

ELEMENTOS PROGRAMÁTICOS NAS SONATAS PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO

Ingrid Barancoski (UNIRIO)

1. INTRODUÇÃO

Almeida Prado (n. 1943, Santos) é sem dúvida um dos mais prolíficos dos nossos compositores no gênero de piano solo. Podemos afirmar que nenhum outro compositor brasileiro compôs tanto e com tamanho domínio das possibilidades sonoras e timbrísticas do instrumento¹. Na sua maioria as obras para piano de Almeida Prado se compõem de séries de peças relativamente curtas, como por exemplo *Momentos* (1965-83), *Ta'arua* (1971), *Ilhas* (1973), os seis cadernos das *Cartas Celestes* (1974-82), *Itinerário amoroso e idílico ou O livro de Helenice* (1976), *Savanas* (1983), *Kinderszenen* (1984), *Poesilúdios* (1983-85), *Le Rosaire de Medjugorje* (1987), *Louvres Sonoros* (1988), com exceções esporádicas de obras concebidas num único movimento como *Estudo nº1* (1962), *Toccata* (1964), *Ad laudes matutinas* (1972), *Las Américas* (1984), *Balada* (1984), *Raga (In memoriam Indira Gandhi)* (1984), *Homenagem a Camargo Guarnieri* (1987), e *Louvres Sonoros* (1988).

O compositor distingue em sua evolução estilística sete fases distintas: (1) de 1952 a 1959, fase infantil; (2) de 1960 a 1964, fase nacionalista sob influência de seus estudos com Camargo Guarnieri; (3) 1965 a 1969, fase de estudos como auto-didata, com obras de atonalismo livre; (4) de 1969 a 1973, correspondendo ao período de estudos na Europa com Messiaen e Nadia Boulanger; (5) de 1973 a 1983, fase de desenvolvimento do transtonalismo e tematismo inspirado em ecologia, astrologia e elementos afro-brasileiros; (6) de 1983 a 1993, período pós-moderno e eclético; e (7) o atual período, com início em 1994, caracterizado por simplicidade e tonalismo livre².

As Sonatas se diferenciam do corpo da obra pianística de Almeida Prado por agruparem obras compostas em momentos distintos da evolução estilística do compositor, representando quatro dos seus sete períodos (ver anexo). Embora sete delas tenham sido escritas no sexto período de composição, o estudo do conjunto destas obras demonstra claramente uma evolução de estilo, perfazendo um intervalo de 31 anos entre a primeira e a décima sonata (1965 e 1996). Cada uma destas obras se apresenta a nós com características próprias - mesmo as compostas num mesmo período de composição - seja em termos de estilo de composição, organização de movimentos, linguagem pianística ou de estrutura formal.

Segundo o compositor, sua intenção em escrever sonatas para piano foi sua atração pela novidade da austeridade da forma, a um compositor que, como ele mesmo diz, é “tão pictórico”³. Mas a inventividade tão surpreendente e característica na personalidade de

¹ Esta afirmação pode ser confirmada quando do exame do livro *36 Compositores brasileiros* de Saloméa Gandelman (Rio de Janeiro: Funarte / Relume DuMará, 1997) onde é evidente a proeminência do capítulo que lista as obras para piano de Almeida Prado.

² Hideraldo Luiz Grosso, *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado - Fundamentos para uma interpretação*, Dissertação de Mestrado (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997), p.194.

³ Palestra do compositor Almeida Prado, Série *Convidados do Colóquio*, IV Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Universidade do Rio de Janeiro, Sala Alberto Nepomuceno, 5 de outubro de 1999.

Almeida Prado como compositor o impede de seguir estruturas formais com rigidez. De maneira geral, alguns dos procedimentos não usuais que Almeida Prado utiliza nestas sonatas são: (1) contínuo desenvolvimento dos materiais temáticos, não só na seção desenvolvimento propriamente dita, mas permeando todas as seções; (2) caracterização da seção desenvolvimento propriamente dita pela interpolação e justaposição de diferentes materiais temáticos; (3) reexposição condensada, incompleta, reduzida ou inexistente⁴; (4) liberdade no tratamento harmônico e/ou de centro tonais, fugindo à estrutura harmônica tradicional; (5) existência freqüente de bitematismo, mas sendo os temas muitas vezes complementares ao invés de contrastantes; e (6) liberdade na organização dos movimentos, sempre com um marcante caráter de unidade entre os movimentos de uma mesma obra, e com tendência a transformá-los em seções de andamentos diversos, mas interligadas para formar uma obra una.

2. AS OBRAS

As duas primeiras sonatas da série seguem os parâmetros da estrutura tradicional da forma sonata clássica, embora apresentando linguagens extremamente contrastantes. A Sonata nº 1 (1965) foi escrita ainda em Santos sob forte influência do mestre Guarnieri, embora já apresentando uma busca de linguagem própria. Segundo Almeida Prado, nesta sonata há elementos que Guarnieri nunca usaria, como por exemplo, a espacialização do tema da fuga do terceiro movimento⁵. A obra é construída em três movimentos e combina a estrutura da sonata com elementos de linguagem nacionalista, transitando entre um tonalismo livre e o atonalismo. Já a Sonata nº 2, composta em Paris (1969)⁶ no início da sua estada na capital francesa, é uma alusão contemporânea à forma sonata cíclica, com o bitematismo no primeiro movimento e alusão no quarto e último movimento aos materiais dos movimentos anteriores. A linguagem é extremamente complexa e traz influências de Ligeti, Stockhausen e Penderecki, como reflexo do forte impacto que a audição da música europeia de vanguarda causou em Almeida Prado⁷. Segundo ele, a sonoridade resultante “é uma exuberante mata tropical”⁸.

Depois de um longo período de quinze anos, Almeida Prado volta a compor sonatas para piano, trazendo linguagens bastante diversas das duas primeiras obras da série. As datas dos manuscritos das Sonatas de números 3 a 6 demonstram que estas foram todas escritas num período de pouco mais de um ano, entre início de 1984 e janeiro de 1985, as duas primeiras em Bloomington, e as outras em Campinas. Mesmo assim, cada uma delas se apresenta com uma personalidade bastante própria. Nestas quatro obras o compositor utiliza elementos do transtonalismo, linguagem que Almeida Prado define como: “*um novo posicionamento: nem tonal, nem atonal [...] um sistema baseado na organização das ressonâncias*”⁹, “*uma tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos harmônicos superiores e inferiores, criando Zonas de Percepção das Ressonâncias*”¹⁰.

A Sonata nº 3 (1984) introduz o uso de um texto literário como inspiração na série das

⁴ Podemos relacionar este procedimento às idéias de seu mestre Messiaen que afirma: “one thing in that form [allegro de sonata tradicional] has become obsolete: the recapitulation [uma coisa na forma allegro de sonata se tornou obsoleta: a reexposição] in Olivier Messiaen, *Technique of my musical language*, traduzido por John Satterfield (Paris: Alphonse Leduc, 1956), p. 40.

⁵ Almeida Prado, conversação com a autora, 21 de março de 2000.

⁶ Almeida Prado residiu em Paris entre os anos de 1969 e 1973 quando estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen.

⁷ A *Sonata nº 2* recebeu do compositor uma nova versão em 1996, segundo ele mais acessível ao intérprete.

⁸ Almeida Prado, conversação, 21 de março de 2000.

⁹ Almeida Prado, J. A., *Cartas Celestes - uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*, Tese de Doutorado (Campinas: UNICAMP, 1985), p.4.

¹⁰ Ibid., p. 559.

sonatas, e paralelamente inicia uma maior liberdade no tratamento da forma. A obra tem inspiração num poema de Sylvia Plath¹¹, copiado pelo compositor no manuscrito da obra:

*“This is the light of the mind, cold and planetary.
The trees of the mind are black. the light is blue”.*

Em dois movimentos, o primeiro tem função introdutória, e o segundo estrutura bitemática.

A Sonata nº 4 (1984), em cinco movimentos, combina elementos da suíte barroca e da sonata no sentido tradicional. De um lado, a organização dos movimentos alude à uma suíte: temos o primeiro movimento de espírito *bachiano* e intitulado *Prelúdio*, o terceiro, *Interlúdio*, sendo um coral figurado, e o último, *Scherzo*, uma *toccatà*, correspondendo à giga da suíte. Paralelamente, a estrutura da forma sonata é utilizada com liberdades no segundo movimento, *Allegro con fuoco*, e o último movimento, *Postlúdio*, empresta características da sonata cíclica, aludindo aos materiais dos movimentos anteriores¹². O segundo movimento traz o tema do canto da araponga em acordes repetidos, exemplificando um procedimento usual deste compositor, o de buscar inspiração em materiais sonoros da nossa natureza. Este procedimento, segundo ele, faz parte da sua compreensão quanto às idéias pregadas por Mário de Andrade de conscientização da necessidade de fazer música brasileira¹³.

A Sonata nº 5 (*Omulu*) (1985) - a preferida do compositor - introduz na série a idéia de uma sonata não mais em movimentos interdependentes, mas onde diversos andamentos que se sucedem definem seções dentro de uma obra bastante unificada. Esta sonata faz parte de um ciclo de obras escritas com temas inspirados em melodias afro-brasileiras - entre as quais estão *Livro de Ogum* para dois pianos (1977), *Sinfonia dos Orixás* para grande orquestra (1985-86), *Livro de Xangô* para violino e violoncelo (1984) e o *Livro de Oxossi* para quarteto de flautas (1985). Os três temas da Sonata nº 5 são intitulados pelo compositor como: “tema do grito ‘Atotô’ do Candomblé”, “tema da morte”, e “tema da Ressurreição, do renascimento do Amor”. Quanto à estrutura da obra, esta é a única sonata onde é apresentada uma re-exposição no seu sentido tradicional. O desenvolvimento é marcado por uma fuga onde os três temas são usados conjuntamente. A sucessão de diversos andamentos (*Allegro Moderato*, *Allegro impetuoso*, *Molto Allegro*, *Meno - Eroico*, *Andantino Amoroso*, *Molto Allegro*, *Allegro moderato*, *Recitativo - fantasia*, *Allegro impetuoso*) demonstram a utilização do mesmo material temático em contínuo desenvolvimento.

A Sonata nº 6 (*Romanceiro de São João da Cruz*)¹⁴ (1985) traz no manuscrito texto de São João da Cruz, no qual foi inspirada:

*“No meu Amado eu tenho as montanhas, vales solitários e bosques,
ilhas estranhas,
riachos rápidos,
sopro de brisas suaves...”*

A obra é construída em nove seções que se integram num único movimento. O elemento mais claro aqui proveniente da forma sonata é o uso de dois temas principais muito contrastantes: o tema da alma e o tema da noite. Embora em constante desenvolvimento temático, a seção central (IV - Diálogo da alma enamorada da noite) oferece um

¹¹ Novelista e poetisa americana (Jamaica Plain, USA, 1932- Londres, 1963).

¹² Gandelman, S., *36 Compositores Brasileiros* (Rio de Janeiro: Funarte / Relume DuMará, 1997), p. 239.

¹³ Almeida Prado, em “Depoimentos de Compositores e Musicólogos sobre Mário de Andrade”, capítulo de Vasco Mariz, *Três Musicólogos Brasileiros* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1983), p. 84.

¹⁴ São João da Cruz foi um carmelita espanhol que viveu no século XVI.

desenvolvimento mais amplo e conjunto dos temas, correspondendo ao desenvolvimento propriamente dito da forma sonata tradicional¹⁵.

Depois de um intervalo de quatro anos, Almeida Prado retoma a série de sonatas para piano solo com uma obra das mais importantes da série: a Sonata No.7 (*Salmo 19*) (1989), inspirada em versículos da *Bíblia Sagrada*. Esta sonata faz parte de uma série de obras de inspiração religiosa, como *Ritual para Sexta-feira Santa* para coro, soprano, barítono e órgão (1966), *Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Segundo São Marcos* para três coros, atores, órgão, piano e tímpano (1967), *Thérèse ou l'Amour de Dieu* (oratório) para solistas, dois narradores, coro e orquestra (1973), *Missa de São Nicolau* para coro, solistas e orquestra (1986), *Três Profecias em forma de estudo* para piano solo (1988), *Fifteen Flashes from Jerusalem* para piano (1989) e *Yerushalain Nevé Shalom* para quatro solistas, coro misto e orquestra (1993). A Sonata nº 7 é de estrutura muito complexa, com diversos elementos sendo continuamente transformados numa grande forma rapsódica (ver tabela¹⁶).

Tabela - Organização estrutural da Sonata nº 7

COMPASSOS	SEÇÃO INDICAÇÃO	TRECHO DA BÍBLIA COPIADO NO MANUSCRITO ¹⁷
1	A	with joy and light (semínima =88)
18		brilliant
35	B	with joy and adoration feeling The heavens declare the glory of God,
37		(colcheia=76) the skyes proclaim the work of His hands. more quickly / slow - Their voice goes out into all the earth. Their words to the end of the world
74	C	free time - Day after day pour forth speech, with misterious and continuous night after night they display knowledge feelings,like a prayer
75	D	very expressive, envolving
89	E	deeply emotional - O Lord, my Rock and my Redeemer
94	C1	free time - like a prayer
95		Desenvolvimento I - in the heavens He has pitched a tent (com elementos de A e C) for the sun
102		continuous (semínima=88) - which is like a bridegroom coming forth from his pavilion, like a champion rejoicing to run his course
112		vigorous - it rises at one end of the Heavens and makes its circuit to the other nothing is hidden from its head
113		cadenza-like
114	F	very heavy, intense! - O Lord, my rock and my Redeemer
119	C2	Recitativ, slow - The law of the Lord is perfect, reviving the soul
125		prayer-like
125	D1	envolving, expressive
143	G	very calm and peaceful The precepts of the Lord are right, giving joy to the heart

¹⁵ Gandelman, op. cit., p. 242.

¹⁶ As seções são desta forma nomeadas pelo próprio compositor, como consta na última página (p. 37) do manuscrito da obra: "forma = (A B C D E C1) desenvolvimento I (cadência) (F C2 G H F1 desenvolvimento II C3 I2 A1"

¹⁷ Os versículos correspondentes na versão da Bíblia Sagrada em português são, na mesma ordem em que são citadas na *Sonata nº 7*: 19:1 Os céus manifestam a glória de Deus e o firmamento anuncia a obra das suas mãos; 19:3 Sem linguagem, sem fala, ouvem-se as suas vozes; 19:4 Em toda a extensão da terra, e as suas palavras até o fim do mundo; 19:2 um dia faz a declaração a outro dia, e uma noite mostra sabedoria a outra noite; 18:2 O Senhor é o meu rochedo, e o meu lugar forte, e o meu libertador; 19:4 neles pôs uma tenda para o sol; 19:5 Que é qual o noivo que sai do seu tálamo, e se alegra, como um herói, a correr o seu caminho; 19:6 A sua saída é desde uma extremidade dos céus, e o seu curso até a outra extremidade deles; e nada se furta ao seu calor; 18:2 O Senhor é o meu rochedo, e o meu lugar forte, e o meu libertador; 19: 7A lei do senhor é perfeita, e refrigera a alma; o testemunho do Senhor é fiel, e dá sabedoria aos símplices; 19:8 Os preceitos do Senhor são retos, e alegram o coração; o mandamento Senhor é puro, e alumia os olhos; 18:2 O Senhor é o meu rochedo, e o meu lugar forte, e o meu libertador; 19:10 e mais doces do que o mel, do que o mel e o licor dos favos.

148	H	calm very sweet - The commands of the Lord are radiant, giving light to the eyes
175	F1	very heavy - O Lord, my Rock and my Redeemer
178		slowly
180	I	calm / simple, peacefully
218		they are sweeter than honey than honey from the comb
252		more quickly
253		Desenvolvimento II (semínima=88)
263		very calm (semínima =63)
271	C3	very serene
302	I2	tema aumentado
329	A	with joy and light (semínima =88)

Segundo o compositor esta sonata é em forma psalmódica, “é como um Salmo, com o refrão que volta sempre”¹⁸. Esta forma provém da estrutura sintática criada pelo compositor na disposição dos versículos emprestados da Bíblia. O corpo principal do texto pertence ao Salmo 19, com interpolações do segundo versículo do Salmo anterior (ver nota número 16). Estas interpolações referem-se às seções C e F (diferenciadas na tabela por negrito), ambas apresentando métrica prosódica e caráter improvisatório.

O compositor descreve a obra analiticamente com dois desenvolvimentos que se alternam com seções de elementos temáticos múltiplos¹⁹. Ainda segundo Almeida Prado, “a Sonata nº 7 é uma sonata somente no sentido do desenvolvimento dos temas e do uso de uma re-exposição no final da obra”²⁰. Complemento e considero o contraste entre seções de caráter improvisatório - imitando preces e manifestações dramáticas de louvor - contra seções de ritmo marcado e/ou moto contínuo como uma alusão à dualidade do bitematismo da forma sonata. Os desenvolvimentos podem ser aqui entendidos como seções onde os materiais são combinados e desenvolvidos mais amplamente, se comparados ao restante da obra. Embora analiticamente o desenvolvimento I se apresente como um momento de grande força dramática dentro do todo da obra, a percepção do ouvinte a respeito da Sonata nº 7 provavelmente será de uma obra com pontos de drama e tensão permeando toda a estrutura, como numa longa prece. A sonoridade desta sonata é muito particular, com influências de sonoridades orientais e um acentuado espírito místico²¹.

Nas últimas três sonatas o compositor volta à estrutura de vários movimentos separados. A Sonata No. 8 (*Breve*) (1989) traz como epígrafe:

*“Pedi chuvas ao senhor
para o tempo das águas tardias”. (Zacarias 10-1)*

Os movimentos segundo, terceiro e quarto trazem cada um deles novas citações:

(I - Solar) - Allegro / Allegretto

II - Vespéral (Scherzo) - Vivo

...e os vales se enchem de trigais, só há júbilo e cantos de alegria (Salmo 64, 14)

III - Noturnal - Adágio

the night flowering cactus opens only once, and then in the darkness of night
(Thomas Merton, a pictorial biography by James Forest)

IV - Auroral

Desperta-te ó minha alma,
desperta, harpa e cítara!

Quero acordar a Aurora (Salmo 56, 9)

¹⁸ Almeida Prado, carta à autora, 18 de outubro de 1999.

¹⁹ ver nota 16.

²⁰ Almeida Prado, conversaçoão, 21 de março de 2000.

²¹ Ibidem.

Esta é a sonata onde Almeida Prado segue com mais proximidade a estrutura da forma sonata, tanto quanto ao bitematismo do primeiro movimento quanto à distribuição e seqüência tradicional dos movimentos.

A Sonata nº 9 (1992) não apresenta uma relação direta com elementos extramusicais, nem traz epígrafes de textos literários. Mas as citações extramusicais próprias do compositor permeiam toda a obra nas indicações freqüentes ao intérprete como: “rítmico, heróico” (1º mov., c. 1 e 42), “calmo, floral” (1º mov. c.10 e 49), “ígneo” (2º mov., c.1) e “luminoso” (2º mov., c.128). O primeiro movimento apresenta a estrutura bitemática da forma sonata; o segundo, em forma de scherzo e trio, é marcado pelo virtuosismo do scherzo em moto contínuo de semicolcheias. Almeida Prado conclui esta obra com um terceiro movimento em tempo “lento, sereno”, como uma preparação para o caráter intimista da última sonata.

A Sonata nº10 (*das Rosas*) (1996) é inspirada no poema homônimo de Rainer Maria Rilke:

*“As Rosas
Não falemos de ti. És inefável
segundo a tua natureza.
Outras flores ornamentam a mesa:
tu as transfiguras.*

*Num simples vaso és arranjo,
e eis que tudo muda:
é talvez a mesma frase,
mas cantada por um anjo”.*

Segundo o compositor, esta é a sonata com menos dificuldades virtuosísticas, mas estruturalmente a mais complexa²². Entendemos aqui que Almeida Prado se refere à flexibilidade e liberdade com que as estruturas formais tradicionais são tratadas. Embora apresentando dois temas, o primeiro movimento não possui re-exposição. O segundo movimento é em forma de Scherzo e Trio; o scherzo alude ao virtuosismo e ao moto contínuo do Scherzo da sonata anterior, embora aqui com mais flexibilidade métrica. O último movimento é intitulado “Três Improvisações sobre um tema anônimo popular” e conclue a série com características até aqui não apresentadas com presença tão marcada: uma textura pouco densa combinada a sonoridades veladas em tessitura expandida; níveis de dinâmica onde prevalecem os pianos e pianíssimos com extremos em *mf*, tempos lentos e moderados; caráter sereno, simples e intimista. Estas características estão presentes em várias das obras mais recentes de Almeida Prado. A Sonata nº 10 traz também elementos da sonata cíclica, com o *Canto das Rosas* presente em todos os movimentos da obra.

3. OS ELEMENTOS PROGRAMÁTICOS

Um dos elementos mais característicos da linguagem musical de Almeida Prado, senão o principal, é o uso constante de elementos extramusicais, num processo de grande inventividade timbrística. O resultado são obras de marcante espontaneidade, onde as relações extra-musicais se apresentam com clareza ao ouvinte, nas diferentes linguagens onde aparecem inseridas.

Quando da leitura da tese de doutorado de Almeida Prado sobre sua obra *Cartas Celestes*, é muito clara a profunda simbologia na retórica da sua linguagem musical.

²² Palestra de Almeida Prado, Série “Convidados do Colóquio”.

Neste precioso documento encontramos afirmações que, por exemplo: (1) relacionam acordes com cores: “O acorde delta é uma massa sonora de timbre metálico, dourado”²³ e “O acorde epsilon é feito de ressonâncias de oitavas, produzindo uma vibração rápida e intensa do semitom si-dó, criando um timbre de intensa luminosidade, como o brilho azul-violeta de uma estrela”²⁴; (2) relacionam intervalos a efeitos luminosos: “Pensei na constância do intervalo de sétima menor, para simbolizar a tênue luz deste belo fenômeno [luz zodiacal]”²⁵; (3) e simbolizam fenômenos do universo através de intervalos: “Utilizei o satélite da Terra, a Lua, mostrando-a em suas fases [...] para cada fase o intervalo invasor se transmuta em: 3ª menor para a Lua quarto-crescente, 3ª maior para a Lua-Cheia, 2ª maior para a Lua Quarto-Minguante e 2ª menor para a Lua-Nova”²⁶.

No caso das sonatas para piano de Almeida Prado, seis delas se apresentam como diretamente programáticas (nº 3, 5, 6, 7, 8 e 10), confirmando as características da maior parte das obras deste compositor, como descreve Saloméa Gandelman:

“(...) ele [Almeida Prado] jamais escreve a partir de uma especulação abstrata, mas de um poema, de uma angústia, de uma vivência religiosa, de uma experiência mística, do interesse pelo mundo místico, de sensações, impressões, sentimentos e fantasias que são transmutadas como som”²⁷.

Entre estas, com exceção da Sonata nº 5, todas as demais são inspiradas em textos literários. Podemos observar vários elementos programáticos comuns entre obras distintas: alma (presente nas Sonatas nº 3, 6, 7 e 8), luz e/ou sol (Sonatas nº 3, 7 e 8), noite (Sonatas nº 6 e 8), júbilos (Sonatas nº 7 e 8) e amor (Sonatas nº 5 e 6). Mesmo nas sonatas sem uma relação diretamente programática, vários destes elementos aparecem aludidos em instruções para o intérprete, como por exemplo, na Sonata nº 1: “luminoso, solar” (c. 1); e na Sonata nº 2: “como um clarão” (p. 10), “solar” (p. 12), “luminoso” (p. 5) “fluorescente” (p. 10bis), “obscuro” (p. 13) e “como lampejos de luz (p. 19).

4. ANÁLISE COMPARATIVA

Este trabalho tem o objetivo de apresentar as primeiras conclusões da análise comparativa do tratamento de cada um destes elementos programáticos em sonatas distintas. A idéia desta pesquisa surgiu da observação dos temas referentes ao elemento noite presentes nas sonatas de números 6 e 8, quando da leitura destas obras (ver exemplos 1a e 1b). Estes temas apresentam claras semelhanças em diversos aspectos: (1) em termos melódicos, mesmo registro das notas utilizadas na melodia e ambos os temas apresentando os motivos dó 4 - si 3 (bemol) - lá 3 e mi 4 - dó 4 seguido de intervalo descendente; (2) em termos rítmicos, ambos os temas apresentando organização ternária da métrica - 9/4 e 3/2 respectivamente; (3) o nível de dinâmica permanecendo em piano em ambos os trechos; (4) em termos harmônicos, ambos os acompanhamentos com centro tonal em si; (5) e quanto a tempo, no trecho da Sonata nº 6 a semínima com marcação metronômica de 100, e na de nº 8 a mínima com marcação metronômica de 48, resultando numa diferença muito pequena entre notas de mesmos valores. Mais tarde observamos relações semelhantes do elemento noite também na Sonata nº 2, de linguagem composicional extremamente contrastante com as sonatas de números 6 e 8, e escrita em fase bem anterior. Nesta obra, o segundo movimento, que

²³ Almeida Prado, Tese de Doutorado, p. 22.

²⁴ Ibidem, p. 13.

²⁵ Ibidem, p. 381.

²⁶ Ibidem, p. 513-514.

²⁷ Saloméa Gandelman, “A Obra para piano de Almeida Prado”, in *Revista Brasileira de Música* nº 19:, 1991, p. 117-118.

traz a indicação “lento, com a paz da madrugada” parte de um desenho com si na sua nota mais grave e conclui com um acorde sobre um baixo em si.

Exemplo 1a - Sonata nº 6, cc. 41-44

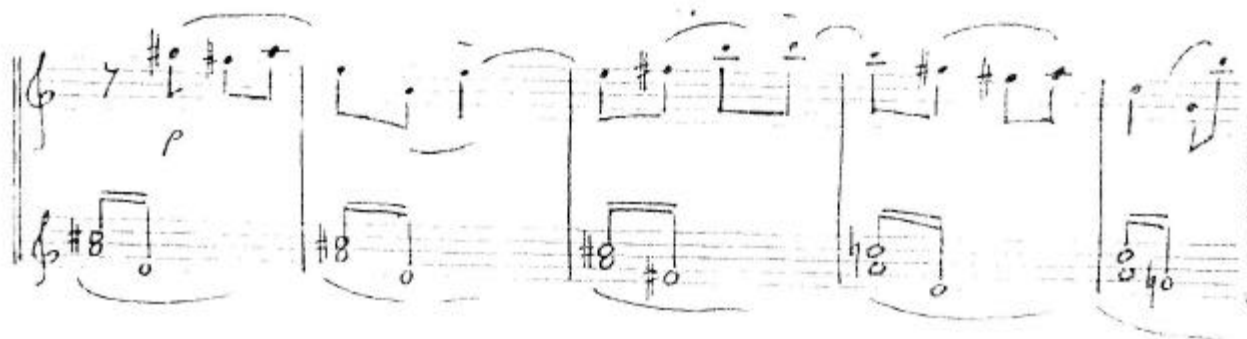
Exemplo 1b - Sonata nº 8, 3º mvto. Noturno, cc. 1-8

Outro fator interessante, também logo de início observado por nós, refere-se quanto ao

tratamento harmônico/tonal do elemento amor. Na Sonata nº 5, o terceiro tema entitulado pelo compositor como o “tema do renascimento do renascimento, do amor” gira em torno de arpejos ascendentes na primeira inversão de lá maior, com a nota mi 3 no baixo (ver exemplo 2a). Na Sonata nº 6, a seção intitulada *Discurso da Alma iluminada pelo amor* inicia-se num acorde de lá maior, e no ostinato da mão esquerda que se inicia no compasso seguinte prevalece o baixo em lá²⁸. Aqui o tema da alma é reapresentado sem a utilização dos registros graves do instrumento, com o acompanhamento permanecendo na região central, contrastando com as apresentações anteriores deste tema. Interessante ainda notar que, segundo o compositor, “a Sonata nº 6 é a mais romântica, a mais lírica”²⁹, e apresenta centro tonal em lá maior. E ainda, os momentos mais doces e calmos da Sonata nº 7 se relacionam também com a nota mi como baixo, aos registros central e agudo do piano e à tonalidade de lá maior: seção I, com as indicações “simple, peacefully”, com a repetição insistente da nota mi na mão direita; e logo a seguir, sob o texto “they are sweeter than honey, than honey from the comb”, a nota mi 3 se torna o baixo da primeira inversão de lá maior que se transforma num novo ostinato (c. 218), utilizando as mesmas notas do tema do amor da Sonata nº 5 (mi 3 - lá 3 - dó sustenido 4 - mi 4 - fá sustenido 4) (ver exemplo 2b).



Exemplo 2a - Sonata nº 5, “tema do renascimento, do amor”.



Exemplo 2b - Sonata nº 7, cc. 220-223

Podemos assim relacionar as alusões do tema amor às seguintes características de linguagem: sonoridade de lá maior, baixos em mi e uso dos registros médio e agudo do instrumento.

Passemos agora a examinar mais detalhadamente o tratamento conferido ao elemento

²⁸ Consideramos aqui o baixo como a nota mais grave do acorde, independente de sua formação, seguindo a teoria de Messiaen, quando ele afirma em Olivier Messiaen, *Musique et Couleur - Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, (Paris: Pierre Belfond, 1986) p. 69: “Si ma basse est do dièse, l'état fondamental sera sur do dièse, mais le premier, le deuxième et le troisième renversement seront aussi sur do dièse, ou ré bémol, enharmoniquement.” (Se o meu baixo é dó sustenido, o estado fundamental será sobre dó sustenido, e a primeira, a segunda e a terceira inversões serão também sobre dó sustenido, ou ré bemol, enarmonicamente).

²⁹ Almeida Prado, conversaço, 21 de março de 2000.

sol e/ou luz nas Sonatas de números 7 e 8 segundo aspectos rítmicos, métricos, melódicos, intervalares e ainda quanto ao uso de registros e níveis de dinâmica.

Na Sonata nº 7 este elemento aparece diversas vezes - seção A, desenvolvimento I, seção H, e seção A1. Quanto às características métricas e rítmicas, observamos que na Sonata nº 7 todas as seções relacionadas à alusão de luz apresentam métrica de semicolcheias contínuas (ver exemplo 3a), com exceção dos dois primeiros compassos do desenvolvimento I, com fusas em quíalteras de 11/8. Esta organização métrica contrasta com as demais seções da obra que apresentam ritmos pontuados, assimétricos, variedade e mudança de unidade de tempo, mudança constante de andamento e tamanho de compassos, variedade de valores, e métrica prosódica - este último elemento nas seções B (cadenza-like / free time), C (improvising freely / prayer-like), C1 (free-time / like a prayer) e C2 (recitativo / prayer-like).

Exemplo 3a - Sonata nº 7, c.1

Na Sonata nº 8, o primeiro movimento é intitulado *Solar*. Aqui um ritmo contínuo não é constante em todo o movimento, mas podemos indicar a repetitividade de notas e/ou acordes no acompanhamento como fator presente nas seções relacionadas ao primeiro tema - cc. 8 a 13 e 33 a 36, sol sustenido 3 (ver exemplo 3b); cc. 40 e 41, ré sustenido -1; cc. 42 a 46, si 1; e c. 47, repetição de um acorde de sete notas formado por sol sustenido 3, si 3, sol sustenido 4, lá sustenido 4, lá 5, ré sustenido 6 e lá 6. O último movimento da Sonata nº 8, intitulado *Auroral*, é em forma de rondo, e as seções do refrão apresentam um ostinato no acompanhamento com semicolcheias contínuas em compasso de 2/4 (ver exemplo 3c).

Exemplo 3b - Sonata nº 8, 1º mvto.: *Solar*, cc. 8-13

Exemplo 3c - Sonata nº 8, 4º mvto: *Auroral*, cc. 17-21

A utilização de moto contínuo em notas de valores curtos para o elemento luz/sol pode ser relacionada ao que o compositor escreve sobre ritmo na sua tese sobre a obra *Cartas Celestes*, relacionando o efeito sonoro do moto contínuo à pulsação constante representativa da vida do nosso universo:

“Tudo possui um ritmo. Tudo é pulsação. A vida, desde o menor dos átomos, é movimento, pulsação, deslocação. A Terra, girando em si mesma, tem ritmo fixo. Girando em torno do sol, assim como os planetas e seus satélites. As estrelas, as galáxias, girando em seu próprio eixo, todo o Universo se expande num gigantismo e macrogaláctico ritmo. 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 (...) sempre em expansão, porém sempre estático”³⁰.

Esta idéia da continuidade de um pulsar é também confirmada pela indicação de tempo do primeiro movimento da Sonata nº 4, onde o compositor coloca lado a lado os dois termos: “*solar, contínuo*, bem articulado”.

³⁰ Almeida Prado, Tese de Doutorado, pp. 533-534.

Em ambas as Sonatas aqui em questão, nº 7 e nº 8, o moto contínuo que caracteriza o elemento sol/luz contrasta nas alusões ao elemento júbilos com outros ritmos, predominando os pontuados. Na Sonata nº 7 este fato é observado: (1) na seção B, que traz o texto “with joy and adoration feeling”, com motivo rítmico formado por semínima seguida por colcheia, numa divisão métrica de tercinas de colcheias (c. 35) e ritmos pontuados (c. 36); (2) na seção C, com o texto “O Lord, my Rock, and my Redeemer”, onde os compassos têm o efeito de ritmos pontuados; (3) no compasso 112, com o texto “it rises at one end of the Heavens and makes its circuit to the other / nothing is hidden from its head”, com pontuados duplos na mão esquerda (ver exemplo 4a); (4) e na seção F1, novamente com o texto “O Lord, my Rock and my Redeemer”, onde há predominância de ritmos pontuados além do ritmo em tercinas já descrito e apresentado na seção B.

Na Sonata nº 8, o segundo movimento é intitulado *Vesperal (Scherzo)*, e traz o elemento júbilo em seu texto de inspiração: “... e os vales se enchem de trigais, só há júbilos e cantos de alegria” (Salmo 64, 14). Aqui a métrica é construída a partir de três motivos rítmicos, todos em compasso de 3/4: duas colcheias seguidas de duas semínimas, uma mínima seguida de uma semínima, e uma semínima pontuada seguida de uma colcheia e uma semínima (ver exemplo 4b). O segundo e o terceiro destes motivos rítmicos pode ser diretamente relacionado aos motivos rítmicos da Sonata nº 7 alusivos ao elemento júbilo descritos no parágrafo anterior.



Exemplo 4a - Sonata nº 7, c.112



Exemplo 4b - Sonata nº 8, 2º mvto: *Vesperal*, c. 1, 9, 15

Quanto ao tratamento melódico, quase todas as seções já descritas na Sonata nº 7 que

fazem alusão de alguma maneira ao elemento luz apresentam um marcante caráter ascendente, com exceção apenas da seção H, que se mantêm num mesmo registro. Na Sonata nº 8 isto acontece na moldura da peça: o material utilizado como introdução (cc. 1 a 7), o início da re-exposição (cc. 26 a 29) e, de forma marcante, a coda (cc. 40 a 51).

A Sonata nº 7 se inicia com um grande gesto ascendente a partir das duas notas lá mais graves do piano. O movimento ascendente, já descrito quanto a características melódicas, é reforçado nos centro tonais sugeridos: o movimento parte dos dois lá's mais graves do piano; os acordes repetidos que se iniciam a seguir (c. 3) se estabilizam por 4 compassos e meio em torno de si; no compasso 11 o baixo em dó se torna constante; e no final desta seção, volta um baixo insistente em lá. No desenvolvimento 1, é estabelecido o baixo em mi (cc.102 a 107); mi é bem claro na seção H, no *ostinato* da mão direita: mi mixolídio, e na seção A1, no final da sonata, o centro tonal retorna a lá.

O primeiro movimento da Sonata nº 8, Solar, também de um tonalismo bastante livre, se inicia também com a nota lá de maneira assertiva, repetida em dinâmica forte e com acentos (ver exemplo 5). O segundo tema (cc. 14 a 16 e 37 a 41) termina resolvendo numa quinta aberta lá-mi. O movimento conclui com um gesto de movimento contrário das mãos em direção aos extremos do teclado, finalizando com duas oitavas abertas na nota mi.

Exemplo 5 - Sonata nº 8, 1º mvto: Solar, cc. 1-7

No último movimento da Sonata nº 8, Auroral, as seções em ostinato na mão esquerda passeiam por combinações de quartas superpostas, terças menores e maiores, e

momentos delineando momentaneamente diferentes acordes - dó sustenido menor (cc. 73 e 74), lá maior na primeira inversão (cc. 75, 76 e 82), fá sustenido menor na segunda inversão (c. 81) -, mas o acorde que permanece por maior número de compassos é mi maior na primeira inversão por nove compassos (cc. 30 a 38).

Quanto às características intervalares e melódicas, é marcante na seção A da Sonata nº 7 a utilização de intervalos progressivamente crescentes: predominância de segundas e terças no primeiro compasso, e progressivamente atingindo quartas, trítomos, quintas, e na mudança de unidade no compasso 18, intervalos de sextas, adquirindo assim uma linha mais angular. Na última parte desta seção (cc. 27 a 32) a mão esquerda apresenta saltos de nonas menores e maiores (ver exemplo 6a). Processo semelhante encontramos no início da Sonata nº 8 de maneira concentrada (cc. 1 a 7, e na re-exposição cc. 26 a 32). A angularidade atingida é mantida no primeiro tema (cc. 9 a 13) que se utiliza de intervalos variando entre segundas e nonas, com sucessivas mudanças de direção (ver exemplo 3b).

Exemplo 6 - Sonata nº 7, cc. 30-32

Quanto ao tratamento das dinâmicas, nas seções da Sonata nº 7 alusivas ao elemento sol são frequentes os crescendos amplos e rápidos - já no primeiro compasso a dinâmica vai de **p** a **ff**, o que se repete no desenvolvimento 1. Diminuendos são inexistentes, e pianos súbitos retomam o gesto do crescendo. Apenas na seção H a dinâmica se mantém em **pp**. Na Sonata nº 8 os crescendos embora não tão marcantes também podem ser considerados predominantes, pois não encontramos sequer uma indicação de diminuendo neste movimento, apenas **f**, **p**, **p subito**, **ff**, **pp** e diversas indicações de crescendo.

Quanto aos tempos utilizados, prevalecem os tempos rápidos. Na Sonata nº 7, o valor de tempo da semínima recebe a marcação metronômica de 88 no início da obra, na seção A1, e a mesma indicação no compasso 102 acrescido do termo “*continuous*”. Na seção H a semínima recebe a marcação metronômica de 66. No primeiro movimento da Sonata nº 8 os tempos *Allegro* e *Allegretto* se alternam.

As características comuns que se apresentam entre o tratamento do elemento programático sol e/ou luz nas Sonatas de números 7 e 8 são: moto contínuo (contrastando com motivos rítmicos semelhantes das seções relacionadas ao elemento júbilo), repetição de notas e/ou acordes, caráter melódico ascendente, centro tonal em lá e em mi, sonoridades de mi maior, intervalos progressivamente crescentes, indicações constantes de crescendo e tempos rápidos.

5. CONCLUSÃO

A minha finalidade nesta pesquisa é o entendimento da simbologia dos elementos extramusicais nas obras em questão, com o objetivo maior de ampliar o entendimento da linguagem musical deste compositor. Minhas primeiras conclusões comprovam esta simbologia presente nos diversos fatores da linguagem musical do compositor - harmônicos, intervalares, melódicos, rítmicos, métricos, e relativos a registros, níveis de dinâmica e tempo. Considero este primeiro trabalho como ainda uma constatação da existência de características constantes de um mesmo elemento extramusical mesmo quando inserido em linguagens composicionais diversas. A continuidade desta análise comparativa pode revelar elementos importantes no entendimento das obras de Almeida Prado.

Considero imprescindível para o intérprete que pretende executar qualquer uma das sonatas para piano de Almeida Prado, compreender a série das sonatas como um corpo de dez obras com características muito particulares a cada uma delas, delineando uma evolução estilística de linguagem musical e ao mesmo tempo, interligadas principalmente por seus elementos programáticos. O entendimento comparativo do tratamento paralelo destes elementos em linguagens e obras diferentes auxilia o intérprete a definir quais os elementos musicais mais característicos de cada idéia extramusical, e como consequência, contribui nas decisões interpretativas da hierarquia de valorização dos elementos musicais.

Quando partimos para a busca de entendimentos analíticos, poderíamos nos inspirar no próprio Almeida Prado, quando ele diz, com muita propriedade: *“a análise só é válida quando ajuda a entender a linguagem da música”*³¹, Não basta rotular e classificar obras segundo métodos científicos, e mesmo porque, a música pós-moderna não mais se presta a delimitações de rótulos. Tais posições excludentes e estritas são as que provavelmente geram declarações como esta do pianista Sviatoslav Richter: *“I detest analysis, which kills fantasy and which is the enemy of art. Enough with musical blah-blah; music speaks for itself”*³².

Como diz o mestre Messiaen: *“Il n’y a pas de musicien modal, de musicien tonal, de musicien sériel. Il y a seulement des musiques colorés et des musiques qui ne le sont pas”*³³. A música de Almeida Prado certamente se enquadra na primeira categoria.

³¹ Almeida Prado, conversaço, 21 de março de 2000.

³² Eu detesto análise musical, a qual mata a fantasia e é inimiga da arte. Chega de blá, blá, blá musical; a música fala por ela mesma (minha tradução).

³³ Olivier Messiaen, *Musique et Couleur - Nouveaux entretiens avec Claude Samuel* (Paris: Pierre Belfond, 1986), p. 67. Não existem músicos modais, tonais ou seriais. Existem unicamente músicas coloridas e músicas que não o são (minha tradução).

6. ANEXOS

AS SONATAS PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO

OBRA	LOCAL E DATA DE COMPOSIÇÃO	DEDICATÓRIA	EDIÇÃO	PERÍODO	Nº DE MOVIMENTOS	MINUTOS
Sonata nº 1	Santos, 1965.	Roberto Szidon	Tonos Musikverlag	2º	3 - Luminoso; Improvisando; Fuga (enérgico).	14'00"
Sonata nº 2	versão original: Darmstadt, agosto de 1969, Paris, outubro de 1969. versão de 1996: Campinas, 1996.	Ana Stella Schic Ana Stella Schic	Versão original: Tonos Musikverlag segunda versão: manuscrito	4º	4 - expansivo, pleno; lento, com a paz da madrugada; Scherzo/Ígneo; Muito amplo como um hino solar. 4 - idem.	15'00"
Sonata nº 3	Bloomington, 1984.	Fernando Lopes	Tonos Musikverlag	6º	2 - Arioso, com molta fantasia; Allegro con anima.	6'30"
Sonata nº 4	Bloomington, 1984.	Prof. Jürgen Meyer - Josten	Tonos Musikverlag	6º	5 - Prelúdio; Allegro con fuoco; Interlúdio (Coral); Scherzo; Postlúdio.	12'30"
Sonata nº 5 (Omulú)	Campinas, 1984-85.	Luiz de Moura Castro	manuscrito	6º	1 movimento.	14'00"
Sonata nº 6 (Romanceiro de São João da Cruz)	Campinas, 1984-85.	Fernando e Ana Maria Lopes	manuscrito	6º	9 seções - Música Silenciosa; Discurso da alma; Discurso da noite; Discurso da alma enamorada da noite; Música desejosa; Discurso da alma iluminada de amor; Solidão sonora.	10'00"
Sonata nº 7 (Salmo 19)	Nova York, 1989.	Sarah Wolfensohn	manuscrito	6º	1 mvto/diversos tempos e seções.	18'00"
Sonata nº 8 (Breve)	Nova York, 1989.	Valéria Marques e Marcos Padilha	manuscrito	6º	4 - Solar; Vespéral; Noturnal; Auroral.	
Sonata nº 9	Campinas, 1992.	Saloméa Gandelman	manuscrito	6º	3 - rítmico, heróico/calmo, floral; Ígneo, contínuo; lento, sereno.	14'00"
Sonata nº 10 (Sonata das Rosas)	Campinas, 1996.	"Aos meus amados e queridos pais, em amorosa e saudosa memória".	manuscrito	7º	3 - Intenso; Scherzo/Trio; 3 improvisações sobre um tema anônimo popular	13'00"