

ESTRATÉGIAS DE ARTICULAÇÃO FORMAL NOS MOMENTOS DE ALMEIDA PRADO

Didier Guigue e Fabíola de Oliveira Fernandes Pinheiro¹

RESUMO: Por constituírem uma longa série composta durante considerável parte de sua trajetória artística, os *Momentos* de Almeida Prado se tornam a priori um testemunho privilegiado da sua estética e técnica composicional, inclusive, possivelmente, da sua evolução no tempo. Investigamos este corpus (assim como, pontualmente, outras obras pianísticas significativas) com o intuito de identificar denominadores estilísticos ou técnicos. Nosso objetivo é realizar, até onde for possível, uma síntese cuja função é, em última análise, de fundamentar a inserção do compositor como uma figura atualmente predominante no grande eixo estético que começa com Debussy e passa por Villa-Lobos, Messiaen e, ainda que tangencialmente, por Boulez, Stockhausen e Murail. Objetos sonoros que se articulam em classes organizadas sintagmaticamente, ou que se ramificam a partir de uma matriz, ou ainda estruturas espectrais manipuladas para gerar dinâmicas formais, são as principais estratégias composicionais que identificamos e descrevemos neste texto.

RÉSUMÉ: Les 55 *Momentos* pour piano d' Almeida Prado, dont la composition s'étend sur une vingtaine d'années, constituent un témoignage privilégié de son esthétique et de sa technique compositionnelle. Durant un projet de recherche réalisé entre 1999 et 2001, nous avons analysé l'intégralité de ce corpus (ainsi que, ponctuellement, quelques autres œuvres significatives) dans l'intention d'identifier des dénominateurs stylistiques ou techniques. Notre objectif est de réaliser, dans la mesure du possible, une synthèse qui nous permettrait d'insérer ce compositeur dans un grand axe esthétique qui commence avec Debussy et passe par Villa-Lobos, Messiaen, puis, encore que de forme tangentielle, par Boulez, Stockhausen et Murail. Objets sonores articulés en classes organisées en forme de syntagmes, ou qui se ramifient à partir d'une matrice, ou encore structures spectrales qui génèrent des dynamiques formelles, sont les principales stratégies compositionnelles que nous avons identifiées et que nous décrivons dans cet article.

¹ Este texto relata parte do projeto integrado de pesquisa "Validação e aplicações de uma metodologia de análise orientada a objetos" realizada por Didier Guigue (UFPB) com o apoio do CNPQ (523580/96-7). Fabíola Pinheiro integrou este projeto como bolsista PIBIC (1999). Agradecemos a colaboração de: Ana Cláudia de Assis (UFMG), pesquisadora associada; Regis Gomide Costa (Unicamp); Carole Gubernikoff, pelos conselhos e sugestões de melhoria do texto final; e Nazareno Ferreira, bolsista IC (2001), para a realização dos arquivos MIDI dos *Momentos*.

Os *Momentos* na trajetória de Almeida Prado

Embora visitado com certa frequência pelos compositores românticos, o *Momento*, enquanto *pequena forma*, não possui a tradicional consistência do *Estudo* para piano, reconhecido laboratório de experimentações formais, estéticas e idiomáticas. Todavia, a imponente do ciclo de Almeida Prado chama a atenção: é uma longa série composta durante considerável parte de sua trajetória artística (1965-1983), que reúne 55 peças distribuídas em nove volumes.² A cada três anos, em média, alguns *Momentos* voltam a ocupar a energia criadora do compositor, isto durante quase 20 anos. Nem que seja sob um mero critério quantitativo, estamos longe do descompromisso relativo dos românticos com esta forma, pois se cada *Momento* pode ser efetivamente considerado como aquele pequeno *instantané* que o gênero pressupõe, o conjunto obriga-nos a considerá-lo como uma das obras importantes do compositor, e um dos lugares privilegiados da sua expressão estética e técnica.

Elementos de linguagem e de articulação em Almeida Prado

O aparato teórico do compositor é fértil em expressões originais que designam sistemas ou técnicas composicionais por ele utilizados. Entre eles, o de *transtonalismo* pode ser definido de imediato como um sistema harmônico não rigoroso, tolerante, apto a suportar dinâmicas tonais, atonais ou seriais, e onde qualquer tipo de acorde pode eventualmente cumprir qualquer função, inclusive cadencial ou pseudo-cadencial. Pretendemos mostrar mais adiante que se a liberdade de escolha das configurações acrônicas³ é, de fato, quase sem limite nem preconceito em

² Lembramos que são oito volumes publicados pela Tonos e um volume publicado pela Ricordi brasileira, o qual se situa cronologicamente entre o primeiro e o segundo da série da Tonos. Neste texto seguimos a numeração da Tonos, inclusive com referência ao segundo volume, intitulado *Impressões de Cubatão* 1 a 6, mas numerada como *Momentos* 7 a 12 no catálogo. Para evitar confusões, chamamos os *Momentos* do caderno editado no Brasil de *Momentos* “Ricordi” 1 a 6.

³ Na nossa metodologia analítica, os conceitos de acronicidade e diacronicidade são complementares. A configuração (ou organização) acrônica das alturas revela as modalidades de distribuição das mesmas no espaço das frequências audíveis, independentemente da sua organização diacrônica, ou seja, da sua distribuição no eixo

Almeida Prado, ele usualmente trata de articulá-las no tempo de tal forma que se criem relações de interdependência estrutural.

Preferimos descrever o transtonalismo como um sistema predominantemente atonal de organização acrônica das alturas, que absorve e amplia o princípio do baixo fundamental herdado de Rameau,⁴ e as relações baseadas na série harmônica, incluindo, sem restrição, as construções forjadas a partir dos primeiros harmônicos – os que formam as tríades perfeitas.

A este princípio harmônico básico, Almeida Prado costuma agregar “vários recursos técnicos utilizados principalmente nos anos 70 e especial atenção à textura”,⁵ incluindo eventualmente “o serialismo e o minimalismo, a utilização das manchas sonoras (*clusters*) e toda a riqueza rítmica de Messiaen e Villa-Lobos”.⁶ Chamamos a atenção, no entanto, para o fato de que a capacidade que o sistema tem de absorver ou reciclar sistemas históricos, pelo que ele adquire características tidas como *pós-modernas*, não deve ocultar o conceito harmônico singular que faz a sua originalidade.

Transtonalismo versus espectralismo

O transtonalismo como sistema de organização das alturas encontra um dos seus fundamentos no *acorde de ressonância* de Messiaen, que se baseia no emprego da série harmônica.

Na ressonância de um dó grave, um ouvido muito apurado pode ouvir um fá sustentido (o décimo primeiro harmônico). Portanto, nós justificamos o tratamento do fá sustentido como uma nota adicionada à base triádica, para qual uma sexta foi já adicionada [fig. 1].⁷

do tempo. Constitui uma dissociação temporária do fenômeno sonoro para fins de análise, que não corresponde a sua realidade física, já que para a manifestação desta as duas dimensões são indissociáveis.

⁴ Gubernikoff, Carole. *A Missa de São Nicolau*, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. *Revista Música*, v. 9/10, 1998-1999.

⁵ Idem.

⁶ Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁷ Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944.

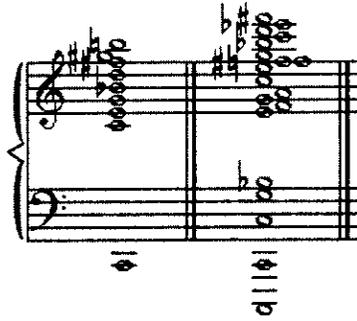


Fig. 1: Exemplo de um “acorde de ressonância” segundo Messiaen (esq.), construído com os harmônicos 4 a 15 da fundamental dó; e uma aplicação/ampliação do princípio, em Almeida Prado (dir.): um acorde do *Kyrie* da *Missa de São Nicolau* [apud. Gubernikoff, *op.cit.*: 196].



Fig. 2a: Um exemplo histórico de acorde de (dupla) ressonância: Debussy, *Prelúdio II* (Livro II), c. 33.

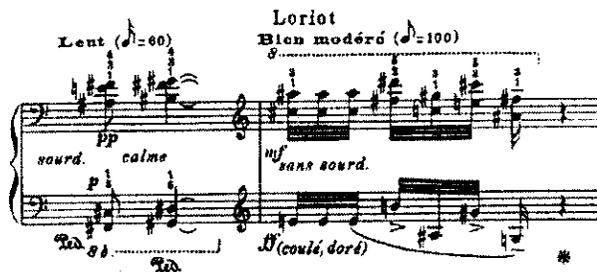


Fig. 2b: Uma aplicação paradigmática de “ressonância acrescentada” em Messiaen: *Catalogue d’oiseaux, Le Lorient*, c. 1-2 (as ressonâncias acrescentadas estão na mão direita, em intensidade sempre abaixo das notas da mão esquerda).

Uma das características deste processo – alguns de seus precedentes podem ser encontrados em Debussy [fig. 2a] ou em Varèse – é uma espécie de dissociação sonora dos constituintes do bloco, por meio de diferenciações de níveis dinâmicos e de registros empregados. Trata-se de uma “timbração” de determinados sons, que em simultaneidade soam como uma entidade sonora fusionada, não como um acorde *stricto sensu*. Um exemplo disso é o uso da chamada “ressonância acrescentada”, em que a parte superior do bloco sonoro é tocada em pianíssimo, simulando assim a ressonância pseudo-harmônica das notas inferiores, tocadas em intensidade maior [fig. 2b]. Se todas as notas fossem tocadas no mesmo volume, haveria perda de fusão.

Embora seja manifesto que Almeida Prado não desconheça esse procedimento, o seu uso é relativamente circunstancial, não configurando um aspecto preponderante da sua linguagem. Não deixa, todavia, de ser interessante de observar como ele se apropria desta técnica, como por exemplo na “cadência” que encerra o *Momento 26* [fig. 3]. Vemos aí que, no primeiro acorde, o compositor usa os assim chamados “harmônicos inferiores” – uma abstração que, como se sabe, nada tem a ver com a física dos sons – como ressonância de uma díade mais aguda (si^{b3}-fá⁴), mas que, no acorde de “resolução”, ele inverte as intensidades relativas, de modo que a tríade fundamental de lá maior soa como ressonância *ppp*



Fig. 3: Um exemplo de acorde de ressonância encontrado em Almeida Prado: *Momento 26*, últimos compassos.

⁸ Usamos a nomenclatura em que convencionou-se que o dó central do piano corresponde ao registro 4 e rotula-se, portanto, dó4.

dos seus harmônicos inferiores, que soam *ff*. Aliás, é predominantemente nesta inversão de intensidades, e não meramente no encadeamento de *si*b para *lá*, que reside a energia desta “cadência” final.

The image shows a musical score for 'Cartas Celestes V - Júpiter'. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 112'. The score consists of several staves. The top staff is marked 'Rubro, metálico, úmido'. Below it, there are staves for 'Sonoro!', 'trinar' with 'com braço direito', and 'trinar' with 'com braço esquerdo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'. There are also some annotations like '15' above certain groups of notes.

Fig. 4: Um exemplo de ressonância assincrônica: *Cartas Celestes V – “Júpiter”*.

No entanto, o fenômeno de ressonância é de fato trabalhado por Almeida Prado, mas como uma forma de articular não o *espaço* acrônico, e sim o *tempo*, pois ao desassociar os harmônicos ressonantes (de intensidade baixa) dos principais (fortes), ele cria uma assincronia portadora de dinâmica formal [fig. 4].

Além de transferir para o eixo do tempo um princípio composicional *a priori* acrônico, Almeida Prado aplica frequentemente o princípio da ressonância inferior, que já descrevemos a propósito do *Momento 26* [fig. 3].

Sistema organizado de ressonâncias

Almeida Prado desenvolveu um arcabouço teórico de incorporação estrutural, no plano acrônico, do atonalismo com o fenômeno harmônico, chamado de *sistema organizado de ressonâncias*.⁹ Este sistema visa catalogar estruturas baseadas nas séries harmônicas natural (i.e., supe-

⁹ Prado, J. A. R. de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia geradora de novas técnicas composicionais*, Tese de Doutorado, Unicamp, 1984.

rior) e artificial (i.e., inferior), constituindo quatro categorias (repartidas entre zonas de ressonâncias e zonas de não-ressonâncias) com personalidades sonoras próprias, e, portanto, passíveis de assumir determinadas funções *narrativas* ou *expressivas* dentro de possíveis estruturas composicionais.

O espectro harmônico como agente estrutural

Tendo também no acorde de ressonância seu *insight* inicial, o assim chamado “espectralismo”, desenvolvido notavelmente pelo compositor Tristan Murail, colega de Almeida Prado na turma de Olivier Messiaen em Paris, se particulariza pelo fato de que procura encontrar nas propriedades acústicas do som sua razão dinâmica e, daí, a estrutura temporal que poderá revestir a obra. Almeida Prado definitivamente não é um compositor espectral *stricto sensu*, pois não se preocupa em analisar objetivamente configurações espectrais para daí deduzir estruturas diacrônicas, mas mostra interesse em buscar estratégias de articulação da forma a partir de processos que se baseiam na manipulação do som, do timbre pianístico em particular, e na organização da sua evolução no tempo.

Articulações transtonais

O transtonalismo, como um sistema atonal, se refere à organização *acrônica* das alturas. Quando essas estruturas espaciais são articuladas no tempo, o transtonalismo pode adotar formas abstratas de articulação, oriundas da lógica tonal. É isto que evidencia o compositor quando fala do *Momento* 31:

O *Momento* 31 é um coral baseado num modo serial, mas que resulta em acordes sonantes [...]. Esses acordes eu trabalho de uma maneira de discurso tonal, com cadência, mas é uma falsa cadência porque são acordes atonais, [...] com ressonância luminosa, quer dizer [...] quase transtona[is].¹⁰

¹⁰ Prado, J. A. R. de Almeida. Depoimentos e entrevistas a Régis Gomides Costa, publicados in Costa, Régis Gomide. Os *Momentos* de Almeida Prado: Laboratório de Experimentos Composicionais. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRSG, 1998, daqui para a frente referido como Prado-Costa, 1998.

E em outro depoimento:

[...] o tonalismo está sempre presente em minha música, mesmo quando eu sou serial, dodecafônico. [...] Certas cadências [...] tendem a dar uma idéia de um repouso tonal ou modal.¹¹

Já mostramos [fig. 3] como Almeida Prado conclui o *Momento 26* com uma “cadência” que consideramos como paradigmática do conceito de transtonalismo: ao encadeamento de tipo napolitano das tríades sibm – lâM,¹² que faz com que possamos catalogar esta cadência como plagal, Almeida Prado sobrepõe os complexos fenômenos de ressonâncias inferiores e superiores descritos e, mais importante, aplica um movimento contraditório de intensidades, em que o *forte* se resolve no *piano* e reciprocamente simultaneamente, que é onde reside, a nosso ver, o aspecto mais dinâmico deste movimento cadencial.

Um exemplo de cadência na qual a sonoridade cumpre integralmente o papel da funcionalidade harmônica se encontra no final da *Profecia nº 1*. O sentido de pontuação conclusiva é provocado pela dinâmica das *resoluções timbrísticas* – textura densa resolve em textura fina, âmbito amplo em âmbito restrito, registro grave em registro agudo (o que corresponde a uma diminuição da complexidade espectral), dissonância em consonância, inarmonicidade em harmonicidade, *ff* em *pp* – e não pela relação tonal dos dois acordes em si [fig. 5].

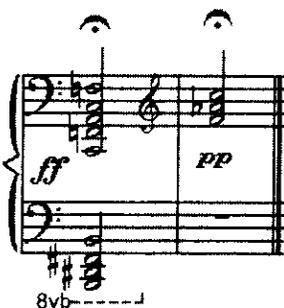


Fig. 5: Cadência final de *Profecia nº 1*.

¹¹ Prado-Costa, 1998, *op. cit.*

¹² De fato não temos muita certeza se a tríade de sib é menor mesmo, pois o réb aparece apenas como elemento da confusa ressonância hipergrave [ver fig. 3].

O *Momento* 26 revela outros aspectos interessantes do transtonalismo: mesmo sendo o seu vocabulário acentuadamente atonal, a sua forma é delineada pela pontuação surpreendente de três tríades perfeitas: “No meio desse caos surge essa tríade maior como uma espécie [de] espanto”.¹³ A singularidade dessas pontuações consonantes é que elas são geradoras de grande tensão, de clímax, e não de repouso – uma antítese do tonalismo.

Embora seja uma das particularidades do transtonalismo considerar o acorde tonal no mesmo plano de qualquer outro grupo simultâneo de notas, não resta dúvida, nem que seja através da simples audição deste *Momento*, que Almeida Prado não somente reconhece mas ainda renova as condições de seu impacto tanto psicoacústico quanto cognitivo, tornando-o mais eficaz ao inseri-lo num contexto não tonal. Helmut Lachenmann observa a este respeito:

a noção de tonalidade não se aplica àquele que se instala passivamente neste estado de identificação, mas sim àquele que, embora saindo desse estado, não deixe de continuar a se referir a ele, e para quem a tensão assim criada adquire uma dimensão expressiva – isto é, estética.¹⁴

O *Momento* 39 vivencia uma dialética harmônica que oscila permanentemente entre um pólo estabilizador de dó maior/menor (sendo que o maior vence no final...) e algumas regiões bem menos definidas, vagamente situadas a distância de terça (mib, lá) ou de segunda (réb) da “tônica”, pelo que preenchem uma função aparentada à da dominante em contextos convencionalmente tonais.

Veremos na segunda parte deste artigo como o *Momento* 22 constitui um belo caso particular de aplicação do transtonalismo. Mas talvez sejam os *Momentos* 45 e 46 do último caderno que ofereçam os exemplos mais acabados da dinâmica transtonal. Nestes, o compositor experimentou soluções diferentes e igualmente interessantes para um mesmo problema e dentro do mesmo arcabouço formal.

¹³ Prado-Costa, 1998.

¹⁴ Lachenmann, Helmut. Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute. *Inharmoniques*, n°8/9, 1991. Tradução francesa do original em alemão publicado in *Schweizerische Musikzeitung*, n°6, 1983.

No 45, cinco vezes seguidas, uma linha monódica atonal é pontuada por uma seqüência de acordes cuja função é claramente a de afirmação cadencial: através de um movimento por graus conjuntos descendentes do baixo, o desfecho de cada uma se dá sem ambigüidade num acorde perfeito em posição fundamental, mesmo se a quinta é sistematicamente eliminada, e mesmo ainda se os acordes intermediários não o preparam, pelo menos num sentido harmônico convencional [fig. 6a]. A intenção tonal do conjunto se confirma com toda a clareza na última cadência, que finaliza na tríade perfeita de dó menor (o único acorde desta categoria na peça inteira) [fig. 6b].

Estamos, portanto, num ambiente em que as forças tonais ainda são capazes de gerar alguma dinâmica, mesmo se não são mais suficientes para sustentar uma estrutura temporal. Almeida Prado convoca também as intensidades como mola propulsora paralela dessa dinâmica, através de um processo de *sumiço* e de *fusão* progressiva dos níveis sonoros,

Fig. 6a: Os dois primeiros movimentos cadenciais do *Momento* 45.

Fig. 6b: A última cadência, que converge para a única tríade perfeita da peça.

uma estratégia psicoacusticamente muito eficiente – outro bonito exemplo temos descrito a propósito da cadência final do *Momento 26* [v. *supra*]. De uma dialética opositiva inicial, constituída de uma *monodia forte* seguida em eco de uma *cadência piano* (fig. 6a), a peça evolui progressivamente até fundir os dois elementos num plano sonoro uniformizado no *ppp* (fig. 6b).

O *Momento 46* é construído exatamente no mesmo molde, com a diferença de que todas as pontuações cadências (são quatro no total) afirmam, *in fine*, seja a dominante, seja a tônica de lá menor.

Metasserialismo

Comparado com o tonalismo e o espectralismo, o transtonalismo aparece como um sistema relativamente *amorfo* – já que do tonalismo ele não recicla a integralidade da sua energia característica e não transforma a observação *in natura* da evolução dos espectros harmônicos no tempo em algum princípio de organização diacrônica. Isto o aproxima do sistema serial que, não por acaso, Almeida Prado não elimina totalmente do seu vocabulário. Da mesma maneira que ele reinterpreto de forma não-dogmática os sistemas tonal e espectral, ele também efetua uma releitura flexível e original do princípio serial, aplicado pela primeira vez de forma sistemática na sua obra *Ilhas*, de 1973.¹⁵ Cada “ilha” se identifica por uma série de *blocos sonoros* fixos, que se encontram cercados pelas “águas” das ressonâncias. As ilhas são “situações-sonoras-estáticas, limitadas em sua concepção serial, como blocos sonoros”.¹⁶

A seqüência de apresentação dos blocos sonoros pode ser organizada segundo princípios inspirados no serialismo. Em *Ilha* n° 1, por exemplo, a série de nove blocos é repetida duas vezes na forma “original”, sem haver recorrência de bloco antes da completude do ciclo. Na *Ilha* n° 3, enquanto o primeiro bloco sonoro serve de pedal permanente, os dois

¹⁵ Encontramos protótipos deste sistema nos *Momentos* 8, 12 e 13, que antecedem as *Ilhas* em dois anos.

¹⁶ Carta dirigida a Ana Cláudia de Assis, citada in Assis, Ana Cláudia. O timbre em “Ilhas” e “Savanas” de Almeida Prado. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997.

outros blocos da série são repetidos alternativamente, procedimento que remete à técnica serial de repartir os elementos da série em subestruturas melódicas e harmônicas que ocorrem simultaneamente.

O procedimento de serialização de blocos sonoros fixos constitui de forma mais sistemática a base de *Cartas celestes* (1974/1983), em que cada letra do alfabeto grego – representando as estrelas de cada constelação – corresponde a um bloco sonoro de intensa ressonância.

Exemplos consistentes de serialização de blocos sonoros são raros nos *Momentos*, embora, quando aparecem, se situem no centro da estrutura formal. É o caso do *Momento 8*, cujo principal elemento é uma série de seis blocos fixos – de fato, uma série dodecafônica organizada em seis trítonos – repetida sempre na ordem original, embora nem sempre completamente [fig. 7].

Se o sistema de serialização de blocos não é muito usado nos *Momentos*, e somente excepcionalmente no conjunto da obra de Almeida Prado, o conceito de *bloco sonoro* em si, independentemente da sua articulação de inspiração serialista, assume grande importância para o entendimento da sua linguagem.

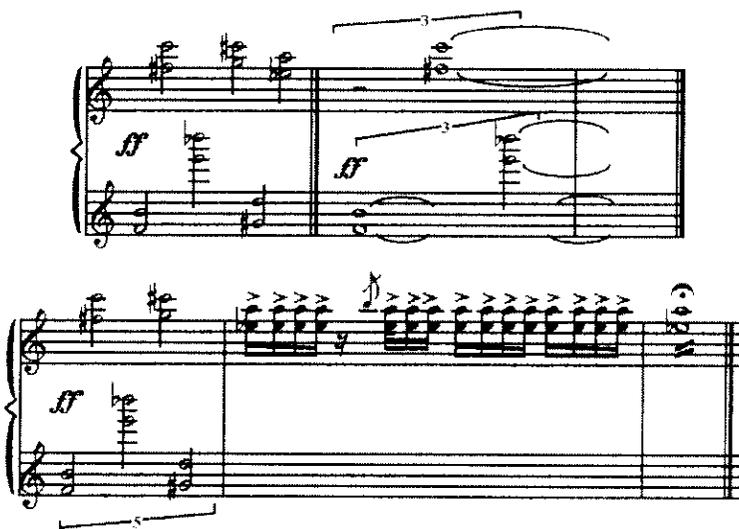
The image displays two systems of musical notation for piano. The top system consists of two staves. The right-hand staff features a series of six chords, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. The left-hand staff has a few notes and rests. The bottom system also has two staves. The right-hand staff contains a series of six chords, with the last three chords being truncated (indicated by a vertical line and a '3' above them). The left-hand staff has a few notes and rests. The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Fig. 7: *Momento 8*. A série de seis blocos apresentada sucessivamente: na íntegra (tal como aparece somente perto do final da obra, c. 22); amputada dos três últimos blocos (c. 1) e novamente na íntegra com modificação timbrística (c. 7-9).

Blocos sonoros versus objetos sonoros

Dixit Pierre Boulez:

Trata-se de *materializar*, de incorporar o material básico [i.e., as estruturas seriais elementares], de *torná-lo audível*, na forma de uma entidade autônoma, um *bloco sonoro*, *livremente organizado*, da forma que lhe pareça melhor se adaptar à situação. Esta liberdade não põe a coerência da infra-estrutura serial em perigo, tampouco a dissimula. Simplesmente, ela permite que esta se manifeste de tão variadas formas que *a sua dependência [ao material básico] parece ser um caráter secundário*, comparado ao interesse sempre renovado da *apresentação*.¹⁷

Com isso, ele afirma o caráter subjacente da organização serial, comparada à dinâmica da obra, a qual se concretiza na articulação – a “apresentação” – de *objetos sonoros* autônomos. A ligação com Almeida Prado – e, do outro lado do vetor histórico, com Debussy – reside exatamente na convicção de que a forma se concretiza num nível intermediário de estruturação, o dos *blocos* ou *objetos*, quando os *chromas*¹⁸ já se encontram interorganizados num estágio anterior da elaboração do material. Em compensação, divergem significativamente as estratégias composicionais respectivas, pois Almeida Prado desloca o princípio de organização serial para o nível dos *blocos*, como vimos, enquanto Boulez permanece fiel ao princípio de coerência serial no nível da infra-estrutura, que não deve ser posta em “perigo”, e entrega a organização dos blocos a um empirismo que os estudiosos patenteados do compositor francês não costumam muito enfatizar.

Há uma convergência entre o que chamamos de *objeto sonoro* na nossa metodologia analítica e o que entendemos ser o *bloco sonoro*, tanto segundo Almeida Prado quanto segundo Boulez. Para nós, o *objeto sonoro* é uma entidade autônoma, com características sonoras próprias, e normalmente isolável para fins de manipulação composicional e/ou de

¹⁷ Boulez, Pierre. *Jalons (pour une décennie)*. Paris: Bourgois, 1989, p. 383. A tradução e os grifos são nossos.

¹⁸ Utilizamos o termo *croma* preferencialmente à expressão *classe de notas* ou *pitch-classes*. O *croma* é símbolo, não correspondendo a alguma altura física.

redução analítica. Dentro da tripartição proposta por Nattiez, o objeto sonoro pode situar-se no nível neutro e/ou poético, mas não corresponde *necessariamente* a uma entidade perceptível no plano estésico. Objetos sonoros articulados no tempo geram forma. O objeto sonoro é o produto da interação e combinação de componentes de nível primário (i.e., uma coleção de cromas) com componentes de nível secundário. Por componentes de nível secundário entendemos, em primeiro lugar, os dois parâmetros complementares e indissociáveis sem os quais o crama abstrato não se torna som – a saber, o registro (que transforma o crama em altura absoluta e irreduzível à oitava) e a intensidade. Em segundo lugar, as dimensões essencialmente estatísticas que configuram as modalidades de distribuição acrônica e diacrônica dos sons. Finalmente, entram na configuração de um *objeto sonoro* todos os artefatos físicos visando à transformação global do som, sendo o mais comum entre eles, no piano, a pedalização.¹⁹

Uma composição por objeto sonoro se caracteriza, portanto, por gerar a sua *kynesis* a partir desses objetos, que, embora complexos e multidimensionais, tornam-se simbolicamente atômicos, fonêmicos, sintaxe básica da estrutura. Ao articular os seus *blocos sonoros* como se fossem cromas de uma série, Almeida Prado aplica uma estratégia composicional em que a nota desaparece, como unidade portadora de forma, dentro de uma entidade sonora de nível mais global, que passa a constituir seu material estruturante básico. Daí que o transtonalismo como sistema de organização das alturas aparece como amorfo, já que a forma nasce num nível superior.

Momentos versus Momentform

Além da referência ao gênero histórico, evocada no início deste texto, queremos tentar finalmente uma aproximação do *Momento* pradeano com o conceito de *Moment* elaborado por Stockhausen mais ou menos

¹⁹ Guigue, Didier. “Para uma análise orientada a objetos”. *Cadernos de Estudo/Análise Musical*, n° 8/9, 1995. E Guigue, Didier. Une Etude “pour les Sonorités Opposées” – Pour une analyse orientée objets de l’oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXè siècle. Villeneuve d’Asq: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

na mesma época em que as primeiras peças do ciclo foram compostas. Segundo o compositor alemão:

Eu entendo como *Momento* toda unidade de forma que possui, em uma dada composição, uma característica pessoal e estritamente inconfundível – eu poderia dizer também: cada pensamento autônomo. [...] Um *Momento* é articulado pela modificação de uma ou de várias de suas propriedades características; eu denominarei os segmentos dos quais ele é composto de momentos parciais; se as propriedades modificadas são tão numerosas que seu modo de ser se confunde ou se perde, nasce assim – progressivamente ou subitamente – um *Momento* novo. Entendo por grupo de momentos vários momentos sucessivos que são aparentados por uma ou várias propriedades sem que seu modo de ser pessoal sejam postos em questão. [...] Do ponto de vista formal, um momento pode ser uma forma (*Gestalt*), individualmente, uma estrutura (*Struktur*), coletivamente, ou uma mistura dos dois [...]. Do ponto de vista temporal, [o *Momento*] pode ser um estado (estaticamente) ou um processo (dinamicamente) ou uma combinação dos dois.²⁰

Não é preciso ir muito longe para perceber que esta definição se aplica, mesmo que não sistematicamente na totalidade do ciclo, aos *Momentos* de Almeida Prado. É só abrir a partitura do *Momento* 1 para conferir, passo a passo, a validade das definições de Stockhausen acima lembradas. Embora nem sempre explicitamente evocado no decorrer das nossas análises, a *Momentform* de Stockhausen é um conceito que ajuda significativamente a entender a forma das peças do ciclo. De fato, cada *Momento* é uma forma, e cada *objeto sonoro* um *momento parcial*, um *segmento*.

Estratégias de articulação nos *Momentos*

O fato de Almeida Prado ter apontado para a relativa “informalidade” dos *Momentos*, que seriam “gestos espontâneos sem pesquisa”, segundo sua própria expressão, não significa que não se justifique buscar as moda-

²⁰ Stockhausen, Karlheinz. “*Momentform*: Nouvelles corrélations entre durée d’exécution, durée de l’œuvre et moment”. *Contrechamps*, n° 9, 1988.

lidades de articulação empregadas nos mesmos, pois onde há gesto há movimento e, por conseqüência, tempo articulado. Aliás, o fato de não ter havido preocupação conceitual quanto à estrutura, deixando a mesma “jorrar” do gesto imediato, torna quanto mais interessante o seu estudo, pois pode revelar quais esquemas estruturais constituem a parte não formalizada, quiçá inconsciente, da linguagem do compositor.

O estudo exaustivo das modalidades de articulação dos *Momentos* revelou que apenas *dois* princípios básicos são responsáveis pela articulação de 37 peças (num total de 55), fato que deve nos obrigar a procurar uma definição cautelosa do conceito de *espontaneidade* no ato composicional. Vamos descrever a seguir estes dois princípios.

Sonoridade generativa

O primeiro princípio de articulação pode ser interpretado como uma personalização da experiência espectral, pois nela Almeida Prado busca na manipulação de uma única estrutura espectral “matriz”, a qual chamamos de *sonoridade generativa*, a gestação de processos sonoros evolutivos que vão constituir a forma do *Momento*. Em outros termos, é o conceito de *Momentform* que encontra nesta categoria de peças a sua mais apropriada funcionalidade.

Treze *Momentos* atendem a este princípio, a começar pelo n° 4, que se constrói por meio da reiteração de um processo de acúmulo gradativo de ressonâncias provocado pelos sucessivos ataques da nota-pedal mib4, ela mesma um harmônico de um mib profundo que somente virá a ser explicitado no final da peça.

A forma do *Momento* 7 resulta exclusivamente da manipulação de uma sonoridade de ressonância fundada no baixo ré1, o ato composicional consistindo em esticá-lo no tempo [fig. 8]. Não se trata, no entanto, de estrutura espectral “pura”, já que o espectro harmônico do ré é “manchado” por um *cluster* diatônico pressionado antecipadamente e silenciosamente com o braço, o que provoca a ressonância das cordas correspondendo àquelas notas. Este espectro “manchado” é em seguida filtrado, enquanto a fundamental é, também por sua vez, “manchada”, de forma esporádica, por um “quase-*cluster*” ao redor dela. A peça conclui com o enunciado explícito do timbre-matriz – estratégia formal que,

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff begins with a dense cluster of notes labeled "cluster de ressonâncias". Below this, a note is labeled "fundamental" with the number "8" underneath. The bottom staff features a series of notes labeled "filtragens" and a note labeled "ruído" with the dynamic marking "f" below it. The score includes various dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "f" (forte), and a "tempo" marking at the end. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig. 8: Início do *Momento* 7: composição formal a partir dos componentes de um espectro “manchado” de ré1.

por sinal, será encontrada em várias oportunidades durante este ciclo, de modo que podemos falar em signo estilístico.

Com um material gerador mais complexo, os *Momentos* 12 e 19 se articulam por meio de estratégias composicionais aparentadas. O nº 19 é uma longa ressonância articulada dos harmônicos da fundamental mi1. O compositor evita enfocar os harmônicos “consonantes” (os sete primeiros, que dariam ao conjunto um aspecto “acórdico”), preferindo elaborar, durante os 20 primeiros compassos, um formante entre os harmônicos 8 e 17 (mi4-fá5), muito próximo do *ruído branco*.

Estruturas sintagmáticas

Se um bom número de *Momentos* contém na estrutura espectral de uma sonoridade “matriz” a origem de seu desenvolvimento formal, um número ainda maior de *Momentos* (precisamente 24) compartilha um outro princípio estrutural.

Para melhor descrevê-lo, introduzimos a noção de *classe de objetos*. São reunidos dentro de uma só classe objetos sonoros que se apresentam como declinações da mesma matriz. O termo *declinação* é usado aqui no sentido de uma variação na qual alguns componentes do modelo são transformados enquanto que outros são conservados na sua forma original,

sendo que, salvo exceções, os componentes conservados são aqueles que mais nitidamente identificam o objeto. Em Almeida Prado, os componentes, em geral, são referentes às características timbrísticas dos objetos, tal como intensidade, registro, textura etc. Neste texto, as classes serão designadas por uma letra maiúscula inclusa num par de chaves {} para significar que se trata não de um único objeto sonoro, mas sim de uma coleção de objetos aparentados, por declinação de uma *sonoridade matriz*.

Vinte e quatro *Momentos* são articulados segundo um princípio ao qual demos o nome de *sintagma*, numa interpretação metafórica do conceito desenvolvido por Ferdinand de Saussure no campo da lingüística. Segundo ele, um sintagma é um “conjugado binário em que um elemento determinante cria um elo de subordinação com um outro elemento, que é determinado”.²¹ Recuperamos desta definição a idéia de uma estrutura musical baseada num conjugado seqüencial de dois elementos, sendo que um deles é determinado pelo outro, que é determinante. Eventualmente (mas *não sistematicamente*), uma relação subjacente pode transparecer em termos de elementos *principal* (o determinante) e *secundário* (o determinado). Por elemento, entendemos no caso uma classe de objetos sonoros, considerada, no *corpus* em estudo, a entidade sintática mínima.

É por *reação* ao objeto determinante que o objeto determinado se configura. Esta reação se dá usualmente por complementação ou oposição. O conceito de reação (estranho à formulação de Saussure) parece implicar uma apresentação seqüencial em que o determinante é enunciado antes do determinado. Isto de fato é a situação mais comum que temos encontrado. No entanto, tal como acontece com freqüência nas línguas, não há restrições teóricas sobre apresentações em ordem contrária; o conceito define a natureza das relações estruturais que mantêm os dois termos do conjunto, e não a forma com que eles estão colocados na ordem do tempo. A noção de sintagma se mostrou eficiente para explicitar certas relações motivicas na música tonal.²²

²¹ Saussure, Ferdinand de. *Cours de Linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.

²² Guigue, Didier. “Princípios de Articulação na Música Homofônica Tonal”. João Pessoa: UFPB/CCHLA: *Cadernos de Textos*, junho 1997.

O modelo: *Momento* “Ricordi” 1

De fato, Almeida Prado aplicou conscientemente uma técnica de estruturação baseada na oposição entre dois elementos contrastados a partir do 5º caderno, conforme ele mesmo diz:

Então você tem esse caderno, dos contrastes por excelência. [...] É contraste dinâmico, de timbre, de matéria sonora, de tudo [...], feito de claro/escuro, trevas/luz, grave/agudo, agudo/grave, rápido/lento [...].²³

E termina citando o *Momento* 27 de 1979 como protótipo de tal estruturação. Porém, encontramos essa dinâmica formal em ação muito antes. Precisamente, o primeiro *Momento* que é completamente articulado a partir de uma estrutura sintagmática única é o nº 1 do volume editado pela Ricordi, composto dez anos antes. A nosso ver, este já constitui o perfeito paradigma de um sistema que virá a ser explorado de forma extensiva no futuro. De fato, o compositor mesmo explica, em comentário no final da partitura, que este *Momento* é baseado em “dois

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is labeled 'A Líquido, lídreo' and '(Tempo livre, recitativo)'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by flowing, melodic lines with dynamic markings of *pp*, *ppp*, *fff*, and *pp*. The second system is labeled 'B Pétreo, denso' and 'A₁ Líquido'. It features a bass clef and a key signature of one sharp. The music is more rhythmic and dense, with dynamic markings of *ff*, *fff*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig. 9: Sintagma {A}+{B} do *Momento* “Ricordi” nº 1. No último compasso da figura aparece o início da segunda apresentação do sintagma, com a primeira declinação de {A}, saturando a nota-som ré.

²³ Prado-Costa, 1998.

tipos de movimentos” (o que equivale a duas classes de objetos sonoros, na nossa terminologia): {A}, um movimento “rápido, fluido”, que na partitura é identificado como “líquido, irreal”, e {B}, um movimento “lento, denso”, qualificado também de “pétreo” na partitura [fig. 9]. A peça se constrói com a reapresentação sucessiva desse sintagma, num total de quatro vezes.

{B} é *determinado* por {A} por dois fatores. Em primeiro lugar, o seu *design* encontra seu germe no 3º compasso de {A} (notas mi-ré-lá acentuadas e *fff*) [v. fig. 9]. Em segundo lugar, seus componentes são configurados de modo a realizar uma *oposição sonora diametral* a {A}. Ilustrando: {A} sendo no registro agudo, {B} fica no grave; {A} sendo predominantemente na região *pp*, {B} fica constantemente no *ff*, e enquanto {A} se caracteriza por um escoamento fluído do tempo, feito essencialmente de quarto-de-fusas ligadas, {B} adota uma pulsação mais lenta e “pesante”, em que predominam as semicolcheias separadas e acentuadas. Os cromas em si não constituem fator determinante na estrutura, já que, segundo informa o autor, tanto {A} como {B} são elaborados a partir de uma mesma “série” de nove cromas (mi-ré-lá-dó-mi-sol-ré-dó#-ré#) [v. fig. 9]. Esta *reação por oposição diametral das sonoridades* do segundo termo do sintagma ao primeiro também vai se tornar paradigma da articulação dos *Momentos*, como veremos.

A cada repetição do sintagma, {A} e {B} sofrem declinações que têm como finalidade principal a sua extensão temporal. Esta extensão é provocada pela repetição de microcélulas, fragmentos da série geradora (mi-ré-lá, dó#-ré#...), e sobretudo de uma única nota, o ré, que se torna, por força desta saturação, *nota-som* polarizadora da obra.²⁴ Podemos conferir a primeira ocorrência desta saturação na fig. 9, último compasso, que mostra o início da primeira declinação de {A}.

No decorrer das quatro apresentações do sintagma observamos a interpolação de certas qualidades de {A} em {B}, e reciprocamente. É o

²⁴ Os conceitos correlatos de *nota-tom* e *nota-som* foram introduzidos na análise seminal que Jean Barraqué fez de *La mer*, de Claude Debussy (Barraqué, 1988). A *nota-som* é timbre, sonoridade, com papel estrutural de fixação ou polarização (é o caso neste *Momento*), enquanto a *nota-tom* recupera a noção de função tonal, na qual o timbre não constitui elemento determinante (v. Gubernikoff, Carole. A pretexto de Claude Debussy. *Cadernos de Estudo/Análise Musical*, nº 8/9, 1995).

caso das intensidades, que evoluem de tal modo que {A} contém cada vez mais eventos de forte volume, enquanto {B} termina *pp*. Notas mi repetidas em semicolcheias destacadas e acentuadas, importadas de {B} [v. fig. 9], são presentes na última ocorrência de {A} [fig. 10a], enquanto no último {B} aparece o ré reiterado no agudo, que constitui um traço característico de {A} [fig. 10b]. Salientamos ainda que, na última vez, {B} é omitido, o que confirma e acentua seu caráter secundário.



Fig. 10a: Última apresentação de {A}, onde se verifica a intrusão de elementos próprios de {B} nos dois primeiros compassos (comparar com a fig. 9, sistema inferior). Notar a presença da nota-som polarizadora ré.

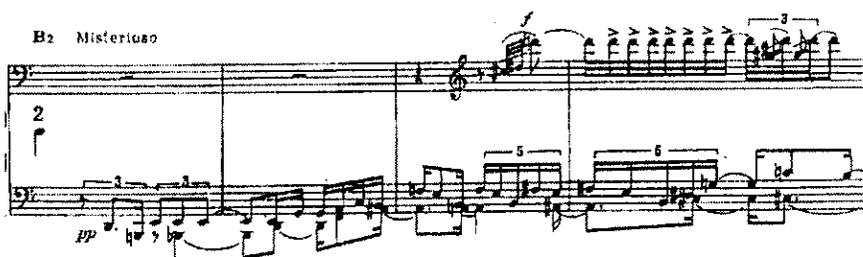


Fig. 10b: Última apresentação de {B}, onde se verifica a intrusão de elementos próprios de {A} na mão direita, em particular a repetição rápida do ré agudo, característica das declinações 1 e 2 de {A} (como se vê na fig. 9, último compasso).

Sintagmas em ressonância

Almeida Prado vai explorar e refinar este modelo, inclusive neste volume da Ricordi. Os *Momentos* 3 e 4 são constituídos cada um de um sintagma cuja particularidade é que o determinado surge durante a vibração sonora residual do determinante. Sob este ponto de vista, a relação de {B} a {A} pode ser interpretada como sendo de complementação sonora, {B} funcionando como uma ressonância, provocada por filtragem do espectro de {A}. Isto não impede que, em termos de configuração sonora mesmo, a relação de {B} seja de oposição sistemática ao determinante: nos planos da intensidade, do registro, da textura (em particular no *Momento* 4) e da estruturação diacrônica. Outro parâmetro relevante de oposição é o da estrutura intervalar. No *Momento* 3, a oposição fica entre o diatonismo de {A} e o cromatismo de {B}. Esta relação é exatamente invertida no *Momento* 4 – cromatismo de {A} contra diatonismo de {B}. Talvez este “paralelismo cruzado” interestrutural não seja intencional, mas nem por isso deixa de ser muito interessante em termos de macrorrelação entre dois *Momentos* de um mesmo ciclo.

Os dois *Momentos* são estruturados com a repetição do sintagma, seis vezes e dez vezes, respectivamente – o que mostra que o compositor está

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled '16va', shows a piano accompaniment with a treble clef and a 16-measure rest at the beginning. It features two distinct musical phrases, A and B, marked with boxes. The lower staff, labeled '8va', shows a piano accompaniment with a bass clef and an 8-measure rest at the beginning. It also features two distinct musical phrases, A and B, marked with boxes. The tempo is marked 'Nolturnal' with a metronome marking of 60. The upper staff includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and the lower staff includes 'pp' and 'p'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Fig. 11: Os sintagmas dos *Momentos* “Ricordi” 3 (em cima) e 4 (embaixo).

testando a capacidade de um princípio de estruturação apenas ensaiado no *Momento* 1, de suportar a forma de peças de maiores proporções.

As estratégias de declinação dos sintagmas são muito originais. No *Momento* 3, opera uma técnica de “ruidificação” do conteúdo, através da contaminação progressiva da sonoridade dos motivos homofônicos originais, por introdução de notas parasitas em relação de intervalo de segunda, tendendo a gerar *clusters*. No nº 4, a textura original de {A}, de seis sons praticamente simultâneos, é diluída no tempo, em duofonias, primeiro por movimentos melódicos contrários, e depois por movimentos paralelos de terças e segundas. Essas diluições expandem a duração do objeto, até ele se estender por quatro compassos na penúltima apresentação do sintagma {B} também progressivamente ampliada no tempo por diminuição dos seus valores rítmicos, ao mesmo tempo que aumenta o seu próprio âmbito sonoro: na penúltima declinação, {B} atinge uma textura de quatro sons simultâneos numa tessitura de três oitavas [fig. 12], configurando um clímax sonoro (para o qual contribui a intensidade).

Nos *Momentos* 16 e 18 do terceiro volume, encontramos o mesmo tipo de sintagma. No 16, {B} funciona como filtragem ressonante de {A}, ele mesmo um amplo arpejo com muitos harmônicos. Este sintagma se repete cinco vezes, sendo que a quinta vez sem {B}, um fator que, como já vimos em circunstâncias anteriores, confirma a preponderância estrutural de {A}. As declinações de {B} consistem na ampliação progressiva do original monódico numa polifonia canônica, primeiro a duas vozes, depois três e quatro. Podemos falar aqui, sim, de *variação* no sentido clássico.

Sintagmas de contraste

A oposição diametral entre os dois termos do sintagma, quando {A}/ {B}, é a forma mais comum de articulação: presente no seminal *Momento* “Ricordi” 1 como já vimos, este modelo sintagmático é também o único explicitamente descrito por Almeida Prado.

Entram nesta categoria as três últimas *Impressões de Cubatão* (*Momentos* 10, 11, 12 do catálogo da Tonos) que são articuladas a partir de sintagmas caracterizados pela reação em oposição de {B} a {A}. Mais interessante: as três peças compartilham o mesmo modelo de oposição

sonora: a diferença na densidade de notas simultâneas. Basicamente, a um objeto de tipo monódico se opõe, em reação, um objeto acórdico [v. fig. 12].

Em termos de estrutura formal, esses três *Momentos* se singularizam e se assemelham pela simplicidade e relativo estatismo. No nº 11, o sintagma é repetido apenas uma vez, articulando, portanto, a peça em duas partes praticamente idênticas, a única diferença sendo que na segunda vez {B} é transposto. A cada vez, nos três *Momentos*, {A} e {B} são ligeiramente modificados, porém de forma que o sentido de repetição prevalece sempre sobre o sentido de transformação. Este minimalismo dinâmico pode ser considerado como a resposta formal que Almeida Prado encontrou para realizar o objetivo impressionista e bucólico que o motivou ao conceber este volume. Cada peça das *Impressões*, inclusive, encerra com uma sugestão poética, *à la* Debussy.

O *Momento* 22 é particularmente interessante, não só pelo fato de que Almeida Prado lança mão do raro recurso dos acordes de ressonância inferior simultânea, mas também porque a oposição diametral se realiza principalmente na dimensão harmônico-espectral, já que {A} desenvolve ressonâncias inferiores no campo da tríade de dó maior, enquanto {B} aciona ressonâncias superiores baseadas na fundamental sol. Esta situação instaura, portanto, uma bipolarização de tipo tônica/

The image displays a musical score for Momento 11 from the collection 'Impressões 5'. It is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system features a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The right hand begins with a fortissimo (ff) dynamic, playing a series of chords. The left hand starts with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece, with the right hand playing chords and the left hand playing a similar rhythmic pattern. The score includes various chords and melodic lines, with some notes marked with '7' and '6'.

Fig. 12: O sintagma do *Momento* 11 (*Impressões* 5).



Fig. 13: O sintagma do *Momento 22*.

dominante no sintagma, fato aparentemente único nesta categoria de obras [fig. 12].

Estamos diante de um belíssimo exemplo de transtonalismo, em que as dimensões espectrais e tonais são coordenadas e integradas para gerar uma dinâmica formal ao mesmo tempo nova, porém ancorada na história e nas referências perceptivas do ouvinte.

Notamos ainda um atípico fenômeno de *transição*, de *zone floue*, entre os dois termos do sintagma: qual pode ser a função da seqüência descendente dos quatro sol do c.2, senão de uma ponte, uma suspensão entre {A} e {B}? É problemático e insatisfatório integrá-la numa ou noutra classe, sendo preferível deixá-la *vagar* entre dois objetos sonoros afirmados. O mesmo acontece com o acorde que termina {B}: apesar de manter todas as características sonoras do grupo (densidade, simultaneidade), ele contraditoriamente afirma a tríade de dó, uma propriedade de {A}. Isto complica a sua inclusão. Vale observar, no entanto, que a ponte do c.2 é progressivamente suprimida nas posteriores declinações do sintagma, e que o acorde final de {B} se orienta progressivamente para sol.

Observemos outros detalhes da relação de oposição:

- {A} sai do agudo, descendendo para o grave, mantendo um âmbito globalmente constante;

- do contrário, {B} começa no grave e vai se expandindo para o agudo, sem desistir do registro grave, acabando por ocupar a quase totalidade da tessitura pianística;
- a tríade de dó é arpejada lentamente, enquanto da tríade de sol só ouvimos claramente a fundamental, ainda que perturbada por “ruidos” (os fá e fá# simultâneos); no entanto, os harmônicos 3 e 5 (que configuram a tríade perfeita) acabam soando por simpatia, no meio das demais ressonâncias, pois a nota sol é espalhada em vários registros, de forma que a sua sonoridade e espectro acabam predominando;²⁵
- a densidade de {A} é baixa e a sua textura, oca – não há mais que dois sons simultâneos, situados a grande distância intervalar um do outro. Em compensação, {B} é muito denso e cheio – até nove sons simultâneos, contendo intervalos pequenos (até de 2ª menor);
- finalmente, em termos de intensidade, {A} permanece *forte*, enquanto {B} começa *pp* e vai *crescendo* até *fff*.

A peça é constituída de quatro repetições do sintagma, sendo que a última adota a forma atípica {A}+{A}. Significa dizer que o termo {B} é substituído por mais uma declinação de {A}.²⁶

As declinações de {A} vão no sentido da “complexificação” da ressonância inferior, tornando a sonoridade cada vez mais inarmônica. Em compensação, as pequenas modificações da estrutura interna dos acordes que formam {B} durante as suas duas declinações não chegam a alterar profundamente a sua sonoridade global, permanecendo inclusive a cada vez o *crescendo*, e o processo de ampliação espacial. A diferença principal, que já frisamos, diz respeito ao último acorde que abandona a afirmação da tríade de dó para permanecer no contexto de sol.

²⁵ Esta afirmação é fundamentada numa análise espectral que fizemos deste objeto, com o auxílio do aplicativo *Audiosculpt* e de ferramentas de análise estatística personalizadas, que retornou que 38.04% das frequências (Hz) emitidas durante a execução deste objeto (gravado num piano digital de qualidade, com multamostras de piano Steinway) pertencem aos oito primeiros harmônicos de sol2, sendo que pouco mais da metade desses (51%) são os cinco primeiros (a tríade perfeita).

²⁶ Se formos seguir à risca os conceitos saussurianos, a estrutura lingüística A+A de fato *não* é um sintagma.

Sonoridades generativas e sintagmas sonoros

A elaboração de sintagmas de sonoridades constitui de fato o sistema composicional favorito de Almeida Prado nos *Momentos*. Destaca-se nessa técnica a modalidade na qual a configuração sonora dos dois objetos do conjunto se coloca em contraste diametral, o segundo objeto reagindo ao primeiro invertendo todas as suas características paramétricas. Outra relação observada com freqüência é a de complementação, quando o objeto secundário do sintagma funciona como ressonância da sonoridade principal.

As peças então se desenvolvem pela simples rerepresentação sucessiva do sintagma original, com pequenas declinações que em geral não chegam a comprometer a identidade perceptiva do modelo. Em algumas situações, o compositor prefere omitir o elemento secundário do sintagma que encerra a peça, uma forma de reforçar a predominância estrutural e/ou auditiva do elemento principal, como uma longínqua evocação da forma tradicional A-B-A. Encontramos também dois casos em que este elemento secundário, em vez de omitido, é substituído por outro.

Não são tão freqüentes assim os casos em que as sucessivas apresentações do sintagma acumulam tensão para chegar num clímax no momento da penúltima ocorrência antes de concluir, como ocorre, por exemplo, no *Momento* “Ricordi” 4. Pelo contrário, parece que Almeida Prado tenta evitar este esquema clássico de articulação, básico em Debussy, privilegiando não poucas vezes um estatismo minimalista, aliás coerente com o conceito formal de “momento”.

O *Momento* nº 1, ponto de partida deste grande ciclo, merece destaque por conter em germe, mesmo que intuitivamente, os dois sistemas composicionais que Almeida Prado iria consolidar durante esta longa trajetória. Obra minimalista, ela ainda respira o intimismo do modelo romântico. O que a caracteriza é a sua “monotonia de praia longa deserta”, como indica o compositor no cabeçalho da partitura, monotonia criada por uma sonoridade perene, indivisível, constante na intensidade (sempre *ppp*), sempre legato. Esta sonoridade é produzida por duas estruturas sonoras apresentadas e desenvolvidas em simultaneidade, uma monódica, com pulsação regular (na mão direita), e uma harmônica, com pulsação irregular (na mão esquerda) [fig. 14].

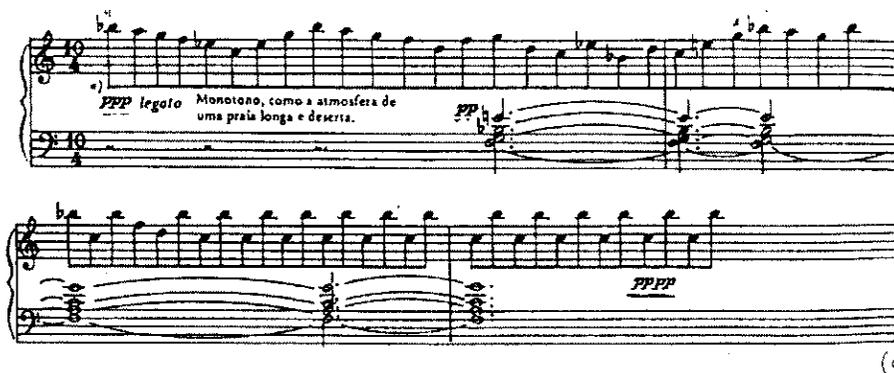


Fig. 14: Os primeiros e últimos compassos do *Momento 1*.

São duas entidades em relação, senão de sintagma, pelo menos de interdependência sonora, já que se desenvolvem ao mesmo tempo durante a peça inteira. Essas sonoridades perduram no tempo por meio de adição ou substituição de notas ou de relações harmônicas, algumas pseudotonais, outras atonais. Vemos em ação aqui, portanto, os dois princípios fundamentais que nortearão a maior parte das peças do ciclo ainda em gestação naquele ano de 1965: a unidade sonora e a dualidade estrutural. No primeiro “momento”, tudo está dito. O resto é tentar prolongar este instante ao infinito.

DIDIER GUIGUE é professor de disciplinas teóricas do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba e pesquisador em análise e estética da música do século XX. Doutor em Musicologia pela École de Hautes Études, em convênio com o IRCAM, em Paris, França, desenvolveu tese sobre análise musical orientada por objetos sonoros.