

Neoclassicismo de Brenno Blauth e o pós-modernismo de Almeida Prado nas suas sonatas para viola e piano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Daniel Marques de Almeida Rolim
Universidade Federal de Minas Gerais
danmarquesdealmeida@gmail.com

Luciana Noda
Universidade Federal da Paraíba
lucnoda@gmail.com

Resumo. Esta pesquisa tem como objetivo principal apresentar duas sonatas brasileiras para viola e piano que representam exemplos do estilo neoclássico e pós-moderno no século XX. Após um levantamento das obras compostas a partir de 1950, Brenno Blauth (1931-1993) e Almeida Prado (1943-2010) se destacaram pela forma que exploraram, cada um à sua maneira, as diversas possibilidades sonoras do duo. A *Sonata T.22* (1964), de Blauth, apresenta uma escrita neoclássica permeada pelo nacionalismo e destaca-se pelo uso de toda a tessitura da viola. A obra trata os instrumentos de acordo com a tradição musical, sem fazer uso de nenhuma técnica estendida. Já na *Sonata nº1* (1983), Almeida Prado não utiliza de elementos nacionais e se expressa através de uma escrita pós-moderna caracterizada pela exploração das ressonâncias. A metodologia contou com uma revisão bibliográfica da literatura voltada para viola e piano no Brasil, a realização de um levantamento de sonatas brasileiras para viola de piano compostas a partir de 1950 e análises estilísticas das obras selecionadas. Assim, foi possível concluir que, ao se apresentarem de maneira contrastante, as sonatas para viola e piano de Blauth e Almeida Prado representam a diversidade, inovação e riqueza estilística do repertório brasileiro para o duo viola e piano, sendo exemplos claros, respectivamente, do neoclassicismo e pós-modernismo.

Palavras-chave. Neoclassicismo, Pós-modernismo, Sonata para viola e piano, Brenno Blauth, Almeida Prado.

The Neoclassicism of Brenno Blauth and the Postmodernism of Almeida Prado in their sonatas for viola and piano

Abstract. This study aims to present two Brazilian viola sonatas that exemplify the neoclassical and postmodern styles within the genre in the twentieth century. Following a survey of works composed from 1950 onward, Brenno Blauth (1931–1993) and Almeida Prado (1943–2010) emerge as particularly noteworthy in how each explored—through their own distinct approaches—the varied sonic possibilities of the duo. In his



Sonata T.22 (1964), Blauth adopts a neoclassical style infused with Brazilian nationalism, notably exploiting the full tessitura of the viola. The instruments follow traditional treatment without employing special effects or extended techniques. In contrast, Almeida Prado's *Sonata No. 1* (1983) avoids nationalistic references and instead exhibits a post-modern idiom focused on resonance exploration. The methodology included a bibliographic review of viola and piano literature in Brazil, a cataloging of Brazilian sonatas composed since 1950 for this instrumentation, and stylistic analyses of the selected works. The findings demonstrate that the viola and piano sonatas by Blauth and Almeida Prado represent the rich stylistic diversity of the Brazilian repertoire, innovation, providing clear examples of neoclassicism and post-modernism, respectively.

Keywords. Neoclassicism, Postmodernism, Sonata for viola and piano, Brenno Blauth, Almeida Prado.

Esta pesquisa tem como objetivo principal verificar a diversidade estilística das sonatas brasileiras para viola e piano compostas a partir de 1950. Os compositores Brenno Blauth (1931-1993) e José Antônio de Almeida Prado (1943-2010) se destacaram pela forma que exploraram, cada um à sua maneira, as diversas possibilidades sonoras do duo, evidenciando, assim, as suas diferenças de estilo. A metodologia para a realização desta pesquisa teve início com uma revisão de literatura e consulta de catálogos de obras nacionais para viola e piano. A partir dos dados coletados, foi realizado um levantamento de sonatas brasileiras para viola e piano compostas a partir de 1950. Para revelar as diferentes características do neoclassicismo e do pós-modernismo em composições para o duo a partir de uma análise dos estilos empregados no gênero sonata, selecionamos as sonatas para viola e piano de Brenno Blauth e Almeida Prado. Analisamos, ainda, as formas de escrita para viola e piano individuais de cada compositor.

A partir de meados do século XX, houve um grande impulso na produção de novas composições para viola no Brasil, com um número expressivo de compositores escrevendo obras originais para o instrumento (Mendes, 2002, p.18). Dentre os fatores que contribuíram para essa realidade, estão a chegada de violistas imigrantes no final da Segunda Guerra Mundial e o surgimento das primeiras cadeiras específicas para o instrumento nas universidades brasileiras a partir da década de 1960.¹ Além disso, diante da ruptura com a tradição do Romantismo e do enfraquecimento do movimento nacionalista, que se manteve em posição

¹ Segundo Mendes (2002), a Universidade da Bahia instituiu a primeira classe de viola no Brasil na década de 1960, seguida da Universidade de Brasília na década de 1970. Somente em 1988, surgiu a primeira na região Sudeste, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Mendes, 2002, p.17).



hegemônica até o fim dos anos 1950, os compositores buscavam não mais apenas seguir padrões musicais já conhecidos ou representar a nação de forma explícita, mas revelar a individualidade das suas escritas. Nesse contexto, eles exploraram novas sonoridades, o que favoreceu a viola, instrumento que, até então, era ofuscado pela predominância do violino como representante do som dominante das cordas. Dessa forma, a viola passou a ser reconhecida e valorizada por sua qualidade expressiva. De acordo com Kubala e Biaggi (2012):

A sonoridade profunda de seus graves, sua capacidade de expressar sentimentos íntimos, ou ainda sua sonoridade rascante que, principalmente nos agudos, se opôs à noção dominante de beleza de som, configuraram modos de entendimento da viola que a valorizaram enquanto material sonoro passível de manipulação por compositores. (Kubala; Biaggi, 2012, p. 103)

Mendes (2002) tem sido a maior referência que discute a literatura brasileira para viola (Gomes, 2021; Kubala; Biaggi, 2012; Mizael, 2011; Prazeres, 2011). Em seu trabalho, ele aponta que até 1950 foram compostas apenas 17 obras brasileiras de diferentes gêneros e formações para viola². O autor oferece uma listagem de obras brasileiras para viola solo e um catálogo de obras brasileiras para viola. Porém, dentre as sonatas para viola e piano mencionadas em seu catálogo, Mendes deixa de incluir um importante registro do gênero, o qual relataremos a seguir.

Antes de 1950, somente uma sonata para viola e piano havia sido escrita, a do compositor ítalo-brasileiro Guido Santorsola (1904-1994), composta em 1928 (Mendes, 2002, p. 20). Embora tenha nascido na Itália, ele chegou ao Brasil com cinco anos de idade e faleceu no Uruguai. Apesar de não ter nascido e nem ter morrido no Brasil, sua vida demonstra estreita relação com o Brasil, tendo sido o primeiro professor de viola do país, quando atuou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre 1928 e 1931 (Mendes, 2002, p. 20).

A partir de 1950, Mendes (2002) identifica um aumento do número de obras para viola em diferentes gêneros e formações, com 103 composições compostas até 2000. Em seu catálogo (2002), que inclui obras brasileiras compostas para viola e piano nesse período, foi possível

² No catálogo de Mendes (2002) foram consideradas obras para viola e orquestra, viola e piano e conjuntos de violas.



verificar um aumento de títulos deste gênero camerístico na literatura brasileira com mais seis novas obras.

Depois de Santorsola (1928), houve um grande intervalo até que outro compositor escrevesse mais uma sonata para viola e piano. Somente em 1950 Camargo Guarnieri (1907-1993) escreveu sua *Sonata para viola e piano*. Embora constituam de apenas 10% das estimadas 61 sonatas brasileiras escritas para violino e piano até o fim do século XX (Cavazzotti, 2001, p. 30), este número demonstra que a literatura brasileira para viola e piano passou a ser contemplada com uma maior variedade estilística dentro do gênero.

O estilo neoclássico parece ter sido o preferido dos compositores para escreverem suas sonatas para viola e piano no Brasil. Assim, as sonatas de Guarnieri (1950), Lacerda (1962), Blauth (1964) e Gnattali (1968) são representantes do gênero na sua forma mais tradicional, porém cada um à sua maneira. A *Sonata para viola e piano* (1950) de Guarnieri foi composta no seu momento mais combativo em prol do nacionalismo musical (Mizael, 2011, p. 29) e é escrita com a utilização de melodia modal, fazendo diversas referências à cultura popular brasileira. Doze anos mais tarde, em 1962, dois compositores tiveram interesse em escrever novas sonatas para viola e piano: Osvaldo Lacerda e Francisco Mignone, esta última não mencionada no catálogo de Mendes (2002). Assim como Guarnieri, Lacerda era defensor de uma estética neoclássica nacionalista. Sobre ele, o violista Perez Dworecki considerava que o compositor “criou uma linguagem pessoal bastante rica e refinada, utilizando recursos técnicos impecáveis, constantemente revitalizados pela influência do variado folclore brasileiro” (Dworecki, 1998 *apud* Santos, 2011, p. 23). Já Mignone, que se encontrava em uma fase composicional experimental, seguiu um caminho diferente dos compositores anteriores em sua *Sonata para viola e piano* (1962),³ se distanciando do nacionalismo ao se inspirar nos compositores europeus. Incluindo séries dodecafônicas na obra, ela foi a pioneira dentre as escritas pelo compositor para a família das cordas em linguagem atonal (Prazeres, 2017, p.22). Em 1964, Brenno Blauth compôs a sua *Sonata para viola e piano T. 22*, que possui a formalidade do estilo neoclássico com uma escrita para viola que privilegia a região aguda do instrumento. Ainda na década de 60, Radamés Gnattali escreveu sua *Sonata para viola e piano* (1968), sendo a última obra do gênero escrita para o duo nesta década. Por meio dela, o

³ Obra não mencionada no catálogo de Mendes (2002).



compositor também revela uma estética neoclássica nacionalista evidente através da meticulosidade de sua escrita, que pode ser verificada a partir do equilíbrio formal da obra. (Passamae; Vasconcelos, 2015, p. 4)

Após um grande intervalo de 22 anos, somente em 1982, Claudio Santoro (1919-1989) compôs sua *Sonata para viola e piano*. A obra exhibe o caráter universal da sua música por incluir elementos de diversas origens: da dança afro-brasileira *Iundu*,⁴ da cultura italiana com o *pianto*,⁵ e de ritmos percussivos europeus. Além disso, faz uso de diversos recursos como cromatismo, polirritmia, *ostinati* e modalismos (Gomes, 2021, p. 117-121). Embora faça parte do período de maturidade do compositor, no qual os seus trabalhos refletiam uma síntese estilística do que havia escrito até então, a linguagem da obra se aproxima da música pós-moderna.

Um ano depois, em 1983, Almeida Prado escreveu a última sonata brasileira para viola e piano do século XX. Essa sonata, juntamente com a de Santoro, composta na década de 1980, formam um importante momento na música brasileira onde o pós-modernismo se estabelece, de fato, em obras para viola e piano.

A seguir, apresentamos o levantamento de sonatas brasileiras para viola e piano compostas a partir de 1950, elaborada a partir do catálogo de Mendes (2002), mas que o atualiza ao incluir a sonata de Mignone.

⁴ Segundo Fonseca (2016 *apud* GOMES, 2021, p. 118), o “lundu” é uma dança quase sempre em binário simples e em tonalidade Maior.

⁵ Fonseca destaca (2016 *apud* GOMES, 2021, p.121) que o termo “*pianto*”, significa “choro”, em italiano, sendo caracterizado na música por um movimento descendente de semitons e pelo lirismo.



Tabela 1: Levantamento de sonatas brasileiras para viola e piano compostas entre 1950-1983

Título da sonata	Compositor	Ano de composição	Ano de edição
<i>Sonata para viola e piano</i>	Camargo Guarnieri	1950	Manuscrito (1950) Ponteio Publishing (2012)
<i>Sonata para viola e piano</i>	Osvaldo Lacerda	1962	Academia Brasileira de Música (2013)
<i>Sonata para viola e piano</i>	Francisco Mignone	1962	SESC Partituras (2015)
<i>Sonata T.22 para viola e piano</i>	Brenno Blauth	1964	Novas Metas (1978)
<i>Sonata para viola e piano</i>	Radamés Gnattali	1968	Manuscrito (1969) SESC Partituras (2015)
<i>Sonata para viola e piano</i>	Cláudio Santoro	1982	Savart (1985)
<i>Sonata para viola e piano</i>	Almeida Prado	1983	Academia Brasileira de Música (2013) Editora UFSM (2019)

Fonte: os autores

Com essa literatura disponível, os intérpretes passaram a ter uma diversidade de obras do gênero sonata em estilo neoclássico e pós-moderno, linguagens que se incluem na divisão da música brasileira do final do século realizada por Tacuchian (1998). Segundo o autor, as obras deste período se dividem entre a estética neoclássica, pós-moderna e vanguarda/experimental (Tacuchian, 1992, p. 30).

Para esta pesquisa, com o intuito de verificar as diferenças estilísticas e o seu reflexo no tratamento da escrita, foram selecionadas duas das *Sonatas* para viola e piano: a *Sonata T.22* (1964) de Brenno Blauth, em linguagem neoclássica nacionalista e a *Sonata nº 1* (1983) de Almeida Prado, em linguagem pós-moderna, tão utilizada a partir da década de 1980. Além de apresentarem uma diversidade no gênero, elas exploram, de maneira contrastante, variadas possibilidades sonoras do duo.

O neoclassicismo da *Sonata para viola e piano T. 22* de Brenno Blauth

Com relação à sua maneira de compor, Blauth declarava que: “a música deve ser a mais pura possível e livre de qualquer resquício de romantismo ou de efeitos especiais”



(Menezes, 2010, p. 29). Isso se reflete em sua produção, onde, assim como no panorama brasileiro da música de concerto da segunda metade do século XX, predominam os trabalhos de base neoclássica, nos quais a clareza e a objetividade são colocadas como prioridades do discurso musical (Barros, 2023, p.55). Assim como os neoclássicos da primeira metade do século XX, este “novo” neoclassicismo recupera procedimentos tradicionais, tais como estrutura temática ou motivica da melodia, centros tonais, texturas harmônicas e polifônicas, buscando a comunicação imediata com o ouvinte acostumado à música de concerto tradicional. (Nassaro, 1998, p. 41)

Desse modo, esses meios clássicos para se escrever uma obra foram adaptados à realidade do século XX e organizados em estruturas fundamentadas dentro da tradição musical, assim como Blauth fez na sua *Sonata T.22*. Escrita em 1964, a obra foi estreada pelo violista Bela Mori e pelo pianista Cláudio de Brito somente em 1972 e publicada, em 1978, pela Editora Novas Metas. Mais recentemente, a obra ganhou uma nova edição de Lucius Mota (2019), pela editora da Universidade Federal de Santa Maria. Com esta obra, o compositor encerra o seu ciclo de sonatas, exibindo a maturidade e singularidade da sua música a partir de um diálogo profícuo e instigante entre os instrumentos.

Assim como na tradição do século XIX, a sonata de Blauth é dividida em três movimentos contrastantes. O primeiro, *Dramático*, é em andamento rápido e em forma sonata inclui uma cadência para viola, seguindo o modelo do classicismo.⁶ Já o segundo, *Evocativo*, é lento, com caráter lírico e forma ternária. Por fim, o terceiro movimento, *Agitado*, é movido e em forma rondó.

Tabela 2: Estrutura em forma sonata do primeiro movimento da *Sonata T.22* de Blauth

Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	Cadência	continuação da Reexposição
c. 1-66	c. 67-123	c. 124-138	c. 139-158	c. 159-199

Fonte: os autores

⁶ A *Sonata op. 2 n. 3* de Beethoven inclui uma cadência em seu primeiro movimento.

Tabela 3: Estrutura em forma ternária do segundo movimento da *Sonata T.22* de Blauth

A	B	A
200-218	219-241	242-257

Fonte: os autores

Tabela 4: Estrutura em forma rondó do terceiro movimento da *Sonata T.22* de Blauth

A	B	A	C	A
258-310	311-330	331-368	369-393	394-419

Fonte: os autores

Até o período Barroco, era comum que os compositores desenvolvessem a sua escrita a partir de um único tema, sendo uma reapropriação neoclássica o uso de formas que apresentem seções com diferentes contrastes temáticos (Barros, 2020, p.133). Na *Sonata T.22*, Blauth demonstra uma preocupação mais evidente com a clareza formal do que nas suas outras sonatas, além de apresentar contrastes de estilos dentro de uma mesma obra (Mota, 2019 p.33). Delimitando muito bem cada uma das seções, ele evidencia os contrastes temáticos como principal ferramenta para revelar dramaticidade e vivacidade. Desse modo, para colocar em confronto as características de cada um dos temas apresentados, o compositor se utiliza de alguns recursos relatados a seguir.

Um recurso muito utilizado no século XVIII foi empregado por Blauth na abertura de sua sonata. De acordo com Rosen (1988, p. 98), concentrar dramaticidade no início do 1º movimento da obra promove maior peso na estrutura dramática da forma. Blauth escolheu um longo solo de 17 compassos no piano (Exemplo 1) para abrir sua *Sonata T. 22* a partir de contrastes abruptos de dinâmica.



Exemplo 1: Início do primeiro movimento – *Dramático* - da Sonata para viola e piano T. 22 de Blauth (c. 1-6)

(♩=120 - 132)



Fonte: Editora UFSM (2019)

No movimento inicial da obra, os diferentes temas aparecem no mesmo andamento, mas com uma escrita que alterna claramente entre o caráter enérgico e rítmico de um para o caráter lírico e melodioso do outro. Já nos movimentos seguintes, o contraste entre eles é realçado por meio de mudanças no tempo. O segundo movimento, *Evocativo*, tem o primeiro tema apresentado em *cantabile* enquanto o segundo é mais movido. Já no terceiro movimento, *Agitado*, que adota um caráter vivo e movido, ocorre o oposto, com o segundo tema sendo apresentado em um andamento mais lento.

Nassaro (1999) destaca que, diante de alguns traços característicos desse “novo” neoclassicismo, podemos subdividi-lo em três tendências: nacionalista, pós-romântica e universal (Nassaro, 1999, p.41). Dentre elas, a *Sonata T.22*, se encontra na tendência nacionalista, onde, com o objetivo de absorver um conteúdo tipicamente brasileiro, os compositores frequentemente recorrem ao modalismo melódico, polirritmias e efeitos percussivos.

Embora não faça referência direta à temática nacional em algumas obras, na maior parte de sua produção, Blauth recorre aos recursos tradicionais brasileiros (Mota, 2019, p.5). Mota acrescenta que, uma vez que o modernismo musical de cunho nacionalista elegeu a música nordestina como a “autêntica” música brasileira, chama a atenção que, ainda vivendo na região sul do país, o compositor tenha usado de forma consciente e consistente os ritmos

nordestinos em sua música (Mota, 2019, p.12). Dentre esses fatores, destacamos o uso do modalismo para acessar uma estética nacional de maneira sutil, mas objetiva, e não para expressar explicitamente gêneros musicais e melodias tipicamente brasileiros, assim como fizeram outros compositores. Além do modalismo, a sonata apresenta trechos politonais, como no segundo tema do primeiro movimento, que se desenvolve de maneira cromática até apresentar múltiplas tonalidades (Exemplo 2). Desse modo, a escrita musical exhibe um maior contraste entre esse motivo temático e o anterior, que é apresentado de maneira simples e em caráter modal.

Exemplo 2: Politonalismo no segundo tema do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* T. 22 de Blauth (c. 43-48)



Fonte: Editora UFSM (2019)

É possível notar a vasta utilização de saltos melódicos ao longo de todo primeiro movimento da obra. Mário de Andrade (2006), descrevia grandes saltos melódicos como típicos da música nacional: “o brasileiro gosta de saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava e até de nona” (Andrade, 2006, p. 45). Na *Sonata* T.22 para viola e piano, Blauth utiliza esse recurso onde destacamos a ocorrência de um número elevado de oitavas, além de outros intervalos ainda maiores. Além disso, uma inovação em sua escrita para viola reside no fato do compositor utilizar amplamente toda a extensão do instrumento. O compositor explora tanto a profundidade dos seus graves quanto a intensidade dos seus agudos, o que não é observado com frequência e exige elevada habilidade técnica por parte do intérprete. A maioria dos temas

concentra as alturas das notas em uma mesma região do instrumento, mas outros temas apresentam variações que chegam a superar a distância de três oitavas (c. 56-61).

Em diversos momentos, para ressaltar o contraste entre as seções, Blauth alterna ritmos marcados e percussivos se opondo a outros trechos em *legato*. Se utilizando de uma técnica que passou a fazer parte do repertório de soluções de compositores neoclássicos desde que Stravinsky a inseriu na *Sagração da Primavera* (Barros, 2023, p.126), Blauth se desvia de uma rítmica estereotipada ao dispor o texto musical com diferentes fórmulas de compasso em um mesmo trecho. Esse método está disposto nos três movimentos, uma vez que todos são originalmente quaternários, mas com compassos binários ou ternários ocorrentes e pode ser visto no Exemplo 3:

Exemplo 3: Trecho da parte de viola no terceiro movimento da *Sonata para viola e piano T. 22* de Blauth com alterações nas fórmulas de compassos (c. 284-294)



Fonte: Editora UFSM (2019)

Blauth inovou a escrita da viola em sua *Sonata para viola e piano T. 22* ao se utilizar de grandes saltos melódicos e explorar amplamente a região aguda do instrumento. O modalismo, o politonalismo e mudanças de compassos e de andamento dentro dos movimentos foram recursos que ele encontrou para caracterizar seu nacionalismo dentro do estilo neoclássico escolhido. É importante salientar o equilíbrio entre as partes da viola e do piano, que promove um diálogo camerístico profícuo nesse gênero musical.

O pós-modernismo na *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado (1983)

Transitando entre algumas correntes estéticas ao longo de sua carreira, Almeida Prado possui uma escrita característica, sendo reconhecido por ter aplicado em suas obras um sistema



composicional próprio, conhecido como transtonalismo. Por meio dele, se explora ao máximo a ressonância dos instrumentos e as suas possibilidades timbrísticas, transitando livremente entre o tonal e o atonal, sendo descrito pelo compositor da seguinte maneira:

O transtonal é aquilo que parece ser tonal, que tem ares de tonal, mas que não tem as regras do tonal, é o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. Você os manipula como uma escultura – eu esculpo o som dentro dessa lembrança de ressonância. (Almeida Prado *apud* Moreira, p. 63)

De acordo com Tacuchian (2011), ao se aproximar de um centro tonal e utilizar de maneira racional a série harmônica para criar algo inovador, o transtonalismo vai de encontro à música pós-moderna que parte da busca do novo, porém sem rejeitar a tradição (Tacuchian, 2011, p. 381).

A música pós-moderna surgiu a partir da década de 1970 como um contraponto à radical ruptura com o tradicional que a música de vanguarda defendia nos anos anteriores. Embora o seu conceito seja variado entre os autores, Tacuchian (2011) complementa que, o pós-moderno se aproxima mais de um comportamento do que de uma nova estética, se caracterizando por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformação de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação (Tacuchian, 2011, p. 381). Almeida Prado referia-se ao pós-modernismo como a estética da multiplicidade (Yampolschi, 2006, p.448). Dentro dessa diversidade de novos sons, encontra-se a sua *Sonata nº1* para viola e piano (1983), que é dividida em três movimentos: *Allegro ou Vigoroso*, *Interlúdio Onírico* e *Variações sobre um coral de J. S. Bach* seguido de um *Epílogo*.

Nesse período, os compositores já precisavam estar integrados a um complexo sistema para legitimar e dar *status* oficial à sua criação, uma vez que a penetração da música contemporânea no mercado das artes acontece, especialmente, por meio de atividades subvencionadas pelos governos e universidades (Salles, 2005, p.13-14). Tacuchian (1992) propõe que um maior rigor da excelência profissional tendo a universidade como fórum de reflexão é um dos parâmetros da tendência pós-modernista (Tacuchian, 1992, p. 30). Comprovando essa realidade, Almeida Prado considerava que a carreira docente lhe proporcionou estabilidade financeira e condições de trabalho que lhe propiciaram tempo,



tranquilidade e estímulo para compor (Caixeta, 2019, p. 25) tendo diversas das suas obras sido compostas dentro do contexto universitário. Esse é o caso da sua *Sonata 1* para viola e piano, que foi dedicada ao violista Gualberto Estades,⁷ seu colega como docente na UNICAMP.

A obra se distancia de qualquer viés nacionalista, mostrando que Almeida Prado já não via mais validade na polaridade nacional-universal, assim como os demais compositores pós-modernos (Tacuchian, 2011, p. 386). Embora siga a tradição do gênero ao ser constituída por três movimentos, possui características particulares com relação à sua forma e, segundo Tacuchian (2011), novas formas de estruturação musical também se enquadram como uma das expressões da música pós-moderna (Tacuchian, 2011, p. 385).

O primeiro movimento, possui uma escrita atonal livre e tem sua estrutura determinada por uma organização dos temas em alternância, se afastando totalmente da forma sonata convencional clássica. O tema A é o menos presente, porém, na segunda vez em que é apresentado, encontra-se mais desenvolvido para conduzir os intérpretes ao clímax da obra. Já os temas B e C são alternados na maior parte do tempo. Como variantes em cada momento que são expostos, eles podem ser expandidos ou reduzidos, ter os gestos sonoros dispostos de maneira diferente entre os instrumentos, com surgimento ocasionais de novos gestos. Os demais movimentos possuem uma forma mais simples. O segundo movimento apresenta três temas uma única vez, enquanto o terceiro adota uma estrutura tradicional de tema e três variações, seguido de um epílogo que encerra a obra.

Tabela 5: Estrutura do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado

Temas	A	B	C	B	C	B	C	B	A	ponte	B	C	B (coda)
Compassos	1- 18	19- 28	29- 50	51- 64	65- 73	74- 78	79- 96	97- 103	104- 136	137- 157	158- 169	170- 185	186 192

Fonte: os autores

⁷ Gualberto Estades foi um violista uruguaio radicado no Brasil que, além de professor da UNICAMP, atuou como músico da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Dedicado à pesquisa sobre música contemporânea e teve obras brasileiras dedicadas a ele.



Tabela 6: Estrutura do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado

Temas	A	B	C	Coda
Compassos	193-247	248-261	262-320	321-328

Fonte: os autores

Tabela 7: Estrutura do terceiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado

Tema	Variação 1	Variação 2	Variação 3	Epílogo
c. 329-332	c. 333-340	c. 341-353	c. 354-367	c. 368-382

Fonte: os autores

A *Sonata* de Almeida Prado também apresenta inovações com relação aos andamentos dos movimentos. Diferente das obras clássicas do gênero, onde geralmente os segundos movimentos são lentos, aqui ele é rápido e possui uma intensa carga dramática. Já o terceiro movimento se apresenta em andamento lento, em textura homofônica e quase todo com dinâmicas em *piano*, se opondo ao modelo clássico, geralmente em forma rondó e em andamento rápido. O segundo movimento (Exemplo 5), embora seja o mais curto, é permeado por elementos pós-modernos. Sua estrutura tem base no minimalismo e na repetição, recursos também colocados por Tacuchian como pertencentes à música pós-moderna (2011, p. 385).



Exemplo 4: Primeiro tema na parte da viola do segundo movimento da *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado (c.193-247)



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música (2013)

A escrita da parte da viola inclui trinados, cromatismos, trêmulos e *glissandi*. Já a parte do piano, utiliza de tríades maiores e notas cromáticas, permitindo que sejam gerados muitos harmônicos em suspensão, fazendo com que os sons dos instrumentos se confundam (Cevallos, 2020, p.202), configurando o transtonalismo com o qual o compositor se identificava.

No início do terceiro movimento (Exemplo 5), aparece o único material tonal da obra na apresentação do tema. Assim, o compositor promove contraste a partir do transtonalismo e da sonoridade rascante apresentados no movimento anterior. Já nas variações, o tonalismo é explorado de forma expandida.

Exemplo 5: Exposição do Tema no início terceiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado (c. 325-328) em linguagem tonal



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música (2013)

A *Sonata para viola e piano* de Almeida Prado é um marco importante na literatura para viola por caracterizar o transtonalismo do compositor e o pós-modernismo brasileiro que promovia a multiplicidade de estéticas (Yampolschi, 2006). Ao organizar sua sonata de forma que se opõe ao modelo clássico, Almeida Prado inova não somente a forma que trabalha a estrutura, mas principalmente na forma de tratar a escrita dos instrumentos. Enquanto a parte da viola explora campos pouco explorados na literatura violística, o piano se encarrega em explorar a ressonância e o caráter percussivo no instrumento.

Considerações finais

Dentre as seis sonatas para viola e piano compostas a partir de 1950, as sonatas de Blauth e Almeida Prado se destacam pela forma que exploraram, cada um à sua maneira, as diversas possibilidades sonoras do duo. O neoclassicismo de Blauth não o limitou na inovação da escrita para viola a partir da utilização ampla da região aguda do instrumento com diversos saltos e, ainda, com as mudanças de andamento dentro de cada movimento. A inclusão de uma cadência para viola no primeiro movimento e o drama imprimido na abertura de sua sonata, bem como a escrita tradicional caracteriza o estilo adotado.

Além do rigor formal, a *Sonata para viola e piano* T. 22 de Blauth caracteriza-se como uma sonata brasileira com uma alta demanda técnica e interpretativa para ambos os instrumentos, tendo sido a primeira a incluir inovações dessa natureza na escrita para viola no Brasil. Enquanto Blauth utilizou recursos neoclássicos, o pós-modernismo de Almeida Prado cruza a fronteira do tonalismo, abraça o pós-modernismo expandindo as possibilidades dos instrumentos a partir da utilização da ressonância. O emprego do minimalismo no segundo movimento, a inclusão dos trinados, cromatismos, trêmulos e *glissandi* constroem a sonoridade

pós-moderna da obra que tem um terceiro movimento em tema e variações. Este Tema é exposto em textura homofônica em um momento tonal seguido de três variações com tonalidade expandida, promovendo contraste com o transtonalismo do compositor adotado até então.

As sonatas brasileiras para viola e piano de Blauth e Almeida Prado, além de exibirem a diversidade estilísticas empregadas no gênero, apresentam inovações na escrita para viola e o equilíbrio entre os instrumentos, característica importante na música de câmara. Elas revelam obras que marcaram a segunda metade do século XX como um período profícuo e de desenvolvimento da escrita para viola. Pesquisas voltadas para análises mais aprofundadas dos estilos podem revelar camadas mais complexas e exibir correlações que podem ser exploradas por futuros intérpretes.

Referências

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Garnier, 2006. 150f.

BARROS, José D'Assunção. Neoclassicismo e Nacionalismo musical na obra de Camargo Guarnieri. In: *Debates*, Rio de Janeiro, v.27, n.1. p. 37-61, 2023. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebate/article/view/12714> .Acesso em: 02 jun. 2025.

BLAUTH, Brenno. *Sonata T.22 para viola e piano*, sonata. São Paulo: Novas Metas, 1978. Partitura. 37f.

BLAUTH, Brenno. *Sonata T.22 para viola e piano*, sonata. Santa Maria: Editora UFSM, 2019. Partitura. 44f.

CAIXETA, Luciana de Araújo. *O Caminho da Performance: questões interpretativas nas sonatas para violino e piano de Almeida Prado*. São Paulo, 2019. 112f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-26122019-124319/pt-br.php> . Acesso em: 23 set. 2024.

CAVAZZOTI, André. Panorama das Sonatas brasileiras para violino e piano. In: *Música Hódie*, Goiânia, v.1, n.1, p. 30-36, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/issue/view/1174> . Acesso em: 10 jul. 2025

CEVALLOS, Semitha Heloísa Matos. A Sonata do Girassol Vermelho: contribuições para a literatura musical para viola. In: *Revista Música*, Rio de Janeiro, v.20, n.2, p. 190-218, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/175139> . Acesso em: 13 jan. 2024



GOMES, Mariana Costa. *Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Claudio Santoro*. São Paulo, 2021. 193f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1226f8fd-8276-4679-9dea-b0a24d065549> .Acesso em: 13 jan. 2024.

KUBALA, Ricardo Lobo; BIAGGI, Emerson Luiz de. A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no Concerto para viola e orquestra, de Antônio Borges Cunha. In: *Opus*, Porto Alegre, v.18, n.2, p. 89-110, 2012. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/164/147> Acesso em: 20 jan. 2024

MENDES, André Nobre. *Música brasileira para viola solo*. Rio de Janeiro, 2002. 200f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

MENEZES, Fabiano. *A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli*. Londrina, 2010. 99 f. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/discover> Acesso em: 10 mar. 2025

MIZAEL, Hellen Dias. *Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico-interpretativo e tratamento editorial*. Belo Horizonte, 2011. 185f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8RHFL8> Acesso em: 13 jan. 2024.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*, Campinas, 2002. 402 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/275854> . Acesso em: 15 jul. 2025

MOTA, Lúcius Batista. *Brenno Blauth: Uma Trajetória Entre Mundos: Sonatas & Sonatinas*. Santa Maria: Editora UFSM, 2019. 356f.

NASSARO, Neder José. Tendências Neoclássicas na Música Brasileira Hoje. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v.1, f.1, p. 40-44, 1998. Disponível em; <https://seer.unirio.br/coloquio/issue/view/1> Acesso em: 10 mar. 2025

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti; VASCONCELOS, Felipe Mendes. Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXV, 2015, Vitória. *Anais XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*: Editora, 2015, p. X-X. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v25/> . Acesso em: 15 jul. 2025



PRADO, José Antônio de Almeida. *Sonata 1 para viola e piano*, sonata. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. Partitura. 32f.

PRAZERES, Daniel Ramalho. *Sonata para viola e piano (1962) de Francisco Mignone: a Teoria do Contorno e os aspectos da técnica de mão direita na preparação de uma performance*. Belo Horizonte, 2017. 74f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-APLJCB> . Acesso em: 10 jul. 2024

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton & Company. 1988.

SALLES, Paulo de Tarso. *Abertura e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 153f.

SANTOS, Fernanda Burrato. *A viola na música nacionalista brasileira*. Florianópolis, 2011. 54f. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/316353608/BURATTO-A-Viola-Na-Musica-Nacionalista-Brasileira> Acesso em: 20 jan. 2024

TACUCHIAN, Ricardo. O Pós-moderno e a Música. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.4, n.5, p.24-31, 1992.

TACUCHIAN, Ricardo. Sistema-T e Pós-modernidade. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.24, n.2, p.381-398, 2011.

YAMPOLSCHI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), XVI, 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (ANPPOM): 2006. p. 448-453. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/00_index.htm Acesso em: 20 jul. 2025.

