

*VI Momentos, 2º caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Olivier Messiaen em uma análise musical comparativa.*

*Tadeu Moraes Taffarello*

**Resumo:**

Sabendo-se que Almeida Prado teve um período de estudos, de 1969 a 1973, com o compositor francês Olivier Messiaen no Conservatório de Paris, o presente artigo parte das seguintes perguntas: houve, no período citado, mudanças na escrita composicional do compositor brasileiro? Para se atingir tal objetivo, ele traz uma análise musical de uma peça do período logo anterior à sua ida à França, os *VI Momentos, 2º caderno, 1969*, e uma comparação com os procedimentos composicionais empregados em uma peça logo após a sua volta, as *Cartas Celestes I, 1974*. Dessa maneira, foi-nos possível traçar as diferenças encontradas entre os dois períodos, indicadores de possíveis apreensões por Almeida Prado de novos procedimentos composicionais durante o seu período de estudos com Messiaen.

**Palavras-chave:** Música; Análise musical; Almeida Prado; *VI Momentos, 2º caderno*; *Cartas Celestes I*

**Abstract:**

Knowing that Almeida Prado had a study period, from 1969 to 1974, with the French composer Olivier Messiaen at the Paris Conservatory, the present article has its motivation on the following question: was there, on this period, any changes on the Brazilian composer musical written? For reach such goal, it brings a musical analysis of a piece from the period just after he had been to France, the *VI Momentos, 2nd book, 1969*, and a comparison with other piece from the period he had just arrived back to Brazil, the *Cartas Celestes I, 1974*. Doing this, it was possible for us to locate the differences between both periods, pointers of a possible learning from Almeida Prado of new compositional procedures during his study period with Olivier Messiaen.

**Key-words:** Music; Musical analysis; Almeida Prado; *VI Momentos, 2nd book*; *Cartas Celestes I*.

## Objetivos:

O artigo tem, como objetivo, apresentar uma análise musical de duas peças do compositor Almeida Prado de períodos distintos: uma anterior aos seus estudos com Olivier Messiaen, os *VI Momentos*, 2º caderno, de 1969; e outra posterior à sua volta, as *Cartas Celestes I*, de 1974. Dessa maneira, tentaremos estabelecer se as diferenças encontradas entre as peças são provenientes do contato que o compositor paulista teve com o compositor francês.

## Justificativa

Almeida Prado teve, entre 1969 e 1973, aulas como ouvinte<sup>2</sup> com Olivier Messiaen no Conservatório de Paris. Esse período de aprendizado marcou, sem dúvidas, consideravelmente a carreira do compositor brasileiro. Porém, de qual maneira isso ocorreu? Quais os elementos que, estando presentes em Messiaen, atravessam também a composição de Almeida Prado? Antes de respondermos a essas questões, que farão parte de um estudo mais aprofundado e detalhado<sup>3</sup>, o presente artigo tem por objetivo responder a uma questão um pouco mais simples, anterior àquelas: houve, no período citado, mudanças na escrita composicional do compositor brasileiro? Ou seja, haveria diferenças na escrita de uma peça logo anterior aos seus estudos com Messiaen e uma peça logo após? É a isso que o presente artigo se propõe e, para tanto, fará um estudo de análise musical dos *VI Momentos*, 2º caderno, de 1969, e das *Cartas Celestes*, I volume, de 1974.

Os *VI Momentos* foram compostos em 1969, quando o compositor estava já na Europa. Porém, conforme nos afirma Almeida Prado em entrevista, eles foram compostos no período logo em que chegou ao Velho Mundo, tendo ele, antes de ir à França, passado um período na Alemanha. Esse caderno de *Momentos*, juntamente com os seus *Funerais Cantantes*, foram apresentados tanto a Olivier Messiaen como a Nadia Boulanger como exemplos de composições suas para que pudesse, ou não, ser aceito como aluno de ambos. É, portanto, uma obra importante no catálogo de Almeida Prado. Marca, dessa maneira, o fim do seu período de estudos com Gilberto Mendes, que foi de 1965 a 1969. É a última obra composta antes dos seus estudos com Messiaen, que foi de 1969 a 1974. Os *Momentos* seguem uma numeração única, contínua aos diversos cadernos. Assim, o caderno II compreende os *Momentos* de 7 a 12. Régis Gomide Costa, em sua dissertação de mestrado, afirma que os *Momentos* são “*estudos e experimentos de técnicas composicionais que foram desenvolvidas posteriormente em obras maiores*”(COSTA,1998,p.5.). Pensando dessa mesma maneira, os *VI Momentos*, 2º caderno, tais como se apresentam, podem ser levados em consideração para a compreensão do estilo composicional de Almeida Prado na época.

Já o I volume das *Cartas Celestes* (PRADO,1975), foi criado logo após a volta de Almeida Prado da Europa<sup>4</sup>, conforme nos explica o compositor: “*Em junho de 1974, recebi uma encomenda da Prefeitura de São Paulo para compor uma obra, a ser usada como fundo sonoro dos espetáculos no Planetário Municipal do Ibirapuera*” ( PRADO,1985,p.3). Segundo o próprio compositor, em entrevistas, dentro do seu catálogo há “peças-totem”, ou seja, peças que marcam um período ou uma forma de escrita composicional e que se

sobressaem em relação às demais pela importância que adquiriram ao longo do tempo. As suas *Cartas Celestes* foi, dentro dessa concepção, o primeiro “totem” construído pelo compositor desde a sua volta da Europa.

### Procedimentos metodológicos

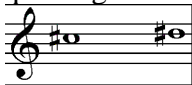

Para atingir os objetivos propostos, o presente artigo fará: uma análise musical dos VI *Momentos*, 2º caderno; um diálogo com a tese de doutorado de Almeida Prado que trata, também, das *Cartas Celestes* I; uma análise musical das *Cartas Celestes* I, comparando o que há de novidades e o que não em relação aos VI *Momentos*, 2º caderno; e conclusão.

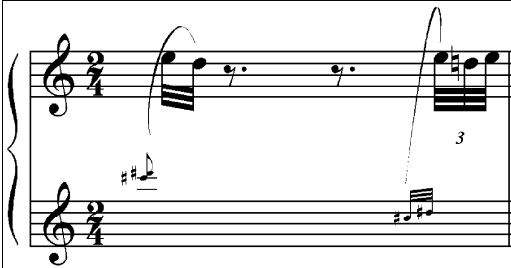
### Discussão e resultados

2  
3  
4  
5

### VI *Momentos*, 2º caderno, 1974

Foi feito o estudo de todas as peças que compõem esse caderno. Será demonstrado, porém, apenas o *Momento 7* como exemplo da análise utilizada. A estratégia composicional utilizada por Almeida Prado, por exemplo, para a confecção de seu sétimo *Momento* é a sobreposição de quatro gestos sonoros. O primeiro deles (**Ex.1**) é a utilização das teclas

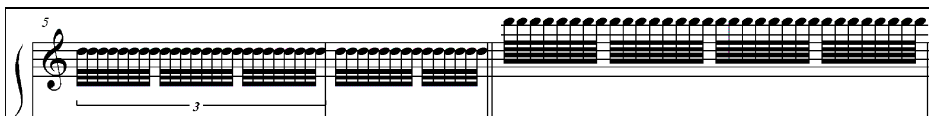
“noires”, negras  como dissonância por proximidade às teclas “blanches”,  
brancas 

Comp. 1 

**Ex.1:** teclas “noires” usadas como dissonâncias por proximidade às teclas “blanches” no *Momento 7* de Almeida Prado.

O segundo (**Ex.2**) é a utilização de notas repetidas no agudo.

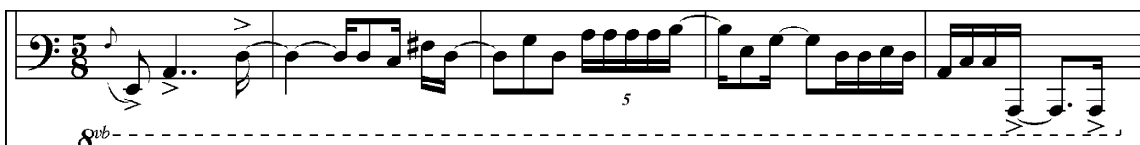
Comp. 6-7 e 18, mão direita.



**Ex.2:** Notas repetidas no agudo no *Momento 7* de Almeida Prado

O terceiro gesto (**Ex.3**) é a utilização de melodias em ritmo fluído, ou seja, com uso privilegiado de síncopas, e com uma sonoridade pentatônico-modal. Como poderemos observar no exemplo a seguir, há a predominância da sonoridade de uma pentatônica menor. A nota que fugiria a essa classificação é o *fá #*, sexto grau maior, característico do modo dórico.

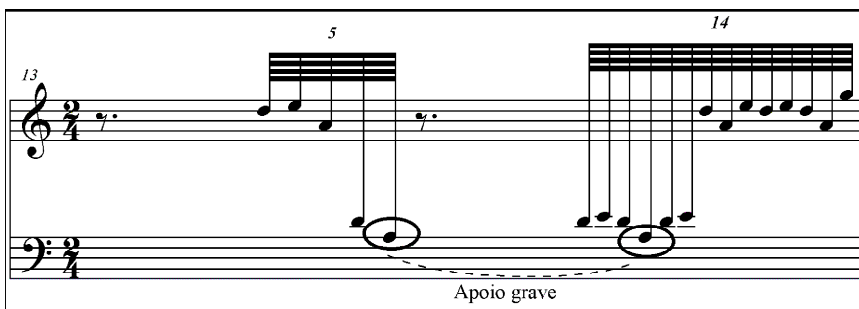
Comp. 9-13, mão esquerda



**Ex.3:** Melodia pentatônico-modal em ritmo fluído no *Momento 7* de Almeida Prado

Notas rápidas com apoios graves. Esse gesto (**Ex.4**) soa como uma ressonância a essa nota apoio grave. Utiliza-se, basicamente, de três alturas, lá, ré e mi, e suas oitavas.

Comp. 2



**Ex.4:** Notas rápidas com apoio grave e utilização de poucas alturas em *Momento 7* de Almeida Prado. Esse quatro gestos são combinados. Na mistura do gesto 1 (teclas pretas e brancas) com o 2 (notas repetidas), conforme veremos, o choque dos dois gestos antecede o gesto 4 (arpejo com apoio grave), criando, talvez, uma relação momentânea de causa e efeito (**Ex.5**).

Comp. 6-8

Comp. 21-2.

**Ex.5:** Junção do gesto 1 (teclas “noires” e “blanches”) e 2 (notas repetidas no agudo) no *Momento 7* de Almeida Prado em dois exemplos.

Mistura do gesto 1 (teclas pretas e brancas) com o 3 (sonoridade pentatônico-modal)  
**(Ex.6).**

Comp. 4-5

**Ex.6:** Junção simultânea do gesto 1 (dissonância por proximidade de teclas brancas e pretas) com o gesto 3 (sonoridade pentatônico-modal) em *Momento 7* de Almeida Prado.

Mistura do gesto 1 (teclas pretas e brancas) com gesto 4 (notas rápidas com apoio grave)  
**(Ex.7).**

Comp. 3:

**Ex.7:** Junção do gesto 1 (teclas pretas e brancas) com gesto 4 (notas rápidas com apoio grave) no *Momento 7* de Almeida Prado.

Mistura do gesto 2 (notas repetidas) com 3 (sonoridade pentatônico-modal) (**Ex.8**).  
Vide, também, exemplo acima (**Ex.6**), 2º tempo do 1º compasso do exemplo.

Comp. 19-22

**Ex.8:** Junção da sonoridade pentatônico-modal com notas repetidas no agudo no *Momento 7* de Almeida Prado.

De uma maneira geral, as características mais marcantes desse *Momento* são: utilização de quatro gestos musicais que são colocados ora juntos, gerando novas combinações de sonoridades, ora separados, gerando contrastes entre eles; fluidez rítmica, com o uso privilegiado de síncopas, quiáteras e alternâncias métricas; utilização de elementos do tonalismo, tal como a escala pentatônica menor; utilização de dissonâncias por proximidades de semitons e teclas “blanches” e “noires”. Esse último procedimento composicional empregado nesse *Momento* de Almeida Prado nos remete à escrita por camadas de Villa-Lobos, em sua *Prole do Bebê 2*, e de Stravinsky. É interessante notar que, mesmo antes do seu período de estudos com Messiaen, o compositor paulista já incorporara a idéia de sobreposição que caracteriza, por exemplo, dois dos quatro estudos rítmicos do compositor francês, *Îles de Feu 1 e 2*.

Vimos, como exemplo da análise realizada, o *Momento 7*, componente do 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado. Esse mesmo procedimento analítico foi aplicado às demais peças do mesmo caderno. O estudo do 2º caderno de *Momentos*, 1969, nos permitiu rastrear algumas das estratégias composicionais utilizadas por Almeida Prado antes do seu período de aprendizagem com Olivier Messiaen. Cada um dos *Momentos* é caracterizado por determinadas estratégias composicionais (**Tabela 1**):

<b>VI Momentos, 2º caderno, de Almeida Prado</b>					
<i>Momento 7</i>	<i>Momento 8</i>	<i>Momento 9</i>	<i>Momento 10</i>	<i>Momento 11</i>	<i>Momento 12</i>
Fluidez rítmica	Utilização de alternâncias métricas, quiáteras e síncopas	Utilização de alternâncias métricas e quiáteras;	Rítmica fluída com a utilização de alternâncias métricas, síncopas e quiáteras;	Uso de dois gestos: um melódico e outro rítmico	Uso de mudanças métricas e quiáteras;
Utilização de quatro gestos musicais	Divisão clara das em melodia e harmonia.	Utilização de dois gestos.	Uso de dois gestos	Uso privilegiado, do intervalo de terça.	Uso de um gesto que é variado no fim;
Utilização de elementos tonais	Melodia no modo mixolídio em lá.	Processo de acúmulo de sonoridades.	Alargamento do gesto agudo	Rítmica não obediente à métrica escrita.	Uso de um trecho do gesto inicial: notas repetidas no grave
Utilização de dissonâncias por proximidades de semitons.	Ganho lento de tessitura grave e súbito de tessitura aguda na melodia.. Utilização de acordes do vocabulário tonal	Processo de alargamento do âmbito.  Troca de registro entre os gestos.	Troca de registro entre ambos os gestos.  Complementaridade rítmica dos gestos	Uso de um acorde convergente de ressonâncias.	Reiteração de intervalos de sétimas  Uso de acordes convergentes das ressonâncias.
	Transformação da energia potencial em energia cinética e retorno ao movimento estático		Motivo intervalar de 2ª descendente e 3ª ascendente.		
			Fusão do cantochão com atonal.		

**Tabela 1:** Características das estratégias composicionais empregadas por Almeida Prado em seu 2º caderno de *Momentos*.

Dessa maneira, podemos perceber que algumas das estratégias são comuns a todos os *Momentos*, caracterizando, dessa maneira, um estilo do compositor nesse álbum. Destacam-se, nesse sentido: a utilização de gestos musicais, espécies de personagens sonoros; o trabalho rítmico do compositor, com grande utilização de alternâncias métricas, quiáteras e síncopas que dão uma fluidez às peças; aspectos de notação do tempo: evita o compasso tradicional como forma de criar um tempo livre; alternâncias entre trechos onde é possível de sentir um centro tonal e trechos onde essa percepção é nula ou dificultada. A maneira como Almeida Prado conduz os gestos musicais nos VI *Momentos* também é característico. Ele promove, para eles, alargamentos ora através do âmbito, ora através da tessitura, ora através da troca de registro entre dois gestos distintos ou, ainda, pelo acúmulo de sonoridades.

Acredita-se que, com o estudo do 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado, tenha sido possível mapear algumas das estratégias composicionais do compositor paulista que, estando presentes nesse *Momento* da sua carreira, antes do aprendizado com Olivier Messiaen, logicamente não poderiam, dessa maneira, terem sido ensinadas através do contato que ele teve com o compositor e organista francês. Porém, pudemos perceber, também, que Almeida Prado, mesmo antes do seu período de estudos na Europa, de 1969 a 1974, já apresentara um conhecimento prévio, mesmo que informal, de algumas estratégias composicionais de Messiaen: a alternância grave-agudo; e a composição por justaposição de gestos sonoros.

## **Cartas Celestes I, 1974**

Almeida Prado, em sua tese de doutorado (PRADO,1985), trata da composição dos seis primeiros volumes das *Cartas Celestes*, para piano solo. A maneira como o compositor escreve sobre a sua própria música é de extremo interesse na compreensão dos processos composicionais empregados: acordes, movimentos e gestos. No primeiro capítulo de seu texto, ele nos traz uma descrição detalhada da maneira como cada um dos micro-elementos componentes da peça foi gerado. Esta descrição é substancial para a compreensão das *Cartas Celestes*. Já o segundo capítulo de sua tese é destinado à maior compreensão técnica de seus princípios composicionais. Ele aborda o conceito de “sistema organizado de resonâncias”, passando pela idéia de “espaço sonoro”, “zonas rítmico-harmônicas” e “zonas de ressonâncias”.

Aprofundando a nossa leitura do primeiro capítulo da tese, Almeida Prado trata das invenções poéticodescritivas relacionadas aos corpos celestes relatados no *Atlas Celeste* de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. Dessa maneira, ao invés de movimentos ou partes quaisquer, encontramos a Via Láctea, as Galáxias, Vênus, Constelações etc. que, segundo ele, são agrupadas da seguinte maneira (**Tabela 2**):



Classificação dos corpos celeste-sonoros		Partes correspondentes ao volume I
Constelações		Hércules – Constelação I; Lyra – Constelação II; Scorpio – Constelação III; Alpha Piscium.
Estrela Individual		Sol representado pelo Pórtico do Crepúsculo, Pórtico da Aurora e Manhã.
Nebulosas		Nebulosa de Andrômeda; Nebulosa NGC 696095; Nebulosa NGC 696096.
Aglomerado Globular		Aglomerado globular Messier 13.
Galáxias		Via Láctea; Galáxia NGC 224 = M 31
Elementos decorativos	objetivo	Meteoros
	simbólicos ou subjetivos	Noite; Crepúsculo; Manhã; Aurora.
Planeta		Vênus

**Tabela 2:** divisão das *Cartas Celestes* em corpos celeste-sonoros e as suas partes correspondentes no volume I.

É importante mais uma vez ressaltar que, dividindo a peça em corpos celeste-sonoros, e não em movimentos, por exemplo, Almeida Prado procura criar uma descrição poética do céu:

*“Precisava colocar o absurdo do impossível, colocar em música o canto das moradas celestes, o céu que o homem sempre desejou como objeto de suas transcendências, a possibilidade de materializar em sons o Inatingível.”* (PRADO,1985,p.28)

No II capítulo de sua tese de doutorado, Almeida Prado delinea, como assunto principal, o seu “sistema organizado de ressonâncias”. A maneira pela qual procura abordar esse sistema é através da criação de um novo espaço sonoro. Mas, por que novo? Na realidade,

segundo o autor, o espaço sonoro já existia na música anterior ao século XX, porém ele era garantido pelo sistema tonal que, por sua vez, foi sintetizado no prefácio do tratado de harmonia de Rameau. Mas, na realidade, o que seria um espaço sonoro? Para Almeida Prado, esse conceito surgiu da constatação de uma problemática inerente à estética musical do início do século XX:

*“Eu achava que, na música serial, era tudo muito rápido. Nunca voltava. É a idéia da espiral. Por causa desse não-voltar, eu não podia memorizar. E, para mim, a música deve haver um quê de memória.”*<sup>7</sup>

Podemos concluir que Almeida Prado está se referindo às músicas de, por exemplo, Anton Webern, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. A opinião dele é que, na música desses compositores europeus, a reiteração não se faz presente, dificultando a memória dos elementos constituintes das peças. A solução proposta pelo compositor brasileiro, para tanto, foi criar zonas de possíveis memorizações, através de reiterações rítmicas e de simultaneidades. Assim que surge a idéia da criação de um novo Espaço Sonoro, tentativa de trazer uma nova escuta ao discurso musical: *“Tentei colocar o ouvinte face a uma nova proposta de Espaço sonoro, não mais comprometido com melodias ou ritmos, mas materializado por zonas espessas ou transparentes de massa sonoras”*. (PRADO,1985,p.29)

Como Almeida Prado organiza seu novo Espaço Sonoro? A esquematização criada por ele de sons em 24 acordes-alfabeto, por exemplo, já é um forte indício de uma tentativa de organizar o todo sonoro em simultaneidades que, de tal maneira, possam ser reiterados. As outras maneiras, além da reiteração de acordes, são a reiteração de ritmos, de ressonâncias e de fragmentos melódicos: *“Figuras propositadamente repetitivas, o uso excessivo de redundância, têm, como objetivo, o aparecimento intenso das ressonâncias e a memorização no ato de ouvir de determinados acordes e fragmentos melódicos importantíssimos para o apoio auditivo.”* (PRADO,1985,p.534)

As *Cartas Celestes* são, portanto, organizadas em zonas rítmicas e zonas de ressonâncias, que são duas formas possíveis de reiteração apresentadas por Almeida Prado como propostas para a criação do seu novo Espaço Sonoro. As zonas rítmicas criadas por Almeida, na realidade, comportam duas qualidades distintas. Uma das maneiras pela qual elas podem ser pensadas é a partir do ritmo harmônico criado pelos acordesalfabeto. Mudando de qualidade, há, na outra maneira, zonas rítmicas explícitas, ambíguas ou de atemporalidade. Entre essas três últimas, há uma diferença de quantidade: respectivamente do tempo mais estriado ao mais liso. Já as zonas de ressonâncias são criadas através do uso contínuo do pedal e da criação de ressonâncias próprias ao piano. *“Sonoramente, entre dois acordes emitidos, as ressonâncias preencherão este espaço.”* (PRADO,1985,p.527) O sistema de Almeida Prado de organização das ressonâncias tem nesse princípio o seu conceito. Ele é baseado na maior ou menor aproximação às ressonâncias naturais da série harmônica, ascendente ou descendente. Dessa maneira, ele divide também as ressonâncias em zonas: zona de ressonância explícita, implícita, múltipla ou de não-ressonância.

Alguns procedimentos empregados pelo compositor nas *Cartas Celestes* I são, realmente, diferentes daqueles utilizados nos *VI Momentos*, 2º caderno. Entre eles, destaca-se, por

exemplo, a utilização de quadros determinantes de tempo total de cada figura, com a notação em segundos, no Pórtico do Crepúsculo (**Ex.9**) e no Pórtico da Aurora:

**Ex.9:** Início do Pórtico do Crepúsculo e uso do tempo cronológico como criação de um tempo liso.

Outra diferença em relação aos *VI Momentos* aqui utilizada é a não-metrificação dos compassos. Seria como se Almeida Prado buscasse um tempo cósmico. Além do mais, ritmicamente, vemos que o compositor tem uma enorme preferência pela utilização de quiálteras (**Ex.10**) nessa peça, inclusive com a sobreposição de proporções diversas:

**Ex.10:** uso de quiálteras diversas simultâneas na Constelação I (Hércules) das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado.

Boulez, em seu livro *A música hoje* também discute a utilização da sobreposição de quiálteras; e do tempo cronológico, com medição em segundos. Para ele, essas técnicas são ferramentas úteis na criação de um “*espaço liso*” (BOULEZ, 1986, pp.86-7), em oposição ao “*espaço estriado*”.

Além dos procedimentos composicionais que podem definir uma diferença entre uma peça de Almeida Prado anterior ao seu período de estudos com Messiaen e outra posterior, há ainda outros procedimentos composicionais comuns às duas fases. Eles, porém, demonstram, nas *Cartas Celestes I*, um maior domínio técnico em sua utilização em relação aos *VI Momentos*. Alguns desses exemplos são os trechos onde, por causa do uso de trêmulos em notas muito graves, as compreensões das alturas e do tempo são perdidas e o que se tem é o efeito timbrístico resultante do todo textural, como um

cluster ressonante (**Ex.11**). Nos VI *Momentos* o uso de trêmulos se fazia presente, porém a diferença é que, aqui, ele apresenta permanência ao longo do início e do fim da peça. Um desses trechos é, justamente, a Via-Láctea.

**Ex.11:** Via-Láctea e efeito timbrístico nas *Cartas Celestes I* de Almeida Prado.

Nesse trecho, além do mais, tem-se o uso do cluster por utilização das notas “blanches” e “noires”, a exemplo do que ocorrera no *Momento 7* analisado anteriormente.

Ainda na Via-Láctea, um processo de alargamento do tamanho é ouvido (**Ex.12**):

**Ex.12:** Alargamento de um motivo pelo seu tamanho na Via-Láctea das *Cartas Celestes* de Almeida Prado.

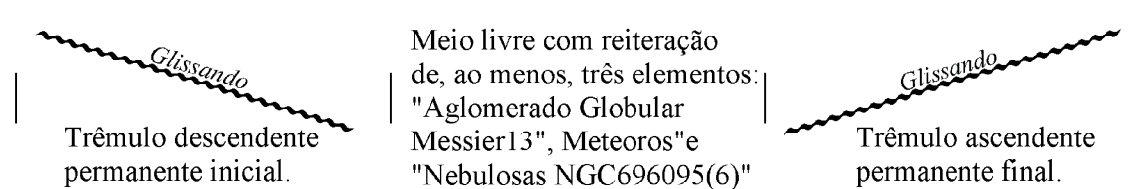
Outro efeito interessante presente nesse caderno das *Cartas Celestes* é o que ocorre na Galáxia NGC 224 = M31 (Nebulosa de Andrômeda) (**Ex.13**). Esse trecho cria uma espécie de contraponto entre os acordes “plaqués”<sup>8</sup>, que soam como notas longas devido à utilização do pedal, e as demais notas, muito rápidas.

Têm-se dois movimentos em conjunto, espécie de tenor e duplum.

**Ex.13:** Início da Nebulosa de Andrômeda nas *Cartas Celestes I* de Almeida Prado.

Pensando em uma macro-estrutura, do início da peça, “Pórtico do Crepúsculo” até o fim da “Via-Láctea”, passando, dessa maneira pela “Noite” e por “Vênus”, há ao menos um elemento unificador: o trêmulo. Esse objeto sonoro de forte apelo atravessa essas partes e

traz coerência ao discurso musical. A macroestrutura, seria, portanto, uma montagem onde o gesto do trêmulo apresenta permanência e atravessa todos os elementos do início e do fim da peça. Essas duas partes seriam, lembrando a definição que Messiaen dá para os ritmos não-retrogradáveis<sup>9</sup> (MESSIAEN, 1988, pp.2-3), a moldura que deixam livre o espaço central para divagações inúmeras.



**Ex.14:** Macroestrutura das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado, com os movimentos de abertura e finalização em gesto não-retrogradável e o meio livre com reiteração de três elementos.

O estudo das *Cartas Celestes* de Almeida Prado nos mostrou algumas estratégias composicionais empregadas pelo compositor. Entre elas, destacamos: criação de um novo Espaço Sonoro; utilização de gestos sonoros; divisão dos movimentos em corpos sonoro-celestes; criação de acordes alfabetos; utilização extensiva do pedal; uso consciente das ressonâncias; tempo liso: exploração rítmica das quiálteras; de compassos não-metrificados, com grande alternância; e de compassos com tempo cronológico pré-determinado; evita o compasso tradicional como forma de criar um tempo livre; macroestrutura não-retrogradável; uso do trêmulo como uma permanência que atravessa o início e o fim da peça; alargamento e expansão sonoros.

## Considerações finais

Colocando-se em uma tabela as principais características dos VI *Momentos*, 2º caderno, e das *Cartas Celestes I*, ambos de Almeida Prado, poderemos perceber melhor as semelhanças e as diferenças entre elas (**Tabela 3**):

<b>VI Momentos, 2º caderno</b>	<b>Cartas Celestes I</b>
Utilização de gestos musicais, espécie de personagens sonoros.	Criação de um novo Espaço Sonoro
	Utilização de gestos sonoros
	Divisão dos movimentos em corpos sonoro celestes
	Criação de acordes alfabetos
Utilização moderada do pedal, em especial nos <i>Momentos 9 e 10</i>	Utilização extensiva do pedal
Alternâncias entre trechos onde é possível de sentir um centro tonal e trechos onde essa percepção é nula ou dificultada.	Não uso de elementos tonais e nem de notas centros
	Uso consciente das ressonâncias como geradoras de texturas
Grande utilização rítmica de alternâncias métricas, quiálteras e síncopas que dão uma fluidez às peças	Tempo liso
	Exploração rítmica das quiálteras; de compassos não-metrificados, com grande alternância
	Uso do tempo cronológico como medida rítmica
Evita o compasso tradicional como forma de criar um tempo livre.	Evita o compasso tradicional como forma de criar um tempo livre.
Peças pensadas em formas menores, únicas. Junção de várias peças de pouca amplitude temporal	Peça estruturada sobre uma macroestrutura em um gesto não-retrogradável, com um trêmulo com permanência, que atravessa o início e o fim da peça e a reiteração de elementos no meio.
Alargamento e expansão sonoros	Alargamento e expansão sonoros

**Tabela 3:** Principais características dos *VI Momentos*, 2º caderno, e das *Cartas Celestes I*, ambos de Almeida Prado, e as suas respectivas semelhanças e as diferenças.

Algumas das principais diferenças que se tem entre a peça de 1974 e o conjunto de peças de 1969, conforme pudemos acompanhar na tabela acima são: maior exploração do pedal como criador de ressonâncias; criação de um novo Espaço Sonoro; uso de acordes-alfabeto como uma tentativa de organizar o todo musical; não-uso de elementos tonais e nem de notas-centro; uso do tempo liso; exploração rítmica de compassos não metrificados; uso do tempo cronológico como medida rítmica; e criação de uma macroestrutura não retrogradável, com elementos reiterados em um maior espaço temporal.

Entre a escrita dos *VI Momentos*, de 1969, e as *Cartas Celestes*, de 1974, Almeida Prado teve um período de estudos com o compositor francês Olivier Messiaen. Sendo assim, algumas técnicas de composição apreendidas pelo compositor brasileiro durante esse período puderam ser delimitadas através do estudo das peças. Essas técnicas estão justamente nas diferenças entre ambas as peças: uso de permutações de blocos, forma não-retrogradável, tipologia de acordes, tempo liso etc. É importante lembrarmos que, conforme pudemos perceber no nosso estudo dos *VI Momentos*, Almeida Prado, mesmo antes do seu período de estudos na Europa, já apresentara um conhecimento prévio de algumas estratégias composicionais de Messiaen, tais como a alternância grave-agudo e a composição por justaposição de gestos sonoros. Não se pode afirmar, dessa maneira, com grandes chances de erro, que todas as técnicas que diferenciam uma peça da outra tenham vindo do seu contato com o compositor e organista da “Église de la Trinité”. Isso por que, durante o mesmo período, Almeida Prado teve ainda aulas com Nadia Boulanger e contato com os demais alunos da classe do compositor ornitólogo que podem, talvez, ter-lhe mostrado alguns procedimentos composicionais também empregados. Entre esses alunos, destacam-se Tristan Murail e Gerard Grisey (BOIVIN,1995,pp.427-9). Dessa maneira, faz-se necessária, para a continuação do nosso estudo, delimitar quais são as técnicas de composição empregadas e ensinadas por Messiaen e, mais uma vez, compará-las às técnicas empregadas por Almeida para tentarmos traçar quais que foram apreendidas por esse a partir do contato com aquele.

## Referências bibliográficas

BOIVIN, Jean. *La classe de Messiaen*. Paris: Christian Bourgois, 1995.

BOTTI, Renata. *Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2003.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COSTA, Régis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

LITTRÉ, Émile. *Dictionaire de la langue française*. Paris: Editions Universitaires, 1963. LITTRÉ, Émile. *Dictionaire de la langue française*. Paris: Editions Universitaires, 1963.

MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. Paris: Alphonse Leduc, 1988.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 2 vol. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cartas Celestes I*. Darmstadt: Tonos, 1975.

\_\_\_\_\_. *VI Momentos*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1971. v. 2.

SALLES, Paulo de Tarso. *Processos Composicionais de Villa-Lobos: um guia prático*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2005.

Tadeu Moraes Taffarello é doutorando em Música/Fundamentos Teóricos (desde 2006) pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, com orientação do prof. Dr. Sílvio Ferraz de Mello Filho, e é bolsista Fapesp. Participa do Grupo de Pesquisa em Criação Musical-Unicamp. Possui mestrado em Música/Fundamentos Teóricos (2004) e graduação em Música/Composição Musical (2001), ambos também pela Unicamp. Tem experiência na atividade docente, com atuações como professor colaborador pela Universidade Estadual de Londrina - UEL - PR (de 2005 a 2006) e como professor substituto pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU - MG (de 2003 a 2005). Email: [tadeutaffarello@gmail.com](mailto:tadeutaffarello@gmail.com).

Essa afirmação foi-nos revelada em entrevista com o próprio compositor.

Esse estudo já se encontra em andamento pelo programa de pós-graduação em música da Unicamp, desde 2006, com o apoio da Fapesp e a orientação do prof. Dr. Sílvio Ferraz de Mello Filho.

Conforme consta na partitura.

Essa afirmação foi-nos revelada em entrevista com o próprio compositor.

Sobre “Blanches et Noires”: Debussy, *Études*; Stravinsky, *Petrouschka*; Villa-Lobos, *O passarinho de pano*, da Prole do Bebê 2

Pode gerar, também, o modo de transposição limitada 2, em Messiaen, que é a escala octatônica; e a escala cromática.. (Sobre a textura em Villa-Lobos: BOTTI, Renata. *Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2003; e SALLES, Paulo de Tarso. *Processos Composicionais de Villa-Lobos: um guia prático*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2005.)

Entrevista com o compositor Almeida Prado em 27/01/2007.

“Plaqué” significa fazer um acorde soar de modo que todas as notas ressoem ao mesmo tempo. Fonte: dicionário LITTRÉ, Émile.

*Dictionnaire de la langue française*. Paris: Editions Universitaires, 1963. verbete PLAQUER.

Um ritmo não-retrogradável, para Messiaen, é dois grupos de durações retrógrados um em relação ao outro, emoldurando um valor livre comum aos dois. Leia-se o ritmo da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda e a ordem de suas durações permanecerá a mesma.