



## Reflexões sobre a *Balada para Trompa em Fá e Piano* de Almeida Prado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Lucca Zambonini Soares  
hornsoares@gmail.com

**Resumo:** Esse trabalho busca identificar a relação de Almeida Prado com a trompa e a maneira que sua abordagem com a escrita para o instrumento se desenvolveu ao longo de algumas de suas obras. A *Balada para Trompa em Fá e Piano* aparece como uma obra chave no que tange o tratamento mais abrangente do instrumento. A partir da comparação das obras para trompa, identificou-se que a revisitação da *Balada para Cello e Piano* serviu como ponto de partida para o compositor desenvolver uma forma de escrita idiomática e solística para o instrumento.

**Palavras-chave:** Almeida Prado. Trompa. Análise musical.

### Reflections on *Balada para Trompa em Fá e Piano* by Almeida Prado

**Abstract:** This work seeks to identify Almeida Prado's relationship with the Horn and the way his approach with the writing for the instrument has developed along some of his pieces. The *Balada para Trompa em Fá e Piano* appears as a key work regarding the most comprehensive treatment of the instrument. From the comparison of works for Horn, it was identified that the revisitation of the *Balada para Cello e Piano* served as a starting point for the composer to develop a idiomatic and soloistic way of writing for the instrument.

**Keywords:** Almeida Prado. Horn. Musical Analysis.

## 1. O compositor e sua obra

Almeida Prado possui um extenso catálogo de obras, tendo escrito mais de 570 composições ao longo de sua carreira. O contato que teve com professores como Camargo Guarnieri e Olivier Messiaen, somado aos seus próprios ideais, possibilitou uma construção estética riquíssima, traduzida em obras para as mais diversas formações. Almeida Prado escreveu peças que são ícones da produção contemporânea musical brasileira, citamos por exemplo: Sinfonia dos Orixás (1985 – 86) e Sinfonia Apocalipse (1987), para orquestra; Missa de São Nicolau (1985-86) para solistas, coro e orquestra; Cartas Celestes (1974), para piano solo. Boa parte de sua obra, no entanto, é sustentada na extensa produção para música de câmara. Nessa modalidade, conseguiu explorar timbres e técnicas de variados instrumentos com notável desenvoltura.

São consideradas 3 fases na carreira de Almeida Prado - uma quarta fase foi acrescentada a pedido do próprio compositor. A primeira diz respeito à época em que ele



estudou com Camargo Guarnieri, de caráter nacionalista; a segunda fase trata-se do contato que Almeida Prado teve com Gilberto Mendes, quando então passou a ouvir Arnold Schoenberg, Karlheinz Stockhausen, Oliver Messiaen e Igor Stravinsky. Após essa experiência, foi para França estudar; a terceira e quarta fase, de volta ao Brasil, “têm várias tendências que correm paralelamente: astrológica, ecológica, brasileira, mística e livre” a quarta fase é chamada de pós-moderna, que é uma mistura das várias tendências dentro de uma mesma obra. (MOREIRA apud FUGIMOTO; MOREIRA, 2002: 16).

Apesar de suas diversas influências e fases, a obra de Almeida Prado conserva uma estética característica e uma evolução de construção no tempo que não exclui, mas se sobrepõe. Os seus *Poesilúdios* são bons exemplos da inter-relação que acontece dentro da sua obra. Em entrevista realizada com Almeida Prado, Júnia Rocha (2005) diz que ele comenta com Adriana Lopes que quando compôs os *Poesilúdios*, já os havia “preparado” em todas as suas obras. Almeida Prado comenta:

Ah, sim! Tem coisas ligadas a outras obras. Tem traços de *Cartas Celestes*, de *Savanas*, de *Ilhas*; mas eles são únicos, porque eles tiveram momentos descritivos; nada a ver com os toques da minha música anterior, nem posterior. Em *Noites do Deserto*, sim. Ele será a matriz dos *Flashes de Jerusalém*; tem muita coisa árabe. O rock não, não tem outro exemplo de rock, ele veio sozinho. (ROCHA, 2005: 134).

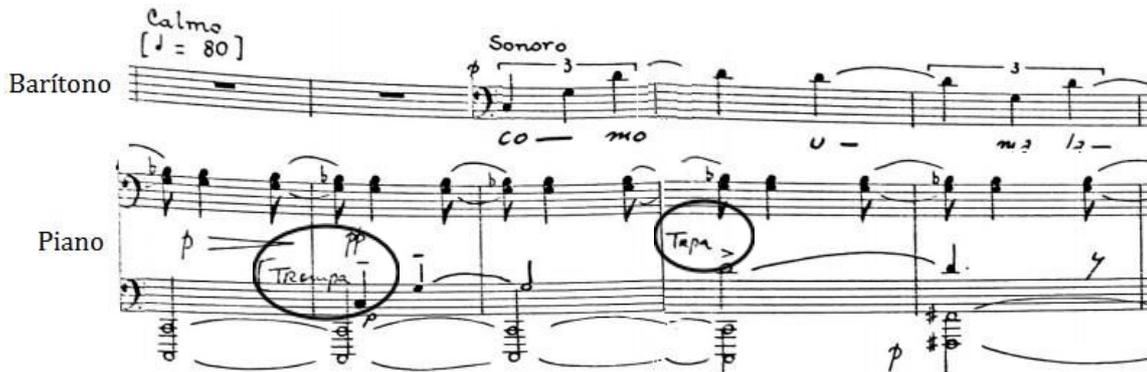
Veremos que nas obras para trompa, há também um caminho que indica uma evolução construtiva empírica.

## **2. A trompa nas obras de Almeida Prado**

Sobre a produção de música de câmara onde a trompa está presente, a maior parte se concentra na terceira e quarta fase de Almeida Prado. Entre essas obras destacam-se: Da carta de Pero Vaz de Caminha (2000), trio para trompa em fã, violino e piano; *Octaedrophonia*, *Figuras Sonoras* para 8 solistas instrumentais cordas e percussão (1996); *Valsa Goiana* para quinteto de sopros (sem data); *Jardim de Amor e Paixão* (1982), ciclo de canções para barítono, trompa e cordas; *2 Sonetos a Orfeu* (1994), para soprano e pequeno conjunto orquestral e a *Balada para Trompa em Fá e Piano* (1998).

Ao isolar essas obras e considera-las cronologicamente, é possível notar um tratamento diferenciado e progressivo no papel que a trompa possui em cada uma delas. Em *Jardim do Amor e da Paixão*, é curioso notar que, apesar de tratar-se de uma obra para barítono, trompa e cordas, há uma versão com anotações manuscritas para uma versão de

canto, piano e trompa. Nela, Almeida Prado permitiu que as frases melódicas graves intermediárias do piano fossem tocadas na trompa. A partir do compasso 16 (Calm), é possível notar com clareza o papel de afirmação da melodia grave intermediária (ver figura 1), que se fosse mantida com o piano somente – o que originalmente estava escrito – não ofereceria contraste suficiente com o barítono.



The image shows a musical score for Baritone and Piano. The Baritone part is marked 'Calm' with a tempo of quarter note = 80. The Piano part has markings for 'Tremolo' and 'Tapa' circled in red. The score includes lyrics 'CO - MO U - ni - ver - so'.

Figura 1 - Trompa acrescentada como uma das vozes do piano. Fonte: PRADO, 1982.

Almeida Prado, no entanto, coloca uma observação na partitura dizendo que “na versão canto e piano, a Trompa em Fá é opcional” (PRADO, 1982). Essa observação aliada às indicações manuscritas da trompa, sugerem que o tratamento do instrumento não possuía um caráter definitivo, mas sim experimental, no sentido de que havia uma curiosidade em buscar novas possibilidades de timbre para a obra, feita aqui como uma voz intermediária sem nenhum momento essencialmente solista.

Em *Octaedrophonia* (1996), composta em dois movimentos: (I) Figuras Harmônicas & Melódicas e (II) Figuras Rítmicas & A-Rítmicas encontramos uma abordagem diferente do instrumento. A obra é coesa com as características de cada instrumento e sua relação com a temática dos movimentos propostos. Por exemplo, no primeiro movimento são exploradas a relação das vozes ora como melodias simultâneas, como uma textura polifônica atonal livre, ora como melodias acompanhadas, dando um sentido de textura mais homofônica. A trompa aqui ainda possui um valor de acompanhamento com função harmônica, mas também são introduzidos momentos em que há contraponto e solos para o instrumento.

O que aparece em comum nessas obras é que a trompa não havia sido explorada como instrumento protagonista ainda. Na obra *Da carta de Pero Vaz de Caminha* (2000), nota-se



que a trompa atua como figura central, cuja escrita denota um contato de aproximação muito maior do compositor com o instrumento. Os primeiros 13 compassos da peça são dedicados a um solo repleto de explorações de altura e elementos específicos da técnica de trompa, como as melodias de ampla extensão e os *glissandi* em posições específicas.

Em *Da carta de Pero Vaz de Caminha* é possível identificar a função da trompa como um instrumento solista explorado de forma idiomática. A peça se inicia com um longo solo de trompa, utilizando recursos como a série harmônica sobre determinadas posições e o bouché, típicos do instrumento. A trompa aqui já não mais é apresentada como uma ferramenta de relevo melódico como acontece em *Jardim do Amor* e *da Paixão*.

### 3. Balada para Trompa em Fá e Piano

A *Balada para Trompa e Piano* composta apenas dois anos antes de *Da carta de Pero Vaz de Caminha*, apresenta-se como a obra em que Almeida Prado trata o instrumento de forma inédita. Essa obra é uma revisitação do compositor à *Balada para Cello e Piano*, de 1985. A aproximação de Almeida Prado com os instrumentos de cordas já havia sido explorada antes da trompa, em obras como o *Livro Mágico de Xangô* para violino e violoncelo (1984) e o *Livro Sonoro*, para quarteto de cordas (1975), por exemplo. Pode-se dizer ainda, com base na pesquisa de Robson Alexandre de Nadai (2007), que o tratamento de Almeida Prado com os instrumentos de metal foi explorado na mesma época e de forma semelhante ao que ocorre na *Balada para Trompa e Piano* com a *Sonata para Trombone e Piano* (data), extraída da Sonata n° 3 para piano. Em entrevista com o pesquisador, Almeida Prado fala o seguinte:

Este trabalho de revisitação com as obras para piano foi feito assim: ao rever a Sonata n° 3 para Piano, verifiquei que, pelo tipo de pianismo, soaria bem em um Trombone. O piano é um piano de cobre, plúmbeo e ele pede um Trombone, não uma flauta. A Sonata n° 3 não caberia em uma clarineta ou qualquer outro instrumento, pois ao tocá-la eu pensava no som do Trombone. (NADAI, 2007: 110).

A maneira como Almeida Prado tratou a revisitação da *Balada para Cello e Piano* é, no entanto, distinta da revisitação de suas sonatas para piano. Nota-se que boa parte das diferenças entre as duas obras baseia-se sobretudo na reorganização de certas sessões e na adequação técnica em trechos específicos. O material temático, porém, é o mesmo. O próprio manuscrito denota que Almeida Prado trabalhou com colagem de trechos. No início do segundo compasso, a indicação da parte de trompa está rasurada e é possível enxergar as

letras “Vc” – violoncelo -(Figura 2). Há também uma ligadura incorreta no início da frase de trompa (compasso 2), que na parte para violoncelo (compasso 5 e 6) é a continuação de uma frase antecedente – aqui ela aparece sem conexão com o compasso anterior.

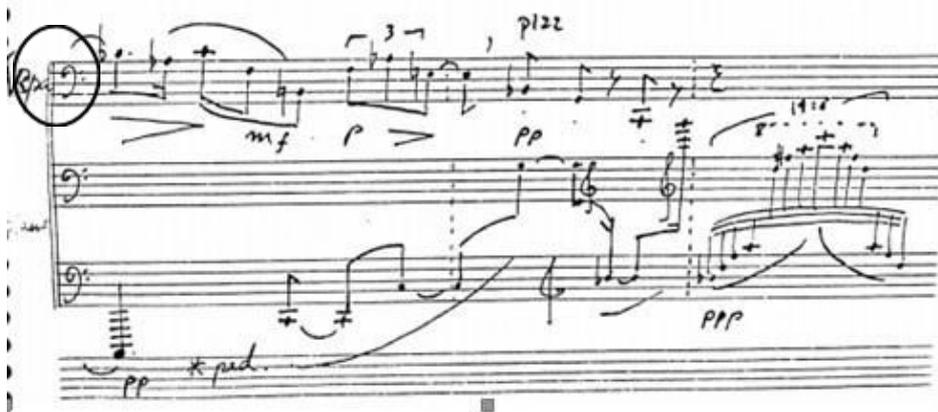


Figura 2 - Detalhe da rasura da indicação "Trpa" (trompa) sobre “Vc” (Violoncelo) e ligadura perdida. Fonte: PRADO, 1998.

No exemplo abaixo (Figura 3), apresentamos a frase completa do violoncelo, que na parte original aparece nos compassos 8 e 9.



Figura 3 - Parte do violoncelo, frase completa com a ligadura. Fonte: PRADO, 1985.

A revisitação de Almeida Prado nesta obra parece simples a princípio – não há grandes mudanças na parte. Como mostrado no exemplo acima, trata-se de manipulações de colagens diretas em que a relação das partes de piano e trompa permanecem praticamente as mesmas do violoncelo e piano.

Ao observar que, apesar de algumas colagens diferentes, o material é basicamente o mesmo, tende-se a considerar que se trata da mesma peça e a mudança estaria a cargo do timbre somente. Ao observar ambas as partituras, a primeira impressão é essa – mesmo material, mesma edição. No entanto, as diferenças que existem entre a obra original e sua releitura, baseadas principalmente na alteração da ordem de determinados compassos,



apresentam-se como componentes para uma obra de efeito distinto, diferente da original. Essa reordenação é feita de maneira que a escrita para trompa se apresente como algo pensado para ela mesma e não como uma adaptação do violoncelo. Apesar das mudanças entre as duas peças, as estruturas e as divisões de seção permanecem semelhantes. Dividimos a estrutura da obra da seguinte forma:

- a. Introdução (Eloquente, discursivo)
- b. 1ª Seção (Intenso)
- c. Finalização da 1ª Sessão (menos)
- d. Ponte para o segundo tema (Feérico)
- e. 2ª Seção (rápido, fulgurante!)
- f. 3ª Seção (cadências)
- g. Finalização (Eloquente, discursivo)

As alocações estão presentes em todas as sessões. Cabe lembrar que Almeida Prado respeitou o caráter discursivo da peça, que são elementos tradicionalmente presentes nas baladas do período Romântico. A peça não chega a ser narrativa, mas indicações de expressão como *eloquente*, *discursivo*, *feérico* e *fulgurante* sugerem um contato literal subjetivo do intérprete com a música.

Como dito anteriormente, Almeida Prado troca de lugar alguns compassos que passam a assumir uma qualidade distinta de acordo com a seção em que se apresentam. Isso demonstra a não rigidez da estrutura formal da peça e coloca em evidência uma característica própria do compositor de que não é a concepção formal que determina a escolha dos materiais musicais e sim o oposto. Ele diz:

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o “rei” da minha música. (ROCHA, 2005: 131)

Esse pensamento é fundamental para começar a entender o papel da trompa na obra. A seção introdutória é um bom exemplo de como o compositor trabalhou o que ele coloca como “forma submetida ao timbre”. Almeida Prado apresenta a trompa com uma seção de introdução mais desenvolvida, com frases ricas em extensão, sendo a nota mais grave o Dó<sup>2</sup> e a mais aguda o Fá<sup>4</sup>. Os ritmos conferem uma fluência complexa, o que cria uma primeira impressão de caráter vigoroso. Isso faz com que a percepção da obra seja outra. Dessa forma, o compositor alterou a forma em função de um melhor aproveitamento do instrumento e seu novo caráter como protagonista. Na obra para o violoncelo, a introdução tem a duração de um compasso apenas, já no segundo compasso uma nova seção é iniciada (Intenso); é a primeira aparição do instrumento, com caráter bastante distinto da trompa.

#### **4. Considerações finais**

A obra Balada para Trompa em Fá & Piano parece ter uma importância que vai além do seu escopo. O compositor se dedica a escrever para trompa como solista pela primeira vez, por meio de um interessante processo de adaptação de material composicional de uma obra escrita para outro instrumento, a Balada para violoncelo e piano. Tanto o violoncelo como a trompa são instrumentos de grande extensão, porém de naturezas bastante diferentes. Partir de um material anteriormente escrito para violoncelo e buscar adaptá-lo para trompa parece uma maneira de testar os limites e características desse instrumento, buscando entender o funcionamento por meio de uma espécie de “método comparativo”. A Balada para violoncelo e piano já havia sido estreada e tocada, podendo se inferir que o compositor considerava a obra finalizada, sem necessidades de ajustes. Partindo de uma obra pronta, o compositor assume a tarefa de escrever para um novo instrumento e adequar a peça original ao novo contexto.

Contudo, a comparação das duas partituras resulta em algo surpreendente. As peças possuem muitas diferenças, principalmente no reordenamento de materiais composicionais. Ou seja, Almeida Prado não apenas adapta as partes solistas para trompa, como edita a peça, ampliando seções ou invertendo o aparecimento de frases. O que seria uma adaptação se torna uma releitura. Uma outra maneira de abordar essa diferença de versões é o conceito de *work in progress*, “A obra considerada como não acabada” (BOULEZ apud MENEZES, 2007: 207), muito característico da obra de compositores como Pierre Boulez ou Alexandre Lonsqui. Boulez tinha o costume de reescrever suas obras, o que nos deixa com diferentes



versões da mesma obra ou até mesmo novas obras. É o caso da sua obra para piano *Incises*, escrita originalmente em 1994 com duração de 4 minutos e ampliada em 2001 para durar 11 minutos. Entre 1996 e 1998, Boulez comporia a obra para três pianos, três harpas e três percussionistas *Sur Incises*, durando 40 minutos utilizando os materiais da obra *Incises*. Nos três casos, as obras partem de um mesmo ponto/material composicional, mas geram três distintas leituras sobre o mesmo, três obras musicais.

Em Almeida Prado não é diferente. Estudar as duas *Baladas* em comparativo pode elucidar muito sobre os processos composicionais do compositor, sua maneira de abordar os materiais escolhidos e variar suas obras. Mais do que apenas uma variação, um breve comparativo das duas *Baladas* nos permitiu considerar um fortalecimento formal da segunda obra, bem como da lógica de apresentação dos materiais.

A *Balada para Trompa e Piano* possui uma outra importância na vida do compositor por parecer ser um ponto de inflexão na sua maneira de lidar com a trompa. A experiência pareceu aproximar o compositor do instrumento, o que permitiu utilizações futuras mais ousadas. É o caso da obra *Da carta de Pero Vaz de Caminha - Trio para Trompa em Fá, violino e piano* de 2000.

### Referências:

- MENEZES, Florivaldo. *Música Maximalista* ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- NADAI, Robson Alexandre. *Sonata para Piano e Trombone de Almeida Prado* uma análise interpretativa. Campinas, 2007. 217f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas - SP, 2007.
- PRADO, Almeida. *Balada para Violoncelo e Piano*. Campinas, 1985. Partitura manuscrita. Campinas,
- \_\_\_\_\_. *Balada para Trompa em Fá e Piano*. Campinas, 1998. Partitura manuscrita.
- \_\_\_\_\_. *Jardim do Amor e da Paixão*. Campinas, 1982. Partitura manuscrita.
- ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o Compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios* para piano solo. *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 11, p. 130-136, 2005.
- SUGIMOTO, Luiz; MOREIRA, Adriana Lopes. Emoções Musicadas, *Jornal da Unicamp*, Campinas, v. 197, ano XVII, p. 12, novembro, 2002.