



Análise musical da peça *Poesilúdio n° 1*, para violão solo, de Almeida Prado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Carolina Andrade Oliveira

Universidade de São Paulo - carol_spm@yahoo.com.br

Resumo: O *Poesilúdio n°1*, escrito para violão solo, marca o início da fase pós-moderna de Almeida Prado, além disso, originou um importante ciclo do repertório pianístico brasileiro, os *16 Poesilúdios*. Com esta análise, através das técnicas de Kostka (2012), pretende-se apontar a estrutura e o material musical e como estes interagem com os aspectos rítmicos, dinâmicos e texturais, com a finalidade de colaborar para uma melhor concepção na escuta e na prática interpretativa.

Palavras-chave: Análise musical. Almeida Prado. *Poesilúdio n°1*. Violão. Música do século XX.

Musical Analysis of the Piece *Poesilúdio n°1*, for Guitar Solo, by Almeida Prado

Abstract: The *Poesilúdio n°1*, written for guitar solo, marks the beginning of Almeida Prado postmodern phase, besides, it originated an important cycle of the Brazilian piano repertoire, the *16 Poesilúdios*. With this analysis, through the techniques of Kostka (2012), it intends to point out the structure and the musical material and how these interact with the rhythmic, dynamic and textural aspects, in order to contribute to a better conception in listening and practice interpretive.

Keywords: Musical analysis. Almeida Prado. *Poesilúdio n°1*. Guitar. Twentieth century music.

1. Introdução

José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), nascido em Santos-SP, iniciou sua carreira como pianista, mas seu interesse pela composição o conduziu a realizar estudos com Camargo Guarnieri de 1960 a 1965 e com Olivier Messiaen e Nádya Boulanger de 1969 a 1974. Entre 1965 e 1969, foi autodidata orientado informalmente por seu conterrâneo Gilberto Mendes, esse período é caracterizado por uma transição estética de uma fase nacionalista ao contato intenso com a música de vanguarda (SCARDUELLI, 2010: 1200).

1983, ano em que o *Poesilúdio n°1* foi composto, marca o início da fase pós-moderna de Almeida Prado que, querendo abandonar a linguagem transtonal¹ e a estética das *Cartas Celestes n°1*, retoma os aprendizados realizados com Camargo Guarnieri. Seu estilo nacionalista é notado nesta peça pela linguagem modal e pelo ritmo sincopado.

O *Poesilúdio n°1* é a quarta peça para violão solo escrita por Almeida Prado, que não tocava violão, mas aproximou-se gradativamente da idiomática do instrumento criando uma linguagem muito pessoal. Através de audições, contato com violonistas e análise de partituras, em especial as de Villa-Lobos, constituiu uma abordagem interessante, que não

passa pelos lugares-comuns do instrumento, o que é notável para um compositor não violonista.

Esta pequena peça para violão originou um importante ciclo do repertório pianístico brasileiro, a série de *16 Poesilúdios*, com inspirações em pinturas (*Poesilúdio n°2* ao *n°5*) e noites de grandes cidades (*Poesilúdio n°6* ao *n°16*) (SCARDUELLI, 2007: 7).

Por tudo isso, surgiu a vontade de analisar esta peça, com o objetivo de explorar um repertório pouco conhecido pela grande maioria dos violonistas, através de técnicas de análise apresentadas em *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (KOSTKA, 2012).

2. Análise musical

O *Poesilúdio n°1* foi composto no dia 04/09/1983 e dedicado “ao Ferdinando Figueiredo”, economista e violonista amador, então Vice-Reitor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A peça é baseada no primeiro verso do poema “Só o ter flores pela vista fora”², escrito pelo poeta português Fernando Pessoa, com heterônimo de Ricardo Reis (MOREIRA, 2002: 88). Nas palavras do próprio Almeida Prado “é uma meditação sobre o poema de Fernando Pessoa”³.

2.1. Forma e material musical

A forma da peça pode ser dividida em quatro partes não totalmente contrastantes que se relacionam com fluidez, mas apresentando mudanças de materiais e centros sonoros usados (Tab. 1).

Seção 1 (c.1-11)	Seção 2 (c.12-30)	Seção 3 (c.31-39)	Seção 4 (c.40-49)
Parte 1 (c.1-5)	Parte 1 (c.12-14)	Parte 1 (c.31-33)	Parte 1 (c.40-45) – idêntica à parte 2 seção 1
Parte 2 (c.6-11)	Parte 2 (c.15-19)	Parte 2 (c.34-39)	Parte 2 (c.46-49) – <i>coda</i>
	Parte 3 (c.20-30)		

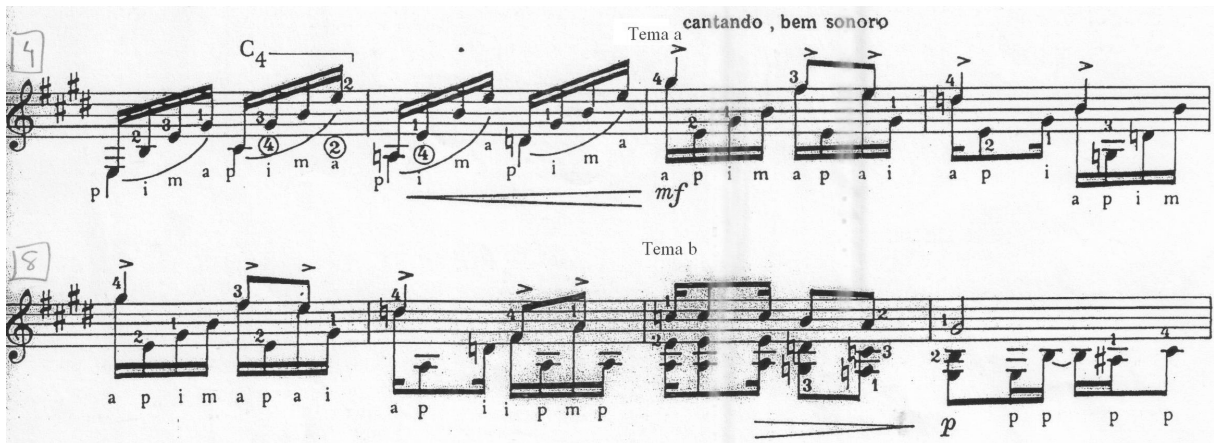
Tab. 1: Divisão das seções.

A peça inicia com uma armadura de clave de Mi maior, mas logo no primeiro compasso deixa claro que não ficará presa a procedimentos tonais, introduzindo um Lá# - uma dissonância não resolvida com função de colorir o acorde de Mi maior (Ex. 1).



Ex. 1: Primeiro compasso.

Após esses compassos introdutórios, o primeiro tema melódico *a* é construído sobre o modo mixolídio em Mi (c.6-9), esse tema de caráter descendente, possui um antecedente (c.6-7) e um consequente (c.8-9) que culmina em um novo tema *b*, de caráter rítmico e que se utiliza de um paralelismo diatônico no modo eólio em Lá (c.10) (Ex. 2).



 Ex. 2: Temas *a* e *b* da parte 2 da seção 1.

O retorno da introdução em mixolídio com o Lá# acrescentado (c.12-13) na seção 2 apronta a tonicização de um novo centro. A preparação para este centro sonoro em Dó recebe o auxílio de um arpejo idiomático à linguagem do violão, constituído em quase toda sua extensão pelas cordas soltas do instrumento. Estas possuem afinação em notas naturais, que polarizam a sonoridade da escala em questão (Ex. 3).



Ex. 3: Arpejo idiomático de cordas soltas que encaminham para o novo centro em Dó (compasso 14).

O novo tema *a'* (lídio-mixolídio em Dó), que é oriundo da metade do antecedente do primeiro tema melódico, sofre repetições com algumas variações rítmicas até conduzir a

frase até o tema *b'* no modo lídio em Ré \flat . Aqui ocorre uma extensão desse tema pelo paralelismo de mais dois acordes que fazem conexão com esse novo centro em Lá. Lembrando que essas sucessões de acordes não tem função de progressão harmônica, mas sim de condução. Um novo tema *c*, baseado na mesma rítmica dos anteriores, aparece com âmbito melódico mais restrito, as notas repetidas tendem a chamar a atenção para o aspecto rítmico. Essa mesma temática faz seu caminho através dos modos: mixolídio em Lá (c.20-22), jônio em Sol (c.23-24), lídio em Fá (c.25-26) e retorna, sem a 4^a aumentada, para o mixolídio em Dó (c.27-28) (Ex. 4).



The image shows a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of four staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f* (forte). The lyrics are written below the notes.

Staff 1 (measures 15-20): *C*₃ (C major triad). Lyrics: a p i m a p a p a p i m a a p a a p i m a p a p i p i m a

Staff 2 (measures 21-24): Lyrics: a p i a p a i a p i m a p a p

Staff 3 (measures 25-26): Lyrics: a p i m p i p a p i p a p a p a p i p a p a p a p a p

Staff 4 (measures 27-28): *C*₁ (C major triad), *C*₃ (C major triad). Lyrics: a p i a p a i a p i m a a p i p a p i m a p i a p i

Ex. 4: Trecho inicia e termina com centro em Dó, perpassando outros centros sonoros.

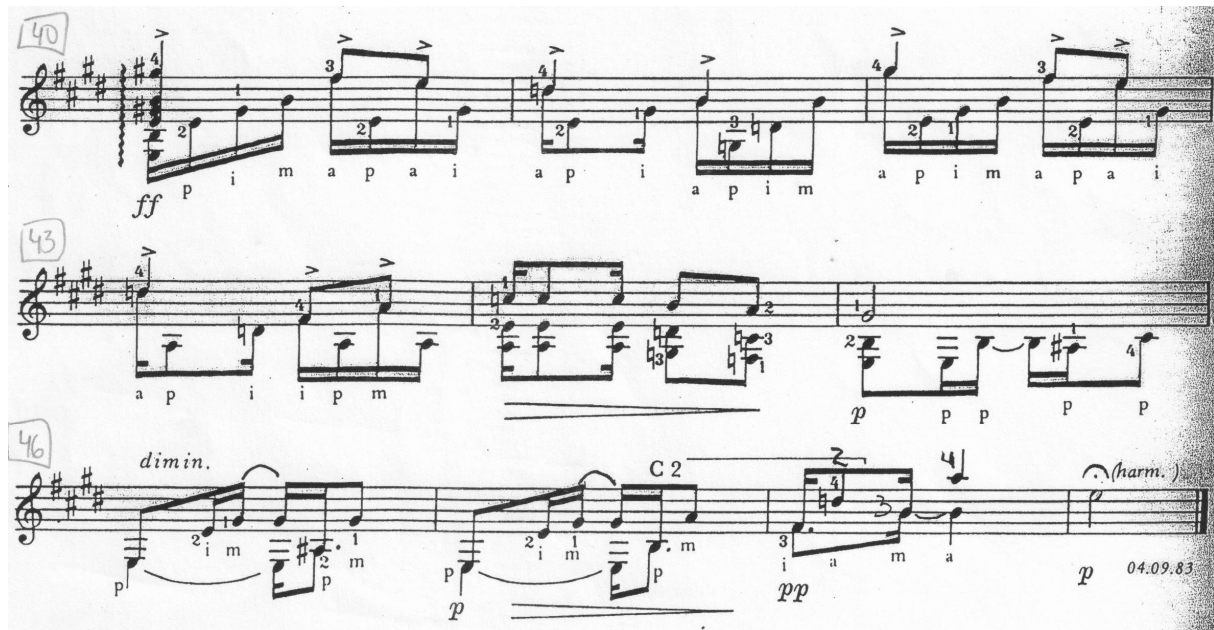
A finalização dessa seção (Ex. 5) se dá novamente pela ideia do arpejo idiomático de cordas soltas (c.29-30), o qual devido à formação por notas naturais, também possui escala comum com o modo eólio em Mi apresentado na seção seguinte, auxiliando a polarização (c.31).

Ex. 5: Fim da seção com cordas soltas prepara a polarização na seção 3.

A introdução característica às seções aqui é exposta no modo eólio em Mi. Esta, no caso, é comparativa em período a que ocorre nos compassos 12, 13 e 14. O tema *a*, antes em mixolídio, é agora apresentado no modo eólio (c.34-37) e o compasso 37 sofre uma extensão que conduz até uma ponte (c.38-39) que conecta essa seção com a recapitulação da peça (Ex. 6).

Ex. 6: Seção 3, centro no modo eólio em Mi.

Na seção 4 (Ex. 7), a parte 2 da seção 1 retorna idêntica (com o acréscimo de um acorde no 1º tempo do compasso 40) e a peça caminha para o seu fim com uma *coda* (c.46-49).



 Ex. 7: Seção 4, recapitulação com *coda* para o fim da peça.

Segue abaixo uma tabela que demonstra os modos presentes na peça (Tab. 2).

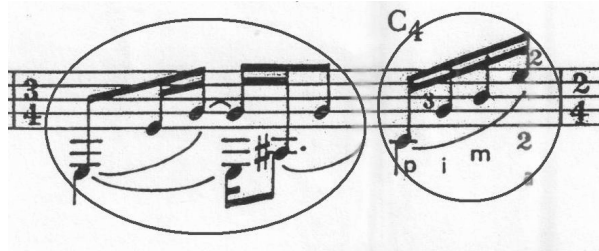
c.1-9	Mixolídio em Mi	Centro em Mi
c.10	Eólio em Lá	
c.11-13	Mixolídio em Mi	
c.14	Arpejo idiomático de cordas soltas (exceto a 1ª nota Fá♯)	Inicia e finaliza com centro em Dó passando por outros centros
c.15-17	Lídio-mixolídio em Dó	
c.18	Lídio em Ré,	
c.20-22	Mixolídio em Lá	
c.23-24	Soa como jônio em Sol	
c.25-26	Soa como lídio em Fá	
c.27-28	Mixolídio em Dó	Centro em Mi
c.29-30	Arpejo idiomático de cordas soltas	
c.31-32	Eólio em Mi	
c.33	Igual ao compasso 14 (exceto a 1ª nota Mi), deixando todas as cordas soltas	
c.34-39	Eólio em Mi	
c.40-43	Mixolídio em Mi	
c.44	Eólio em Lá	
c.45-49	Mixolídio em Mi	

Tab. 2: Modos nos quais a peça foi baseada.

2.2. Tempo e rítmica

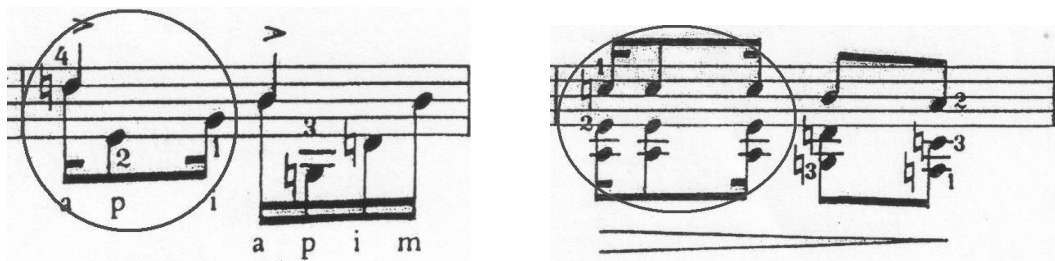
A peça possui métrica mista, está em 2/4 e 3/4, essa alternância entre binário e ternário ajuda a organizar as diferentes ideias musicais, o que dá flexibilidade ao discurso musical.

A parte 1 da seção 1 (c.1-5) possui duas células rítmicas, que são combinadas no mesmo compasso (c.2) gerando o primeiro 3/4 da peça (Ex. 8).



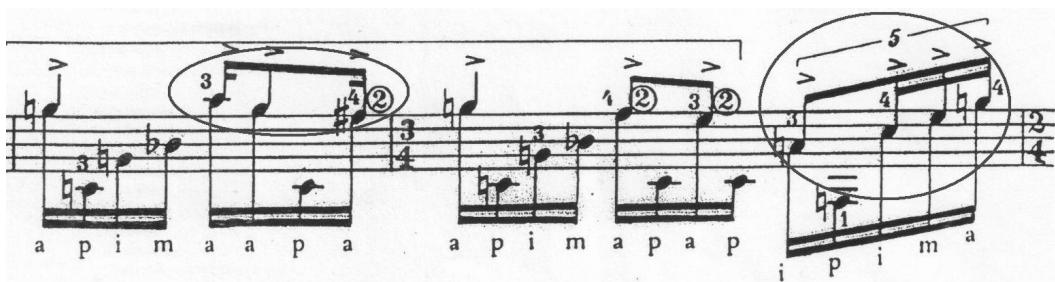
Ex. 8: Duas células rítmicas formando um 3/4.

O compasso 7 é um bom exemplo de ritmo sincopado ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), que permeia toda a peça denotando um caráter nacionalista. Inclusive é utilizado nos raros momentos que aparecem acordes com notas executadas simultaneamente, como nos compassos 10, 18 e 44, por exemplo (Ex. 9).



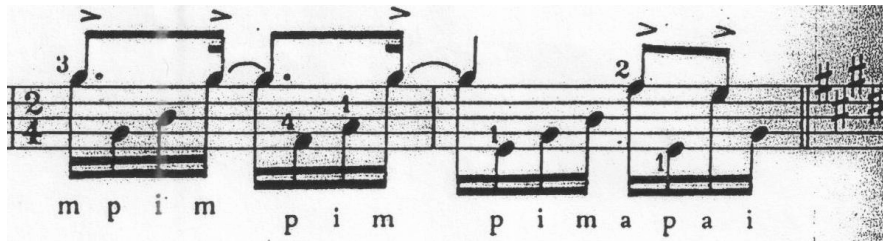
Ex. 9: Ritmo sincopado nos compassos 7 e 44.

A parte 2 da seção 2 representa a mesma figuração rítmica da parte 2 da seção 1, porém com pequenas variações, a saber: (1) no compasso 16 o ritmo sincopado aparece na voz superior; (2) no compasso 17 é acrescida uma quintina que causa uma alteração da métrica (Ex.10).



Ex. 10: Variações rítmicas nos compassos 16 e 17.

Uma nova célula rítmica aparece nos compassos 38 e 39 (Ex.11), ela ajuda a enfatizar a chegada ao ponto culminante da peça (c.40).



Ex. 11: Nova célula rítmica.

2.3. Dinâmica e articulação

A peça se encontra na maior parte em *piano* e só atinge uma vez o *fortíssimo*. Todo esse caráter se dá a climatizar a atmosfera proposta pela indicação “Calmo, floral”, que busca a leveza proposta pela poesia.

A articulação da peça é também sugerida através da menção poética. As peças para violão, até certo período, normalmente não costumavam trazer ligaduras de frases ou sugestões de articulações na partitura, devido a algumas limitações sonoras relacionadas ao instrumento de som intimista. Embora isso seja uma característica, muito mais que um defeito.

Os acentos nas notas têm a função de colocar a melodia em primeiro plano, não deixando de pensar em um *legato* pra unificar todo o fluxo contínuo da peça. Alguns momentos mais rítmicos, como o tema **b** (c.10), podem ser tratados de forma mais contrastante.

2.4. Textura, densidade e timbre

A peça é homofônica com melodia acompanhada que de forma sutil é alternada pela harmonia, na maioria das vezes não sendo tocadas simultaneamente. Por essa característica de textura, a peça chama a atenção para os dois únicos momentos onde ocorrem acordes *plaquê*⁴: (1) O ápice sonoro da peça, compasso 40, onde um acorde de Mi maior é executado nas seis cordas do instrumento; (2) e nas aparições dos motivos rítmicos relativos ao tema **b**, onde ocorrem os paralelismos diatônicos. Inclusive, são nessas duas situações citadas que acontecem os momentos de maior adensamento da textura.

Sobre os timbres, vale aqui considerar a riqueza do violão nesse quesito. Onde, por exemplo, uma mesma altura pode ser executada em cinco cordas diferentes, cada uma

com seu timbre particular. O compositor acrescenta algumas notações nesse sentido, pedindo em certos momentos a mudança dessas alturas para uma corda diferente, como ocorre, por exemplo, no compasso 27, onde existe uma indicação de segunda corda, que possui timbre mais “doce” que a primeira. Mesmo que algumas dessas indicações possam ter apenas a intenção de indicar o melhor dedilhado para a situação, acabam inevitavelmente influenciando o timbre.

3. Considerações finais

O estilo nacionalista é apresentado através de um caráter modal nesse *Poesilúdio*. Podemos encontrar dissonâncias não resolvidas e uma harmonia que trabalha a favor do timbre e da cor. A atmosfera poética é causada também pelas relações criadas entre o material musical, dinâmica, articulação e o primeiro verso do poema de Fernando Pessoa. Podemos notar a preocupação com essa leveza através da dinâmica e da tessitura médio-grave escolhidas, bem como da forma de escrita, onde a harmonia é tratada com um contorno horizontal, com função de preencher apenas os espaços que a melodia não ocupa, sendo, no geral, uma nota executada por vez. Isso promove uma horizontalidade semelhante à escrita para um instrumento melódico, onde a ideia harmônica é transmitida em alternância com a melodia.

A peça busca também uma identidade com o instrumento através de uma escrita idiomática, valorizando o uso dos intervalos de quartas, característicos da *scordatura* natural do violão, e também de cordas soltas. Trazendo um elemento recorrente na música do século XX: a busca de recursos sonoros únicos oriundos da física e estrutura de cada instrumento.

Referências:

- GAZZANEO, Paulo Ricardo. A arte da pedalização no transtonalismo de Almeida Prado. *Revista THESIS*, São Paulo, ano VIII, n. 18, p. 41-52, 2º semestre, 2012.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4 ed. Boston: Pearson, 2012.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas, 2002. 402f. Dissertação (Mestrado em Artes - Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Poesilúdio nº1*. Darmstadt: Tonos, 1985. Partitura.
- _____. *Poesilúdios 1-5: para piano*. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 1986. Partitura.
- SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 228f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.



_____. *O violão de Almeida Prado: considerações sobre a escrita do autor para o instrumento*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, Santa Catarina. Anais do XX Congresso da ANPPOM, 2010. 1200-1207.

VIOLÃO COM FÁBIO ZANON. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/03/65-almeida-prado-aylton-escobar.html>>. Acesso em: 30 mar. 2015. *O Violão Brasileiro - Os Criadores: 65. Almeida Prado, Aylton Escobar*. Apresentação de Fábio Zanon. Veiculado em: 28 mar. 2007. Dur: 54m53s.

Notas

¹ Transtonalidade é a utilização consciente dos harmônicos de uma fundamental. Trata-se de uma técnica onde a mistura de elementos tonais e seriais é desenvolvida baseada na ressonância destes harmônicos (GAZZANEO, 2012: 41).

² PESSOA, Fernando. 1990. Op.cit, p.257.

³ Almeida Prado em entrevista concedida ao programa *Violão com Fábio Zanon*, transmitido pela Rádio Cultura FM de São Paulo em 2007.

⁴ Acorde *plaquê*: Acorde com as notas tocadas simultaneamente.