

# ALMEIDA PRADO - SONATA Nº 9 PARA PIANO (1992)

---

José Wellington dos Santos

## CONSIDERAÇÕES GERAIS

A produção para piano de Almeida Prado (n. Santos, 1943) é extensa e isto se deve, antes de tudo, ao seu amor confesso por este instrumento. Sua música para piano está ligada à tradição chopiniana passando por Liszt e Debussy. Em entrevista a Hideraldo Grosso,<sup>1</sup> indagado sobre o surgimento de seu pianismo e da relação entre pianista e compositor na concepção da obra, o compositor responde: “Surge do fato de eu amar o piano, eu penso piano, como Chopin. Eu orquestro como um grande piano, por isso a presença das ressonâncias em todas as minhas obras”. Sobre tais ressonâncias, o compositor, na época em que compunha as *Cartas Celestes* para piano solo (1974-82), criou um sistema de ressonâncias denominado Sistema Organizado de Ressonâncias que, segundo ele, é “uma tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos harmônicos superiores e inferiores.”<sup>2</sup>

Outro aspecto importante da música de Almeida Prado é o colorido timbrístico que, no caso da música para piano, está associado ao aproveitamento das características mecânicas específicas deste instrumento e, também, aos elementos de caráter expressivo tais como pedalização, tipos de toque e formas de ataque.

Citações extra-musicais como forma de incitamento da imaginação do intérprete, herança do romantismo do século XIX, são constantemente encontradas nos textos musicais de Almeida Prado. Ainda em entrevista a Hideraldo Grosso, indagado sobre a inserção de tais citações e em que medida elas interferem na interpretação, Almeida Prado esclarece: “Esse é o meu lado poético, pequenas indicações líricas para dar ao intérprete algumas sugestões visuais, puramente subjetivas”.<sup>3</sup>

A diversidade de textura, aqui entendida como “jogo de densidade sonora de uma determinada obra musical”,<sup>4</sup> é outro fator de enriquecimento do universo sonoro Almeidapradeano.

<sup>1</sup> Grosso, H. L., *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado - fundamentos para uma interpretação*, Porto Alegre: Tese de Mestrado, UFRGS, Instituto de Artes, 1997, p.195.

<sup>2</sup> Prado, J. A. R. de A., *Cartas Celestes - uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*, Campinas: Tese de Doutorado, UNICAMP, 1985, pp. 559-571.

<sup>3</sup> Grosso, op. cit., p.195.

<sup>4</sup> Assis, A. C., *O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*, Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Música Brasileira, Universidade do Rio de Janeiro, 1997, p.20.

## CONSIDERAÇÕES ESPECÍFICAS

A Sonata n° 9 pertence à fase pós-modernista (1983-1993) do compositor e caracteriza-se pela mistura de tudo, ecletismo e lirismo. Consta também deste período as seguintes obras para piano: *Momentos* - 1ª e 2ª cadernos (1983), *Poesilúdios* (1983 e 1985), *Las Americas* (1984), Sonata n°3 (1984), Sonata n°4 (1984), *Kinderszenen* (1984), *Raga* (1984), Sonata n° 5 (1985), Sonata n° 6 (1985), *Halley* (1986), *Le Rosaire de Medjugorje* (1987), *Louvores Sonoros* (1988), *Três estudos em forma de profecia* (1989) e *Fantásias* (1990).

A Sonata n° 9 é composta de três movimentos: o primeiro possui duas indicações de tempo e caráter, *rítmico, heróico e calmo, floral*, o segundo *ígnico, contínuo*; e o terceiro, *lento, sereno*.

A transtonalidade - procedimento composicional que Almeida Prado define como “presença tonal transfigurada, mas livre de reminiscências cadenciais tonais. São os harmônicos superiores e inferiores trabalhando com liberdade e fantasia” - é verificada tanto no primeiro quanto no terceiro movimentos pela definição da nota lá sustenido como som fundamental (pólo) gerador dos harmônicos estruturadores da obra. Carole Gubernikoff<sup>5</sup> descreve o transtonalismo Almeidapradeano:

A escala acústica, uma escala natural, pode ser encontrada entre o oitavo e o décimo-sexto harmônicos, derivada do acorde maior com quarta aumentada, sexta acrescentada e sétima menor. Esta harmonia, baseada na ressonância “natural” da fundamental é chamada por Almeida Prado de transtonal. Sua característica principal, além do aparecimento desta escala, é a instrumentação que separa as notas do baixo, com o pedal, e concentra o cromatismo nas vozes superiores.

A tradição do pianismo virtuosístico do Romantismo do século XIX pode ser aqui detectada através dos gestos largos, utilização de toda a extensão do piano, bem como pelo colorido tímbrico decorrente da diversidade de elementos relativos à dinâmica, à mudança de tempo e à agógica. A utilização de acordes, clusters, notas longas no grave e a repetição de motivos nos extremos do piano sob um mesmo pedal, são também recursos de geração de ressonância constantemente observados na música para piano de Almeida Prado.

### MOVIMENTO 1 - RÍTMICO, HERÓICO

#### Exposição (comp. 1 - 17)

##### Tema A

As indicações de caráter *rítmico, heróico e calmo, floral* se alternam ao longo do primeiro movimento estando relacionadas, respectivamente, aos dois temas deste movimento, aqui denominados tema A e tema B.

<sup>5</sup> Gubernikoff, C., *Almeida Prado e Tristan Murail: empirismo e composição*, pesquisa realizada durante estágio de pós-doutoramento na Universidade de Columbia em Nova York, 1997-1998 (material não publicado).

A transtonalidade expressa no tema A se dá mediante a definição da nota lá sustenido como som fundamental. Logo no primeiro compasso a repetição do lá sustenido gera expectativa em relação a esta nota a qual, progressivamente, se confirma como pólo. Os compassos 5 e 6 são exemplo claro do transtonalismo habitualmente usado pelo compositor, ou seja, som fundamental como nota pedal e linha cromática entre as linhas superiores (ver exemplo 1).

### Exemplo 1

A grande incidência dos intervalos de quarta aumentada (harmônicos 1 e 11) e de segunda menor (harmônicos 1 e 15) ao longo do tema A caracterizam estes intervalos como motivo deste tema. Grandes contrastes de dinâmica, mudança de registro e utilização de todo a extensão do teclado com largos gestos em movimentos paralelos e contrários são aqui observados.

### Tema B

O primeiro grande contraste entre os temas A e B se refere às indicações de caráter e de tempo: tema A rítmico e tema B melódico, característica da forma sonata herdada da tradição clássico-romântica.

O tema B apresenta menor ressonância em razão da região do piano em que está escrito (central) e, mais adiante, construção melódica plana, sem oscilação. A estaticidade melódica é determinada por repetição de nota, menor tessitura e uso de pedais curtos. A estruturação melódica sob os intervalos de terça tem como consequência o surgimento de tríades horizontalizadas; estas tríades são empregadas sempre com o cuidado de não se criar inter-relações tonais (ver exemplo 2). A dinâmica constitui-se em outro fator de contraste entre os temas A e B, variando entre *p* (piano) e *pp* (pianíssimo) no tema B.

## Exemplo 2

## Desenvolvimento (comp. 18-41)

A utilização dos elementos provenientes dos temas A e B determina uma pequena forma ternária: a - b - a'. A seção a (comp. 18 - 25, fermata) é determinada pelo movimento paralelo das mãos em sentido ascendente com grande crescendo. O motivo formado por sétima e segundas harmônicas é transposto, verticalizado e decomposto. Os elementos da seção b (comp. 25- 32) são os mesmos detectados no tema B, porém com tessitura mais ampla e maior oscilação de dinâmica. Os intervalos estruturantes desta seção são a terça e a quinta. Não obstante a similaridade de escrita com o tema B, não há indicação explícita de mudança de caráter e tempo para *calmo, floral*. O trinado sob indicação “cristalino” e o arpejo rápido e súbito como um “flash” são alusões à sensação visual para o aguçamento da imaginação do intérprete. Na seção a' (comp. 34- 41) a mão direita articula ostinato formado por oitava e segundas harmônicas, enquanto a mão esquerda inicia movimento descendente em oitava com crescente espaçamento em direção ao extremo grave. No compasso 37 a mão direita também inicia movimento descendente com gradativo acúmulo de ressonâncias que culmina na fermata do compasso 39; a partir de então, inicia-se a ponte que conduz à reexposição antecipando alguns elementos do tema A, a exemplo do unísono em quiálteras de cinco. No compasso 41, trinados são superpostos em sentidos contrários sob um mesmo pedal e grande oscilação de dinâmica, gerando efeito de ressonâncias múltiplas.

## Reexposição (comp. 42-58)

O tema A é exposto condensadamente com algumas modificações a exemplo da inserção de quartas justas harmônicas articuladas em cromatismo ascendente pela mão esquerda (ver exemplo 3).

## Exemplo 3

O tema B é reexposto uma quarta aumentada acima em relação à exposição. Há uma pequena inversão na ordem dos primeiros compassos e, por fim, o tema B é concluído na mesma altura da exposição.

O movimento se estende por mais dois compassos, a Coda, constituída de elementos do tema B, e finaliza com o acorde de lá sustenido sem terça com segunda menor acrescentada à quinta. Este mesmo acorde, que tem como fundamental a nota lá sustenido, reaparece no final do último movimento com terça maior e segunda menor acrescentada à fundamental e corrobora, assim, à caracterização da nota lá sustenido como pólo (ver exemplo 4).

Exemplo 4

## MOVIMENTO 2 - ÍGNEO, CONTÍNUO

Segundo o próprio compositor, este movimento é um “Scherzo flamejante”. As indicações metronômicas das duas seções são precedidas por termos que aludem a sensações táteis e visuais respectivamente, *ígneo* e *luminoso*. O contínuo da seção A é interrompido pela seção B, Trio, e depois retomado antes da Coda, o que determina a forma: A - B - A - CODA.

Na Seção A (comp. 1 - 127) - *Ígneo, contínuo* - são delimitadas quatro sub-seções em função da mudança de textura e dos diferentes motivos verificados em cada uma das sub-seções. A sub-seção 1 (comp. 1 - 45) inicia com a repetição do motivo formado por quarta justa e quarta aumentada articulado pelas duas mãos nos extremos do piano, durante 24 compassos sob o mesmo pedal, em progressivo acúmulo de ressonâncias; a dinâmica varia entre *pp* (pianíssimo) e *ff* (fortíssimo) (ver exemplo 5). A partir do compasso 25 inicia-se movimento de distensão com ambas as mãos descrevendo movimentos contrários em direção à região central do piano em um grande decrescendo.

## Exemplo 5

Na sub-seção 2 (comp. 46 - 69) as duas mãos, a princípio, articulam o mesmo motivo formado por segunda maior e segunda menor que é transposto, retrogradado e/ou invertido em movimento cromático descendente ao longo desta sub-seção (ver exemplo 6).

## Exemplo 6

Na sub-seção 3 (comp. 70 - 92) ocorre mudança de textura determinada pelo ostinato na parte central e pelo diálogo entre as vozes extremas; este diálogo estrutura-se sobre o intervalo de terça (ver exemplo 7).

## Exemplo 7

Ostinato:

Diálogo:

A sub-seção 4 (comp. 93 - 127) tem como motivo o intervalo de segunda menor. A dinâmica é predominantemente *pp* (pianíssimo) e quebrada subitamente nos compassos 93 e 104, quando as segundas são articuladas harmonicamente em *ff* (fortíssimo), gerando ressonância para o que lhes segue.

Na Seção B (comp. 128-189) - Trio - as ressonâncias múltiplas geradas pela superposição de clusters, de tríades quebradas no extremo agudo e de trinados, configuram uma nova textura.

No início da Coda (comp. 188- 215) reaparece o motivo da sub-seção 1 formado pela superposição de quartas, o qual é articulado na região central pelas duas mãos. Depois de várias repetições *ad. libitum*, que geram ressonâncias múltiplas, ambas as mãos iniciam movimentos contrários em direção aos extremos do piano com crescendo e acelerando súbitos e simultâneos.

### MOVIMENTO 3 - LENTO, SERENO

O compositor descreve este movimento como “uma espécie de Coral onde as vozes entram uma após outra como linhas que se encontram de maneira cada vez mais perto de uma estrutura vertical. Eu imaginei este movimento como uma melodia contínua, um discurso perpétuo que se desenvolve sobre acordes muito livres”.<sup>6</sup> De fato, o progressivo adensamento da polifonia e conseqüente transformação da textura são as características mais marcantes deste movimento. Do ponto de vista interpretativo, a grande proximidade das linhas melódicas constitui-se em fator de dificuldade na condução e projeção das vozes.

A forma, neste movimento, se manifesta segundo o princípio da variação; o aparecimento da melodia trabalhada com diferentes materiais e constante mudança de textura resulta na seguinte organização formal: A - PONTE - A' - A”.

A Seção A (comp. 1-19, cabeça) caracteriza-se pelo progressivo adensamento da textura polifônica. Tal adensamento resulta do acúmulo e proximidade das vozes as quais são expostas, do grave ao agudo, mantendo a relação constante de quarta justa entre suas entradas. As duas primeiras vozes fornecem os motivos utilizados por todas as outras; estes motivos são repetidos, transpostos e/ou modificados ao longo da seção (ver exemplo 8).

A Ponte (comp. 19-21) possui textura de melodia acompanhada. A linha melódica que aparece na região central é acompanhada por acordes livres.

A Seção A' (comp. 22-33) expressa uma pequena forma ternária: a - b - a'. Na sub-seção a (comp. 22 - 26) a melodia aparece no extremo agudo transposta uma segunda menor ascendente em relação à última entrada no compasso 16. A textura mista é determinada pela polifonia das duas vozes no agudo sobreposta aos acordes quartais simultâneos. Entre os compassos 24 e 26 acontece uma entrada da melodia variada rítmica e melodicamente acompanhada pelo ostinato estruturado sobre intervalo de segunda menor. A sub-seção b (comp. 27-29) difere da sub-seção a pela textura

<sup>6</sup> Encarte do CD *Música Brasileira*, Euterpe 96305, 1994, p. 19.

**Exemplo 8**  
**Análise Motívica das Vozes**  
 (comp. 1-12)

**MELODIA (TEMA)**

PENTACÓRDIO DIMINUTO

TRANSPOSIÇÃO 2ª ACIMA

**2ª VOZ**

b

B

b

**3ª VOZ**

IMBRICAMENTO DO MOTIVO b

DERIVAÇÕES DE b

**4ª VOZ**

MOTIVOS a e b

homofônica e dinâmica em *ff* (fortíssimo); esta sub-seção consiste na transposição literal por semitons descendentes dos acordes livres do compasso 27. Na sub-seção a' (comp. 30 - 32) verifica-se a superposição de três planos sonoros a saber: plano inferior, nota pedal de sol bemol que gera ressonância aos planos superiores; plano intermediário formado pela dissolução de fragmento da melodia articulado quase sempre em intervalo de sétima menor ascendente; plano superior formado pelo mesmo ostinato da sub-seção a o qual é articulado em *pp* (pianíssimo). A pausa do compasso 33 funciona como uma suspensão, elemento de contraste dentro do contexto das ressonâncias até então sempre presentes.

A seção A'' (comp. 34 - 39) inicia com a última entrada da melodia no extremo agudo sublinhada por acordes livres, oitavas no baixo e linhas melódicas intermediárias caracterizando uma textura mista. A partir do compasso 35 há uma liquidação do tema com progressiva superposição de acordes livres gerando ressonâncias múltiplas. A obra é finalizada com o acorde de lá sustenido maior com segunda acrescentada à fundamental (ver exemplo 4).

## CONCLUSÃO

A música para piano do compositor Almeida Prado circunscreve-se dentro do universalismo da tradição clássico-romântica em consonância com a vanguarda da música do século XX. O domínio e conhecimento profundos do instrumento pelo compositor são percebidos através da escrita na qual muito facilmente se identificam elos, de natureza gestual, com a música de compositores eminentemente do piano como Chopin, Liszt e, também, Debussy.

A Sonata nº 9 demonstra e exemplifica dois aspectos fundamentais da música de Almeida Prado: a transtonalidade, procedimento composicional relacionado ao uso da tonalidade de forma transfigurada, e o efeito das ressonâncias. O compositor deixa transparecer a importância das ressonâncias produzidas pelo piano em sua obra ao declarar: "Eu orquestro como um grande piano, por isso a presença das ressonâncias em todas as minhas obras"<sup>7</sup>. Tal afirmação sugere que em seu processo composicional, sua imaginação é incitada pelas ressonâncias produzidas pelo piano e que, portanto, toda a sua música, quer seja orquestral, camerística, ou para instrumento solista, é em síntese uma tentativa de reproduzir estas ressonâncias.

<sup>7</sup> Grosso, op. cit., p. 195.