

CARTAS CELESTES PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO: INTER-RELAÇÃO ENTRE PERFORMANCE E ANÁLISE MUSICAL

*Eduardo Henrique Soares Monteiro
Adriana Lopes da Cunha Moreira **

RESUMO: Esse trabalho apresenta aspectos de uma inter-relação entre performance e análise musical. Para tanto, realiza um levantamento bibliográfico atualizado sobre o assunto e busca uma compreensão de aspectos estruturais, técnico-pianísticos e motivações extra-musicais na obra *Cartas Celestes* para piano, de Almeida Prado. O estudo parte da interpretação e gravação da peça realizada por Eduardo Monteiro e considera a articulação entre aspectos da execução, conjuntos, estrutura, rítmica, textura, dinâmica e timbre. Justifica-se por contribuir tanto para a literatura em língua portuguesa sobre performance e análise musical, como para a construção de modelos sobre a inter-relação entre as duas subáreas.

ABSTRACT: This paper presents inter-links between performance and musical analysis. For this, uses a recent bibliography about the subject and investigates structure, piano technique aspects, and extra-musical motivations in *Cartas Celestes* for piano, by Almeida Prado. The research starts from the interpretation and recording of the piece by Eduardo Monteiro, and considers aspects of performance, pitch class sets, structure, rhythm, texture, dynamics, and timbre. It's value is justified by the contribution it can bring to the Brazilian literature about performance and musical analysis, as well as for the construction of models of inter-links between both sub-areas.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas interpretativas; Análise musical; Piano; Almeida Prado, José Antonio Rezende de; Cartas Celestes; Teoria dos conjuntos.

KEY WORDS: Performance practices; Musical Analysis; Piano; Almeida Prado, José Antônio Rezende de; Cartas Celestes; Set Theory.

Inter-relação entre Performance e Análise Musical

O impulso primário, empírico, da análise musical enquanto campo de estudo autônomo tem como ponto de partida o fenômeno analítico em si. Sua atividade central é a comparação, a finalidade é a compreensão, e o objeto de estudo é a percepção auditiva da peça, ou a partitura, ou a imagem sonora do compositor, ou uma performance (BENT & POPLE. In: SADIE, 2001), ou mesmo uma somatória desses objetos, ou ainda de parte deles.

Desde o início de sua história, a prática analítica esteve associada à performance. Mas apesar de ter existido enquanto estudo teórico auxiliar desde a Idade Média (fornecendo modelos para a composição), indícios de sua emergência como abordagem e método datam de c. 1750. Nessa fase, manteve vínculos mais perceptíveis com a arte da ornamentação e a técnica do baixo contínuo, bem como com o pensamento harmônico originário deste. No entanto, enquanto atividade de fato, a análise foi estabelecida apenas no final do século XIX (BENT & POPLE. In: SADIE, 2001: 530-2).

No que se refere à relação entre análise e performance, desde o final do século XVIII e durante o século XIX, a colaboração do performer com a composição (no baixo contínuo, ornamentação e cadenzas) cedeu espaço para que a partitura fosse cada vez mais tida como

* Ambos os autores são docentes no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP). O pianista Eduardo Monteiro (ehsmonteiro@hotmail.com) estudou no Rio de Janeiro (Escola de Musica da UFRJ, Graduação e Mestrado), França (Sorbonne, Doutorado), Itália (International Piano Foudation, no Lago de Como) e Estados Unidos (New England Conservatory, Artist Diploma). A analista musical Adriana Lopes Moreira (adrianalopes@usp.br) é Bacharel em piano, Mestre e Doutoranda em fundamentos teóricos / análise musical pela Universidade Estadual de Campinas.

único vínculo com as intenções do compositor (COHEN. In: CHRISTENSEN, 2007, p.548-9).

A invenção do fonógrafo no final do século XIX facilitou a comparação entre diversas interpretações elaboradas a partir de uma mesma partitura (COHEN. In: CHRISTENSEN, 2007, p.549). Atualmente, a gravação, considerada leitura crítica da obra, pode constituir objeto de estudo para a análise.

Constatamos que uma clara interação entre interpretação analítica e performance musical está ainda por se estabelecer (DUNSBY, 2002, p.18-9). No presente trabalho, propomos que uma compreensão a respeito da peça *Cartas Celestes*, de Almeida Prado, seja construída a partir da inter-relação entre uma performance e uma análise, de maneira que as conclusões sejam conjuntas, entre o performer e a analista, já que a multiplicidade de olhares sobre um mesmo objeto enriquece a percepção do mesmo.

Não se trata de justificar as escolhas do performer através da análise, tampouco de realizar uma análise que tenha por finalidade constituir um auxílio à performance (LESTER. In: RINK, 1998, p.197-9). Buscamos uma intersecção entre a performance e a análise que amplie a compreensão da peça, sendo a performance (gravada ou apresentada ao vivo) constituinte do objeto de estudo do qual parte o analista.

Nesse contexto de formulação de conjecturas, conceitos e procedimentos relativos a uma integração entre performance e análise musical, o presente trabalho justifica-se por contribuir tanto para a literatura de análise musical associada à performance, em língua portuguesa, como para a construção de modelos sobre a inter-relação entre as duas subáreas.

Para tanto, os seguintes passos foram seguidos: (1) o pianista preparou e gravou a peça; (2) o pianista determinou os fatores técnico-pianísticos, interpretativos e extra-musicais - dados astronômicos segundo Sagan (1982) e Mourão (1987) - que o influenciaram durante a preparação de cada seção da peça; (3) a analista procedeu à análise da peça individualmente, com base na gravação do pianista,¹ na partitura, em seu conhecimento prévio sobre o compositor e no domínio de técnicas de análise como a teoria dos conjuntos - segundo Forte (1973), Hasty (1981), Lester (1989) e Straus (2005) -, algumas premissas teóricas de Messiaen (1966) e Berry (1987), bem como conceitos sobre a inter-relação entre análise e performance, segundo Lester (1998), Cook (1999), Bent e Pople (2001), Dunsby (2002) e Cohen (2007); (4) o pianista e a analista se reuniram e confrontaram as decisões tomadas perante cada seção, avaliando e notificando semelhanças e diferenças; (5) uma conclusão conjunta foi formulada, com base nos procedimentos utilizados, tendo sido verificada, por ambos, uma ampliação na percepção e concepção da peça.

Cartas celestes para piano, de Almeida Prado

A obra de José Antônio Rezende de Almeida Prado (Santos, 1943) é marcada pela qualidade, inventividade, domínio técnico e por sua vasta e ininterrupta produção, que conta hoje com aproximadamente 400 títulos. Seu legado pianístico chama em particular a atenção, seja pelo número elevado de obras – sendo junto com Villa-Lobos um dos compositores brasileiros que mais escreveram para o instrumento – seja pelo pianismo brilhante, que produz obras virtuosísticas de grande dificuldade e refinamento.

A composição de *Cartas Celestes* – uma de suas obras pianísticas mais significativas e mais executadas – é um marco em sua carreira, pois com ela Almeida Prado criou uma peça em que o piano produz uma sonoridade única e original.² É curioso verificar que tal obra prima, extremamente pessoal, tenha surgido de uma conjuntura extra-musical.

¹ Gravação não comercial, realizada durante um concerto no dia 3 de maio de 2001, no Jordan Hall do New England Conservatory, Boston, Estados Unidos.

² A obra *Cartas Celestes* foi composta em Cubatão a 2 de agosto de 1974 (PRADO, 1975, p.24). Inaugura a terceira fase composicional de Almeida Prado, denominada Fase de Síntese (1974-82) e faz parte do grupo de

José Luís Paes Nunes, amigo do compositor e coordenador de eventos da Prefeitura do Estado de São Paulo encomendou-lhe uma obra para servir de fundo musical ao show multimídia do Planetário Municipal do Ibirapuera, que se constituía de uma descrição do céu visto no hemisfério sul durante os meses de agosto e setembro. Nas palavras de Almeida Prado:

“A encomenda [pedia] uma ‘música de fundo’, que durasse 20 minutos, abstrata. (...) Com a finalidade de dar unidade ao show do Planetário, eu criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez estão associadas (...) a cada estrela, de acordo com sua luminosidade e grandeza. Este material não temático, mas fixo, substituiria um tema (...). Eu quis começar a obra (...) com um ‘cluster’ em movimento, (...) um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave, criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa e isso seria acompanhado pelo decrescer da luz no Planetário. Em seguida, apareceriam: o Planeta Vênus, a Via Láctea e as demais constelações (...). No final, a luz ia aumentando e o movimento ao piano seria do grave ao agudo. (...) Essa obra (...) foi estreada (...) por mim num recital em Genebra e foi um sucesso escandaloso, de crítica e de público. (...) Logo em seguida, toquei a obra na Unicamp. O musicólogo Yulo Brandão ouviu e me disse: ‘Almeida Prado, você criou (...) o transtonalismo, (...) o sistema das ressonâncias’. (...) Transtonal (...) é o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. (...) O que é realmente transtonal na *Carta celeste* (nº1) é a Via Láctea, porque há uma insistência no do-sol e nas suas ressonâncias (...)” (ALMEIDA PRADO. In: MOREIRA, 2002, p.60-4).

Quanto à forma, a obra - percebida como um todo único e contínuo - é constituída por 22 segmentos de tamanhos variados, organizadas em uma estrutura tripartida. A primeira parte compreende 3 segmentos: (1) *Pórtico do Crepúsculo*; (2) *Noite, Vésper (Vênus)*; (3) *Via-Láctea*. A parte intermediária é reservada às estrelas e constelações que desfilam pelo céu do Brasil nos meses de agosto e setembro, incluindo 15 segmentos: (4) *Galáxia NGC 224 = M31 (Nebulosa de Andrômeda)*; (5) *(Meteoros)*; (6) *Constelação I (Hércules)*; (7) *Aglomerado Globular Messier 13*; (8) *(Meteoros)*; (9) *Aglomerado Globular Messier 13*; (10) *Constelação II (Lyra Vega)*; [(11) *Aglomerado Globular Messier 13*];³ (12) *Nebulosa NGC 696095*; (13) *Constelação III (Scorpio)*; (14) [*Aglomerado Globular*] *Messier 13*; (15) *Nebulosa NGC 696096*; (16) *(Meteoros)*; (17) *Alpha Piscium*; [(18) *Meteoros*].⁴ A terceira parte recupera uma porção do material da primeira, algumas vezes de maneira variada e retrógrada (Fig. 1), sendo construída como um espelho da mesma: (19) *Via-Láctea*; (20) *Vênus*; (21) *Pórtico da Aurora*. O último segmento (22), denominado *Manhã*, pode ser considerado uma Coda, que funciona como um corolário da obra.

suas peças com temática astronômica. São elas: as catorze *Cartas Celestes* (1974 a 2001), *Tríptico celeste*, para soprano e piano (1983, com texto do compositor e versão para soprano e orquestra de 1991), *Halley, um viajante sonoro*, para piano (1986) e *As begônias do quintal celeste*, para piano (1996) (MOREIRA, 2002, p.43-53).

³ O compositor não anotou o título desde segmento na partitura, correspondente aos compassos 116-7.

⁴ O compositor não anotou o título desde segmento na partitura, correspondente aos compassos 204-6.

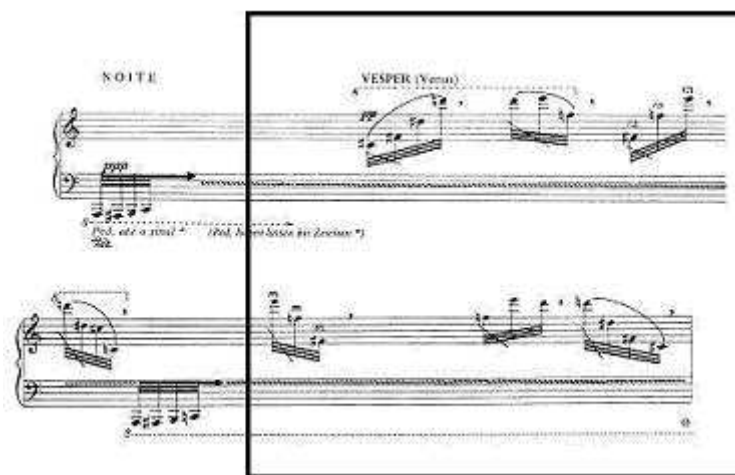


Figura 1: Exemplo de recuperação de material da primeira parte na terceira parte, de maneira retrógrada (comp. 1 e 205).⁵

A fim de estabelecer um material pré-composicional que orientasse seu trabalho, Almeida Prado criou 24 acordes de intensa ressonância, nomeados a partir das 24 letras do alfabeto grego.⁶ Estes acordes foram escolhidos pelo compositor com base em sua percepção e impressão em relação à ressonância produzida a partir de seu ataque com o pedal direito do piano sustentado,⁷ bem como em seu estudo a respeito da série harmônica superior e inferior (por ele aceita). Eles são combinados em seqüência, oposição ou ainda justaposição em quatro segmentos da peça: *Constelações I (Hércules)*, *II (Lyra)*, *III (Scorpio)* e em *Alpha Piscium*. O mais simples deles é *alfa*, constituído da sonoridade estática de duas 5J superpostas à distância de uma 5d, considerado por Almeida Prado “(...) a chave temática de todo o ciclo (...)” (PRADO, 1986, p.11). Alguns são verdadeiros clusters, como *lambda*, que conta com 18 notas (12 classes de alturas) simultâneas (Fig. 2).

⁵ Consideramos a ausência da indicação de linha de oitava no compasso 205 uma falha na edição.

⁶ A tabela com os 24 acordes foi publicada na partitura (PRADO, 1975, p.5). Esse material foi utilizado por Almeida Prado nas *Cartas Celestes I a VI*, para piano, compostas entre 1974 e 1982. As *Cartas II a VI* retratam o céu do Brasil observado de outubro a julho (uma para cada dois meses), assim como *Cartas I* se reporta ao céu dos meses de agosto e setembro, conforme mencionado anteriormente. *Cartas Celestes VII a XIII* têm cada uma seus próprios acordes e instrumentação variada. *Cartas XIV* transpõe os acordes de *Cartas XIII* e ambas são escritas para piano. *Cartas VII* foi escrita para dois pianos e banda sinfônica. *Cartas VIII*, para violino e orquestra, é de certa maneira programática, por retratar o céu do Brasil. *Cartas IX*, para piano, se reporta ao céu das 4 estações do ano. *Cartas X*, para piano, foca as constelações de bichos. *Cartas XI* é escrita para vibrafone, marimba e piano. *Cartas XII*, para piano, se reporta ao céu do Arizona. *Cartas XIII* trata das constelações vistas do Brasil, que ainda não haviam sido feitas. (Comunicação pessoal com o compositor, no dia 11 de junho de 2007.)

⁷ Em sua tese de doutorado, Almeida Prado apresenta suas impressões a partir da percepção de cada um dos 24 acordes (PRADO, 1986, p.7-25).

The figure displays five musical examples of chords from the composition 'Cartas Celestes', each accompanied by its intervallic vector and Forte classification:

- Alfa (1) α:** Intervallic vector [0 1 5 6] / 20 01 21 / 4-8.
- Ômega (24) ω:** Intervallic vector [0 1 5 6] / 20 01 21 / 4-8.
- Lambda (11) λ:** Intervallic vector [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 T E] / 12 12 12 12 12 6 / Total cromático.
- Epsilon (5) ε:** Intervallic vector [0 1 2] / 21 00 00 / 3-1.
- Sigma (18) σ:** Intervallic vector [0 1 2] / 21 00 00 / 3-1.
- Qui (ou Xi) (22) χ:** Intervallic vector [0 1 2] / 21 00 00 / 3-1.

Figura 2: Exemplos de acordes, dentre os 24 usados como material na composição de *Cartas Celestes*, acompanhados da forma primária, vetor intervalar e classificação por Allen Forte.

A análise dos 24 acordes através do uso da técnica segundo a teoria dos conjuntos (MOREIRA, 2002, p.271-7) possibilita uma generalização de estruturas, permitindo a realização de comparações. Ao observarmos o substrato numérico dos vetores intervalares relacionados aos 24 acordes, tabulamos 123 103 88 97 100 52, o que comprova a grande recorrência dos intervalos da classe 1 (2m, 7M, 9m etc), perceptível auditivamente. O acorde *alfa*, 4-8, possui o mesmo material intervalar da variação *ômega* (Fig. 2). Observamos ainda que *epsilon*, *sigma* e *qui* são variações transpostas de 3-1 (Fig. 2); *omicron* e *psi*, de 8-5. Assim sendo, concluímos que os 24 acordes formam 20 agrupamentos intervalares distintos, baseados na escala cromática.

A tessitura e a textura são elementos fundamentais, uma vez que na peça estes acordes se dispõem em seus registros específicos e por todo o teclado. O piano funciona como uma grande caixa de ressonância, em que um pedal generoso propicia uma verdadeira alquimia sonora que se presta com perfeição à expressão da fantasia do compositor.

Com efeito, contemplar o Universo é, em última instância, observar a luz em seus infinitos matizes – ato esse que vem fascinando a humanidade desde o início de sua história. Em *Cartas Celestes* fica evidente a extrema sensibilidade, imaginação e habilidade de Almeida Prado para traduzir em sons essa percepção da luz.

O encantamento que a luz exerce sobre o compositor está evidente nas várias indicações que permeiam esta obra: luminoso, iluminado, como lampejos de luz, solar, como um hino solar, estelar, incandescente, como uma espiral de fogo, ígneo, penumbra, opaco, transparente, etc. Em *Cartas Celestes* a luz é percebida em uma imensa gama de nuances, variando desde a luz solar em seu maior esplendor até o brilho frio e cintilante das estrelas, passando pela escuridão da noite.

A obra se inicia com *Pórtico do Crepúsculo*, onde a luz do sol tropical, em sua plenitude, ofuscante e crua, vai aos poucos se extinguindo em uma sutil gradação de matizes até que se instaura a escuridão, a *Noite* (comp. 1-5),⁸ representada por um murmúrio de

⁸ Para a contagem dos compassos, consideramos que: (1) os quadros cronométricos não constituem compassos, mas estão contidos em um único compasso; (2) as passagens delimitadas por barras pontilhadas não constituem

semicolcheias na região mais grave do teclado. Contempla-se então a primeira estrela, *Vesper*, que é na realidade o planeta *Vênus*, o primeiro brilho da noite, cintilante, frio e distante.

Para traduzir o efeito do crepúsculo, Almeida Prado se serviu de quadros cronométricos, onde grupos de fusas - a serem executados em andamento o mais rápido possível e com o pedal direito do piano sustentado ininterruptamente - são atacados em dinâmica *fff*, percorrendo da região média ao extremo-grave do teclado, alcançado em *pppp*, produzindo um amplo decrescendo sonoro. Os dezoito quadros trazem variações de um único conjunto,⁹ organizado de duas maneiras distintas (Fig. 3).¹⁰

Para se alcançar uma interpretação convincente do efeito imaginado por Almeida Prado, é importante que o executante atenuie o ataque no momento de mudança de um quadro para outro, proporcionando assim uma sensação de contínuo sonoro. Como recurso, pode-se aliviar ligeiramente a dinâmica da mão esquerda no instante do deslocamento, de maneira que a mão direita lidere a mudança de posição, adentrando, assim, na sonoridade do quadro anterior. O controle do decrescendo, na passagem como um todo, pode ser auxiliado pela diminuição na velocidade da reiteração das fusas a partir, aproximadamente, do sétimo grupo. Almeida Prado indica a duração, em segundos, de cada quadro cronométrico. Certamente deve-se manter a proporcionalidade de sua duração através de contagem. Não obstante, acreditamos que a unidade de contagem deve ser mais rápida que um segundo.



Figura 3: O conjunto 1 da peça, organizado de maneiras distintas nos quadros cronométricos que formam o *Pórtico do crepúsculo* (quadros 1, 8 e 18).

Ao material que caracteriza a *Noite* (variação do conjunto 1, em *ppp*, no extremo grave), é superposto o material de *Vesper* (*Vênus*), que se apresenta como conjunto 2 (Fig. 4), formando duas camadas de textura. Enquanto em *Noite*, as fusas podem ser executadas um pouco mais lentamente, colaborando assim para que nenhuma nota se sobressaia, *Vênus*, ao contrário, requer um toque definido, com sonoridade cristalina. Os toques diversos correspondem aos significados extra-musicais de cada elemento. Em *Noite* temos a tradução sonora da ausência de luz, talvez o que poderíamos reconhecer como o ruído de fundo que se ouve quando há silêncio absoluto. Em *Vesper* temos o primeiro brilho da noite, de uma luz cintilante, fria e distante; luz refletida pelo planeta *Vênus*. Apesar da grafia empregada em *Vênus* (fusas cortadas por uma barra diagonal, como appoggiaturas) acreditamos que esse conjunto não deva ser executado muito rapidamente.

compassos, mas indicam mudanças de material, movimento ou direção no interior de alguns compassos. O manuscrito da peça *Barcarola* (2002) corrobora nossa decisão, uma vez que nessa peça o próprio compositor numera os compassos de acordo com a ocorrência de barras sólidas.

⁹ Neste trabalho, os conjuntos foram segmentados a partir da percepção auditiva da peça, focando os elementos que emergem devido à sua função estrutural e motívica no contexto (HASTY, 1981, p.58-9).

¹⁰ Na realidade, os quadros cronométricos 1 a 17 são variações do conjunto com 11 alturas [0123456789T], enquanto o quadro 18 traz o conjunto com 10 alturas [012345679E].



Figura 4: Textura em camadas, formada por uma variação do conjunto 1 (sob a designação *Noite*) que segue em paralelo às ocorrências do conjunto 2 (no destaque) e variações (comp. 1).¹¹

Esse segmento explora essa superposição de texturas até que uma ampliação do conjunto 2 conduz ao terceiro conjunto, que se caracteriza por um trêmulo em *pp*, o primeiro dos muitos presentes na peça (Fig. 5). A sucessão de dez trêmulos pode ser comparada à sensação de nossos olhos, quando acostumados à escuridão, percebem com mais e mais acuidade o brilho de milhões de estrelas ao contemplar o céu noturno (lê-se na partitura *sonoro, luminoso*). O conjunto 4 (Fig. 5) pode ser tocado como cluster, com a mão fechada, em *pp*. Produz-se assim uma sonoridade onde as ressonâncias são valorizadas em detrimento da definição das alturas das notas.

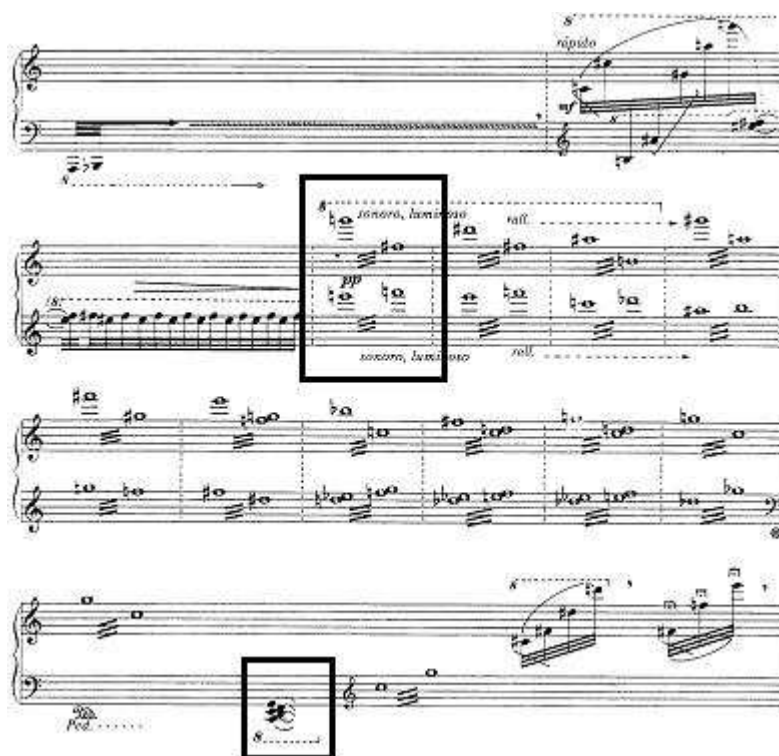


Figura 5: Nos destaques, conjuntos 3 e 4 (comp. 2-5).

A *Via-Láctea* (comp. 6-37), a espinha dorsal da noite, é o maior segmento da obra, sendo identificada pela estabilidade do trêmulo de 5J *dó-sol*¹² na região média do piano. O

¹¹ Consideramos o fato do compositor não usar barra de compasso entre o *Pórtico do Crepúsculo* e o início de *Noite* - ou de indicativos de respiração (') como ocorre entre *Pórtico da Aurora* e *Manhã* - um indicativo de continuidade na passagem do primeiro para o segundo segmento.

¹² Estas alturas estão presentes no acorde *alfa*.

compositor associa esse longo trêmulo a uma espécie de mantra cósmico.¹³ Acreditamos que seja importante que, na entrada desse segmento (Fig. 6), se faça uma respiração, a fim de que esse intervalo de 5J soe puro, sem nenhuma outra ressonância, de maneira a valorizar essa qualidade reflexiva buscada pelo autor.

O mesmo procedimento utilizado em *Noite, Vênus (Vesper)* aparece aqui: duas camadas de texturas contrastantes. O trêmulo *dó-sol* sempre na região média do piano, com dinâmica predominantemente leve (de *ppp* a *p*) produz uma camada estável na textura. Sobrepõe-se a ela variações estendidas do conjunto 2, bem como formas dos conjuntos 5 e 6 (Fig. 6), apresentadas com intensidades diversas, sendo que o último se situa abaixo da camada estável. Com o intuito de evitar uma eventual descontinuidade no discurso, deve-se procura manter a execução do trêmulo, sempre que possível, com a mesma mão. Em alguns momentos, a voz sobreposta invade o espaço do ostinato, interrompendo-o (Fig. 7).

The image shows a musical score for 'VIA-LACTEA'. It consists of four systems of staves. The top system is the vocal line, with a circled section of notes. The second system is the piano accompaniment, with a circled section of notes. The third system is the piano accompaniment, with a circled section of notes. The fourth system is the piano accompaniment, with a circled section of notes. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *p*, and tempo markings like 'And.te moderato'. There are also some handwritten annotations and a circled section of notes in the vocal line.

Figura 6: Formação da textura em camadas no início da *Via Láctea*: presença do trêmulo *do-sol*, variação estendida do conjunto 2 (circulada) e apresentação dos conjuntos 5 e 6 (destaques) (comp. 6-10 e 15-16).

The image shows a musical score for 'VIA-LACTEA'. It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, with a circled section of notes. The bottom system is the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *p*, and tempo markings like 'And.te moderato'. There are also some handwritten annotations and a circled section of notes in the vocal line.

Figura 7: Interrupção do ostinato (comp. 11-13).

¹³ Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, no dia 11 de junho de 2007.



Figura 8: Segundo grande crescendo na *Via Láctea* (comp. 21-22).

Os dois grandes crescendos que aparecem no decorrer da *Via-Láctea* (lê-se no segundo: *crescendo violentamente até fff*, Fig. 8) são, em termos de imagens astronômicas, comparáveis a explosões de supernovas. Temos aqui a impressão de que a peça abandona uma perspectiva terrena para assumir um ponto de vista galáctico. Dessa forma, na parte central da obra, como que embarcados em uma *Voyager*, passamos a visitar os corpos celestes visíveis na noite do hemisfério sul. O primeiro é a *Galáxia NGC 224 = M 31* (comp. 38), a famosa *Nebulosa de Andrômeda*, membro daquilo que os astrônomos chamam grupo local de galáxias. Aqui podemos distinguir regiões mais densas, de maior concentração de massa (conjunto 7, acordes em *fz*, de intensa reverberação, que estabelecem zonas de ressonância), cercadas por milhões de estrelas, que vistas à distância de anos-luz, parecem ‘poeira cósmica’ (figurações rapidíssimas entre os acordes, variações do conjunto 2, em dinâmica *pp*, que se desenvolvem em ritmo regular dentro dessa área de ressonância) (Fig. 9).



Figura 9: Na *Galáxia NGC 224 = M 31* variações do conjunto 2 se somam à ressonância resultante do ataque do conjunto 7 (comp. 38).

A partir do último sistema de *Galáxia NGC 224 = M 31*, a entrada do próximo segmento, *Meteoros* (comp. 39-47) vai sendo preparada pelos grupos em fusas com barra em diagonal. Este talvez seja o trecho de associação extra-musical mais clara da peça. Os nove *glissandi* (conjunto 8) de *Meteoros* são verdadeiros riscos de luz (Fig. 10).

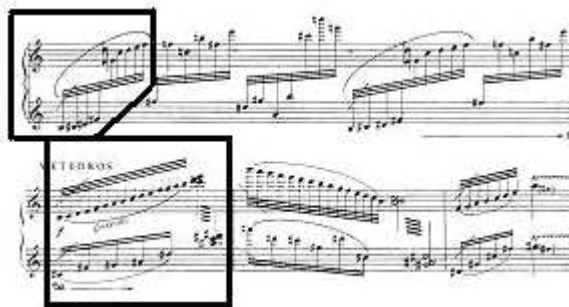


Figura 10: Grupos em fusas com barra em diagonal constituem variações ampliadas do conjunto 2, que preparam a entrada do segmento *Meteoros* no segundo destaque, iniciado pelo conjunto 8 (comp. 38-41).

Uma longa fermata separa *Meteoros* da *Constelação I (Hércules)* (comp. 48-75), de sonoridade pétrea, angulosa, poderosa, plena de ressonâncias, bem ao caráter do arquétipo que lhe empresta o nome. O processo composicional nas três *Constelações* é o mesmo: Almeida Prado nelas explora as ressonâncias de alguns dos 24 acordes determinados no processo pré-composicional. A maneira como isso se dá é variada. Como exemplo, podemos mencionar: apresentação em seqüência de cada uma das notas do acorde, com eventual reiteração, até que o som se forma em um bloco sustentado pelo pedal; ou ao contrário, sendo primeiro tocado e depois decomposto ou tendo ainda algumas de suas notas reiteradas; repetição contínua; ataque único, com duração e intensidade diversas; etc. Nesta primeira *Constelação*, o compositor utiliza 12 acordes: *alfa* (α , 1º acorde), *delta* (δ , 4º), *mi* (μ , 12º), *xi* (ξ , 14º), *omícron* (\omicron , 15º), *gama* (γ , 3º), [*beta* (β , 2º), *zeta* (ζ , 6º),] *teta* (θ , 8º), *eta* (η , 7º), [*tau* (τ , 19º), *iota* (ι , 9º)].¹⁴ (Fig. 11).



Figura 11: Na *Constelação I (Hércules)*, acordes constituídos gradativamente, decompostos, repetidos etc. (comp. 48-63).

A massa sonora produzida por *Hércules* é de tal ordem que se aconselha uma longa fermata e uma eventual respiração no pedal imediatamente antes do ataque da primeira nota do próximo trecho, *Aglomerado Globular Messier 13* (Fig. 12, comp. 76-7 e 86-7) que, em combinação com *Meteoros* (comp. 78-85) estabelece uma ampla região de transição. A tradução sonora do *Aglomerado Globular Messier 13* (Fig. 12) é fugidia e sinistra. Por alguns poucos segundos ouve-se uma seqüência inquiridora de notas na região grave do piano, em *pp*, concluída pela repetição, em diminuindo, de uma mesma nota, cuja vibração permanece suspensa, sem resposta. Pleno de sutilezas, *Messier 13* apresenta-se como um *rallentando* escrito. É constituído por um conjunto organizado a partir do subconjunto *si-do-la#* e suas variações transpostas *fá-fá#-mi*, *sol#-lá-sol* e *ré#-ré-dó#*. Este último, o único cujas alturas não são contíguas, traz a única nota acentuada do conjunto, o *dó#*. A presença de uma variação do conjunto 4 (cluster), na região extremo-grave em *pp*, contribui com o estabelecimento de uma atmosfera misteriosa.

¹⁴ As alturas do pentagrama superior de *delta* (comp. 50) e *gama* (comp. 58) são transpostas uma oitava acima. O compositor não anota na partitura as designações de *beta* (comp. 59), *zeta* (comp. 60) e *tau* (comp. 72). No comp. 70, a edição impressa traz a denominação *tau* (19º), mas o acorde usado é *eta* (7º).

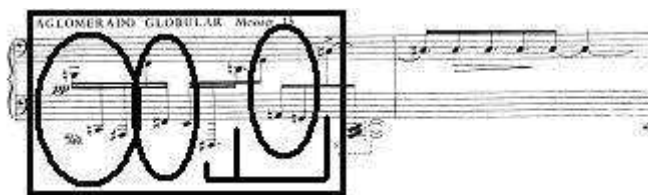


Figura 12: Em *Messier 13*, formação do conjunto 9 a partir de subconjuntos com 3 alturas (comp. 76-7).

Na segunda *Constelação, Lyra* (comp. 88-98) pode-se imaginar o som das cordas deste instrumento sendo delicadamente dedilhadas. Aqui, os acordes *alfa* (α , 1 $^\circ$), *gama* (γ , 3 $^\circ$), *delta* (δ , 4 $^\circ$) e *zeta* (ζ , 6 $^\circ$)¹⁵ têm suas alturas atacadas vigorosamente, em dinâmica intensa (entre *f* e *fff*). Após o ataque, cada uma dessas alturas passa a constituir notas de apoio (Fig. 13, notas com tratina em *p*) a partir das quais os subconjuntos formativos do conjunto 9, ampliados, perfazem movimentos sinuosos e cromáticos, em *ppp*, constituindo-se no que o compositor denominou de *Vega* (Fig. 13).¹⁶



Figura 13: Na *Constelação II*, as alturas de *Lyra* constituem apoios pra a formação de *Vega* (comp. 88-90).

Novamente uma região de transição separa duas *Constelações*. Além do *Aglomerado Globular Messier 13* tem-se um novo segmento também utilizado para ligação: a *Nebulosa NCG 696095* (comp. 99-100).¹⁷ Está-se aqui no universo do ‘sem forma’, fora do tempo, de uma luz difusa, com sonoridade inebriante. O compositor atinge um efeito hipnotizante ao superpor duas linhas cujas alturas se entrelaçam, em *ppp*, com polirritmia de seis contra cinco e que devem ser repetidas de sete a nove vezes. Este bloco sonoro vai se dissipando através da substituição de notas por pausas e pela presença de um *rallentando* (Fig. 14).



Figura 14: Rarefação na textura da *Nebulosa NGC 696095* (comp. 99-100).

A terceira e última *Constelação, Scorpio* (comp. 101-68) irrompe com a repetição rapidíssima de acordes em fortíssimo (Fig. 15), com o pedal sendo mantido até o final do

¹⁵ As alturas do pentagrama superior de *gama* (comp. 91) e *delta* (comp. 95) são transpostas uma oitava acima.

¹⁶ “Vega: Estrela muito branca, da constelação de Lira” (MOURÃO, 1987, p.831).

¹⁷ Há um equívoco na denominação desta nebulosa na partitura. A grafia correta é *Nebulosa NGC 6960/95*.

segmento, produzindo um efeito catatônico no instrumento. A localização díspar desses acordes em diversas regiões do teclado somada às diferentes quantidades de repetições de cada um deles resulta em assimetria métrica, o que, em uma primeira escuta, pode soar caótica. No entanto, esse é o segmento mais estrutural da peça. O compositor utiliza quinze acordes: *pi* (π , 16º acorde), *delta* (δ , 4º), *beta* (β , 2º), *sigma* (σ , 18º), *alfa* (α , 1º), *iota* (ι , 9º), *epsilon* (ϵ , 5º), *mi* (μ , 12º), *zeta* (ζ , 6º), *eta* (η , 7º), *teta* (θ , 8º), *iota* (ι , 9º), *qui* (χ , 22º), *lambda* (λ , 11º) e *ni* (ν , 13º).¹⁸ Essa seqüência de 15 acordes é reproduzida quatro vezes (havendo uma quinta, que se interrompe logo no início). Em cada uma dessas seqüências, cada acorde é repetido um número preciso de vezes. Por exemplo, na primeira seqüência *pi* é reiterado 19 vezes, *delta* 15 vezes, *beta* 31 vezes, *sigma* 7 vezes, e assim por diante. Não obstante, nas demais seqüências os acordes vão sendo reiterados menos vezes: na segunda, *pi* é repetido a mesma quantidade de vezes, mas *delta* é reiterado 11 vezes, *beta* 15 vezes, *sigma* 4 vezes, etc. Este procedimento torna as seqüências cada vez mais compactas, produzindo uma sensação de encolhimento na passagem. Finalmente, na quinta reiteração, *pi* tem quatro repetições, *delta* tem 3 e *beta*, já em decrescendo, 51 repetições, até atingir um *pp* e ser seguido por outros dois acordes, o último deles *psi* (ψ , 23º), cuja ressonância, sempre em *pp*, encerra o segmento. Este é sem dúvida o trecho que apresenta o maior desafio técnico para o executante, devido à grande quantidade de acordes atacados em *ff* e em andamento rapidíssimo. Deve-se frisar a obrigação de se manter fiel ao número de repetição de cada acorde. Sem isso, a estrutura desse segmento cai por terra.¹⁹

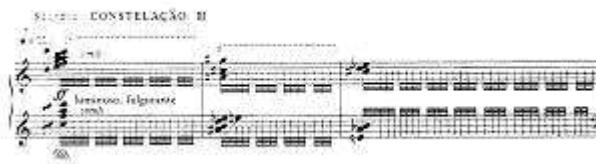


Figura 15: Assimetria métrica na *Constelação III*, *Scorpio* (comp. 101-3).

Ao final da *Constelação III*, deve-se adotar o mesmo procedimento descrito ao fim da *Constelação I* (*Hércules*). É necessário que uma fermata prepare a entrada de *Messier 13* (comp. 169-72), que é seguido pela *Nebulosa NCG 696096* (comp. 173) e *Meteoros* (comp. 174-81), todos, conforme já mencionado, elementos de ligação que conduzem ao último objeto a ser contemplado: *Alpha Piscium* (comp. 182-5, Fig. 16), uma estrela dupla, caracterizada pela oposição dos acordes *omega*, em fortíssimo, nos extremos do teclado e *alfa*, em pianíssimo, na região média. Assim sendo, os dois acordes formados a partir das mesmas classes de alturas, ao serem munidos de domínios como dinâmica, tessitura, densidade e ritmo geram contraste.

¹⁸ As alturas de *pi* (comp. 101) e *delta* (comp. 102) são transpostas uma oitava acima e as alturas do pentagrama inferior de *lambda*, uma oitava abaixo (comp. 114). A altura dó é acrescentada ao acorde *sigma* (comp. 104) e um si é omitido no acorde *eta* (comp. 110). As alturas do pentagrama superior de *qui* são transpostas uma oitava acima e as do pentagrama inferior são transpostas oitava abaixo (comp. 113).

¹⁹ Durante a preparação da peça, o pianista organizou um sistema de memorização deste trecho que consistiu em montar uma tabela com o número de repetições de cada acorde, seguindo o agrupamento métrico que aparece na partitura: *pi* (4 x 4 + 3), *delta* (3 x 4 + 3), *beta* (7 x 4 + 3), *sigma* (4 + 3) e assim por diante.



Figura 16: A oposição dos acordes *ômega e alfa* caracteriza a estrela dupla *Alpha Piscium* (comp. 181-4).

Alguns poucos *Meteoros* (comp. 185-8) conduzem de volta à *Via-Láctea* (comp. 189-203), em uma recapitulação abreviada da seção homônima apresentada anteriormente. Mais uma vez a sonoridade do trêmulo de 5J se faz onipresente. Engenhosamente, Almeida Prado apresenta os três segmentos iniciais de trás para frente, correspondendo assim ao amanhecer. *Vênus* (comp. 204-5), ainda visível no céu, vai aos poucos se apagando face ao *Pórtico da Aurora* (comp. 206), que se anuncia. Das profundezas do teclado uma espécie de vibração telúrica vai aos poucos invadindo a percepção do ouvinte, de forma inexorável, até que em *Manhã* (comp. 206-21), cujos acordes atingem *ffff* (Fig. 17), a luz do sol tropical, ofuscante, violenta e crua novamente tudo domina.

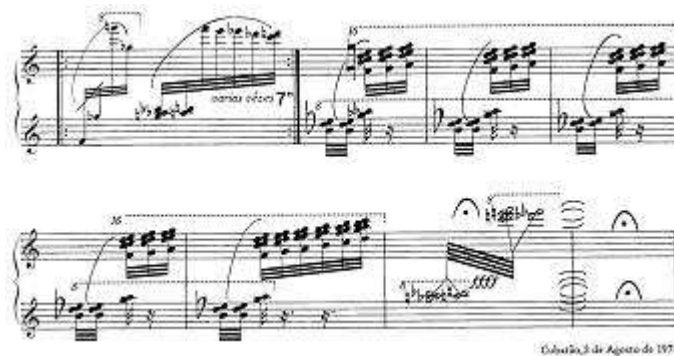


Figura 17: Acordes em intensidade crescente, atingem *ffff* ao final da Coda, intitulada *Manhã* (comp. 214-21).

Sob o impacto das últimas vibrações da obra, é inevitável a menção à epígrafe que o compositor apresenta no início da partitura:

Disse também Deus:
 sejam feitos luzeiros
 no firmamento do céu,
 e separem o dia da noite,
 e sirvam para sinais,
 e para distinguir
 os tempos, os dias e os anos;
 e resplandeçam
 no firmamento do céu,
 e alumiem a terra.
 E assim se fez.
 (Gênese)

Discussão dos resultados e Considerações finais

O material pré-composicional apresentado pelo compositor, formado por 24 acordes, é utilizado nas três *Constelações* e em *Alpla Piscium*, sendo ampliado no todo da peça pela livre criação de conjuntos. Nas *Constelações*, a decomposição dos acordes os apresenta enquanto concepção motívica, favorecendo a análise pela teoria dos conjuntos.

O uso de quadros cronométricos (Fig. 3) facilita a leitura de unidades musicais insistentemente repetidas. Nesse contexto, apenas a quantidade de repetições constitui um fator com alguma indeterminação, uma vez que o tempo é determinado pelo compositor. Vale frisar que todas as notas da obra são precisamente grafadas.

Verifica-se que o compositor utiliza seis maneiras principais para o mensuramento do tempo, aqui apresentadas da mais estrita à mais livre:

(1) O pulso é medido por semínimas equivalentes a unidades de tempo, em compassos com métrica simétrica. É o caso dos compassos 3-4 do segmento *Noite, Vésper (Vênus)* (Fig. 5), de trechos da *Via Láctea*, bem como das *Nebulosas NGC 696095* (Fig. 14) e *NGC 696096*.

(2) O pulso é medido primordialmente por colcheias, formando compassos com métrica mista, bastante díspar, de maneira que a diversidade presente nos agrupamentos rítmicos interfere diretamente no equilíbrio métrico da peça. Isso ocorre na *Constelação I (Hércules)* (Fig. 11).

(3) Padrões rítmicos livres, mas precisos são empregados, de maneira que a noção de pulsação é substituída pela percepção de um valor curto (fusa, ou no caso de *Alpha Piscium*, semicolcheia) multiplicado livremente, seguindo o conceito de composição *amétrica* (em oposição à mensurada) de Olivier Messiaen (1966, p.9). Encontramos esse tipo na *Galáxia NGC 224 = M31 (Nebulosa de Andrômeda)* (Fig. 9), *Aglomerado Globular Messier 13* (Fig. 12), *Constelação III (Scorpio)* (Fig. 15), *Alpha Piscium* (Fig. 16) e *Manhã* (Fig. 17).

(4) O pulso, medido por semínimas ou colcheias (no caso de *Meteoros*), forma compassos com métrica mista, em que freqüentes interrupções pela ocorrência de figurações cortadas por uma barra diagonal, como *appoggiaturas* (cujo tamanho varia entre 5 e 41 notas, este último no comp. 14) produzem acentuada instabilidade métrica. Isso ocorre em *Via-Láctea* (Fig. 6-8), *(Meteoros)* (Fig. 10), no compasso 204 de *Vênus* e na *Constelação II (Lyra Vega)* (Fig. 13).

(5) O tempo é medido em relação ao cronômetro, nos quadros cronométricos encontrados no *Pórtico do Crepúsculo* (Fig. 3), *Pórtico da Aurora* e *Manhã* (comp. 210 e 214, na Fig. 17).

(6) Finalmente, a medida é realizada de acordo com a disposição dos elementos na partitura, nos compassos 1-3, 5 e 205 do segmento *Noite Vésper (Vênus)* (Fig. 1) e trechos da *Via Láctea*.

A opção pela ausência de uma fórmula de compasso permitiu que a concepção musical do compositor, temporalmente heterogênea, pudesse ser notada de maneira mais orgânica, tendo a barra de compasso sido apenas indicativa da mudança de idéias (MESSIAEN, 1966, p.29).

Embora exista intensa profusão de assimetria, no âmbito da subdivisão da pulsação em fusas há uma regularidade que contribui para a percepção da expansão e dispersão da ressonância. Existe, ainda, um predomínio da textura em camadas, cuja densidade é expandida pelo amplo uso do pedal direito do piano.

Por toda a peça, quando há a justaposição de dois segmentos em que o primeiro deles é formado por um material de intensa ressonância, é possível o acréscimo de fermatas que preparem melhor as trocas de material, respeitando o momento de dissipação dessa ressonância.

Consideramos que o estabelecimento de correlações extra-musicais associado é extremamente eficiente para a construção de uma interpretação realmente convincente da obra. Esta idéia se justifica não apenas pela gênese da composição, pensada inicialmente

como música incidental, mas pela habilidade do compositor em traduzir em sons a percepção da luz do Universo.

Concluimos que o trabalho apresentado demonstra uma possibilidade de troca de informações entre performance e análise musical, estabelecendo um modelo a ser explorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENT, Ian & POPLE, Anthony. Análise. In: SADIE, Stanley, Ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.

COHEN, Albert. Performance Theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.534-53.

COOK, Nicholas. Words About Music, or Analysis Versus Performance. In: DEJANS, Peter (Ed.). *Theory Into Practice: Composition, Performance and The Listening Experience*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, 1999, p.9-52.

CORVISIER, Fernando. *The ten piano sonatas of Almeida Prado: The development of his compositional style*. 2000. Tese (Doutorado, Artes Musicais) - University of Houston.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music. Shared concerns*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

GANDELMAN, Saloméa. *Almeida Prado: Obras para piano & piano e violino*. Encarte de CD. RJ: Secretaria das Culturas/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002, p.4-6.

HASTY, Christopher. Segmentation and Process in Post-Tonal Music. *Music Theory Spectrum* 3, p.54-73, 1981.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989.

_____. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, John (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 197-216.

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1966.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. 2002. Dissertação (Mestrado). 2 v. 411 p. Instituto de Artes, Dep. Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MOURÃO, Ronaldo F. *Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astronáutica*. RJ: Nova Fronteira, 1987.

PRADO, Antonio Rezende de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese (Doutorado).

_____. *Cartas celestes*: para piano. Partitura. Darmstadt: Tonos, 1975.

_____. *Barcarola*: para piano. Manuscrito, 2002.

SAGAN, Carl. *Cosmos*. Trad. Ângela do Nascimento Machado. RJ: Francisco Alves, 1982.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.