

Análise para a performance: coleções de classes de alturas na Sonatina n.1 de Almeida Prado

Cíntia Macedo Albrecht
Universidade Estadual de Campinas
e-mail: pianista@terra.com.br

Sumário:

Esse artigo apresenta a análise do terceiro movimento da Sonatina n.1 para piano de Almeida Prado por meio de coleções de classes de alturas¹, além de suas contribuições para a performance. Os resultados fazem parte do trabalho de Doutorado que tem como objetivo principal a performance, a gravação, a revisão e a digitalização das Sonatinas n.1, n.2 e n.3, por meio do estudo individual, aulas com o compositor e a aplicação de diferentes técnicas de análise musical. O intuito é de contribuir para uma bibliografia ainda escassa de trabalhos sobre a performance de obras de compositores brasileiros.

Palavras-Chave: análise para a performance, Sonatina, Almeida Prado.

Introdução

A pesquisa em performance musical tem sido um campo bastante abordado em vários países incluindo o Brasil, sendo um dos temas principais o questionamento do valor da análise teórica para a performance. A esse respeito, Wallace Berry mostra em seu livro *Musical Structure and Performance* que o conhecimento da estrutura musical pode e deve edificar o performer. O assunto gira em torno do papel da intuição considerada insuficiente para a compreensão do todo (Berry, 1989: 217-18). Jonathan Dunsby comenta que, com a música do século XX, fica ainda mais evidente a necessidade do conhecimento da estrutura da obra para a performance, visto que cabe ao intérprete assimilar notações, técnicas e tecnologias diferentes (Dunsby, 2000: 14).

Joel Lester também comenta sobre a necessidade de mais registros do trabalho de intérpretes, ao sugerir que performers e suas performances estão, com raras exceções, ausentes nessa literatura (Lester, 2005: 197).

É importante destacar a possibilidade do aproveitamento dos resultados dessas pesquisas para elaboração de novas interpretações. Há quem diga que se não fosse pelas diferentes performances que se renovam com o passar do tempo através de diferentes leituras, nem mesmo audições de obras de alguém como Beethoven se perpetuariam até hoje. Segundo Edward Cone, “mesmo a performance que parece uma revelação pode se tornar monótona através da repetição. É por isso que performances gravadas perdem inevitavelmente o seu atrativo e, eventualmente, tornam-se insuportáveis.”² (Cone, 1968: 35)

Com o intuito de contribuir para a realização de trabalhos que preencham as lacunas discutidas dentro da área de pesquisa em performance, as Sonatinas de Almeida Prado foram

¹ Definição de Joseph Straus em seu livro *Introduction to Post-Tonal Theory* sobre classes de alturas - “We will distinguish between a *pitch* (a tone with a certain frequency) and a *pitch class* (a group of pitches with the same name). Pitch-class A, for example, contains all the pitches named A. To put it the other way around, any pitch named A is a member of pitch-class A.”. Tradução: “Faremos a distinção entre uma altura (um som com uma certa frequência) e uma classe de altura (um grupo de alturas com o mesmo nome). A classe de altura Lá, por exemplo, contém todas as alturas denominadas Lá. Pensando no inverso, qualquer altura denominada Lá é um membro da classe de altura Lá.”.

² “Even the performance that seems a revelation may become boring through repetition. This is why recorded performances inevitably lose their excitement and sometimes eventually become unbearable.”

submetidas a um processo de etapas de estudo divididas em duas grandes fases: a primeira com comparações entre os resultados obtidos antes e depois do contato com o compositor e a segunda com técnicas de análise musical baseadas na Teoria dos Conjuntos de Sons. Ressalta-se que, a fonte principal utilizada para a aprendizagem e aplicação dessa teoria, é o livro de Joseph Straus (2005), *Introduction to Post-Tonal Theory*. Gravações realizadas das obras possibilitaram a escuta de modificações ocorridas durante o estudo. Em um artigo publicado em Anais do XIV Congresso da ANPPOM foram apresentados resultados da primeira Fase aplicada ao segundo movimento da Sonatina n.1. Nesse artigo estão descritos resultados da segunda Fase do terceiro movimento dessa mesma Sonatina.

Resultados

A Sonatina n.1 de Almeida Prado tem três movimentos e foi composta em 1966. O compositor utiliza o material dos modos litúrgicos de maneira livre em toda a Sonatina, sugerindo a polimodalidade³. As análises foram concentradas mais nos aspectos das coleções de alturas para determinar os modos utilizados e suas alterações com o intuito de esclarecer ao intérprete sobre a estrutural geral do movimento, material que contribuiu para suas decisões sobre interpretação.

O tema do terceiro movimento, do compasso 1 ao 12, tem uma melodia nas alturas superiores dos acordes e a linha superior a eles com semicolcheias atua como ornamentação. O modo Lídio em Sol é o mais proeminente do compasso 1 ao 6 com alguns sons alterados como o fá natural no compasso 4 na parte superior do acorde.⁴ O acorde alterado do compasso 4 cai exatamente no mesmo tempo do início de uma frase da linha superior, marcada pela altura lá. Nos movimentos anteriores dessa Sonatina, alguns acordes com alterações passaram a ser destacados para salientar o colorido dentro do modo. Já nesse movimento, sendo possível produzir uma leve marcação ao início de cada frase, a mesma propicia um destaque também ao acorde alterado sem necessidade do intérprete em destacá-lo de outra maneira (Figuras 1 e 2).

The image shows a musical score for the third movement of Sonatina n.1 by Almeida Prado. It is written in 7/8 time and consists of two systems. The first system is marked 'Vivo' and 'pp'. The right hand plays a melodic line with semicolcheias, and the left hand plays a bass line. The second system continues the piece and includes a 'Blue note' annotation pointing to a specific note in the bass line.

³ Segundo Persichetti, “a polimodalidade implica em dois ou mais modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros tonais.” (Persichetti, 1961:38).

⁴ A nota alterada desse acorde foi chamada de blue note por Almeida Prado durante entrevista em sua residência em setembro de 2002. “Blue note (i). A microtonally lowered third, seventh or (less frequently) fifth degree of the diatonic scale, common in blues, jazz, and related musics.” (Robinson, 1995:120). Blue note - uma terça, uma sétima (ou menos comum) um quinto grau microtonalmente abaixados da escala diatônica, comum no “blues”, no “jazz” e em outras músicas relacionadas (Robinson, 1995); traduzido por Cíntia Macedo Albrecht.



Figura 1: Tema e parte da transição, compassos 1-14, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

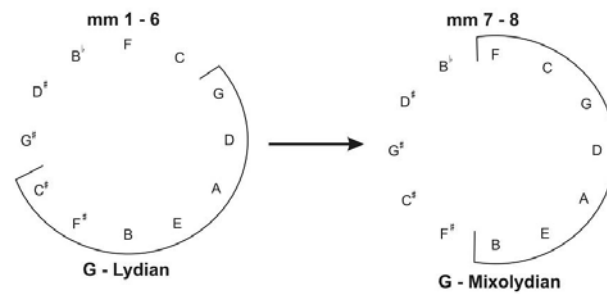


Figura 2: coleções de classes de alturas e modos, compassos. 1-8, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

Os compassos 7 e 8 estão no Mixolídio em Sol com a sonoridade diferenciada no compasso 8 entre o si natural na linha superior e o si bemol no acorde (Figuras 1 e 2). Salientando esse acorde alterado, o direcionamento do Tema ao tempo forte do comp. 9 é interrompido. Sendo assim, o intérprete pode então ajudar no direcionamento com um leve crescendo a partir do terceiro tempo do compasso 8 ao primeiro tempo do compasso 9 e continuá-lo para dar ênfase à metade do segundo tempo do comp. 9, ponto mais agudo da linha do Tema onde inicia-se uma nova frase.

Entre a linha superior e o Tema há uma mistura modal do compasso 9 ao 14. A linha superior está no Jônico em Sol e o Tema no Mixolídio em Sol. A Figura 3 mostra a mudança dos modos nos compassos citados. Os compassos 1 a 14 contêm a exposição do Tema e dois compassos da transição que a conecta ao desenvolvimento.

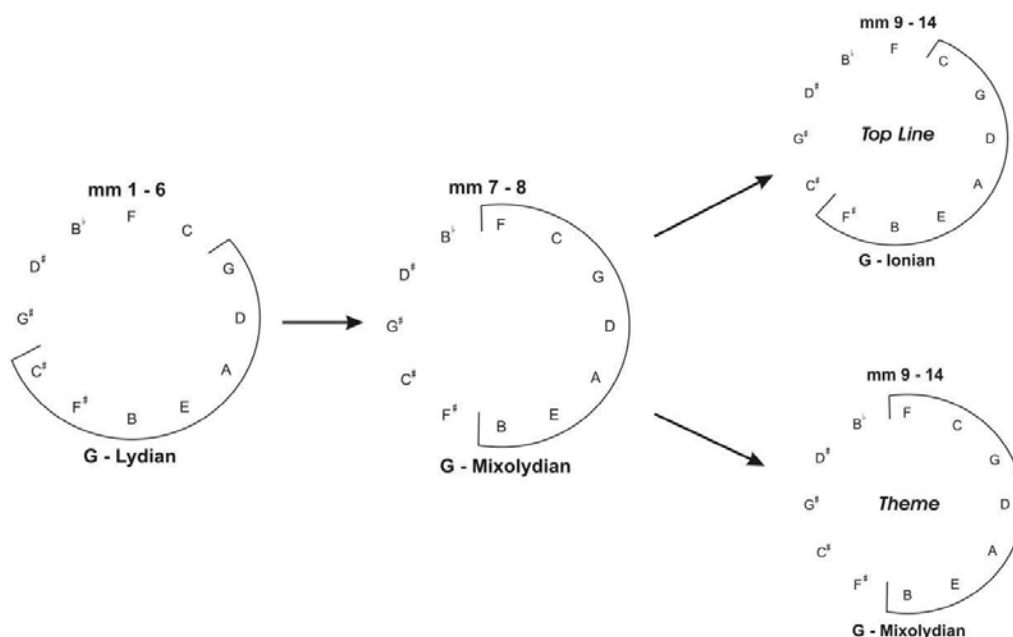


Figura 3: coleções de classes de alturas e mudanças dos modos, compassos 1-14, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

No compasso 15, as duas linhas estão no Jônico em Dó, mantido na linha superior nos compassos 16, 17 e início do 18, enquanto que a linha inferior contém somente a altura si. Segundo o compositor, no compasso 16, o dó da linha superior junto ao si na inferior pode dar uma ilusão Lócria ou ser uma dominante modal. A linha superior é transferida para a inferior do compasso 18 em diante e o sol é a única altura acentuada e ouvida com a linha inferior (Figuras 4 e 5).

The musical score shows three systems of music:

- System 1 (Measures 15-17):** Treble clef with a melodic line and bass clef with a bass line. Measure 15 starts with a forte (*f*) dynamic. The bass line consists of a single note (Si) in measures 15, 16, and 17.
- System 2 (Measures 18-20):** Treble clef with a melodic line and bass clef with a bass line. Measure 18 starts with a forte (*f*) dynamic. The bass line consists of a single note (Sol) in measures 18, 19, and 20.
- System 3 (Measures 21-23):** Treble clef with a melodic line and bass clef with a bass line. Measure 21 starts with a forte (*f*) dynamic. The bass line consists of a single note (Sol) in measures 21, 22, and 23.

The instruction "Sempre forte" is written above the third system.

The image displays a musical score for the third movement of the Sonatina n.1 by Almeida Prado. The score is presented in a grand staff format, with two staves per system. The first system (measures 24-26) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 27-29) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a consistent eighth-note accompaniment; a dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 28. The third system (measures 30-32) continues the eighth-note accompaniment in the bass staff, while the treble staff has a melodic line. The fourth system (measures 33-35) shows the bass staff with a more complex rhythmic pattern, including some sixteenth notes, and the treble staff with a melodic line. The fifth system (measures 36-37) shows the bass staff with a melodic line and the treble staff with a final chord. A dynamic marking of *8vb* (eight notes below) is indicated at the end of the piece.

Figura 4: o último compasso da Transição, compasso 15 e o desenvolvimento, compassos 16-37, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

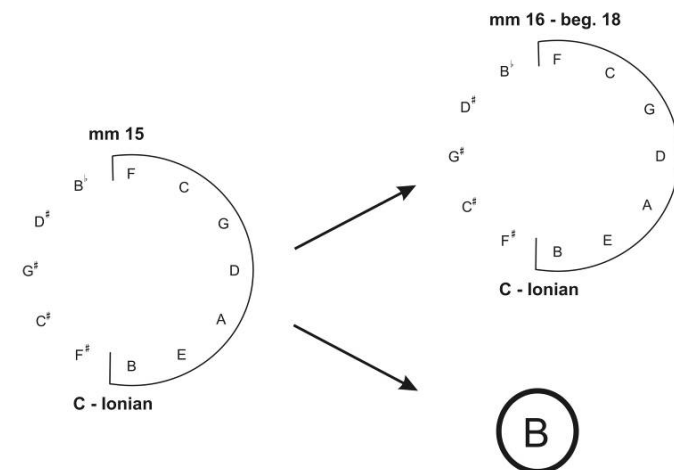


Figura 5: coleções de classes de alturas e modos, compassos 15-18, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

As duas linhas voltam a ter coleções de classes de alturas diferentes do compasso 18 em diante. Mesmo que os compassos 18 a 20 contêm somente a altura sol, esta pode ser ouvida como a primeira altura de uma linha no Jônico em Sol como a linha superior do início do movimento. É possível perceber fragmentos e variações dessa mesma linha superior dos compassos 18 a 29 (Figura 6).

Figura 6 – Fragmentos e variações da linha superior, compassos 18-29, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

Enquanto a linha inferior dos compassos 18 a 31 permanece no Jônico em Dó, a linha superior passa pelo Jônico em Sol, Mixolídio em Sol e Lócrio em Si, resultando em uma mistura modal horizontal além da vertical que vem acontecendo desde o compasso 5. As duas linhas convergem em um modo do compasso 32 ao 33, o Jônico em Dó e se separam mais uma vez do compasso 34 em diante. A linha superior passa pelo Jônico em Dó, Lídio em Fá, Lócrio em Fá sustenido e Frígio em Mi dos compassos 34 a 36. A linha inferior passa pelo Jônico em Sol e o Eólio em Lá dos compassos 34 até o início do 38 (Figura 7).

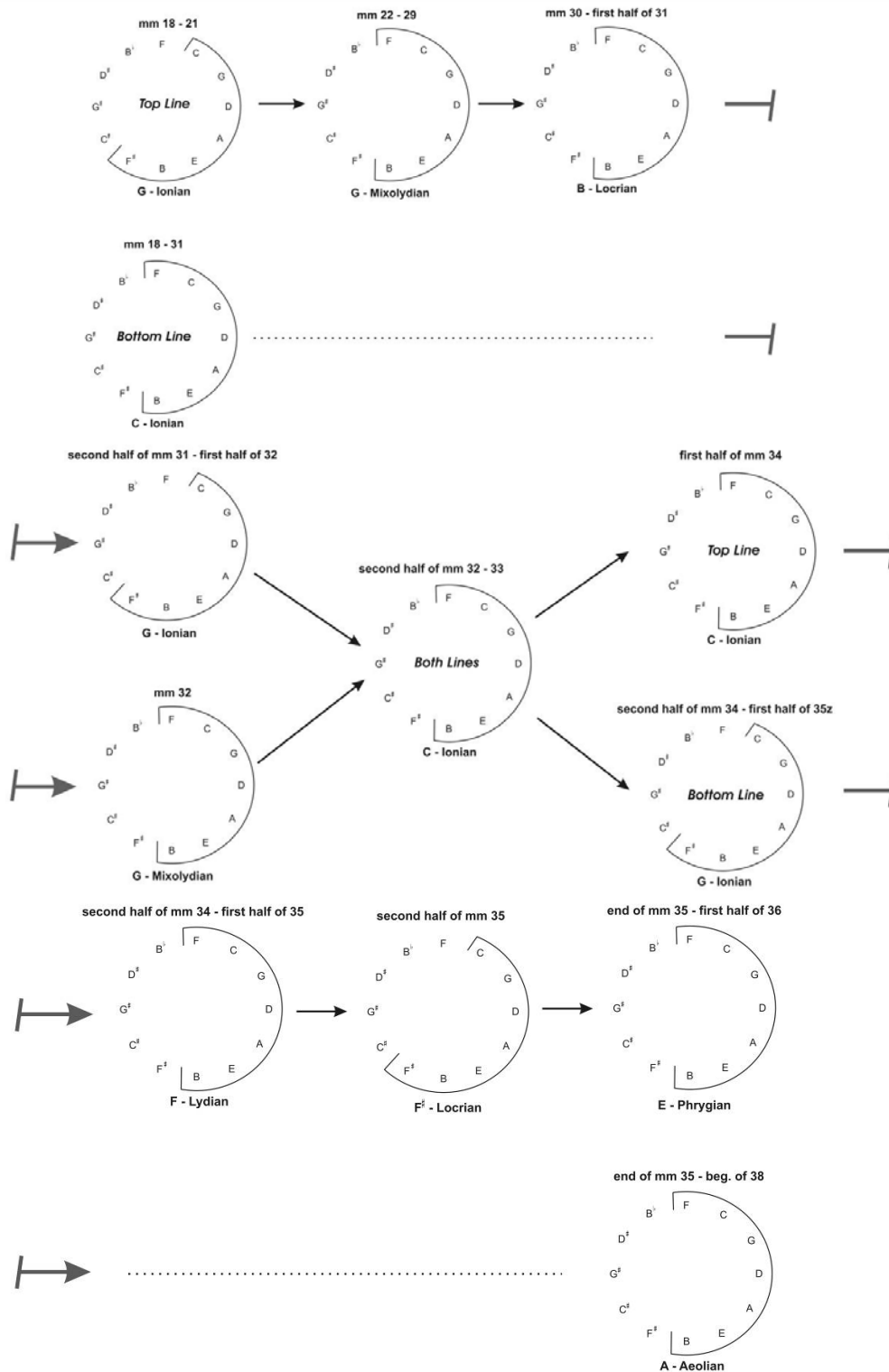


Figura 7: coleções de classes de alturas e a troca dos modos nas linhas superiores e inferiores, compassos 18 – 38, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

A partir do compasso 30 há dois crescendos durante o grande movimento descendente das duas linhas melódicas. Como variação na interpretação, o crescendo que inicia-se no compasso 31 pode aliviar o forte ao início do compasso sem afetar o andamento. Já no compasso 34, com o impacto da mistura dos modos, o crescendo pode representar uma grande mudança do forte para o mezzo piano além de segurar discretamente o andamento nos dois primeiros tempos do compasso com um leve rubato.

Uma falsa recapitulação está no compasso 38 ao 40, inicia-se no modo do início da exposição e é transposta um semitom acima no último acorde do compasso 39 (Figuras 8 e 9).



Figura 8 – compassos 38-42, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

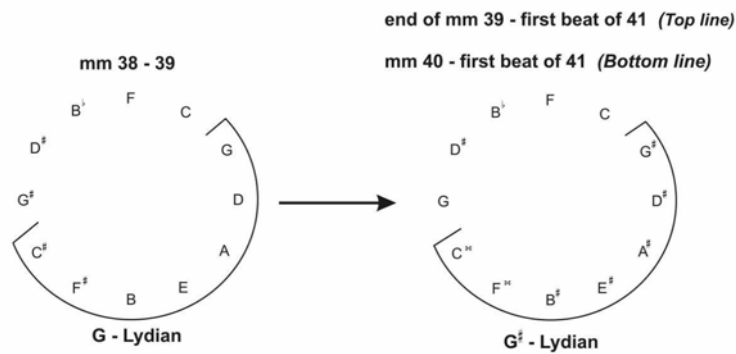


Figura 9 – falsa recapitulação, compassos 38-41, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

A transição dos compassos 41 ao 42 volta para o Lídio em Sol iniciando a repetição da exposição (Figuras 8 e 10).

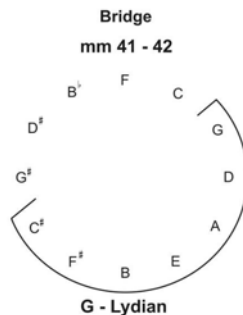


Figura 10 – classes de alturas e modo da transição, compassos 41-42, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

A Coda também contém a transposição de um semitom acima, entretanto no Jônico em Sol sustenido. Os acordes são equivalentes aos dos compassos 7, 8 e 9 do Tema. A Codetta tem seqüências das primeiras quatro semicolcheias do início do Tema no Lídio em Sol e os dois últimos compassos do movimento estão no Mixolídio em Sol (Figuras 11 e 12).

Figura 11 – Coda e Codetta, compassos 43-51, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

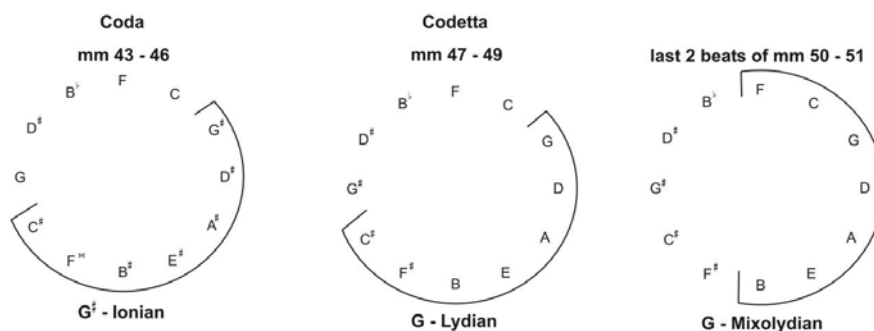


Figura 12 – classes de alturas e modos da Coda e da Codetta, compassos 43-51, terceiro movimento da Sonatina n.1 de Almeida Prado.

Conclusão

Com a realização da segunda Fase desse trabalho percebe-se que o embasamento teórico é além de um auxílio informativo ao intérprete, um paradigma de organização intelectual. Dentro desse conceito se encaixam diversas teorias que propõem técnicas de análise fundamentadas essencialmente na organização processual da identificação dos elementos musicais. A elaboração de imagens mentais que auxiliam na performance sempre foi uma prática comum de vários intérpretes. As letras, números, chaves, círculos entre outras figuras criadas para mostrar os resultados das análises com as coleções de classes de alturas serviram como mais um subsídio de representação mental. Constata-se, como um intérprete pode fazer uso dos resultados da análise, algumas vezes para justificar suas escolhas de interpretação feitas anteriormente e outras para fazer novas escolhas.

É também importante ressaltar, a contribuição da revisão e das digitalizações das Sonatinas para a sua preservação e divulgação.

Referências Bibliográficas

- Berry, Wallace (1989). *Music Structure and Performance*. Binghamton, New York: Yale University Press.
- Cone, Edward (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
- Dunsby, Jonathan (2000). *Performing music: shared concerns*. Oxford: Oxford University Press.
- Lester, Joel, Rink, John (2005). Performance and analysis: interaction and interpretation. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 197-216.
- Lester, Joel (1992). Wallace Berry's Musical Structure and Performance Reviewed by Joel Lester. *Music Theory Spectrum*. V 14, n.1, 75-102.
- Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth-Century Harmony: Creative aspects and practice*. New York: WW Norton & Company.
- Robinson, J. Bradford (1995). *Blue Note. The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Macmillan Press Limited, Berry Kernfeld Editor.
- Straus, Joseph (2005). *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, p.131.