

FABIO SCARDUELLI

A OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. CARLOS FERNANDO FIORINI.

CAMPINAS

2007

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

Sca72o Scarduelli, Fabio.
A obra para violão solo de Almeida Prado. / Fabio Scarduelli.
– Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Carlos Fernando Fiorini.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Almeida Prado. 2. Violão. 3. Música-Séc.XX. I. Fiorini,
Carlos Fernando. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “The work for solo guitar by Almeida Prado”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Almeida Prado – Guitar – Twentieth-century music.

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

Prof Dr. Orlando Cezar Fraga

Prof Dr. Esdras Rodrigues Silva

Prof Dr. Paulo de Tarso Salles

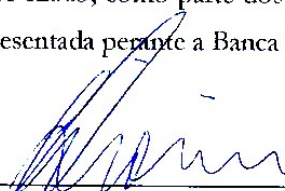
Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Data da defesa: 29 de Janeiro de 2007

Programa de Pós-Graduação: Música

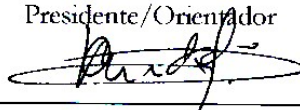
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Fabio Scarduelli** - RA 12383, como parte dos requisitos para a obtenção do título
de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



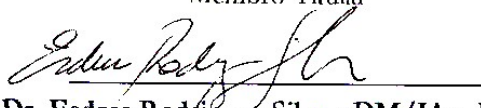
Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Orlando Cezar Fraga - ESCOLA MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ

Membro Titular



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa de estudos concedida para a realização deste trabalho.

À minha esposa Cristiane, pelo grande incentivo e olhar atento aos meus textos.

Aos meus pais Hilário Scarduelli e Maria Darlete Schmitz Scarduelli, meus sogros Leila Otutumi e Shingiro Otutumi, e à minha irmã Ana Lúcia Scarduelli, pelo apoio irrestrito.

Ao grande amigo Marcus Varela, pelos diálogos, leituras, críticas e traduções.

À minha interminável lista de amigos quase irmãos, dentre eles Ramires Benedet, Rosely, Mário e Francisco Okabe, Werner Aguiar, Marcus Varela, Edson Tadeu Ortolan, Paulo de Tarso Salles, Daniel Kacelnick, Vinícius Luiz Gomes da Silva, pelos diálogos e pela força.

Àqueles que foram professores especiais em minha trajetória, Mário da Silva, Luiz Cláudio Ferreira, Orlando Fraga e Osvaldo Colarusso, que os tenho como referência.

Ao grande compositor Almeida Prado, pela obra e pela atenção prestada.

E, principalmente, ao meu orientador e amigo professor Carlos Fernando Fiorini, pela confiança, dedicação e estímulo.

RESUMO

O compositor paulista Almeida Prado (1943) escreveu quatro peças para violão solo: *Portrait* (1972/75), *Livro para seis cordas* (1974), *Sonata nº1* (1981) e *Poesilúdios nº1* (1983). Trata-se de uma produção estilisticamente variada, que revela diferentes fases percorridas pelo autor. Assim, as peças da década de 70 giram em torno do atonalismo, primeiro em linguagem atonal-serial, e, a partir de 1974, transtonal. Este último conceito foi atribuído à linguagem *pradeana pós-cartas celestes nº1*, em que se mesclam elementos do discurso atonal, com a redundância e ressonâncias do tonalismo. Já a década de 80 marca um retorno ao uso de estruturas tradicionais, construídas sobre uma linguagem em que predominam elementos tonais e modais, numa madura e pessoal reavaliação à fase *guarnieriana*. As peças de Almeida Prado apresentam ainda uma exequibilidade pouco comum para um compositor que não toca violão. A escolha dos modos e centros favorece um amplo uso de cordas soltas, e, inspirados em Villa-Lobos, efeitos e possibilidades próprias do instrumento são explorados na construção de motivos musicais. Partindo então do estudo de questões estéticas, estruturais e idiomáticas, o trabalho se fundamenta no intuito de elaborar, por fim, uma concepção interpretativa desta obra, que constitui uma considerável parcela do repertório do violão brasileiro.

Palavras-chave: Almeida Prado. Música – séc. XX. Violão. Práticas Interpretativas. Idiomatismo.

ABSTRACT

The Brazilian composer Almeida Prado (*1943) has written four pieces for solo guitar: *Portrait* (1972/75), *Livro para seis cordas* (1974), *Sonata nº1* (1981) and *Poesilúdios nº1* (1983). It is a production of varied styles, which reveals its author's different phases. So, the pieces of the 70s orbit around atonality, at first with an atonal-serial language, and, after 1974, transtonality. This last concept was attached to his post-*cartas celestes 1* language, in which elements of an atonal discourse blends with tonal system's redundances and resonances. The decade of the 80s issues the return of traditional structures, built over a language filled with tonal and modal elements, attesting a mature and personal comeback to the *Guarnierian* phase. Almeida Prado's pieces also present an uncommon feasibility for a non-guitarist composer. The choice of modes and centers favors opens strings and, inspired by Villa-Lobos, effects and possibilities of the instrument are explored in the construction of musical motives. Taking this aesthetical, structural and idiomatic issues as starting points, this work intends to elaborate an interpretative conception of his works, which constitutes a considerable part of the Brazilian guitar repertoire.

Key-words: Almeida Prado. Twentieth-century music. Guitar. Interpretative practices. Idiomaticism.

LISTA DE EXEMPLOS

Ex.1.	Peças para violão solo de Almeida Prado	2
Ex.2.	Peças para violão e música de câmara de Almeida Prado	2
Ex.3.	Almeida Prado: Sonata nº1 para violão, melodia dos c.1 e 2	21
Ex.4.	H.Villa-Lobos: Concerto para violão e pequena orquestra, c.1 e 2	21
Ex.5.	Sonata nº1 – I movimento, c.53	22
Ex.6.	Livro para seis cordas – Discurso, c.41	22
Ex.7.	Sonata nº1 – I movimento, c.109 a 112, expansão rítmica e harmônica	23
Ex.8.	Sonata nº1 – III (Cantiga) compassos 31 e 32	23
Ex.9.	Série harmônica de Dó	26
Ex.10.	Série harmônica superior de Dó	28
Ex.11.	Cartas Celestes nº1 – Via Láctea, c. 28 e 29	28
Ex.12.	Série Harmônica Inferior de Dó	28
Ex.13.	Cartas Celestes nº1 – Via Láctea, c.7 e 8	29
Ex.14.	Cartas Celestes nº1 – Scorpio, Constelação III, c.16	29
Ex.15.	Exemplo de zona de não-ressonância	30
Ex.16.	Sonata nº1 (1981) para violão – I movimento, c.9 e 10	30
Ex.17.	Sonata nº3 (1984) para piano, c.19 e 20	31
Ex.18.	Sonata nº1(1981) para violão – I movimento, c.127 a 131	31
Ex.19.	Sonata nº1(1981) para violão – I movimento, c.12 e 13	31
Ex.20.	Sonata nº1 (1981) para violão – I movimento, c.25 a 28	32
Ex.21.	Portrait – para violão solo, compassos 3 a 5	34
Ex.22.	Estrutura formal de Visage Interieur	38
Ex.23.	Visage Intérieur – desenho rítmico da seção A	38
Ex.24.	série a1 – c.1 e 2	38
Ex.25.	série a2 – c.3 e 4	39
Ex.26.	série a3 – c.5	39
Ex.27.	Visage Intérieur – desenho rítmico da seção B	39
Ex.28.	série b1 – c.7 e 8	39
Ex.29.	série b2 – c.9 a 13	40
Ex.30.	série b3 – c.14	40
Ex.31.	Visage Intérieur – desenho rítmico da seção C	40

Ex.32. série c1 – c.15	40
Ex.33. série c2 – c.16	40
Ex.34. série a3 – c.17 e 18	40
Ex.35. Séries de Visage Interieur	42
Ex.36. Estrutura formal de Visage Exterieur	42
Ex.37. Visage Extérieur – c.1 e 2	43
Ex.38. Visage Extérieur – c.6 e 7	43
Ex.39. Visage Extérieur – c.11 e 12	43
Ex.40. Visage Extérieur – início do c.15	43
Ex.41. Visage Extérieur – c.16	44
Ex.42. Visage Extérieur – c.18	44
Ex.43. Visage Extérieur – c.33	44
Ex.44. Visage Extérieur – c.34	44
Ex.45. Visage Extérieur – c.38	45
Ex.46. Resumo da estrutura de Visage Exterieur	45
Ex.47. Visage Intérieur – c.1 e 2: apresentação ressonante da série a1	46
Ex.48. Visage Intérieur – c.3: apresentação rítmico-melódica da série a2	46
Ex.49. Análise intervalar das séries de Portrait	47
Ex.50. Visage Intérieur – c.1 e 2: exemplo do gesto lento	49
Ex.51. Visage Intérieur – c.3: exemplo do gesto rápido	49
Ex.52. Visage Intérieur – c.3 a 5	49
Ex.53. Visage Extérieur – c.1 e 2: gesto rápido no segundo movimento	50
Ex.54. Visage Extérieur – c.11 e 12: gesto lento no segundo movimento	50
Ex.55. Estrutura formal de Discurso	51
Ex.56. Seção A – c.1	51
Ex.57. Compasso síntese de A – c.24	52
Ex.58. Tabela detalhada das cinco seções de discurso	53
Ex.59. Acordes β e μ de Cartas Celestes nº1 de Almeida Prado	53
Ex.60. A Espiral Eterna – 1º grupo de notas	54
Ex.61. Compasso síntese de E	55
Ex.62. Série harmônica de Dó	55
Ex.63. Discurso – Mudança de centro de A para B	55
Ex.64. Discurso – mudança de centro de B para C	56

Ex.65. Síntese dos centros de Discurso	56
Ex.66. Discurso – Célula rítmica 1	57
Ex.67. Discurso – Célula rítmica 2	57
Ex.68. Discurso – Célula rítmica 3	57
Ex.69. Discurso – Célula rítmica 4	57
Ex.70. Discurso – final do c.1, c.2 e início do c.3	57
Ex.71. Discurso – c.4, 5 e 6	58
Ex.72. Discurso – c.1	58
Ex.73. Discurso – compassos 4, 5 e 6 (movimento de retração)	59
Ex.74. Discurso – compassos 11 e 12 (retração)	59
Ex.75. Discurso – compassos 13 e 14	59
Ex.76. Discurso – c.19 a 23	60
Ex.77. Discurso – c.24	60
Ex.78. Discurso – c.73, 74 e 75	61
Ex.79. Discurso – c.92 e 93	62
Ex.80. Estrutura formal de meditação	63
Ex.81. Meditação – c.1 e início do c.2	63
Ex.82. Meditação – c.2, 3 e início do c.4	63
Ex.83. Meditação – c.8	64
Ex.84. Notas melódicas da seção G	64
Ex.85. Meditação – c.33, 34 e 35	65
Ex.86. Meditação – c.23	65
Ex.87. Meditação – c.36	65
Ex.88. Meditação – c.2	66
Ex.89. Meditação – c.8 e 9	66
Ex.90. Meditação – c.23 e 24	67
Ex.91. Movimento de expansão e retração na seção G de Meditação	68
Ex.92. Meditação – pausas da seção G	68
Ex.93. Meditação – c.36	68
Ex.94. Meditação – c.46	69
Ex.95. Estrutura formal de Memória com materiais de Discurso	70
Ex.96. Memória – c.1, 2 e 3 (B')	70
Ex.97. Memória – c. 17 (E')	71

Ex.98. Memória – c.18 (E'')	71
Ex.99. Memória – c.24 (B'')	71
Ex.100. Memória – mudança de centro de B' para C'	72
Ex.101. Memória – mudança de centro de C' para A'	72
Ex.102. Memória – mudança de centro de A' para E'	72
Ex.103. Síntese dos centros de Memória	73
Ex.104. c.10, 12, 14 e 16 de memória (expansão)	74
Ex.105. c.11, 13 e 15 de Memória (retração)	75
Ex.106. Memória – c.18	75
Ex.107. Memória – c.20 a 23	75
Ex.108. c.24 de Memória	76
Ex.109. Expansão e retração dos compassos síntese de Memória	77
Ex.110. Estrutura formal do I movimento da Sonata	78
Ex.111. motivo a – c.1 (tema A)	78
Ex.112. motivo b – c.25 (tema B)	78
Ex.113. Variações mais significativas do motivo básico a – tema A da exposição	79
Ex.114. Variações do motivo a – Ponte	80
Ex.115. motivo b1 (c.36 e 37) – primeira inversão do acorde de b	80
Ex.116. Sonata (I) – c.44 e 45	81
Ex.117. Sonata (I) – c.50 e 51	81
Ex.118. Seções que compõem o desenvolvimento	82
Ex.119. Sonata (I) – c.99 e 100	83
Ex.120. Sonata (I) – c.108 e 109	83
Ex.121. Sonata (I) – c.113 e 114	83
Ex.122. Sonata (I) – c.122 e 123	84
Ex.123. Sonata (I) – c.127 a 131	84
Ex.124. Sonata (I) – c.134 e 135	85
Ex.125. Sonata (I) – c.18 e 19 (Ponte)	86
Ex.126. Sonata (I) – c.161 a 163 (Coda)	86
Ex.127. Sonata (I) – c.167 a 169	86
Ex.128. Sonata (I) – melodia dos c.1 a 4	87
Ex.129. Sonata (I) – melodia dos c.11 e 12 – centro em Sol	87
Ex.130. Sonata (I) – melodia dos c.18 a 21 – centro em Fá	87

Ex.131. Sonata (I) – c.23 a 26	88
Ex.132. Sonata (I) – c.53	88
Ex.133. Sonata (I) – c.127 a 131	89
Ex.134. Sonata (I) – c.132 a 135	89
Ex.135. Sonata (I) – dois últimos compassos (c.168 e 169)	89
Ex.136. Centros do primeiro movimento da Sonata	90
Ex.137. Sonata (I) – c.9 a 12	90
Ex.138. Sonata (I) – c.128 a 133	91
Ex.139. Sonata (I) – c.95 e 96	91
Ex.140. Sonata (I) – compassos 108 a 113	91
Ex.141. Sonata (I) – c.12 e 13	92
Ex.142. Sonata (I) – c.16 e 17	92
Ex.143. Sonata (I) – c.47 e 48	93
Ex.144. Sonata (I) – c.56 a 58	93
Ex.145. Sonata (I) – c.99 a 101	93
Ex.146. Sonata (I) – c.157 a 160	94
Ex.147. Sonata (I) – encadeamento entre os c.25 e 35	94
Ex.148. Sonata (I) – encadeamento entre os c.36 e 41	95
Ex.149. Sonata (I) – encadeamento entre os c.43 e 49	95
Ex.150. Sonata (I) – encadeamento entre os c.71 e 81	96
Ex.151. Sonata (I) – encadeamento entre os c.82 e 93	96
Ex.152. Sonata (I) – encadeamento entre os c.99 e 107	96
Ex.153. Sonata (I) – encadeamento entre os c.134 e 148	97
Ex.154. Sonata (I) – encadeamento entre os c.149 e 154	97
Ex.155. Tipos de acordes utilizados nos encadeamentos	97
Ex.156. Encadeamentos e seus respectivos acordes	98
Ex.157. Sonata (I) – ritmo do motivo a, c.1	99
Ex.158. Sonata (I) – ritmo dos c.9 e 10	99
Ex.159. Sonata (I) – ritmo do motivo b, c.25	100
Ex.160. Sonata (I) – c.108 a 112	100
Ex.161. Estrutura formal do II movimento (Chorinho)	101
Ex.162. motivo a – seção A (c.1 e 2)	101
Ex.163. motivo b – seção B (c.12 e 13)	101

Ex.164. Sonata (II – Interlúdio) – c.5 a 7: variação do motivo a	102
Ex.165. variação do motivo b (polifonia imitativa) – c.23 e 24	102
Ex.166. Sonata (II – Interlúdio) – c.1 a 4	102
Ex.167. J.S.Bach – Prelúdio BWV998, c.30 e 31	103
Ex.168. Erothides de Campos – Ah! Cavaquinho, c.45 a 48	103
Ex.169. Chorinho – c.1 a 3	104
Ex.170. Chorinho – c.7 a 9	104
Ex.171. Encadeamentos do acorde de sexta napolitana	104
Ex.172. Resolução convencional da sexta napolitana	105
Ex.173. Encadeamento harmônico de A do Chorinho	105
Ex.174. Chorinho – c.16 a 19	105
Ex.175. Contorno melódico entre os c.16 e 19	106
Ex.176. Síntese da harmonia – c.16 a 19	106
Ex.177. Acordes menores na primeira inversão – c.16 a 18	106
Ex.178. Chorinho – c.20 e 21	107
Ex.179. Chorinho – c.23 e 24	107
Ex.180. Chorinho – c.28 e 29	107
Ex.181. Sonata (II – chorinho) – motivo a	108
Ex.182. Sonata (II – chorinho) – motivo b	108
Ex.183. Estrutura formal do III movimento (Cantiga)	110
Ex.184. motivo a – seção A (c.4 e 5)	110
Ex.185. motivo b – seção B (c.31 e 32)	110
Ex.186. seção A' (c.49 e 50)	111
Ex.187. Cantiga – Introdução (c.1 a 3)	112
Ex.188. Cantiga – c.7	113
Ex.189. Cantiga – c.11 e 12 (Modo Lídio, centro em Dó)	113
Ex.190. Cantiga – c.21	113
Ex.191. Desenho melódico da seção de transição	114
Ex.192. Cantiga – c.49 e 50	114
Ex.193. Cantiga – c.52	115
Ex.194. Cantiga – último compasso (c.66)	115
Ex.195. Caminho modal da Cantiga	116
Ex.196. Motivo a	117

Ex.197. Motivo b	117
Ex.198. ritmo da melodia de a	117
Ex.199. ritmo do acompanhamento harmônico de a	117
Ex.200. ritmo da melodia de b	118
Ex.201. ritmo do acompanhamento harmônico de b	118
Ex.202. Introdução de Cantiga – c.1 a 3	118
Ex.203. Sincopa dos motivos da Cantiga	118
Ex.204. Estrutura formal do III movimento (Toccata-Rondó)	119
Ex.205. seção A., c.1 e 2	119
Ex.206. seção B, c.18 e 19	119
Ex.207. seção B, c.30 e 31	120
Ex.208. seção C, c.49	120
Ex.209. Último compasso da seção C (c.68)	120
Ex.210. Coda, c.84 e 85	121
Ex.211. seção A, c.1 a 3	122
Ex.212. seção B, c.17 a 19	122
Ex.213. seção B, c.22 e 23	123
Ex.214. seção A', c.37 a 39	123
Ex.215. seção A', c.41 e 42	123
Ex.216. Escala de Si menor melódica	124
Ex.217. seção C, c.56 – polarização em Ré	124
Ex.218. Coda, dois últimos compassos	124
Ex.219. Centros do Rondó	125
Ex.220. c.7 e 8, expansão harmônica	125
Ex.221. c.18 e 19, expansão harmônica	126
Ex.222. seção A, c.9 e 10	126
Ex.223. seção A', c.41 e 42	126
Ex.224. seção A'', c.73 e 74	127
Ex.225. coda, c.81 a 83	127
Ex.226. motivo a, c.1 e 2	128
Ex.227. motivo b, c.4	128
Ex.228. seção A, retração e expansão rítmica (c.9, 11, 13 e 15)	129
Ex.229. seção B, c.18	129

Ex.230. seção B, c.22 e 23	129
Ex.231. seção B, final do c.23 e c.24	130
Ex.232. seção B, c.30 a 32	130
Ex.233. Fragmento da seção C (motivo c), c.49	130
Ex.234. Coda, c.81 a 83	131
Ex.235. Coda, c.84 a 91	131
Ex.236. Estrutura formal de Poesilúdios nº1	132
Ex.237. Estrutura da seção A – centro em Mi	132
Ex.238. c.1 – motivo da subseção a	132
Ex.239. c.6 – motivo da subseção b	133
Ex.240. Estrutura da seção B – centros diversos	133
Ex.241. Poesilúdios nº1 – c.15	133
Ex.242. Escala de Dó Lídio/Mixolídio	134
Ex.243. Estrutura da seção A' – centro em Mi	134
Ex.244. Estrutura e harmonia do Poesilúdios nº1	135
Ex.245. motivo a – c.1	136
Ex.246. motivo b – c.6 e 7	136
Ex.247. Poesilúdios nº1 – c.15, 16 e 17	137
Ex.248. Poesilúdios nº1 – c.18 e 19	137
Ex.249. Aumentação rítmica no Poesilúdios nº1	137
Ex.250. Poesilúdios nº1 – c.24	138
Ex.251. Poesilúdios nº1 – c.38 e 39	138
Ex.252. célula rítmica da melodia – c.38	138
Ex.253. ritmo do motivo a	138
Ex.254. Afinação das cordas do violão	141
Ex.255. Harmônicos de Lá (notas pretas) na 1ª e 6ª cordas	142
Ex.256. Harmônicos de Mi (notas pretas) na 1ª e 2ª cordas	142
Ex.257. Braço do violão	143
Ex.258. VILLA-LOBOS – Estudo nº1: c.12 a 15	144
Ex.259. ALMEIDA PRADO – Sonata nº1: c.56 a 63	145
Ex.260. Exemplo de acorde arpejado	145
Ex.261. Arpejo da nota mais grave à mais aguda	146
Ex.262. Arpejo da nota mais aguda à mais grave	146

<i>Ex.263. Portrait (Visage Interieur): c.5 – acorde com rasgueado</i>	146
Ex.264. Séries de Portrait em que predominam cordas soltas	147
Ex.265. série b1	148
Ex.266. Visualização da extensão de Portrait no braço do violão	148
Ex.267. Ex.261. Visage Interieur – c.6	148
Ex.268. Visage Interieur – c.5	149
Ex.269. Discurso: c.78	150
Ex.270. Discurso: c.92	150
Ex.271. Meditação – c.2 (seção F)	151
Ex.272. Meditação – c.36 (seção F')	151
Ex.273. Meditação – baixos da seção G	152
Ex.274. Meditação – c.21	152
Ex.275. Sonata – I, c.3	153
Ex.276. Sonata (I) – c.44 e 45	153
Ex.277. Sonata (I) – c.56 a 63	154
Ex.278. Sonata (I) – c.134 e 135	154
Ex.279. Sonata (I) – c.16 e 17	155
Ex.280. Sonata (I) – c.99 a 101	155
Ex.281. Sonata (I) – c.12 e 13	155
Ex.282. Sonata (I) – c.65 a 69	156
Ex.283. Sonata (I) – c.123 a 125	156
Ex.284. Sonata (I) – c.164 a 166	156
Ex.285. Sonata (I) – c.15	157
Ex.286. Síntese dos centros do primeiro movimento	157
Ex.287. Sonata (I) – c.7 – concepção original	158
Ex.288. Sonata (I) – c.7 – sugestão da edição	158
Ex.289. Sonata (I) – c.19, 20 e 21 do MANUSCRITO	159
Ex.290. Sonata (I) – c.19, 20 e 21 da EDIÇÃO	159
Ex.291. Sonata (II) – seção B – c.27	160
Ex.292. Sonata (III) – c.17	160
Ex.293. Sonata (III) – c.11 e 12	161
Ex.294. Centros do Rondó	161
Ex.295. Sonata (IV) – c.9	162

Ex.296. Sonata (IV) – c.41	162
Ex.297. Sonata (IV) – c.73	163
Ex.298. braço do violão – representação do primeiro acorde do c.73	163
Ex.299. Sonata (IV) – c.26 a 29	164
Ex.300. Seção C, c.49 – 4ª e 5ª cordas	164
Ex.301. Seção C, c.53 – 3ª e 4; 2ª e 3ª cordas	164
Ex.302. Seção C, c.56 – 5ª e 6ª cordas	164
Ex.303. Seção C, parte do c.66 – 3ª, 4ª e 5ª cordas; 2ª, 3ª e 4ª cordas	164
Ex.304. Sonata (IV) – c.68	165
Ex.305. Sonata (IV) – c.81 a 83	165
Ex.306. Sonata (IV) – c.1 a 4: A , centro em Mi	165
Ex.307. Sonata (IV) – c.37 a 40: A' , centro em Sol	166
Ex.308. Sonata (IV) – c.69 a 72: A'' , centro em Fá	166
Ex.309. Sonata (IV) – c.65	166
Ex.310. Sonata (IV) – c.39 do Manuscrito	167
Ex.311. Sonata (IV) – c.39 da Edição	167
Ex.312. Poesilúdios nº1, c.31 e 32 – início de A'	168
Ex.313. Poesilúdios nº1 – c.33 (arpejos usando as seis cordas soltas)	168
Ex.314. Poesilúdios nº1 – c.24	168
Ex.315. Poesilúdios nº1 – c.20 e 21	169
Ex.316. Poesilúdios nº1 – c.40	169
Ex.317. Síntese dos recursos idiomáticos nas peças	171
Ex.318. Discurso – plano geral da dinâmica de cada seção (A, B, C e D)	175
Ex.319. Discurso – plano geral da dinâmica da seção E	175
Ex.320. Memória – plano geral da dinâmica de cada seção (B', C' e A')	176
Ex.321. Memória – plano geral da dinâmica de cada seção (E' e E'')	177
Ex.322. Memória – plano geral da dinâmica da seção B''	177
Ex.323. H.Villa-Lobos: Prelúdio nº2 para violão – c.1	184
Ex.324. Almeida Prado: Chorinho – c.19	184
Ex.325. Cantiga – c.17 e 18	185
Ex.326. Sentidos dos rasgueados	186
Ex.327. Sonata (IV) c.1 a 4 – Ritmo e sentido do rasgueado	186
Ex.328. Sonata (IV), c.12 – sentido do rasgueado	186

Ex.329. Sonata (IV), c.81 – sentido do rasgueado	187
Ex.330. Poesilúdios nº1, c.2 – digitação sem pestana.	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. ALMEIDA PRADO: HISTÓRIA, ESTÉTICA E LINGUAGEM	6
1.1. O compositor	6
1.2. A obra para violão solo de Almeida Prado – um histórico	12
1.3. As peças para violão solo no contexto das fases estéticas do compositor	17
1.4. O Transtonalismo e o sistema organizado de ressonâncias	26
1.5. O sistema organizado de ritmos	33
2. ESTRUTURA DAS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO	36
2.1. Portrait (1972/1975)	36
2.1.1. Estrutura formal	36
2.1.2. Procedimentos harmônicos	46
2.1.3. Procedimentos rítmicos	49
2.2. Livro para seis cordas (1974)	51
2.2.1. Discurso	51
2.2.1.1. Estrutura formal-harmônica	51
2.2.1.2. Procedimentos rítmicos	57
2.2.2. Meditação	63
2.2.2.1. Estrutura formal-harmônica	63
2.2.2.2. Procedimentos rítmicos	66

2.2.3. Memória	70
2.2.3.1. Estrutura formal-harmônica	70
2.2.3.2. Procedimentos rítmicos	74
2.3. Sonata nº1 (1981)	78
2.3.1. I – (Allegro de Sonata)	78
2.3.1.1. Estrutura formal	78
2.3.1.2. Procedimentos harmônicos	87
2.3.1.3. Procedimentos rítmicos	99
2.3.2. II – Interlúdio (Chorinho)	101
2.3.2.1. Estrutura formal	101
2.3.2.2. Procedimentos harmônicos	104
2.3.2.3. Procedimentos rítmicos	108
2.3.3. III – Cantiga	110
2.3.3.1. Estrutura formal	110
2.3.3.2. Procedimentos harmônicos	112
2.3.3.3. Procedimentos rítmicos	117
2.3.4. IV – Toccata – Rondó	119
2.3.4.1. Estrutura formal	119
2.3.4.2. Procedimentos harmônicos	122
2.3.4.3. Procedimentos rítmicos	128
2.4. Poesilúdios nº1 (1983)	132
2.4.1. Estrutura formal-harmônica	132
2.4.2. Procedimentos rítmicos	136

3. IDIOMATISMOS NAS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO	139
3.1. Definição de idiomatismo e categorias de recursos idiomáticos	139
3.1.1. Recursos idiomáticos implícitos	140
3.1.2. Recursos idiomáticos explícitos	143
3.2. Recursos idiomáticos nas peças	147
3.2.1. Portrait	147
3.2.2. Livro para seis cordas	150
3.2.3. Sonata nº1	153
3.2.4. Poesilúdios nº1	168
3.3. Síntese dos recursos idiomáticos utilizados pelo compositor	170
4. ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DAS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO	172
4.1. Portrait	172
4.2. Livro para seis cordas	174
4.3. Sonata nº1	180
4.4. Poesilúdios nº1	188
CONCLUSÃO	190
BIBLIOGRAFIA	194
APÊNDICE 1: Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli	196
APÊNDICE 2: Erros de edição das partituras	212

INTRODUÇÃO

O paulista Almeida Prado (1943) é um dos compositores brasileiros mais tocados e pesquisados da atualidade. Sua produção, em grande parte editada na Alemanha, soma hoje aproximadamente 500 obras – a maioria para orquestra, coro, voz e piano – e revela uma pluralidade estilística condizente com as diferentes etapas de sua formação.

Seus primeiros contatos com a música ocorreram ainda na infância, e, aos 11 anos de idade, orientado pela professora Dinorá de Carvalho, iniciou uma promissora carreira como pianista. Pouco mais tarde decide dedicar-se à composição, tendo como mestres Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Gilberto Mendes. Foi completar seus estudos em Paris (1969 – 1973) com Olivier Messiaen e Nadia Boulanger.

Dentre as conquistas obtidas ao longo de sua carreira de compositor, destacam-se o primeiro lugar no *I Festival de Música da Guanabara (1969)*, os prêmios concedidos pela *Associação Paulista de Críticos de Arte (1963, 1967, 1972, 1973, 1976, 1978, 1984, 1993, 1996, 2003)*, a *Ordem do Mérito Cultural (2005)*, concedido pelo Presidente da República (Luiz Inácio Lula da Silva) e pelo Ministro da Cultura (Gilberto Gil), além de premiações na Europa e nos Estados Unidos. Obteve ainda o título de doutor pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (1986), instituição na qual lecionou de 1974 a 2000. Ocupa a cadeira de nº 15 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Carlos Gomes e seu fundador Lorenzo Fernandez.

Pianista de formação, seu contato com o violão restringiu-se a diálogos com violonistas, audições de recitais e acesso a partituras, principalmente de Villa-Lobos. No entanto, mesmo sem tocar o instrumento, escreveu para ele um repertório tanto solo quanto camerístico, como mostram as tabelas abaixo:

VIOLÃO SOLO

Ano	Título
1972/75	Portrait de Dagoberto (I - Visage intérieur , II – Visage extérieur)
1974	Livro para Seis Cordas (Discurso, Meditação e Memória)
1981	Sonate nº1 (I, II – Interlúdio (Chorinho), III – Cantiga e IV – Toccata – Rondó
1983	Poesilúdio N°1

Ex.1. peças para violão solo de Almeida Prado

VIOLÃO E MÚSICA DE CÂMARA

Ano	Título	Instrumentação
1970	Khamaleion	Violão e orquestra
1972	Ritual da Palavra	Bar.Co.SATB;fl.ob.cl/ gt ./2pf/vln.vlc
1980	Celebratio Amoris et Gaudii (Celebracion de l'amour et de la joie)	Co.SATB; gt
1987	Lira de Dona Bárbara Eliodora – Cantata Colonial	S.T.Co.SATB;orq [20fl.2ob.2cl.2fg/4cor.2trb/2perc.vib.ttam . mar.camp.timp/pf(cemb). 3gt /vln1.vln2.vla.vlc.cb]
1996	As 4 Estações	Violino e Violão
1996	Sonata Tropical (Com muita Alegria, Scherzo, Modinha, Batucada)	Dois violões
1997	Obras para Piano e Orquestra: Louvor Universal – Salmo 148	Pf, sax s(cl).sax a.3sax t.sax bar./5tpt.4trb/vib.xil.camp tub.pt sus.5 ttons.4timp.gc.perc/ gt /cb

Ex.2. peças para violão e música de câmara de Almeida Prado

Apesar de Almeida Prado ser um compositor de reconhecimento internacional, tal parcela de sua produção encontrava-se praticamente esquecida. Poucas gravações foram realizadas e, até então, nenhuma abordagem acadêmica havia sido desenvolvida. O presente trabalho tem como foco a sua obra para violão solo, e, como objetivo central, elaborar uma concepção interpretativa que parta da investigação estética, estrutural e idiomática de cada peça.

As peças são estilisticamente contrastantes. Pode-se, grosso modo, separá-las em dois grupos: aquelas pertencentes à década de 70, cuja linguagem tende a usar mais enfaticamente elementos do atonalismo (*Portrait* e *Livro para seis cordas*), e aquelas escritas na década de 80, orientadas por um retorno à brasilidade, à melodia, e conseqüentemente ao uso de elementos que apontam para o tonalismo e modalismo (*Sonata nº1* e *Poesilúdios nº1*). As peças da década de 80 são ainda construídas com base em estruturas tradicionais, como a sonata, o rondó e o A B A, além de explorarem de maneira mais eficiente os recursos idiomáticos do violão. Esta última afirmação corrobora o pensamento de Almeida Prado em relação ao instrumento, quando o classifica como modal ou tonal.

Para que se atinja os objetivos propostos, estruturou-se a dissertação em quatro capítulos. No primeiro – *Almeida Prado: história, estética e linguagem* – é realizada uma contextualização do autor e da obra em questão, por meio de uma biografia, um histórico das peças, uma leitura delas no contexto das fases estéticas do compositor, e um estudo de aspectos harmônicos e rítmicos que compõem a linguagem de Almeida Prado. Para a biografia foi utilizado um memorial¹, além de outras fontes bibliográficas. O histórico das peças lançou mão da entrevista², única fonte até então disponível. A abordagem estética recorreu a materiais bibliográficos, partituras – obtidas no CDMC³ - e entrevistas com o

¹ PRADO, José Antônio Rezende de Almeida. **Modulações da memória (um memorial)**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985.

² Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

³ CDMC-Brasil/UNICAMP: filial brasileira do Centre de Documentation de la Musique Contemporaine - Cité de la Musique, Paris. Inaugurado em 1989 no âmbito do Projeto Brasil-

compositor. Por fim, os textos que abordam harmonia e ritmo foram baseados em sua tese de doutorado⁴, na qual são discutidos seus procedimentos composicionais entre 1974 e 1985, período aproximado em que foram escritas as peças para violão solo.

Já o segundo capítulo – *Estrutura das peças para violão solo de Almeida Prado* – toma como base a abordagem harmônica e rítmica discutida no primeiro. Utiliza seus conceitos e procedimentos para explicar como estes dois aspectos da linguagem *pradeana* são explorados nas peças para violão. Mas, além disso, recorre também à forma, tendo em vista que Almeida Prado não despreza o formalismo tradicional, principalmente em sua produção da década de 80. Para isso, serviram como base conceitos e terminologias discutidas por Arnold Schoenberg⁵. Assim sendo, esta parte da dissertação descreve as peças a partir de aspectos formais, harmônicos e rítmicos.

O terceiro capítulo – *Idiomatismos nas peças para violão solo de Almeida Prado* – parte de um questionamento acerca da boa exeqüibilidade das peças, tendo em vista que o compositor não toca violão. Para começar, discute um conceito bastante utilizado na música instrumental: o idiomatismo. Assim, define e classifica-o, prevendo dois tipos de recursos aos quais um compositor, mesmo leigo no instrumento, pode recorrer, a fim de garantir que a peça seja exeqüível. São eles os recursos idiomáticos explícitos, que transformam efeitos peculiares da execução do instrumento em idéias ou motivos musicais; e os implícitos, que, através da escolha de centros, modos e tonalidades, favorecem um amplo uso de cordas soltas e facilitam a execução. Em seguida, sob a luz destes conceitos, são analisadas as peças de Almeida Prado, obtendo-se, ao final, um mapa dos principais recursos idiomáticos utilizados por ele.

França (Années France-Brésil). O CDMC abriga em seu acervo um catálogo completo e as partituras de Almeida Prado.

⁴ PRADO, José Antônio R. de Almeida. **CARTAS CELESTES. Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. Campinas, 1985. Tese. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

⁵ SCHOENBERG. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

O capítulo que finaliza a dissertação – *Aspectos técnico-interpretativos das peças para violão solo de Almeida Prado* – é também aquele que integra as discussões precedentes. Assuntos que até então poderiam ser tidos como isolados, apresentam-se agora em função de um objetivo comum: a execução. A interpretação é interdisciplinar e carece de uma grande diversidade de informações, para que a obra possa realizar-se plenamente como arte. Assim, o tripé estética-estrutura-idiomatismo fornece o suporte teórico para tal finalidade. No entanto, o capítulo 4 fundamenta-se além das fronteiras da teoria, já que todo intérprete traz consigo uma bagagem prática, que, inevitavelmente, interfere na discussão interpretativa. Este fator empírico, resultante da experimentação intuitiva do músico com a obra, apresenta a sua parcela de contribuição através da busca por timbres, digitações, articulações, dentre outros fatores que compõem o universo mecânico do violão.

Partindo destas informações, na busca por uma concepção interpretativa fundamentada, o trabalho encontra ainda respostas relacionadas à originalidade das peças, oriundas da simbiose entre recursos do idioma do violão e linguagem composicional do autor.

1. ALMEIDA PRADO: HISTÓRIA, ESTÉTICA E LINGUAGEM

1.1. O compositor

José Antonio Rezende de Almeida Prado nasceu em Santos – SP no dia 08 de fevereiro de 1943. Seus primeiros contatos com a música começaram aos dois anos de idade, quando ouvia sua mãe e sua irmã estudarem ao piano obras de Mozart, Beethoven, Chopin e Villa-Lobos. Aos seis anos começou a brincar com o piano, e um ano mais tarde teve sua primeira professora do instrumento. Foi uma experiência frustrante, já que a mesma coibia-o de fazer aquilo que mais gostava: inventar, criar.

Por indicação de amigos da família foi estudar com Dona Lurdes Joppert, uma professora do bairro que o apoiava nas invenções criativas. Datam desta época, começo da década de 50, suas primeiras composições, dentre elas *Adeus*, *Os Duendes na Floresta*, *Dança Espanhola*, *Procissão do Senhor Morto*, *O Saci e Um Gato no Telhado*. Segundo Almeida Prado: “Todas nasciam após leituras de contos de Fadas, cinema e as emoções do dia a dia de uma criança”⁶.

É interessante observar que desde o início o compositor busca inspiração em elementos extra-musicais, uma tendência que vai acompanhá-lo também nas suas grandes obras. Podem servir como exemplo as *Cartas Celestes*, que tomam como base o céu do Brasil a partir do *Atlas Celeste* de Ronaldo Mourão; e os *Poesilúdios*, inspirados em poemas, pinturas e noites de grandes cidades.

Em 1953, através de sua irmã Thereza, teve a oportunidade de tocar suas peças para Dinorá de Carvalho⁷ (1895-1980) que, muito impressionada com o seu talento, aceitou-o imediatamente como aluno. Deu início neste momento a uma

⁶ PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Modulações da Memória*. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1985, p.18.

⁷ Professora, compositora e pianista virtuose. Nasceu em Uberlândia em 1895 e faleceu em São Paulo em 1980. Estudou em Paris e apresentou-se em diversos países da Europa e América. Teve seu trabalho elogiado por Villa-Lobos, e sua obra foi executada por nomes como Guiomar Novaes, Bidu Sayão, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, entre outros.

carreira como pianista, tocando já aos 11 anos de idade (1954) o *Concerto-Rondó em Ré maior* de Mozart com a Orquestra Sinfônica Juvenil do Museu de Arte de São Paulo, sob a regência do maestro Mário Rossini. Nesta mesma época realizou diversos recitais em Santos e São Paulo, mesclando o repertório tradicional com suas próprias composições.

Seu caminho como compositor abre-se definitivamente a partir de 1960, quando Dinorá de Carvalho leva consigo Camargo Guarnieri⁸ (1907-1993) para um recital em Santos – SP. Nesta oportunidade Almeida Prado mostra suas peças para Guarnieri, que convida-o para ser seu aluno de composição. E assim nasce uma ligação que duraria cinco anos (1960-1965), período em que aprendeu a utilizar o folclore e, acima de tudo, respeitar e apreciar a música brasileira.

Simultâneo aos aprendizados de composição, estudou análise, harmonia e contraponto com Osvaldo Lacerda⁹ (1927-). Realizou ainda entre 1961 e 1963 o curso de piano no Conservatório de Santos, escrevendo para a ocasião da formatura sua primeira obra para orquestra: um lamento praiano do Rio Grande do Norte intitulado *Variações para piano e orquestra* (1963) que só foi estreado em 1964.

O silêncio de Guarnieri sobre esta obra foi o estopim do rompimento entre ambos. Almeida Prado já sentia a necessidade de ousar, inovar, e o nacionalismo pregado pelo professor tornava-se insuficiente para suas pretensões. É neste momento (1965) que rompe com Guarnieri e conhece Gilberto Mendes¹⁰ (1922-), realizando com este um estudo informal de obras de Schoenberg, Stravinsky, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Varèse e o Villa-Lobos dos *Choros* e da *Prole do Bebê nº2*. Esta nova descoberta representou para o

⁸ Professor e compositor brasileiro, cuja obra é composta por cerca de 680 títulos. Foi amplamente influenciado pelo nacionalismo de Mário de Andrade, com quem manteve contato por longo tempo.

⁹ Compositor paulista cuja formação ocorreu com Camargo Guarnieri no Brasil e Aaron Copland nos EUA. É membro da academia brasileira de música e sua linguagem composicional é nacionalista.

¹⁰ Compositor santista que participou dos movimentos de vanguarda da música brasileira. Estudou em Darmstadt com Boulez e Stockhausen, e no Brasil foi um dos fundadores do grupo Música Nova.

compositor uma abertura estética que marcaria suas obras subseqüentes, além de um desejo de estudar com os grandes nomes da música de vanguarda européia.

É justo neste momento, no ano de 1969, que surge o *I Festival de Música da Guanabara*, no qual Almeida Prado recebe o primeiro lugar com sua obra *Os pequenos funerais cantantes* – cantata fúnebre com texto de Hilda Hilst concebida para coro misto, solista e grande orquestra – valendo-lhe um prêmio de vinte e cinco milhões de cruzeiros¹¹, dinheiro suficiente para estudar alguns anos na Europa. Assim, no dia 08 de Agosto de 1969, o compositor parte para Paris onde residiria por quatro anos.

Dois meses depois (outubro de 1969) realizou o exame para o Conservatório de Paris. Apesar de sua reprovação, entrou como aluno ouvinte a convite do próprio Olivier Messiaen¹² (1908-1992), que reconheceu o valor da sua obra e a injustiça ocorrida no teste. Nesta mesma época conhece o musicólogo brasileiro Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), que o recomenda à Nádía Boulanger¹³ (1887-1979). Estudou simultaneamente com ambos os professores durante os quatro anos em que viveu em Paris. Nas aulas com Messiaen analisou ritmos e modos hindus, conheceu idéias totalmente novas de espaço e tempo na música, alargando sua concepção de espaço sonoro. Com Boulanger fez uma profunda revisão de harmonia e contraponto.

Quando já somavam dois anos de sua estada em Paris, no ano de 1971, realizou recitais e programas na rádio *Suísse Romande*. As críticas positivas obtidas nestes eventos possibilitaram ao compositor um contrato exclusivo com a editora alemã *Tonos Verlag*, de Darmstadt. Dessa forma, aos vinte e oito anos de idade, estava com praticamente toda sua obra editada na Alemanha.

Após quatro anos morando em Paris, em junho de 1973, sentindo já estar com um conhecimento sólido e desenvolvido, resolve voltar ao Brasil. Ao chegar é

¹¹ Segundo o compositor, com este prêmio era possível comprar na época um apartamento em São Paulo, um terreno e um carro novo. Faziam parte da banca do concurso nomes como Krzysztof Penderecki, Souza Lima, entre outros.

¹² Compositor francês que estudou e lecionou no conservatório de Paris.

¹³ Renomada professora e regente francesa. Estudou no conservatório de Paris e foi amiga fiel de Stravinsky. Lecionou a outros grandes compositores como Aaron Copland e Elliott Carter.

logo convidado a dirigir o Conservatório Municipal de Cubatão que, situado no centro da cidade, em cima de um supermercado onde prevalecia o barulho e a poluição, mostrava uma realidade bem diferente da qual o compositor havia vivenciado na Europa. Mesmo assim aceitou o desafio, dando início ao trabalho em agosto do mesmo ano.

Dez meses depois, em junho de 1974, recebe duas propostas que mudariam definitivamente sua trajetória: a primeira para que compusesse a trilha sonora dos espetáculos do Planetário do Ibirapuera, encomenda que o fez criar a sua *Cartas Celestes nº1*. Esta obra, como veremos mais adiante, marcou profundamente sua linguagem composicional subsequente, dando origem a um ciclo de quatorze peças. A segunda proposta veio do prof. Zeferino Vaz, então reitor e um dos fundadores da Unicamp, para que lá ingressasse como professor. Aceitou o convite e lecionou nesta instituição até o ano 2000, quando se aposentou das atividades acadêmicas. Ainda na UNICAMP, em 1986, recebeu o título de Doutor, no mesmo ano em que assumiu a cadeira de número 15 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Carlos Gomes (1839-1896) e o fundador Lorenzo Fernández (1897-1948).

Sua obra vem sendo colocada em destaque desde 1974, quando foi homenageada na *Conferência sobre a obra pianística de Almeida Prado* em Genebra (1974), na *Conferência sobre a obra de Almeida Prado no Festival de Inverno de Campos do Jordão* (1980), além do reconhecimento através de constantes execuções, pesquisas e gravações realizadas no Brasil e principalmente no exterior, em países como França, Inglaterra, Suíça e Estados Unidos. Almeida Prado soma hoje aproximadamente 500 obras, e Vasco Mariz (1999, p.393) classifica a maior parte dela como sendo peças para orquestra, para coro, para voz e para piano, com uma produção camerística em menor número. Dentre seus prêmios conquistados, além do já mencionado primeiro lugar no *Festival de Música da Guanabara* em 1969, destacam-se:

- ◆ 1963 – Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte): revelação da Música Erudita;
- ◆ 1967 – Prêmio APCA: melhor obra de câmara com sua *Paixão Segundo São Marcos*;
- ◆ 1970 – Prix Lili Boulanger (Paris): com sua *Sinfonia nº1*;
- ◆ 1971 – Prix Fontainebleau: com o *Trio* para piano, violino e violoncelo;
- ◆ 1972 – Prêmio APCA: melhor compositor de Música Erudita;
- ◆ 1972 – Prix Lili Boulanger Memorial Foundation (Boston): com sua obra *Portrait de Lili Boulanger* para piano, quarteto de cordas e flauta;
- ◆ 1973 – Prix Lili Boulanger Memorial Foundation (Boston): com seu *Portrait de Nadia Boulanger*, para voz e piano;
- ◆ 1973 – Prêmio APCA: melhor obra instrumental com seu *Solista, Variação, Recitativo e Fuga*;
- ◆ 1974 – Concurso Nacional do Sesquicentenário da Independência do Brasil: Primeiro lugar com o seu oratório *Trajetória da Independência*;
- ◆ 1976 – Prêmio APCA: melhor obra sinfônica com *Aurora*;
- ◆ 1977 – Prêmio Carlos Gomes: com seu *Monumento a Carlos Gomes*;
- ◆ 1978 – Prêmio APCA: melhor obra para instrumento solista com seu *Concerto para violino e orquestra de cordas*;
- ◆ 1979 – Concurso Ars Nova: primeiro lugar com sua cantata *Jesus de Nazaré*;
- ◆ 1979 – Prêmio Esso de Música Erudita: com sua *Crônica de um dia de verão* para clarineta e orquestra de cordas;
- ◆ 1984 – Prêmio APCA: melhor obra de câmara com seu *Trio Marítimo*;
- ◆ 1993 – Prêmio APCA: melhor obra de câmara com sua *Sonata para violino*;
- ◆ 1995 – Prêmio Nacional de Música da Funarte: com *Cantares do seu nome e de pedras partidas*;

- ◆ 1996 – *Prêmio APCA*: melhor obra experimental com *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner*;
- ◆ 1996 – *IX Concurso Francesc Civil de Girona (Espanha)*: primeiro lugar com *Cantares do seu nome e de pedras partidas*;
- ◆ 2003 – *Prêmio APCA*: grande prêmio da crítica;
- ◆ 2005 – *Ordem do Mérito Cultural*: concedido pelo presidente da República (Luís Inácio Lula da Silva) e pelo ministro da Cultura (Gilberto Gil), com o objetivo de tornar público o esforço daqueles que prestam serviços em prol da cultura brasileira.

Almeida Prado continua atualmente ativo, compondo e realizando programas de rádio – programa “Kaleidoscópio” da Rádio Cultura FM, de São Paulo – no qual aborda a música do século XX e XXI. Foi recentemente compositor residente no *XXXVI Festival de Música de Campos do Jordão* em 2005, ano em que ainda teve sua *Sinfonia dos Orixás*¹⁴ executada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP.

¹⁴ A *Sinfonia dos Orixás* é uma obra de 1985 e que teve sua estréia e gravação neste mesmo ano pela Orquestra Sinfônica de Campinas, sob a regência do maestro Benito Juarez.

1.2. A obra para violão solo de Almeida Prado – um histórico

Almeida Prado escreveu quatro peças para violão solo num período de 11 anos, entre 1972 e 1983. Duas delas são da década de 70 – *Portrait* (1972/1975) e *Livro para seis cordas* (1974) – e as outras duas da década de 80 – *Sonata nº1* (1981) e *Poesilúdios nº1* (1983). Será apresentado aqui um breve histórico de cada peça, partindo-se principalmente de dados coletados na entrevista realizada com o compositor.

Portrait (1972/1975)

No começo da década de 70, quando morava na Europa, Almeida Prado conheceu em Genebra o violonista brasileiro Dagoberto Linhares. Dedicou-lhe então *Portrait* ou *Portrait de Dagoberto*, sua primeira obra para violão solo. Trata-se do retrato do artista dividido em dois ângulos distintos: o interior, representado por um movimento mais melódico e meditativo (*Visage Intérieur*), e o exterior, representado por um movimento mais rítmico (*Visage Extérieur*). Nas palavras do compositor:

[...] o rosto do artista interior e exterior, retratado por um movimento mais melódico, mais contemplativo, e outro mais rítmico, simbolizando o corpo que anda, que tem ritmo. Quando você está meditando ele é interior, tem menos movimento.¹⁵

No entanto, cada movimento da peça foi escrito em uma época distinta. Primeiro, em 1972, escreveu somente *Visage Intérieur*. Depois, em 1975 quando já morava em Campinas – SP, escreveu *Visage Extérieur*.

¹⁵ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

[...] Eu compus em Genebra somente *Visage Interieur*. Mais tarde, em [19]75, eu escrevi *Visage Exterieur*, porque Dagoberto Linhares havia dito que a peça era muito curta. Tendo o mesmo espírito, eu fiz a obra virar um díptico. Então *Visage Exterieur* é de [19]75, e essa página, *Visage Interieur*, é de [19] 72.¹⁶

A peça foi estreada em Genebra com Dagoberto Linhares, que realizou ainda a revisão e a digitação para que fosse editada pela Tonos Verlag em 1979.

Livro para seis cordas (1974)

Em julho de 1974, em um congresso na USP, Almeida Prado encontrou-se com o violonista Turíbio Santos que, na ocasião, encomendou-lhe informalmente uma obra. Esta encomenda fazia parte de um projeto de Turíbio que consistia de uma edição pela Max Eschig e uma gravação pelo selo Erato de três compositores brasileiros: Marlos Nobre, Edino Krieger e Almeida Prado. Muito rapidamente, ainda em julho do mesmo ano, o compositor escreve o *Livro para seis cordas*, que leva este nome numa referência ao número de cordas do violão. A peça possui três movimentos: *Discurso*, *Meditação* e *Memória*, cujos títulos, segundo o compositor, vêm da necessidade de não pensar em forma sonata:

[...] dei o nome de livro porque é uma suíte, com três peças[...] Eles vêm de uma necessidade de não pensar em forma sonata. É um livro, uma nova maneira de pensar. Eu tenho o *Livro para cordas*¹⁷, e ele tem também *Discurso*, *Memória*... O *Livro para cordas* é de [19]73, e este é de [19]74, estão todos próximos.¹⁸

O projeto de Turíbio Santos foi consolidado em 1975, e esta é a única peça de Almeida Prado editada na França pela Max Eschig:

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Almeida Prado refere-se aqui ao seu *Livro Sonoro* para quarteto de cordas, de 03 de fevereiro de 1972 e que tem os seguintes movimentos: I – Pensamento, II – Discurso, III – Antidiscorso, IV – Soneto, V – Ponto, VI – Memória.

¹⁸ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

[...] O Turíbio gostou muito, dedilhou, conforme pode ser visto na partitura editada, foi copiada pela *Max Eschig*, eu corrigi, e saiu publicada na França. É a única obra que eu tenho na edição *Max Eschig*, que é muito importante.¹⁹

Mais tarde, uma outra gravação foi ainda realizada pelo violonista Orlando Fraga.

Sonata nº1 (1981)

Em 1981, a pedido do violonista Dagoberto Linhares, Almeida Prado escreve a sua *Sonata nº1*. A peça consta de quatro movimentos. No primeiro, uma forma sonata tradicional, o compositor utilizou o tema do *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos:

Esse tema na verdade é uma célula ameríndia que você encontra muito em Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Trata-se de um *melisma*, uma célula do folclore, porém isso não justifica, ela é do concerto. Mas foi inconsciente, e depois quando me tornei consciente eu não quis mudar, porque não é vergonha você ter algo parecido com o mestre.²⁰

No segundo e terceiro movimentos lança mão de gêneros tradicionais da música brasileira: um *Chorinho* e uma *Cantiga* respectivamente. Nesta última, utiliza como base para sua construção o tema da *Cantiga de Amor* (1977) de sua trilha sonora para o filme *Doramundo*, de João Batista de Andrade. Por último, como quarto movimento, escreve uma *Toccata – Rondo*.

Dagoberto Linhares estreou esta sonata em Londres, no Wigmore Hall, e tocou-a ainda algumas vezes na Europa. Mas foi o violonista Fabio Shiro Monteiro quem digitou-a para a edição da Tonos Verlag de 1984, e ainda gravou-a em seu disco *Recital Brasileiro*, juntamente com o *Poesilúdios nº1* do mesmo autor, e outras obras de Marlos Nobre, Guerra Peixe e Ronaldo Miranda.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

Almeida Prado esboçou na entrevista a intenção de escrever uma segunda sonata para violão.

Poesilúdios nº1 (1983)

Em 04 de setembro de 1983, querendo sair da linguagem de suas *Cartas Celestes*, Almeida Prado inspira-se num verso de Fernando Pessoa para criar um misto de poesia com prelúdio:

Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve²¹

O *Poesilúdio nº1* é uma peça original para violão solo, de caráter não virtuosístico, dedicada ao violonista amador e então Vice-Reitor da Unicamp Ferdinando Figueiredo:

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 presenteá-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: “Poesialúdio, Poesilúdio!” E por que Poesilúdio? Porque na partitura do Poesilúdio nº1, para violão, tem um verso do Fernando Pessoa (a epígrafe da peça). (MOREIRA, 2002, p.68)

Ficou inicialmente como uma peça isolada, mas, a partir de setembro do mesmo ano, resolve “pianizá-la”²², ou seja, arranja-la para piano, dando início àquela que seria a sua série de *16 Poesilúdios*:

²¹ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

²² Expressão comumente empregada por Almeida Prado.

Quando o Ferdinando tocou, gostei tanto que quis tocar também. Como não toco violão, eu pianizei, ou seja, tornei piano o que era violão. (MOREIRA, 2002, p.68)

Um dia eu comecei a tocá-la no piano, e nasceu a idéia de *pianizar*, surgindo assim a versão. Em seguida vieram os números 2, 3, 4 e 5, cinco prelúdios. E então parei um pouco, mas tempo depois escrevi do 6 ao 16. Eu diria que são como cromos, prelúdios.²³

Assim, a pequena peça para violão originou um importante ciclo do repertório pianístico brasileiro, com peças inspiradas em pinturas (Poesilúdios nº2 ao nº5) e noites de grandes cidades (Poesilúdios nº6 ao 16). O *Poesilúdios nº1* teve a digitação de Ferdinando Figueiredo, edição da Tonos Verlag, e gravação do violonista Fabio Shiro Monteiro em seu já citado disco *Recital Brasileiro*.

²³ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli em 03/02/2006.

1.3. As peças para violão solo no contexto das fases estéticas do compositor

Almeida Prado passou por diferentes fases estéticas que podem ser assim classificadas:

- **1952 a 1960** – sua primeira fase, ainda na infância, corresponde ao tempo em que estudava com suas primeiras professoras, Dona Lurdes Joppert em Santos, e Dinorá de Carvalho em São Paulo. O compositor classifica-a como período **Infanto-juvenil**, com obras cujas estruturas não eram conscientemente elaboradas. Conforme dito na biografia, eram inspiradas em contos de fadas, cinema e emoções do dia a dia, e podemos citar *Adeus, Os Duendes na Floresta, Dança Espanhola, Procissão do Senhor Morto, O Saci e Um Gato no Telhado*.
- **1960 a 1965** – esta fase é classificada pelo compositor como **Guarnieriana**, pois corresponde ao tempo em que estudou com Camargo Guarnieri. As obras escritas neste período seguem a estética nacionalista de Mário de Andrade, com ampla utilização de elementos do folclore brasileiro. Destaca-se aqui a sua primeira obra escrita para orquestra: um lamento praiano do Rio Grande do Norte intitulado *Variações para piano e orquestra* (1963).
- **1965 a 1969** – sentindo-se limitado com a estética nacionalista e desejando refletir seu próprio caminho criativo, Almeida Prado rompe com Guarnieri em 1965. Conhece neste momento Gilberto Mendes e inicia com ele um estudo informal de obras de vanguarda européia. Trava ainda contato em 1966 com a *Paixão segundo São Lucas* de Penderecki, absorvendo no campo da rítmica o conceito de Espaço Sonoro²⁴. Esta sua fase pode ser classificada como **Autodidatismo** ou **Atonalismo Serial**, destacando-se o Caderno I de

²⁴ Espaço Sonoro está definido no texto *O sistema organizado de ritmos*, capítulo 1, p. 33 desta dissertação.

Momentos (1965) para piano, e *Pequenos funerais cantantes* (1969), cantata fúnebre para solistas (soprano e barítono), coro e orquestra, com texto homônimo de Hilda Hilst.

- **1969 a 1973** – corresponde ao período de quatro anos em que passa na Europa estudando com Olivier Messiaen e Nádya Boulanger. Almeida Prado chama esta fase de **Universalista**, já que aprofunda seu aprendizado de harmonia e contraponto tradicional, e realiza contatos com as mais novas correntes da música mundial em Paris. Moreira (2002) chama de Pós-Tonal o período que vai de 1965 até 1973, pois considera o aprendizado em Paris como uma continuidade de suas descobertas com Gilberto Mendes. Almeida Prado, em entrevista a Moreira (2002), não discorda, acrescentando ainda os termos Atonal Livre e Serial, com influências de Ligeti, Xenakis e Stockhausen. Datam desta época o *Livro sonoro* (1972) para quarteto de cordas, *Portrait de Lili Boulanger* (1972) para piano, flauta e quarteto de cordas, *Portrait de Nádya Boulanger* (1972) para soprano e piano, entre outras.
- **1973 a 1983** – Almeida Prado classifica este período como **Ecológico** ou ainda **Astronômico**. O termo ecológico designa uma inspiração em orquídeas, pássaros e referências onomatopaicas, tais como a utilização de ruídos explorados da natureza. Já o Astronômico deriva de sua *Cartas Celestes nº1* (1974), obra composta como trilha sonora para os espetáculos do Planetário do Ibirapuera em São Paulo. Almeida Prado explora nesta peça sistematicamente as ressonâncias do tonalismo, sem a utilização das cadências e da sensível tal como ocorre neste sistema. O musicólogo Yulo Brandão nomeou tal invenção de *Transtonal*. Desta forma, estes dez anos são marcados pela estética de sua *Cartas Celestes nº1* e pelo sistema *Transtonal*, bem como pela inspiração na ecologia. Adriana Lopes Moreira (2002) aponta ainda nesta época a coexistência de temáticas místicas, ecológicas, astrológicas, afro-brasileiras e livres, destacando-se *Três episódios de animais*

- *Tamanduá* (16/jan/1974) para soprano solo, *Exoflora* (29/mar/1974) para piano e orquestra de câmara, *Aurora* (1975) para piano e pequeno conjunto de câmara, além de seu *Concerto* para violino e orquestra de cordas (1976).

- **1983 a 1993** – Almeida Prado denomina esta fase de **Pós-Moderna**, na qual utiliza colagens, citações e revisitações a formas tradicionais, como Noturnos, Baladas e Prelúdios. As colagens e citações não se restringem somente a obras de outros compositores, mas também aquelas de sua própria autoria. Outra marca desta fase é um retorno à utilização de elementos do folclore e da cultura brasileira, como um aproveitamento, agora mais livre e consciente, dos aprendizados realizados com Camargo Guarnieri. Dá início, segundo José Maria Neves (1984), a uma fase de fusão de materiais que chega próximo ao surreal, como a mistura do modal com o atonal e o serial, efeitos tímbricos e complexas elaborações rítmicas. Uma das obras que marcaram esta fase é a sua série de *16 Poesilúdios* para piano, na qual Almeida Prado procurou fugir da linguagem Transtonal e da estética das *Cartas Celestes nº1*. Destacam-se ainda obras como o *Concerto nº1* para piano e orquestra (1983), sua *Missa de São Nicolau* (1986), a *Sinfonia dos Orixás* (1985) e os cadernos 7 e 8 de seus *Momentos* para piano(1983).
- **1993 até hoje** – é sempre mais difícil colocar-se à distância para a observação de uma estética atual. No entanto, esta fase mais recente do compositor corresponde ao seu pleno amadurecimento e conseqüentemente a um período de **Síntese**, ou ainda **Tonal Livre**, onde todos os elementos são aplicados na medida em que o compositor resolve evocá-los. No comentário feito por Almeida Prado em carta enviada a Costa²⁵, não há necessariamente uma quebra entre as duas últimas fases, mas sim uma continuidade. Destacam-se desta época mais recente *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* (1996)

²⁵ COSTA, Régis Gomide. **Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais**. Porto Alegre, 1998. p.180. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.

para orquestra, dedicada ao maestro Benito Juarez, a *Sonata n^o10* para piano, *Octaedrophonia* para grande grupo²⁶, a *Fantasia* (1997) para violino e orquestra, a *Cartas Celestes n^o7* (1998) para dois pianos e banda sinfônica, *Cartas Celestes n^o8* para violino e orquestra, as demais *Cartas Celestes* para piano (n^o9 (1999), n^o10, 11 e 12 (2000) e n^o13 e 14 (2001)) e *Variações sinfônicas sobre um tema original* (2005) para orquestra sinfônica.

Sua obra para violão solo foi escrita entre os anos de 1972 e 1983, atravessando, portanto, três fases estéticas distintas. A primeira peça, ***Portrait*** (1972/1975), teve seu primeiro movimento (*Visage Intérieur*) escrito no ano de 1972. Faz parte da fase *Universalista* do compositor, cuja linguagem harmônica é atonal livre e serial. Sua rítmica, no entanto, está fundamentada nos conceitos de *Espaço Sonoro*, característica que o acompanha desde sua fase *Autodidata*. As barras de compasso têm a função de separar fragmentos e facilitar a memorização do intérprete, já que não há fórmula de compasso na partitura. Quando em 1975 escreveu o segundo movimento (*Visagem Extérieur*), utilizou nele os mesmos materiais do primeiro, apesar de estar envolvido nesta época com a linguagem das *Cartas Celestes n^o1*.

Sua segunda peça para violão solo, o ***Livro para seis cordas***, foi escrita em 20 de julho de 1974. Ela antecipa em alguns dias a linguagem da *Cartas Celestes n^o1*, obra escrita em 2 de agosto de 1974 e que marca oficialmente a transição estética do compositor rumo ao *transtonalismo* da fase *Astronômica* (detalhes comparativos entre *Cartas Celestes n^o1* e *Livro para seis cordas* encontram-se no capítulo 2 desta dissertação – *Estrutura das Peças para violão solo de Almeida Prado*). Almeida Prado frisa a semelhança da geografia de ambas as peças e ainda comenta:

²⁶ Violino, trompa, vibrafone, harpa, piano, cravo, celesta. Órgão, orquestra de cordas e quatro percussionistas.

Isso aqui [compassos síntese do *Livro para seis cordas*] é *Carta Celeste*, porém em essência, não com tanta nota, mas o gesto é igual. Veja aqui, vinte de julho [20/07/1974, referindo-se a data da composição do *Livro para seis cordas*]. Eu compus a *Cartas 1* em dois de agosto [02/08/1974], uma semana depois! É continuação do *Livro*.²⁷

Desta forma podemos classificar o *Livro para seis cordas* como parte da fase *Astronômica* do compositor.

A sua **Sonata nº1** (1981) para violão solo já é *Pós-Moderna*. Contém citações, auto-citações, modalismos, complexas elaborações rítmicas e gêneros tradicionais da música brasileira em seus movimentos, numa espécie de fusão de elementos. Logo no primeiro compasso do primeiro movimento ouve-se o tema do *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos:



Ex.3. Almeida Prado: *Sonata nº1 para violão*, melodia dos c.1 e 2



Ex.4. H. Villa-Lobos: *Concerto para violão e pequena orquestra*, c.1 e 2.²⁸

O tema citado, segundo Almeida Prado²⁹, é uma célula de origem ameríndia, também encontrada na música de Camargo Guarnieri. Desta forma, além da citação, há a utilização do folclore brasileiro.

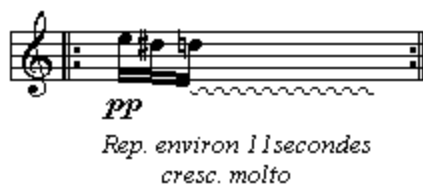
²⁷Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03 de fevereiro de 2006, na residência do compositor em São Paulo.

²⁸Redução para piano – manuscrito do próprio compositor.

No mesmo movimento, c.53, o compositor faz uma auto-citação de um trecho usado em seu *Livro para seis cordas*, onde são exploradas as ressonâncias ao estilo *Cartas Celestes n.º1*:



Ex.5. Sonata n.º1 – I movimento, c.53



Ex.6. Livro para seis cordas – Discurso, c.41

Sobre esta auto-citação o compositor comenta:

Sim, eu copiei de lá [referindo-se ao compasso síntese do *Livro para seis cordas*]! Eu quero exatamente como o *Livro para seis cordas*, para soar. São na verdade três cordas, um cluster.³⁰

Há ainda movimentos de expansão e retração harmônica e rítmica, também fazendo referências a linguagem transtonal³¹:

²⁹ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03 de fevereiro de 2006, na residência do compositor em São Paulo.

³⁰ Ibid.

³¹ Movimentos de Expansão e Retração, bem como a linguagem Transtonal, estão explicados no texto *1.4 O Transtonalismo e o sistema organizado de ressonâncias*, p. 26.



Ex.7. Sonata n°1 – I movimento, c.109 a 112, expansão rítmica e harmônica

Vale reforçar que é só a partir de seus *16 Poesilúdios* (1983) para piano que Almeida Prado procura abolir de sua linguagem o transtonalismo das *Cartas Celestes n°1*.

A escolha de um chorinho para o segundo movimento também nos remete ao nacionalismo. Trata-se de um choro que gira em torno de Lá m e Lá M, em compasso 7/16. O mesmo ocorre com o terceiro movimento, uma *Cantiga*, onde o compositor cita o tema de *Cantiga de Amor* (1977) de sua trilha sonora feita para o filme *Doramundo*, com a utilização de um modalismo inspirado no folclore. Este mesmo tema é utilizado mais tarde por Almeida Prado em sua *Sonata n°4* para piano. Ainda na *Cantiga*, são exploradas as terças paralelas da moda de viola da música caipira paulista:



Ex.8. Sonata n°1 – III (*Cantiga*) compassos 31 e 32

Segundo Nepomuceno:

[...] a moda de viola é geralmente levada em duo de vozes terçadas – outra herança das modinhas portuguesas da segunda metade do século XVIII, que eram cantadas em duas vozes paralelas [...] ³²

O quarto e último movimento, assim como o primeiro, é caracterizado pela complexa elaboração rítmica, utilizando como forma o tradicional Rondó.

Podemos desta forma perceber na *Sonata n.º1* a fusão de diversos elementos, característica da fase *Pós-moderna* de Almeida Prado. No entanto, o compositor não abandona ainda completamente recursos de seu sistema transtonal, que só vai acontecer dois anos mais tarde com os *16 Poesilúdios* para piano.

Já a quarta e última peça para violão solo de Almeida Prado marca de maneira definitiva e consciente o início da sua fase *Pós-Moderna*. No **Poesilúdio n.º1** (1983), escrito originalmente para violão, o compositor tem a intenção de sair da linguagem Transtonal. Além disso, é uma revisitação à forma prelúdio:

Eu queria sair das *Cartas celestes*, do transtonal, estava cansado daquilo. [...] 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: “Poesialúdio, Poesilúdio!” ³³

Sua linguagem modal e seu ritmo sincopado remetem ao estilo nacionalista de Camargo Guarnieri. É uma peça esteticamente semelhante a sua cantiga – terceiro movimento da *Sonata n.º1* (1981) também para violão solo, escrita dois anos antes. Este primeiro Poesilúdio abriu caminho para a composição de outros 15 para piano, inaugurando uma nova fase na carreira do compositor.

A análise estética da obra para violão solo de Almeida Prado possibilita uma observação de suas fases, e revela a importância destas peças nos

³² NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p.69.

³³ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**. Campinas, 2002. p. 68. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

momentos distintos da linguagem do compositor: o *Livro para seis cordas* como precursor de sua *Cartas Celestes nº1*, a *Sonata nº1* como peça importante na transição da fase *Astronômica* para a *Pós-Moderna*, o *Poesilúdio nº1* como marca definitiva e consciente de uma nova fase, e o *Portrait* como testemunha de sua fase atonal livre e serial.

1.4. O Transtonalismo e o sistema organizado de ressonâncias

Em 1974 Almeida Prado compôs a obra que marcou profundas mudanças em sua linguagem composicional: a *Cartas Celestes nº1*. Para que atingisse tais mudanças, passou pela reflexão sobre a trajetória do sistema tonal e do atonalismo, destacando do primeiro características como a polarização tônica – dominante (consonância – dissonância), a hierarquização de acordes maiores, menores e diminutos, e a exploração da série harmônica na elaboração de seus acordes, através do uso de intervalos de 8J, 5J, 4J e 3M ou 3m, ou seja, os intervalos dos primeiros harmônicos da série:



Ex.9. Série Harmônica de Dó

Das características do atonalismo destacou a renúncia de três aspectos com relação ao sistema tonal: as articulações hierárquicas (tônica, dominante e subdominante), a utilização dos primeiros intervalos da série harmônica, e a redundância, esta última decisiva na assimilação da obra pelo ouvinte. A respeito dos dois últimos aspectos descritos acima, Almeida Prado comenta:

O uso de oitavas, elemento vivo existente em qualquer ressonância mínima na natureza, ficava proibido, salvo raríssimas exceções (em alguns momentos específicos para delinear melhor uma série)

[...]

A escuta de uma obra atonal não dá ao ouvinte, nunca, a sensação de recuperar determinado acorde, aquele elemento simples e óbvio que tece uma articulação através do discurso tonal. (PRADO, 1985, v.2, p.559)

É então na mescla de elementos do atonalismo com o uso da redundância e a exploração das ressonâncias da série harmônica presentes no sistema tonal, que Almeida Prado vai desenvolver sua nova linguagem durante a década de 70, o Transtonalismo:

O meu sistema seria então, uma tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores, criando Zonas de Percepção das Ressonâncias (PRADO, 1985, v.2, p.559)

Desta forma é comum neste sistema o aparecimento de acordes tonais sem o tratamento hierárquico presente no tonalismo, ou seja, a formação destes acordes fundamenta-se nos primeiros harmônicos da série, e não necessariamente nas relações tônica – dominante. No entanto, há muitas vezes em sua música a presença de centros, ou seja, notas que exercem força atrativa em determinados trechos. Sobre este aspecto Almeida Prado declara: “[...] o tonalismo está sempre presente em minha música, mesmo quando eu sou serial, dodecafônico. [...] Certas cadências [...] tendem a dar uma idéia de um repouso tonal ou modal” (COSTA, p. ,1998).

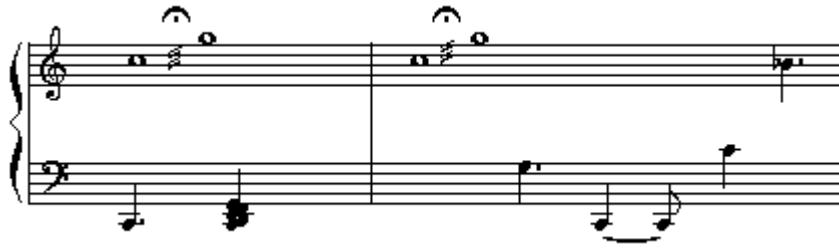
Um dos fundamentos do transtonalismo é, então, o Sistema Organizado de Ressonâncias, que segundo Almeida Prado está dividido em quatro zonas sonoras:

1 – Zona de Ressonância Explícita

Ocorre quando a construção parte do uso racional e organizado da série harmônica (superior e inferior). Veja no exemplo abaixo a série harmônica superior de Dó e em seguida um trecho de *Cartas Celestes n^o1* em que são explorados os primeiros harmônicos de tal série:



Ex.10. Série Harmônica Superior de Dó



Ex.11. Cartas Celestes nº1 – Via Láctea, c. 28 e 29

Notas estranhas à série harmônica, que apareçam eventualmente, são consideradas ornamentos.

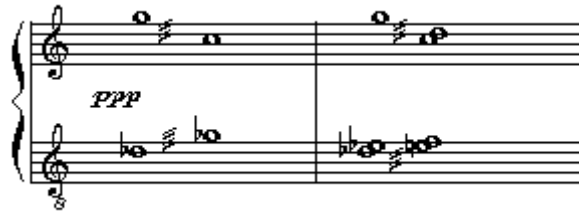
Abaixo encontra-se exemplificada a série harmônica inferior de Dó:



Ex.12. Série Harmônica Inferior de Dó

2 – Zona de Ressonância Implícita

Quando no uso de uma seqüência atonal, insinuam-se notas que lembram ressonâncias de harmônicos superiores ou inferiores.



Ex. 13. *Cartas Celestes nº1 – Via Láctea, c.7 e 8*

3 – Zona de Ressonância Múltipla

Ocorre quando a combinação de acordes produz o encontro de diferentes ressonâncias.



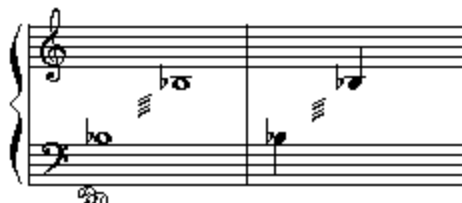
Ex. 14. *Cartas Celestes nº1 – Scorpio, Constelação III, c.16*

Nas palavras de Almeida Prado: “[...] o uso de acordes simultâneos ou seqüenciais, constituídos de ressonâncias misturadas, criam um turbilhão de ressonâncias, tornando quase impossível a distinção pelo ouvido” (PRADO, 1985, v.2, p.565).

4 – Zona de Não-Ressonância

É o uso racional de acordes e melodias simples ou polifônicas que resultam em pouca ou mínima ressonância, nos quais segundo Almeida Prado, criam uma

zona de opacidade e neutralidade, servindo de contraste com as zonas de ressonância:



Ex.15. Exemplo de zona de não-ressonância

Para finalizar, podem ser ainda destacados três procedimentos utilizados pelo compositor no tratamento de seu sistema transtonal:

Expansão e retração harmônica

Assim como ocorre a *expansão e retração rítmica*, o mesmo tratamento é dado à harmonia. *Expansão harmônica* é o processo de acúmulo gradativo de sons até que se forme um acorde, simultaneidade ou cluster desejado. Os exemplos abaixo ilustram tal procedimento:



Ex.16. Sonata nº1 (1981) para violão – I movimento, c.9 e 10



Ex. 17. Sonata n°3 (1984) para piano, c.19 e 20

A *retração harmônica* é o processo inverso, ou seja, o decréscimo gradativo de sons até que reste apenas um som de um acorde:



Ex. 18. Sonata n°1 (1981) para violão – I movimento, c.127 a 131

Movimentos cromáticos melódicos ou harmônicos

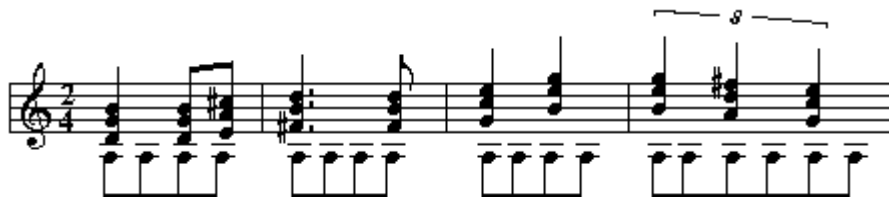
São trechos em que uma seqüência de notas ou acordes realizam movimentos rápidos em semitons, em sentido ascendente ou descendente. O exemplo abaixo mostra uma melodia que sobe cromaticamente de Fa 4 a Sol # 5, acompanhada por um contraponto nas cordas soltas do violão:



Ex. 19. Sonata n°1 (1981) para violão – I movimento, c.12 e 13

Acordes transtonais paralelos

Quando acordes transtonais, cuja configuração é de acordes maiores ou menores sem que haja, no entanto, relação tonal entre eles, caminham em movimentos paralelos:



Ex.20. Sonata nº1 (1981) para violão – I movimento, c.25 a 28

Uma aplicação prática de todas estas definições é realizada no capítulo 2 desta dissertação (*Estrutura das peças para violão solo de Almeida Prado*).

1.5. O sistema organizado de ritmos

A obra *Cartas Celestes nº1* (1974) marcou transformações na linguagem de Almeida Prado não só no plano das alturas, mas também das durações. Foi a consolidação de idéias que o compositor já vinha aplicando em obras posteriores a 1966, ano em que conhece a *Paixão segundo São Lucas* de Penderecki. Vale lembrar que o compositor havia rompido com Guarnieri em 1965 e estava desde então na busca por uma nova linguagem. O contato com obras de Varèse, Xenakis e Penderecki despertou-lhe então o conceito de *Espaço Sonoro*.

Varèse, Xenakis e Penderecki – a consciência do Espaço Sonoro foi despertada por estes três compositores. Grande foi o meu espanto ao ouvir em 1966, no Rio de Janeiro, a *Paixão segundo São Lucas* de Penderecki. (PRADO, 1985, p.380)

Segundo Almeida Prado, o objetivo da matéria sonora neste sistema não é mais “explanativo-intelectivo”³⁴, mas sim de preencher um espaço no tempo. Desta forma, o conceito de música linear, cujo discurso obedece às leis de uma sintaxe tradicional, dá lugar à música espacial, em que um determinado intervalo de tempo é preenchido por um espaço sonoro.

Dentro desta concepção, Almeida Prado aplica a redundância, com o intuito de destacar elementos de maior relevância para a audição, ou para que o ouvinte possa assimilar determinadas ressonâncias:

Figuras propositalmente repetidas, o uso excessivo da redundância, tem como objetivo o aparecimento das ressonâncias e a memorização no ato de ouvir de determinados acordes e fragmentos melódicos importantíssimos para o apoio auditivo (PRADO, 1985, v.2, p. 534).

Outra característica da escrita rítmica de Almeida Prado é proveniente dos conceitos de expansão do universo que aplicou também em *Cartas Celestes nº1*.

³⁴ Termo usado por Almeida Prado (1985, v.2, p.529)

O compositor, ao utilizar esta técnica, parte de um pulsar contínuo de figuras lentas, para um turbilhão vertiginoso de fusas e semifusas:



Ex.21. Portrait – para violão solo, compassos 3 a 5

Nas palavras de Almeida Prado:

Partindo da mais simples articulação rítmica, por exemplo, o pulsar de contínuas colcheias, ao turbilhão vertiginoso de fusas e semifusas, tentei imprimir no ciclo das 'Cartas Celestes', o ritmo cósmico, que imagino segundo as teorias já amplamente divulgadas, sempre em expansão, porém aparentemente estático (PRADO, 1985, v.2, p. 534).

O inverso também acontece, quando as figuras mais rápidas vão gradativamente dando lugar às mais lentas. Classificamos então esta particularidade da rítmica de Almeida Prado como movimentos de *expansão* e *retração*.

Por fim, as técnicas relativas ao ritmo, consolidadas no primeiro dos seis volumes de *Cartas Celestes nº1* (1974), deram origem ao seu *Sistema Organizado de Ritmos*, composto de quatro zonas rítmicas:

1 – Zonas Rítmico–Harmônicas

Ocorre quando o ritmo harmônico, ou seja, o ritmo em que se repetem ou alternam-se os acordes, é claramente perceptível. Em *Cartas Celestes nº1*, este ritmo se refere mais especificamente aos 24 acordes elaborados por Almeida Prado para a obra.

2 – Zonas Rítmicas Explícitas

São momentos em que as pulsações são sentidas nitidamente, e os ritmos diretos e claros.

3 – Zonas Rítmicas Ambíguas

Ocorrem quando as pulsações tornam-se confusas, com superposições daquilo que Almeida Prado denomina *valores irracionais*, ou seja, que não segue uma ordem ou lógica, tornando a escuta ambígua.

4 – Zonas de Atemporalidade

Almeida Prado preocupa-se em sua construção musical com a noção de presente, passado e futuro. Segundo o compositor, *presente* é o ato exato de atacar o som; *passado* é a memória do ataque recém ouvido, tendo a ressonância como o novo *presente*. Já o *futuro* é a expectativa ou o desejo de se ouvir um novo ataque. Num momento de rápida e sucessiva repetição de acordes ou seqüências, há uma confusão entre *presente*, *passado* e *futuro*, criando uma *zona de atemporalidade*.

Uma aplicação prática de todas estas definições é também realizada no capítulo 2 desta dissertação (*Estrutura das peças para violão solo de Almeida Prado*).

2. ESTRUTURA DAS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO

2.1. Portrait (1972/1975)

2.1.1. Estrutura formal

A linguagem adotada por Almeida Prado em *Portrait* é atonal-serial. O compositor lança algumas séries atonais (não dodecafônicas) no primeiro movimento e desenvolve-as sistematicamente no segundo. Esta análise visa, assim, explicar a forma da peça a partir da disposição de suas séries.

Em um primeiro momento, antes da análise propriamente dita, é fundamental que se defina claramente o que é uma série e em que sentido o termo será usado aqui. Partiremos então de algumas definições selecionadas. O dicionário de Música Oxford nos dá uma visão apenas parcial do conceito, restringindo-o ao dodecafonismo:

Na música dodecafônica, a ordem em que o compositor decide arranjar as doze notas dentro de uma oitava, em que esta ordem atua como a base da composição. Em rigor, nenhuma nota deveria ser repetida antes de a série chegar ao fim, embora o ritmo de sua apresentação possa. Do mesmo modo, qualquer nota da série pode aparecer uma oitava acima ou abaixo do que apareceu originalmente, e toda a série pode ser usada num registro mais agudo ou mais grave. No entanto, vários compositores sucessivos quebraram estas regras.³⁵

Do dicionário Aurélio da Língua Portuguesa podemos destacar série como “sucessão”, ou ainda “seqüência ininterrupta”. Tal dicionário, quando fala da música, faz também uma associação à técnica dodecafônica:

³⁵ KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Dom Quixote, 1994. p.655.

Série – Mús. Na técnica de composição dodecafônica, sucessão de 12 sons diferentes (escolhidos ente os 12 graus da escala cromática), dispostos numa ordem que determinará o seu desenvolvimento ulterior.³⁶

No entanto, o dicionário Grove de Música traz uma definição mais abrangente:

Uma sucessão organizada de parâmetros a serem usados como material básico numa composição musical. A palavra é usada com maior freqüência para descrever uma organização de 12 graus de alturas, mas também pode ser utilizada para uma sucessão de menos ou mais de 12 ou quaisquer elementos (classes de alturas, durações, dinâmicas, timbres, etc...)³⁷.

Apesar das fontes associarem freqüentemente série a dodecafonismo, pode-se verificar que não são necessariamente termos correlatos. No presente texto utilizaremos o termo série num sentido mais amplo, como seqüências de alturas que formam unidades. No caso específico de Portrait, tratam-se de séries atonais com números variáveis de alturas. As unidades tornam-se mais claras quando se observa o segundo movimento, onde os fragmentos expostos em *Visage Interieur* são explorados. Veremos que esta exploração ocorre principalmente pela repetição das alturas dentro de uma elaboração rítmica. O critério então adotado na definição de um determinado grupo de notas como sendo uma série, está no fato de tal grupo ser ritmicamente explorado no segundo movimento da peça.

³⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Dicionário da Língua Portuguesa**. 3 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 502.

³⁷ SADIE, Stanley (Ed). **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p.855.

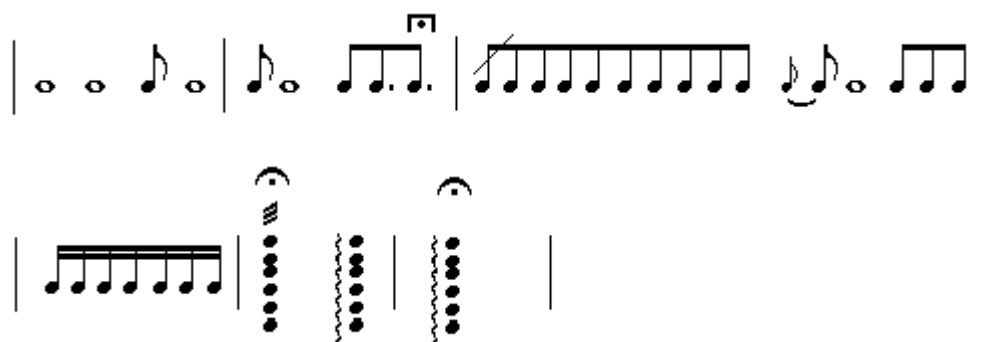
Visage Intérieur

O primeiro movimento está estruturado em três seções, como mostra a tabela abaixo:

A	B	C
c.1-6	c.7-14	c.15-18

Ex.22. Estrutura formal de Visage Interieur

Cada uma destas partes, cuja unidade é garantida pelo desenho rítmico, é responsável por apresentar três séries atonais independentes. O desenho rítmico de **A** é o seguinte:



Ex.23. Visage Intérieur – desenho rítmico da seção **A**

As três séries nele apresentadas são:



Ex.24. série a1 – c.1 e 2



Ex.25. série a2 – c.3 e 4



Ex.26. série a3 – c.5

O desenho rítmico de **B** é semelhante ao de **A**, no entanto com algumas células prolongadas:



Ex.27. *Visage Intérieur* – desenho rítmico da seção **B**

Ambos começam com a semibreve, passam pela colcheia pontuada finalizada com fermata, colcheia com indicação de velocidade, e encerram com um acorde rasgueado³⁸ e dois arpejados. As três séries apresentadas em **B** são:



Ex.28. série b1 – c.7 e 8

³⁸ O reasgueado é uma maneira percussiva de articular os sons de um acorde no violão. No caso específico de Almeida Prado, o polegar alterna com os demais dedos da mão direita, em movimentos rápidos ascendentes e descendentes.



Ex.29. série b2 – c.9 a 13



Ex.30. série b3 – c.14

Já a seção **C** possui o seguinte desenho rítmico:



Ex.31. Visage Intérieur – desenho rítmico da seção **C**

Ele apresenta ainda mais três séries:



Ex.32. série c1 – c.15









Ex.33. série c2 – c.16




Ex.34. série a3 – c.17 e 18

A série **a3** foi originalmente apresentada na seção **A**. Almeida Prado reutiliza o acorde no compasso 17 e desmembra-o no compasso 18, finalizando assim *Visage Intérieur*.

A tabela abaixo resume o uso das séries na estrutura do primeiro movimento:

Seção	Série
A	 <p>a1 – c.1 e 2</p>
	 <p>a2 – c.3 e 4</p>
	 <p>a3 – c.5</p>
B	 <p>b1 – c.7 e 8</p>
	 <p>b2 – c.9 a 13</p>
	 <p>b3 – c.14</p>

C	 c1 – c.15
	 c2 – c.16
	 a3 – c.17 e 18

Ex.35. Séries de *Visage Interieur*

Visage Extérieur

As séries expostas no primeiro movimento são sistematicamente reaproveitadas no segundo, revelando a unidade da obra. Elas são expandidas através de repetições persistentes, num trabalho que privilegia o ritmo. Assim, em termos de altura, não é apresentado aqui nenhum novo material.

A macroestrutura de *Visage Extérieur* é então organizada conforme a disposição dos materiais de *Visage Intérieur*, como mostra a tabela abaixo:

A'	B'	C'
c.1-9	c.11-16	c.18-38

Ex.36. Estrutura formal de *Visage Extérieur*

Os cinco primeiros compassos da peça já exploram ritmicamente a série **a2**:



Ex.37. *Visage Extérieur* – c.1 e 2

Em seguida, entre os compassos 6 e 9, são exploradas as alturas da série **a3**:



Ex.38. *Visage Extérieur* – c.6 e 7

A utilização da série **b1** entre os compassos 11 e 14 dá início a seção **B'**:



Ex.39. *Visage Extérieur* – c.11 e 12

O prolongado compasso 15 utiliza a série **b2**. As três primeiras células apresentam parte do material retrogradado:



Ex.40. *Visage Extérieur* – início do c.15

A seção **B'** é encerrada no compasso 16, onde é utilizado **b3**:



Ex.41. *Visage Extérieur* – c.16

No restante da peça, seção **C'**, alternam-se materiais de **C** e **A**. O compasso 18 utiliza a série **c1**:



Ex.42. *Visage Extérieur* – c.18

A série **a2** volta a aparecer entre os compassos 19 e 25, bem como entre os compassos 28 e 31, alternados por **c1** no compasso 27. Já no compasso 33 é explorada a série **a1**:



Ex.43. *Visage Extérieur* – c.33

O compasso 34 trás a série **c2**:



Ex.44. *Visage Extérieur* – c.34

Nos quatro últimos compassos da peça as idéias surgem de maneira fragmentada, anunciando um final onde apenas algumas lembranças são retomadas, como uma memória em fragmentos. Assim no compasso 35 são exploradas as séries **a2** e **a3**. O compasso 37 utiliza mais uma vez **c1**, e a peça termina com um ataque forte e único do acorde da série **a3**:



Ex.45. *Visage Extérieur* – c.38

É interessante observar que o final de *Visage Extérieur* utiliza o mesmo material do final de *Visage Intérieur*.

A tabela abaixo resume então a estrutura deste segundo movimento:

Seção	Série	Compasso
A'	a2	1-5
	a3	6-9
B'	b1	11-14
	b2	15
	b3	16
C'	c1	18
	a2	19-25
	c1	27
	a2	28-31
	a1	33
	c2	34
	a2	35
	a3	35
	c1	37
	a3	38

Ex.46. *Resumo da estrutura de Visage Extérieur*

2.1.2. Procedimentos harmônicos

Portrait é construído com base em oito séries atonais³⁹, expostas no primeiro movimento e desenvolvidas ritmicamente no segundo. Estas séries são apresentadas ora como ressonantes, quando sons são articulados simultaneamente ou sucessivamente sem interrupção, ora de maneira rítmico-melódica, quando os sons são interrompidos pela articulação sucessiva:



Ex.47. *Visage Intérieur* – c.1 e 2: apresentação ressonante da série **a1**











Ex.48. *Visage Intérieur* – c.3: apresentação rítmico-melódica da série **a2**

O uso alternado destes dois procedimentos gera contrastes, principalmente em *Visage extérieur*.

Para que a harmonia da peça seja melhor compreendida, é fundamental que se faça uma análise intervalar de cada série individualmente:

³⁹ A terceira série apresentada na seção **C** é igual a terceira da seção **A** – a3.

<i>Série</i>	<i>Intervalos</i>
 <p style="text-align: center;"><i>a1</i></p>	7m, 5dim , 2M
 <p style="text-align: center;"><i>a2</i></p>	2M, 3m, 5dim , 2M, 5J, 4J, 2M, 3m, 4aum
 <p style="text-align: center;"><i>a3</i></p>	4J, 4J, 5aum, 2m, 5dim
 <p style="text-align: center;"><i>b1</i></p>	7m, 7M, 4J
 <p style="text-align: center;"><i>b2</i></p>	4J, 4J, 4J 4aum , 4J, 4J 5J, 5dim , 3m, 2M
 <p style="text-align: center;"><i>b3</i></p>	3m, 4J, 4aum , 3m, 6m
 <p style="text-align: center;"><i>c1</i></p>	4aum
 <p style="text-align: center;"><i>c2</i></p>	4aum , 4J 5diM , 5J

Ex.49. Análise intervalar das séries de Portrait

Pode-se perceber na tabela o predomínio do trítono (4aum ou 5dim), da sétima (7M e 7m), da segunda (2M e 2m) e da quarta (4J). Os intervalos de 8J, 5J, 3M e 3m, que são a base do sistema tonal e do próprio *transtonalismo* de Almeida Prado, são evitados. Vale lembrar que o compositor passa a usar o *sistema transtonal* de maneira consciente só a partir de 1974. Já o primeiro movimento de *Portrait* é de 1972, influenciado então pelo atonalismo e serialismo de sua fase Universalista⁴⁰.

Assim, a análise intervalar aponta o atonalismo como linguagem harmônica das séries de *Portrait*, e o lugar desta peça na quarta fase do compositor.

⁴⁰ Ver o texto *As peças para violão solo no contexto das fases estéticas do compositor*, capítulo 1, especificamente as páginas 18 e 20 desta dissertação

2.1.3. Procedimentos rítmicos

Portrait não utiliza fórmula de compasso. O contraste rítmico entre *Visage Intérieur* e *Visage Extérieur* serve à proposta expressiva da peça, que primeiro quer retratar o interior do artista, de maneira livre e meditativa, e depois o seu exterior, com precisão e movimentação. Para isso o compositor lança mão de dois gestos: o lento e o rápido. O gesto lento caracteriza *Visage intérieur*:



Ex.50. *Visage Intérieur* – c.1 e 2: exemplo do gesto lento

O germe do gesto rápido é apresentado nos compassos 3 e 9 ainda no primeiro movimento:



Ex.51. *Visage Intérieur* – c.3: exemplo do gesto rápido

O acelerando vertiginoso escrito entre os compassos 3 e 5 é a manifestação da passagem do gesto lento ao rápido:



Ex.52. *Visage Intérieur* – c.3 a 5

O ritmo livre do primeiro movimento (*Très Libre*) é substituído pela precisão do segundo (*Bien Rhythmé*). Agora prevalece o gesto rápido, através dos grupos de semicolcheias:



Ex.53. *Visage Extérieur* – c.1 e 2: gesto rápido no segundo movimento

Sua acentuação promove uma certa organização que não havia em *Visage Intérieur*, propiciando uma percepção mais clara do pulso. No entanto, a estrutura é contrastada a todo instante com curtas intervenções do gesto lento, que surge nos compasso 11, 18, 27, 33 e 37, como numa lembrança do primeiro movimento:



Ex.54. *Visage Extérieur* – c.11 e 12: gesto lento no segundo movimento

O ritmo do final da peça é fragmentado por pausas, num processo de desintegração gradativa, até atingir o completo silêncio.

2.2. Livro para seis cordas

Os três movimentos desta peça são executados ininterruptamente. Por isso foram utilizadas letras de **A** a **G** na designação das seções da macroestrutura.

2.2.1. Discurso

2.2.1.1. Estrutura formal-harmônica

O primeiro movimento está estruturado em cinco seções:

Seção	A	B	C	D	E
Compasso	c.1 – 24	c.25 – 41	c.42 – 55	c.56 – 69	c.70 - 93
Centro	Si	Mi	Ré	Sol	Fá

Ex.55. Estrutura formal de Discurso

Cada seção parte da nota correspondente ao seu centro, passa pelo processo de *expansão harmônica*, e chega finalmente a um compasso síntese, onde é explorado o efeito da ressonância através dos sons que compõem o trecho. A seção **A**, por exemplo, parte do Si 3:



Ex.56. Seção A – c.1





A *expansão* ocorre com Lá no compasso 4, e Lá# no compasso 9, atingindo a *síntese* no compasso 24:

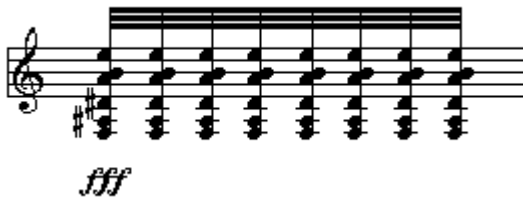


*le plus rapidement possible, env. 9secondes
crescendo molto*

Ex.57. Compasso síntese de A – c.24





O procedimento é análogo nas demais seções, cada uma explorando seu centro:

Seção	Centro	Notas acrescidas	Compasso Síntese
A	Si	Lá (c.4) e Lá# (c.9)	 <p><i>pp</i> <i>le plus rapidement possible, env. 9secondes crescendo molto</i> c.24</p>
B	Mi	Ré (c.27) e Ré# (c.31)	 <p><i>pp</i> <i>Rep. environ 11secondes cresc. molto</i> c.41</p>
C	Ré	Dó (c.44) e Dó# (c.48)	 <p><i>pp</i> <i>Rep. env. 7 sec. cresc. molto</i> c.55</p>
D	Sol	Fá (c.57) e Fá# (c.66)	 <p><i>pp</i> <i>Rep. env. 5 sec. cresc. molto</i> c.69</p>

E	Fá	Lá# (c.71), Ré# (c.72), Lá (c.73), Si (c.74) e Mi (c.76)	
---	----	--	--

Ex.58. Tabela detalhada das cinco seções de discurso

Os compassos síntese das quatro primeiras seções podem ser comparados às ressonâncias de dois acordes de *Cartas Celestes nº1* para piano:

Nome do acorde	Configuração	Ressonância
β		
μ		

Ex.59. Acordes β e μ de *Cartas Celestes nº1* de Almeida Prado

O resultado destes acordes é também a rápida vibração da seqüência cromática de três sons. Segundo Almeida Prado:

O acorde β possui uma ressonância toda especial. Ao toca-lo, ouve-se o Lá natural central, com os três sons do agudo em semitons, circularem em grande velocidade (PRADO, 1985, v.1, p.11).

μ - Ressonâncias: uma oscilação rápida de três sons: Dó #, Ré e Mi b, seguida de uma leve interferência do Mi b agudo (PRADO, 1985, v.1, p.17).

Este mesmo efeito pode ser observado na obra *A espiral eterna* (1971) para violão solo do compositor cubano Léo Brouwer:



Ex.60. *A Espiral Eterna* – 1º grupo de notas

Segundo Fernandez (1998), o grupo de notas acima explora a ressonância:

Outro possível ponto de vista é considerar a seção em termos de ataque e ressonância. Nesta visão, toda a seção **A**, com exceção da última nota, será ressonância, e a última nota será ataque.

Toda a seção **A** desta peça é construída em grupos de notas que se repetem rapidamente, como exemplificado acima, num procedimento semelhante àquele utilizado nos compassos síntese do *Livro para seis cordas*. A última nota a qual se refere Fernandez (1998) na citação contrasta com tais grupos, por se tratar de uma nota única (Si) e articulada em *Pizzicato alla Bartók*⁴¹.

É importante ressaltar que Almeida Prado não conhecia e não foi influenciado diretamente por Brouwer. Segundo o autor: “[...] e eu não a conhecia [referindo-se à *A Espiral Eterna*]! Mas pode-se dizer que tudo isso estava no ar: estava em Stockhausen, em Boulez...”⁴²

Já o acorde do compasso síntese da seção **E** de *Discurso* caracteriza uma *Zona de Ressonância Múltipla*, e pode ser compreendido como duas seqüências cromáticas simultâneas:

⁴¹ Tipo de articulação em que o instrumentista puxa com dois dedos uma corda do instrumento, produzindo um som estalado.

⁴² Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.



Ex.61. Compasso síntese de **E**

Para que sejam analisadas as relações entre os centros das cinco seções é fundamental que se recorra a um dos princípios que rege o sistema transtonal de Almeida Prado: a exploração das ressonâncias da série harmônica. A constituição dos centros de *Discurso* é regida pelos dois primeiros intervalos da série: a 8J e a 5J:



Ex.62. Série harmônica de Dó

A nota Si 3 que abre a seção **A** desce cromaticamente até o Lá 3. Através do intervalo de 5J superior obtêm-se o Mi 4, que é o centro da seção **B**:



Ex.63. Discurso – Mudança de centro de **A** para **B**

O Mi 4 desce cromaticamente até o Ré 4, e a sua 8J inferior (Ré 3) torna-se o centro da próxima seção (**C**):



Ex.64. Discurso – mudança de centro de **B** para **C**

E assim o procedimento é repetido até a seção **E**, conforme mostra a figura abaixo:



Ex.65. Síntese dos centros de Discurso

Almeida Prado explora então os intervalos de 5J ascendente e 8J descendente, partindo do som inferior da seqüência cromática para obter um novo centro.

2.2.1.2. Procedimentos rítmicos

Almeida Prado utiliza em *Discurso* uma concepção espacial do ritmo. Desenvolve movimentos de expansão e retração a partir de quatro células básicas:



Ex.66. Discurso – Célula rítmica 1



Ex.67. Discurso – Célula rítmica 2



Ex.68. Discurso – Célula rítmica 3



Ex.69. Discurso – Célula rítmica 4

A *retração* ocorre em duas condições: quando é reduzido o número de articulações na célula, passando-se, por exemplo, do uso da célula 1 para a 2, ou da 2 para a 3:



Ex.70. Discurso – final do c.1, c.2 e início do c.3

Em outro caso, quando há a diminuição do número de repetições de uma determinada célula, separadas por barra de compasso ou pela figura da colcheia isolada:



Ex.71. *Discurso* – c.4, 5 e 6

A *expansão* corresponde ao procedimento inverso.

Analisando-se então as cinco seções de *Discurso*, pode-se observar que cada uma delas utiliza, de maneira similar, como princípio da organização rítmica, movimentos de *expansão* e *retração*:

Seção A

- c.1 a c.6 – *retração*: a seção **A** começa com a *célula rítmica 1*. Algumas ligaduras ainda no compasso 1 caracterizam a *Zona Rítmica Ambígua*:



Ex.72. *Discurso* – c.1

A *retração* ocorre com a mudança para a *célula rítmica 2* no compasso 2, *célula rítmica 3* no compasso 3, e redução gradativa do número de células entre os compassos 4 e 6:



Ex.73. Discurso – compassos 4, 5 e 6 (movimento de retração)

- c.6 a c.12 – expansão e retração: do compasso 6 para o compasso 7 é expandido o número de células, e no compasso 8 muda-se para a *célula rítmica 2*. A retração ocorre nos compassos 11 e 12:



Ex.74. Discurso – compassos 11 e 12 (retração)

- C.12 a c.19 – expansão e retração: a *célula rítmica 2* é expandida nos compassos 13 e 14:



Ex.75. Discurso – compassos 13 e 14

O compasso 15 inicia a retração, cujo ápice é o silêncio no compasso 19.

- C.19 a c.23 – expansão e retração: a pausa do compasso 19 é expandida no compasso 21 e volta a ser retraída no compasso 23, já as notas são expandidas entre os compassos 20 e 22:



Ex.76. Discurso – c. 19 a 23

- c.24 – compasso síntese: este compasso caracteriza uma *Zona de Atemporalidade*, pois revela a ausência de presente (ataque), passado (o ataque ouvido anteriormente) e futuro (a expectativa por um novo ataque):



*le plus rapidement possible, env. 9secondes
crescendo molto*

Ex.77. Discurso – c.24

Seção B

- c.25 a c.28 – retração
- c.28 a c.31 – expansão e retração
- c.31 a c.37 – expansão e retração
- c.37 a c.40 – expansão-retração e expansão: o movimento de expansão-retração ocorre com as pausas, e a expansão com as notas.
- c.41 – compasso síntese: *Zona de Atemporalidade*.

Seção C

- c.42 a c.44 – retração
- c.44 a c.46 – expansão e retração
- c.46 a c.48 – expansão e retração

- c.48 a c.54 - expansão e retração
- c.55 – compasso síntese: Zona de Atemporalidade

Seção D

- c.56 a c.58 – retração
- c.58 a c.63 – expansão e retração
- c.63 a c.68 – expansão e retração
- c.69 – compasso síntese: Zona de Atemporalidade

Seção E

- c.70 a c.82 – expansão e retração: há nestes compassos um grande movimento de expansão que atinge o ápice no compasso 78, onde ocorre uma explosão de fusas. O procedimento utilizado é o de adicionar notas à *célula rítmica 1*:



Ex.78. Discurso – c.73, 74 e 75

Entre os compassos 79 e 82 ocorre a retração, que culmina na pausa.

- c.83 – compasso síntese: *Zona de Atemporalidade*.
- c.84 a c.91 – retração
- c.92 e c.93 – retração: ocorre nestes compassos finais uma gradativa desintegração, partindo da semicolcheia até chegar a mínima pontuada:

fff *dim.* *rall.* *pp*

Ex. 79. Discurso – c.92 e 93

2.2.2. Meditação

2.2.2.1. Estrutura formal-harmônica

O segundo movimento está estruturado em três seções, todas com centro em Mi:

F	G	F'
c.1 – 20	c.21 – 35	c.36 – 47

Ex.80. Estrutura formal de meditação

Cada uma delas é caracterizada por uma textura específica. A seção **F**, por exemplo, é predominantemente polifônica. Seu primeiro compasso apresenta uma melodia que já polariza o Mi:



Ex.81. Meditação – c.1 e início do c.2

Nos compassos 2, 3 e 4 é utilizado um pedal que reforça o centro, em contraponto a melodias descendentes:



Ex.82. Meditação – c.2, 3 e início do c.4

A voz do baixo realiza no compasso 8 uma imitação da melodia inicial, acompanhada por um contraponto na voz superior:



Ex.83. Meditação – c.8

A seção é encerrada entre os compassos 17 e 19, onde são utilizados os mesmos materiais de seu início.

A seção **G** possui uma escrita harmônica coral a 4 vozes, com indicação de destaque da voz mais aguda. Partindo destas notas destacadas, pode-se extrair quatro melodias que contemplam todo o trecho:



Ex.84. Notas melódicas da seção G

Tais melodias polarizam o Mi, que ganha reforço dos baixos nos três últimos compassos:



Ex.85. Meditação – c.33, 34 e 35

Ainda a respeito de sua escrita coral, Almeida Prado lança mão de princípios da harmonia tradicional, utilizando os movimentos contrário e oblíquo na condução das vozes:



Ex.86. Meditação – c.23

O exemplo acima mostra, nas duas vozes inferiores, o movimento contrário do primeiro para o segundo acorde, e oblíquo do segundo para o terceiro.

A seção **F'** volta a ter uma escrita polifônica. O pedal Mi 4, que fazia contraponto com as escalas descendentes em **F**, com o acréscimo do Mi 2 transforma-se em pedal duplo, reforçando o centro da peça:



Ex.87. Meditação – c.36

2.2.2.2. Procedimentos rítmicos

A concepção do ritmo de *Meditação* é espacial. A seguir são analisados os procedimentos de cada seção individualmente:

Seção F – em seu início o pulso é claro, através de fragmentos melódicos que lembram uma escrita linear. A nota pedal e a primeira nota da melodia são articuladas simultaneamente:



Ex.88. Meditação – c.2

Já entre os compassos 8 e 19, final da seção, os ataques bem como as movimentações rítmicas são alternados entre as duas vozes:



Ex.89. Meditação – c.8 e 9

Seção G – aqui o pulso é diluído devido à irregularidade das figuras. A colocação dos pontos de aumento nas semínimas, por exemplo, é diferente a cada compasso. A *célula rítmica 1*, presente no baixo, é alternada com os acordes:



Ex.90. Meditação – c.23 e 24

Sua disposição também é irregular, realizando movimentos de expansão e retração:

Compasso	Célula rítmica 1	Movimento
22		Expansão
24		
26		
28		Retração – Expansão
30		
33		

34		Retração
35		

Ex.91. Movimento de expansão e retração na seção **G** de Meditação

Pode-se observar o mesmo procedimento com as pausas:



Ex.92. Meditação – pausas da seção **G**

Seção F' – esta seção é caracterizada pela clareza do pulso. A sua regularidade rítmica permite que todo o trecho seja classificado com a fórmula de compasso 9/8. O pedal duplo, com seus valores longos, valoriza a ressonância e o centro em Mi. A movimentação rítmica ocorre então na melodia (voz central), de maneira semelhante à seção **F**:



Ex.93. Meditação – c.36

Do compasso 42 até o final, os ataques entre o pedal duplo e a melodia são alternados:



Ex.94. Meditação – c.46

2.2.3. Memória

2.2.3.1. Estrutura formal-harmônica

O terceiro movimento possui este título por trazer de volta (rememorar), como “flashes” de memória, os materiais harmônico-melódicos de *Discurso*. Sua macroestrutura está relacionada à ordem em que tais materiais aparecem:

B'	C'	A'	E'	E''	B''
c.1 – c.3	c.4 – c.6	c.7 – c.16	c.17	c.18	c.20 – c.24
Centro - Mi	Centro - Ré	Centro - Si	Centro - Mi	Centro - Lá	Centro - Mi

Ex.95. Estrutura formal de Memória com materiais de Discurso

B', **C'** e **A'** representam a compactação de **B**, **C** e **A** respectivamente, num processo de encurtamento horizontal da *expansão harmônica*. Os três compassos de **B'**, por exemplo, estão escritos originalmente em dezessete na seção **B** do primeiro movimento. O Mi 4 abre *Memória* e a *expansão harmônica* ocorre rapidamente com Ré# e Ré no compasso 2. O *Compasso Síntese* aparece logo em seguida:

Ex.96. Memória – c.1, 2 e 3 (**B'**)

O processo da compactação de **C** e **A** é semelhante: resumidos com relação a sua apresentação original em *Discurso*.

No compasso 17 ouve-se o acorde da seção **E** seguido por uma melodia que tem como centro o Mi:



Ex.97. Memória – c. 17 (E')

O mesmo volta a acontecer no compasso 18, polarizando agora na melodia o Lá:



Ex.98. Memória – c. 18 (E'')

No final, entre os compassos 20 e 24, é explorado novamente o *compasso síntese* de **B**, cujo centro é Mi:



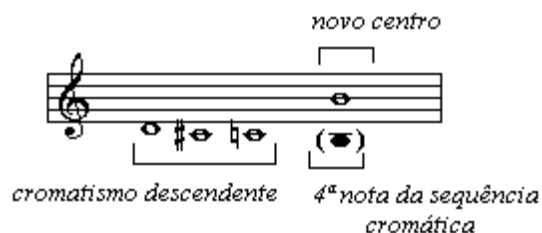
Ex.99. Memória – c.24 (B'')

A relação entre os centros de *Memória* está condicionada à ordem em que os elementos de *Discurso* aparecem. A mudança do centro Mi para Ré entre os compassos 3 e 4 é como no primeiro movimento:



Ex.100. Memória – mudança de centro de **B'** para **C'**

Na transição do compasso 6 para o 7, o Si, novo centro, é a quarta nota da seqüência cromática descendente, executada oitava acima:



Ex.101. Memória – mudança de centro de **C'** para **A'**

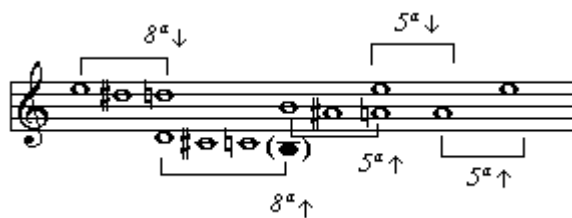
O Lá 3, última nota de **A'** (c.15) e resultante da seqüência cromática descendente, gera, a partir de sua 5ª superior, o novo centro Mi:



Ex.102. Memória – mudança de centro de **A'** para **E'**

Na seqüência o centro alterna entre Lá 3 e Mi 4, também através do intervalo de 5ª.

O caminho harmônico tomado no terceiro movimento fica então resumido da seguinte maneira:



Ex.103. Síntese dos centros de Memória

Prevalecem, assim como em *Discurso*, as relações de 5J e 8J na constituição do centro de cada seção.

2.2.3.2. Procedimentos rítmicos

No terceiro movimento são lembradas as quatro *células rítmicas* de *Discurso*, bem como seus movimentos de *expansão* e *retração*⁴³. De *Meditação* é rememorada a *Zona Rítmica Explícita*. Os tópicos a seguir descrevem os procedimentos rítmicos de *Memória*:

- c.1 e 2 – retração: passagem da *célula rítmica 1* para a 2;
- c.3 – Compasso Síntese de **B'**: *Zona de Atemporalidade*;
- c.4 e 5 – retração: passagem da *célula rítmica 1* para a 2;
- c.6 – Compasso Síntese de **C'**: *Zona de Atemporalidade*;
- c.7 e 8 – retração: passagem da *célula rítmica 1* para a 2;
- c.9 – Compasso Síntese de **A'**: *Zona de Atemporalidade*;
- C.10 a 16 – retração e expansão: As pausas dos compassos 10, 12, 14 e 16 são expandidas:



Ex.104. c.10, 12, 14 e 16 de memória (expansão)

Já as células do *Compasso Síntese* de **A'**, que são intercaladas com as pausas, possuem seus tempos de execução gradativamente retraídos com 7, 5 e 3 segundos:

⁴³ As *células rítmicas* bem como os movimentos de *expansão* e *retração* estão explicados em **Procedimentos rítmicos** de *Discurso*, p.57 desta dissertação .



Ex.105. c.11, 13 e 15 de Memória (retração)

- c.17 e 18 – *Zona Rítmica Explícita*: nestes compassos o ritmo e o pulso tornam-se claros:



Ex.106. Memória – c.18

Tal escrita remete-nos à seção **F** de *Meditação*;

- c.20 a 23 – retração e expansão: O tempo de execução do *Compasso Síntese* de **B''** é retraído de três para dois segundos, e as pausas são expandidas de colcheia pontuada para semínima pontuada:



Ex.107. Memória – c.20 a 23

- c.24 – expansão-retração e retração-expansão: a *célula rítmica 2* é expandida de dois para três grupos, e retraída no final para apenas um.

Já com as pausas é realizado o movimento inverso, através da retração de mínima para colcheia e expansão para colcheia pontuada:








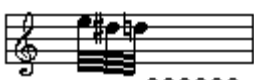


Ex.108. c.24 de *Memória*

Os procedimentos rítmicos de *Memória* podem ser sintetizados em quatro categorias:

1. retração: entre os compassos 1 e 2, 4 e 5, 7 e 8;
2. expansão e retração simultaneamente: entre os compassos 10 e 16, 20 e 23. Neste caso a expansão ocorre com as pausas e a retração com o tempo de execução dos *Compassos Síntese*;
3. *Zonas Rítmicas Explícitas*: nos compassos 17 e 18;
4. expansão-retração e retração-expansão simultaneamente: c.24. A expansão-retração ocorre com o número de células e a retração-expansão com as durações das pausas.

Analisando ainda somente o tempo de execução (Duração) das figuras dos *Compassos Síntese*, pode-se perceber um grande movimento de expansão e retração:

Compasso	Figura	Duração(segundos)	Movimento
3		10	Expansão
6		11	
9		15	
11		7	Retração
13		5	
15		3	
20		3	
22		2	

Ex.109. Expansão e retração dos compassos síntese de Memória

2.3. Sonata nº1 (1981)

2.3.1. I (Allegro de Sonata)

2.3.1.1. Estrutura formal

O primeiro movimento está estruturado em forma de sonata:

Exposição				Desenvolvimento		Recapitulação			Coda
c.1 – 49				c.56-114		c.115 – 155			c.156-169
<i>Tema A</i>	<i>Ponte</i>	<i>Tema B</i>	<i>Transição1</i>	Motivos da exposição	Transição2	<i>Tema A</i>	<i>Ponte</i>	<i>Tema B</i>	
c.1-8	c.8-21	c.22-41	c.42-55	c.56-98	c.99-114	c.115-122	c.122-131	c.132-155	

Ex.110. Estrutura formal do I movimento da Sonata

Tal estrutura tem em sua base o desenvolvimento de dois motivos, apresentados originalmente nos temas **A** e **B**:



Ex.111. motivo a – c.1 (tema A)



Ex.112. motivo b – c.25 (tema B)

O motivo **a** é rítmico e sincopado. Já o **b** tem como característica a condução de acordes acompanhados por nota pedal. Almeida Prado desenvolve cada seção da peça fundamentando-se em variações destes dois motivos principais, como será demonstrado a seguir.

Exposição

Tema A

No tema **A** destacam-se quatro variações rítmicas do motivo **a**, que são reaproveitadas de maneira significativa em seções subseqüentes da peça:

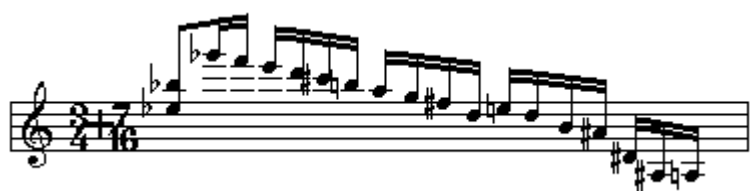

Motivo a1 c.1 (voz inferior)	
Motivo a2 c.2	
Motivo a3 c.3	
Motivo a4 c.6	

Ex.113. Variações mais significativas do motivo básico a – tema A da exposição

Ponte

Abaixo estão apresentadas as duas *formas-motivo*⁴⁴ mais representativas da ponte:


⁴⁴ Termo utilizado por Schoenberg (1996, p.36) para designar as variações do motivo principal.

<p>Motivo a2.1 c.8 (variação da variação a2, representada na tabela anterior)</p>	
<p>Motivo a5 c.9 e c.10</p>	

Ex.114. Variações do motivo a - Ponte

Tema B

O tema **B** proporciona contraste à peça. Trata-se do *Tema Lírico*, título atribuído ao segundo tema da sonata tradicional, cujo caráter é cantabile⁴⁵. Almeida Prado indica na partitura *Cantando e Saudoso* e o andamento torna-se mais lento. Está integralmente construído com base no motivo **b**, cuja variação mais significativa ocorre através da inversão de seu acorde⁴⁶:



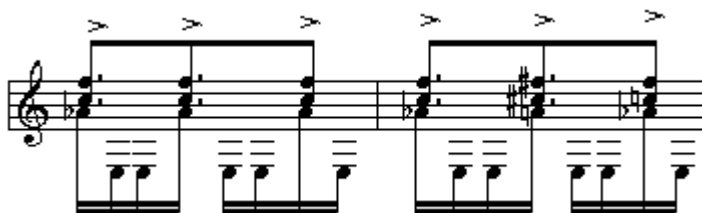
Ex.115. motivo **b1** (c.36 e 37) – primeira inversão do acorde de **b**

⁴⁵ Segundo Schoenberg (1996, p.222) “[...] esta nomenclatura possui curiosa influência sobre a imaginação dos compositores, sugerindo a criação de melodias mais e mais cantabile”.

⁴⁶ O acorde é inicialmente apresentado na segunda inversão (motivo **b** – c.25).

Transição 1

Entre os compassos 44 e 49 é mesclado o ritmo de **a1** com os acordes e o uso da nota pedal de **b1**:



Ex.116. Sonata (I) – c.44 e 45

Um elemento da *ponte* é lembrado entre os compassos 50 e 53, através da variação do motivo **a2.1**:



Ex.117. Sonata (I) – c.50 e 51

Desenvolvimento

O desenvolvimento pode ser dividido em quatro seções, de acordo com a exploração dos motivos até então apresentados:

Seção	Compasso	Origem	Representação
1	56-64	a3	
2	65-70	voz superior	
		voz inferior	
3	71-93	b e b1	
4	94-98	voz superior	
		voz inferior	

Ex.118. Seções que compõem o desenvolvimento

Transição 2

Entre os compassos 99 e 107 são utilizados os acordes do tema **B** (b e b1), e uma rítmica viva em semicolcheias oriundas do tema **A**:



Ex.119. Sonata (I) – c.99 e 100

O desenho melódico entre os compassos 108 e 112 tem origem em **a2**:



Ex.120. Sonata (I) – c.108 e 109

Já a voz inferior entre os compassos 113 e 114 é oriunda de **a2.1**:



Ex.121. Sonata (I) – c.113 e 114

A nota pedal Mi mostrada no exemplo acima marca o final da transição 2, antecipando a altura que polariza o tema **A** da *Recapitulação*.

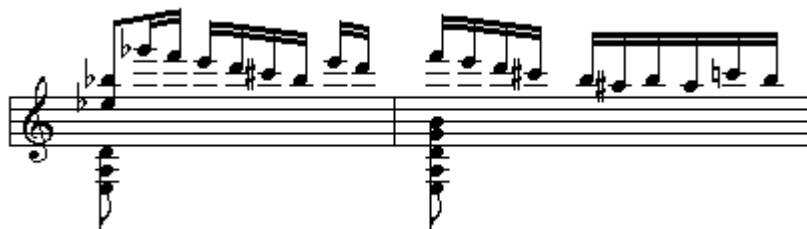
Recapitulação

Tema A

O tema **A** é recapitulado sem modificações com relação à *exposição*.

Ponte

As novidades da recapitulação começam na *ponte*, a partir do compasso 122, onde ocorre uma variação de **a2.1**:



Ex.122. Sonata (I) – c.122 e 123

Entre os compassos 127 e 131 ocorrem alterações em três aspectos de **a5**: nas notas que compõem o acorde, na fórmula de compasso (de 3/4 para 2/4) e no processo de expansão que se transforma em retração⁴⁷. No entanto, o ritmo e a textura são mantidos:



Ex.123. Sonata (I) – c.127 a 131

⁴⁷ Ver os *Procedimentos harmônicos* desta Sonata na página 90.

Tema B

O tema **B** sofre alterações diversas em relação à exposição, principalmente no âmbito da harmonia⁴⁸. No entanto, conserva seu caráter *cantabile* e sua textura organizada a partir de acordes acompanhados por nota pedal:



Ex.124. Sonata (I) – c.134 e 135

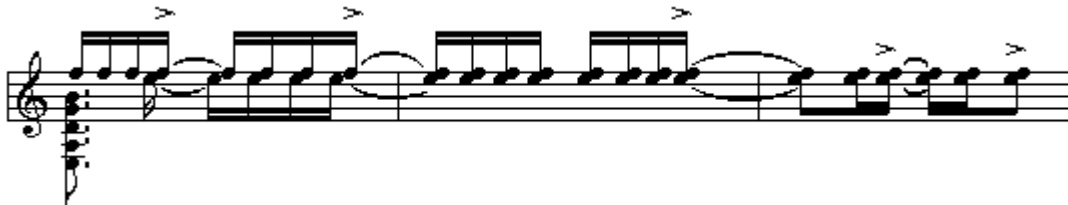
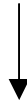
Coda

A coda reapresenta (c.156 a 166) os seis últimos compassos da *Ponte* (*exposição*), no entanto com algumas modificações. Ocorre essencialmente a expansão de alguns elementos motivicos para uma adequação à finalização da peça:

⁴⁸ Ibid, p.87.



Ex.125. Sonata (I) – c.18 e 19 (Ponte)



Ex.126. Sonata (I) – c.161 a 163 (Coda)

O primeiro movimento é encerrado com uma lembrança do tema **A**, variando o motivo **a** para a cadência final:



Ex.127. Sonata (I) – c.167 a 169

2.3.1.2. Procedimentos Harmônicos

Serão analisados aqui quatro recursos harmônicos utilizados por Almeida Prado nesta peça:

Centros ou Polarizações

O tratamento harmônico desta sonata é análogo ao de uma sonata tradicional. Tem o Mi como centro principal, modulando de acordo com a seção. No entanto, seus centros não são tonais, mas fazem alusão a este sistema, organizados através de polarizações.

O *tema A* da exposição, por exemplo, polariza em sua melodia a nota Mi:



Ex.128. Sonata (I) – melodia dos c.1 a 4

A *ponte* é harmonicamente instável, passando por diferentes centros dos quais se destacam Sol (c.11 e 12) e Fá (c.18 e 21):

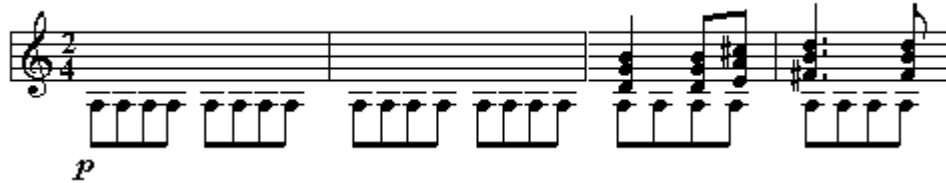


Ex.129. Sonata (I) – melodia dos c.11 e 12 – centro em Sol



Ex.130. Sonata (I) – melodia dos c.18 a 21 – centro em Fá

O pedal do *tema B* define o novo centro em Lá:



Ex.131. Sonata (I) – c.23 a 26

A *transição 1*, a partir do compasso 42, não se fixa em um centro específico. No entanto, no compasso 53 é explorado o efeito da ressonância⁴⁹ a partir de Mi:



Ex.132. Sonata (I) – c.53

O *desenvolvimento* é também harmonicamente instável, sendo priorizada a elaboração a partir dos motivos apresentados na exposição, sem a preocupação em manter as polarizações.

Já a *recapitulação* privilegia nos dois temas o centro em Mi. O *tema A* é idêntico ao da exposição. A *ponte* tem agora a função de manter o centro principal, sendo utilizado para isso o recurso de retração:

⁴⁹ Ver a *Zona de ressonância explícita* no texto *O transtonalismo e o sistema organizado de ressonâncias*, capítulo 1, p.27 desta dissertação.



Ex.133. Sonata (I) – c.127 a 131

A última nota (Mi) mostrada no exemplo acima fará parte do pedal e será a nota polarizadora da seção **B**:



Ex.134. Sonata (I) – c.132 a 135

Na *coda*, o material extraído da ponte é harmonicamente instável, mas a cadência final afirma o centro em Mi através do acorde de Mi maior:



Ex.135. Sonata (I) – dois últimos compassos (c.168 e 169)

A tabela abaixo resume o caminho dos centros utilizados pelo compositor:

Seção	Subseção	Centro	Compasso
Exposição	Tema A	Mi	1-8
	Ponte	Modulante	8-21
	Tema B	Lá	22-41
	Transição1	Modulante	42-55
Desenvolvimento	Instável		56-114
Recapitulação	Tema A	Mi	115-122
	Ponte	Modulante	122-131
	Tema B	Mi	132-155
Coda	Material da Ponte	Modulante	156-166
	Cadência final	Mi	167-169

Ex.136. Centros do primeiro movimento da Sonata

Expansão e retração harmônica

A expansão e a retração harmônica são usadas nas pontes da exposição e da recapitulação com um sentido análogo, ou seja, conduzir a harmonia para um determinado centro. No caso da expansão, na exposição, o centro é conduzido de Mi para Sol:



Ex.137. Sonata (I) – c.9 a 12

Já a retração na ponte da recapitulação tem a função de manter o centro em Mi:



Ex.138. Sonata (I) – c.128 a 133

Pode ser destacada ainda a expansão entre os compassos 95 e 96 na seção de desenvolvimento:



Ex.139. Sonata (I) – c.95 e 96

O compasso 96 repete as notas do 95, com adição do Lab.

A expansão é usada também nos arpejos entre os compassos 108 e 112:



Ex.140. Sonata (I) – compassos 108 a 113

A cada compasso é adicionada uma nova altura. A seqüência inicia com Mi 2 (c.108) e é finalizada com Mi 4 (c.113), preparando o centro Mi da recapitulação que ocorre logo em seguida.

Movimentos cromáticos melódicos ou harmônicos

Este procedimento ocorre em seis trechos distintos do primeiro movimento. Pode ser observado já na polifonia dos compassos 12 e 13, em que há uma melodia cromática ascendente acompanhada por um contraponto nas cordas soltas do violão:



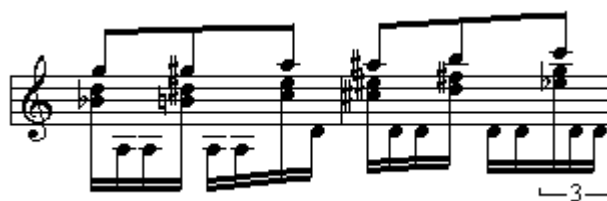
Ex.141. Sonata (I) – c.12 e 13

Em seguida, nos compassos 16 e 17, há um movimento semelhante, em que a ascensão cromática se dá através de 4J paralelas:



Ex.142. Sonata (I) – c.16 e 17

Um movimento ascendente ocorre novamente entre os compassos 44 e 49. Desta vez o cromatismo é realizado com acordes menores na primeira inversão:



Ex.143. Sonata (I) – c.47 e 48

Entre os compassos 56 e 63 há um movimento harmônico descendente, sempre acompanhado de nota pedal Mi4:



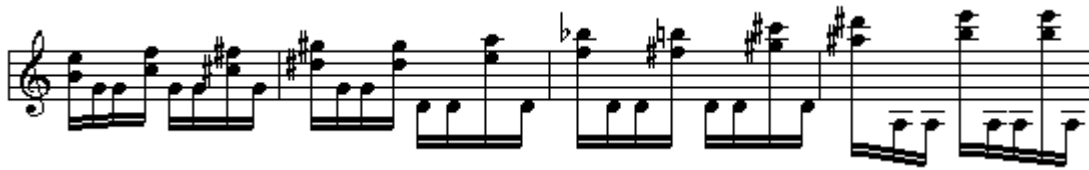
Ex.144. Sonata (I) – c.56 a 58

Entre os compassos 99 e 107 ocorre um movimento cromático ascendente de acordes maiores na segunda inversão, e menores na primeira inversão:



Ex.145. Sonata (I) – c.99 a 101

Por último, na coda, entre os compassos 157 e 160, ocorre novamente a seqüência cromática ascendente de 4J, acompanhada por cordas soltas do violão:



Ex. 146. Sonata (I) – c. 157 a 160

Acordes transtonais paralelos

Movimentos paralelos de acordes podem ser observados em 5 trechos da peça. Prevaecem nestes encadeamentos acordes maiores, menores, com sétima e com nona. Apesar disso, não são seqüências tonais, já que a ligação entre eles não segue os princípios do tonalismo. Abaixo estão detalhadas as cinco zonas de encadeamento:

Tema **B** da exposição – entre os c. 25 e 41

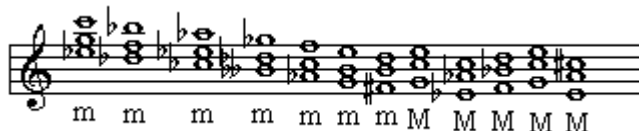
Pode-se dividir este trecho em dois encadeamentos distintos: o primeiro (c. 25 a 35), que gira em torno da região médio-grave do instrumento, e o segundo (c. 36 a 41), que parte da região aguda para a média. A figura abaixo mostra a seqüência de acordes que constituem o primeiro encadeamento:



Ex. 147. Sonata (I) – encadeamento entre os c. 25 e 35

Há um predomínio de acordes maiores com intervenções de três acordes menores, três acordes quartais, e um acorde aumentado. Prevalece ainda a segunda inversão, com rápidas passagens na primeira e no estado fundamental.

Na segunda seqüência, entre os compassos 36 e 41, há um predomínio de acordes menores, com retorno aos maiores no final:

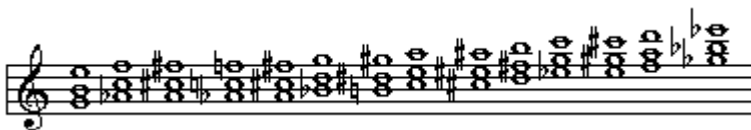


Ex. 148. Sonata (I) – encadeamento entre os c.36 e 41

Pode-se verificar o predomínio da primeira inversão nos acordes menores, e da segunda inversão nos maiores.

Transição 1 – entre os c.43 e 49

Neste trecho todos os acordes do encadeamento são menores na primeira inversão:



Ex. 149. Sonata (I) – encadeamento entre os c.43 e 49

Desenvolvimento – entre os c.71 e 93

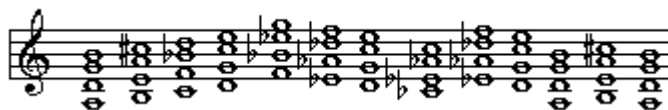
Este trecho pode ser dividido em dois encadeamentos distintos. O primeiro está entre os compassos 71 e 81, onde é utilizado o acorde menor com sétima maior no baixo.



Ex. 150. Sonata (I) – encadeamento entre os c.71 e 81

Repare, no entanto, que nos dois últimos acordes a sétima se torna menor.

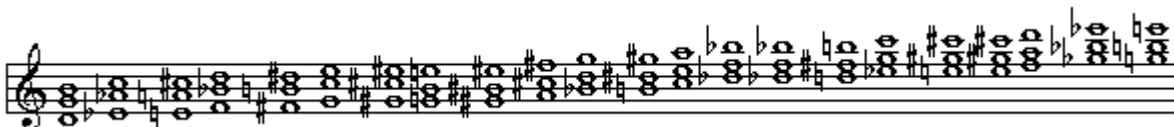
No segundo encadeamento, entre os compassos 82 e 93, é utilizado o acorde maior com nona maior no baixo:



Ex. 151. Sonata (I) – encadeamento entre os c.82 e 93

Transição 2 – entre os c.99 e 107

Os sete primeiros acordes deste encadeamento são maiores na segunda inversão, e os demais menores na primeira inversão:



Ex.152. Sonata (I) – encadeamento entre os c.99 e 107

Tema **B** da recapitulação – entre os c.134 e 154

Existem dois tipos de encadeamentos neste trecho. O primeiro está ente os compassos 134 e 148, composto por acordes maiores com nona maior no baixo:



Ex.153. Sonata (I) – encadeamento entre os c.134 e 148

O segundo encadeamento está entre os compassos 149 e 154, composto de acordes maiores na segunda inversão:



Ex.154. Sonata (I) – encadeamento entre os c.149 e 154

O uso do encadeamento paralelo de acordes pode ser assim resumido:

Tipo de acorde	Seção
Maiores	Tema B da exposição, transição 2, tema B da recapitulação (c.149 a 154)
Menores	Tema B da exposição, transição 1, e transição 2
Menor com sétima maior no baixo	Desenvolvimento (c.71 a 81)
Maior com nona maior no baixo	Desenvolvimento (c.82 a 93), tema B da recapitulação (c.134 a 148)

Ex.155. Tipos de acordes utilizados nos encadeamentos

Ou ainda:

Seção	Acordes utilizados
Tema B da exposição	Maiores e menores
Transição 1	Menores
Desenvolvimento	Menor com sétima maior no baixo e maior com nona maior no baixo
Transição 2	Maiores e menores
Tema B da recapitulação	Maior e maior como nona maior no baixo

Ex.156. Encadeamentos e seus respectivos acordes

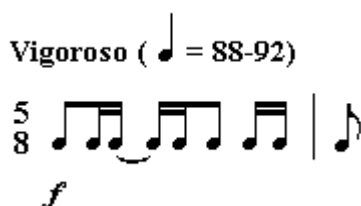
Pode-se ainda afirmar o uso sistemático de acordes maiores na segunda inversão e menores na primeira. Isto ocorre em função do idioma do violão, em que trechos são executados através de fôrmas de mão esquerda que se deslocam paralelamente no braço do instrumento⁵⁰.

⁵⁰ Tais aspectos idiomáticos são discutidos no capítulo 3, p.143.

2.3.1.3. Procedimentos rítmicos

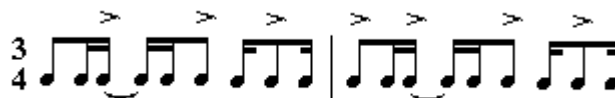
Almeida Prado abandona na sonata a *escrita espacial*⁵¹ e volta a utilizar uma *rítmica linear*. A clareza do pulso é mantida na peça, mesmo com as síncopas, contratempos e mudanças constantes de fórmula de compasso.

De acordo com os estudos realizados na *Estrutura formal*, verificou-se que a rítmica dos dois motivos básicos é o fator fundamental para o contraste e a unidade da peça. O ritmo de **a**, por exemplo, funciona como um germe que vai se desenvolver por grande parte do movimento:



Ex.157. Sonata (I) – ritmo do motivo a, c.1

Sua síncopa caracteriza a sonata, principalmente onde o tema **A** é explorado:

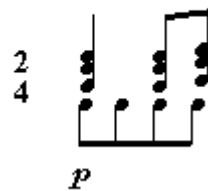


Ex.158. Sonata (I) – ritmo dos c.9 e 10

O grande contraste ocorre, então, sempre que surge o tema **B**, proporcionando através de seu motivo básico (**b**) uma mudança de caráter, dinâmica, textura, ritmo e andamento. A nota pedal constante e a estabilidade de sua fórmula de compasso, sempre 2/4, garantem uma *rítmica explícita*:

⁵¹ Ver o texto *O sistema organizado de ritmos* no capítulo 1, p.33 desta dissertação.

Calmo (♩ = 54)



Ex.159. Sonata (I) – ritmo do motivo **b**, c.25

Por fim, pode ser observado neste primeiro movimento o recurso de *expansão rítmica*. Trata-se do trecho entre os compassos 108 e 112, em que a fórmula de compasso é expandida de 6/16 para 7/16, 8/16, 9/16 e 10/16:



Ex.160. Sonata (I) – c.108 a 112

Vale salientar que este recurso ocorre simultaneamente à expansão harmônica⁵², ou seja, a cada compasso é mantido o grupo de notas do anterior e acrescentada uma nova altura.

⁵² Ver a página 91, *Procedimentos harmônicos* deste primeiro movimento.

2.3.2. II – Interlúdio (chorinho)

2.3.2.1. Estrutura formal

O choro é, em geral, estruturado nas formas **A B A**, **A B A C A**, ou ainda **A B A C A D A**. O *Chorinho* desta Sonata é ternário, construído em pequenas dimensões a fim de servir como um interlúdio entre o primeiro e terceiro movimento. O esquema abaixo mostra sua estrutura formal:

A	B	A
c.1 – 15	c.16 – 30	c.1 – 15

Ex.161. Estrutura formal do II movimento (Chorinho)

Cada seção é caracterizada por um motivo básico distinto:



Ex.162. motivo a – seção A (c.1 e 2)



Ex.163. motivo b – seção B (c.12 e 13)

Na seção **A** predomina o motivo **a**, com rápida intervenção de **b** nos compassos 12 e 14. Já na seção **B** prevalece o motivo **b**, com recorrência de **a** em seus dois últimos compassos (c.29 e 30). Os dois motivos possuem características contrastantes quanto à textura, rítmica e articulação. Em **a** tem-se uma textura

melódica com ritmo em semicolcheias e articulação em *stacatto*. Já o **b** possui uma textura harmônica, com ritmo sincopado e sem indicação de uma articulação específica. As variações do motivo **a** ocorrem somente no âmbito das alturas, conservando sua textura, ritmo e articulação:



Ex. 164. Sonata (II – Interlúdio) – c.5 a 7: variação do motivo **a**

Já as variações de **b** conservam a articulação e o ritmo, modificando principalmente a textura, que ora é harmônica, como mostrou o motivo original, ora polifônica, como mostra a figura abaixo:



Ex. 165. variação do motivo **b** (polifonia imitativa) – c.23 e 24

O motivo **a** utiliza o recurso do contraponto implícito, quando dois elementos – a melodia e o acompanhamento harmônico, dividem a mesma linha melódica. O exemplo abaixo mostra a primeira frase da peça onde já aparece tal técnica de composição:



Ex. 166. Sonata (II – Interlúdio) – c.1 a 4

As notas vermelhas, dispostas em graus conjuntos, representam a melodia, e as demais, dispostas em arpejo, fazem parte do acompanhamento harmônico.

Este procedimento é muito comum na música barroca e também no próprio choro. As figuras a seguir mostram dois casos do uso de tal recurso, primeiro no *Prelúdio BWV998* de J.S. Bach, e depois no choro *Ah! Cavaquinho*, de Erothides de Campos:



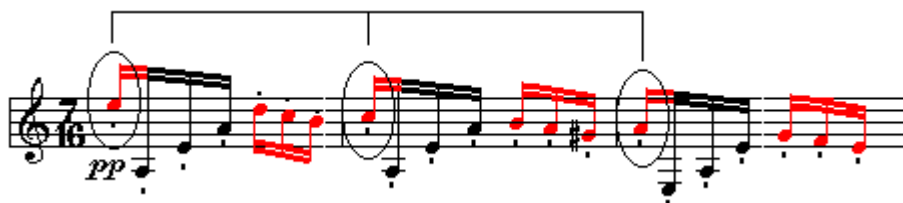
Ex.167. J.S.Bach – Prelúdio BWV998, c.30 e 31



Ex.168. Erothides de Campos – Ah! Cavaquinho, c.45 a 48

2.3.2.2. Procedimentos Harmônicos

A linguagem harmônica do *Chorinho* é tonal, com a seção **A** em Lá menor e **B** em Lá maior. Os três primeiros compassos da peça já definem o centro, através do arpejo da tríade com as notas do tempo forte (notas circuladas), da descida diatônica que vai de Mi a Lá (notas vermelhas), e dos arpejos intercalados com a melodia (notas pretas):



Ex.169. *Chorinho* – c.1 a 3

No compasso 8 o compositor recorre a um acorde de sexta napolitana (II^6), como mostra a figura abaixo:



Ex.170. *Chorinho* – c.7 a 9

Tradicionalmente este acorde possui função de subdominante, que é seguido pela dominante e resolve na tônica. Almeida Prado quebra a expectativa do ouvinte ao utilizá-lo seguido pela subdominante:

Resolução tradicional	Resolução de Almeida Prado
I IV II^6 V ⁷ I	V ⁷ II^6 IV I

Ex.171. Encadeamentos do acorde de sexta napolitana

Ainda, segundo Piston (1991, p.392), “[...] a alteração cromática do segundo grau confere a esta nota uma tendência descendente, como se fosse uma nota dissonante”. No *Chorinho*, a resolução esperada para o Sib, que é a nota alterada a qual se refere Piston, é o Sol#, já que convencionalmente o acorde seguinte seria Mi maior (Dominante):



Ex.172. Resolução convencional da sexta napolitana

No entanto, Almeida Prado surpreende, resolvendo o Sib em Lá para formar o acorde de Ré menor (subdominante).

A tabela abaixo sintetiza o encadeamento harmônico da seção **A**:

I	IV	V ⁷	II ⁶	IV	I	I ⁶ ₅	VI	VII	I	V	I
c.1	c.4	c.6	c.8	c.8	c.9	c.11	c.12	c.12	c.13	c.14	c.15

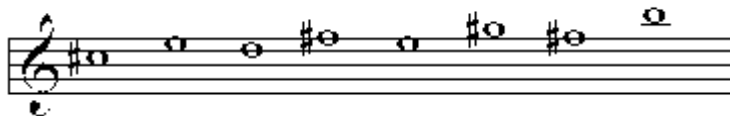
Ex.173. Encadeamento harmônico de **A** do *Chorinho*

Já a seção **B** está em Lá maior. Sua primeira frase, entre os compassos 16 e 19, apresenta uma variedade de elementos relevantes na análise dos procedimentos harmônicos:



Ex.174. *Chorinho* – c.16 a 19

A melodia que se forma na voz soprano realiza movimentos de zigue-zague⁵³ (bordaduras), ascendendo de Dó # a Si:



Ex. 175. Contorno melódico entre os c. 16 e 19

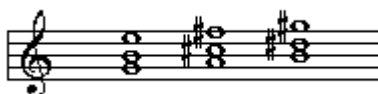
A presença de três sustenidos (Dó#, Fá# e Sol#) nesta melodia aponta o Lá maior como centro.

O encadeamento harmônico do trecho pode ser definido pelos acordes do primeiro tempo de cada compasso, como mostra a figura abaixo:



Ex. 176. Síntese da harmonia – c. 16 a 19

Os acordes que intercalam esta seqüência caminham ascendentemente em tons inteiros, de maneira independente, dissolvendo desta forma sensivelmente a tonalidade do trecho. Trata-se de uma característica do compositor (transtonalismo), em que acordes tonais, neste caso menores na primeira inversão, são encadeados sem a preocupação hierárquica do tonalismo:



Ex. 177. Acordes menores na primeira inversão – c. 16 a 18

⁵³ Seqüência melódica de notas que alternam movimentos ascendentes e descendentes.

Todo o procedimento se repete com variação rítmica entre os compassos 20 e 21:



Ex.178. Chorinho – c.20 e 21

Entre os compassos 22 e 26 há uma mudança da textura harmônica para polifônica. Prevalece uma série de imitações de escalas ascendentes que se intercalam entre as vozes grave e aguda, sempre acompanhadas de contraponto:



Ex.179. Chorinho – c.23 e 24

A seção **B** também faz uso do acorde de sexta napolitana:



Ex.180. Chorinho – c.28 e 29

Repare que agora a resolução ocorre de maneira tradicional, ou seja, o Sib resolve em Sol# e o acorde napolitano antecede a dominante. A peça é encerrada em Lá menor através da repetição da seção **A**.

2.3.2.3. Procedimentos rítmicos

O ritmo do *Chorinho* pode ser descrito através das características de seus dois motivos básicos **a** e **b**. O primeiro explora a seqüência fluida de semicolcheias e está predominantemente presente na seção **A**.



Ex.181. Sonata (II – chorinho) – motivo **a**

Já o segundo utiliza essencialmente a síncopa, presente principalmente em **B**.



Ex.182. Sonata (II – chorinho) – motivo **b**

Estes dois elementos rítmicos constituem a essência do choro, cujas raízes confundem-se com a própria história da música popular brasileira. Sua origem está nos grupos instrumentais do início do século XX, que tinham como repertório as danças de origem européia, tais como Polcas, Schottisch, Valsas e Mazurkas. Mais tarde a música tocada por estes grupos passa a se chamar Choro que, influenciada pelo samba, recebe o acréscimo da síncopa, proporcionando uma mistura de ritmos europeus com afro-brasileiros.

Segundo Nóbrega (1975, p.12), o choro é: “Uma peça em compasso binário, de movimento moderado para vivo, construída com figurações de polca e de schottisch, mescladas à síncopa afro-brasileira”. No caso específico deste

Interlúdio, as características do choro estão bem definidas nas duas seções que constituem a peça. A dança européia manifesta-se na seção **A** (motivo **a**), e a síncope na seção **B** (motivo **b**).

Pode-se fazer ainda uma importante observação quanto ao compasso binário sugerido por Nóbrega (1975, p.12). Grande parte da seção **A** está escrita em compasso 7/16, com figuras de semicolcheias. Isto representa a supressão de uma semicolcheia no que seria o 8/16 (2/4), cuja ocorrência nos compassos 8 e 11 proporciona uma espécie de resolução rítmica:

Existe então uma espécie de dissonância rítmica, que é o 7/16, e uma consonância rítmica, que é quando é modificado para 8/16. Isso cria um colorido rítmico em si próprio, da mesma maneira que na harmonia tonal a dissonância resolve na consonância. Eu faço uma metáfora, uma comparação, de que quando o 7 aparece ele é dissonância rítmica, e quando é 2/4, é uma consonância, uma resolução dele.⁵⁴

⁵⁴ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

2.3.3. Cantiga

2.3.3.1. Estrutura formal

A *Cantiga* apresenta uma estrutura ternária **A B A'**, com introdução e transição entre os temas **A** e **B**:

Introdução	A	Transição	B	A'
c.1-3	c.4-24	c.25-30	c.31-48	c.49-66

Ex. 183. Estrutura formal do III movimento (*Cantiga*)

A peça é guiada por dois motivos:



Ex.184. motivo **a** – seção **A** (c.4 e 5)



Ex.185. motivo **b** – seção **B** (c.31 e 32)

O motivo **a** possui o material básico que caracteriza toda a seção **A**, ou seja, uma melodia na voz aguda acompanhada por uma harmonia arpejada de semicolcheias e colcheias. O tema desta melodia foi retirado da *Cantiga de Amor* feita por Almeida Prado para o filme *Doramundo*, mais tarde também utilizado em sua *Sonata nº4* para piano. Em **A'** ele é escrito no baixo, gerando assim uma variação:



Ex. 186. seção A' (c.49 e 50)

Já o motivo **b** revela as características básicas que prevalecem na seção **B**, ou seja, um movimento contínuo de terças paralelas acompanhadas por um pedal em Ré. Segundo o compositor, estas terças são inspiradas na moda de viola da música caipira paulista.

2.3.3.2. Procedimentos harmônicos

Almeida Prado utiliza na *Cantiga* o sistema modal, adotando o Sol como centro e percorrendo, a partir dele, diferentes modos. A este respeito o compositor comenta: “Assim eu não fico preso a um modo, e ‘passeio’ em vários modos dentro de Sol, como é o nosso folclore”.⁵⁵

A seguir são analisados os procedimentos harmônicos de cada seção individualmente.

Introdução – existem dois elementos a serem destacados na introdução: os arpejos que polarizam a tríade de Sol maior, e o baixo, que caminha cromaticamente de Mi a Sol:



Ex.187. *Cantiga* – Introdução (c.1 a 3)

Esta curta passagem já anuncia o centro em Sol.

Seção A – A polarização em Sol e a presença de Fá# e Dó# caracterizam o modo Lídio no trecho entre os **compassos 4 e 10**. Há, no entanto, uma exceção no compasso 7, onde a intervenção do Fá natural caracteriza momentaneamente o mixolídio:

⁵⁵ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.



Ex.188. Cantiga – c.7

Já entre os **compassos 11 e 20** a nota polarizada é Dó, porém a utilização do Fá# garante que seja mantido o modo Lídio do trecho anterior:



Ex.189. Cantiga – c.11 e 12 (Modo Lídio, centro em Dó)

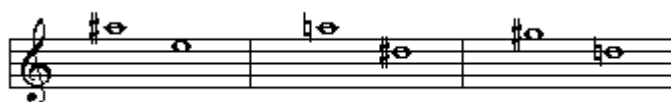
Logo em seguida, no **compasso 21**, há a recorrência do mixolídio em Sol:



Ex.190. Cantiga – c.21

Entre os **compassos 22 e 24** há o retorno do Sol Lídio, finalizando assim a seção **A**.

Seção de transição – este trecho é marcado pela instabilidade harmônica e indefinição de um centro específico. No entanto, ocorre um procedimento peculiar com as notas da melodia, que realizam consecutivos movimentos de trítono descendente em seqüência cromática também descendente:



Ex.191. Desenho melódico da seção de transição

Seção B – neste trecho é mantido o centro em Sol com alternância dos modos Jônio e Eólio, como mostra a síntese abaixo:

- **C.31** – Jônio (presença de Fá#)
- **C.32 a 34** – Eólio (presença de Sib e Mib)
- **C.35 a 42** – Jônio
- **C.43 a 45** – Eólio
- **C.46 a 48** – Jônio

É interessante ainda observar que toda a seção **B** possui um pedal de Dominante (Ré), produzindo uma expectativa pela resolução que só vai ocorrer em **A'**.

Seção A' – ocorrem aqui importantes variações harmônicas em relação à seção **A**. A mais importante delas, entre os **compassos 49 e 55**, é a utilização do modo Mi Eólio no acompanhamento harmônico simultâneo ao Sol Lídio da melodia:



Ex.192. Cantiga – c.49 e 50

A intervenção do Mixolídio no **compasso 52** é mantida tal como acontece em **A**:



Ex.193. Cantiga – c.52

Já entre os **compassos 56 e 65** ocorre a convergência da melodia e do acompanhamento para um único modo, Mi Eólio, através da polarização da nota Mi e utilização do Fá#.

A peça é encerrada com a confirmação de seu centro principal Sol:



Ex.194. Cantiga – último compasso (c.66)

O caminho modal tomado por Almeida Prado fica então resumido da seguinte maneira:

Seção	Compasso	Modo		Centro
Introdução	1-3	Lídio		Sol
A	4-10	Lídio		Sol
	7	Mixolídio		Sol
	11-20	Lídio		Dó
	21	Mixolídio		Sol
	22-24	Lídio		Sol
Transição	25-30	Indefinido		Indefinido
B	31	Jônio		Sol
	32-34	Eólio		Sol
	35-42	Jônio		Sol
	43-45	Eólio		Sol
	46-48	Jônio		Sol
A'	49-55	Melodia	Lídio	Sol
		Harmonia	Eólio	Mi
	52	Melodia	Mixolídio	Sol
		Harmonia	Eólio	Mi
	56-65	Eólio		Mi
	66	Jônio		Sol

Ex.195. Caminho modal da Cantiga

2.3.3.3. Procedimentos rítmicos

Predomina na Cantiga o compasso binário simples (2/4), com eventuais intervenções do 3/4, 3/8 e 5/8. A alternância destas fórmulas ocorre com maior freqüência na *transição* e na seção **B**, onde há também maior instabilidade harmônica.

A rítmica da peça pode ser descrita através de seus motivos básicos **a** e **b**, já discutidos na *Abordagem estrutural*:



Ex.196. Motivo a



Ex.197. Motivo b

Ambos possuem dois elementos distintos, o ritmo da melodia e o ritmo do acompanhamento harmônico:



Ex.198. ritmo da melodia de a



Ex.199. ritmo do acompanhamento harmônico de a



Ex.200. ritmo da melodia de **b**



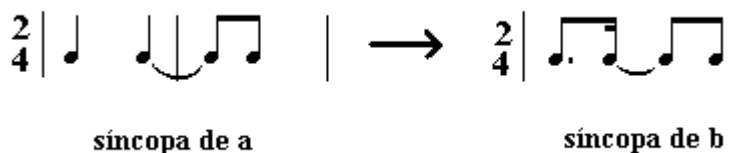
Ex.201. ritmo do acompanhamento harmônico de **b**

Tanto o *ritmo do acompanhamento harmônico* de **a** como o de **b** são caracterizados pelo movimento contínuo de semicolcheias, que é apresentado logo na introdução e mantido do início ao fim da peça:



Ex.202. Introdução de Cantiga – c.1 a 3

Já o ritmo da melodia dos dois motivos caracteriza-se pelo uso da síncopa. Em **a** o segundo tempo (tempo fraco) de um compasso é ligado ao primeiro tempo (tempo forte) do compasso seguinte, e em **b** a parte fraca do tempo é ligada à parte forte do tempo seguinte:



Ex. 203. Síncopa dos motivos da Cantiga

2.3.4. Toccata – Rondó

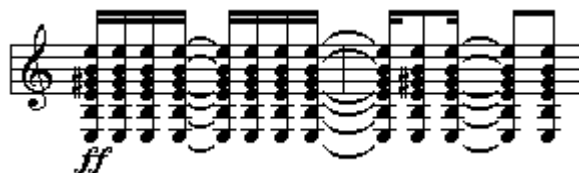
2.3.4.1. Estrutura formal

O *Rondó* está estruturado da seguinte maneira:

A	B	A'	C	A''	Coda
c.1 – 16	c.17 – 36	c.37 – 48	c.49 – 68	c.69 – 80	c.81 – 91

Ex.204. Estrutura formal do IV movimento (Toccata-Rondó)

A textura é o principal elemento de contraste entre os temas **A**, **B** e **C**. Seu tratamento em **A** é vertical, ou seja, formado principalmente por acordes densos de até seis sons. A articulação destes acordes é em *rasgueado*, produzindo uma sonoridade intensa:



Ex.205. seção **A**, c.1 e 2

O tema **B** é pouco denso, com predomínio do tratamento horizontal. A ausência do *rasgueado* garante um contraste também de sonoridade em relação à seção anterior. No seu início uma melodia realiza contrapontos com o pedal em Si:



Ex.206. seção **B**, c.18 e 19

Intervenções melódicas ocorrem nos baixos nos últimos compassos:



Ex.207. seção **B**, c.30 e 31

Já o tema **C** é caracterizado por uma melodia em colcheias acompanhada por um contínuo pulsar de quiálteras em semicolcheias:



Ex.208. seção **C**, c.49

Seu final introduz novamente acordes densos de 6 sons, preparando a textura do tema **A** que vem logo em seguida:



Ex.209. Último compasso da seção **C** (c.68)

A relação entre os temas **A**, **A'** e **A''** é marcada pela conservação de alguns elementos e variação de outros. A segunda frase de **A**, localizada entre os compassos 5 e 8, é omitida em **A'** e **A''**, e a harmonia é sempre variada para cada seção. Em **A**, por exemplo, polariza-se a nota Mi, em **A'** Sol, e **A''** Fá⁵⁶. No entanto, a textura e o esqueleto rítmico são sempre conservados.

Na coda são também mantidos os materiais de **A**:

⁵⁶ Ver página 122, *Procedimentos harmônicos* do Rondó.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with two accents marked 'v' above the first and second measures. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#), mirroring the upper staff's rhythm and pitch. The dynamic marking 'ff' is written below the first measure.

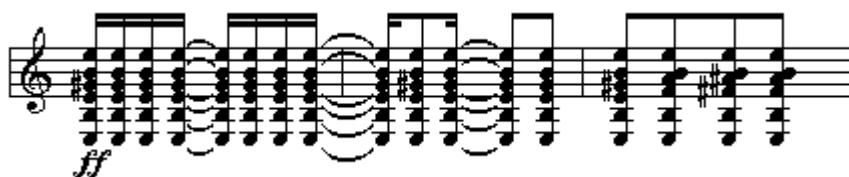
Ex.210. Coda, c.84 e 85

2.3.4.2. Procedimentos harmônicos

Serão analisados aqui três recursos harmônicos utilizados por Almeida Prado na peça: *Centros e acordes transtonais*, *Expansão e retração harmônica* e *Movimentos cromáticos melódicos ou harmônicos*.

Centros e acordes transtonais

Cada seção deste *Rondó* possui um centro diferente, ora definido pela utilização enfática de um acorde maior, ora pela repetição persistente de uma determinada altura. Em **A**, por exemplo, a polarização é em Mi. A peça já começa com um acorde de Mi maior:



Ex.211. seção **A**, c.1 a 3

A nota Mi (Mi4) perdura por toda a seção, presente em todos os acordes dela.

Já em **B** persiste o Si, primeiro como pedal entre os compassos 17 e 21:



Ex.212. seção **B**, c.17 a 19

E depois, na constituição das simultaneidades que realizam os ritmos sincopados:



Ex.213. seção **B**, c.22 e 23

A' mantém a mesma textura e esqueleto rítmico de **A**, polarizando agora a nota Sol. O acorde de Sol M abre a seção:



Ex.214. seção **A'**, c.37 a 39

A nota Sol também persiste por todo o tema, ora como Sol 3, ora oitava acima (Sol 4):



Ex.215. seção **A'**, c.41 e 42

A seção **C** possui dois elementos distintos: uma melodia, que polariza Si e Ré, e um acompanhamento, realizado nas cordas soltas do instrumento,

prevalecendo assim os intervalos de 4J e 3M. Observando-se melhor a melodia, o centro Si entre os compassos 49 e 53 é guiado pela escala menor melódica. O Dó é sempre sustenido, já o Sol e o Lá alternam entre sustenido e natural:



Ex.216. Escala de Si menor melódica

O trecho entre os compassos 55 e 57 polariza a nota Ré, retornando o centro para Si do compasso 58 ao 64:



Ex.217. seção C, c.56 – polarização em Ré

A harmonia entre os compassos 65 e 68 conduz o centro para Fá, que será a nota polarizadora do trecho seguinte. **A''** começa então com um acorde de Fá maior, e a nota Fá persiste por toda a seção.

A peça é encerrada com o acorde de Mi M, da maneira como começou:



Ex.218. Coda, dois últimos compassos

Pode-se então assim resumir os centros da peça:

Seção	Centro
A	Mi
B	Si
A'	Sol
C	Si e Ré
A''	Fá

Ex.219. Centros do Rondó

Estes são os mesmos centros utilizados em *Discurso do Livro para seis cordas* (Si, Mi, Ré, Sol e Fá), mudando apenas a ordem em que eles aparecem. A idéia parte da maior utilização possível das cordas soltas do instrumento (Mi, Si, Sol, Ré, Lá e Mi).

Expansão e retração harmônica

Almeida Prado utiliza a *expansão harmônica* em dois momentos desta peça. Primeiro nos compassos 7 e 8, num processo acumulativo e gradativo dos sons que formam o acorde:



Ex.220. c.7 e 8, expansão harmônica

Em seguida no compasso 19 através de uma expansão horizontal, em que são repetidas todas as notas do compasso 18 com o acréscimo de uma nova altura:



Ex.221. c.18 e 19, expansão harmônica

Movimentos cromáticos melódicos ou harmônicos

As seções **A**, **A'** e **A''** possuem movimentos correspondentes e semelhantes de subidas e descidas cromáticas e rápidas. O elemento comum é o intervalo de 4J, que ora se mantém estável, e ora é o personagem principal na movimentação. Na seção **A**, por exemplo, o cromatismo acontece no baixo e as quartas são mantidas:



Ex.222. seção **A**, c.9 e 10

Já em **A'** as quartas são as responsáveis pelo movimento cromático ascendente:



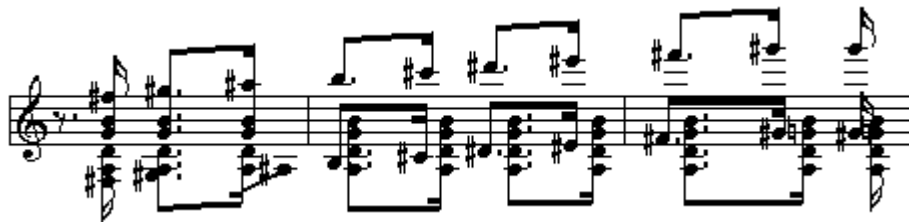
Ex.223. seção **A'**, c.41 e 42

O mesmo ocorre em **A''**, só que agora o movimento é descendente:



Ex.224. seção **A''**, c.73 e 74

A coda também utiliza este tipo de procedimento, conservando as vozes internas do acorde, e realizando o cromatismo com as vozes extremas:



Ex.225. coda, c.81 a 83

2.3.4.3. Procedimentos rítmicos

Serão analisados aqui os procedimentos rítmicos de **A**, **B**, **C** e **Coda**. **A'** e **A''** utilizam a mesma estrutura de **A**, valendo desta forma para as três seções uma abordagem única.

Seção A

Esta seção é responsável por apresentar dois motivos rítmicos que ditarão o caráter de grande parte da peça. Primeiramente o motivo **a**, que possui como marca fundamental a síncope e o contratempo⁵⁷:



Ex.226. motivo a, c.1 e 2

Em seguida o motivo **b**, caracterizado pela afirmação do tempo forte:



Ex.227. motivo b, c.4

Ainda na seção **A**, entre os compassos 9 e 16, é utilizado o procedimento de *retração – expansão* com os grupos de semicolcheias que se intercalam com a

⁵⁷ A síncope é o prolongamento do tempo forte (ou da parte forte do tempo) para o tempo fraco (ou para a parte fraca do tempo), havendo então a supressão do acento. Já o contratempo é o deslocamento do acento do tempo forte (ou parte forte do tempo), para o tempo fraco (ou parte fraca do tempo).

célula do motivo **b**. Estes grupos são retraídos de 8/16 para 7/16, 5/16 e, por último, expandidos para 6/16, utilizando como base sempre as mesmas alturas para que a ênfase caia sobre o ritmo:



Ex.228. seção **A**, retração e expansão rítmica (c.9, 11, 13 e 15)

Seção B

A seção **B** é caracterizada por quatro trechos ritmicamente distintos, todos com origem nos motivos básicos **a** e **b**. O primeiro deles, entre os compassos 17 e 21, tem na origem de sua melodia o ritmo sincopado da primeira célula do motivo **a**, acompanhado por nota pedal:



Ex.229. seção **B**, c.18

Já o segundo trecho, nos compassos 22 e 23, tem como característica a síncopa através da ligadura e da figura sincopada, também originadas no motivo **a**:



Ex.230. seção **B**, c.22 e 23

No terceiro trecho, entre os compassos 24 e 29, ocorre a afirmação do tempo forte, cuja origem está no motivo **b**:



Ex.231. seção **B**, final do c.23 e c.24

O último trecho da seção (c.30 ao 36) mistura elementos sincopados com não sincopados:



Ex.232. seção **B**, c.30 a 32

Seção C

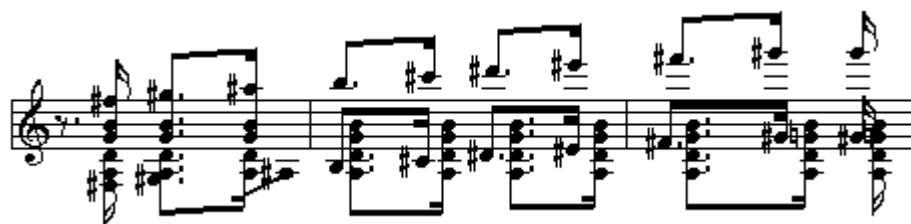
A seção **C** contrasta ritmicamente com as anteriores. Trata-se de uma melodia em colcheias com um acompanhamento harmônico em tercinas de semicolcheias, num ritmo contínuo que persiste do início ao fim da seção:



Ex.233. Fragmento da seção **C** (motivo **c**), c.49

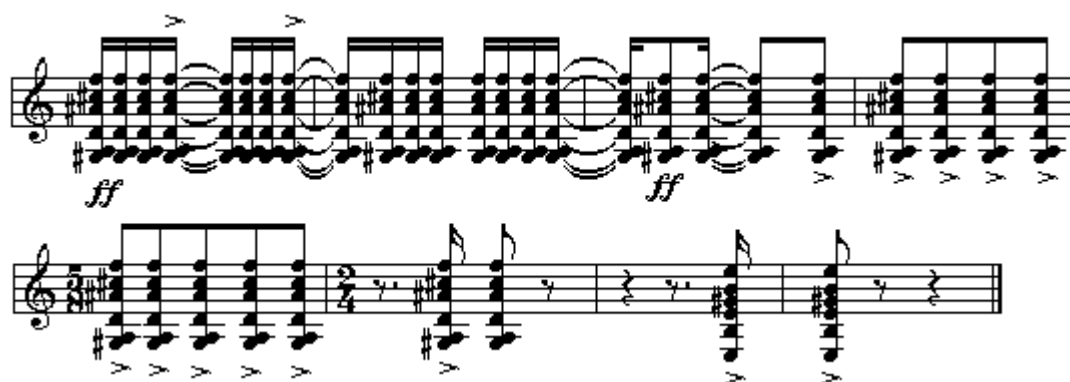
Coda

A coda volta a utilizar os motivos rítmicos **b** e **a**, primeiro na afirmação do tempo forte entre os compassos 81 e 83:



Ex.234. Coda, c.81 a 83

Em seguida na utilização da síncopa e do contratempo, através do ritmo dos quatro primeiros compassos da peça, expandidos aqui para oito:



Ex. 235. Coda, c.84 a 91

2.4. Poesilúdios nº1 (1983)

2.4.1. Estrutura formal-harmônica

A harmonia do *Poesilúdios nº1* é modal e sua macroestrutura está relacionada com os centros explorados:

A	B	A'
c.1-14	c.15-30	c.31-49
Centro em Mi	Modulante (Centro em Dó, Lá, Sol, Fá e Dó)	Centro em Mi

Ex.236. Estrutura formal de Poesilúdios nº1

A seção **A**, cuja unidade é proporcionada pelo centro em Mi, é fragmentada em três subseções de acordo com o modo e o motivo utilizados:

Subseção	Modo	Compassos
<i>a</i>	Lídio	1-5
<i>b</i>	Mixolídio	6-10
<i>a</i>	Lídio	11-14

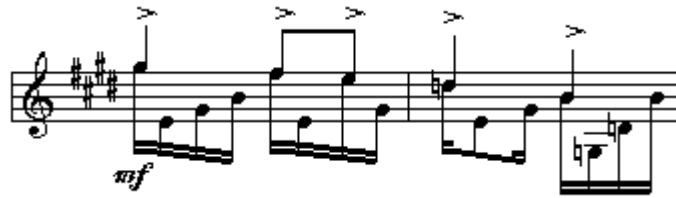
Ex.237. Estrutura da seção A – centro em Mi

As figuras abaixo mostram os motivos que caracterizam as subseções **a** e

b:



Ex.238. c.1 – motivo da subseção a



Ex.239. c.6 – motivo da subseção **b**

A seção **B** é um desenvolvimento do motivo da subseção **b**, através de contínuas mudanças de centro e modo como mostra a tabela a seguir:

<i>Centro</i>	<i>Modo</i>	<i>Compassos</i>
Dó	Lídio/Mixolídio	15-17
Lá	Mixolídio	20-22
Sol	Jônio	23-24
Fá	Lídio	25-26
Dó	Mixolídio	27-28

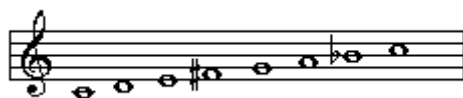
Ex.240. Estrutura da seção B – centros diversos

A ambigüidade Lídio/Mixolídio entre os compassos 15 e 17, ocorre devido a presença do Sib no acompanhamento e Fá# na melodia:



Ex.241. Poesilúdios nº1 – c.15

A escala híbrida deste trecho fica assim disposta:



Ex.242. Escala de Dó Lídio/Mixolídio

A' é marcada pela volta e estabilização do centro Mi. No entanto, a recapitulação dos materiais expostos na seção **A** não ocorre de maneira idêntica, havendo variação principalmente nos modos. A subseção **a**, por exemplo, aparece inicialmente no modo eólio (**a'** – c.31-33) e encerra a peça com os modos Lídio (**a** – c.45-46) e Mixolídio (**a''** – c.47-48). Já **b** aparece primeiro variando seu modo para eólio (**b'** – c.34-39), e em seguida no modo mixolídio (**b** – c.40-43), como foi originalmente apresentado. A tabela abaixo resume a seção **A'**:

Subseção	Modo	Compassos
<i>a'</i>	Eólio	31-33
<i>b'</i>	Eólio	34-39
<i>b</i>	Mixolídio	40-43
<i>a</i>	Lídio	45-46
<i>a''</i>	Mixolídio	47-48

Ex.243. Estrutura da seção A' – centro em Mi

Em termos de estrutura e tratamento modal, o *Poesilúdios n^o1* é semelhante à *Cantiga da Sonata n^o1*. Ambas as peças conservam um centro principal e percorrem diferentes modos. Segundo Almeida Prado: “Assim eu não fico preso a um modo, e ‘passeio’ em vários modos dentro de Sol [no caso da Cantiga], como é o nosso folclore”.⁵⁸

A análise harmônico-estrutural do *Poesilúdios n^o1* pode então ser resumida da seguinte maneira:

⁵⁸ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

Seção	Centro	Subseção	Modo
A	Mi	a	Lídio
		b	Mixolídio
		a	Lídio
B	Dó	Desenvolvimento de b	Lídio/Mixolídio
	Lá	Desenvolvimento de b	Mixolídio
	Sol	Desenvolvimento de b	Jônio
	Fá	Desenvolvimento de b	Lídio
	Dó	Desenvolvimento de b	Mixolídio
A'	Mi	a'	Eólio
		b'	Eólio
		b	Mixolídio
		a	Lídio
		a''	Mixolídio

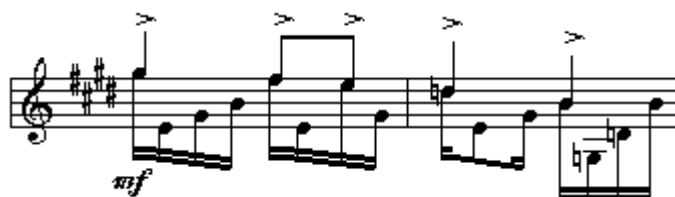
Ex.244. Estrutura e harmonia do Poesilúdios nº1

2.4.2. Procedimentos rítmicos

O *Poesilúdios nº1* é guiado pelos motivos básicos **a** e **b**:



Ex.245. motivo **a** – c.1



Ex.246. motivo **b** – c.6 e 7

Sua rítmica está fundamentada em dois elementos contidos nestes motivos, que persistem e garantem a unidade da peça:

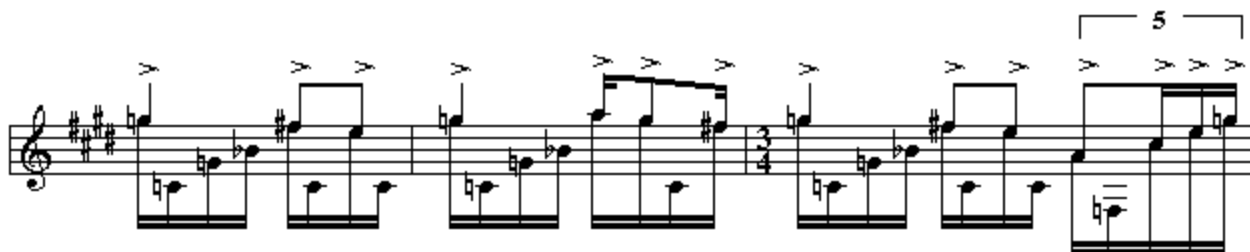
1. A sincopa do motivo **a**:



2. A rítmica da melodia do motivo **b**:



Estes elementos são variados no decorrer da peça, como ocorre já entre os compassos 15 e 17:



Ex.247. Poesilúdios nº1 – c.15, 16 e 17

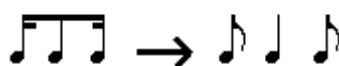
Neste trecho a melodia recebe a figura sincopada no compasso 16, e quiálteras no compasso 17.

Outra variação ocorre entre os compassos 18 e 19:



Ex.248. Poesilúdios nº1 – c.18 e 19

Neste caso há o processo de *aumentação rítmica* com a sincopa:



Ex.249. Aumentação rítmica no Poesilúdios nº1

O compasso 24 também apresenta variação, que começa pela fórmula de compasso (3/4) e atinge conseqüentemente a rítmica da melodia:



Ex.250. Poesilúdios nº1 – c.24

Por último, no compasso 38, há mais uma variação sincopada da melodia:



Ex.251. Poesilúdios nº1 – c.38 e 39

Sua origem está no motivo a:



Ex.252. célula rítmica da melodia – c.38



Ex.253. ritmo do motivo a

3. IDIOMATISMOS NAS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO

3.1. Definição de idiomatismo e categorias de recursos idiomáticos

Antes de qualquer discussão acerca de idiomatismos na música de Almeida Prado, é importante que se delimite o uso de tal termo, já que é amplamente discutido na lingüística, e que por conveniência foi incorporado à música.

Começemos pelo conceito de idioma, que segundo Ferreira (2005)⁵⁹ é a “língua duma nação ou peculiar a uma região”. Para Câmara Jr. (1954)⁶⁰ a língua é um “conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social, a fim de permitir o exercício da linguagem por parte do indivíduo”. Todavia, quando associada à música instrumental, refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical.

Já o termo Idiomatismo é, ainda para Ferreira (2005), uma “expressão idiomática”, e idiomático, por sua vez, aquilo que é “relativo ou peculiar a um idioma”. Sendo assim, pode-se dizer que idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução.

Os recursos idiomáticos podem servir de parâmetro para a composição, principalmente na obra de autores que não tocam, mas desejam escrever para um determinado instrumento.

Partindo agora para uma discussão mais específica do violão, classificaremos seus recursos em duas categorias básicas, as quais serão

⁵⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o dicionário da Língua Portuguesa**. 6 Ed. Curitiba: Positivo, 2005.

⁶⁰ CAMARA JR., Joaquim Mattoso. **Princípios de Lingüística Geral**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1954. p.20.

utilizadas como fundamento para a análise das peças para violão solo de Almeida Prado em textos subseqüentes:

3.1.1. Recursos idiomáticos implícitos

É sempre necessário um conhecimento básico do instrumento para o qual o compositor irá escrever. No entanto, o violão apresenta peculiaridades que exigem um conhecimento mais aprofundado, para que seja garantida não só a exeqüibilidade, mas também a fluência da peça. Para Almeida Prado, o violão é um instrumento que assimila melhor as linguagens modal e tonal:

Já o violão tem uma dificuldade a mais: ele é um instrumento de certa maneira ou modal, ou tonal. Ele não é um instrumento serial. Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello.⁶¹

Dentre suas peças para violão solo, Portrait foi a única a utilizar o atonalismo serial, enquanto que as demais tomam como base o sistema tonal, modal ou, até mesmo, transtonal. O pensamento do compositor fundamenta-se na afinação do violão e, conseqüentemente, no maior aproveitamento possível de suas cordas soltas:

Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas, sendo então todos pertencentes a uma mesma família.⁶²

O violão é afinado em 4^a justas, com exceção da 3^a para a 2^a corda, em que se tem uma 3M⁶³:

⁶¹ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

⁶² Ibid.

⁶³ Esta é a afinação tradicional do violão, herdada de instrumentos antecessores a ele, como a Vihuela, por exemplo. Pode-se no entanto recorrer à *Scordatura* (afinações alternativas), a fim de



_____	Mi 2 - 6ª corda
_____	La 2 - 5ª corda
_____	Re 3 - 4ª corda
_____	Sol 3 - 3ª corda
_____	Si 3 - 2ª corda
_____	Mi 4 - 1ª corda

Ex.254. Afinação das cordas do violão

Partindo destas informações, pode-se constatar que a escolha de determinados centros, tonalidades ou modos é fundamental para que se tenha um bom aproveitamento das cordas soltas. Uma peça em Mi, por exemplo, é favorecida pela 1ª, 2ª, 6ª e 3ª (caso seja Mi menor) cordas. Uma peça tonal em Lá garante os baixos dos graus tonais (I, IV e V graus) também nas cordas soltas, com a tônica na 5ª corda (Lá), a subdominante na 4ª corda (Ré) e a dominante na 6ª corda (Mi). A escolha de Sol maior favorece o uso da 3ª, 2ª e 4ª cordas.

Além disso, tais escolhas podem beneficiar uma sonoridade mais encorpada no instrumento através da ressonância de cordas soltas que, mesmo não sendo tocadas, vibram por simpatia. Quando se toca, por exemplo, a nota Lá na 5ª corda solta, vibram simultaneamente os harmônicos Mi na 1ª e 6ª cordas:

possibilitar recursos diferenciados. Almeida Prado opta pela afinação tradicional em todas as suas peças.

notas que vibram
simultaneamente na
1ª e 6ª cordas



Ex.255. Harmônicos de Lá (notas pretas) na 1ª e 6ª cordas

Já quando se toca Mi na 6ª corda solta, podem vibrar simultaneamente os harmônicos Mi na 1ª corda, e Si na 2ª:

notas que vibram
simultaneamente na
1ª e 2ª cordas



Ex. 256. Harmônicos de Mi (notas pretas) na 1ª e 2ª cordas

Assim, defini-se “Recursos idiomáticos implícitos” como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exeqüibilidade da peça.

3.1.2. Recursos idiomáticos explícitos

São aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de idéias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. Foi um recurso muito explorado por Villa-Lobos e, principalmente, por compositores não violonistas posteriores a ele, já que trata-se de um artifício cuja exequibilidade e elevada sonoridade são quase sempre garantidas, mesmo que não se conheça profundamente o instrumento.

Para uma melhor compreensão de tal recurso, são importantes alguns esclarecimentos acerca do funcionamento do braço do violão. Assim como os demais instrumentos de cordas, o violão trabalha com posições. Seu braço é separado por trastes, barras verticais que o fragmenta em unidades chamadas casas:



Ex.257. Braço do violão

A posição é determinada pela casa onde repousa o dedo 1. A primeira posição ocorre então quando o dedo 1 da mão esquerda pressiona qualquer uma das seis cordas da primeira casa, e assim sucessivamente.

Os trastes dividem cada uma das seis cordas em semitons. Assim, mudando-se um acorde da primeira para a segunda posição, desde que ele seja integralmente constituído por cordas presas, mantendo-se o mesmo formato de mão esquerda, manter-se-á também a relação intervalar entre os sons, fazendo

com que o mesmo acorde seja executado um semitom acima. Villa-Lobos explorou amplamente este recurso idiomático. Escreveu longos trechos em que a mão esquerda desloca-se em fôrmas pelo braço do instrumento, combinadas com o uso de cordas soltas. Pode-se citar como exemplo o trecho entre os compassos 12 e 23 de seu Estudo nº1 ⁶⁴, onde um acorde diminuto desce cromaticamente cruzando toda a extensão do braço do violão, juntamente com as notas Mi 2 e Mi 4, 6ª e 1ª cordas soltas respectivamente:



Ex.258. VILLA-LOBOS – Estudo nº1: c.12 a 15 (as notas das cordas soltas estão circuladas)

Este recurso idiomático pode ser comparado com o trecho entre os compassos 56 e 63 do primeiro movimento da *Sonata nº1* de Almeida Prado, onde uma seqüência de 3M (c.56 ao 61) e uma de 4J (c.61 ao 63) descem cromaticamente com a 1ª corda solta (Mi 4) realizando a nota pedal:

⁶⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. **Estudo nº1**. Paris: Max Eschig, 1953. 1 Partitura. Violão solo. p.36.

56

60

Ex.259. ALMEIDA PRADO – Sonata n^o1: c.56 a 63

A mudança da 3M para 4J (c.61) pode ser entendida pela afinação do violão e, conseqüentemente, pela manutenção da fôrma da mão esquerda. Como visto anteriormente, o instrumento é afinado em 4J, com exceção da 3M entre a 2^a e 3^a cordas. Entre os compassos 56 e 61 o movimento cromático de 3M ocorre através da 2^a e 3^a cordas, já entre os compassos 61 e 63 o movimento de 4J se passa na 3^a e na 4^a. Assim todo este trecho pode ser realizado com uma única fôrma de mão esquerda, como em Villa-Lobos. Nota-se então que o compositor privilegia o movimento da mão, em relação ao intervalo musical resultante.

Entram também na categoria de recursos idiomáticos explícitos alguns procedimentos realizados com a mão direita, dos quais destacamos *acordes arpejados* e *rasgueados*. Com relação ao primeiro, referimo-nos ao ato de executar gradativamente os sons de um acorde, indicado por um símbolo à esquerda deste:

Ex.260. Exemplo de acorde arpejado

O compositor pode sugerir ainda o sentido do arpejo:



Ex.261. Arpejo da nota mais grava à mais aguda



Ex.262. Arpejo da nota mais aguda à mais grave

Já os rasgueados, no caso específico de Almeida Prado, são utilizados na execução rápida e sucessiva de um único acorde. Neste caso, o polegar alterna com o conjunto dos demais dedos da mão direita, em movimentos ascendentes e descendentes, proporcionando um efeito percussivo:



Ex.263. Portrait (Visage Interieur): c.5 – acorde com rasgueado

Outro recurso idiomático que pode ser considerado explícito encontra-se em peças cujos centros são determinados pelas notas das cordas soltas do violão. Tais centros são evidenciados geralmente pela ênfase, seja através de nota pedal ou por uma altura que se repete persistentemente. Pode ser citado como exemplo o *Livro para seis cordas* de Almeida Prado, cujos centros do primeiro movimento são Si 3 (2ª corda), Mi 4 (1ª corda), Ré 3 (4ª corda), Sol 3 (3ª corda) e Fá 2.





A seguir serão apontados e analisados os recursos idiomáticos específicos de cada uma das peças para violão solo de Almeida Prado.

3.2. Recursos idiomáticos nas peças

Abaixo serão apontados recursos idiomáticos do violão explorados por Almeida Prado em cada uma de suas peças solo. O levantamento de tais informações tem como objetivo responder questões acerca da boa exeqüibilidade das peças, tendo em vista que o compositor nunca tocou violão. A abordagem tomará como base as categorias de idiomatismos (implícitos e explícitos) discutidas no texto *Definição de idiomatismo e categorias de recursos idiomáticos*.

3.2.1. Portrait (1972/1975)

Pode-se iniciar a análise idiomática de Portrait pela observação de suas séries, visto que a peça é integralmente construída com base nelas. No estudo realizado em *Procedimentos harmônicos*⁶⁵ foi verificado o predomínio de certos intervalos, dentre eles a 4J. Este uso nos remete à afinação do instrumento, principalmente nas séries **a3**, **b2**, **b3** e **c2**, em que predominam as cordas soltas:

 <p>série a3</p>	 <p>série b2</p>
 <p>série b3</p>	 <p>série c2</p>

Ex.264. Séries de Portrait em que predominam cordas soltas

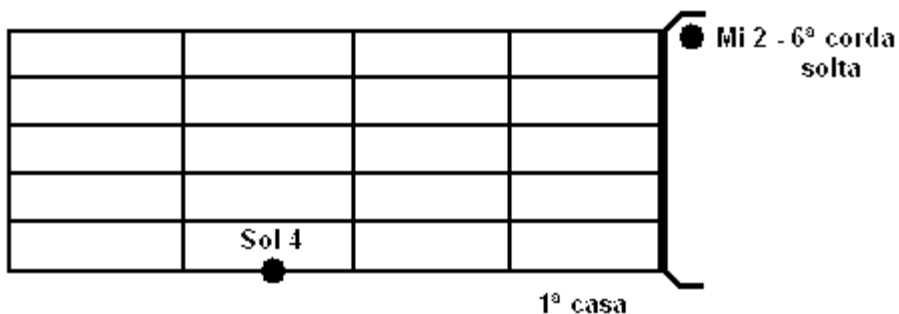
⁶⁵ Ver capítulo 2, p.46 desta dissertação.

Destaca-se ainda a 7m da série **b1**, pelo uso que faz também das cordas soltas:



Ex.265. série b1

Somando-se a isso, há a preocupação do compositor em escrever a peça integralmente na primeira posição do violão⁶⁶. Sua extensão vai de Mi 2 a Sol 4:



Ex.266. Visualização da extensão de *Portrait* no braço do violão

Focalizando-se mais especificamente a mão direita, pode-se observar *acordes arpejados* nos compassos 5, 6 e 14 de *Visage Interieur*, e compasso 9 de *Visage Exterieur*.



Ex.267. *Visage Interieur* – c.6

⁶⁶ Esta afirmação independe da opção do intérprete em utilizar outras posições, decorrentes de diferentes digitações.

A técnica do *rasgueado* é necessária nos compassos 5, 14 e 17 do primeiro movimento:



Ex.268. *Visage Interieur* – c.5

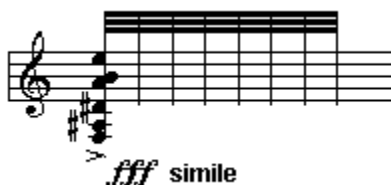
A partir destas colocações pode-se concluir que, do ponto de vista da mão esquerda, *Portrait* está construído essencialmente através de recursos idiomáticos implícitos, já que explora cordas soltas na constituição de suas séries, além de possibilitar a execução integral na primeira posição do instrumento. Mesmo assim recorre a efeitos de mão direita que nos remetem aos recursos explícitos. A peça demonstra uma escrita cuidadosa com a exeqüibilidade, mas ainda limitada em idiomatismos, certamente por se tratar de uma das primeiras experiências do compositor com o violão.

3.2.2. Livro para seis cordas (1974)

Discurso

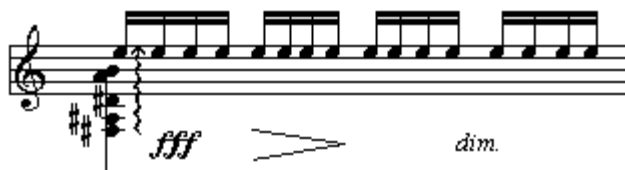
As seções **A**, **B**, **C** e **D** têm como centros alturas que correspondem às cordas soltas do violão (Si, Mi, Ré e Sol – 2ª, 1ª, 4ª e 3ª cordas respectivamente). Cada cluster utilizado pelo compositor nos compassos síntese só é possível com o uso de no mínimo uma corda solta. Do contrário, dentro da afinação tradicional, seria exigida da mão esquerda uma abertura impossível de realização. A seção **E**, como utiliza o cluster de maneira aberta, possibilita que o centro seja realizado em corda presa (Fá 2 – 6ª corda).

Além disso, como recurso de mão direita, a peça requer o uso da técnica do *rasgueado* nos compassos 78 e 83:



Ex.269. *Discurso*: c.78

Há ainda o acorde *arpejado* no compasso 92:



Ex.270. *Discurso*: c.92

Pode-se afirmar, então, que *Discurso* recorre a idiomatismos explícitos, através da escolha dos centros que correspondem às cordas soltas, bem como do uso de acordes *arpejados* e *rasgueados*.

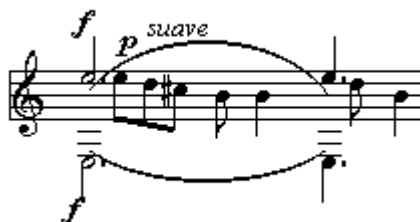
Meditação

Conforme visto na *Estrutura formal-harmônica*⁶⁷, o centro de *Meditação* é Mi. Tal escolha favorece um amplo uso de cordas soltas, como o Mi 2, Mi 4 e Si 3 (terceiro harmônico da série de Mi). Pode-se observar, principalmente nas seções **F** e **F'**, a recorrente polarização Si – Mi. É importante ainda o procedimento de duplicação do Mi 4 nos compassos 2, 3 e 4:



Ex.271. *Meditação* – c.2 (seção **F**)

Trata-se de uma construção contrapontística, em que uma das notas é realizada na segunda corda presa (5ª casa), e a outra na primeira corda solta. Na seção **F'** o Mi 4 é reforçado pelo Mi 2, também em corda solta, ampliando a sonoridade:



Ex.272. *Meditação* – c.36 (seção **F'**)

⁶⁷ Ver o capítulo 2, p.63 desta dissertação.

Na seção **G** (c.21 a 35) destacam-se as intervenções dos baixos realizados na 5ª (Lá 2), 4ª (Ré 3) e 6ª (Mi 2) cordas.

The image shows three musical staves, each with a treble clef and a five-line staff. Below each staff are two horizontal lines representing guitar strings. The first staff, labeled 'c.22', shows two groups of notes on the lower strings. The second staff, labeled 'c.24', shows two groups of notes on the lower strings. The third staff, labeled 'c.34', shows a single group of notes on the lower strings with a 'y' symbol above it, indicating a natural harmonium.

Ex.273. *Meditação* – baixos da seção **G**

Pode-se observar ainda em **G**, como idiomatismo de mão direita, a indicação de *arpejos* para alguns acordes nos compassos 21, 25 e 32:

The image shows a single musical staff with a treble clef and a five-line staff. It contains three chords, each with a 'y' symbol above it, indicating a natural harmonium. The chords are arpeggiated, with notes written as stems and flags.

Ex.274. *Meditação* – c.21

A partir desta análise conclui-se que *Meditação* recorre essencialmente a idiomatismos implícitos. Seu centro possibilita um amplo uso de cordas soltas e um enriquecimento da sonoridade pelo uso da ressonância das cordas que vibram por simpatia.

Memória

Como o material harmônico é baseado integralmente no primeiro movimento, ficam mantidos aqui também os idiomatismos. Os centros são definidos a partir das cordas soltas do violão e verifica-se o uso de acordes arpejados (c.17 e 18), caracterizando, assim como em *Discurso*, recursos idiomáticos explícitos.

3.2.3. Sonata nº1 (1981)

I (Vigoroso)

O movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta é o principal recurso idiomático explorado nesta peça. É importante lembrar que tal movimento proporciona uma execução através de fôrmas de mão esquerda que se deslocam pelo braço do instrumento. Abaixo são mostrados e comentados os trechos que usam este tipo de procedimento:

- O compasso 3 já apresenta o germe deste idiomatismo, através do movimento descendente da 3M:



Ex.275. Sonata (I) – c.3

- Entre os compassos 44 e 49, os acordes menores na primeira inversão movimentam-se cromaticamente com o pedal nas cordas soltas:



Ex.276. Sonata (I) – c.44 e 45

- No trecho entre os compassos 56 e 63, a nota pedal Mi acompanha um longo cromatismo. Inicialmente, o movimento cromático ocorre através da 3M que

desce na 2ª e 3ª cordas e, a partir do compasso 61, através da 4J na 4ª e 3ª cordas. A opção por tais intervalos favorece o uso de uma única fôrma de mão esquerda:



Ex.277. Sonata (I) – c.56 a 63

- A seqüência de acordes entre os compassos 71 e 81 é realizada sob uma única fôrma de mão esquerda e com pedal em Lá (5ª corda). Do compasso 82 ao 93 muda-se a fôrma e a nota pedal passa a ser Mi (6ª corda).
- A nota pedal do Tema **B** da recapitulação aparece dobrada através de Mi 2 e Mi 4, 6ª e 1ª cordas soltas respectivamente (pedal duplo). A configuração dos acordes possibilita a execução através de uma única fôrma de mão esquerda, que percorre o braço do violão:



Ex.278. Sonata (I) – c.134 e 135

Movimentos cromáticos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, sem o uso de nota pedal, podem ser observados em dois trechos:



Ex.279. Sonata (I) – c.16 e 17



Ex. 280. Sonata (I) – c.99 a 101

Ambos são realizados sob fôrma única de mão esquerda e acompanhados por baixos que percorrem as cordas soltas do violão.

Pode-se apontar ainda, como recurso idiomático, melodias cromáticas ou diatônicas realizadas também com acompanhamento de cordas soltas. No trecho dos compassos 12 e 13, há um contraponto realizando movimento contrário entre as notas da melodia cromática, que vai de Fá 4 a Sol # 5, e as notas que correspondem às cordas soltas do violão, que vai de Mi 4 a Mi 2:



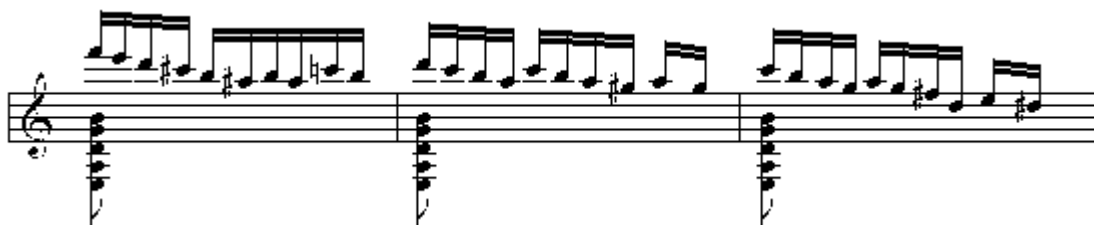
Ex.281. Sonata (I) – c.12 e 13

No trecho entre os compassos 65 e 69, os baixos ascendem de Mi 2 a Si 3, passando por Lá 2, Ré 3 e Sol 3, todas cordas soltas:



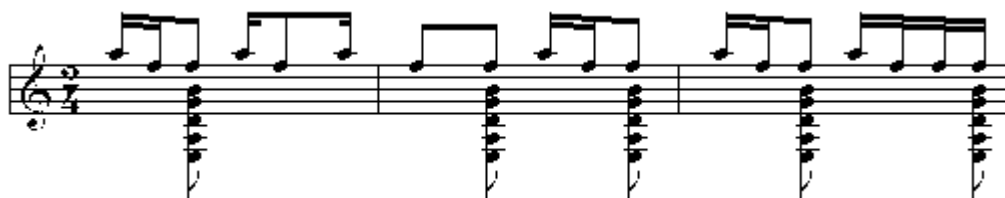
Ex.282. Sonata (I) – c.65 a 69

No caso mais extremo, os acordes entre os compassos 123 e 125 são integralmente constituídos por cordas soltas. Trata-se de um procedimento comum do compositor, recorrendo a ele quando atinge posições mais elevadas no braço do violão, possibilitando uma execução fluida:



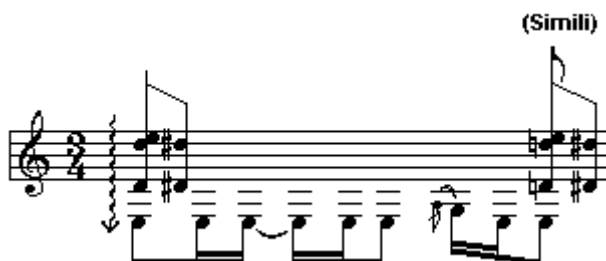
Ex.283. Sonata (I) – c.123 a 125

O mesmo acontece entre os compassos 164 e 166:



Ex.284. Sonata (I) – c.164 a 166

Referindo-se especificamente a idiomatismos de mão direita, podem ser citados os acordes arpejados dos compassos 15 e 18:



Ex.285. Sonata (I) – c.15

Casos similares ocorrem nos compassos 54 e 55, porém presume-se que são indicações do editor, já que não aparecem nos manuscritos do autor.

Outros procedimentos podem ser ainda observados. Dentre eles destaca-se a escolha do centro de cada seção, que privilegia a ampla possibilidade do uso de cordas soltas:

Seção	Subseção	Centro
Exposição	Tema A	Mi
	Tema B	Lá
Desenvolvimento		Instável
Recapitulação	Tema A	Mi
	Tema B	
Coda	Cadência final	Mi

Ex.286. Síntese dos centros do primeiro movimento

O centro principal da peça é Mi, viabilizando o uso de recursos idiomáticos implícitos. O centro do tema **B** da exposição (Lá) é determinado pela nota pedal, realizada na 5ª corda solta.

Depois de discutidos os idiomatismos, não se pode deixar de apontar trechos de difícil exeqüibilidade, pouco freqüentes na escrita de Almeida Prado. O acorde do compasso 7, executado tal como originalmente concebido, apresenta três problemas: a entrada no acorde a partir do trecho que o antecede, a sua execução propriamente dita, e a passagem ao trecho que o sucede. No primeiro e no terceiro caso, a dificuldade na mudança da mão esquerda pode prejudicar a fluência da peça. Já no caso da execução do acorde, pode ocorrer a supressão involuntária do Lá 2 (5ª corda solta), abafado pelo dedo que pressiona a 6ª corda (Si b 2):



Ex.287. Sonata (I) – c.7 – concepção original

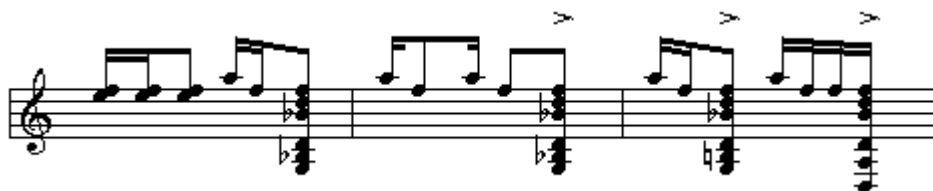
Como solução, a edição da obra apresenta uma sugestão no rodapé, suprimindo o Sib 2, partindo do princípio de que tal nota aparece dobrada no acorde (Sib 4):



Ex.288. Sonata (I) – c.7 – sugestão da edição

Desta forma, a porção grave fica integralmente executada nas cordas soltas, procedimento idiomático comum na técnica de Almeida Prado.

Problema análogo pode ser visto nos acordes dos compassos 19, 20 e 21, alterados na edição para que fosse viabilizada a execução:



Ex.289. Sonata (I) – c.19, 20 e 21 do MANUSCRITO



Ex.290. Sonata (I) – c.19, 20 e 21 da EDIÇÃO

Conclui-se, a partir destes dados, que o compositor utiliza amplamente neste movimento os recursos idiomáticos explícitos, sem deixar de recorrer aos implícitos.

II – Chorinho

Predomina neste movimento um idiomatismo implícito, ocasionado pela escolha do centro (Lám/LáM). Os baixos utilizam principalmente as cordas soltas Lá (5ª corda - tônica), Ré (4ª corda – subdominante) e Mi (6ª corda – dominante). A seção **A** explora a região médio-grave, possibilitando uma execução quase integral na primeira posição. Já em **B** são utilizadas regiões mais agudas, havendo, no entanto, o cuidado de combiná-las com cordas soltas, garantindo assim a sua exeqüibilidade:

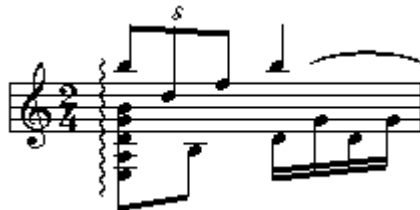


Ex.291. Sonata (II) – seção **B** – c.27

O exemplo acima revela ainda um recurso idiomático de mão direita: o acorde *arpejado*, utilizado no intuito de enfatizar o ponto culminante da peça.

III – Cantiga

Neste movimento são explorados recursos idiomáticos implícitos, determinados principalmente pela escolha de centros e modos que favorecem o uso de cordas soltas. A introdução realiza arpejos em Sol maior através da 2^a, 3^a e 4^a cordas. O predomínio de Sol Lídio em **A** favorece um amplo uso de cordas soltas no acompanhamento harmônico. Todo a seção está concentrada na região médio-grave, podendo a maior parte dela ser executado na primeira posição. Quando recorre a posições mais elevadas no instrumento para a realização da melodia, lança mão do uso de cordas soltas para a harmonia:



Ex.292. Sonata (III) – c.17

O exemplo acima revela também o recurso de acorde *arpejado*, idiomatismo associado à mão direita.

Pode-se observar ainda, no Dó lídio, seção **A**, a utilização da primeira inversão do acorde (c.11 e 12), a fim de recorrer ao Mi 2 da 6ª corda:



Ex.293. Sonata (III) – c.11 e 12

Na seção **B** as terças paralelas são integralmente acompanhadas por um pedal de Ré 3 (4ª corda). O uso do pedal em corda solta favorece uma mobilidade de mão esquerda para a execução destas terças.

O predomínio do Mi eólio na seção **A'**, principalmente no acompanhamento harmônico, é um elemento facilitador da execução da melodia nos baixos, já que as notas da harmonia podem ser, em grande parte, realizadas nas cordas Mi 4 (1ª), Sol 3 (3ª) e Si 3 (2ª).

Desta forma, conclui-se que Almeida Prado apóia-se na escolha de centros e modos a fim de construir uma peça exequível.

IV – Toccata-Rondó

Os centros deste movimento são fixados principalmente através de repetições de alturas que, por sua vez, correspondem em grande maioria às cordas soltas do violão:

SEÇÃO	CENTRO	CORDA
A	Mi	1ª solta
B	Si	2ª solta
A'	Sol	3ª solta
C	Si e Ré	2ª e 4ª soltas
A''	Fá	1ª presa (1ª casa)

Ex.294. Centros do Rondó

Podem ser observados ainda, no tema do Rondó (**A**, **A'** e **A''**), movimentos cromáticos acompanhados por nota pedal. Na seção **A**, o cromatismo ascendente entre os compassos 9 e 15 é acompanhado pelo pedal Si – Mi (2ª e 1ª cordas soltas):



Ex. 295. Sonata (IV) – c.9

Em **A'**, entre os compassos 41 e 47, o cromatismo é realizado através do intervalo de 4ª paralelas, sob uma única fôrma de mão esquerda que se desloca na 5ª e 6ª cordas do violão. Este movimento é acompanhado pelo pedal Sol (3ª corda solta):



Ex.296. Sonata (IV) – c.41

O mesmo procedimento ocorre em **A''**, no entanto com algumas particularidades. Sabe-se que a cada repetição o tema traz um centro diferente. Nos casos de **A** e **A'**, Mi e Sol respectivamente, é possível que a nota pedal seja realizada em cordas soltas. Já em **A''** o centro é Fá, exigindo para o pedal uma corda presa:



Ex.297. Sonata (IV) – c.73

Este fator faz deste trecho um dos mais difíceis de execução de toda a Sonata, já que exige grandes aberturas de mão esquerda na execução dos movimentos de 4J paralelas:



Ex.298. braço do violão – representação do primeiro acorde do c.73

O exemplo acima ilustra tal situação. Os dedos 3 e 4 deslocam-se paralelamente em movimentos descendentes pelo braço do violão, e a nota pedal (Fá 4) é mantida com o dedo 1 na primeira casa. Trata-se então de um caso em que o trecho idiomático transforma-se em motivo e, quando transposto a outros centros, neste caso Fá, cria barreiras, proporcionando um efeito contrário à idéia original, que é de tornar a execução fluida.

Outros procedimentos idiomáticos podem ser ainda observados. O trecho entre os compassos 26 e 29 realiza um arpejo descendente pelas cordas soltas do violão:



Ex.299. Sonata (IV) – c.26 a 29

Melodias com acompanhamento em cordas soltas ocorrem em três pontos diferentes. Primeiro na seção **C**, com arpejos percorrendo diferentes cordas do violão:



Ex.300. Seção **C**, c.49 – 4ª e 5ª cordas



Ex.301. Seção **C**, c.53 – 3ª e 4ª; 2ª e 3ª cordas



Ex.302. Seção **C**, c.56 – 5ª e 6ª cordas



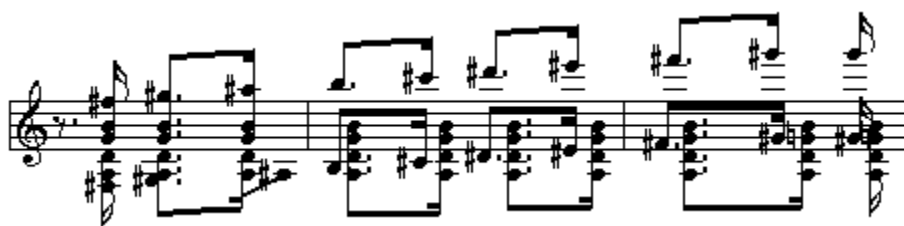
Ex.303. Seção **C**, parte do c.66 – 3ª, 4ª e 5ª cordas; 2ª, 3ª e 4ª cordas

Em seguida entre os compassos 65 e 68, com a melodia realizada através de um movimento paralelo, em intervalo de duas oitavas, na 1ª e 6ª cordas:



Ex.304. Sonata (IV) – c.68

E por último, de maneira semelhante, entre os compassos 81 e 83:

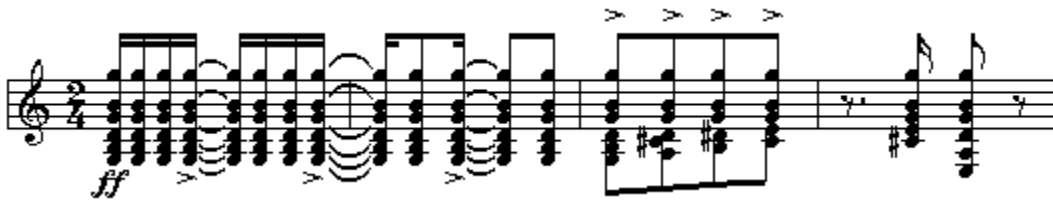


Ex.305. Sonata (IV) – c.81 a 83

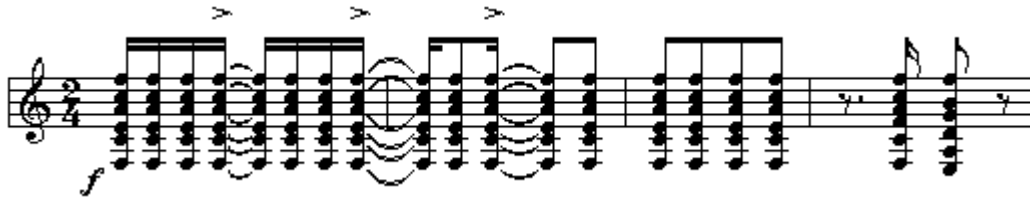
É, no entanto, nesta Toccata que os idiomatismos de mão direita são mais explorados, principalmente pelo uso do *rasgueado*. Tal técnica é utilizada no tema do Rondó, tendo como base os acordes que fixam o centro de cada seção:



Ex.306. Sonata (IV) – c.1 a 4: A, centro em Mi



Ex.307. Sonata (IV) – c.37 a 40: A', centro em Sol



Ex.308. Sonata (IV) – c.69 a 72: A'', centro em Fá

É também utilizada em toda a **Coda**, já que esta toma como base os materiais de **A**.

Há ainda, entre os compassos 65 e 68, o recurso do acorde arpejado:



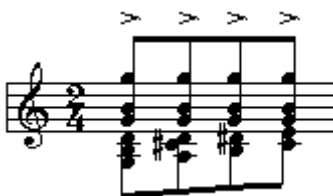
Ex.309. Sonata (IV) – c.65

Assim como ocorreu no primeiro movimento, é importante que se aponte também neste último um trecho cuja concepção original foi alterada na edição para viabilizar a execução. Trata-se de um acorde de Sol maior (c.39) acompanhado por um movimento cromático paralelo de terças:



Ex.310. Sonata (IV) – c.39 do **Manuscrito**

Na edição, o Ré 3 é omitido para que se garanta a exeqüibilidade:



Ex.311. Sonata (IV) – c.39 da **Edição**

Vale ressaltar que este procedimento é repetido nos compassos 40, 42, 44, 46 e 48.

A partir destes dados, pode-se verificar na peça o predomínio de recursos idiomáticos explícitos.

3.2.4. Poesilúdios nº1

O Poesilúdios nº1 lança mão de recursos idiomáticos implícitos, determinados principalmente pela escolha dos centros modais. **A** e **A'** polarizam Mi, possibilitando um amplo uso de cordas soltas. Destaca-se o modo Eólio da seção **A'** (c.31 a 39), através da 3ª (Sol), 2ª (Si), 1ª (Mi), 5ª (Lá) e 6ª (Mi 2) cordas:



Ex.312. Poesilúdios nº1, c.31 e 32 – início de **A'**

Merecem destaque também os arpejos do compasso 33:



Ex.313. Poesilúdios nº1 – c.33 (arpejos usando as seis cordas soltas)

A seção **B** explora os centros Dó, Lá, Sol e Fá. O centro Sol é escrito no modo Jônio (c.23 e 24), possibilitando o uso da 3ª (Sol 3), 2ª (Si 3) e 4ª (Ré 3) cordas:



Ex.314. Poesilúdios nº1 – c.24

O Lá Mixolídio (c.20 a 22) possibilita a 1ª (Mi 4), 6ª (Mi 2), 5ª (Lá 2), 4ª (Ré 3) e 3ª (Sol 3) cordas:

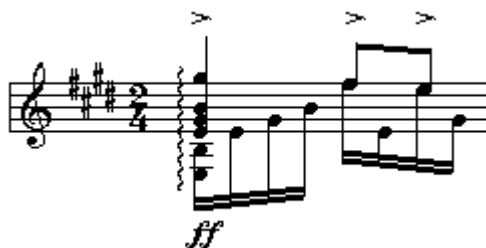


Ex.315. Poesilúdios nº1 – c.20 e 21

Já os centros Dó (c.14 a 17; 27 e 28) e Fá (25 e 26) restringem o uso de cordas soltas em seus arpejos. Vale ressaltar que as cordas soltas são essenciais na escrita para violão neste tipo de textura.

Outro ponto importante a se considerar na escrita idiomática desta peça é o predomínio da região médio-grave, possibilitando boa parte da execução na primeira posição do instrumento.

Mesmo sendo a peça prioritariamente construída a partir de idiomatismos implícitos, não se pode deixar de citar o uso de um recurso idiomático explícito de mão direita (acorde *arpejado*), mostrado no exemplo abaixo:



Ex.316. Poesilúdios nº1 – c.40

3.3. Síntese dos recursos idiomáticos utilizados pelo compositor

Os recursos idiomáticos utilizados por Almeida Prado na sua obra para violão solo podem ser assim resumidos:

Recursos idiomáticos implícitos

- Ampla exploração de cordas soltas na constituição de séries atonais;
- Escolha de centros tonais, modais ou transtonais que favorecem o amplo uso de cordas soltas;
- Predomínio de regiões médio-graves que favorecem a execução na primeira posição do instrumento.

Recursos idiomáticos explícitos

- Centros que correspondem às cordas soltas, definidos através de repetições das mesmas;
- Movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única de mão esquerda e acompanhados por nota pedal em cordas soltas;
- Movimentos cromáticos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única de mão esquerda, sem o uso de nota pedal;
- Melodias acompanhadas por contrapontos ou acordes nas cordas soltas. Utiliza este procedimento quando atinge regiões mais agudas na melodia, exigindo posições mais elevadas no instrumento;
- Acordes que requerem a técnica do *rasgueado* ou *arpejos* para a mão direita.

Abaixo encontram-se agrupadas as peças de acordo com as categorias de recursos idiomáticos predominantemente utilizados. Não se trata de uma

classificação considerando todas as minúcias investigadas, mas sim uma leitura daquilo que elas apresentam em essência:

<i>Categoria</i>	<i>Peça</i>	<i>Procedimentos predominantes</i>
Implícitos	<u>Portrait</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de cordas soltas na constituição das séries atonais • Sua extensão possibilita execução integral na primeira posição • (Explícitos – mão direita: acordes rasgueados e arpejados)
	<u>Meditação</u> (Livro para seis cordas)	<ul style="list-style-type: none"> • Seu centro (Mi) favorece amplo uso de cordas soltas
	II – <u>Chorinho</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> • Seu centro (Lá) favorece amplo uso de cordas soltas • Sua região médio-grave favorece execução nas primeiras posições
	III – <u>Cantiga</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> • Seus centros e modos favorecem amplo uso de cordas soltas • Sua região médio-grave favorece execução nas primeiras posições
	<u>Poesilúdios nº1</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Seus centros e modos favorecem amplo uso de cordas soltas • Sua região médio-grave favorece execução nas primeiras posições
Explícitos	<u>Discurso</u> (Livro para seis cordas)	<ul style="list-style-type: none"> • Seus centros correspondem às cordas soltas
	<u>Memória</u> (Livro para seis cordas)	<ul style="list-style-type: none"> • Seus centros correspondem às cordas soltas
	I – <u>Vigoroso</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> • Movimentos paralelos acompanhados por pedal em cordas soltas • Movimentos cromáticos paralelos sem uso do pedal • Melodias acompanhadas por contrapontos ou acordes em cordas soltas
	IV – <u>Toccata – Rondo</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> • Seus centros correspondem às cordas soltas • Movimentos cromáticos acompanhados por pedal • Melodias acompanhadas por acordes nas cordas soltas • Acordes rasgueados

Ex.317. Síntese dos recursos idiomáticos nas peças

4. ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DAS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO DE ALMEIDA PRADO

Se fizermos uma síntese do que foi até então abordado sobre as peças na dissertação, chegaremos ao tripé estética – estrutura – idiomatismo. Assim, a abordagem interpretativa tomará como base, de maneira integrada, estes três aspectos, fornecendo ainda subsídios técnicos que possam melhor expressar a concepção.

4.1. Portrait

É possível distinguir nesta peça duas zonas contrastantes que se intercalam: uma ressonante, marcada pelo gesto lento, e outra rítmica, marcada pelo gesto rápido. O primeiro movimento, conforme já foi discutido, é predominantemente caracterizado pelo gesto lento com ligeiras intervenções do gesto rápido. Já no segundo ocorre o contrário, com predomínio do gesto rápido e intervenções do gesto lento. Os contrastes gerados por tais intervenções podem ser evidenciados na interpretação. Assim, na execução do gesto rápido, propõe-se uma dinâmica *f*, precisão rítmica, e notas curtas através do uso de abafadores. Já no gesto lento, sugere-se dinâmica *p*, rítmica livre, e notas longas com acúmulo gradativo de sons.

Pode-se ainda enfatizar o contraste através da escolha da digitação: o gesto lento em posições mais avançadas no braço do violão, possibilitando timbres mais velados e *vibrati* mais eficientes; e o gesto rápido prioritariamente na primeira posição, com um intenso uso de cordas soltas e, conseqüentemente, um timbre mais aberto.

A emblemática passagem do gesto lento ao rápido entre os compassos 3 e 5 de *Visage Interieur* pode ser intensificada através de um *acelerando* e *crescendo* gradativos, até que se atinja o ápice no acorde. Este é executado com a técnica do *rasgueado*, ininterruptamente durante alguns segundos.

Para encerrar, são necessários esclarecimentos acerca do final da peça. No último compasso de *Visage Exterieur* pode-se ler “D.C. al Fine”, indicando um retorno e finalização em *Visage Interieur*. No entanto, Almeida Prado esclarece na entrevista⁶⁸ que a obra deve ser encerrada no segundo movimento, sem o retorno ao primeiro.

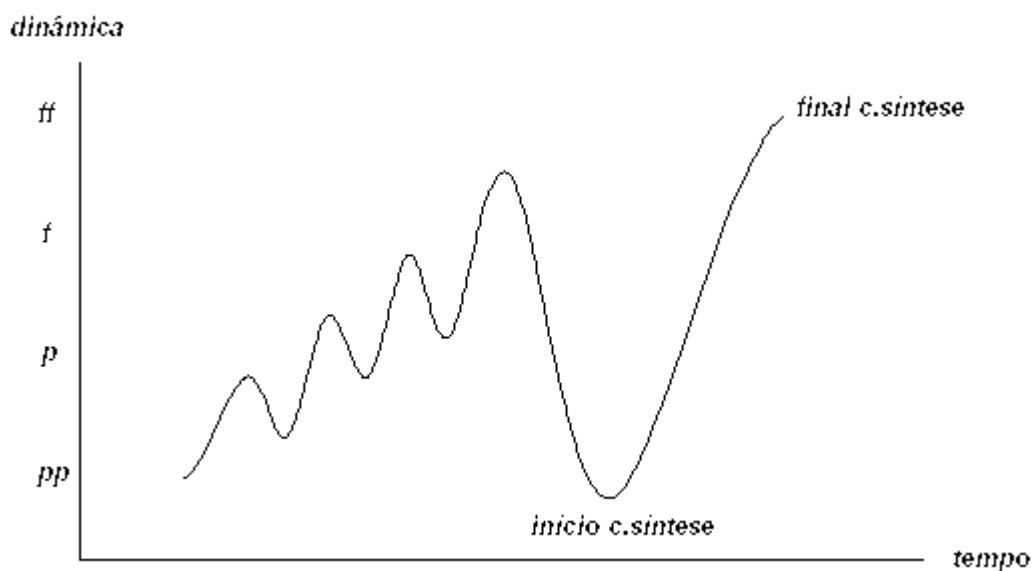
⁶⁸ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

4.2. Livro para seis cordas

O *Livro para seis cordas* é composto por três movimentos, que devem ser executados ininterruptamente. *Meditação* apresenta uma proposta que contrasta com *Discurso* e *Memória*: enquanto o primeiro e o terceiro movimento exploram sonoridades e ressonâncias, o segundo organiza-se a partir de texturas ora polifônicas, ora harmônicas, na apresentação de suas melodias. Discutiremos então, inicialmente, aspectos relacionados à interpretação do par *Discurso – Memória*.

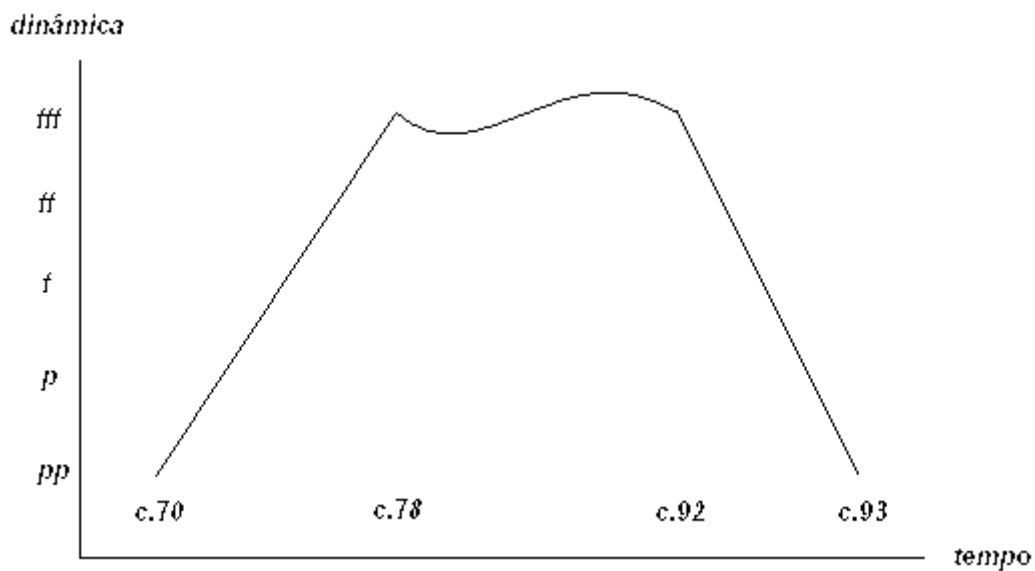
A proposta básica de ambos, conforme discutida em *Estrutura formal-harmônica*, é, a cada seção, partir de uma nota e expandir-se até que se alcance o ápice, o qual denominamos *compasso síntese*. Abordaremos então dois aspectos essenciais neste processo de expansão: dinâmica e articulação.

A dinâmica de *Discurso* mantém um raciocínio semelhante nas seções **A**, **B**, **C** e **D**. Em cada uma delas, o *pp* do primeiro compasso é substituído nos demais por repetidas indicações de crescendo, que partem de *p* e atingem *f*. Desta forma, para reforçar o princípio da expansão, propõe-se que cada retorno ao *p* seja um pouco mais forte que o anterior, obtendo-se assim um gradativo crescendo através de oscilações. O compasso síntese retoma a sonoridade do início e a amplia paulatinamente até *ff*:



Ex.318. Discurso – plano geral da dinâmica de cada seção (A, B, C e D)

Já a dinâmica da seção E pode ser assim sintetizada:

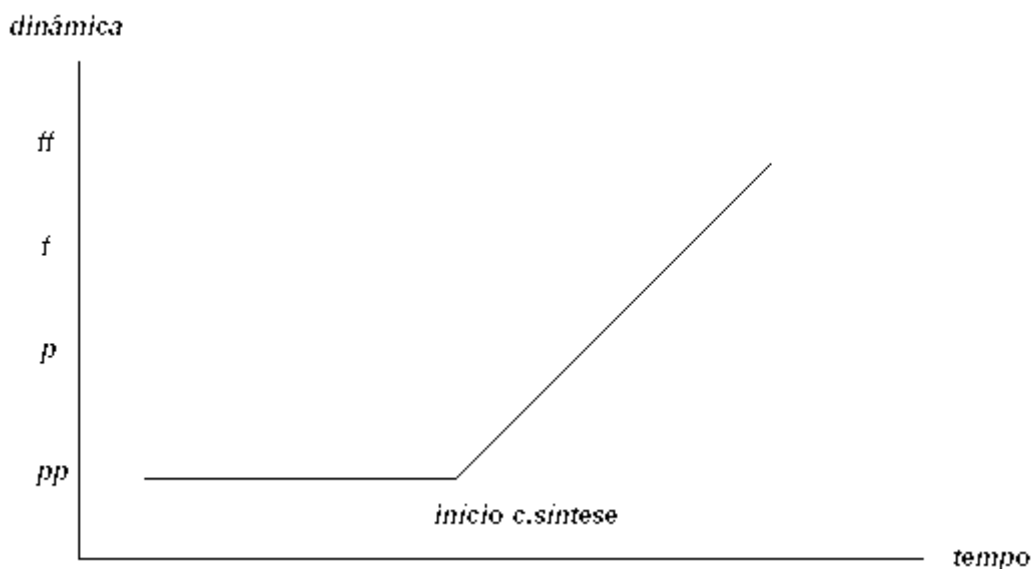


Ex.319. Discurso – plano geral da dinâmica da seção E

Há um gradativo crescendo a partir do compasso 70, até que se alcance, através da técnica do *rasgueado*, o ápice no compasso 78. Ocorrem em seguida

algumas oscilações e, nos dois compassos finais (c.92 e 93), decresce-se até o completo silêncio.

Em *Memória* os eventos ocorrem mais rapidamente, através da compactação do processo de expansão. Assim, não há tempo para complexas elaborações na dinâmica, como exemplifica o gráfico que representa simultaneamente **B'**, **C'** e **A'**:



Ex.320. *Memória* – plano geral da dinâmica de cada seção (**B'**, **C'** e **A'**)

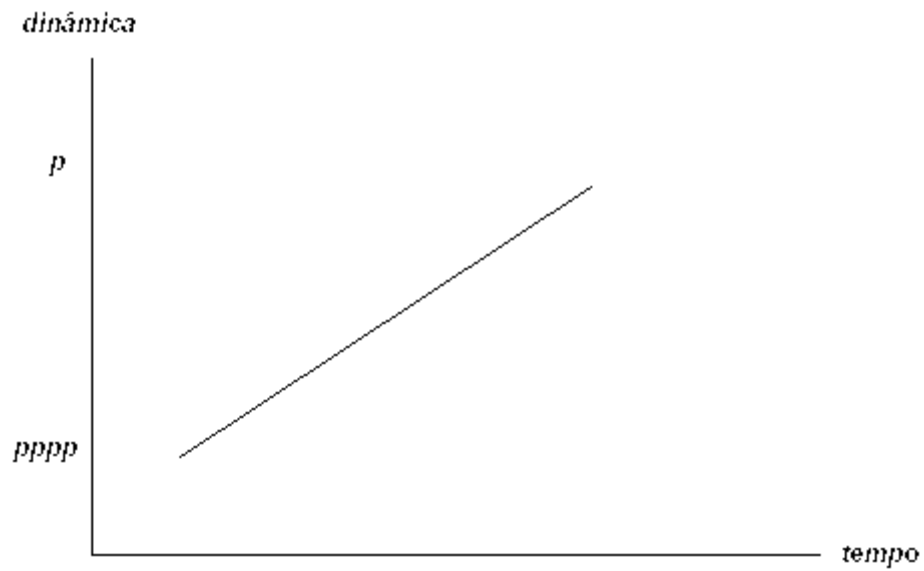
A semelhança destas três seções reside na idéia básica de crescer a partir do compasso síntese.

Já em **E'** e **E''**, após a execução em *fff* do acorde, a melodia é executada em *p*:



Ex.321. Memória – plano geral da dinâmica de cada seção (E' e E'')

Por último, B'' parte do menor som ($pppp$) e chega ao p :



Ex.322. Memória – plano geral da dinâmica da seção B''

O outro aspecto relevante na interpretação de *Discurso e Memória* é a articulação. Começamos então pela discussão dos compassos síntese, presentes em vários trechos de ambos os movimentos.

Espera-se destes compassos efeito semelhante ao de um batimento⁶⁹, ou seja, que se ouça mais a ressonância do que o som da articulação. Para que isso ocorra, é necessário que se disfarce a percepção do ataque na nota, através de técnicas como velocidade de execução, velocidade de ataque que reduza o tempo de contato do dedo com a corda, e execução das notas em cordas diferentes, para que estas se mantenham vibrando simultaneamente. Em seu final, faz-se um ligeiro decrescendo e mantém-se minimamente a ressonância enquanto se inicia a seção seguinte, também a fim de minimizar a percepção da articulação das últimas notas. Da mesma forma seu início deve ser tão “pianíssimo” a ponto de não se perceber as primeiras articulações, revelando-se, assim, um bloco sonoro que vem e que vai, sem que se ouça claramente o começo e o fim.

Toda esta discussão é válida para os compassos síntese das seções **A**, **B**, **C** e **D**, já que em **E** a configuração do acorde e a dinâmica esperada requerem a técnica do *rasgueado*.

O efeito de minimizar o impacto da articulação vale não só para os compassos síntese, mas também para as notas repetidas dos demais compassos. Deve-se para isso evitar acentuações, a fim de se obter um som contínuo, em que se perca a noção de pulso e linearidade, como requer a *Zona rítmica ambígua*.

Partindo deste pensamento, privilegia-se cordas diferentes para notas iguais e consecutivas. Na seção **A**, por exemplo, a cada duas notas Si 3, uma se faz na 3ª corda presa, e a outra na 2ª solta. Isto ajuda a reduzir o impacto da articulação, porque, fisicamente, quando duas notas sucessivas são realizadas na mesma corda, o corte do som torna o ataque perceptível. A utilização de duas cordas diminui pela metade tal percepção, porque o som cortado encontra seu correspondente vibrando em outra corda. Esta minimização só não é possível nos

⁶⁹ Efeito pulsante ouvido quando duas notas de alturas muito próximas soam simultaneamente. (SADIE, 1994)

primeiros compassos de **E**, pois o Fá 2 não pode ser executado em corda solta. Para reduzir tal efeito, aumenta-se a velocidade de ataque do dedo na corda. Entretanto, os arpejos que vão gradativamente se constituindo ao longo da seção, ajudam a reduzir o impacto.

A contrastante *Meditação* requer outros pontos a serem destacados. Revela-se importante o equilíbrio na condução das vozes, tanto na textura polifônica (**F** e **F'**), como na harmônica (**G**). Em **F**, por exemplo, o Mi 4, que faz parte da melodia, é realizado com dinâmica *p* na segunda corda presa, enquanto que, simultaneamente, seu contraponto, também Mi 4, faz-se acentuado na primeira corda solta.

Outra questão relevante deste movimento está na desobstrução das cordas que não estão sendo executadas, para que o centro Mi ganhe corpo através das cordas que vibram por simpatia. Desta forma, sempre haverá um Mi soando, principalmente em **F** e **F'**.

Já na seção **G**, destaca-se o contraste de dinâmica entre as notas agudas (*ff*) e os baixos (*p*). Estes últimos lembram as notas repetidas de *Discurso*, podendo-se então realizá-los como uma nota contínua, evitando-se acentos e disfarçando-se as articulações.

4.3. Sonata nº1

Ao iniciarmos uma discussão sobre a interpretação desta sonata de Almeida Prado, surge um questionamento acerca da relação existente entre seus quatro movimentos. Podemos começar então pela seguinte pergunta: o que os faz pertencer a uma mesma obra, e como destacar na execução os elementos que garantem tal unidade?

Voltando-se às reflexões estéticas, podemos relembrar os fundamentos que norteiam a fase pós-moderna do compositor, dentre eles a citação, autocitação, modalismo, utilização de gêneros da música brasileira e complexas elaborações rítmicas.

Ora, esta sonata não só utiliza todos estes recursos como agrupa alguns deles num mesmo movimento, num processo semelhante a uma colagem. Assim, o primeiro movimento cita Villa-Lobos, mas cita também Almeida Prado do *Livro para seis cordas* que, por sua vez, lembra *Cartas Celestes nº 1*. O segundo movimento nos remete a um gênero tradicional da música brasileira, com um tratamento rítmico pouco usual para um chorinho. Já o terceiro, uma doce cantiga, cita também Almeida Prado e contrasta com o “impetuoso” Rondó, surpreendente em sua complexa elaboração rítmica.

Desta forma, a unidade a qual procuramos reside paradoxalmente no contraste, gerado pela colagem pós-moderna que agrupa na obra diferentes linguagens, num processo de síntese de um compositor do século XX que tem diante de si o leque da tradição, e que lança mão daquilo que mais lhe interessa na constituição de sua própria estética.

Cabe então ao intérprete identificar a pluralidade e evidenciá-la, lançando mão de técnicas que possam melhor responder às necessidades musicais de cada recurso utilizado pelo compositor. Abaixo serão discutidas particularidades de tais técnicas em cada movimento da peça.

I (Allegro de Sonata)

Exposição:

Tema **A** e Ponte – dois fatores são essenciais na interpretação deste trecho: em primeiro lugar o vigor rítmico, tal como é indicado no início da partitura (*Vigoroso*), e, em segundo, a clareza da melodia. O fraseado pode ser concebido como grupos de dois ou três compassos, em que o primeiro traz a citação do tema do concerto de Villa-Lobos⁷⁰, e o segundo (e terceiro quando for o caso) a sua resposta. Basta que observemos a relação entre os compassos 1-2, 3-4, 7-8, 11-13, 15-17. Nestes casos, sugere-se ao primeiro compasso uma sonoridade forte (*f*), e ao segundo, um crescendo a partir de *mp*.

Pode-se destacar, ainda neste trecho, a expansão harmônica entre os compassos 9 e 10, enfatizando-a com um crescendo.

Tema **B** – usa-se em seus acordes a *unidade por contato*⁷¹ entre os dedos *m i* da mão direita, a fim de se obter uma unidade de timbre. Já o dedo anular realiza um movimento mais amplo e um *ataque mais frontal*⁷², realçando assim o canto (voz soprano). A nota pedal segue sempre piano (*p*), independente das gradações dinâmicas dos acordes, mantendo discretamente o centro Lá.

Como visto na análise, o tema foi dividido em duas porções. A primeira, até o compasso 35, na região médio-grave; e a segunda, a partir do compasso 36, na médio-aguda. Na primeira metade privilegia-se uma digitação com a voz soprano na 2ª corda, a fim de se garantir um timbre regular. Com o mesmo propósito, digita-se a segunda metade privilegiando-se o soprano na 1ª corda.

⁷⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto pour guitare et petit orchestre**. Paris: Max Eschig, 1971. 1 partitura. Violão e orquestra.

⁷¹ Procedimento técnico de mão direita utilizado para que se obtenha unidade de timbre e ataque simultâneo entre os sons de um acorde. Para isso, dois ou mais dedos agem em contato uns com os outros, proporcionando um movimento uniforme entre eles.

⁷² O ataque frontal ocorre quando o dedo fere a corda em movimento perpendicular a ela, proporcionando um uso maior de unha, e conseqüentemente uma sonoridade mais clara e estridente.

Transição 1 – entre os compassos 43 e 49 podem ser aplicados os mesmos princípios de mão direita utilizados na seção **B**. Já nos compassos 52 e 53 o compositor inspira-se nos compassos síntese do *Livro para seis cordas*, e o trecho deve ser tocado como tal. Segundo Almeida Prado:

Você tem que deixar o Mi soando em corda solta, para ficar mais ressonante. [...] eu copieei de lá [referindo-se ao *Livro para seis cordas*]! Eu quero exatamente como o *Livro para seis cordas*, para soar.⁷³

Desenvolvimento

Conforme visto em *Estrutura formal*, as idéias do desenvolvimento são extraídas dos motivos da exposição. Desta forma, mantêm-se os mesmos princípios técnicos de execução.

Recapitulação

Tema **A** e ponte – no trecho em que a expansão da exposição se transforma em retração (c.127 a 131), o crescendo pode ser também convertido em decrescendo.

Tema **B** – mantêm-se os mesmos princípios técnico-interpretativos do tema **B** da exposição, com destaque da voz soprano, executada agora integralmente na segunda corda. O pedal Mi 2 – Mi 4 deve ser executado discretamente (*pp*), na sua função de manter a ressonância Mi.

⁷³ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

II – Chorinho

Seção **A** – conforme visto na *Estrutura formal*, este trecho está organizado em dois planos distintos: um de notas da melodia, e outro daquelas que fazem parte do acompanhamento harmônico. Pode-se distinguir estes dois planos de duas maneiras:

1. Tocando-se o acompanhamento com o polegar, e a melodia com *ia* ou *im*;
2. Prolongando-se sensivelmente as notas melódicas, e enfatizando-se os *staccati* dos baixos.

O compositor sugere ainda ligeiros *rubati*, sem que seja ofuscado o 7/16:

Para interpretar este chorinho, eu te sugiro um certo rubato, ou seja, estude-o absolutamente em 7/16 e 2/4. Ao tocar, tenha algo da música popular sem trair o 7/16. Não dá para escrever porque é pouca coisa [...] Você tem que de vez em quando fazer um pequeno ralentando, quase nada, para que fique espontâneo.⁷⁴

Tais *rubati* indicados pelo compositor devem ser aplicados mais especificamente aos finais de frase, para que, privilegiando-se de maneira geral a precisão rítmica, deixe-se claro o 7/16 bem como a ausência de uma semicolcheia no que seria o tradicional 2/4.

Vale lembrar ainda que a indicação de dinâmica para toda esta seção é *pp*, naturalmente que com leves nuances decorrentes da concepção do fraseado. Torna-se então interessante associar a isso um timbre mais velado.

Seção **B** – a alteração de Lá menor para Lá maior, bem como a indicação de dinâmica *f*, podem ser combinados com um timbre mais aberto em relação à seção anterior. A fermata do compasso 19 lembra os *ritenuti* do Prelúdio nº 2 de Villa-Lobos, inspirados no samba de breque.

⁷⁴ Ibid.



Ex.323. H.Villa-Lobos: Prelúdio nº2 para violão – c.1



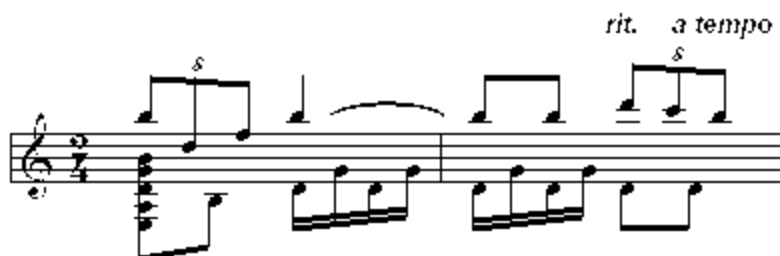
Ex.324. Almeida Prado: Chorinho – c.19

Pode-se prolongá-la livremente, causando expectativa por aquilo que vem a seguir.

Entre os compassos 22 e 26 recomenda-se destacar as movimentações melódicas dentro da estrutura contrapontística. Já o acorde do compasso 27 pode ser realizado sob um longo arpejo, propiciando tempo para que o dedo 4 chegue ao Mi 5, e valorizando o ponto culminante deste movimento.

III – Cantiga

Como se trata de uma canção, sempre há uma melodia a ser destacada, em equilíbrio com seu respectivo acompanhamento harmônico. Alguns trechos se sobressaem, como o compasso 17, cujo arpejo pode ser longo e integralmente realizado com o polegar, com destaque na 1ª corda. No compasso seguinte atinge-se o ponto culminante (Ré 5), e um breve ritenuto ajuda a valorizá-lo:



Ex.325. Cantiga – c.17 e 18

Entre os compassos 25 e 30 pode-se usar o *apoio lateral*⁷⁵ na voz soprano, no intuito de se evidenciar, através do timbre, o movimento cromático descendente dos trítonos.

Para a seção **B** propõe-se uma execução discreta do pedal, com *legato* e *vibrato* nas terças paralelas. Já na seção **A'** privilegia-se o uso da 5ª corda para a execução da melodia, garantindo-se um timbre regular.

IV – Rondó

Os acordes do tema do Rondó (**A**, **A'** e **A''**) foram concebidos para serem executados com a técnica do *rasgueado*, como afirma Almeida Prado: “E por último, a *Toccata-rondó* é uma toccata em que eu utilizo muito o *rasgueado*”⁷⁶. Sugerimos que tais *rasgueados* obedeçam a uma seqüência de acordo com a acentuação indicada na partitura, ou tempo forte e fraco de cada compasso na ausência da acentuação. Assim, sua movimentação segue dois sentidos opostos: de baixo para cima, com a parte externa do polegar; e de cima para baixo, com a parte externa dos dedos *i m a* simultaneamente:

⁷⁵ O dedo anular fere uma corda e apóia-se na corda imediatamente superior, mantendo-se para isso uma posição paralela da mão direita com as cordas do violão. O movimento é realizado com o antebraço, proporcionando um ataque com a lateral do dedo, e conseqüentemente um som aveludado.

⁷⁶ Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.



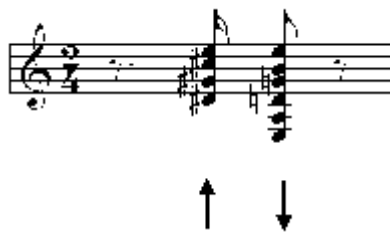
Ex.326. Sentidos dos rasgueados

Naturalmente que o segundo gesto produz uma sonoridade mais forte do que o primeiro, já que utiliza três dedos e a ação da gravidade, através do peso da mão que cai sobre as cordas. Deve ser utilizado então nos tempos fortes ou nos acordes acentuados. O exemplo abaixo traz a rítmica dos quatro primeiros compassos e o sentido do rasgueado para cada acorde:



Ex.327. Sonata (IV) c.1 a 4 – Ritmo e sentido do rasgueado

Quando não há acento, combina-se os movimentos do *rasgueado* de acordo com o tempo forte:



Ex.328. Sonata (IV), c.12 – sentido do rasgueado

A seção **B**, conforme foi visto na *Estrutura formal*, contrasta em textura com **A**. Para enfatizar tal contraste, pode-se usar em **B** um timbre *pouco metálico*. Já

na seção **C** deve-se destacar as colcheias da voz soprano, e executá-las em *legato*. Sugere-se usar o mesmo timbre de **B**, para contrastar com a seção que a precede (**A'**) e a sucede (**A''**). Os arpejos entre os compassos 65 e 68 podem ser feitos também com a técnica do *rasgueado (i m a)*, a fim de enfatizar a dinâmica *f* e contrastar com os arpejos *p*.

Os acordes da coda, a partir do compasso 81, seguem princípios semelhantes àqueles do tema do Rondó: tempo forte ou acentuado com *i m a* para baixo, e tempo fraco com polegar para cima:



Ex.329. Sonata (IV), c.81 – sentido do rasgueado

4.4. Poesilúdios nº1

Já vimos que os *Poesilúdios* de Almeida Prado marcam o início de sua fase *Pós-Moderna*. No entanto, observamos que sua *Sonata nº1* (1981), escrita dois anos antes, já possui as características básicas desta estética. A prova disto pode ser vista no modalismo, textura e rítmica de seu terceiro movimento, que em muito se assemelha ao *Poesilúdios nº1*. Sendo assim, parte do que foi discutido a respeito de aspectos técnico-interpretativos da *Cantiga* pode ser aqui aproveitado, a começar pelo equilíbrio necessário entre melodia e acompanhamento harmônico.

Algumas particularidades do *Poesilúdios nº1* podem ser ainda destacadas. O arpejo do último tempo do compasso 2, diferentemente da pestana⁷⁷ indicada na edição, resulta mais sonoro e fluente quando executado nas cordas soltas, como mostra a digitação abaixo:



Ex.330. *Poesilúdios nº1*, c.2 – digitação sem pestana

O *crescendo* do compasso 5 pode ser acompanhado de um *rubato*, que intensifica a expectativa pelo tema que entra no compasso seguinte.

A padronização do dedo anular da mão direita para as notas melódicas do motivo **b**, ajuda a obter mais facilmente uma homogeneidade timbrística que identifica o canto, colaborando ainda para o equilíbrio entre melodia e acompanhamento. Na subseção **b'** (c.34 a 39), onde o modo é Eólio, propõe-se para este mesmo anular um leve *apoio lateral*, a fim de, juntamente com a

⁷⁷ Procedimento de mão esquerda em que um dedo prende mais de uma corda na mesma casa simultaneamente.

dinâmica *p*, obter-se um timbre mais velado. No final do compasso 37 pode-se iniciar um *crescendo* que, enfatizado por um *rubato* (c.39), cria tensão e expectativa pelo retorno do tema (c.40).

Para concluir, a clareza da melodia e a sua distinção do acompanhamento são aspectos fundamentais na interpretação desta peça. As variações timbrísticas e de dinâmica ajudam a evitar a monotonia.

CONCLUSÃO

A obra para violão solo de Almeida Prado, escrita entre 1972 e 1983, atravessa três fases distintas do compositor. **Portrait** (1972/1975), dedicado ao violonista Dagoberto Linhares, é característico de sua fase *Universalista* (1969-1973). A linguagem é atonal-serial, com o primeiro movimento lançando séries atonais que são desenvolvidas no segundo. Quanto ao ritmo, intercalam-se dois gestos contrastantes ao longo da peça: o lento, que caracteriza o primeiro movimento, mas que também está presente no segundo; e o rápido, que predomina em *Visage Exterieur*, mas que já pode ser previamente observado em *Visage Interieur*. Quanto à questão idiomática, *Portrait* lança mão de recursos explícitos de mão direita, com acordes *arpejados* e *rasgueados*, mas principalmente implícitos, através de cordas soltas na constituição de suas séries, e uma escrita que possibilita a execução integral na primeira posição. Entretanto, para que haja uma ênfase maior no contraste entre os dois gestos anteriormente mencionados, optou-se por digitações em posições mais avançadas para o gesto lento – garantindo-se um maior número de cordas presas, *vibrati* mais eficientes, e timbres mais velados – além da rítmica livre, dinâmica *p* e articulação ressoante. Já o gesto rápido recebe digitações na primeira posição, amplo uso de cordas soltas – para que se obtenha um timbre mais aberto – precisão rítmica, dinâmica *f*, e execução articulada com notas mais curtas.

O **Livro para seis cordas** (1974), escrito por ocasião de uma encomenda do violonista Turíbio Santos, pertence à fase intitulada por Almeida Prado de *Astronômica* (1973 a 1983). A peça antecipa, em alguns dias, a linguagem de suas *Cartas Celestes nº1* – obra marco na carreira do compositor – revelando previamente elementos de seu sistema transtonal. O primeiro e o terceiro movimento (*Discurso* e *Memória*) exploram sonoridades e ressonâncias, através da técnica de expansão e retração, tanto harmônica como rítmica. Seus idiomatismos são explícitos, pelo uso das cordas soltas na determinação dos centros, bem como dos recursos de *arpejo* e *rasgueado* de mão direita. Em sua

execução, deve-se cuidar da dinâmica e das articulações, enfatizando-se os efeitos da ressonância. Para isso, minimiza-se o som do ataque, principalmente através de um toque veloz e do uso de diferentes cordas para notas repetidas.

Já o segundo movimento (*Meditação*) é melódico, com texturas polifônicas e harmônicas que se intercalam nas três seções. Seus recursos idiomáticos são essencialmente implícitos, garantidos pela escolha do centro (Mi) que possibilita amplo uso de cordas soltas. Sua execução deve privilegiar o equilíbrio na condução das vozes, além de garantir a desobstrução das cordas que não estão sendo executadas, para que as ressonâncias ganhem corpo através das notas que vibram por simpatia.

A **Sonata nº1** (1981), também dedicada a Dagoberto Linhares, já aponta os elementos básicos do *pós-modernismo*. O primeiro movimento cita Villa-Lobos – do *Concerto para violão e pequena orquestra* – e o próprio Almeida Prado – do *Livro para seis cordas*. Além disso, lança mão de uma estrutura de sonata tradicional, com exposição, desenvolvimento e recapitulação. Quanto ao idiomatismo, faz um amplo uso de recursos explícitos, como acordes ou intervalos harmônicos paralelos – executados sob fôrma única de mão esquerda – acordes arpejados e melodias acompanhadas por harmonias ou contrapontos em cordas soltas. No entanto, não deixa de recorrer a recursos implícitos, através de centros que favorecem também o uso de cordas soltas. Sua execução prevê no tema **A** uma rítmica *Vigorosa* e destaque das melodias. Já no tema **B** prima-se pelo equilíbrio vocal, possibilitado pela unidade de contato entre os dedos médio e indicador, destaque timbrístico do dedo anular para a voz superior, e dinâmica *p* constante para a nota pedal.

O segundo movimento é um *Chorinho* ternário (**A B A**) em 7/16. Seus recursos idiomáticos se restringem basicamente aos implícitos, através de uma escrita que privilegia a primeira posição e o uso de cordas soltas. O contraponto implícito da seção **A** pode ser evidenciado, na execução, pelo prolongamento das notas melódicas, e ênfase no staccato das notas do acompanhamento. Seu timbre

pode ser velado, para que, combinado com a dinâmica *pp*, cause contraste com o *f* e *pouco metálico* de **B**.

A *Cantiga*, também na forma **A B A**, é marcada por recursos idiomáticos implícitos. A escolha e o tratamento dos centros e modos possibilitam um amplo uso de cordas soltas, além de uma digitação nas primeiras posições do instrumento. Por ser uma canção, sua textura é organizada através de melodias e seus respectivos acompanhamentos harmônicos. Desta forma, a execução deve ser cuidadosa em relação ao equilíbrio entre estes dois elementos.

A *Toccata-Rondó*, como o próprio título sugere, é escrita na forma rondó (**A B A' C A''**), organizada sob uma complexa elaboração rítmica. Predominam os recursos idiomáticos explícitos, através de centros que correspondem às cordas soltas, movimentos de intervalos harmônicos paralelos – realizados em fôrmas de mão esquerda, acompanhados por nota pedal – acordes rasgueados e arpejados, e melodias acompanhadas por acordes, também montados sobre as cordas soltas do violão. Os contrastes texturais entre suas seções podem ser enfatizados por variações timbrísticas, sugerindo-se, assim, *pouco metálico* para **B** e **C**. Os sentidos dos *rasgueados* (de baixo para cima e de cima para baixo) das seções **A**, **A'** e **A''** são elaborados de acordo com tempo forte e fraco dos compassos, bem como acentuações marcadas na partitura.

Por último, o **Poesilúdios nº1** (1983), dedicado ao então vice-reitor da Unicamp Ferdinando Figueiredo, inaugura, segundo o compositor, a sua fase *pós-moderna*. Baseado num prelúdio, seu modalismo e ritmo sincopado conferem à peça um caráter nacionalista ao estilo de Camargo Guarnieri. Assemelha-se ainda, esteticamente, à *Cantiga* de sua *Sonata nº1*. Seus recursos idiomáticos são implícitos, garantidos pelos centros e modos que possibilitam um amplo uso de cordas soltas, e uma execução nas primeiras posições do instrumento. Deve-se cuidar, na execução, do equilíbrio entre melodia e acompanhamento, usando-se, para isso, o dedo anular da mão direita na realização integral da parte melódica. Variações de timbre e dinâmica ajudam a evitar a monotonia na peça.

Discutindo-se agora mais especificamente as questões idiomáticas da obra, percebe-se que, cronologicamente, há uma sensível transformação no uso dos recursos do violão. Trata-se de uma evolução decorrente da experiência gradativamente adquirida pelo compositor na escrita para o instrumento, combinada com mudanças em sua linguagem composicional. Assim, percebe-se em *Portrait* (1972/1975) procedimentos idiomáticos ainda insipientes, preocupados basicamente em garantir a exeqüibilidade da peça. Para isso, é mantida a tessitura no âmbito da primeira posição. Já no *Livro para seis cordas* (1974) o cuidado com a exeqüibilidade não se restringe à tessitura, mas é ampliado ao uso das cordas soltas na determinação dos centros de cada seção, possibilitando flexibilidade à mão esquerda. Entretanto, é a partir da *Sonata n^o1* (1981) que ocorrem os procedimentos mais ousados. Além de explorar as cordas soltas através dos centros, a peça recorre a procedimentos técnicos inspirados principalmente em Villa-Lobos. Dentre eles, podem ser citados os movimentos de acordes ou intervalos harmônicos paralelos acompanhados por nota pedal em cordas soltas, presentes principalmente no primeiro e no quarto movimentos. Servem muito bem à linguagem harmônica transtonal do compositor, em que os acordes maiores e menores encadeiam-se sem as relações de tônica e dominante do sistema tonal.

Almeida Prado demonstra também o domínio da escrita modal para violão. Sua escolha e tratamento de centros e modos favorecem uma execução fluida e repleta de cordas soltas. Até o violonista mais experiente, quando se depara com a sua *Cantiga* ou com o *Poesilúdios n^o1*, tem a certeza de estar diante de peças escritas por um compositor que toca o instrumento.

A partir desta reflexão, pode-se dizer que, Almeida Prado, ao explorar na sua linguagem composicional o idioma do violão, criou peças de grande originalidade.

Novos estudos se iniciarão a partir deste trabalho, através de pesquisas nas quais abordaremos a produção camerística com violão do mesmo autor.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.
- ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTE. Disponível em www.apca.org.br. Acesso em: 07 de agosto de 2006.
- BROUWER, Leo. **A Espiral Eterna**. Schott, 1971. 1 Partitura. Violão solo.
- CAMARA JR., Joaquim Mattoso. **Princípios de Lingüística Geral**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1954. p.20.
- COSTA, Régis Gomide. **Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais**. Porto Alegre, 1998. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.
- FERNANDEZ, Eduardo. Cosmology in Sounds. **Guitar Review**, New York, nº112, Spring 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Dicionário da Língua Portuguesa**. 3 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Miniaurélio: o dicionário da Língua Portuguesa**. 6 Ed. Curitiba: Positivo, 2005.
- GARCIA, Thomas George Caracas. **The Brazilian Choro: Music, Politics and Performance**. Tese de doutorado. Duke University, 1997.
- KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- LESTER, Joel. **Analytic Approaches to twentieth-century music**. New York: Norton, 1989.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999, p.69.
- NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

NOBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

PISTON, Walter. **Armonia**. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. **CARTAS CELESTES. Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. Campinas, 1985. Tese. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

_____. **Modulações da memória (um memorial)**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985.

_____. **Cartas Celestes I**. Darmstadt: Tonos, 1975. 1 partitura. Piano.

_____. **Livro para seis cordas – pour guitare**. Paris: Max Eschig, 1975. 1 partitura. Violão.

_____. **Poesilúdios nº1**. Darmstadt: Tonos, 1985. 1 partitura. Violão.

_____. **Portrait – für Gitarre-Solo**. Darmstadt: Tonos, 1979. 1 partitura. Violão

_____. **Sonate nº1 – für Gitarre**. Darmstadt: Tonos, 1984. 1 partitura. Violão.

RAHN, John. **Basic Atonal Theory**. New York: Shirmer Books, 1980.

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

SCHOENBERG. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Collected Works for Solo Guitar**. Paris: Max Eschig, 1990. 1 partitura. Violão solo.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto pour guitare et petit orchestre**. Paris: Max Eschig, 1971. 1 partitura. Violão e orquestra.

APÊNDICE 1

Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli (dia 03 de fevereiro de 2006, na residência do compositor, em São Paulo)

FS – Fabio Scarduelli

AP – Almeida Prado

Questões gerais

FS – Como você começou a escrever para violão e de onde vem o seu interesse pelo instrumento?

AP – Eu não sou um compositor que ‘pensa violão’. Villa-Lobos pensava porque ele era um violonista. Eu sou um pianista, então eu componho naturalmente bem para piano, porque penso diretamente nele ao escrever. Não é porque o piano não tem que afinar ou porque é mais fácil. Também é difícil escrever para piano. É porque eu toco. Já o violão tem uma dificuldade a mais: ele é um instrumento de certa maneira ou modal, ou tonal. Ele não é um instrumento serial. Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas, sendo então todos pertencentes a uma mesma família. E eu fiquei muito amigo quando morava na Europa – de 1969 a 1973 – do Dagoberto Linhares, um grande violonista que nesta ocasião, 1971 se não me engano, foi morar em Genebra. Ele foi estudar com a Maria Lívia São Marcos, que era filha do São Marcos, com quem ele estudou aqui no Brasil. Então ele ganhou uma bolsa e foi morar em Genebra para estudar com ela, e eu o conheci lá. E nesta ocasião eu compus o *Portrait*, minha primeira obra para violão. Eu o escrevi em Genebra, sendo o rosto do artista interior e exterior, retratado por um movimento mais melódico, mais contemplativo, e outro mais rítmico, simbolizando o corpo que anda, que tem

ritmo. Quando você está meditando ele é interior, tem menos movimento, não é? Assim é o *Portrait*. E depois, em 1980...

FS – Acho que 1974...

AP – Não, [19]81.

FS – Sim, mas antes tem o *Livro para seis cordas*.

AP – O *Livro para seis cordas* foi uma encomenda do Turíbio Santos, em Julho de setenta e... quatro ou cinco?

FS – 20 de julho de 1974, de acordo com a partitura.

AP – Em julho de [19]74 eu encontrei o Turíbio Santos num congresso em São Paulo, na USP, e ele me encomendou informalmente uma obra. Ele tinha um projeto de gravar uma peça minha, uma do Marlos Nobre, e uma do Edino Krieger, especialmente para a *Max Eschig* publicar e para que fosse gravada pelo selo *Erato, Long Play*. Então eu fiz rapidamente o *Livro para seis cordas*, porque o violão tem seis cordas. Estou falando do violão normal, pois alguns têm até mais, como o de dez cordas, não é? Não, eu fiz para seis, e dei o nome de Livro porque é uma suíte com três peças. O Turíbio gostou muito, dedilhou, conforme pode ser visto na partitura editada, foi copiada pela *Max Eschig*, eu corrigi, e saiu publicada na França. É a única obra que eu tenho na edição *Max Eschig*, que é muito importante. Logo depois ele gravou. Esse disco eu dei para alguém, não tenho. Não tenho nem a gravação. Em [19]81 eu compus uma sonata para o Dagoberto, uma encomenda, para que ele a estresse em Londres. Uma sonata mesmo, não uma suíte, nem pecinha. E então eu a fiz, utilizando inconscientemente o tema do começo do concerto de Villa-Lobos, não sei se exatamente igual... Esse tema ficou na minha cabeça ‘martelando’, e só isso [apontando para o primeiro

compasso da sonata], já isso aqui não é [apontando para os compassos seguintes]. Esse tema na verdade é uma célula ameríndia que você encontra muito em Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Trata-se de um *melisma*, uma célula do folclore, porém isso não justifica, ela é do concerto. Mas foi inconsciente, e depois quando me tornou consciente eu não quis mudar, porque não é vergonha você ter algo parecido com o mestre. Inicialmente eu não havia notado, e depois o próprio Dagoberto me disse: “Mas você pode mudar”. E eu falei: “Dagoberto, se fosse uma má fé, se eu tivesse roubado, plagiado, eu cortaria. Mas inconscientemente eu gostei, coloquei, e vai ficar!” E não vou escrever na partitura que vem do tema, quem quiser descobrir que descubra, ou seja, não nego, mas também não faço propaganda, deixe que fique como está. Entretanto, essa sonata é muito bem construída, bem ‘costurada’, não é? Bem rítmica... E espero poder fazer uma segunda, vamos ver. E então, quando eu estava em Paris, em [19]72, coloquei um violão no *Ritual da palavra*, que foi cantado em Ouro Preto, no festival de [19]72. Em seguida, em [19]80, eu fiz o *Celebratio Amoris et Gaudii*, para coro e violão.

FS – Então vem o *Poesilúdio nº1*, de 1983?

AP – Sim, eu fiz o *Poesilúdios* exatamente para violão, transcrevendo-o em seguida para piano. Ele deu origem a 16 *Poesilúdios* para piano, sendo que o primeiro – a versão original é violão – eu ‘pensei violão’, mas depois eu *pianizei* para ter a série para piano. E eu acho que depois vem a sonata para dois...

FS – A *Sonata tropical* é de 1996, mas antes tem em 1987 a *Lira de Dona Bárbara Eliodora*.

AP – Sim, eu usei os violões na obra, e em seguida...

FS – Em seguida temos a *Sonata tropical* e *As 4 Estações* do mesmo ano, 1996.

AP – É Isso. Eu compus *As 4 Estações*, se não me engano, em [19]83 para violino solo. A minha filha Constanza tocava muito bem essa obra, e ela tinha um amigo – o Leandro de Carvalho, um grande violonista que toca muito [João] Pernambuco e que tem vários Cds gravados – que queria fazer um duo para tocar as sonatas para violino e violão de Paganini. Então, para que eles tocassem também minha obra, eu fiz o seguinte com *As 4 Estações*: copiei a partitura do violino sem nenhuma modificação com um pentagrama vazio em baixo, e escrevi a parte do violão. Ou seja, é a versão que quem toca sozinho, pode tocar também com o violão. E soa bem! Foi tocada algumas vezes, mas não se falou mais nisso. E acho que a última obra foi a *Sonata tropical*.

FS – E a participação do violão no *Louvor Universal*?

AP – Esta é de [19]97, e eu tenho a impressão que é guitarra elétrica ou violão com amplificação. Mas é muito pouco, alguns compassos apenas, e assim termina.

FS – Existe uma confusão de informação nas datas de *Portrait*. Na partitura está escrito “Genebra 72 / Campinas 75”, e o catálogo do CDMC indica 1973. Qual é o correto?

AP – Eu compus em Genebra somente *Visage Interieur*. Mais tarde, em [19]75, eu escrevi *Visage Exterieur*, porque Dagoberto Linhares havia dito que a peça era muito curta. Tendo o mesmo espírito, eu fiz a obra virar um díptico. Então *Visage Exterieur* é de [19]75, e essa página, *Visage Interieur*, é de [19] 72.

FS – E a edição é de 1979?

AP – Sim.

FS – Quais são as dificuldades que você encontrou ao escrever para violão?

AP – Meu mestre, para que eu pudesse compor minha obra para violão, foi Villa-Lobos, porque não me é natural escrever nada para este instrumento. Eu ‘penso piano’ até mesmo quando componho para orquestra, exatamente como Chopin. Não que a minha orquestração seja *pianística*, não é isso. Da mesma maneira que Beethoven ‘pensa orquestra’ quando escreve para piano – mas é piano da mais alta qualidade – eu ‘penso piano’ em tudo, e depois adapto para orquestra. Já com o violão e com as cordas não dá para pensar assim. Então eu vou tentando, tateando, alguém toca e eu ouço, porque não é o meu natural, não é minha especialidade o violão.

FS – Quais obras você consultou?

AP – Eu consultei os *Estudos* de Villa-Lobos, os *Prelúdios*, o *Concerto*, cujo tema aparece logo no começo de minha sonata, algumas obras que eu ouvi em Paris quando morava lá, principalmente de Maurice Ohana, que são muito interessantes, mas que são para violão de 10 cordas. Ele era um dos grandes daquele momento do violão moderno.

FS – Mas a sua sonata, por exemplo, tem elementos bem idiomáticos do instrumento. Houve uma sistematização de procedimentos?

AP – Sim, eu procurei fazer racionalmente, para que soasse bem no violão. Eu consultei, perguntei a violonistas, e fui fazendo assim. E aquilo que não era ‘violonístico’ foi mudado para ficar, assim como Brahms consultou o grande amigo Joachim [Joseph Joachim (1831-1907)] quando compôs o concerto para violino, que soa realmente bem para o instrumento. Quem escreveu também muito bem para violão foi Henze – Hanz Werner Henze – e também o cubano...

FS – Leo Brouwer.

AP – Leo Brouwer, rei absoluto. Ele tem um concerto recente que é muito bonito, minimalista. E o Britten [Benjamin Britten (1913 – 1976)] também tem algumas coisas interessantes para violão. Mas o resto eu não sei: Messiaen [Olivier Messiaen (1908 – 1992)] nunca escreveu para violão; em Boulez [Pierre Boulez (1925)] o violão aparece no *Lê Marteau sans maître* esporadicamente; os serials quase não escreveram para violão, porque é difícil; o Falla [Manuel de Falla (1876 – 1946)] escreveu o *Tombeau de Debussy*.

FS – Fale um pouco sobre a sua estética no período em que escreveu suas peças para violão solo, entre 1972 e 1983.

AP – As peças da década de 70 são inspiradas em *Cartas Celestes*. É uma música transtonal, atonal, serial, e predomina o atonalismo. Na década de 80 há um nítido retorno a um sentido brasileiro, logo mais voltado ao modal e tonal, que eu chamo de pós-moderno. Os *Poesilúdios* são assim, juntamente com a Sonata para violão. Até mesmo as *Cartas Celestes*, quando voltam na década de 80, são mais tonais do que a primeira da década de 70. Então é uma década em que eu busquei a melodia, juntamente com uma certa objetividade harmônica para que as pessoas pudessem entender a obra. Eu delineei mais, e não é mais tão solto como, por exemplo, o *Livro para seis cordas* ou o *Visage de Dagoberto* [referindo-se a *Portrait*]. As peças da década de 80 são, então, mais melódicas, nitidamente melódicas.

Questões específicas sobre cada uma das peças

Sonata nº1

FS – Abordaremos agora especificidades de cada peça. A *Sonata nº 1* é de 1981, edição de 1984. Você tem detalhes de quem a estreou, gravou ou tocou nestes últimos anos?

AP – A *Sonata nº 1* foi dedicada a Dagoberto Linhares. Ele estreou-a em Londres e depois voltou a tocá-la poucas vezes na Europa, não sei exatamente onde. A peça foi recuperada, dedilhada, restaurada e muito executada pelo Shiro [violonista brasileiro Fabio Shiro Monteiro], que foi quem estreou-a no Japão. Ele deu vida. Essa é a história da *Sonata nº1*, e no Brasil não sei quem tocou.

FS – Você pode falar mais detalhes sobre os movimentos da *Sonata nº1*?

AP – Bom, eu vou explicar: este primeiro tema vem de Villa-Lobos e passa por variações. Em seguida vem uma longa transição para o segundo tema, já que é uma forma sonata tradicional. O segundo tema tem um pedal com os acordes, *calmo*. Quando chega o desenvolvimento, a harmonia vai de Lá para Mi. [explica mais detalhes da estrutura]. O segundo movimento é um chorinho em 7/16, mas com seu ritmo tradicional. Trata-se de um **A B A**, e eu gosto muito desse chorinho. A Cantiga é também **A B A**, com Introdução, tema **A** modal e seu respectivo desenvolvimento que vai levar ao tema **B**.

FS – Há alguma relação entre as terças paralelas deste **B** e a música caipira?

AP – Sim, paulista, moda de viola. E em seguida volta ao **A**, constituindo assim um **A B A**. Esse tema do terceiro movimento [Cantiga] também aparece na minha *Sonata nº4* para piano. Ele é ainda o tema de amor do filme *Doramundo*. Aliás,

quando eu fiz a trilha sonora do filme *Doramundo*, do João Batista de Andrade, esse tema aparece pela primeira vez. Em seguida eu usei na *Sonata nº1* [para violão], em Sol M, Sol modal, e usei em Ré, na sonata para piano. Vou mostrar para você a sonata [mostra a partitura da *Sonata para piano nº4*].

FS – Fale um pouco sobre a escolha do modo

AP – Eu tenho que pensar num modo que facilite a execução. Não faria uma cantiga, por exemplo, em Sol bemol ou Lá bemol menor para violão, pois seria um pouco estranho. Sol maior é natural, não é? Já o modo é lídio, por ter a quarta aumentada (Do#). Mas às vezes também não tem, tem Do natural. Então é um modal que vai se modificando: ao mesmo tempo em que é lídio, pode aparecer um Fa natural caracterizando o mixolídio. Assim eu não fico preso a um modo, e ‘passeio’ em vários modos dentro de Sol, como é o nosso folclore. Na seção **B** é uma moda de viola, que é bem paulista. E por último, a *Toccata-rondó* é uma toccata em que eu utilizo muito o rasgueado.

FS – Cada vez que o tema **A** da *Toccata-rondó* é repetido ele apresenta uma harmonia diferente, mantendo exatamente a mesma rítmica, não é?

AP – Mesmo que a repetição passe por sensíveis modificações, o gesto é igual. Para não fazer uma cópia idêntica, que eu não tenho o menor interesse, sempre tem uma pequena variação. É o espírito de um rondó numa toccata.

FS – Onde está o elemento toccata neste quarto movimento?

AP – É essa rítmica contínua da toccata. A toccata é muito livre também, não é? A seção **C** marca fortemente o elemento toccata.

FS – Tenho outra dúvida quanto à estruturação deste quarto movimento: você coloca em **A** uma frase de quatro compassos que não aparece na repetição deste tema.

AP – Eu mudo um pouco, posso suprimir. E aí está o charme, nunca é igual!

[volta a falar sobre o chorinho da Sonata]

AP – O charme deste chorinho é o seu ritmo ‘quebrado’. Se eu o fizesse em 2/4, poderia ser Ernesto Nazaré ou Zequinha de Abreu. E o charme é porque não é. Entretanto, em alguns momentos ouve-se o 2/4. Existe então uma espécie de dissonância rítmica, que é o 7/16, e uma consonância rítmica, que é quando é modificado para 8/16. Isso cria um colorido rítmico em si próprio, da mesma maneira que na harmonia tonal a dissonância resolve na consonância. Eu faço uma metáfora, uma comparação, de que quando o 7 aparece ele é dissonância rítmica, e quando é 2/4, é uma consonância, uma resolução dele. E no **B** você tem o 3/8 que resolve no 2/4, funcionando de maneira similar. Para interpretar este chorinho, eu te sugiro um certo rubato, ou seja, estude-o absolutamente em 7/16 e 2/4. Ao tocar, tenha algo da música popular sem trair o 7/16. Não dá para escrever porque é pouca coisa [canta o rubato da primeira para a segunda frase de **A**]. Você tem que de vez em quando fazer um pequeno ralentando, quase nada, para que fique espontâneo.

FS – O que você acha de prolongar um pouco as notas melódicas, ao invés de fazer tudo staccato?

AP – Eu acho ótimo! Porque na verdade o tema é: Mi-Ré-Do-Si-Do. O tema não é: Mi-Lá-Mi-Lá. Estas notas de baixo fazem parte do acompanhamento. E este Sib [c.8] é a Napolitana de Lá menor. É o segundo grau abaixado, que é típico do chorinho!

Poesilúdios nº1

AP – Ferdinando Figueiredo é um violonista amador, não tem a técnica que você tem tocando. Então eu não quis fazer algo virtuosístico, certo? Dediquei a peça a ele, que foi quem escreveu o dedilhado, ficando assim solto o *Poesilúdios nº1*. Um dia eu comecei a tocá-la no piano, e nasceu a idéia de *pianizar*, surgindo assim a versão. Em seguida vieram os números 2, 3, 4 e 5, cinco prelúdios. E então parei um pouco, mas tempo depois escrevi do 6 ao 16. Eu diria que são como cromos, prelúdios.

FS – Você se inspirou também em quadros?

AP – Sim, do *Poesilúdios nº2* ao *nº5* são quadros, e do *nº6* em diante são noites: *Noites de Tóquio*, *Noites de São Paulo* (um Rock), *Noites de Amsterdã...* É a magia da noite do lugar. Como lá no IA [Instituto de Artes da Unicamp] tínhamos o Noboru, um pintor japonês que havia me dado umas pinturas em seda, ao estilo japonês, eu me inspirei. Em seguida busquei inspiração na obra de Geraldo Porto – pintor e ex-monge beneditino que fazia muitos retratos de santos a maneira bizantina – e fiz as *Noites de Solesmes*, que é um mosteiro beneditino da França. Há um pouco de gregoriano. Depois, da obra de Bernardo Caro, que é espanhol, surgiu *Noites de Málaga*, e assim eu fui homenageando não através da pintura, mas através de situações pictóricas. São como cartões postais, de Nova Iorque, da África, de Amsterdã... E só o primeiro que tem a versão para violão.

Tem um compasso aqui [no *Poesilúdios nº1*] que eu acho que é um erro de edição, Fabio. Soa tão estranho! Mas está errado na impressão, não foi você quem errou! Deixe-me ver onde é! É aqui [compasso 26]! Não é estranho este Sol bemol? Vou conferir com a minha partitura do piano. Na verdade soa um Fá #, não é? Eu acho que não é isso, é sol natural. Sol bemol não tem sentido, corrija isso. Na verdade não soa tão escandaloso porque pode ser um Fá #. Mas não é, é um sol natural.

FS – Eu tenho ainda uma dúvida na Sonata, entre os compassos 52 e 53. Como devo executar esta seqüência rápida de Mi-Mib-Ré?

AP – Você tem que deixar o Mi soando em corda solta, para ficar mais ressonante.

FS – É como aquele trecho do *Livro para seis cordas* [toco o compasso síntese do *Livro para seis cordas*]?

AP – Sim, eu copieei de lá! Eu quero exatamente como o *Livro para seis cordas*, para soar. No violino você tem Sol, Ré, Lá e Mi como cordas soltas. Então, quando eu quero o efeito no violino, deixo o Mi tal e qual, o Re# ou Mib faço na corda Lá, e o Ré natural na corda Sol. Então eu deixo o Mi solto e trabalho, pois fica mais sonoro. São na verdade três cordas, um cluster. Se eu faço em uma corda somente é uma melodia!

Livro para seis cordas

FS – Eu aproveitei o capítulo da sua tese em que você fala sobre os procedimentos composicionais utilizados na *Cartas Celestes nº1*.

AP – Você pode aproveitar muita coisa interessante de lá! Isso aqui [compassos síntese do *Livro para seis cordas*] é *Carta Celeste*, porém em essência, não com tanta nota, mas o gesto é igual. Veja aqui, vinte de julho [20/07/1974, referindo-se a data da composição do *Livro para seis cordas*]. Eu compus a *Cartas 1* em dois de agosto [02/08/1974], uma semana depois! É continuação do *Livro*. Então você tem apoios no Si, no Mi, no Ré... Você tem todas as cordas soltas.

FS – De onde vêm os títulos *Discurso*, *Meditação* e *Memória*? *Memória* é como uma lembrança dos movimentos anteriores?

AP – Sim, uma lembrança. Eles vêm de uma necessidade de não pensar em forma sonata. É um livro, uma nova maneira de pensar. Eu tenho o *Livro para cordas*, e ele tem também *Discurso, Memória...* O *Livro para cordas* é de [19]73, e este é de [19]74, estão todos próximos. Nas cartas celestes os títulos referem-se a uma carta celeste: nebulosa, meteoro, constelação... Mas a matéria do *Livro* é muito próxima, quase que irmã gêmea da *Cartas 1*. É muito importante falar sobre isso na tua tese.

FS – Eu comparei a ressonância deste acorde [de *Cartas Celestes nº1*] com o efeito que você quer aqui no *Livro para seis cordas* [nos compassos síntese].

AP – Isso está muito interessante, muito inteligente! Você está sendo orientado pelo Fiorini, que foi meu aluno, que foi um brilhante aluno, e que gosta da minha obra. O doutoramento dele foi sobre *a Sinfonia dos Orixás*, uma belíssima Tese! Você quer que eu fale ainda alguma coisa sobre o *Livro para seis cordas*?

FS – Bom, a composição é de 1974 e edição de 1975, certo? Fale sobre estréia, gravações e execuções?

AP – Foi o Turíbio quem fez, e eu não sei onde. Eu não tenho informações a respeito, mas certamente ele deve ter mandado o programa, que a estas alturas nem tenho mais.

FS – Você conhece *A Espiral Eterna* de Leo Brouwer?

AP – Eu não conheço.

FS – Eu trouxe a partitura para lhe mostrar.

AP – De quando é que é essa obra?

FS – De 1971. Dê uma olhada como ela começa [mostro a primeira página de *A Espiral Eterna* de Léo Brouwer].

AP – É sim, exatamente, e eu não a conhecia! Mas pode-se dizer que tudo isso estava no ar: estava em Stockhausen, em Boulez... São Clusters, não é? Já a coincidência das notas pode ser explicada pelo fato do Mi ser corda solta, e na situação do Mi cluster só é possível com Mi, Ré# e Ré. Isto não é invenção dele, mas diz respeito às possibilidades do violão. Então a *Meditação* é um momento lento que dialoga com os gestos rápidos e lentos da seção **B**. Também tem muita relação com as constelações da *Cartas Celestes*. Já a *Memória* volta-se ao primeiro movimento, com os clusters, os cachos de notas; e no meio, a memória da *Meditação*.

FS – E a relação entre os centros nesta peça? Pode-se dizer que a harmonia está organizada a partir de centros?

AP – Sim, centro. Porque não é tonalidade, mas sim um centro, algo que gira em torno de Si, de Mi, de Sol, etc... Já a relação entre eles está fundamentada nas cordas soltas.

FS – E o Fá, que não é corda solta? Eu encontrei para isso uma outra relação. Você parte do Si e chega no Lá (Si, Lá# e La). O Mi é então o novo centro, que é uma quinta justa acima. Depois você parte do Mi e chega ao Ré (Mi, Ré# e Ré), que a uma oitava justa abaixo constituirá o novo centro. Em seguida temos Ré, Dó# e Dó, obtendo-se o Sol a partir de uma quinta justa da última nota do cluster. Por último temos Sol, Fá# e Fá, obtendo-se o novo centro a partir de oitava justa abaixo do Fá exposto. Desta forma, há uma fundamentação pelos intervalos de 5ª e 8ª, que é uma das bases de seu sistema transtonal. Esta é a maneira pela qual eu explico o Fá, que não é corda solta.

AP – Eu não pensei nisso, mas não está errado! Você explicou bem, está certo! É quase um cânone, o Fá é exceção. A análise de uma obra é um ponto de vista que se tem sobre o que não é seu. Toda análise, Fabio, é ‘a posteriori’, e não ‘a priori’. Eu não pensei nisso quando compus, mas isso é. Beethoven certamente não pensou em colocar na *Appassionata*⁷⁸ três oitavas de distância, mas ele fez! Quando se analisa hoje, deve-se buscar o que Beethoven não pensou, senão fica inútil um mestrado. É um olhar seu sobre o que não é seu. É você buscando elementos. Se você vai analisar um quadro, por exemplo, você fala: ‘existe uma porcentagem de amarelo, e depois, em segundo lugar, vem o azul; existe uma faixa escura em cima, e outra colorida’. O pintor não pensou nisso, ele fez uma paisagem, e você vai desconstruir, decodificar. Esse quadro pode valer uma tese, mas se o pintor pensar nisso, ele não pinta. Se você começar a se auto-analisar, não dará um recital, pois esta atitude vai lhe travar. Você não pode pensar, tem que automatizar e fazer. Já para analisar deve-se sentar e pensar: ‘porque este Ré está aqui?’. Isto aqui [minha análise] é absolutamente coerente, mas que eu não pensei. Aliás, eu não penso quando componho, eu componho! E como eu sou compositor, tenho uma ordem inata. Mas eu posso pensar em núcleos, e certamente pensei em usar seis cordas, porque chama *Livro para seis cordas*. Eu começo com o Si, mas porque eu não comecei com Mi, ou com o Mi grave? Não sei porque eu comecei no Si, e aí você encontrou, a chave está aqui. Este Fá é estrangeiro, é curioso, mas não tem coerência. Se você tem esta grade [minha análise] você encontra. Você mostrou esta análise para o Carlos [Fiorini]?

FS – Sim.

AP – Ele achou coerente?

FS – Sim.

⁷⁸ Sonata para piano nº 23, em Fá menor, Op. 57 de Beethoven.

AP – Achou que é interessante, não é? Da até para construir um tema, fantástico, em Si!

[toco o Livro para seis cordas]

AP – É exatamente a geografia da *Cartas Celestes 1*, até mesmo a escrita! A forma é muito clara. Há a repetição do intervalo de segunda maior, que vira segunda menor, e vira um cluster. Ela tem uma unidade muito grande, muito grande!

FS – Qual é o sentido da divisão em compassos em *Discurso*, por exemplo?

AP – É para facilitar a leitura.

Assuntos diversos

AP – Não sei se alguém está pesquisando a obra para violão de Marlos Nobre, que é muito rica. É mais numerosa do que a minha, não só de originais, mas também de transcrições que ele fez de peças para piano. Ele tem até mesmo um concerto para dois violões e orquestra, dedicado ao duo *Assad*. O Edino Krieger também tem uma produção para o instrumento. Já quando você fala sobre a peça do Brouwer, eu realmente não a conhecia. Conhecia outras, pois eram muito tocadas em Paris. Os mais modernos para violão na época era ele e o Henze. Até pode ter uma influência, mas esta obra em questão, que usa os micro-intervalos, eu realmente não conhecia. Entretanto indiretamente existe, porque estava no ar na época.

FS – Eu não uso o termo influência, mas faço uma comparação em termos de linguagem composicional e idioma de violão.

AP – Exatamente

FS – Não como uma influência dele.

AP – Direta não, direta é Villa-Lobos. Você sabe que tudo aquilo que ouvimos fica registrado. Quando você cria, mesmo não tendo a intenção, remexe em coisas que já estão lá e não são necessariamente suas, mas se tornam suas no todo da construção. No detalhe pode ser uma coisa que vem do vizinho, um pássaro que cantou na janela, uma ambulância que passou, e tudo isso entra na obra. Eu tenho a impressão que não há ninguém que escape disso. Mozart tem ressonâncias de Haydn, e Beethoven de Mozart. Mas você reconhece Beethoven, mesmo que lembre Mozart. No entanto, quando essas ocorrências são muito freqüentes a ponto de impedirem que a personalidade do compositor floresça, é sinal de que ele está muito perto de quem o influenciou, e ainda não se libertou. Mas não ter influência é muito complicado, porque a música é feita de memórias, de cenas. É como no cinema, e até na literatura. Mas é diferente de quando se quer fazer uma citação. O início da minha sonata, por exemplo, é uma citação. Eu não quis fazer citação, mas aquilo entrou no inconsciente. Depois de feito, quando eu percebi, não quis desfazer. Por quê? O tema percorre todo o primeiro movimento e eu deveria destruir tudo. Estava tão bonito! Mas não devemos nos incomodar se alguém observa isso, pois não me faz menos Almeida Prado.

APÊNDICE 2

Erros de edição das partituras

As partituras da obra para violão solo de Almeida Prado foram editadas pela Tonos – Musikverlag (*Portrait*, *Sonata nº1* e *Poesilúdios nº1*), e pela Max Eschig (*Livro para seis cordas*). No entanto, alguns erros de edição podem ser encontrados, de acordo com manuscritos e recente verificação do próprio compositor, como mostram as informações abaixo:

Portrait

Edição: Tonos (1979)

Fonte para correção: entrevista com o compositor

Erro:

- Segundo Almeida Prado, a informação '*D.C. al Fine*' contida no final de *Visage Extérieur* não é de sua procedência, sendo então considerada aqui como um erro de edição.

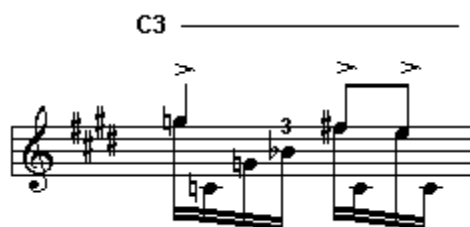
Poesilúdios nº1 (1983)

Edição: Tonos (1985)

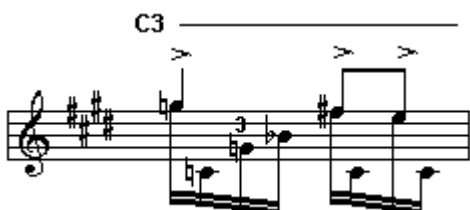
Fontes para correção: entrevista com o compositor, e a digitação de Ferdinando Figueiredo da própria edição.

Erros:

- COMPASSO 15 – DIGITAÇÃO DESLOCADA



c.15 – Digitação incorreta: dedo 3 no Sib



c.15 – Digitação correta: dedo 3 em Sol

- COMPASSO 16 – DIGITAÇÃO DESLOCADA

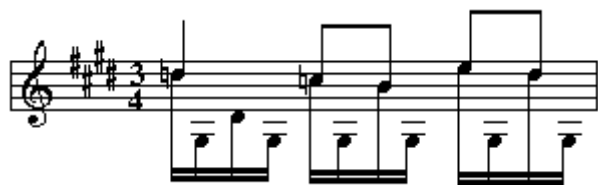


c.16 – Digitação incorreta: dedo 3 em Dó



c.16 – Digitação correta: dedo 3 em Sol

- COMPASSO 24 – AUSÊNCIA DE SINAIS DE ALTERAÇÃO



c.24 – Notas erradas da edição: Sol# 2 e Ré# 3



c.24 – Correto: tanto o Sol 2 como o Ré 3 são naturais

- COMPASSO 26 – SINAL DE ALTERAÇÃO INCORRETO



c.26 – Nota errada da edição: Sol b 3



c.26 – Correto: Sol natural 3

- COMPASSO 27 – AUSÊNCIA DE SINAL DE ALTERAÇÃO



c.27 – Nota errada da edição: Sol# 3



c.27 – Correto: Sol natural 3

- COMPASSO 28 – AUSÊNCIA DE SINAIS DE ALTERAÇÃO



c.28 – Notas erradas da edição: Dó# 3 e Sol# 3



c.28 – correto: Do natural 3 e Sol natural 3

- COMPASSO 29 – AUSÊNCIA DE SINAL DE ALTERAÇÃO



c.29 – nota errada da edição: Sol# 3



c.29 – correto: Sol natural 3

- COMPASSOS 31, 32, 46 E 47 – AUSÊNCIA DE LIGADURA



c.31 – ausência de ligadura entre as duas notas Sol 3



c.31 – correto: ligadura entre as duas notas Sol 3

Erro análogo pode ser verificado nos referidos compassos (32, 46 e 47)

Sonata nº1 (1981)

Edição: Tonos (1984)

Fonte para correção: manuscrito do compositor, publicado também pela Tonos (1983).

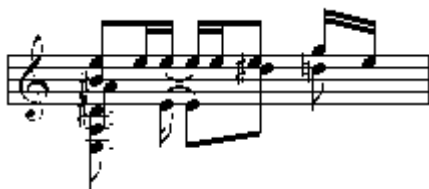
Erros:

I movimento

- COMPASSO 1 – SINAIS DE ALTERAÇÃO DESLOCADOS



c.1 – Notas erradas da edição: Si # 3 e Lá natural 3



c.1 – Correto: Si natural 3 e Lá # 3

- COMPASSO 2 – DIVISÃO DAS SEMICOLCHEIAS



c.2 – divisão incorreta na edição



c.2 – divisão correta no manuscrito

• COMPASSO 3 – SINAL DE ALTERAÇÃO



c.3 – nota duvidosa da edição: Si bequadro 3



c.3 – no manuscrito: o Si 3 permanece bemol

Na recapitulação, cópia do manuscrito (c.117), o compositor omite tal nota:



c.117 – do manuscrito, recapitulação equivalente ao compasso 3 com omissão do Si 3

Já na edição lê-se agora um bemol:



c.117 – da edição, mesmo trecho do exemplo acima, agora mantendo o Si 3 bemol

- COMPASSO 4 – DIVISÃO DAS SEMICOLCHEIAS

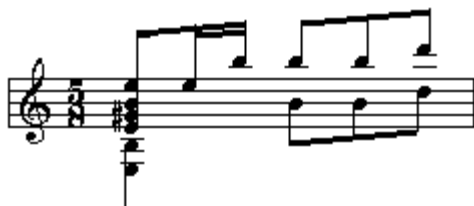


c.4 – divisão incorreta na edição

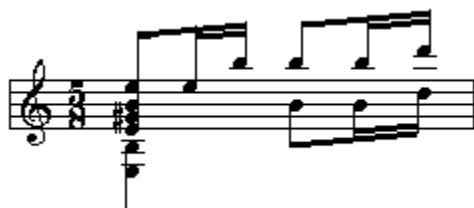


c.4 – divisão correta no manuscrito

- COMPASSO 5 – DIVISÃO RÍTMICA



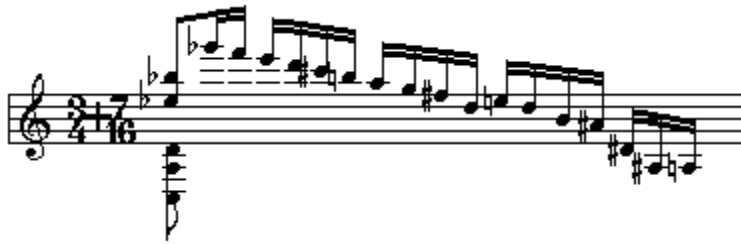
c.5 – divisão rítmica na edição



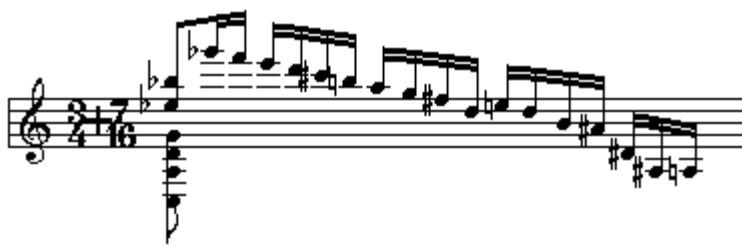
c.5 – divisão rítmica no manuscrito (duvidosa, tendo em vista a fórmula de compasso)

Obs: o trecho correspondente na recapitulação (c.119) é escrito como no exemplo acima da edição, levando-nos a crer ser este o correto.

- COMPASSO 8 – OMISSÃO DA NOTA SOL 3 NO ACORDE



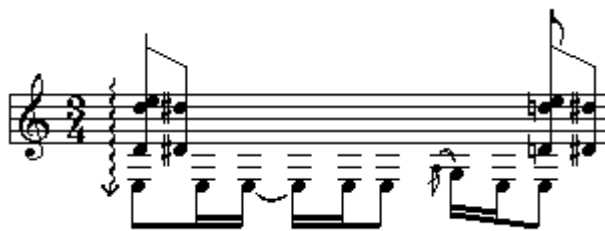
c.8 – edição (ausência do Sol 3 no acorde)



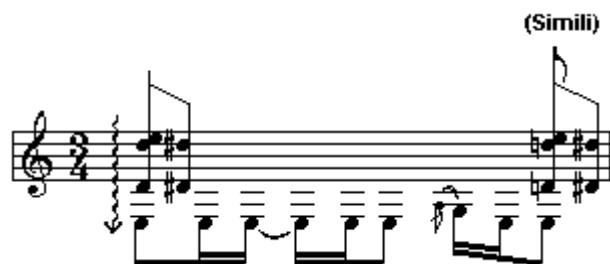
c.8 – do manuscrito (com nota Sol 3 no acorde)

Obs: o mesmo problema pode ser conferido no trecho correspondente da recapitulação, compasso 122.

- COMPASSO 15 – OMISSÃO DO TERMO 'SIMILI'



c.15 – edição

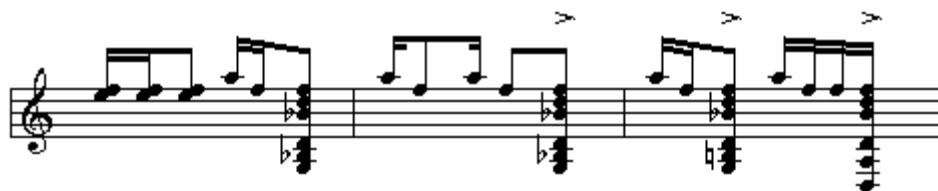


c.15 – do manuscrito

- COMPASSOS 19, 20 E 21 – EDIÇÃO COM ACORDES MODIFICADOS PARA VIABILIZAR EXECUÇÃO, NO ENTANTO SEM INDICAÇÃO DO TEXTO MUSICAL ORIGINAL



c.19 – edição



c.19 – do manuscrito

- COMPASSO 22 – A INDICAÇÃO DE ANDAMENTO PARA A SEÇÃO B DA EXPOSIÇÃO NÃO APARECE NO MANUSCRITO



c.22 – na edição



c.22 – no manuscrito

- COMPASSO 34 – ÚLTIMA APOJATURA DO COMPASSO ADICIONADA INCORRETAMENTE

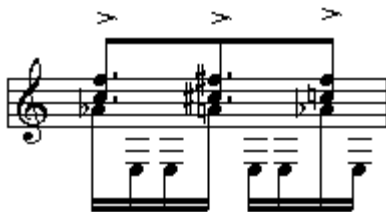


c.34 – na edição

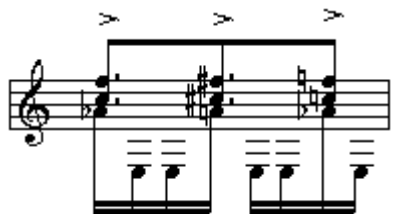


c.34 – no manuscrito

- COMPASSO 45 – AUSÊNCIA DE BEQUADRO NO ÚLTIMO FÁ 4

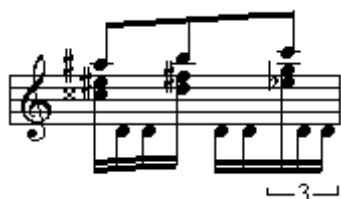


c.45 – na edição o Fá permanece suspenso

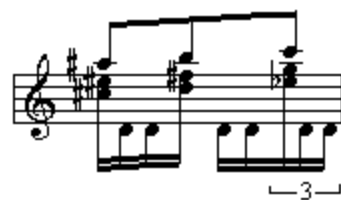


c.45 – no manuscrito o Fá aparece como bequadro

- COMPASSO 48 – NOTA DUVIDOSA NO MANUSCRITO, JÁ QUE QUEBRA A SEQUENCIA IDIOMÁTICA DE TODO O TRECHO. É APARENTEMENTE CORRIGIDA NA EDIÇÃO



c.48 – no manuscrito há um Dó dobrado sustenido



c.48 – na edição temos um Dó sustenido

- COMPASSOS 109 A 112 – AUSÊNCIA DE LIGADURAS



c.109 a 112 – na edição (mantidas do manuscrito apenas as ligaduras das três primeiras notas)



c.109 a 112 – ligaduras sugeridas pelo compositor no manuscrito

- COMPASSO 121 – AUSÊNCIA DA LIGADURA



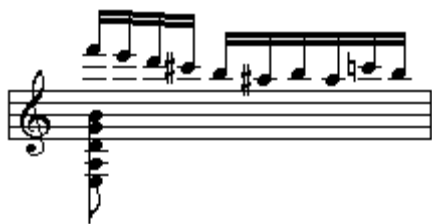
c.121 – ausência da ligadura na edição



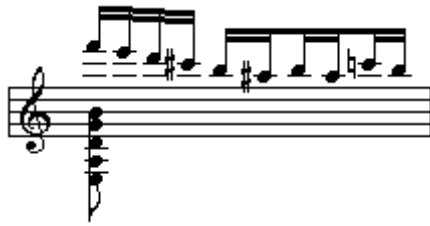
c.121 – correto no manuscrito

Obs: Repare ainda que no manuscrito a divisão das vozes é mais clara.

- COMPASSO 123 – DIVISÃO DAS SEMICOLCHEIAS



c.123 – divisão incorreta na edição



c.123 – divisão correta no manuscrito

- COMPASSO 126 – SINAL DE ALTERAÇÃO



c.126 – edição com Ré 4 suspenso, mantendo a idéia do compasso anterior



c.126 – no manuscrito o Ré aparece inalterado

- COMPASSO 146 (REPETIÇÃO NO C.147 E 148) – AUSÊNCIA DE SINAL DE ALTERAÇÃO



c.146 – Nota errada: Fá natural 3



c.146 – Correto: Fá b 3

Obs: Com o Fá b é possível que todo o trecho seja executado sob uma única fôrma de mão esquerda.

- COMPASSO 167 – DIVISÃO DAS SEMICOLCHEIAS



c.167 – divisão incorreta na edição



c.167 – divisão correta no manuscrito

III Movimento (Cantiga)

- COMPASSO 1 – NO MANUSCRITO HÁ UMA MÍNIMA JUNTO DA SEMICOLCHEIA, OMITIDA NA EDIÇÃO



c.1 – conforme manuscrito



c.2 – conforme edição

IV Movimento (Toccata – Rondó)

- COMPASSO 8 – NOTA ADICIONADA NA EDIÇÃO

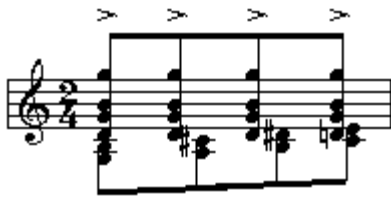


c.8 – na edição (acrécimo do Si 3 no primeiro acorde)

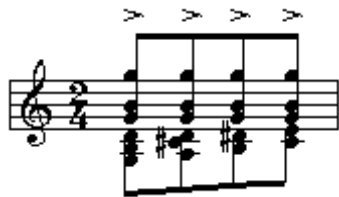


c.8 – no manuscrito

- COMPASSOS 39, 40, 42, 44, 46 E 48 – EDIÇÃO COM ACORDES MODIFICADOS PARA VIABILIZAR EXECUÇÃO, NO ENTANTO SEM INDICAÇÃO DO TEXTO MUSICAL ORIGINAL



c.39 – conforme manuscrito



c.39 – edição (Ré 3 natural cortado a partir do terceiro acorde)

Obs: procedimento análogo nos compassos 40, 42, 44, 46 e 48.

- COMPASSO 45 - DIVISÃO DO COMPASSO



c.45 – edição



c.45 – manuscrito