

O inter-relacionamento entre performance e análise musical nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado

Adriana Lopes

Resumo: Este trabalho tem o intuito de apresentar uma análise de aspectos da superfície e da estrutura no *Poesilúdio n. 4* seguida da execução ao piano da obra *16 Poesilúdios* de Almeida Prado, enfocando o inter-relacionamento entre análise musical e performance. Busca identificar enfoques de unidade e/ou convergência. A metodologia prevê: a contextualização da obra *16 Poesilúdios*; a inserção da peça *Poesilúdio n. 4* na obra; e observações relacionadas a tempo, dinâmica, timbre, textura e estrutura, considerando a formação de conjuntos. Os fatores que motivaram uma interpretação absolutamente tímbrica foram identificados e serão apresentados.

Palavras-chave: Almeida Prado, música para piano, análise, interpretação, século XX, *16 Poesilúdios*.

Introdução

“Considerado um dos expoentes da criação musical brasileira da atualidade” (KRIEGER, 2002, p. 36), a importância da obra de Almeida Prado faz-se marcar não apenas pela qualidade e pela inventividade, como também pelo domínio técnico e por sua vasta e ininterrupta produção, composta por aproximadamente 350 obras.

José Antônio Rezende de Almeida Prado nasceu em Santos (8/2/1943). Iniciou o contato com a música em sua casa, incentivado pela mãe, Ignez, e pela irmã mais velha, Thereza Maria, ambas dedicadas ao estudo do piano. Aos nove anos de idade, compôs sua primeira peça – *Adeus*, para piano. Aos onze anos, sob a orientação da pianista e compositora Dinorá de Carvalho (1953-1958), interpretou o *Concerto-Rondô em Ré maior* de Mozart.

Durante cinco anos (1960-1965), estudou composição com Camargo Guarnieri e aprimorou seu conhecimento em harmonia, contraponto e análise musical com Osvaldo Lacerda. Compôs sua primeira obra para orquestra, *Variações para piano e orquestra*, em 1963.

A amizade com o compositor Gilberto Mendes (1965-1969) aproximou-o de obras compostas na Europa durante a primeira metade do século XX. Agraciado com o primeiro prêmio no *I Festival de Música da Guanabara* (1968) pela obra *Pequenos funerais cantantes*, Almeida Prado mudou-se para a Europa, instalando-se em Paris. Estudou harmonia, contraponto e análise com Nadia Boulanger e foi aluno na classe de composição de Olivier Messiaen, no Conservatório de Paris (1969-1973).

De volta ao Brasil, ocupou o cargo de Professor de Análise e Composição Musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (1975-2000). Em junho de 1974, instigado por uma encomenda feita pelo Planetário do Ibirapuera de São Paulo, Almeida Prado compôs o primeiro volume de

Cartas celestes, que conta hoje (2002) com catorze volumes e é considerada (também pelo compositor) sua obra mais importante.

Durante sua carreira, recebeu cinco prêmios da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (1965, 1967, 1976, 1993 e 1996), três *Prix Lili Boulanger* (Paris, 1970 e Boston, 1972 e 1973), um *Prêmio Esso de Música Erudita* (1979) e um prêmio do *Concurso Francisc Civil* (Espanha, 1996), entre muitos outros. Executou séries de recitais pela Europa, Estados Unidos e América Latina; recebeu encomendas do *Ministère des Affaires Culturelles* (1971); participou de Simpósios sobre música brasileira (Friburgo, 1973, Vevey, 1974 e Colônia, 1980); foi homenageado em Conferências sobre sua obra (Genebra, 1974 e Campos do Jordão, 1980); juntamente com o compositor Cláudio Santoro realizou uma série de conferências sobre sua obra e sobre a música brasileira (28 cidades da Alemanha Ocidental, 1975); bem como ministrou cursos sobre música brasileira na Universidade de Indiana (EUA, 1984) e na Academia Rubin (Jerusalém, 1989-1990), dentre outras atividades. Recebeu o título de Doutor pela Universidade Estadual de Campinas (1985) e de membro da Academia Brasileira de Música, da Academia Campineira de Música, do Centro Cultural Brasil-Israel e da *Foundation Nadia et Lili Boulanger*. Possui um contrato exclusivo com a editora *Tonos Musikverlag*, de Darmstadt.

Sua obra pode ser dividida em quatro fases, precedidas pelas composições da infância, de acordo com as técnicas composicionais utilizadas. A fase da infância (1951-59) inclui peças para piano compostas livremente.

A **1ª Fase, Nacionalista** (1960-1965), contém obras compostas sob a orientação de Camargo Guarnieri, que refletem o estudo do folclore segundo a estética de Mário de Andrade, marcado pelo uso do modalismo: *Variações sobre o tema folclórico "Onde vais Helena?"*, para piano (1960) e *Variações (sobre um tema do Rio Grande do Norte)*, para piano e orquestra (1963-1964), dentre outras.

A **2ª Fase, Pós-tonal** (1965-1973), reflete o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após o advento da tonalidade, na Europa, a partir do início do Século XX (uso de conjuntos, indeterminação, serialismo, dentre outros procedimentos): *Pequenos funerais cantantes*, para coro misto, solistas (soprano e barítono) e grande orquestra (1969) e *Portrait de Nadia Boulanger*, para soprano e piano (1973), dentre outras obras.

A **3ª Fase, de Síntese** (1974-1982), e a **4ª Fase, Pós-Moderna** (1983 até hoje), refletem o domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e a concepção do "Sistema de organização das ressonâncias", utilizado na composição de *Cartas celestes*. A determinação da 4ª fase foi estabelecida pelo próprio compositor, que declara ter iniciado um processo de auto-releitura em 1983, durante a composição dos *16 Poesilúdios* para piano. Durante as duas últimas fases, cinco temáticas principais coexistem em sua obra: mística, ecológica, astrológica, afro-brasileira e livre.

As peças com **Temática Mística** possuem uma motivação espiritual, fundamentada em ritos judaico-cristãos: *Lettre de Jerusalém*, para soprano, piano, conjunto de percussão e narrador (1973) e *Sinfonia Apocalipse*, para solistas vocais, coro e orquestra (1987), dentre outras. As obras com **Temática Ecológica** refletem sua preocupação com a ecologia: *Rios*, para piano (1975) e *Fantasia ecológica*, para piano (1996), dentre outras. As composições com **Temática Astrológica** incluem

as catorze *Cartas Celestes* (1974 a 2001), cuja concepção está baseada no mapeamento de 24 acordes de intensa ressonância, escolhidos de acordo com o "Sistema de organização das ressonâncias" desenvolvido pelo compositor. A composição de peças com **Temática Afro-brasileira** é motivada pela beleza plástica dos ritos de religiões afro-brasileiras: *Livro de Ogum*, para dois pianos (1977) e *Sinfonia dos Orixás*, para orquestra (1985-1986), dentre outras. Finalmente, as obras com **Temática livre** incluem os *16 Poesilúdios*, para piano (1983 e 1985), dentre outras peças.

A pluralidade inerente às obras compostas durante o Século XX está presente na obra de Almeida Prado. Nestes *16 Poesilúdios* para piano transparecem sua constante busca por novas sonoridades do piano, por nova estruturação formal e sua tendência ao universalismo.

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

A obra *16 Poesilúdios* foi composta em dois momentos: 1983 (*Poesilúdios 1-5*) e 1985 (*Poesilúdios 6-16*). A grande maioria das peças foi escrita em Campinas. A denominação *Poesilúdio*, criada pelo compositor, refere-se à forma que traz "combinações de poesia e prelúdio. Peças curtas, pictóricas, evocativas de atmosferas e lugares" (GANDELMAN, 1997, p. 237). O texto transcrito na partitura dos *Poesilúdios 1-5* para piano, editada pela TONOS Musikverlag esclarece: "'Poesilúdio' é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia utilizada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado pela voz humana (ALMEIDA PRADO)".

O *Poesilúdio n. 1* foi inicialmente composto para violão, motivado pelo fragmento poético escrito por Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Ricardo Reis, em 16/6/1914 (PESSOA, 1990, p. 257):

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

A adaptação do *Poesilúdio n. 1* para o piano deu início ao ciclo de peças. A inscrição notada no início de cada partitura mostra que a composição dos *Poesilúdios 2-5* foi elaborada com base em pinturas específicas, realizadas por artistas plásticos que trabalhavam no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas no período em que o compositor Almeida Prado foi o Diretor (1983-1987). Cada uma dessas peças é dedicada ao artista plástico de cuja pintura partiu a composição:

- O *Poesilúdio n. 1*, composto em setembro de 1983, advém da associação do verso de Fernando Pessoa com a interpretação do violonista amador e então Vice-Reitor na Universidade Estadual de Campinas, Ferdinando Figueiredo, a quem a peça é dedicada.

- O *Poesilúdio n. 2*, composto em Campinas a 8/10/1983, parte da pintura *Retângulo azul* (1983) de Bernardo Caro, artista plástico, então Vice-Diretor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- O *Poesilúdio n. 3*, de 23/10/1983, é baseado nas pinturas das séries *Arqueologia do urbano* (1977) e *Contraponto* (exposta em 1987) – em especial na obra *Sem título* – realizadas pela artista plástica Suely Pinotti.
- O *Poesilúdio n. 4*, composto no mesmo dia 23/10/1983, tem base na pintura *Sem título* que integra a série *Lugar, lugares* (exposta em 1987) de Berenice Toledo.
- O *Poesilúdio n. 5*, também de 1983, parte da gravura *Sheherazade* (1983) e é dedicado ao Sérgio Matta e suas gravuras fantásticas e densas.

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

- O *Poesilúdio n. 6, Noites de Tóquio*, foi composto em Campinas no dia 9/8/1985, com base na obra integral do artista plástico de ascendência japonesa Noboru Ohnuma.
- O *Poesilúdio n. 7, Noites de São Paulo*, escrito em Campinas a 12/8/1985, é dedicado ao escultor Marco do Valle e parte da escultura em ferro *Eixo paralelo ao da rotação da Terra* (1985).
- O *Poesilúdio n. 8*, composto em 1985, tem base nas conversas sobre o jazz, nas *Noites de Manhattan*, com o amigo Marcus Vinícius Pasini Ozores.
- O *Poesilúdio n. 9, Noites de Amsterdã*, foi escrito a 13/8/1985, motivado pelas formas sensuais nas pinturas da série exposta por Lúcia Fonseca em 1983, que culminam nas obras da *Série ZP* (1991).
- O *Poesilúdio n. 10*, composto em 1985, descreve a apreciação plácida das *Nuvens que passam... Noites de Madagascar*. Expressa as paisagens do inconsciente, que permeiam toda a obra de Fúlvia Gonçalves.
- O *Poesilúdio n. 11, Noites de Solesmes*, escrito em 1985, tem base na série de retratos do rosto imaginário de São Bento (1985) realizada pelo artista plástico e ex-monge beneditino Geraldo Porto.
- O *Poesilúdio n. 12, Noites de Iansã*, foi composto em 1985, motivado pelo movimento na litografia *Estudo 20* (1985), que finaliza a série de vinte obras intitulada *Protagonistas de um mesmo ambiente* (1984-1986), criada pela artista plástica Cláudia Dal Canton.
- O *Poesilúdio n. 13, Noites do deserto*, foi escrito no dia 27/8/1985, com base nas conversas sobre viagens com a amiga de ascendência libanesa Cuca (Maria Aparecida Pacca).
- O *Poesilúdio n. 14, Noites de Campinas*, foi composto no dia 28/8/1985, com base no romance *A febre amorosa* (1984) escrito por Eustáquio Gomes.

- O *Poesilúdio n. 15, Noites de Málaga*, foi escrito no dia 7/9/1985 com base no conjunto da obra realizada pelo amigo de ascendência espanhola Bernardo Caro.
- O *Poesilúdio n. 16, As noites do centro da Terra*, encerra o ciclo. Foi composto no dia 8/9/1985, motivado pelo mergulho introspectivo provocado pelas sessões de psicanálise lacaniana realizadas com Durval Chechinato, homenageado com a peça.

O objetivo geral desse trabalho é produzir informações que possibilitem uma compreensão do desenvolvimento das técnicas ou tendências composicionais utilizadas pelo compositor, bem como de um aspecto de unidade entre as dezesseis peças que compõem a obra. Para tanto, a apresentação da análise do *Poesilúdio n. 4*, seguida da execução da obra *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado, faz-se necessária.

Como base teórica, foram utilizadas – de maneira não ortodoxa, nem excludente – as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos (LESTER, 1989; STRAUS, 2000); Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência* (SCHOENBERG, 1991); e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras (SALZER, 1982).

A metodologia engloba o estudo das técnicas de análise, bem como das técnicas de composição utilizadas. Explora aspectos relacionados a tempo, dinâmica, timbre, textura e estrutura. Apresenta a obra executada pela pesquisadora Adriana Lopes ao vivo ou no *compact disc* que acompanha a Dissertação de Mestrado *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*, produzida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal, estudos ao piano com o Prof. Dr. Maurício Martin e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). A Dissertação tem também como complemento reproduções fotográficas das obras plásticas que motivaram a criação de algumas das peças, entrevistas com alguns dos artistas plásticos homenageados, transcrições dos *Poesilúdios 6-16*, um *Glossário* com os termos técnicos utilizados na análise musical, levantamento dos dados biográficos do compositor e uma entrevista que detalha, dentre outros aspectos, a visão do compositor Almeida Prado sobre sua obra.

O trabalho se justifica pela contribuição para a musicologia brasileira e pela divulgação de um compositor contemporâneo.

Como resultado, espera-se identificar o posicionamento do compositor em face da multiplicidade ora vigente e definir os processos de manipulação dos elementos universais, bem como das tendências composicionais da música do Século XX na obra *16 Poesilúdios*, fatores importantes para a compreensão da produção musical brasileira e universal deste século.

Composição, análise musical, teoria musical, estética e interpretação são processos intrinsecamente interdependentes e auxiliares. Estabelecem um relacionamento de troca de informações imprescindível, mantenedor de sua sustentação, permanência e renovação. A análise musical dos *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado, exemplificada na exposição da análise do *Poesilúdio n. 4*, promove uma interpretação direcionada e coerente.

A performance parte da identificação dos elementos de multiplicidade e unidade nas peças analisadas. Com base nesses dados, valoriza ora a diversidade tímbrica produzida pelo uso de conjuntos diversos e da textura estratificada, ora a continuidade gerada pelo uso da estrutura baseada em uma única coleção de referência. A associação com a atmosfera suscitada pela idéia extra-musical que motivou a criação de cada peça, traduzida nas palavras inscritas pelo compositor no início de cada uma delas, interfere diretamente nas decisões do intérprete relacionadas ao ambiente sonoro. Assim sendo, o *Poesilúdio n. 1* é *Calmo, floral*; o *n. 2* possui *Múltiplas cores e intenções, é eloqüente*; o *n. 3* é *Feliz*; o *n. 4*, *Calmo*; e assim por diante.

O tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, à textura, ao timbre e à estrutura está relacionado à escolha e ao uso do material, formado com base na organização de conjuntos, de três maneiras principais e distintas: (1) utiliza diversos conjuntos contrastantes; (2) emprega dois conjuntos contrastantes; (3) usa um ou mais conjuntos não contrastantes.

(1) Os múltiplos conjuntos formadores dos *Poesilúdios* de *n. 2, 3, 6 e 15* são os principais responsáveis pela diversidade. São empregados de maneira modular, pouco desenvolvida e alternada, com indicações de compasso, de dinâmica, de andamento e de caráter associadas a cada conjunto e variações. Viabilizam a fragmentação que caracteriza a textura estratificada, ou seja, disposta em camadas que justapõem segmentos absolutamente incongruentes, com textura polifônica ou homofônica, que por sua vez podem fazer uso da figuração pianística ou dos acompanhamentos por acordes, intermitente, organizado à maneira coral, de vozes em paralelo ou em movimento contrário. Permitem o uso de métricas e andamentos cambiantes, bem como de ampla cartela de intensidades, cujas mudanças ocorrem de maneira súbita. Possibilitam uma interpretação que valoriza a diversidade tímbrica através da ampla exploração dos registros extremos do piano, de articulações díspares (do toque ora leve, ora intenso, do toque vigoroso, ou fluido, ou ainda sutil) e do uso do pedal direito ora contínuo ora trocado a cada mudança harmônica.

(2) Os *Poesilúdios* de *n. 4, 9, 11, 13 e 16* fazem uso de um material bipartido, formado por dois conjuntos (ou grupos de conjuntos) contrastantes e suas variações. O confronto de duas idéias associado ao uso do material dúbio promove alternância métrica, exploração alternada e concomitante dos registros extremos do piano e oscilações polarizadas no andamento e na intensidade, bem como estratificação na textura. Sugerem o uso de dois tipos distintos de toque e a utilização ora contínua ora descontínua do pedal, valorizando a idéia da dualidade.

(3) Os *Poesilúdios* de *n. 1, 5, 7, 8, 10, 12 e 14* empregam conjunto e variações inter-relacionados e não contrastantes. Há pouca mudança nas indicações de compasso e andamento, e as diversas regiões do teclado do piano são exploradas de maneira gradual. O tecido homofônico ou polifônico é preservado do início ao final da peça, mas adensado ou rarefeito em associação às dinâmicas mais ou menos intensas, auxiliando na condução gradual ao(s) momento(s) de ápice, geralmente próximo(s) à parte central, estabelecendo o formato de um arco. Promovem uma interpretação que valoriza a continuidade e a igualdade tímbrica – um mesmo tipo de toque e pedal são mantidos do início ao final dessas peças.

Conclui-se que a composição da obra *16 Poesilúdios* está fundamentada na elaboração de conjuntos, formados a partir da escala cromática ou de modos utilizados de maneira pandiatônica. Grande parte das peças está vinculada ao uso do conjunto

[0 3 7], a *tríade maior/menor*, mas como inexistente a formação de progressões harmônicas funcionais ou o tratamento das *dissonâncias*, fica descaracterizado o uso da tonalidade. O tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, à textura (na maioria das vezes estratificada pela justaposição de material díspar) e ao timbre (especialmente valorizado, não só nestas peças, mas na obra de Almeida Prado como um todo) está associado ao uso do material, que procede de três maneiras distintas: diverso, por justapor segmentos múltiplos e contrastantes; bipartido, pelo vínculo com duas idéias contrastantes; ou contínuo, pelo estabelecimento da forma arco, que centraliza o momento de maior tensão (LOPES, 2002).

Análise do *Poesilúdio n. 4*

A composição do *Poesilúdio n. 4* foi motivada pela pintura *Sem título* que integra a série *Lugar, lugares* (exposta em 1987), com a qual a artista plástica Berenice Toledo presenteou o compositor Almeida Prado. A peça, escrita no dia 23/10/1983, é dedicada a *Berenice Toledo e às formiguinhas de seus quadros*. Na entrevista concedida no dia 01 de maio de 2002, Almeida Prado comenta:

O 'Poesilúdio n. 4' é o mais genial do primeiro ciclo. Tem um coral sólido, terreno, depois as formiguinhas imitam, respondendo 'formigamente', 'insetamente', se é que eu posso dizer isso. A formiguinha dialoga com a pessoa, com o coral. Eu não tenho como ouvir a formiga, então imaginei assim, também graficamente. Isso só pode ser analisado com a teoria dos conjuntos. É impossível ser analisado tonalmente ou modalmente. Você o concebeu muito bem. E pode acrescentar um diminuendo no final do desenvolvimento do material das formiguinhas [c. 4, segmento 5], porque o formigueiro sumiu, mesmo que uma ou outra formiguinha tenham ficado [c. 4, segmento 7 e c. 5, segmento 2]. No final, há uma Coda [c. 4, segmento 6 até o final], mas interrompida, igual à que Beethoven faz na Sonata 'Appassionata'". (LOPES, 2002, p. 79, 121-127)

Esta análise do *Poesilúdio n. 4* tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão da formação e do uso do material bipartido descrito pelo compositor, bem como dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

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

A peça possui seis compassos longos (subdivididos em segmentos por barras pontilhadas), formando uma seção única seguida por uma *Coda* (a partir do segmento 5 do c. 4). A subdivisão por barras pontilhadas indica: alternância do material bipartido, articulação na frase e/ou mudança de direção.

A **textura** é estratificada, ou seja, justapõe texturas musicais contrastantes, e esse contraste é um elemento importante na elaboração da peça (KOSTKA, 1999, p. 237). Os dois materiais justapostos – associados esteticamente ao coral e às formiguinhas – são homofônicos, mas o primeiro é tratado à maneira coral e o segundo utiliza o acompanhamento por acordes.


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

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

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

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

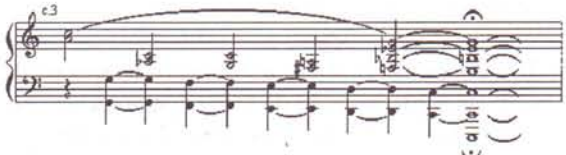
Conjunto 1



EE: [0 4] [0 2 5] [0 3 7] [0 2 3 7] [0 1 2 5] [0 2 5 7] [0 3 7] *Vector:* <3 5 6 5 9 0>


Variações do Conjunto 1

1.1



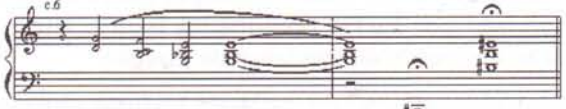
FP: [0 3] [0 1 5] [0 2 7] [0 2 5] [0 1 3 5 8] [0 1 5 8]

1.2 e 1.3



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

1.4



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

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

As variações 1.2, 1.3 e 1.4 formam a *Coda* (c. 4-6) que conclui a sessão única. O intervalo superior dos acordes é gradativamente expandido, produzindo formas primárias que refletem este procedimento: [0 3], [0 4] e [0 5].

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

| | | |
|-------------------|-----------------|---------------------------------|
| Conjunto 2 | c.1 15..... | FP: [0 1 2] V: <2 1 0 0 0 0> |
| 2.1 | c.1 8..... | FP: [0 1 2] |
| 2.2 | c.2 15..... | FP: [0 1 2] |
| 2.3 | c.2 15..... | FP: [0 1 2] |

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

A análise das vozes condutoras é auxiliar na verificação das estruturas que garantem a unidade da peça (Figura 3). A linha (a) da análise evidencia a ocorrência de pivôs, utilizados como pontos de convergência (ver os acordes na cor azul da Figura 4). O conjunto 1 com suas variações aparecem antes do pivô, e o conjunto 2, com suas variações, depois do pivô, de maneira que a ressonância deste acorde é utilizada como pedal para o conjunto 2. Nota-se que, apesar de os conjuntos 1 e 2 possuírem atmosferas muito contrastantes, são inicialmente formados a partir de vozes condutoras idênticas (c. 1-3 na Figura 3).

Figura 3 – Análise das vozes condutoras: linha (a).

A linha (b) reúne os pivôs e a linha (c) os reorganiza – mostrando as relações cromáticas mediantes estabelecidas entre eles (Figura 4).

The image shows a musical score analysis with two staves, (b) and (c). Staff (b) contains five measures labeled c.1, c.2, c.3, c.4, and c.6. Below these measures are chord labels: Ab, E, C, and C#. Staff (c) contains two measures. Below these measures are chord labels: Ab, C ou C#, and E. A bracket under the second measure of staff (c) is labeled 'Relação cromática mediante'.

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

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

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

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

Abstract: This work aims to present an analysis of general aspects and the structure of *Poesilúdio n. 4* followed by the performance of *16 Poesilúdios* de Almeida Prado, emphasizing the relationship between its musical analysis and its performance. The methodology consists in contextualizing *16 Poesilúdios*, discuss the work *Poesilúdio n. 4* and make observations on time, dynamics, timbre, texture and structure, considering group formation (or grouping).

Key words: Almeida Prado, piano music, analyses, interpretation, 20th century.

Referências

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

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

KRIEGER, Edino. *Revista Brasileira*, n. 10. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, jan. 2002.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: W.W. Norton, 1989.

LOPES, Adriana da Cunha Moreira. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2002.

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

SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 1982.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall. 2000.

Adriana Lopes é mestre em Artes/Análise Musical pela Unicamp (2002) e Bacharel em Música/Piano pela Unicamp (1993). Coursou Composição na Unicamp (1994) e piano popular, rearmonização e arranjo com o Prof. Marco Ferrari (1993-1994). Estuda piano erudito com o Prof. Dr. Maurícy Martin (1995-2002). adrinauricio@dglnet.com.br