

## SONATA Nº 10 (SONATA DAS ROSAS) PARA PIANO SOLO DE ALMEIDA PRADO

Robervaldo Linhares Rosa

Quero cantar minha paisagem interior com a  
simplicidade de uma criança.

**Claude Debussy**

Na música de Almeida Prado<sup>1</sup> há um constante reinventar sonoro, sempre apontando para universos sônicos e plásticos de grande riqueza, tendo como base uma técnica composicional ligada à tradição, que exclui modismos ou convenções efêmeras e/ou duvidosas. Em seu universo poético, a música está sempre relacionada com as inúmeras cores e diversas opções de sombras que indicam ou induzem um transcender que, muitas vezes, resgata a simplicidade, com frequência negligenciada, ou uma religiosidade perdida.

Ambientada num clima de doce e, às vezes, doída saudade, a Sonata nº 10 (*Sonata das rosas*) para piano, objeto deste estudo, escrita em 1996, é dedicada aos seus pais, em um momento de “(...) amorosa e saudosa memória”.<sup>2</sup> Do mesmo ano, a peça *As begônias do quintal celeste - estudo para piano (sobre cores de acordes alterados)* traz um comentário que deixa entrever esse universo evocado pela memória:

Na minha infância, em nossa casa de Santos, papai cultivava inúmeras espécies de begônias.

Eram dos mais variados matizes, cores pastéis, cores brilhantes, de uma beleza indescritível.

E mamãe amava essas begônias que papai cultivava com tanto carinho.

Certamente, no céu, em sua Morada Celeste, no quintal, devem estar as múltiplas begônias. No jardim da frente da Morada, outras tantas begônias, margaridas, miosótis, hortênsias, rosas, dalias, lírios, orquídeas, violetas e flores que só crescem no céu.

Pois cada morada, está na Casa do Pai.

E cada um cultiva as flores que desejam

E que amam.<sup>3</sup>

A *Sonata das rosas* parece fazer, através do universo musical, o caminho de retomada de memórias feito por Marcel Proust em sua obra *Em busca do tempo perdido*. O

<sup>1</sup> José Antônio Rezende de Almeida Prado, nascido na cidade de Santos – SP, em 1943.

<sup>2</sup> Como consta na dedicatória do manuscrito.

<sup>3</sup> Em nota introdutória da obra como consta no manuscrito.

nostálgico sabor do “canto das rosas”, os arpejos em fortíssimo evocando uma paisagem brilhante e celeste, a energia de sonoridades que não permanecem, lutando contra o efêmero, a vaguidão calma entrecortada por um saliente e atemporal sabiá-laranjeira e, ainda, a saudade da voz paterna que cantava um tema anônimo popular numa infância passada, resgatam sonoridades pretéritas das quais a obra faz sua matéria-prima.

Almeida Prado não perde a ligação com sua infância, que o remete, entre outras razões, a uma abordagem metafísica, característica de sua obra. Em seu livro de contos, *Pomar e horta de palavras, 33 contos-de-gaveta*, escrito em 1995,<sup>4</sup> o compositor faz referência direta à sua infância e a como ela se mantém presente no homem adulto: “Passaram-se 42 anos, e não sinto que mudei a alegria de escrever no caderno de capa dura, encapado em papel manteiga [madeira?]. A fantasia é possível. E por que não? O sonho também. O lúdico da caneta. A brancura do papel”.

Em sua Sonata nº 10, Almeida Prado não se restringe à matéria sonora. Nela, as várias artes se mesclam. Contudo, é sempre pela ótica musical que ele filtra as diversas influências. A referência ao plástico e ao visual é constante. A cor-som guia o discurso.<sup>5</sup> Neste aspecto, sua obra assemelha-se à de Messiaen, na qual as “correspondências entre sons e cores estão entre os muitos símbolos pessoais e mesmo íntimos.”<sup>6</sup>

A poesia é também utilizada com frequência. Por exemplo, na sonata em análise, a epígrafe de Rainer Maria Rilke, o poema *As rosas*,<sup>7</sup> sugere uma ambientação poética bem adequada ao texto musical de Almeida Prado. A Sonata nº 10 é uma obra plural na qual podem ser percebidas, de um lado paisagens impressionistas que nos remetem, ao mesmo tempo, a Debussy e a Monet, principalmente nos segundo e terceiro movimentos, e de outro, aspectos melódicos que remetem à tradição romântica, especialmente à música de Chopin e Rachmaninov, sobretudo no “canto das rosas” do primeiro movimento.

A Sonata nº 10 (*Sonata das rosas*) desempenha um papel importante na fase atual – segundo o compositor sua sétima, - marcada pelo uso de tonalismo livre e simplici-

<sup>4</sup> Livro ainda não editado.

<sup>5</sup> Para evidenciarmos tal raciocínio, podemos observar os títulos de algumas de suas obras mais recentes como: *Cores & construções & texturas: sonora arquitetura* para piano (1996) na qual os movimentos são relativos a: cores: rubi, topázio, água-marinha, sardônia, ametista, safira e esmeralda; construções: mármore, bronze e cristal; e texturas: aquarela, óleo sobre tela, têmpera, carvão sobre papel, lápis-de-cor, pastel, pastel-aquarela (lápis de cera-aquarela), colagens (texturas mistas) e mosaico.

<sup>6</sup> Griffiths, P., *A música moderna; uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 126.

<sup>7</sup> Não falemos de ti. És infável segundo a tua natureza.  
Outras flores ornamentam a mesa:  
tu a transfiguras.  
Num simples vaso és arranjo,  
e eis que tudo muda:  
é talvez a mesma frase,  
mas cantada por um anjo.

dade<sup>8</sup> além de fechar “o ciclo das sonatas para piano, (. . .) que se iniciou com a Guarnieriana Sonata nº 1, de 1965, dedicada ao Roberto Szidon”<sup>9</sup>.

A obra está dividida em três movimentos: Intenso; Scherzo e Três improvisações sobre um tema anônimo popular.

O primeiro movimento apresenta grandes contrastes rítmico-texturais e harmônico-melódicos. Esta análise propõe uma segmentação formada por exposição e desenvolvimento. O grande contraste entre as duas seções faz pensar a exposição como uma introdução para a forma ternária ABA', justificando assim o fato de não haver reexposição, que resultaria em redundância. O “canto das rosas”, que surge de forma clara no desenvolvimento, aparece também nos outros dois movimentos, dando caráter cíclico à obra e garantindo unidade sonora ao conjunto.

Na exposição, arrebatada e virtuosística, são explorados grande variedade de dinâmica (de *pp* a *fff*); grande extensão do piano (si -2 a si bemol 5); e contrastes entre movimento ascendente e descendente, sem no entanto apresentar complexidade rítmica ou estabelecer pólos tonais.

O primeiro tema possui grande força propulsora. A repetição da configuração rítmica formada por colcheia pontuada e semicolcheia, acompanhada do afastamento dos planos dos acordes e emprego de crescendo gradual que vai de *pp* a *f*, é quebrada abruptamente pela introdução de uma pausa de semínima, antecedendo a entrada do segundo tema.

O segundo tema é formado por blocos sonoros amplos e espacializados, funcionando como ápice do que foi anunciado pelo primeiro tema. O material melódico contém intrinsecamente o que vai ser trabalhado no desenvolvimento, ou seja, o uso dos intervalos de sétima menor e sexta maior, dispostos em movimento ascendente e descendente,<sup>10</sup> respectivamente.

A passagem de ligação estabelece relação entre movimento ascendente e descendente, que será utilizada também no Scherzo. Há um contínuo realimentar de ressonâncias em um universo pleno de luzes e cores. Tal ambientação se dá graças a função colorística do tipo de dobramento em terças e quintas que, de certa forma, sugere o universo textural de algumas pinturas impressionistas como *O roseiral dos boschédés em mongeron* (1876) e *A família no jardim em argenteuil* (1875), ambas de Claude Monet. Este trecho conduz à reapresentação dos dois temas transpostos um semitom acima.

A ponte é marcada pela organização polirrítmica, numa sonoridade velada. Essa polirritmia deve ser entendida como tendo uma finalidade timbrística, na qual as ressonâncias desempenham papel de suma importância, resultando numa comunhão de ritmos diferentes, e não numa “luta” de ritmos díspares. Quanto às ressonâncias,

<sup>8</sup> Cf Assis, A. C. de, *O Timbre em Ilbas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*, Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1997, pp. 7 e 8.

<sup>9</sup> Correspondência pessoal de Almeida Prado à Profª Salomea Gandelman, de 04/08/1996.

<sup>10</sup> Para tal, deve ser observado a equivalência entre oitavas.

temos o que Almeida Prado denomina de zona de ressonância múltipla,<sup>11</sup> que ocorre “quando o uso de acordes simultâneos ou seqüenciais, constituídos de ressonâncias misturadas, criam um turbilhão de ressonâncias, tornando quase impossível a distinção pelo ouvido. Este processo acumulativo de notas é de incrível poder sonoro, devido ao batimento desordenado das vibrações simultâneas”.<sup>12</sup>

Na verdade, a música é abordada como uma grande tela na qual o pintor de sons e cores sabe realçar as diversas nuances da palheta, numa grande alquimia sonora. Tudo isso contribui para que esse trecho sugira uma atmosfera mística que induz à busca de uma transcendência, como se do piano saíssem incensos evocando os diversos aromas de um tempo que não volta.

O desenvolvimento, segundo Almeida Prado, “é a peça lírica ABA’, em tempo Tranqüilo”<sup>13</sup>, ou seja, o “canto das rosas”. A seção A é ambientada numa simplicidade nostálgica, na qual o melodismo atinge sua culminância, lembrando bastante o universo chopiniano, principalmente os Noturnos op. 9 nº 2, op. 62 nº 2 e op. 15 nº 1. Segundo Ana Cláudia de Assis,

A tradição musical romântica, principalmente a de Chopin, exerceu grande influência na estética e, sobretudo, no pianismo de Almeida Prado, na medida em que o instrumento adquire uma força estruturante essencial para a produção de suas sonoridades. Almeida Prado, em entrevista a Hideraldo Grosso, se expressa de forma passional em relação ao instrumento: “Eu amo o piano, eu penso-piano, como Chopin. Eu orquestro como um grande piano, por isso a presença de ressonâncias em todas as minhas obras.”<sup>14</sup>

Trata-se de uma melodia acompanhada, na qual o “canto das rosas”, sem nenhum receio sentimental, cria um clima de singeleza e, ao mesmo tempo, de emotividade. O acompanhamento é extremamente melódico. Nos momentos em que o canto fica com notas longas, se faz necessário valorizar os contornos dos baixos devido à função de contracanto que possuem.

A seção B desenvolve elementos da exposição. Todavia, os contrastes dinâmicos são interligados e encaminhados com linearidade, diferenciando-se do caráter introdutório da exposição. Graças ao uso diverso de registros e dinâmicas, as ressonâncias desempenham um papel de suma importância, criando uma ambiência repleta de explosões de luzes e matizes diversos. É encerrada com cadência virtuosística que vai de *fff* a *ppp*, na qual a relação intervalar do “canto das rosas” é conservada.

A seção A’ conserva relação direta com A mas de forma ampliada, com maior expansão do acompanhamento aliado ao “canto” em oitavas. Os contracantos esta-

<sup>11</sup> De acordo com Ana Cláudia de Assis, “Almeida Prado criou, na época em que compunha as Cartas Celestes, um sistema intitulado ‘Sistema Organizado de Ressonâncias’. Neste, o compositor trabalha com zonas variáveis de densidades sonoras, agrupadas em maior ou menor grau de ressonância.” (Assis., op. cit., p.3)

<sup>12</sup> Prado *apud* Assis., op. cit., pp. 5 e 6.

<sup>13</sup> Ver nota 9.

<sup>14</sup> Assis., op. cit., p. 17.

belecem relação contígua com os encaminhamentos melódicos do acompanhamento na seção A, já observados *a anteriori*. Esta seção possui um caráter conclusivo, no qual um grande *crescendo* cria um turbilhão de ressonâncias que lembra a ponte, estabelecendo uma sonoridade extremamente rica, que funciona como *background* para que, num clima etéreo e diáfano, o “canto das rosas” seja evocado mais uma vez. Este pano de fundo desaparece com o emprego do pedal direito, e a simplicidade nostálgica reassume com grande ênfase todos os últimos compassos desse movimento. O pólo em mi bemol maior é estabelecido e o movimento finaliza numa delicada transparência de cores, sem nenhum pudor no pólo esperado, ou seja, no acorde de mi bemol maior.

O Scherzo, segundo movimento, está formalmente dividido num ABA' e coda; a seção A, por sua vez, está subdividida em três momentos diferentes<sup>15</sup> e a seção A' é uma repetição *ipsis litteris* de A. As seções A e A' são caracterizadas pela densidade horizontal construída com tríades maiores e menores que se sucedem ou se superpõem, e pela interferência de passagem escalar sobre um pentacorde e sobre escala pentatônica. Os dois primeiros momentos de A (e conseqüentemente de A') são marcados por um constante jogo de luzes e sombras, no qual são valorizados os diversos matizes sonoros, numa abordagem que contempla o aspecto plástico dos sons. A pluralidade cromática desta seção é garantida pelos seguintes fatores: relação entre tríades maiores e menores; universo dinâmico que vai de *pp* a *fff*; relação entre movimento ascendente e descendente; variedade de fórmulas de compasso; uso de quase toda a extensão do piano (dó -1 a sol sustenido 6); uso variado das ressonâncias; e emprego de passagens em harpejos e escalas.

Numa verdadeira transmutação de cores, o compositor emprega somente tríades maiores e menores – as menores com maior freqüência – sem estabelecer nenhuma relação com a tonalidade. Pela organização triádica são estabelecidas notas-pedal que ajudam a delimitar campos de ressonâncias. A própria formação do acorde horizontalizado contém um poderoso elemento para propagação de ressonâncias, que é o emprego do intervalo de quinta justa. Todas as tríades são rapidíssimas (semífusas) e, na maioria das vezes, repetitivas, reforçando assim a função ressonante e timbrística.

As tríades estão organizadas numa relação entre movimento ascendente e descendente, que guarda afinidade com a relação de movimento existente no “canto das rosas” e, principalmente, com a passagem de ligação da exposição, na qual foi prenunciada a ambientação característica desse segundo movimento. Em outras palavras, há grande uso das ressonâncias resultando numa sonoridade plástica e maleável muito próxima ao universo debussysta.

O segundo momento possui uma diversidade de dinâmicas. É nessa parte que aparecem os grandes crescendos, decrescendos e uma vasta gama de dinâmica que vai de *pp* a *fff*. O piano é explorado em uma extensão ampla que vai do dó -1 ao ré

<sup>15</sup> O uso do termo ‘momento’ deve-se ao fato dos materiais sonoros estarem organizados de forma interligada, não cabendo, portanto, uma distinção mais estrita.

bemol 6. Podemos observar que no segundo e terceiro momentos o instrumento é tratado como uma grande caixa de ressonâncias.<sup>16</sup>

O aspecto rítmico é marcado por uma grande maleabilidade de tratamento, assegurada pela diversidade de compassos, como: 6/64, 12/64, 15/64, 9/64, 30/64, 69/64, 48/64 e 33/64.

Na seção B – Trio, segundo o próprio compositor, o “canto das rosas” reaparece em “acordes tonais. Como uma lembrança”.<sup>17</sup> É um momento de simplicidade, de introspecção religiosa, pois os acordes longos evocam a sonoridade de um órgão, em que os baixos na região grave, em oitavas na nota ré, criam uma grande semelhança com o pedal do órgão. O Trio contrasta fortemente com o resto do Scherzo, interrompendo a verdadeira avalanche sonora da seção anterior.

A coda está no mesmo andamento do trio, conservando, portanto, uma relação contígua. Os quatro acordes iniciais em *f* evocam o badalar de sinos. Uma emoção nostálgica garante um momento de intensa riqueza poética. É mais uma vez uma volta ao passado distante que insiste em não se ir. Segundo Almeida Prado, nos dois penúltimos sistemas, temos:

Um canto do sabiá-laranjeira estilizado, pois meu pai tinha paixão pelos sabiás. Em nossa casa de Santos, havia um grande viveiro de pássaros, e inúmeras gaiolas de sabiás-laranjeiras, sabiás-pocas, pardais . . . e as gaiolas colocadas bem cedinho nas grandes árvores de chapéu-de-sol, me deram desde menino, a polifonia dos pássaros, antes de conhecer o Messiaen.<sup>18</sup>

O último sistema funciona como um flash-back do badalar dos sinos do início da coda. Intimista e saudosa, esta seção serve como perfeita ligação para o movimento seguinte.

O terceiro movimento – 3 improvisações sobre um tema anônimo popular – apresenta uma sonoridade velada, como uma delicada névoa. Em nenhum momento são notadas indicações de dinâmica acima de *mf*. Cores pastéis delinham este universo sônico numa textura de aquarela. É o mais intimista e abstrato dos movimentos, no qual a simplicidade melódica do “canto das rosas” é sempre evocada de forma implícita, como que inconsciente ou pairando com uma certa onipresença. Segundo Almeida Prado “O último movimento são 3 improvisações sobre uma valsa de Jahú, que papai me cantava todas as noites para eu dormir. Eu a recuperei de memória, memória-afetiva, não científica. Creio que ele a ouvia quando criança pelos idos de 1899, 1900 – ”.<sup>19</sup>

O tema escrito em fá maior possui uma elaboração harmônica que camufla a relação tônica-dominante-tônica. Com uma abordagem polifônica que cria um ambiente de grande simplicidade e expressiva emoção, o contorno melódico da voz superior lembra resquícios da famosa canção popular: “Você pensa que cachaça é

<sup>16</sup> Ver nota 10.

<sup>17</sup> Ver nota 8.

<sup>18</sup> Ver nota 8.

<sup>19</sup> Ver nota 8.

água?”. Os baixos, em figuras longas, criam e dão suporte a uma singela e delicada canção de ninar. Na voz intermediária temos contracantos que pincelam com matizes tênues toda a ambientação saudosa inerente ao tema.

Pelo fato do pedal direito do piano ser usado de forma ininterrupta, obedecendo à indicação que é dada no início do tema: “ped. até o sinal \* (até o final do tema)”, as indicações de articulação são importantes em todas as vozes, pois asseguram de forma paradoxal a clareza do discurso, num ambiente velado, criado pelo acúmulo das diversas ressonâncias.

Quanto ao aspecto melódico do tema, percebemos que guarda afinidade com o “canto das rosas”, fato que garante ainda maior unidade ao conjunto. O tema está estruturado também num ABA’.

Na Improvisação I, os baixos evocam o bordonejo do violão. Parece que neste momento, o universo saudoso de Almeida Prado volta-se para o início de sua carreira como compositor, quando ainda estudava sob a orientação de Camargo Guarnieri. O contorno melódico do tema é observado nos baixos cantantes da mão esquerda, em diálogos alternados com a mão direita.

As Improvisações II e III estão intimamente correlacionadas. Os ostinatos na Improvisação II são feitos na mão esquerda e na Improvisação III pela mão direita, criando uma ambientação com um certo estatismo, que é contrabalançado pelos acordes timbrados executados pela outra mão. É um verdadeiro jogo de forças dentro de um universo de sutilezas voláteis. Os ostinatos possuem uma função ressonante, criando uma grande alquimia sonora. O toque aveludado e timbrado, como numa peça impressionista, cria um clima hipnótico de experiência mística. Os acordes semantizados exploram o contraste de registros, assim como o deslocamento dos tempos.

Na Improvisação III, o tratamento polirrítmico tem um objetivo muito mais textural que rítmico, favorecendo a aparição de pequenos arabescos sonoros. Na melodia é empregado o pontilhismo. O “canto das rosas” reaparece aqui pela última vez na Sonata, como que num etéreo encantamento. A partir daí, temos uma contínua diluição dos materiais. O ostinato da mão direita conserva a mesma ordem das notas, porém intercalado com pausas. Nos três últimos sistemas, temos um encaminhamento melódico, a partir do fá na região grave (fá -1) até a translucidez dos acordes em mínimas pontuadas do último sistema, que evoca o badalar de sinos distantes, ou melhor, de sonoridades pretéritas carregadas de emoção e saudade que o tempo não desfaz. O clima final deste movimento guarda afinidade com os dois últimos sistemas do primeiro movimento. O aspecto textural e o estabelecimento de pólos (primeiro movimento: mi bemol maior e último: fá maior) garantem o caráter translúcido numa pureza de cores.