

TIMBRE E TEXTURA NA ESCRITA SINFÔNICA DE ALMEIDA PRADO: *CARTAS CELESTES NO.8 – ORÉ-JACYTATÁ*

autor: Nikolai Brucher
e-mail: nikolaibrucher@yahoo.com.br
orientadora: Prof^a. Dr^a. Carole Gubernikoff

Introdução

Como um dos compositores mais produtivos do cenário musical contemporâneo no Brasil, José Antônio Resende de Almeida Prado (1943) é autor de uma vasta obra sinfônica que, desde as *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte* para piano e orquestra (1963) até as *Variações Sinfônicas* (2005), permeia quase todas as fases de sua carreira¹. Entre as suas criações sinfônicas mais recentes encontra-se a obra *Cartas Celestes No.8 – Oré-Jacytatá*, para violino e orquestra, composta em 1999 por encomenda do Ministério da Cultura como parte das iniciativas do governo para a comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil.

Tomando como inspiração as estrelas e constelações da bandeira brasileira², o autor retomou a série das *Cartas Celestes* que tanto caracterizou sua produção na década de 1973 a 1983. Entretanto, trata-se da primeira obra sinfônica do ciclo, uma vez que as primeiras seis são dedicadas ao piano e a sétima foi composta para dois pianos solistas e banda de concerto. *Cartas Celestes No.8*, dedicada às duas filhas do compositor, teve sua estréia no Rio de Janeiro em 14 de setembro de 2000 pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência da maestrina Lígia Amadio.

Formalmente a obra está dividida em sete movimentos executados sem interrupção na seguinte seqüência: 1.“Prelúdio”, 2.“Toccata”, 3.“Interlúdio I”, 4.“As estrelas e constelações da bandeira brasileira”, 5.“Interlúdio II” (incluindo uma cadência para o violino solo), 6.“Scherzo”, 7.“Poslúdio”. Forma-se assim uma estrutura concêntrica em que os três primeiros e os três

¹ MANNIS, José Augusto (org.). Almeida Prado – Catálogo. In COELHO, Francisco (coord.). *Música Contemporânea Brasileira: Almeida Prado*. Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo, 2006, p.65-100.

² ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. O Céu da Bandeira Brasileira. Comentário no Encarte do CD *Sinfonias Brasil 500 anos*. Brasília: Ministério da Cultura, 2001, p.11.

últimos movimentos estão organizados simetricamente em torno do movimento central que é o mais extenso. O “Prelúdio” forma um par com o “Poslúdio”, a “Toccata” corresponde ao “Scherzo”, ambos com escrita virtuosística, e os dois “Interlúdios” formam um terceiro par.

Dentro de nossa pesquisa sobre as tendências da música sinfônica contemporânea no Brasil, tomamos esta obra como ponto de partida para um estudo sobre a escrita sinfônica do compositor, dando ênfase às principais características da orquestração e aos aspectos texturais mais marcantes de cada movimento.

Ao lado do violino solista, a orquestra em *Oré-Jacytatá* é composta pelo seguinte instrumental: 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés (2º alternando com corne inglês), 2 clarinetas, 2 fagotes, 5 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, percussão, harpa e cordas. Na percussão, além dos tímpanos, encontramos marimba, vibrafone, sinos tubulares, bombo, pratos, tam-tam e celesta. A predominância dos instrumentos de sonoridade metálica neste naipe aponta para a influência do compositor Olivier Messiaen que orientou Almeida Prado em seus estudos na França e que também nutria uma forte preferência por estes timbres, empregando-os extensamente em obras como *Couleurs de la cite celeste* (1963) e *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). Por outro lado, a temática dos corpos celestes permite-nos estabelecer também um paralelo com a suite *The Planets* (1914) do compositor inglês Gustav Holst. A utilização dos instrumentos de percussão metálicos nesta obra, sobretudo da celesta no último movimento, é bastante semelhante a determinados trechos de *Oré-Jacytatá*.

1. “Prelúdio: O esplendoroso céu visto de Porto Seguro – 1500 anno domini”

No breve “Prelúdio”, que assume a função de introdução da obra, o timbre é um dos parâmetros mais característicos. Sobressaem as sonoridades de sinos tubulares, vibrafone e celesta que em seus arpejos, trinados e ataques de ressonância prolongada resultam numa sonoridade cristalina e reluzente, sugerindo a visão de um céu estrelado à noite. As cordas também contribuem para este efeito, permanecendo continuamente em harmônicos nos registros agudo e superagudo.

Texturalmente, pode-se distinguir três momentos. Inicialmente há um adensamento gradual: começando apenas com os violinos I, as percussões metálicas e as cordas têm entradas sucessivas concluindo com a entrada do solista. Este então inicia sua movimentação em grandes

arpejos sobre um prolongado pedal das cordas. O último trecho caracteriza-se pelo diálogo em trinados de violino solo e celesta.

2. “Toccatà Estelar: Via Láctea”

A textura e o timbre revelam-se como os aspectos estruturais mais importantes da “Toccatà Estelar” pois o desenvolvimento musical acontece através da variação permanente destes aspectos, “num turbilhão de texturas orquestrais em contínua mutação”³. De maneira geral, as variações de timbre e textura coincidem com as mudanças dos pólos harmônicos que estão assinaladas na partitura pelas letras de ensaio, no entanto também pode haver variações dentro destas seções. Conseqüentemente, há texturas que permanecem durante trechos maiores e outras que duram apenas alguns compassos.

A principal característica da linguagem harmônica na “Toccatà Estelar” é o emprego de acordes baseados nos princípios de ressonância. A harmonia é gerada a partir de uma nota fundamental – um pedal – ao qual podem se superpor todos os seus possíveis harmônicos, de acordo com a escolha do compositor. Como coloca Carole Gubernikoff em sua análise da *Missa de São Nicolau* (1986), que também utiliza os mesmos princípios harmônicos, há “três planos sonoros que vão distribuir, de maneira diferenciada e complementar, a textura musical. O nível das notas graves, que apóiam a harmonia, muitas vezes em notas longas sustentadas [...] O nível médio, ocupado por tríades e densidades transparentes [...] e o nível agudo, onde a densidade se estreita e adensa e os acordes tornam-se mais complexos e cromáticos”⁴.

O uso destas estruturas harmônicas utilizadas tem conseqüências para a orquestração, pois em função delas é freqüente o uso de pedais e acordes em posição aberta no registro grave tanto nas cordas (violoncelos e contrabaixos) como nas madeiras (fagotes) e metais (trombones e tuba). No registro médio encontramos tríades em posição estreita (violas, oboés, clarinetas, trompas) e no registro agudo ocorrem as tensões sobre estes acordes (violinos, flautas, trompetes). Esta distribuição não é rígida e pode variar, mas está evidentemente ligada aos conceitos harmônicos empregados.

³ *ibid.*, p.11-12.

⁴ GUBERNIKOFF, Carole. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80. Revista *Música*. Vols.9 & 10. São Paulo, 1999, p.192.

De maneira geral, a função da orquestra neste movimento é criar diferentes tipos de texturas de acompanhamento, algumas mais estáticas e outras mais movimentadas. A escrita virtuosística do violino solista permanece em primeiro plano durante a maior parte do tempo.

A seção A parte de uma textura semelhante à do “Prelúdio” para ir incorporando outros elementos aos poucos. Predominam os sons cristalinos de sinos tubulares, vibrafone e celesta. O recurso inicial usado no vibrafone e nos sinos tubulares é bastante empregado no decorrer da peça: trata-se de um glissando duplo, executado simultaneamente sobre as notas naturais e as notas alteradas. O resultado é um glissando pentatônico (com as notas alteradas) sobre outro diatônico (com as notas naturais), ambos superpostos através do acionamento do pedal (Exemplo 1). As cordas têm aqui a função de sustentar o acorde pedal, sendo este enriquecido com movimentos internos através de mudanças de oitava da fundamental e da variação das tensões no registro agudo.



Exemplo 1: Glissando duplo no vibrafone (c.79)

As mudanças de timbre também são empregadas para separar as seções, como na letra B, onde a saída das cordas coincide com a primeira entrada das madeiras, porém preservando o mesmo tipo de textura. Assim também as breves seções correspondentes às letras E, F e G contrastam pelo revezamento de timbres entre madeiras, cordas e metais.

Um recurso bastante freqüente na orquestração de Almeida Prado são as entradas ritmicamente deslocadas na formação de um acorde, que podem acontecer de maneira ascendente ou descendente, gerando um desenho em escada (Exemplo 2). Este processo de adensamento também é importante para enfatizar os crescendos orquestrais. Pode-se observar a estruturação típica do acorde, com a tríade fundamental nos registros grave e médio e tensões no agudo.

Exemplo 2: Entradas em escada na formação de um acorde (c.53)

O emprego freqüente de *divisi* nas cordas possibilita a criação de texturas densas com diversas camadas. Na letra J os cinco naipes de cordas, com *divisi* a três, executam rápidas escalas dentro da mesma diatônica, porém com direções contrárias. No resultado produzido é difícil discernir os movimentos individualmente, percebe-se antes uma massa sonora densa e movida. Um recurso semelhante ocorre à letra M, onde diversos efeitos característicos das cordas são sobrepostos, resultando numa textura densa e variada: arpejos com cordas soltas, trêmolos, trinados, rápidos ostinatos, arcadas *sul ponticello* e harmônicos (Exemplo 3). Observe-se também a diferenciação de dinâmicas: quando há muita movimentação a dinâmica é *ppp*, quando não, é apenas *pp*.

Exemplo 3: Textura com diversos efeitos nas cordas (c.145-146)

3. “Interlúdio I: As saudades na noite tropical”

Após a multiplicidade de texturas densas na “Toccata”, o “Interlúdio I” começa por uma introdução monódica confiada ao corne inglês, cujo som lamentoso combina com a atmosfera “saudosa” intencionada pelo compositor.

Nas duas seções principais deste movimento a textura é de melodia acompanhada, com o violino solo dominando plenamente, sobre a base harmônica das cordas. Na textura do acompanhamento é evidente a preocupação com a condução de vozes e em alguns momentos ocorrem sugestões de imitação da melodia nos contrapontos das vozes intermediárias (Exemplo 4). Os contrabaixos são divididos para possibilitar a sonoridade simultânea de arco e pizzicato. As trompas são empregadas apenas como reforço na harmonia e não participam da condução de vozes.

The image shows a musical score for a string ensemble and a solo violin. The staves are labeled as follows from top to bottom: Vl. solo, Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., and Cb. The Vl. solo part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The string parts (Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support and voice leading. The Cb. part is divided to play both arco and pizzicato. Dynamics include *pp* and *mf*.

Exemplo 4: Condução de vozes na textura de acompanhamento das cordas (c.166-171)

A coda é reservada à sonoridade das percussões metálicas. Os trêmolos de vibrafone e celesta e as escalas dos sinos tubulares são acompanhadas pelo rufar suave de um prato suspenso. A escolha destes timbres específicos procura sugerir a visão da “Luz Zodiacal”, uma luminosidade tênue provocada ao nascer do sol pela reflexão da luz solar em partículas meteoríticas.

4. “As estrelas e constelações da bandeira brasileira”

Formalmente, o 4º movimento está organizado em uma seqüência de seções justapostas – de tamanho variável – retratando as estrelas e constelações da bandeira brasileira. Tal como acontece na “Toccatá”, estas seções diferenciam-se pelas características texturais e harmônicas e pelos andamentos, não havendo elementos melódicos recorrentes.

A linguagem harmônica aqui retorna aos princípios das primeiras *Cartas Celestes*, a utilização de blocos harmônicos pré-estabelecidos que são identificados na partitura por vogais com diferentes acentos. Estes blocos caracterizam-se também pelo timbre, pois é freqüente que sejam confiados separadamente aos diferentes naipes da orquestra. Da mesma forma, um bloco pode apresentar duas seções diferentes evidenciadas por timbres distintos (Exemplo 5).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Trompas' and features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'Violoncelos' and 'Contrabaixos' and features a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). Both staves show a single chord with a dotted rhythm, consisting of a quarter note followed by an eighth note.

Exemplo 5: Diferenciação das duas seções do bloco ã pelo timbre (c.210)

No total há oito seções que dividem o movimento de acordo com as seguintes estrelas e constelações: (1) *Procyon (Cão Menor)* e *Alphard (Hydra Fêmea)*; (2) *Cão Maior*; (3) *Sirius*; (4) *Canopus*; (5) *Cruzeiro do Sul*; (6) *Sigma do Oitante*; (7) *Triângulo Austral* e (8) *Nebulosa Planetária NGC 3242*. As seções menores duram apenas alguns compassos, já as maiores, como *Cruzeiro do Sul*, podem apresentar subseções internas com texturas, harmonias e andamentos contrastantes.

No forte *tutti* orquestral inicial a preocupação com o efeito de ressonância está aparente no fato de a seção mais aguda do acorde, nas madeiras, ser atacada com um tempo de diferença em relação aos metais. O jogo de dinâmicas nos metais, começando em *ff*, seguindo com *p* súbito e crescendo, é bastante eficaz pois coloca em evidência a entrada das cordas no último tempo do 1º compasso.

Texturas densas como esta são contrastadas com outras mais transparentes como na segunda subseção de *Cruzeiro do Sul*, onde pares de intervalos de 3ª em *pp* são atacados

isoladamente em todos os possíveis registros da orquestra, dos contrabaixos às flautas, gerando uma textura do tipo pontilhista.

Sigma do Oitante caracteriza-se novamente pela predominância dos timbres das percussões metálicas, a textura é formada pela atividade de sinos tubulares, vibrafone e celesta que empregando ostinatos de tamanho desigual, formam um desenho que se repete a cada três compassos.

Em *Triângulo Austral*, os glissandos de harmônicos tornam-se o único elemento tímbrico de toda a seção. Excluindo os contrabaixos, o compositor emprega apenas quatro instrumentos solistas de cada naipe e organiza as entradas de maneira sucessiva e individual, gerando um adensamento gradual. Dentro de cada naipe, cada instrumento executa o glissando sobre uma corda diferente, possibilitando o máximo de variedade em relação às alturas. O tempo livre, a disposição das entradas e a indicação do compositor para realizar os glissandos irregularmente – calmo, rápido, *rall.*, *acell.*, etc. – revela a intenção de atingir o máximo de densidade na textura criada aqui.

A *Nebulosa Planetária NGC 3242* é descrita em uma textura exclusivamente harmônica, uma seqüência de acordes de tensão crescente, todos com a mesma duração. O colorido orquestral aqui torna-se tão importante quanto a harmonia, pois cada acorde diferencia-se do próximo também pela combinação de timbres. Assim, por exemplo, nos quatro primeiros acordes (c.290-293) o timbre percorre as seguintes combinações: flautas/oboés; cordas; clarinetas/fagotes; trompas.

5. “Interlúdio II: A magia da noite tropical”

Estabelecendo um paralelo com o “Interlúdio I”, o segundo retoma inicialmente a textura de melodia acompanhada, porém aqui de maneira ainda mais simples. O timbre do acompanhamento é reservado apenas às trompas e não há preocupação com a condução de vozes ou sugestões de contraponto nesta harmonização.

Composta por uma seqüência de acordes com quase nenhuma atividade melódica, a oposição de timbres é o principal elemento musical da segunda seção. Os blocos sonoros densos dos metais contrastam com os transparentes acordes em harmônicos nas cordas. O jogo de dinâmicas também é importante, os metais atacam em *pp*, crescem ao *f* e cessam subitamente,

sobrando apenas os harmônicos em *pp*. O efeito gerado assemelha-se a uma escuridão que é quebrada com fracas luminosidades ocasionais.

Na cadência para violino solo sobressaem os elementos típicos de uma escrita virtuosística: trêmolos, trinados, rápidas escalas, arpejos e o emprego intenso de cordas duplas. A utilização constante de cordas soltas possibilita a execução de figuras ainda mais rápidas pois economiza movimentos da mão esquerda do instrumentista. Assim, a primeira parte da cadência produz um resultado mais textural, enquanto a segunda, a partir da indicação “*cantante, saudoso*”, é essencialmente melódica e lírica, retomando elementos motivicos do “Interlúdio I”.

6. “Scherzo Ígneo: Constelação de escorpião”

O *Scherzo* é um movimento de caráter vigoroso onde a atividade rítmica intensa é o principal aspecto do desenvolvimento musical, o timbre e a textura são elementos que fornecem contraste e variedade. Texturalmente, torna-se importante o processo de adensamento gradual através da acumulação de elementos, com entradas sucessivas dos diversos naipes da orquestra. Assim, à exceção do *Trio*, as demais seções do “Scherzo” – A1, A2 e Coda – começam com uma orquestração reduzida que é enriquecida gradualmente até atingir um clímax. O cessar súbito de um *tutti* orquestral e a retomada da atividade com poucos instrumentos é um elemento de contraste importante que separa as diversas seções do movimento.

Na seção A1 um efeito textural marcante é gerado pelos os rápidos ostinatos de violinos e violas sobre tetracordes diferentes, produzindo uma massa sonora densa no registro médio (Exemplo 6). A seção A2 desenvolve-se sobre um forte rufo de tímpanos, bombo e tam-tam que resulta numa sonoridade grandiosa. As entradas imitativas dos metais, caracterizadas pelo intervalo de 5ª justa, são reforçadas por dobramentos nas cordas que sustentam cada nova nota atacada. A textura do *Trio* contrasta pela estaticidade, a linha do violino solista desenvolve-se sobre um único acorde pedal sustentado pelas cordas.

The image shows a musical score for three string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Va.). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. It consists of three measures. The Violin I part starts with a *pp* dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II part starts with a *ppp* dynamic and a similar rhythmic pattern. The Viola part starts with a *ppp* dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The score is annotated with 'd' above notes, indicating accents or specific articulation. The overall texture is dense due to the superposition of these rhythmic patterns.

Exemplo 6: Superposição de ostinatos na textura das cordas no “Scherzo” (c.332)

A breve transição para o “Poslúdio” é novamente dominada pelo timbre das percussões metálicas. Os instrumentos de ressonância prolongada – sinos tubulares, vibrafone e tam-tam – executam um único ataque forte, apoiado pelos tímpanos. Enquanto ressoam estes instrumentos a celesta introduz ostinatos em poliritmia, como se fossem ecos do primeiro ataque.

7. “Poslúdio: O sol do terceiro milênio – 2000 anno domini”

O “Poslúdio” começa *ppp* por uma escala cromática descendente em trinados no violino solo. Violinos, violas e violoncelos entram sucessivamente formando uma nuvem de trinados cromáticos. Aos poucos, enquanto as madeiras entram com acordes triádicos, os trinados são substituídos por ostinatos sobre diferentes tetracordes, gerando uma textura nebulosa, semelhante àquela empregada no “Scherzo”. Há um breve momento de contraste onde as cordas repousam, como se estivessem recuperando suas energias, sobre um acorde sustentado enquanto as madeiras executam trinados crescentes de *p* a *f*.

Em seguida as cordas retomam gradualmente os ostinatos de maneira cada vez mais intensa. Os acordes de metais e madeiras que surgem sobre este fundo provocam um adensamento textural através da acumulação de naipes, da diminuição das durações e da dinâmica crescente. O crescendo sobre o acorde final de Ré Maior é intensificado pelas entradas sucessivas de trompetes, trombones e trompas, além do salto para o agudo nas madeiras. O corte súbito fica a cargo das cordas e do tímpano.

Assim, podemos afirmar que o “Poslúdio” se caracteriza por dois momentos de adensamento textural – separados por três compassos de contraste – em que as entradas sucessivas de todos os naipes da orquestra direcionam para a conclusão da obra.

Conclusões

A análise de *Oré-Jacytatá* demonstra que o timbre e a textura são elementos essenciais na escrita sinfônica de Almeida Prado. Na ausência de elementos melódicos e motivicos recorrentes, o desenvolvimento acontece sobretudo através da variação destes parâmetros.

As percussões metálicas que caracterizam o “Prelúdio” e diversos momentos posteriores da obra são responsáveis pela sugestão da sonoridade “estelar”, remetendo o ouvinte à temática principal da peça, as estrelas da bandeira brasileira.

Na “Toccata” as diversas seções são separadas através dos contrastes de timbre e textura que variam proporcionando diferentes fundos orquestrais sobre os quais se desenvolve continuamente o virtuoso solo do violino. Da mesma forma, no movimento central, as diversas estrelas e constelações são caracterizadas principalmente pelos recursos texturais e timbrísticos, uma vez que o número de blocos harmônicos é limitado e eles se repetem.

O “Scherzo”, embora tenha a rítmica como característica principal, caracteriza-se pela orquestração brilhante e virtuosa além de ter suas seções internas separadas pelos contrastes súbitos de textura.

O emprego da tradicional textura de melodia acompanhada distingue os dois interlúdios de todo o resto da obra, conferindo-lhes um caráter todo especial e intimista, de acordo com as intenções do compositor.

É a textura ainda que justifica a estrutura concêntrica da obra, evidenciando a simetria entre os movimentos externos em torno do movimento central. Fica fundamentada, assim, a importância maior que os aspectos texturais e timbrísticos têm em relação aos parâmetros tradicionais de forma e desenvolvimento temático na escrita sinfônica de Almeida Prado.