



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Pós-Graduação em Música

EDSON HANSEN SANT’ANA

**A CONCEPÇÃO INTERVALAR EM ALMEIDA PRADO:
UM ESTUDO EM TRÊS OBRAS PÓS-RUPTURA**

SÃO PAULO
2017

EDSON HANSEN SANT 'ANA

A CONCEPÇÃO INTERVALAR EM ALMEIDA PRADO:
UM ESTUDO EM TRÊS OBRAS PÓS-RUPTURA

Tese apresentada à **Universidade Estadual Paulista** "Julio de Mesquita Filho", como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Música. Área de Concentração: Música, relações interdisciplinares.

Linha de Pesquisa: **Música, epistemologia e cultura**

Orientador(a):

Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr

Co-orientador:

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita

São Paulo

2017

FICHA CATALOGRÁFICA
PRODUZIDA PELO SERVIÇO DE BIBLIOTECA E
DOCUMENTAÇÃO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP
(SÃO PAULO-SP)

S232c Sant'Ana, Edson Hansen, 1965 -
 A concepção intervalar de Almeida Prado: um estudo em três obras pós-ruptura / Edson Hansen Sant'Ana. - São Paulo, 2017.
 532 f.: il. color. + anexo.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Dorotéa Machado Kerr.
 Co-orientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita.
 Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Prado, Almeida, 1943-2010. 2. Música - Análise, apreciação.
 3. Composição (Música). I. Kerr, Dorotéa Machado. II. Mesquita, Marcos José Cruz. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 780.15

Título em inglês: **“THE INTERVAL CONCEPTION IN ALMEIDA PRADO: A STUDY IN THREE POST-RUPTURE WORKS.”**

Palavras-chave em inglês (**Keywords**): Characteristic range. Musical systems. Interval rule. Interval parameters. Poetics of timbre.

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Dorotéa Machado Kerr (UNESP)
 Prof. Dr. Lutero Rodrigues (UNESP)
 Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis (UNESP)
 Prof^a. Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB)
 Prof. Dr. Diósnio Machado Neto (USP)


Data da defesa: 08/11/2017.

EDSON HANSEN SANT 'ANA

(FOLHA DE APROVAÇÃO)

A CONCEPÇÃO INTERVALAR EM ALMEIDA PRADO:
UM ESTUDO EM TRÊS OBRAS PÓS-RUPTURA

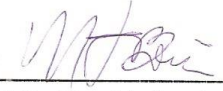
Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: *Música, relações interdisciplinares*, pela seguinte banca examinadora:



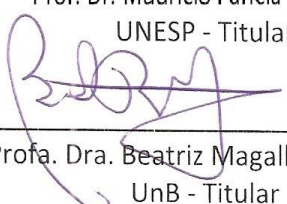
Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr
UNESP - Orientadora (Presidente)



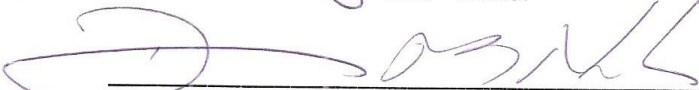
Prof. Dr. Lutero Rodrigues
UNESP - Titular



Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis
UNESP - Titular



Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro
UnB - Titular



Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
USP - Titular

São Paulo - SP, 08 de novembro de 2017.

A Deus, toda a glória!
À minha mãe, Da. Cecília Hansen Sant'Ana (*in memoriam*).
Ao meu filho Elds Nills Hansen Sant'Ana (e o menino gosta mesmo de Música!).
A todas às pessoas que passaram (sinto respeito) e passam em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Minha profunda gratidão a Deus por toda direção, cuidado e proteção: declaro-me abençoado! Quero apresentar breves palavras de reconhecimento e contentamento por estar aqui nesta oportunidade para apresentar a vocês o resultado do trabalho desta pesquisa.

Fui agraciado pelo amor, sempre dedicado de minha querida mãe, Da. Cecília, mesmo que não esteja entre nós e já tenha descansado, tudo o que sou hoje, tem o dedo, o exemplo e as palavras dela. Em sua pessoa agradeço a todos queridos de minha família: ao meu filho Elds Nills, aos meus irmãos Miriam, Daniel, Nilva e Edna. Uma menção de reconhecimento ao meu pai Mozart Sant’Ana e aos meus tios maternos e paternos. Como já disse, reforço que deveras importante, foram as pessoas (TODAS) que passaram e passam em minha vida.

Sinto-me honrado em ter sido aluno da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP - São Paulo - SP), e ter concluído todas as exigências prévias para defender a tese deste Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música no Instituto de Artes. Conteí com o apoio docente, e, assim agradeço aos professores em nome da orientadora Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr e do co-orientador Prof. Dr. Marcos Mesquita.

Relembro a atuação sempre célere dos professores que pertenceram às gestões de 2014 a 2017 do Conselho de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes (UNESP) por meio de resoluções de apoio aos estudantes desse programa. Minhas considerações ao pessoal da PPG – Angela Lunardi, Fábio Akio Maeda, Gedalva Rodrigues Santana (a bem humorada!) e Neusa de Souza Padeiro. Agradeço à Fabiana Colares que, de maneira atenciosa e eficiente, concedeu-me informações valiosas concernentes à aplicação das normas atuais que regem a escrita acadêmica na UNESP (ABNT) – como isso facilitou meu trabalho! Menciono também o atendimento sempre cordial, elucidativo e eficiente da atual coordenadora da Pós-Graduação em Música, Profa. Dra. Margarete Arroyo.

Minhas lembranças aos colegas de Pós-Graduação pela amizade e companheirismo, são eles: Carlos Eduardo do Nascimento, Carlos Henrique Cascarelli Iafelice, Cláudio Faga Pacheco, George Olof de Freitas Alveskog, Heraldo Veridiano dos Santos, Isaías Lopes Ferreira, Marla Ebinger Moraes Lüdtke, Paulo Zorzetto, Pedro Henrique Lopes Messias,

Pedro Lopes da Silva Macedo, Rafael Y Castro e Regina Célia Rocha Felice. Meus sinceros votos de sucesso a todos colegas e aprendizes desta casa.

Fica registrado meu reconhecimento e contentamento aos professores e aos funcionários do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT), especialmente àqueles lotados ao *campus* de Juína - MT. Assim, igualmente, agradeço aos servidores da Pró-Reitoria de Pesquisa do IFMT (PROPE), ao Reitor Prof. José Bispo Barbosa, reafirmando que a instituição concedeu-me apoio irrestrito, na forma da licença para capacitação no PPG em Música da UNESP.

Minha gratidão aos professores da UNICAMP, em especial àqueles que deixaram suas contribuições marcantes em minha vida acadêmica – Claudiney Carrasco (Harmonia Vocal e Trilha Sonora), Najat Gaziri (Análise), Maria Lúcia Pascoal (Harmonia), Damiano Cozzella (Arranjo Coral), Raul do Valle (Composição), José Gramani (Rítmica), Cyro Pereira (Orquestração) e tantos outros. Já na Universidade de Brasília (UnB), destacando a importância do papel de duas professoras da linha musicológica – Beatriz Magalhães Castro e Maria Alice Volpe – sendo esta última, a orientadora da pesquisa e dissertação de mestrado intitulada *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*, sendo ao meu ver, este trabalho uma espécie de *start* para o atual e pretendido aprofundamento que ora apresento. Pelo percurso, outros pesquisadores-professores contribuíram observando e arguindo a proposta de fundamentação teórica por mim empreendida, ainda assim destaco as conversas com Ilza Nogueira (UFPB) e Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) – duas professoras que têm prestado contribuições destacadas às pesquisas brasileiras nos campos da Teoria e da Análise.

Aos pesquisadores Robson Alexandre de Nadai (*Sonata n. 3*) e Thiago Costa (*Noturno n. 7*) pelas concessões das partituras, como fontes e musicografias de suas respectivas pesquisas, para que eu reutilizasse-as no corpo desta tese. Também agradeço aos muitos pesquisadores que, por esse Brasil e mundo afora, cada qual em suas pesquisas e textos, forneceram material historiográfico-composicional vasto para a realização de meus estudos aplicados às obras selecionadas de Almeida Prado. Grato à violinista Constança Almeida Prado Moreno pelo gesto sempre atencioso de atender-me com informações valiosas sobre a produção composicional de seu pai. Em forma de um ato póstumo, rendo meu tributo ao compositor Almeida Prado, lembrando que recebi das mãos dele as *Cartas Celestes I*,

quando fui seu aluno de Composição (1992-1995) no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

À minha orientadora, Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr, meu profundo agradecimento pelas horas dedicadas em cada sessão de orientação. Enalteço sua amizade e, sua competência apontando-me os caminhos para aperfeiçoar o texto que apresento hoje. Em igual medida, registro também minha gratidão ao co-orientador, Prof. Dr. Marcos Mesquita, que com sua bagagem e experiência no campo da Teoria e Análise Musical, apontou-me percursos mais seguros e coerentes para a construção do referencial teórico-analítico. Aos dois ilustres professores e orientadores meus sinceros agradecimentos! Agradeço também aos membros titulares da banca, que além da minha orientadora (UNESP), foram: Prof. Dr. Lutero Rodrigues (UNESP), Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis (UNESP), Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro (UnB) e o Prof. Dr. Diósnio Machado Neto (USP), os quais contribuíram com suas arguições fortalecendo a reflexão e o ajuste de meu trabalho.

Assim, apresentei o resultado do assunto desafiador que ainda é Almeida Prado.

Libertar-se de exigências de “coerência absoluta” em relação a um sistema teórico fechado pode ser um bom conselho para evitar estagnações e para assegurar uma maior riqueza de recursos. (BARROS, 2013, p. 224).

RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é o processo intervalar na construção composicional de Almeida Prado em suas três fases pós-ruptura, chamadas de Pós-Tonal, Síntese e Pós-Moderna. A *concepção intervalar* do compositor é demonstrada por análises realizadas em três obras, uma de cada fase pós-ruptura: *Sonata n. 3*, *Cartas Celestes I* e *Noturno n. 7*, respectivamente. A análise tem sua metodologia baseada em um recorte arbitrário que buscou compreender três intervalos básicos que podem ser somados a outros três intervalos enarmônicos como ampliação das possibilidades intervalares na escrita. O desenvolvimento teórico da pesquisa aprofundou-se a partir de um foco e uma análise intervalar que, conceitualmente, buscaram uma superação terminológica de uma formulação anterior nomeada como *expressividade intervalar* (SANT'ANA, 2009) para a atualização terminológica definida como **intervalo característico**. O embasamento teórico para essa *concepção intervalar* deu-se a partir das proposições de Boulanger (1926), Costère (1954, 1962), Forte (1973), Straus ([1990] 2013), Pousseur ([2005] 2009) e Menezes (2002). Como contextualização crítico-histórica, foi realizada uma revisão sucinta de tendências teórico-analíticas e seus problemas, reconsiderando-se as observações de Schoenberg ([1922] 2001, [1954] 2004), Kerman ([1985] 1987), Cook (1987, 2007) e Kramer (2015). Para se validar a construção e o caráter da ferramenta teórico-analítica aqui empreendida, utilizou-se a teoria de Lacey (2008) associada à visão teórico-musicológica desses autores. Com o processo analítico, apresentado no quarto capítulo, procurou-se demonstrar a grande incidência do(s) *intervalo(s) característico(s)* na construção estrutural das obras, desvelando-se um número variado de estratégias composicionais adotadas por Almeida Prado associadas a esses intervalos. Ainda no quarto capítulo, foi aplicada a ferramenta denominada *régua intervalar*, que pode ajudar na melhor compreensão dos intervalos com mais potencial de dissonância, os quais agem por meio de interação e contraste frente ao *background* aparentemente tonal dos intervalos mais consonantes ligados aos primeiros sete parciais (harmônicos) da série harmônica. Assim, em uma pesquisa futura, a ferramenta e a proposição analítica aqui desenvolvidas podem contribuir na compreensão e na sistematização dos tipos de objetos harmônicos pensados como entidades tímbricas que são moldados a partir dessa *concepção intervalar*.

Palavras-chave: Intervalo característico. Sistemas musicais. Régua intervalar. Parâmetros intervalares. Poética do timbre.

ABSTRACT

The object of study this work is the interval process in the compositional construction of Brazilian pianist and composer Almeida Prado in his three post-rupture phases, called Post-Tonal, Synthesis and Post-Modern. The *intervalar conception* of the composer is demonstrated by analyses carried out in three works - one from each post-rupture phase (*Sonata n. 3*, *Cartas Celestes I* and *Noturno n. 7*). The analysis has its methodology based on an arbitrary crop that sought to understand three basic intervals that can be added to three other enharmonic intervals as an extension of the interval possibilities in writing. The theoretical development of the research was deepened from a focus and an interval analysis that, conceptually, sought a terminological overcoming of an earlier formulation named as *intervalar expressivity* (SANT'ANA, 2009) for the terminological update defined as a ***characteristic interval***. The theoretical basis for this interval conception came from the propositions of Boulanger (1926), Costère (1954, 1962), Forte (1973), Straus ([1990] 2013), Pousseur ([2005] 2009) and Menezes (2002). As a critical-historical context, a brief review of theoretical-analytical trends and their problems was carried out, reconsidering the observations of Schoenberg ([1922] 2001, [1954] 2004), Kerman ([1985], 1987), Cook (1987, 2007) and Kramer (2015). To validate the construction and character of the theoretical-analytical tool undertaken here, Lacey (2008)'s theory was used associated with the theoretical-musicological view, methodologically adopted in this work. Like the analytical process contained in the fourth chapter, one tried to demonstrate the great incidence of the *characteristic interval (s)* in the structural construction of the works, revealing a varied number of compositional strategies adopted by Almeida Prado associated to these intervals. Still in the fourth chapter, the tool called *interval rule* was applied, which can help in better understanding the intervals with more potential of dissonance that act through interaction and contrast against the seemingly tonal background of the more consonant intervals linked to the first seven (harmonic) partials of the harmonic series. Thus, in a future research, the tool and the analytical proposition developed here, can contribute to the comprehension and systematization of the types of harmonic objects thought as timbral entities that are shaped from this *intervalar conception*.

Keywords: Characteristic range. Musical systems. Interval rule. Interval parameters. Poetics of timbre.

ABREVIATURAS

TGS	Teoria Geral de Sistemas
TS	Teoria de Sistemas
EAS	Engenharia e Análise de Sistemas
ic	intervalo característico
IDI	índice de distância intervalar
DICA	densidade intervalar por classe de alturas
LAO	local das alturas nas oitavas
c.	compasso
mov.	movimento (primeiro, segundo, I, II, etc.)
M	maior
m	menor
	intervalo(s) característico(s)
2a m	segunda menor
7a M	sétima maior
9a m	nona menor
	intervalo(s) característico(s) [enarmônicos]
1a aum	primeira aumentada [segunda menor]
8a dim	oitava diminuta [sétima maior]
8a aum	oitava aumentada [nona menor]
	intervalos genéricos (consonantes e meio-dissonantes)
2a M	segunda maior; 9a M: nona maior (meia-dissonância)
3a m	terça menor; 10a m: décima menor (consonante)
3a M	terça maior; 10a M: décima maior (consonante)
4a J	quarta justa; 11a J: décima primeira justa (consonante)
4a aum	quarta aumentada (potencial de dissonância <i>versus</i> neutralidade)
5a dim	quinta diminuta (potencial de dissonância <i>versus</i> neutralidade)
5a J	quinta justa; 12a J: décima segunda justa (consonante);

6a m	sexta menor; 13a m: décima terceira menor (consonante)
6a M	sexta maior; 13a M: décima terceira maior (consonante)
7a m	sétima menor, 14a m: décima quarta menor (meia-dissonância)
8a J	oitava justa; 15a J: décima quinta justa (consonante)

Linguagem harmônica utilizada em parte da análise na *Sonata n. 3*

C, Cm	Dó maior, Dó menor (nomenclatura harmônica alfabética ou anglo-saxônica)
C7, Cm7	Dó maior com sétima menor, Dó menor com sétima menor
C7M	Dó maior com sétima maior
Cm7M	Dó menor com sétima maior
C ^o	Dó diminuto
Cm7(b5)	Dó meio diminuto
C(#5)	Dó aumentado (Dó maior com quinta aumentada)
C7(b9)	Dó maior com sétima menor e nona menor
C7(9)	Dó maior com sétima menor e nona maior
C7M(9b)	Dó maior com sétima maior e nona menor
C7M(9)	Dó maior com sétima maior e nona maior
Csus4	Dó com quarta substituindo a terça (contexto harmônico: maior ou menor)
Csus	Dó sem terça (contexto harmônico: maior ou menor)
C7(b13)	Dó maior com sétima menor e décima terceira menor
C7(13)	Dó maior com sétima menor e décima terceira maior

Obs.: e outras possíveis notações alfabéticas/cifras das estruturas harmônicas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Nonas e décimas terceiras (ou sextas).....	40
Figura 2 - O mesmo efeito intervalar-tímbrico em outra sequência de acordes no <i>Prélude</i> ..	41
Figura 3 - As nonas nos blocos sonoros quartais da introdução de <i>Le Fils des Etóiles</i>	42
Figura 4 - Controle intervalar com fins de efeitos tímbricos	43
Figura 5 - Intervalos preferenciais em <i>Hyperprism</i>	44
Figura 6 - Disponibilização intervalar em Messiaen privilegiando intervalos potenciais de dissonância dura como em <i>Hyperprism</i> de Varèse	46
Figura 7 - Ressonâncias superiores e ressonâncias inferiores em Almeida Prado	124
Figura 8 - Modos de transposição limitada I, II e III de Messiaen	179
Figura 9 - Modo IV	180
Figura 10 - Modo V	180
Figura 11 - Modos VI e VII	180
Figura 12 - Primeiro <i>chacram</i> (primeira classe)	183
Figura 13 - Segundo <i>chacram</i> (primeira classe)	184
Figura 14 - Terceiro <i>chacram</i> (primeira classe).....	184
Figura 15 - Quarto <i>chacram</i> (primeira classe).....	184
Figura 16 - Quinto <i>chacram</i> (primeira classe).....	184
Figura 17 - Sexto <i>chacram</i> (primeira classe)	185
Figura 18 - Primeiro <i>chacram</i> (segunda classe)	185
Figura 19 - Segundo <i>chacram</i> (segunda classe)	185
Figura 20 - Terceiro <i>chacram</i> (segunda classe).....	185
Figura 21 - Quarto <i>chacram</i> (segunda classe).....	186
Figura 22 - Quinto <i>chacram</i> (segunda classe)	186
Figura 23 - Sexto <i>chacram</i> (segunda classe)	186
Figura 24 - <i>Sistema-T</i> de Tacuchian.....	189
Figura 25 - Subconjuntos à direita derivados do <i>Sistema-T</i>	189
Figura 26 - Harmônicos “temperados” com mais ou menos <i>cents</i> de Hz na série para uma compensação harmônica geral	193
Figura 27 - Sobreposição de terças (acorde maior com sétima menor: dominante)	194
Figura 28 - Acorde com: 7 ^a m, 9 ^a M, 11 ^a aum e 13 ^a M.....	194
Figura 29 - De uma sétima menor anterior (Fá) para uma sétima maior (Fá#).....	195

Figura 30 - Escala de tons inteiros.....	195
Figura 31 - Sobreposição de duas quartas justas, uma diminuta e duas aumentadas.....	196
Figura 32 - Quartas inseridas em aberturas com sexta maior e nona maior com caráter tonal	196
Figura 33 - Série harmônica de Sol.....	197
Figura 34 - A sensibilização da segunda menor na construção da “funcionalidade harmônica ambígua” em Tristão e Isolda.....	199
Figura 35 - Naturezas dos intervalos: dissonância e consonância.....	206
Figura 36 - Níveis de menor tensão a maior tensão	207
Figura 37 - Intervalos polares da teoria de Costère.....	208
Figura 38 - Intervalo de 9ª m fazendo aproximação à concepção de Costère.....	209
Figura 39 - A polaridade, a consonância e a dissonância dos intervalos.....	210
Figura 40 - 9ª menor e sua equivalência com a 2ª menor (1ª aumentada)	217
Figura 41 - 8ª aumentada e sua equivalência com a 2ª menor (1ª aumentada)	217
Figura 42 - 7ª maior e sua equivalência com a 2ª menor (1ª aumentada)	218
Figura 43 - 8ª diminuta e sua equivalência com a 2ª menor (1ª aumentada)	218
Figura 44 - Acorde com ocorrências de <i>intervalo característico</i> de densidade máxima (duas segundas menores superpostas).....	235
Figura 45 - Todas as notas Dó do teclado de um piano (88 teclas)	244
Figura 46 - O Dó3 e o Dó7	245
Figura 47 - Acorde de Messiaen anotado por Almeida Prado em um manuscrito.....	260
Figura 48 - <i>Noturno n. 7</i> (c. 12-14) de Almeida Prado: predominância de segundas menores na horizontalidade	268
Figura 49 - Diagonalidade ascendente: Ré3, Mib5 (9ª m); diagonalidade descendente: Réb5, Dó2 (9ª m); horizontalidade descendente: Láb2, Sol2.....	270
Figura 50 - Segundas menores em horizontalidade e diagonalidade.....	271
Figura 51 - Sétimas maiores em horizontalidade e diagonalidade.....	272
Figura 52 - Oitavas aumentadas em horizontalidade e diagonalidade.	272
Figura 53 - As direcionalidades em rede com todo(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	273
Figura 54 - Rede de <i>intervalo(s) característico(s)</i>	276
Figura 55 - Lista dos <i>intervalo(s) característico(s)</i> na <i>Galáxia NGC = M 31</i>	277
Figura 56 - A <i>concepção intervalar</i> de Almeida Prado é anterior à Europa.....	278
Figura 57 - Um excerto da partitura das <i>Cartas Celestes I</i> contendo a análise intervalar preliminar (ver <i>Anexos</i>).....	284
Figura 58 – <i>Cluster diatônico</i> (teclas brancas): componentes de segundas maiores e menores	310

Figura 59 - <i>Cluster</i> pentatônico (teclas pretas) sob <i>intervalo característico</i>	311
Figura 60 - <i>Cluster</i> diatônico composto de segundas maiores e menores	311
Figura 61 - <i>Intervalo característico</i> como ideia de acompanhamento (ostinato)	312
Figura 62 - Processo cumulativo de segundas menores	313
Figura 63 - Segundas menores por acumulação	313
Figura 64 - Predominância do tipo intervalar: segunda menor	314
Figura 65 - Relação diagonal de <i>intervalos característicos</i> de 9ª m e 8ª dim.....	315
Figura 66 - Segundas menores em predominância horizontal	316
Figura 67 - Semicolcheias no c. 27 indicando aceleração rítmica	316
Figura 68 - Contraponto de segundas menores: intensificação e clímax sonoro	317
Figura 69 - Modelização rítmica-intervalar com base no <i>intervalo característico</i>	318
Figura 70 - Padronização da ocorrência do(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	319
Figura 71 - A organização intervalar em diagonalidade.....	319
Figura 72 - Ocorrência do <i>intervalo característico</i> em modelo rítmico: a tercina.....	320
Figura 73 - Partindo da oitava ao <i>intervalo característico</i> : direcionalidade vertical	321
Figura 74 - Modelo intervalar-rítmico por aumentação separado por <i>intervalo característico</i>	322
Figura 75 - Direcionalidade horizontal com <i>intervalo característico</i> de segunda menor em cromatismo	323
Figura 76 - Sobreposição quartais em horizontalidade das segundas menores	323
Figura 77 - Acordes quartais com clímax utilizando <i>intervalo(s) característico(s)</i>	324
Figura 78 - Espelhamento de relações pelo <i>intervalo característico</i> de segunda menor.....	325
Figura 79 - Módulo 2: direcionalidade vertical e direcionalidade horizontal	365
Figura 80 - Seleção aleatória de seis módulos rítmico-intervalares: ocorrências de <i>intervalo característico (ic)</i>	365
Figura 81 - Segundas menores como ideia de batimento	367
Figura 82 - Tremolos como batimentos intervalares	367
Figura 83 - A tematização intervalar.	369
Figura 84 - Aceleração rítmica em direcionalidade horizontal	370
Figura 85 - Reapresentação da <i>tematização intervalar</i>	371
Figura 86 - Ocorrência de todos os tipos de <i>intervalo(s) característico(s)</i> (p. 11, 4º sistema).	371
Figura 87 - Intensificação e complexidade com o recurso das três direcionalidades nos três primeiros sistemas da seção E (p. 12-13, 1º - 3º sistema).	372

Figura 88 - O mesmo trecho sem anotações gráficas de uma análise intervalar como exercício mental	373
Figura 89 - O tipo intervalar de segunda menor (e o equivalente de primeira aumentada)	374
Figura 90 - O tipo intervalar de sétima maior (e o equivalente de oitava diminuta)	375
Figura 91 - O tipo intervalar de nona menor (e o equivalente de oitava aumentada).....	376
Figura 92 - Organização intervalar associada aos materiais sobrepostos em diferentes ordens e tipos	378
Figura 93 - Camadas em sobreposição com <i>intervalo(s) característico(s)</i>	380
Figura 94 - Estrutura acórdica complexa.....	381
Figura 95 - Organização em espelhamento do(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	384
Figura 96 - Oitava justa e sua semantização pela “não ocorrência” do <i>intervalo característico</i>	387
Figura 97 - <i>Intervalo(s) característico(s)</i> com “pedalização transtonal”	388
Figura 98 - O processo rítmico de quatro pulsos (um ou mais grupos) + três pulsos com <i>intervalo(s) característico(s)</i>	389
Figura 99 - Ocorrência de acordes da “lista dos 24 acordes”	389
Figura 100 - <i>Clusters</i> em escalas acordais ascendentes com referências das segundas	390
Figura 101 - <i>Intervalo característico</i> e semantização da forma	391
Figura 102 - Sistema tonal e o(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	402
Figura 103 - Intervalos quartais intercalados por <i>intervalo(s) característico(s)</i>	406
Figura 104 - Repetição da segunda menor como <i>ostinato</i> melódico	407
Figura 105 - Um padrão triádico: sétimas maiores e a predominância das nonas menores	407
Figura 106 - Outro caso de estruturas triádicas tonais em sobreposição a uma altura (nota) gerando <i>intervalo característico</i>	408
Figura 107 - Relação dominante-tônica entre o acorde inicial e o acorde final do trecho. ..	409
Figura 108 - Predominância de uma lógica harmônica tonal entremeada pelo mecanismo do(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	410
Figura 109 - Direcionalidades e o(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	421
Figura 110 - Tematização intervalar melódica	422
Figura 111 - Horizontalidade (tematização intervalar melódica: segundas menores) <i>versus</i> verticalidade (nonas menores).....	422
Figura 112 - Complexidade e multidirecionalidade intervalar.....	423

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Universidades brasileiras que desenvolveram pesquisa sobre Almeida Prado..... 64

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Almeida Prado: considerações sobre sua própria produção musical.....	68
Quadro 2 - Uma linha de tempo das obras em direção à atonalidade (segundo Koellreutter)	103
Quadro 3 - Influências sobre Almeida Prado	127
Quadro 4 - Comparativo de estratégias formais/estruturais e espaciais dos dodecafonistas	133
Quadro 5 - Os modos hexatônicos nos modos de transposição limitada.....	181
Quadro 6 - Os modos octatônicos e nonatônicos nos modos de transposição limitada	182
Quadro 7 - Os <i>chacram</i> da primeira classe e os intervalos 1, 2 e 3	187
Quadro 8 - Os <i>chacram</i> da segunda classe e os intervalos 1, 2 e 3	188
Quadro 9 - Classe de intervalos no total cromático.....	205
Quadro 10 - Bases teórico-conceituais para o estudo do processo intervalar em Almeida Prado	221
Quadro 11 - Os 24 acordes sob nomes do alfabeto grego e seu(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i>	358

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Uma interpretação entre <i>sistema</i> , <i>poética</i> e <i>técnica</i> a partir de Aristóteles.....	81
Diagrama 2 - Modelo para o estudo dos sistemas musicais segundo a EAS	86
Diagrama 3 - Sistema tonal e seus níveis hierárquicos	89
Diagrama 4 - <i>Sistema tonal expandido</i>	92
Diagrama 5 - <i>Tonalidade flutuante</i> e <i>tonalidade suspensa</i> originalmente pertencentes à <i>tonalidade expandida</i>	93
Diagrama 6 - <i>Sistema tonal flutuante</i>	94
Diagrama 7 - <i>Sistema tonal suspenso</i>	97
Diagrama 8 - <i>Sistema tonal livre</i>	100
Diagrama 9 - <i>Sistema pandiatônico</i>	101
Diagrama 10 - <i>Sistema atonal livre</i> ou não-serial	108
Diagrama 11 - <i>Sistema atonal</i> ou <i>serial-dodecafônico</i>	111
Diagrama 12 - <i>Sistema pantonal</i>	113
Diagrama 13 - Grandes contextos tonal e atonal e seus sistemas	114
Diagrama 14 - Os subespaços entendidos como especializações do grande contexto da atonalidade.....	115
Diagrama 15 - Gradações e espaços entre os <i>dois grandes contextos tonal</i> e o <i>atonal</i>	116
Diagrama 16 - “Espaço entre”: um lugar entre o sistema tonal e o sistema atonal.....	119
Diagrama 17 - <i>Poesilúdio n. 2</i> (c. 1-2).....	121
Diagrama 18 - <i>Poesilúdio n. 3</i> (c. 1).....	122
Diagrama 19 - <i>Poesilúdio n. 4</i> (c. 4).....	122
Diagrama 20 - <i>Poesilúdio n. 5</i> (c. 16-17).....	122
Diagrama 21 - <i>Poesilúdio n. 6</i> (c. 2-4).....	123
Diagrama 22 - O “espaço entre” o tonal e o atonal: o <i>sistema transtonal</i>	126
Diagrama 23 - Os campos harmônicos e a relação ampliada de segunda menor entre eles: sétima maior (oitava diminuta) e nona menor (oitava aumentada) – compondo o “cromatismo orgânico” de Webern	131
Diagrama 24 - Comparativo da operabilidade em vários sistemas musicais em Berg e Almeida Prado	134
Diagrama 25 - Uma demonstração simples da transitividade da teoria de Lewin	156
Diagrama 26 - <i>Tonnetz</i> de Hyer.....	156
Diagrama 27 - Princípio que define intervalo em Lewin.....	157

Diagrama 28 - Uma inter-relação da análise e seus dados entre subcampos de conhecimento musical.....	171
Diagrama 29 - Matriz de Tacuchian	190
Diagrama 30 - Desalinhamento de afinação das oitavas com base nas relações de quintas	192
Diagrama 31 - Classe de alturas (<i>Mod12</i>) da Teoria dos Conjuntos e o polar axial de Lendvai	224
Diagrama 32 - Eixos: principal e secundário	225
Diagrama 33 - Teoria Transformacional.....	226
Diagrama 34 - Os intervalos e as densidades harmônicas em classe intervalar.....	229
Diagrama 35 - Esfera de Tymoczko em sua concepção intervalar.....	230
Diagrama 36 - A forma cilíndrica do <i>Diagrama 34</i> evidenciando a tensão do(s) <i>intervalo(s)</i> <i>característico(s)</i>	231
Diagrama 37 - Intervalo musical e intervalo real	236
Diagrama 38 - Representação que indica o problema do “intervalo aberto” (<i>intervalo real</i>).	237
Diagrama 39 - Representação matemática do “intervalo fechado” (<i>intervalo musical</i>).	237
Diagrama 40 - <i>Índice de distância intervalar</i> (IDI).....	238
Diagrama 41 - Classe de alturas segundo Forte como <i>índice de densidade intervalar</i>	240
Diagrama 42 - Tessitura do piano convencional no âmbito das alturas: do Lá0 ao Dó8.....	242
Diagrama 43 - Forma de escala cromática de Dó0 a Dó1	243
Diagrama 44 - A representação das notas Dó em suas diferentes densidades.....	244
Diagrama 45 - Comparativo por meio de envelope ADSR entre o Dó3 e o Dó7 do exemplo da <i>Figura 44</i>	245
Diagrama 46 - Espectrograma das notas Dó3 e Dó7, respectivamente	246
Diagrama 47 - Representação tridimensional do Dó3	248
Diagrama 48 - <i>Régua intervalar</i> nas oitavas do total cromático com auxílio direto do <i>índice de densidade intervalar</i> (IDI) em função do <i>índice de densidade intervalar por classe de alturas</i> (DICA).....	251
Diagrama 49 - <i>Régua intervalar</i> do acorde 1	252
Diagrama 50 - <i>Régua intervalar</i> do acorde 2	253
Diagrama 51 - <i>Régua intervalar</i> do acorde 3	254
Diagrama 52 - <i>Régua intervalar</i> do acorde 4	255
Diagrama 53 - <i>Régua intervalar</i> do acorde 5	256
Diagrama 54 - <i>Régua intervalar</i> do acorde 6	257
Diagrama 55 - <i>Intervalo(s) característico(s)</i> relacionado(s) ao sistema tonal e a um arquétipo de Messiaen como ideia de representação de qualquer sistema musical	258

Diagrama 56 - Ausência da terça menor (Mib) no acorde de Messiaen	260
Diagrama 57 - A ocorrência do(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i> na mão esquerda do acorde	261
Diagrama 58 - A ocorrência do(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i> na mão direita do acorde...	262
Diagrama 59 - Princípio da tridimensionalidade.....	265
Diagrama 60 - Rede intervalar de Pousseur por uma tridimensionalidade abstrata (atemporal)	266
Diagrama 61 - Horizontalidade e verticalidade.....	269
Diagrama 62 - <i>Intervalo(s) característico(s)</i> e as direcionalidades	274
Diagrama 63 - A representação da horizontalidade “diagonal” avaliando o acréscimo ou decréscimo de semitons.....	275
Diagrama 64 - <i>Intervalos característicos</i> em superposição (<i>cluster</i>) e sobreposição.....	276
Diagrama 65 - <i>Intervalos característicos</i> e as direcionalidades nas regiões de oitavas	277
Diagrama 66 - Tese da subdeterminação de Lacey.....	280
Diagrama 67 - Esquema formal das <i>Cartas Celestes I</i>	355
Diagrama 68 - <i>Intervalo(s) característico(s)</i> observados no contexto de outros intervalos (avaliação da <i>Figura 82</i>)	368
Diagrama 69 - Contraste por meio de classe de materiais distando uma segunda menor no <i>Poesilúdio n. 3</i>	379
Diagrama 70 - Os intervalos e suas ocorrências no todo do complexo harmônico	382
Diagrama 71 - Estrutura acórdica em todo seu contexto intervalar (correlações de cores no <i>ic</i>)	385
Diagrama 72 - Esquema formal de 6 compassos no <i>Poesilúdio no. 4</i>	392
Diagrama 73 - Subversões intervalares planejadas	403
Diagrama 74 - Transformação por meio de enarmonia.....	405
Diagrama 75 - Transformação intervalar por ocorrência programada do <i>intervalo característico</i>	405

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	39
1 ALMEIDA PRADO	57
1.1 A AUTONARRATIVA ÀS REFERÊNCIAS PROGRESSIVAS.....	57
1.1.1 Fase nacionalista: primeira referência.....	58
1.1.2 Fase Pós-Tonal: a ruptura.....	60
1.1.3 Darmstadt - Alemanha, depois Paris - França.....	61
1.2 BALANÇO BIBLIOGRÁFICO DA TEMÁTICA ALMEIDA PRADO.....	64
1.3 SUA POÉTICA: TRÂNSITO ENTRE SISTEMAS.....	66
1.3.1 Problemas terminológicos na dissolução da tonalidade.....	70
1.3.2 Definição de sistema e proposição para sistemas musicais.....	82
1.3.3 Um espaço “entre sistemas” para sua <i>praxis</i>	118
1.3.4 Influências, percursos e referências a partir de poéticas de compositores europeus: exemplos em uma breve síntese.....	126
2 TENDÊNCIAS TEÓRICO-ANALÍTICAS NO SÉCULO XX	139
2.1 SÉCULO XX: PROFISSIONALIZAÇÃO, ACADEMIZAÇÃO E FUSÃO DA TEORIA E ANÁLISE.....	141
2.2 BABBITT, FORTE, RAHN E STRAUS E A TEORIA DOS CONJUNTOS.....	146
2.2.1 Crítica à teoria.....	150

2.3	PELA GEOMETRIA, UM OUTRO LADO DA MATEMÁTICA: TEORIA TRANSFORMACIONAL DE LEWIN.....	154
2.4	O REPOSICIONAMENTO DE COOK EM FAVOR DAS ABORDAGENS PSICOLÓGICAS.....	158
2.5	POR UMA ANÁLISE PELA COMPOSIÇÃO	166
3	ANÁLISE INTERVALAR: PROPOSIÇÃO TEÓRICA.....	177
3.1	A IMPORTÂNCIA INTERVALAR NA MÚSICA DO SÉCULO XX: MESSIAEN COMO UMA DAS REFERÊNCIAS	177
3.2	BASE TEÓRICA: BOULANGER, COSTÈRE, FORTE/STRAUS, POUSSEUR E MENEZES.....	191
3.3	SUPERAÇÃO DO TERMO <i>EXPRESSIVIDADE INTERVALAR</i> EM DIREÇÃO AO <i>INTERVALO CARACTERÍSTICO</i>	214
3.3.1	Possíveis tangências entre o conceito do <i>intervalo característico</i> e outras teorias contemporâneas.....	223
3.4	RÉGUA INTERVALAR COMO FERRAMENTA DE NÃO-EXCLUSÃO DOS “OUTROS INTERVALOS”	232
3.4.1	Índice de distância intervalar (IDI)	234
3.4.2	Densidade intervalar por classe de alturas (DICA).....	239
3.4.3	Local das alturas nas oitavas (LAO)	241
3.4.4	Régua intervalar: índice de distância intervalar (IDI) + densidade intervalar por classe de alturas (DICA) + local das alturas nas oitavas (LAO).....	249
3.5	O PRINCÍPIO DAS DIRECIONALIDADES.....	263
3.5.1	Horizontalidade	267
3.5.2	Verticalidade	268

3.5.3	Diagonalidade.....	269
3.6	O PRINCÍPIO DAS DIRECIONALIDADES NA FORMAÇÃO DA MALHA ESTRUTURAL DO(S) <i>INTERVALO(S) CARACTERÍSTICO(S)</i>	270
3.6.1	A decomposição da rede: as direcionalidades implícitas no interior da malha intervalar	275
4	A ANÁLISE DAS OBRAS E A SIMPLICIDADE DO MÉTODO	279
4.1	<i>SONATA N. 3</i>	289
4.1.1	Introdução	309
4.1.2	<i>Clusters</i> : segundas menores – itens importantes nessa estrutura acórdica (I mov.: c. 1-2).....	309
4.1.3	<i>Intervalo característico</i> como acompanhamento (I mov.: c. 3-7).....	311
4.1.4	Segundas em acumulação (I mov.: c. 7-8; I mov.: c. 19-20).....	312
4.1.5	Tematização por <i>intervalo característico</i> (I mov.: c. 9-10).....	313
4.1.6	Relações de direcionalidade diagonal (II mov.: c. 6-7).....	314
4.1.7	Intensificação das segundas menores (tematização em horizontalidade) [II mov.: c. 17-19].....	315
4.1.8	Aceleração rítmica com segundas menores (II mov.: c. 27-31)	316
4.1.9	Modelo motivico com segunda menor na estrutura rítmica (II mov.: c. 71-73; c. 84).....	318
4.1.10	Relação intervalar e diagonalidade (II mov.: c. 74).....	319
4.1.11	Padronização da ocorrência do <i>intervalo característico</i> dentro de um modelo rítmico (II mov.: c. 94)	319
4.1.12	Sobreposição intervalar tematizada (II mov.: c. 134-136)	320
4.1.13	Modelo motivico intercalado pelo <i>intervalo característico</i> : segunda menor (II mov.: c. 141-143).....	321

4.1.14	Ascendência cromática: aparente simplificação do <i>intervalo característico</i>	322
4.1.15	Intensificação dos intervalos ascendentes de segundas menores: com sobreposição de quartas justas (II mov.: c. 147-150)	323
4.1.16	Continuidade da intensificação da sobreposição intervalar de quartas = acorde quartal sobre acorde quartal (II mov.: c. 155-157)	324
4.1.17	Relação espelhada de segundas menores (II mov.: c. 172-173)	324
4.2	CARTAS CELESTES I	327
4.2.1	Anotações formais do compositor	355
4.2.2	Acordes nomeados pelo alfabeto grego	356
4.2.3	Módulos intervalares-rítmicos (seção A: p. 6-7)	365
4.2.4	Segundas menores e o trinado como ideia de um microprocesso composicional (seção B: p. 7, 5º sistema)	366
4.2.5	Ideia de tremolo descendente do trinado da seção anterior – alturas com disposições de <i>intervalo(s) característico(s)</i> (seção C: p. 8, c. 1 - 3º sistema)	367
4.2.6	Tematização por <i>intervalo(s) característico(s)</i> (seção D: p. 9, 1º sistema)	369
4.2.7	Intensificação e complexidade intervalar (seção E: p. 12-13, 1º - 3º sistema)	372
4.2.8	Coleção de contrastes e ordens de materiais por <i>intervalo característico</i> (seção F: p. 14, 1º - 3º sistema)	377
4.2.9	Sobreposição de camadas por <i>intervalo característico</i> (seção G: p. 14, 4º - 5º sistema)	379
4.2.10	Eixo espelhado na organização intervalar (seção G: p. 15, 2º sistema)	384
4.2.11	Simplificação intervalar com caráter semântico pelo não uso do(s) <i>intervalos(s) característico(s)</i> (seção G: p. 15, 3º sistema)	386

4.2.12	Jogo de baixos com <i>intervalo(s) característico(s)</i> acentuados pela pedalização transtonal (seção H: p. 15, 6º sistema)	387
4.2.13	Ritmização das estruturas verticalizadas em aglomerados intervalares (seção G: p. 18, 1º sistema)	388
4.2.14	<i>Clusters</i> como elementos de <i>coda</i> das segundas (M e m): a nova seção K intercalada pela seção A.....	390
4.3	NOTURNO N. 7	395
4.3.1	Introdução	401
4.3.2	Sistema tonal e o uso de <i>intervalo(s) cararacterístico(s)</i> (c. 22).....	401
4.3.3	Acorde quartal e <i>intervalo característico</i> (c. 1).....	405
4.3.4	Desenvolvimento do material pela ideia de padronização do(s) <i>intervalo(s) característico(s)</i> (c. 2-8).....	406
4.3.5	Estrutura acórdica triádica com <i>intervalo característico</i> de nona menor: disposições de politonalidade alcançando resultados pandiatonais paradoxalmente semantizados em uma centralidade cadencial (c. 35-37).....	407
4.3.6	Sentido tonal: dominante/tônica para o trecho	408
4.3.7	Relevância da <i>concepção intervalar</i> pelo <i>intervalo característico</i> no sistema tonal (c. 18-19).....	409
4.4	DIÁLOGO	411
4.4.1	Introdução: considerações sobre a obra <i>Diálogo</i> e a <i>concepção intervalar</i>	419
4.4.2	Poética intervalar aplicada a partir dos aspectos de horizontalidade, verticalidade e diagonalidade	420
4.4.3	Tematização intervalar	421
4.4.4	Tematização intervalar melódica	421
4.4.5	Algumas considerações sobre <i>Diálogo</i> (1967)	423

5	CONCLUSÃO	425
5.1	AMPLIANDO OS HORIZONTES ANALÍTICOS INTERVALARES AO CONJUNTO COMPOSICIONAL DE ALMEIDA PRADO NO CDMC-CIDDIC-UNICAMP	426
5.2	UMA SÍNTESE DOS RESULTADOS ANALÍTICOS.....	428
5.3	BALANÇO DE SUA REFORMULAÇÃO POÉTICA	432
5.4	DIRECIONAMENTOS FUTUROS PARA ESTA PESQUISA	434
	REFERÊNCIAS	437
	ÍNDICE REMISSIVO	465
	ANEXOS	469
	OBRAS DE ALMEIDA PRADO: ANOTAÇÕES E RASCUNHOS DA ANÁLISE [INTERVALOS CARACTERÍSTICOS]	469
	NOTA SOBRE OS RASCUNHOS DA ANÁLISE [INTERVALOS CARACTERÍSTICOS]	471
	ENTREVISTA/ENCONTRO COM FLO MENEZES	527
	VISITA/PESQUISA AO CIDDIC-CDMC-UNICAMP	539

INTRODUÇÃO

A preocupação central desse trabalho foi verificar a importância da *concepção intervalar* na composição de Almeida Prado (1943-2010). A ideia surgiu de algumas hipóteses, resultados analíticos e proposição teórica quanto aos problemas intervalares materializados a partir de uma pesquisa anterior procedida no mestrado. A proposição teórica exposta na dissertação *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado* (2009) foi revisada com finalidade de verificar também se tal estruturação intervalar ocorreria em outras obras musicais de Almeida Prado pertencentes às fases Pós-Tonal, Síntese e Pós-Moderna.

A partir da revisão bibliográfica, que incluiu a tese de doutorado do compositor Almeida Prado ([1985] 1986) e os inúmeros trabalhos produzidos por pesquisadores que estudaram as obras do compositor, apresento nesse momento duas premissas que orientam ou que fundamentam esta tese, e são elas:

1ª premissa: baseada em uma das afirmações de Almeida Prado que, reiteradas vezes, revelou ser um compositor “muito tímbrico”, afirmando: “Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque [...]” (MOREIRA, 2004, p. 76), avaliei e interpretei a afirmação pressupondo que o timbre fosse também configurado pelas atuações organizadas dos intervalos em três direcionalidades: nas relações lineares, nas relações verticais e nas relações diagonais. Note-se que nessa premissa alocariam-se os compositores que desenvolveram mudanças estéticas no âmbito do total cromático, visto que os compositores, um bom número deles já no início do século XX, passaram a reconstruir sua poética por meio do conceito de som sob um viés da altura indeterminada e futurista.

O que se percebeu, foi uma delimitação que Almeida Prado empreendeu para aprofundar sua discussão estético-poética, sem adentrar na prática da música eletroacústica propriamente dito. No entanto, ainda assim continuou a almejar o controle de timbres através das seleções intervalares na estrutura do material harmônico sabendo das condições

fenomenológicas das alturas e seus formantes (a onda senoidal, o número de harmônicos, a distribuição e o destaque dos harmônicos em certas oitavas, a intensidade de cada harmônico e o atributo da duração do tempo em cada harmônico). Pareceu-me que ao valorizar as ressonâncias superiores e inferiores como prática e teoria disseminadas por Olivier Messiaen (1908-1992), Almeida Prado pretendia manipular, no total cromático, essas propriedades sonoras, e assim, esse conhecimento estava implícito em suas formulações intervalo-harmônicas.

Dessa maneira, a compreensão da importância do intervalo e sua relação com o timbre passa por uma revisitação histórica do que seriam as organizações harmônicas na estética da escola francesa em fins do século XIX. Compreender a linha genealógica do possível surgimento do conceito “timbre harmônico” a partir da seleção de determinadas alturas e intervalos na estrutura acórdica, para que no total cromático, pudesse evidenciar certos harmônicos por meio da ressonância dos tipos sonoros como produtos variáveis de cor, tal estudo, passaria, inicialmente, pela consideração de estruturas harmônicas em que o grau de nona é mais evidenciado, como acontece na obra de Emmanuel Chabrier (1841-1894), na abertura da ópera cômica *Le roi malgré lui* (1887). É muito provável que Erik Satie (1866-1925) tenha escutado tais procedimentos em Chabrier e tenha utilizado em *Le Fils des Etóiles* os blocos paralelos de harmonias sob uma base de superposição intervalar. As nonas e as décimas terceiras podem ser observadas nessa redução para piano do *Prélude* da ópera de Chabrier:

Figura 1 - Nonas e décimas terceiras (ou sextas)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Maestoso' and the dynamics are 'ff'. The music is in 3/4 time and features parallel chords. Red dashed boxes highlight specific intervals: nonas and décimas terceiras (or sextas). The score is a piano reduction of the Prélude from the opera Le roi malgré lui by Emmanuel Chabrier.



Fonte: elaborado pelo autor (CHABRIER, 1887)
Compassos 1-8 do *Prélude* (Act I) da ópera *Le roi malgré lui*.

A *posteriori*, nos compassos 9 a 12, o peso orquestral foi retirado por meio de indicações na dinâmica, no entanto, o mesmo procedimento intervalar-harmônico é similar ao demonstrado na *Figura 1*. A inclusão dos graus harmônicos de nona continua até ao final desta abertura do *Prélude* como demonstrado abaixo (compassos 13 ao 18).

Figura 2 - O mesmo efeito intervalar-tímbrico em outra sequência de acordes no *Prélude*

Fonte: elaborado pelo autor (CHABRIER, 1887)
Compassos 13-18 do *Prélude* (Act I) da ópera.

À suposta alusão de que Satie possa ter ouvido no *Prélude (Act I)* de Chabrier (1887) a inferência das nonas e das décimas terceiras, em parte, essa afirmação pode ser demonstrada (abaixo) na análise intervalar dos blocos sonoros por organização quartal que ocorrem na introdução de *Le Fils des Etóiles* – a organização intervalar quartal acaba ocorrendo de maneira diluída nos três atos da obra. Outro dado que chama a atenção é a predileção pela ênfase à nona como último som (região aguda) na montagem harmônica dessas estruturas acórdicas no *Prelude du 1er Acte*.

Figura 3 - As nonas nos blocos sonoros quartais da introdução de *Le Fils des Etóiles*

Fonte: elaborado pelo autor

Na coluna à esquerda observe-se o padrão intervalar contínuo adotado para os blocos sonoros que ocorrem em mais seis semifrases semelhantes às duas da figura acima. Outro dado realçado na nota mais aguda de cada estrutura acórdica: a nona.

A partir desse exemplo, poder-se-ia preponderantemente considerar que, cada vez mais, a harmonia da escola francesa passaria a ser enfatizada pela ideia de blocos sonoros, fortalecendo a importância da estruturação dos intervalos como elemento de cor na composição de timbres. Esse cunho poético perpassa as obras de Claude Debussy¹ (1862-1918) e Maurice Ravel² (1875-1937). Ressalve-se que Ravel explorou mais profundamente o timbre

¹ “A observação das técnicas de composição usadas por Debussy nos leva a constatar os valores sonoros que constituem a sua linguagem, o novo som que era procurado, um som no qual: as alturas se organizam em timbres; o tempo atinge uma dimensão de espaço; a dinâmica e o timbre se integram na estrutura; o discurso passa a ser descontínuo.” (PASCOAL, 1991, p. 11).

² “Com extremo cuidado timbrístico, numa instrumentação requintada, Ravel colore suas valsas para piano num universo orquestral. O *ballet* foi concretizado, e temos então, nós pianistas, uma referência preciosa das evocações orquestrais feitas pelo próprio compositor. Poderíamos fazer esta analogia direta com a textura orquestral mesmo sem esta referência, pois Ravel procura em suas obras pianísticas explorar efeitos e colorações tipicamente orquestrais, assim como seus contemporâneos: Cesar Frank, Saint-Saëns, Fauré, Poulanc, Chabrier, Korsakov e Debussy. Esta corrente de compositores que busca utilizar efeitos diversos com orquestração mesmo em obras

com seu modalismo requintado e com seu profundo conhecimento de orquestração adquirido a partir de Hector Berlioz (1803-1869). Referindo-se a Debussy, o tratamento sonoro em sua produção composicional envolveu o controle seletivo de determinados graus harmônicos na construção acórdica. Como exemplificação observe-se os últimos compassos do *Prélude X (La Cathédrale engloutie)*.

Figura 4 - Controle intervalar com fins de efeitos tímbricos

The image displays two staves of musical notation for Claude Debussy's *Prélude X (La Cathédrale engloutie)*, measures 82-89. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand, labeled '8ª bassa'. The score includes various chords and intervals, with annotations in blue and red. Blue annotations include 'F', 'Dm', 'Em', 'C9 (omit3)', 'C (grande Dó + diss.)', and 'C (grande Dó consonante)'. Red annotations include '9', '6,9', '7+', and '9 6,9'. The text 'Dans la sonorité du début' is written above the right side of the score. The dynamics 'p' and 'pp' are also indicated.

Fonte: elaborado pelo autor (DEBUSSY, 1910)

De Claude Debussy, os compassos 82-89 do *Prélude X (La Cathédrale engloutie)*.

É preciso lembrar que há um lugar de destaque, na escola francesa, para Edgar Varèse (1833-1965), e como referência básica cite-se sua obra *Hyperprism* composta entre 1922 e 23. Acrescenta-se que muito da progressão e do desenvolvimento de Varèse se deu ao fato dele ter a princípio se desagregado estético-politicamente da escola francesa quando viu um certo comodismo por parte dos compositores da época. Essa situação o fez migrar para os EUA, e

para piano, de onde provém Maurice Ravel, surge após, Berlioz que muda os paradigmas das sonoridades orquestrais com seu Tratado de Orquestração, o qual foi dissecado e utilizado por Maurice Ravel em sua formação musical. [...] A técnica orquestral de Ravel foi fruto de longos anos de estudo, de incessante questionamento de *performances*, muita experimentação, e incontáveis pesquisas." (ORENSTEIN, 1991, p. 136, grifo nosso).

assim, associou à inovação tecnológica propiciada pela cultura norte-americana e àqueles compositores ligados à *teoria quântica de campos* que era derivada dos trabalhos sobre eletromagnetismo. Assim, citar *Hyperprism* é fazer uma indicação às novas referências insurgentes na música do século XX, essa obra configurou-se como representante importante da poética que passou a expressar-se em “[...] termos de som e não [somente] em termos de notas sobre o papel.” (VARÈSE, 1983, p. 145). Nessa obra, também ficou evidenciado o controle e estudo do timbre através da seletividade de intervalos preferenciais – aqueles potenciais de brilho tímbrico intenso - conhecidos como dissonâncias duras. Um fato digno de nota, nesta peça, foi o “peso na coloração sonora” alcançada por um grupo camerístico reduzido de instrumentos com afinação fixa associada a um *staff* percussivo como pano de fundo. Assim, nessa estética, a estruturação intervalar seria, cada vez mais, alvo de atenção por parte dos compositores, e de antemão, tal atenção passaria a ser preponderante para objetivos de potencialização da energia harmônica. Um pequeno excerto dos compassos 31 ao 33, executado pelas trompas em *Hyperprism*, oferece uma ideia do cuidado intervalar privilegiado que Varèse teve ao explorar o material sonoro na estrutura harmônica.

Figura 5 - Intervalos preferenciais em *Hyperprism*

The image shows a musical score for three trumpets (Corns en fa) in *Hyperprism*, measures 31-33. The score is annotated with red dashed boxes and arrows highlighting specific intervals: 9th minor (9ª.m) and 2nd minor (2ª.m). The first staff is marked 'ff ouvert' and the second 'ff ouvert'. The third staff has a '2ª.m' annotation. A vertical double-headed arrow labeled '2ª.m' indicates the interval between the second and third staves. A '3' above the third staff indicates a triplet. The title 'ouvert très en dehors' is written above the first staff.

Fonte: elaborado pelo autor (VARÈSE, 1922-23)
Compassos 31-33 de *Hyperprism* (segunda menor, oitava diminuta e nona menor).

Desse mesmo caminho estético-sonoro construído pela escola francesa, Messiaen produziu também sua teorização intervalar que provocou inúmeras possibilidades de variações

sonoras no âmbito tímbrico. Os seus modos de transposição limitada forneceram boa parte da base e gênese que organizou e selecionou as alturas em sua construção acórdica verticalizada e horizontalizada que funcionou de maneira entrecruzada com elementos da tonalidade (acordes tríadicos com *oitava* e as *oitavas* sem a tríade no seu interior – intervalo estrutural primordial a partir da série harmônica). O seu “acorde de ressonância” foi uma interpretação diferenciada e ‘não natural’ dos harmônicos inferiores possíveis da série invertida, construindo, assim, uma combinação de “harmônicos superiores” (naturais) com os “harmônicos inferiores” (não naturais) – os quais, estes últimos, encontram-se na parte grave da estrutura do acorde.

A despeito dessa sua conjuntura teórica, aponte também em Messiaen o mesmo cuidado na disponibilização intervalar achado em *Hyperprim* e *Octandre* de Varèse. Essa evidência pôde ser demonstrada no exemplo abaixo, excerto da peça *XII - La parole toute-puissante* da obra *Vint regards sur l'Enfant-Jésus* de 1944. Ressalte-se que esse procedimento foi profícuo nesta peça e em grande parte das obras do compositor. Portanto, se esse argumento não é construído sob a existência de um processo esparso nas obras de Messiaen, ao mesmo tempo, em que se busca sua comprovação analítica, tal averiguação não pode ser enfraquecida ou desvalorizada sob a ótica de que uma análise, em si, é um recorte – pois o próprio recorte é uma possibilidade contida na metodologia de qualquer análise. Veja-se um exemplo de livre escolha nos compassos iniciais de *La parole*.

Figura 6 - Disponibilização intervalar em Messiaen privilegiando intervalos potenciais de dissonância dura como em *Hyperprism* de Varèse

Un peu vif (♩=126)

sf *ff* *sf*

ênfase por oitava de uma 2ª. m do bloco intervalar na 3ª. pentagrama

8ª. dim

7ª.M

7ª.M

2ª.m

segundas menores

16ª. bassa

8ª. a.

(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

Fonte: elaborado pelo autor (MESSIAEN, 1944)

Compassos 1-3 de XII - *La parole toute-puissante* da obra *Vint regards sur l'Enfant-Jésus*.

Nos primeiros compassos de todas as peças dessa coleção (*Vint regards*), excluindo a XIX e a XX, há sempre na construção acórdica uma ocorrência de intervalos de dissonância dura – segunda menor (primeira aumentada), sétima maior (oitava diminuta) e nona menor (oitava aumentada). Há uma programação vertical sistematizada desses intervalos, os quais, revelaram-se também parte integrante da agenda teórico-poética de Messiaen.

Em linhas gerais, Messiaen em suas principais publicações teóricas – no *Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* e no *Technique de mon langage musical*, incluindo a obra *Modes des valeurs et d'intensités* nesse gênero – propicia direcionamentos e informações, que somados ao seu legado composicional, apontam os caminhos do seu pensamento. Vários de seus alunos compositores foram influenciados por esse percurso evolutivo da escola francesa quanto à preocupação tímbrica, até chegarem alguns deles, por influência de seus ensinamentos, à música espectralista. Assim, compreender a *concepção intervalar* de Almeida Prado é inseri-lo nessa vertente teórico-estética de compositores que também provocaram mudanças no tratamento intervalar do total cromático. Essa linhagem, iniciada incipientemente em Chabrier, passou por Satie, ampliou-se a partir da leveza textural-harmônica de Debussy, seguiu pelo aprofundamento do tratamento intervalar em Varèse, e, em Messiaen, chegou a

uma reconfiguração da tradição que objetivava uma inovação teórica que continuasse a desenvolver a projeção tímbrica. Por meio de seu “acorde de ressonância”, Messiaen desenvolveu a fusão entre timbre e harmonia, conceitos valorizados em Debussy e que se propalaram à música espectralista³ – um pouco à frente de seu tempo.

Compreendendo ‘ressonância’ como a “Intensificação e enriquecimento de um som por vibrações suplementares [...]” (MICHAELIS, 2000, p. 1830), tal definição remete à ideia da série harmônica atrelada à visão de uma fundamental e seus harmônicos. A partir de Messiaen, Almeida Prado acrescentou em sua já sistematizada *concepção intervalar* a preocupação com os aspectos de ressonância. Mesmo que Messiaen não tenha sido um espectralista⁴ de fato, é comprovadamente perceptível que Almeida Prado, a partir daquelas composições produzidas durante a sua estada na Europa e aquelas que foram escritas no pós-Europa, tenha continuado nessa compreensão e visão a respeito dos constituintes harmônicos de um som/altura na estruturação acórdica. Esses constituintes intervalares na estrutura acórdica, derivados do entendimento da representação dos harmônicos na série, continuaram, por princípio, sendo pensados também como suas “vibrações suplementares”. Foi nesse sentido que estabeleci minha primeira premissa que relacionou a concepção de intervalo ao timbre. Dessa maneira, o timbre harmônico e/ou a harmonia-timbre, como conceitos precursores e básicos da música espectral, são consolidados pelo uso intencional de determinados intervalos. Esses intervalos podem ser chamados de preferenciais, exercendo controle da densidade sonora.

Paulo Zuben (2005, p. 78) disse que “[...] o som faz-se perceptível através do timbre, do qual altura é uma dimensão.” Assim, se o intervalo é a relação de duas alturas, e conforme o que disse, a altura é “um distrito” do “grande território do timbre”, posso dizer, como propus nesta premissa, que o timbre harmônico deve ser relacionado em primeira instância a intervalos pré-determinados em certas localizações específicas nas oitavas. Se “O timbre tem tanto um dado objetivo, quantificável enquanto objeto acústico [...]” (ZUBEN, 2005, p. 21), então em um âmbito pormenorizado e primariamente anterior ao timbre, o que deve ser objeto de qualificação, quantificação e análise é o intervalo - e/ou os intervalos.

³ Viviana Moscovich (1997, p. 21-22) colocou Claude Debussy (1862-1918), Edgard Varése (1883-1965), Giacinto Scelsi (1905-1988) e Olivier Messiaen (1908-1992) como os grandes precursores da música espectral.

⁴ Compositor que é preocupado com o estudo e a aplicação de ferramentas que manipulem o som na razão de seu espectro (composição e estudo das parciais [harmônicos] de um som ou altura).

2ª premissa: fundamentada em outra afirmação de Almeida Prado, na qual declarou que sua composição está em um território que é “uma fusão desses dois sistemas” (tonal e atonal), um “novo sistema”, um sistema ‘entre’, o qual “[...] trabalha com mecanismos intervalares e não se subordina às regras de qualquer sistema.” (NADAI, 2007, p. 25), direcionei minha percepção em direção à busca de uma compreensão possível, ou que fosse a mais próxima possível de seu princípio, aquele que o fazia transitar entre esses sistemas musicais referidos.

Qual seria a lógica intervalar desse novo sistema?

Ainda sem dar uma maior atenção à lógica intervalar (que virá à frente como base e tema do percurso teórico deste estudo), para avançar na proposta desta segunda premissa, uma inicial reflexão sobre a definição de “sistema” foi necessária. Assim, compreendeu-se um *systema* (do grego), como um “Conjunto de princípios verdadeiros ou falsos, donde se deduzem conclusões coordenadas entre si, sobre as quais se estabelece uma doutrina, opinião ou teoria [...]” (MICHAELIS, 2000, p. 1952). A definição também aceitaria a possibilidade de uma complexidade ainda não compreendida, a ser produzida por uma sistematização intrínseca ao objeto contemplado e/ou analisado. Por uma correlação descendente de *systema*, a “sistematização” deveria ser avaliada também como decorrente da ação de “sistematizar”. Conforme o dicionário Michaelis (2000, p. 1953), “sistematizar” é um verbo transitivo direto que foi definido como “Reduzir-se a sistema; compilar princípios, formando um corpo de doutrina.” Assim, subestabeleceu-se uma inseparável proximidade epistêmica entre a ação (sistematizar), o processo (sistematização) e o próprio conceito originador *systema* – tanto o “sistematizar” (a ação) como a “sistematização” (o processo) foram fortemente ligados ao “princípio sistêmico” gerado pelo “sistema”.

Quando Almeida Prado falou sobre sua música estar entre os “sistemas tonal e atonal”, tentou concretizar nessa música uma fusão desses dois sistemas, o que ele em linhas gerais estabeleceu, foi uma definição de espaços majoritários que alocariam todas as gradações dos tipos sistêmicos musicais pertencentes ao que é tonal e atonal. Sua definição se ateu ao

processo que o fez transitar entre os sistemas “tonal e atonal”. Foi nesse sentido que a “sistematização” como processo deveria ser entendida como base ou ação de um sistema, e nesses termos ele poderia atribuir à atonalidade a concepção de ser um “sistema musical”, porque o “processo” estaria atrelado aos “princípios desse sistema” – uma organização sistêmica que visaria negar a tonalidade. Em Almeida Prado, tanto a tonalidade como a atonalidade foram definidas como sistemas que compreendem sua atuação em grandes contextos de espaço. Assim, o quanto compôs em cada obra musical no tonal ou no atonal estaria a cargo do ato analítico e suas ferramentas, uma classificação e uma clarificação quanto a isso, mesmo que fossem demonstradas, seriam em uma ordem gradativa. O compositor sempre quis exercer sua poética que acenou com a nuance e a indefinição harmônica, nesta, seria estar para mais ou para menos entre esses dois grandes contextos – o tonal e o atonal.

Anteriormente, em sua tese de doutorado, o compositor também revelou que esse “novo sistema” é um “sistema organizado de ressonâncias”, ora baseado no conceito da série harmônica e dos harmônicos possíveis (PRADO, [1985] 1986, p. 559) – o compositor chamou esse sistema de transtonalismo. O “transtonalismo como sistema de organização das alturas encontra um dos seus fundamentos no acorde de ressonância de Messiaen.” (GUIGUE e PINHEIRO, 2001, p. 4). “Nesse sistema, as estruturas sonoras são expandidas pela utilização de procedimentos e técnicas que são oriundos dos outros sistemas [...]” Esse novo sistema, que é “entre”, é um espaço para o trânsito de novas regras e combinações que resultam da fusão e gradação das normativas que determinam “novas cores, mas mútua coexistência desses sistemas” (SANT’ANA, 2009a, p. 3). Assim, a existência de uma lógica de distâncias entre as alturas foi um fato verificado que pareceu ser singular na sua construção, o que propiciou uma convivência dos sistemas musicais, de maneira a confirmar e solidificar sua proposta de transtonalismo.

Definiu-se que, nesta pesquisa, as distâncias entre as alturas nos sistemas musicais devessem ser observadas como unidades dentro do total cromático (doze alturas no sistema temperado) denominando-se como intervalo mínimo, a segunda menor (semitom) – e como intervalo máximo, qualquer outro múltiplo dessa segunda menor, nos termos de ocorrência em um âmbito das oitavas possíveis e audíveis explicitadas na paleta convencional do piano ou em

um instrumento orquestral. Assim, todo o conjunto conceitual envolvendo o intervalo no total cromático, chamei de *concepção intervalar*. Entendi que as possibilidades, variabilidades e referencialidades estiveram substancialmente na organização do material intervalar, agindo como constitutivo básico das “estruturas acórdicas” (SANT’ANA, 2009c). Por sua vez, o funcionamento interseccionado de cada sistema compreendeu, *a posteriori*, o tipo de planificação dessas “estruturas acórdicas” definidas pelo intervalo. Assim, em síntese e em rápida compreensão retroativa, as classificações e o entendimento de tais estruturas sempre estiveram regidos pelo seu fundamento: o próprio intervalo.

Portanto, diante dessas premissas, continuei apresentando o mesmo fenômeno, que anteriormente foi chamado de “expressividade intervalar” (SANT’ANA, 2009c) – conceito ampliado a partir de um termo *ipsis litteris* veiculado por Almeida Prado em uma entrevista concedida a Nadai (2007, p. 117). Após análise detalhada, consubstanciei os intervalos de segunda menor e seus correlativos – a sétima maior (8ª dim.), e a nona menor (8ª aum.). Esses intervalos foram observados como recorrentes e relevantes na organização da malha estrutural presente na obra *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado. Dessa maneira, continuei percebendo ser importante avançar e revisar alguns conceitos que envolveram o problema do intervalo nas obras subsequentes ao nacionalismo musical de Almeida Prado.

Sabendo que o compositor classificou sua produção composicional em quatro fases, sendo a primeira chamada de “Nacionalista” e as outras três fases posteriores, como fases de ruptura com esse nacionalismo tonal, chamadas pelo próprio Almeida Prado de “Pós-Tonal”, “Síntese” e “Pós-Moderna”, estabeleci as perguntas que foram o norte dessa pesquisa:

- a) O aspecto intervalar, como delineado na pesquisa anterior (2009) sobre os *Dezesseis Poesilúdios* (1985) de Almeida Prado, seria estendido com esse grau de importância ao plano composicional de outras obras das três fases pós-ruptura?
- b) Seria coerente, e não contraditório, em bases epistemológicas⁵, usar o termo *expressividade intervalar* anteriormente adotado?

⁵ “Epistemologia pode ser definida etimologicamente como discurso racional (*logos*) da ciência (*episteme*). A palavra grega *episteme* pode ser traduzida por conhecimento estabelecido, conhecimento seguro. A palavra grega *logos*, dona de várias acepções, pode ser [...] traduzida por ‘teoria racional’.” (CASTAÑON, 2007, p. 6).

- c) Haveria necessidade de se criar e adotar um novo termo que abarcasse a concepção, importância e modelagem intervalar como foram demonstradas nas análises das obras pós-ruptura de Almeida Prado?

Para buscar comprovações às questões que envolveram a lógica intervalar nas obras das fases pós-ruptura, especificamente procurei obter um tipo de abordagem analítica condizente com a poética de Almeida Prado, na qual as ferramentas pudessem demonstrar a importância da *concepção intervalar* na construção que o compositor aplicou em cada uma das três obras escolhidas: *Sonata n. 3*, *Cartas Celestes I* e o *Noturno n. 7*. Interessou-me aqui seguir uma abordagem que conseguisse estabelecer um vínculo condizente com seu “novo espaço sonoro” (PRADO, [1985] 1986, p. 530-9), como um ambiente “pandiatonal” (MOREIRA, 2002) nomeado como “sistema transtonal de ressonâncias” (YANSEN, 2005) que se articularia por meio dos “mecanismos intervalares” (NADAI, 2007), ora chamados em primeira definição como “expressividade intervalar” (NADAI, 2007; SANT’ANA, 2009c).

Pretendi desenvolver estruturações crítico-analíticas que decorressem do próprio conjunto teórico-composicional de Almeida Prado. Sua *concepção intervalar*, antes chamada de *expressividade intervalar*, ficou agora reconhecida sob o que chamei de *intervalo(s) característico(s)*, entendido(s) como ocorrência(s) intervalar(es) singular(es) em cada peça analisada. Das obras em questão – *Sonata n. 3*, *Cartas Celestes I* e o *Noturno n. 7* – pertenceriam respectivamente às fases “Pós-Tonal”, “Síntese” e “Pós-Moderna”.

Não poderia negar que minha escolha em abordar a produção musical de Almeida Prado, tenha sido corroborada ao fato do já marcante interesse da comunidade acadêmico-científica por suas obras. Certa vez, o próprio compositor levantou o assunto quando falou de si ao *Jornal da Unicamp* (2006): “Sou um dos compositores brasileiros mais estudados na pós-graduação. Nem o Villa-Lobos, que merecia o triplo, foi objeto de tantas teses. Surpreendo-me com o que os pesquisadores encontram no meu trabalho [...]” (LEVY, 2006).

O conjunto composicional de Almeida Prado foi moldado pelas aberturas e possibilidades que surgiram em sua carreira como pianista, compositor, professor e aluno de diversos mestres relevantes no cenário musical brasileiro e internacional, pelos quais recebeu

influências importantes. Entre as influências relevantes para o compositor no Brasil, aponto a pianista e professora Dinorá de Carvalho (1905-1980), bem como os compositores e professores Osvaldo Lacerda (1927-2011) e Camargo Guarnieri (1907-1993). *A posteriori*, quando se introduziu no cenário internacional, na França, Almeida Prado foi orientado por seus dois principais professores na Europa: Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992).

Quanto à trajetória de Almeida Prado, é também importante destacar sua função como professor de Composição no Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, onde expressou sua visão particular de mundo aos seus alunos. Sendo ele conhecedor do repertório canônico da música erudita ocidental, e ao mesmo tempo, aberto e receptivo em seu processo de composição à música do século XX, produziu um conjunto de mais de 570 obras – uma parte editada na Alemanha pela Editora Tonos Musik Verlag, de Darmstadt. Durante a pesquisa, soube-se que a Academia Brasileira de Música possui grande parte do acervo das composições do autor. Esta instituição tem também editado algumas de suas obras e tem à disposição alguns títulos para venda ao público. Ressalta-se o catálogo⁶ completo das obras do compositor organizado por Valéria Peixoto e lançado pela mesma ABM em 2016. Outra instituição depositária de cópias de suas composições, a Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da UNICAMP, possui 300 obras⁷ catalogadas.

Quanto às questões e preocupações levantadas neste trabalho, minhas justificativas foram fundamentadas em dois eixos:

- 1) Como aluno de Almeida Prado, na disciplina de Composição por oito semestres na UNICAMP (1992-1995), colecionando um conjunto de informações orais que somadas a minha experiência de compositor-analista, entendi que poderia trazer algumas contribuições sobre sua produção composicional, validando atuais e futuros consensos e dissensos insurgentes a partir das pesquisas já realizadas, e/ou a serem realizadas.
- 2) Por meio de revisão bibliográfica empreendida de 2007 até 2009 durante a pesquisa de mestrado (SANT'ANA, 2009c), e outra que posteriormente continuei realizando

⁶ <http://www.abmusica.org.br/noticia.php?n=almeida-prado-catalogo-de-obras&id=69>

⁷ http://www.ciddic.unicamp.br/colecao_almeida_prado.php

no doutorado até ao presente momento (2009-2017), consegui construir um posicionamento pessoal e particular que tem se mostrado discordante dos enfoques e métodos analíticos aplicados em um número considerável de pesquisas que trataram das obras de Almeida Prado. Assim, pretendi que as análises que constassem nesta tese pudessem ser uma alternativa em relação àquelas análises provenientes de possíveis tendências acadêmicas de se reportarem à macro-média-micro análise de White (1994), à análise *schenkeriana* e/ou à Teoria dos Conjuntos de Forte (1973) e Straus (1990).

Como exemplo, a análise de White, como utilizada por alguns pesquisadores da obra de Almeida Prado, tem uma propensão de tentar fixar a sua produção pós-ruptura em um ambiente tonal por ferramentas que são oriundas desse sistema. Sabe-se que o compositor realizou superações em relação ao sistema tonal, dirigindo-se à atonalidade livre a partir da tonalidade. Deveria também ser lembrado que o método de White foi aplicado em pesquisas que se preocupavam com a *performance* musical, assim, esse método parece prestar um papel de compreensão que auxilie à execução da obra como vinculada ao sistema tonal. Portanto, mesmo que as obras do compositor, em algum momento, possam ter algum vínculo inicial com a tonalidade, a utilização desse método não pode ser validada somente por essa justificativa. O material musical do compositor foi ampliado, alargado e subvertido do tonal em direção ao modal, ao atonal e ao transtonal. O método de John White tem um cerne metodológico que funciona muito bem para obras da tradição musical no Barroco, Classicismo, Romantismo e outros repertórios vinculados à tonalidade.

Para as obras de Almeida Prado, em certo sentido, tais análises realizaram algum avanço quanto à *performance* ao utilizar conceitos como “fragmentos”, “material transposto”, “material variado” e “timbre”. No entanto, como amostra de um caso observado, a classificação de “material transposto com variação de algumas notas” de Yansen (2005, p. 66 e p. 138), nesta situação percebi que a ferramenta ou o próprio analista estiveram limitados por uma concepção generalizadora não explicando “algumas notas com variação”. Nesses termos, essas “algumas notas com variação” poderiam compor um modo escalar diferente? Poderiam ser uma série dodecafônica completa ou incompleta? Qual seria o mecanismo de variação dessas notas? Seria

somente variação rítmico-intervalar? Esse tipo de enfoque analítico abarcaria essa poética das multiplicidades adotada por Almeida Prado?

Observei que várias obras de Almeida Prado foram concebidas sob um viés macroestrutural fazendo alusão às modalidades e aos gêneros musicais consolidados e recorrentes da *prática musical comum* (estudos, sonatinas, sonatas, noturnos, etc.). Apesar de o compositor ter trazido referências textuais quanto ao título e à forma desses gêneros estilísticos, ele construiu novas aplicações e modelagens para frase, tema, período, seção, desenvolvimento, transição, etc. Essas estruturas e modelos não são colocados de forma estrita como no tonalismo. Há reutilizações através das rupturas, dos deslocamentos, das remodelações, dos contrastes, das estratificações, das dubiedades, das ambiguidades, das semantizações – toda gama e possibilidades de multiplicidade teórico-formal ressignificada musicalmente.

Assim, julguei importante, quanto aos métodos analíticos, que estes não fossem fincados em parâmetros tonais ou neotonais (WHITE, 1994). Definitivamente, eles não poderiam dar conta de seus processos composicionais. Em se tratando de Almeida Prado, verificou-se a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada quanto a sua *concepção intervalar*, que fosse ambientada no seu transtonalismo. O próprio compositor, quando da ruptura com o tonalismo nacionalista, definiu que não queria mais fazer aquela “música de 1890” (VASCONCELOS, 2007).

No **primeiro capítulo** desta tese desenvolvi um tipo de revisão que fundiu dados históricos, os quais, muitas vezes, foram contados pelo próprio compositor em várias entrevistas realizadas por pesquisadores de suas obras. Naturalmente, verificou-se que a seleção das citações, das contribuições e dos dados dessas outras pesquisas alinham-se em direção ao meu pensamento e à minha proposta teórico-analítica. Ainda no primeiro capítulo, fiz uma tentativa de construir o caminho genealógico da poética de Almeida Prado, apontando a influência dos compositores Guarnieri-Mendes⁸-Boulangier-Messiaen.

O **segundo capítulo** tratou de uma síntese histórica das principais tendências teórico-analíticas no século XX, principalmente as duas mais conhecidas na atualidade – a *neoriemanniana* e a *neoschenkeriana*. Neste capítulo também constou um conjunto de definições epistêmicas que puderam justificar uma análise a partir de ferramentas construídas

⁸ O papel de Gilberto Mendes no novo direcionamento de Almeida Prado será tratado no capítulo 1 (subtítulo *Fase Pós-Tonal: a ruptura*).

de uma composição musical. Assim, considerações de Nicholas Cook, Lawrence Kramer e outros autores – como os musicólogos brasileiros Régis Duprat e Ilza Nogueira – corroboraram ao que se tornou um dos meus argumentos básicos a partir do que Ricardo Bordini disse que: “[...] o melhor modelo de análise para a música que tem seu registro grafado em partitura [...] é a própria música.” (BORDINI, 1994, p. 123).

No **terceiro capítulo** apresentei uma breve revisão histórica sobre o problema e a compreensão do intervalo no Século XX que, em conjunto com minha proposição teórica intervalar, norteou a análise desenvolvida no capítulo quatro. Busquei validar uma anterior prática estrutural-analítica das questões intervalares nas obras selecionadas, apresentando assim, uma visão que justificasse o tipo metodológico de minha pesquisa, conectando esta visão aos dados manipulados no processo analítico em direção a um reconhecimento consciente dos caminhos poéticos trilhados pelo compositor, sem forçar um método-teoria pré-existente. Os entrecortes teórico-conceituais, aplicados ao seu material composicional, buscaram também uma contextualização por um senso crítico musicológico que pudesse explicar seu percurso sócio musical na história da música contemporânea dos séculos XX e XXI.

No **quarto capítulo** ocorreu o desenvolvimento da *praxis* analítica desta **proposição teórica** (concebida no **terceiro capítulo**) na forma de uma ferramenta que enfatizou o(s) *intervalo(s) característico(s)* nas três obras das fases pós-ruptura de Almeida Prado. Pretendendo o aprofundamento da análise, estabeleceu-se a possibilidade da *não exclusão* dos intervalos genéricos (aqueles derivados dos sete primeiros harmônicos da série harmônica e base para o sistema tonal) por meio de uma ferramenta denominada *régua intervalar*. A partir daí vislumbrou-se outras possibilidades das relações intervalares nas estruturas acórdicas ensejadas pelo compositor, resultando então na criação de três parâmetros quantificáveis chamados de: *índice de distância intervalar (IDI)*, *densidade intervalar por classe de alturas (DICA)* e *local das alturas nas oitavas (LAO)*.

Por fim, na **conclusão**, busquei relacionar a poética e a visão de mundo do compositor. Nesse sentido, as entrevistas concedidas a inúmeros pesquisadores contribuíram para delinear alguns conceitos importantes que puderam ser conectados com as construções teórico-analíticas formuladas neste trabalho. No aspecto prático, esses conceitos foram

substancializados a partir do *zoom* (maximizante e ou minimizante) que compreendeu o campo analítico musical e o contexto sociomusical de Almeida Prado. Assim, pretendi que este texto pudesse avançar para além dos resultados e dados materiais, em direção a um posicionamento sócio-crítico-histórico engajado às pluralidades dessa música transtonal produzida pelo compositor.

1 ALMEIDA PRADO

1.1 A AUTONARRATIVA ÀS REFERÊNCIAS PROGRESSIVAS

Dada a importância do gênero entrevista e a utilização das ferramentas-conceitos da narrativa (autonarrativa) como autobiografia, fez-se uma reflexão sobre a possibilidade de encontrar dados e informações que contribuíssem para o aprofundamento do conhecimento da composição de Almeida Prado nas entrevistas que ele concedeu ao longo de sua vida. Conforme Delory-Momberger, a “razão narrativa” comporia a “atividade biográfica” (2012, p. 525). A “(auto)-biografia” utilizaria da autonarração, o sujeito que narraria sua própria história (NÓVOA, 1998). O tempo e o espaço das ações realizadas pelos sujeitos dentro de seus grupos sociais poderiam identificar as negociações dos acontecimentos ocorridos em suas vidas.

No caso de Almeida Prado, as entrevistas realizadas por um bom número de jornalistas e pesquisadores, além de comporem um marco de aspecto histórico, também trouxeram importantes dados musicológicos sobre seu ato compositivo. A temporalidade contida na sua narrativa individual remeteu ao dinamismo dessa história que apreendeu as estruturas de relações sociais e os processos de mudança pelos quais passou o compositor ao longo de suas fases composicionais.

Verificada a existência de muitos projetos de pesquisa que versaram sobre suas obras, realizados por autores como Moreira (2002, 2004), Bitondi (2004), Rocha (2005), Nadai (2007), Pires (2007), Scarduelli (2007), Taffarello (2007, 2010), Benetti Junior (2008), Gomes Filho (2010), Yansen (2005, 2010), Costa (2011), notou-se, nesses estudos, que foi utilizada a ferramenta da entrevista, e que tais entrevistas ofereceriam elementos que poderiam ser ainda mais estudados. Dessa forma, comprovar-se-ia outras questões em seu percurso, quando da ruptura com o nacionalismo de Guarnieri em direção a outras soluções estruturais do material, surgidas a partir do contato de Almeida Prado com compositores europeus.

Deve-se lembrar, com ressalvas, que existiriam outras importantes entrevistas realizadas com o compositor, como aquela da jornalista Ana Lúcia Vasconcelos (2007). No entanto, priorizou-se estabelecer para esta primeira seção do trabalho o registro importante da

entrevista realizada pela Academia Brasileira de Música (2001), sob os cuidados de Valéria Peixoto, com o título de *Encontros com Almeida Prado*.

1.1.1 Fase nacionalista: primeira referência

[...] Guarnieri foi meu professor cinco anos e ele me deu o artesanato sonoro nacionalista de acordo com a ótica pós Mario de Andrade. Mas ele era totalmente avesso a qualquer caminho dodecafônico, serial, atonal. Ele era contra. Agora, aos vinte anos eu tinha necessidade de conhecer o outro lado e não compor uma música de 1890. (VASCONCELOS, 2007).

A partir da fase nacionalista, Almeida Prado adquiriu e conservou um elemento importante, para sua carreira como compositor, que proveio do modernismo brasileiro: a capacidade antropofágica⁹. Essa herança lhe foi transmitida pelas ações de seu professor Camargo Guarnieri¹⁰, homem atrelado a Mário de Andrade (1893-1945), tendo este também sido participante da Semana de 1922¹¹. Segundo Achille Picchi (2012), Guarnieri era um seguidor da cartilha de Mário de Andrade, intitulada *O Ensaio sobre a música brasileira*, uma versão não tão “festiva”¹² da antropofagia pregada por Oswald de Andrade (1890-1954).

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropofágico* (1928), ambos escritos por Oswald de Andrade, apresentaram expressões que puderam ser materializadas na poética de Almeida Prado. O segundo manifesto trouxe, em uma de suas várias expressões-conceito, a descrição de que o “Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se.” (ANDRADE, 1928, parágrafo 55). Essa proposta modernista pareceu encontrar eco nas obras pós-ruptura de Almeida Prado em diversas operações poéticas – empirismo, liberdade, multiplicidade, subversão e ruptura. A capacidade antropofágica, musicalmente falando, tratava do processo

⁹ De acordo com Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropofágico* (1928, parágrafo 55), “É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.”

¹⁰ “Os compositores situados na primeira geração do movimento, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, haviam se consolidado entre as décadas de 1920 e 1930.” (SANTOS, 2009, p. 1).

¹¹ “O nacionalismo de Guarnieri/Andrade, vazado nas propostas do movimento modernista desencadeado pela Semana de 1922, embora tivesse traços de renovação artística não representou uma estética de renovação artística radical.” (FABRIS, 1994b, p. 20-21 apud SALLES (2003, p. 145).

¹² Termo cunhado pelo coorientador Marcos Mesquita em referência ao teor dos manifestos modernistas redigidos por Oswald de Andrade durante a sessão de orientação em agosto de 2015.

de deglutição e digestão dos materiais musicais europeus segundo a ótica brasileira enviesada por sua visão composicional particular, sob a qual ele praticaria sua grande habilidade no processamento por apropriações: a sua poética do “ecletismo total” (GROSSO, 1997 apud ASSIS, 1997, p. 7; apud GUIGUE e PINHEIRO, 2001, p. 4), (SANT’ANA, 2009a, p. 4-6; 2009b, p. 33). No que diz respeito a Almeida Prado, “[...] tudo, tanto na música brasileira, como na sua própria música, na música europeia, quanto todas as motivações e enunciados de outras artes, [poderiam] em sua concepção, ser assimilado, englobado, aglutinado e utilizado em sua composição.” (SANT’ANA, 2012, p. 117).

Almeida Prado disse que, do seu aprendizado e contato com Guarnieri, ficou o espírito de sentir-se brasileiro, conforme explicou, de “[...] não ter vergonha das minhas raízes brasileiras, de sempre ter presente que é aqui o meu quintal, que não tenho que ser uma pessoa qualquer no estrangeiro fazendo uma má arte estrangeira, mas fazendo a maior arte da minha terra porque aí eu chego à universal.” (ACADEMIA BRASILEIRA; PRADO, 2001, p. 3).

Moreira afirmou que “Existia uma influência estética ‘marioandradeana’ [...]” em Almeida Prado (2004, p. 73). Mesmo que o compositor tivesse nascido após o movimento modernista, as maiores influências desta estética vieram por influência de Guarnieri. Porém, ainda assim, nascia em seu espírito uma outra ordem criativa, aquela que buscava uma ampliação de horizontes na sua composição. Dizia ele, “Agora, aos vinte anos eu tinha necessidade de conhecer o outro lado e não compor uma música de 1890.” (VASCONCELOS, 2007). Essa urgência o fez buscar outra orientação poética para a sua construção composicional. Por que iria construir temas e obras musicais baseados em elementos e características do folclore, das melodias regionais e sertanejas, das temáticas indianistas e todo material de coleta e catalogação de Mário de Andrade conformados ao sistema tonal, se esses não lhe falavam à alma e não lhe traziam respostas?

1.1.2 Fase Pós-Tonal: a ruptura

[...] tendo Gilberto Mendes como meu “mestre informal” conheci Stockhausen, Berio, Nono, Schoenberg, Messiaen, Boulez. (ALMEIDA PRADO em MOREIRA, 2004, p. 73).

A segunda fase composicional de Almeida Prado foi grandemente influenciada por essa decisão e vontade de ruptura com a estética de Guarnieri somada ao contato com o compositor e professor Gilberto Mendes (1922-2016), um “homem urbano e com cabeça aberta” – segundo o que disse Almeida Prado quando entrevistado por Vasconcelos (2007).

Almeida Prado escreveu uma carta para Camargo Guarnieri dizendo que gostaria de estudar com Alberto Ginastera. “[...] Guarnieri foi de uma grandeza humana extraordinária. Ele estava chateado com minha atitude, mas em vez de brigar comigo, ele fez uma carta de recomendação maravilhosa ao Ginastera!” Almeida Prado chegou a ir a Buenos Aires levando a carta com a apresentação de Guarnieri, mas ao chegar lá informaram-lhe que Ginastera estava em Nova Iorque estreando a ópera Dom Rodrigo e regendo um concerto serial com o João Carlos Martins (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 9).

Quando voltou a São Paulo, Almeida relatou: “[...] comecei a ter aulas informais com Gilberto Mendes. Eu ia à casa dele, ele me emprestava partituras de Boulez, Stockhausen, Dallapiccola, Copland, eu ouvia os discos, ia assimilando o que havia de mais moderno.” (p. 8).

Em outro relato, o compositor afirmou:

Continuei, então, meus estudos autodidaticamente e intensifiquei minhas “conversas” com Gilberto Mendes, que me dava conselhos maravilhosos sobre como utilizar uma série dodecafônica, quais eram as regras e como contrariá-las após já tê-las aprendido bem. Isso durou até 1969, quando eu ganhei o 1o. Prêmio da Guanabara, com uma cantata chamada “Pequenos Funerais Cantantes”, com texto de Hilda Hilst. Com este dinheiro eu fui a Paris, para estudar com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. (BITONDI, 2004).

Gilberto Mendes, em viagens à Alemanha, trazia discos e partituras e um conjunto de informações estéticas de grande importância nesse “*continuum* comunicacional” (MURDOCK e LISTON, 1967 apud ARAÚJO, 1997, p. 69). A partir dos compositores progressistas europeus e suas disseminações, que pulverizaram consistentemente o aprendizado e o redirecionamento

poético de Almeida Prado, toda aquela índole aglutinadora e deglutidora, como mencionada e herdada da proposta antropofágica do modernismo nacionalista, manteria-se e seria extremamente explorada nessa nova fase Pós-Tonal e nas outras subsequentes.

1.1.3 Darmstadt - Alemanha, depois Paris - França

Após o concurso do Prêmio Guanabara em junho de 1969, em agosto, o compositor embarcou para a Europa, passando primeiramente em Darmstadt (Alemanha). Ele relatou: “Lá eu tive aula, não particular, mas aula coletiva, com György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, com Lukas Foss e isso significou conhecer todo um universo novo que eu conhecia apenas através dos discos que o Gilberto Mendes me emprestava.” (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 13). Segundo Bitondi (2004), semelhantemente, nos cursos em Darmsdadt, incluíram-se aulas com Xenakis.

O compositor descreveu que ouvia muito material de música contemporânea nessa época. Ouvia todas as tendências, viajando o quanto era possível pelas principais capitais da Europa, vivendo “experiências humanas fantásticas”. Almeida Prado afirmou que, dessas experiências e convivências tirou “lições preciosíssimas” (p. 14).

A partir de Darmstadt, eu fui a Paris e consegui alugar um quarto, na casa de uma senhora que alugava quarto para estudante, em um bairro maravilhoso, o Champs-Élysées, bem central, e mandei para casa da Nadia uma cartinha minha, com duas cartas de referência, do Souza Lima e do Camargo Guarnieri.” Esse aqui é um rapaz muito talentoso, ganhou um prêmio e quer estudar em Paris, quem sabe a senhora possa recebê-lo”. (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 14).

A partir da estada em Paris, como pretendente ao curso de harmonia e contraponto que Nadia Boulanger ministrava, lembrava-se da ordem dos diálogos com ela. O encontro foi uma espécie de iniciação em que a renomada professora submeteu o possível candidato. Almeida Prado havia sido indicado por um amigo pessoal de Boulanger, o musicólogo brasileiro Luís Heitor Correia de Azevedo, então chefe da seção de Música da UNESCO, que residia igualmente em Paris. Anteriormente, Almeida Prado estabelecera um contato com a professora via correio, enviando por carta as duas apresentações de referência (de Camargo Guarnieri e de Osvaldo Lacerda). Logo depois, ele descreveu seu primeiro encontro com Nadia Boulanger: “Eu apertava a campainha, trêmulo, e eu pensei: imagine, eu com a Nadia Boulanger, não dá. Eu estava

sentadinho muito humilde na sala de espera igual a [sic] de um médico, quando abre a porta, uma mulher alta, com um coque, uma coisa de renda com um camafeu, uma figura, uma lenda.” Contou a ela que havia ganho um prêmio. No entanto ela falou que “[...] os prêmios existem para dar apenas um afago no ego da gente, mas não têm a menor importância, para mim nenhuma.” Almeida Prado, explicou que chegou a pensar internamente: “[...] até logo, velha louca. Não estou nem aí.”

No primeiro encontro, Boulanger pediu para ele tocar o que sabia. “Toquei uns *Momentos* que eu tinha composto em Darmstadt, recém compostos. [Eram] seis *Momentos*.” Ela ouviu e disse: “[...] o senhor está tentando estar na moda. A moda passa e a obra fica.” Almeida Prado continuou dizendo que tocou “[...] um pouco de Boulez mal [sic] cozido, um pouco de Stockhausen mal [sic] entendido, um pouco de outra coisa [...]”, então ela apontou: “essa aqui é boa”. Quase que em seguida, ela falou que “Boulez já é *démodé*, agora você quer copiar Boulez.” Ele revelou que pensou (referindo-se a Boulez): “imagine *démodé* em 1969” ?!

Ela continuou: “[...] eu não sei se o senhor sabe [...]. Sabe bem harmonia e contraponto? Geralmente esse pessoal que vem da América do Sul não tem essa base.” Ele continuou contando que ela lhe deu um livro cheio de teia de aranha, abriu e tinha um baixo escrito em clave de fá na quarta linha. Ela pediu que harmonizasse. Descrevendo, contou que “[...] saiu horrível, um desastre. Oitavas paralelas, quintas, segundas dobradas. Nunca na minha vida eu fiz tão mal uma harmonia tonal como naquele momento.” Ela falou a ele que torcia para que ele fosse um fracasso no exercício para que se tornasse humilde. Ela explicou que esse processo era maravilhoso. “Ou o senhor não volta aqui, que é uma opção até interessante, porque eu vou massacrá-lo, ou o senhor tem a sabedoria e a humildade de fazer um curso sério de harmonia e contraponto, o que vai lhe ser muito útil.” Ela continuou, “[...] essa música é sua, você pode fazer com ou sem mim. Eu não ensino composição, então é só a base para que você ouça melhor, fora e dentro.” Ela asseverou: “Essa harmonia que eu vou te dar não tem o menor valor, é uma coisa artificial, acadêmica, de conservatório, mas é um exercício de xadrez. Essa nota eu dobro, essa eu ponho aqui, essa eu ponho no soprano, esse saber mexer com vozes. Em pouco espaço, você saberá mexer na grande sinfonia.” Ele conta que prontamente aceitou as regras do

jogo. Ela me pediu: “[...] quatro cadernos de tantas pautas e vamos começar semana que vem.” (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 14).

Posteriormente, por meio de uma carta, o jovem compositor foi chamado por Messiaen para que, junto com outros candidatos, viesse a se submeter ao exame de admissão à classe de Composição do Conservatório de Paris. A prova consistiu em compor um quarteto instrumental tradicional. Almeida Prado achou-se despreparado conforme justificativa que ele descreve:

Eu disse: “olha, eu acho que eu não vou passar porque o meu estudo com Guarnieri e Lacerda foi direcionado para outro tipo de técnica que não é essa, mas eu vou tentar”. E tentei, comecei a sentir claustrofobia, aquele calor. Imagine me trancarem num quarto para eu ter que compor um quarteto e variações. Fiz um exercício de harmonia, um coral todo errado, e comecei a fazer umas variações seriais, a colocar uma nota aqui, outra ali, ideias que eu achava que eram interessantes. Não passei porque o júri, que não era Messiaen, achou que eu não tinha feito nada de bom, mas o Messiaen, ao ver a minha imaginação, disse assim: “ele é um compositor” e mandou outra carta: “esqueça o fracasso, eu também perdi o prêmio de Roma. Venha ser meu aluno ouvinte”. Eu fui. (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 13-14).

O estudo com Messiaen conteve um repertório variado, como: *Pássaros de Fogo* e *Petrushka* de Stravinsky, *O Catálogo dos Pássaros*, do próprio Messiaen, obras de Stockhausen, etc. “[...] com Messiaen [...] eu fui aluno ouvinte. Com a Nadia eu fui aluno oficial, mas como pessoa física não dá diploma... No próprio conservatório não existe diploma, existe primeiro prêmio de composição, primeiro prêmio de harmonia.” (p. 14). Almeida Prado salientava que as aulas de Messiaen eram “diferentes”, ricas e com metodologia acentuada para a análise. “O que você ensina para um aluno compositor são as técnicas tonais, atonais, seriais, transdodecafônicas, transamericanas, transamazônicas, o que você quiser. Mas o compor, ou você é ou você não é.” (p. 18).

Uma das grandes contribuições de Messiaen para seu jovem aluno brasileiro foi sua alquimia rítmica. Por essa influência, Almeida Prado começou a fazer o mesmo com as células brasileiras, serializando-as quanto ao aspecto temporal na estrutura frasal melódico-rítmica até a extrema abstração. Almeida Prado afirmou que “essa foi a grande aquisição que eu tive com Messiaen. Nadia não ensinava isso, ela ensinava as estruturas clássicas e o que se pode fazer com isso. Portanto, não havia conflito. Havia conflito de horários e de ciúmes entre os dois.” Ele disse que quando chegava com uma sonata recém terminada, ia de manhã ao Messiaen, e ele dizia assim: “Hum! Está muito Boulanger! Muito neoclássica, muito Copland!” Continuando, o

compositor, contou que quando, à tarde, chegava para aula com Nadia, ela dizia assim: “[...] está demais com modo de cores, de passarinhos, de perfume, de místico do Messiaen.” (p. 19).

Mas a principal lição da música de Messiaen foi talvez a de que tudo podia ser utilizado na criação de uma obra e, sobretudo, qualquer música exótica. Como escreveu Boulez, “[...] ele nos ensinou a olhar ao redor e compreender que tudo pode tornar-se música.” (GRIFFITHS, 2011, p. 127).

1.2 BALANÇO BIBLIOGRÁFICO DA TEMÁTICA ALMEIDA PRADO

A obra de Almeida Prado tem despertado o interesse de muitos pesquisadores, não somente por seu atrativo composicional, mas em parte pelo fato de ter sido um homem de tom amigável e acessível. Os estudos sobre a sua obra têm sido realizados por pesquisadores ligados quase que invariavelmente às instituições de pós-graduação situadas no eixo Sul-Sudeste do Brasil. As instituições universitárias paulistas, encabeçadas pela UNICAMP, possuiriam o maior número de dissertações e teses, conforme a Tabela 1.

Tabela 1 - Universidades brasileiras que desenvolveram pesquisa sobre Almeida Prado

Universidade	Pesquisa (dissertações e teses)
UNICAMP	18
UNIRIO	5
UFRGS	4
UFRJ	2
UNESP	2
UFMG	2
USP	2
UnB	1
	Total
	36

Fonte: elaborado pelo autor

Tanto nas dissertações quanto nas teses o interesse maior tem estado em questões de performance. Outras pesquisas são dirigidas às questões de composição, poética e linguagem.

Olhares a “[...] partir de teorias da Filosofia e da Sociologia, [...] a dissertação *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980* de Paulo Salles [...]” (UNESP, 2002), incluindo a dissertação *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais* de Régis Gomide Costa (UFRGS, 1999) são daqueles tipos de olhares que poderiam ser repetidos. Dever-se-ia ressaltar a tese de doutorado de Cíntia Albrecht – *Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance* (UNICAMP, 2006), uma pesquisa com um texto viável para aqueles que queiram ter um olhar visando *performance*. Ainda sobre esta mesma pesquisa, aponte que “[...] em seu conteúdo [há] contribuições da ‘teoria dos conjuntos’, inclusive contando com a orientação de Straus no doutorado sanduíche cumprido pela autora nos EUA.” Outra referência bibliográfica “[...] que tem merecido atenção é a dissertação de mestrado de Adriana Moreira – *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical* (UNICAMP, 2002).” Este texto “[...] traz um enfoque teórico que aborda a composição, sob o prisma analítico da ‘teoria dos conjuntos’ [...]”. Há uma combinação com “[...] ‘análise temática’ e ‘análise motívica de Schoenberg’. Acrescenta ‘análise formal’, e ‘análise harmônica’, [...] havendo predominância no trabalho pela análise [*sic*] da ‘teoria dos conjuntos’.” (SANT’ ANA, 2009c, p. 22-24).

Outros pesquisadores produziram artigos com contribuições significativas, como Carol Gubernikoff (1998-1999, 1999), Didier Guigue (1999, 2001) e Tadeu Taffarello (2007, 2009, 2010). De Taffarello é também a tese de doutorado: *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. De Gomes Filho (2010), a tese de doutorado *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para construção da performance*. Até o presente momento, os últimos trabalhos foram *A edição crítica e revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado* (COSTA, 2011) e o *Trio Marítimo de Almeida Prado: subsídios para interpretação* (GAZZANEO, 2011).

É conveniente salientar que algumas referências podem não estar presentes nesse balanço, em razão da dificuldade de acesso aos bancos de dados, pois a digitalização das teses e dissertações seria um processo ainda recente nas instituições brasileiras, embora já se pudesse encontrar um considerável número de pesquisas disponíveis envolvendo as obras do compositor.

1.3 SUA POÉTICA: TRÂNSITO ENTRE SISTEMAS

No estudo analítico, antes que as estruturas sejam perscrutadas, é importante ter alguma visão sobre o pensamento e a filosofia que movem os valores prioritários do compositor. Nesse sentido, é pertinente discorrer sobre aspectos de sua visão de mundo e como essa visão se materializou nas estruturas musicais. “O nosso estudo permanece infrutífero se não tentarmos pesquisar o *pensamento* do compositor no que ele tem de mais geral!” (BOULEZ, 2007, p. 31). Desse modo, compreender as construções de significado¹³ que traduzissem o ideal estético-composicional de Almeida Prado consistiu em considerar as teorizações expressas em suas aulas da disciplina de Composição¹⁴ na UNICAMP, incluindo-se também as entrevistas concedidas a pesquisadores que discutiram sua figura pessoal e seu ato composicional em artigos, dissertações e teses. A revisão desses registros resultou em dados importantes que ajudaram a construir uma percepção mais abrangente dos conceitos que nortearam a estratégia poética do compositor.

Quando Almeida Prado fez a confirmação de suas quatro fases composicionais: 1ª – Nacionalista (1960-65); 2ª – Pós-Tonal (1965-73); 3ª – Síntese (1974-82); e 4ª – Pós-Moderna (1983-2010) em entrevista concedida a Moreira (2002, p. 56) – trouxe implícita a preocupação

¹³ O conceito da palavra “**significado**” é muito abrangente. No entanto, faço uma exposição baseada em um recorte aplicável ao que interessa sobre o conteúdo geral deste texto. Nossa atribuição, aqui, visa se conectar com o aspecto de significado musical da estrutura (atribuição da semântica). O vocábulo “**semântica/o**” vem de “sinal” (sema) que também tem relação com “significado” (signo). Segundo Umberto Eco (1989, p. 24), quando considerou as definições mais antigas de “**signo**” que é *aliquid que stat pro aliquo* (algo que está em lugar de alguma coisa), subentende-se uma substituição (no lugar de). Eco, quando quis estabelecer a analogia entre música e linguagem, buscou se fundamentar a partir da ideia metafórica da “fumaça” (como antecedente da expressão) e do “fogo” (como conseqüente da expressão). Segundo Sloboda (1985), há, similarmente, entre linguagem e música, três elementos constituintes: a fonética, a sintaxe e a **semântica**. Com objetivo de entender a aplicação do significado da estrutura musical articulo com o que Meyer (1956) teoriza sobre os significados em música e classifica dois posicionamentos conceituais: o absolutista e o referencialista. Segundo ele, a *posição absolutista* tem a compreensão de que a significação musical está ligada exclusivamente à composição musical. Em contrapartida, a *posição referencialista* diz que os significados da música estão ligados ao extramusical, às emoções, aos eventos, aos lugares. Os significados dessa posição estão relacionados ao que pode ser encontrado fora da composição musical (ao redor dela). Acrescenta-se que a posição absolutista contempla outras duas ramificações conceituais, a *formalista* (segundo Reimer [1970, p. 20-21], a compreensão intelectual-racional da “forma pela forma”) e a *expressionista* (que se fixa nas relações musicais da composição, porém admitindo a ideia e as emoções baseadas na percepção dessas relações musicais).

¹⁴ Fui aluno regular do curso de Música (Composição) na UNICAMP, tendo Almeida Prado como professor principal de Composição nos anos de 1992 a 1995 (ano em que Almeida Prado se aposentaria dos trabalhos docentes na universidade). No último ano de 1996, continuei cursando Composição com o professor e compositor Raul do Valle, que atuava no Núcleo de Integração e Difusão Cultural (UNICAMP).

de separar e indicar mudanças significativas quanto ao seu direcionamento estético a partir da segunda fase. Nesse sentido, os próprios termos por ele escolhidos sugeriram algum encaminhamento. O prefixo “pós” nas fases (segunda e quarta), consecutivamente, referindo-se à superação da tonalidade e da modernidade, mereceram atenção. Quanto à tonalidade e sua superação, em Almeida Prado, pareceu ser uma empreitada óbvia. No entanto, o termo da quarta fase que ligou ao conceito “pós-moderno” necessitou algumas considerações.

Villaça (1996, p. 28) afirma que o “[...] pós-moderno não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas sem queda no relativismo. É perda, é desagregação, mas também é aposta na multiplicidade”. Quanto ao possível início ou fim da pós-modernidade, Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 155) disse que: “Em termos de datas, alguns se arriscam a dizer que a modernidade é algo que ocorreu na cultura ocidental entre 1860 e 1950 e que a pós-modernidade expressou-se a partir de 1950, tendo seu apogeu em torno de 1980. No entanto, datas são discutíveis.”

Segundo Sant’Anna (2003, p. 155), a pós-modernidade eximiu-se “[...] da temporalidade histórica [e] demitiu-se de qualquer ideia de projeto, satisfazendo-se com o agora, com o presenteísmo, com a razão cínica, com a aparência, com a fragmentação e o pastiche, deixando se levar pelo mercado [...]” Segundo Terry Shinn (2008, p. 50), Jean-François Lyotard (1924-1998), que é, sem contestação, a figura mais marcante da filosofia da pós-modernidade, considera esse tempo e manifestação como um “movimento ‘anti’ posturas”. As multiplicidades e as rupturas, na pós-modernidade, parecem ocorrer combinadas em um só lugar. Jonathan Kramer (1996, p. 22) diz que, musicalmente falando, são anunciadas as “fragmentações e as discontinuidades”, o “pluralismo e o ecletismo”, o que é “não linear” quanto aos conteúdos e suas aparições.

Se Sant’Anna (2003) falou da influência e força do “mercado”, não se pode negar que as técnicas composicionais, quando consideradas em âmbito acadêmico, também sofreram suas ondas de tendências, provenientes de referências mercadológicas. Admitiu-se que, desse modo, Almeida Prado, em sua busca de superação estilística, tivesse igualmente adotado tais tendências em termos de técnicas musicais provenientes de compositores europeus,

principalmente da escola francesa, aquela liderada por Messiaen. Lembra-se que, em conversas iniciais com Nadia Boulanger, Almeida Prado (como candidato a aluno), ouviu os julgamentos e critérios de sua professora que classificava, naquela época, como *démodé* a música de Boulez. No entanto, soube-se que, silenciosamente, Almeida Prado discordava dessa afirmação tendo em grande conta as obras de Boulez (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 14).

Como professor de Composição na UNICAMP, somando-se o fato de ter sido um autor musical produtivo, as entrevistas realizadas pelos pesquisadores de suas obras tornaram-se oportunidades para provocações que o estimularam a um processo de aprofundamentos que ele fez de si próprio, deixando um legado filosófico-poético aos interessados em compreender suas obras. Reforço que esses argumentos formaram um tipo de teorização composicional, os quais foram geralmente registrados e anexados aos trabalhos acadêmicos dos seus entrevistadores (pesquisadores).

Seguem algumas exemplificações nas quais Almeida Prado fez sua autoconceituação enfatizando essa linha filosófico-teórica de sua produção musical.

Quadro 1 - Almeida Prado: considerações sobre sua própria produção musical

Consideração 1	“O meu discurso como compositor não é tonal como Beethoven e nem serial como Schoenberg. Eu sou uma fusão disso.” [...] “Eu trabalho com mecanismos intervalares para substituir o tonal e o atonal.” [...] “Estou em nome de uma expressividade intervalar [...]” (NADAI, 2007, p. 117).
Consideração 2	“Para exemplificar o que seria essa permutação, imagine uma mesa com objetos colocados de diversas maneiras, e esses mesmos objetos sendo colocados de maneira diferente nesta mesma mesa. Você permutou os objetos. Eu fiz isso, mudei a ordem dos compassos. Uma colagem como fazia Picasso, arte contemporânea, como mudar o verbo para fazer uma mistura, algo que não era permitido na época de Beethoven, e o resultado soa muito bem. O processo de permutação pode também ser comparado à mudança de objetos dentro de uma casa. A casa não muda, o tamanho dos cômodos não muda, o que acontece é um reposicionamento dos objetos.” (NADAI, 2007, p.114).

Consideração 3

“E. P. - O senhor acredita que estejamos esgotados de caminhos e ideias?

A.P. - Não, não acredito. Nunca se esgota. Sempre haverá um olhar novo sobre a mesma coisa. O problema é o olhar novo sobre o mesmo objeto. Por exemplo: se você colocar uma cesta de frutas numa sala e abrir esta sala para Picasso, Matisse, Monet, Manet, Di Cavalcanti, Portinari, cada um vai pintar a natureza morta à sua maneira. As mesmas maçãs, peras, uvas... O objeto é o mesmo; o olhar sobre é que é diferente. O compositor pode ter uma fase de cansaço, de esgotamento, onde não tem mais o que dizer, nem no tonal, nem no atonal... É uma fase [...]” (PIRES, 2007, p. 78).

Consideração 4

“[...] Almeida Prado é aquela pessoa que quer ficar com um pé no Guarnieri e um pé em Schoenberg. É isso que eu quero, essa síntese, eu não quero ‘ou’ eu quero ‘e’. Desde aquela época eu era ‘e’ e não ‘ou’, branco ou preto, não, ‘preto e branco’ e ‘vermelho e amarelo’ e de tudo eu faço uma grande sopa. Essa foi sempre a minha ideia do que seria música compreensível para o público. Com isso eu fui deixando na minha obra elementos do Camargo Guarnieri, que eu nunca abandonei. Por que eu vou deixar uma coisa que é boa? Porque agora eu sou atonal? Eu posso ser o pós-moderno de [sic] tudo abarcar, é o que fez Stravinsky, que é o compositor mais completo do século XX, porque ele abarcou tudo.” (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 10).

Fonte: elaborado pelo autor

Em suas composições posteriores à sua ruptura com o nacionalismo, Almeida Prado aplicou organizações de mecanismos intervalares ligados à negação da tonalidade. Entende-se tonalidade, aqui, como Schoenberg propôs, como um sistema que tem “[...] uma possibilidade formal, proveniente da mesma essência da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade.” Ele avança dizendo que “[...] no curso de uma peça musical, somente determinados sons e determinadas sucessões de sons (e tudo numa certa ordenação), de tal modo que, nesse dito tom, a dependência da fundamental (a tônica) possa ser percebida facilmente.” (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 69).

Nessa contextualização argumentativa, é oportuno começar pela tonalidade, porque, a partir dela, Schoenberg teorizou sobre a atonalidade. No entanto, para o próprio Schoenberg,

era difícil e trabalhoso partir de uma definição de “atonal”¹⁵ (ver pantonalidade¹⁶), se a definição de “tonal”, segundo Schoenberg¹⁷, “já é empregada incorretamente se pensada num sentido excludente em vez de inclusivo” (nota de MENEZES em SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 558). Ainda na mesma versão do *Harmonielehre*, ele continuou sua afirmação dando manutenção à ideia da dificuldade de definir a dicotomia entre tonalidade/atonalidade:

[...] tudo o que resulta de uma sucessão de sons, seja através do recurso da relação direta como uma única fundamental, ou por meio de um contexto de conexões mais complexas, constrói a tonalidade. Logo, há de ser evidente que, partindo-se desta definição – que é correta – não se pode construir com sensatez uma oposição que corresponda à palavra atonalidade [*Atonalität*]. (nota de MENEZES em SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 558).

Seria salutar considerar que essa definição de Schoenberg atenderia a duas prementes necessidades contextuais que eram provocadas pelo impacto da “música nova” na recepção e estética vigentes da época – ainda extremamente atrelada ao tonalismo: uma primeira necessidade se definiria pelo combate ao simples caráter pejorativo do termo “atonal” (não música) por parte dos oponentes da música nova da Segunda Escola de Viena; a segunda diz respeito ao fato de tentar anular a rejeição dos que poderiam construir uma opinião mais refinada que influenciasse a plateia e a crítica contra a “música nova”. A definição de Schoenberg serviria a um propósito de validação teórica para a sua música a partir da vinculação à tonalidade (tradição sistêmica anterior). O grande objetivo de Schoenberg seria, então, aquela almejada aceitação de sua música no círculo sociomusical de Viena.

1.3.1 Problemas terminológicos na dissolução da tonalidade

Muitos teóricos têm tentado construir um discurso coerente sobre tonalidade e atonalidade. De maneira não muito contínua têm ocorrido alguns acertos que, ainda assim,

¹⁵ “Faz-se necessária para o momento, portanto, uma análise mais científica e concreta da harmonia dita ‘atonal’, a fim de comprovarmos a ineficiência do termo e de constatarmos, com instrumentos mais apropriados, o quão a harmonia pós-tonal é, a rigor, *pantonal* [...]” (MENEZES, 2002, p. 99).

¹⁶ Segundo William Drabkin (s.v. “Pantonalität” in *New Grove Online* [2001, tradução nossa], o termo foi cunhado por Rudolph Réti (Londres, 1958) “para explicar a extensão continuada da linguagem tonal no final do século XIX (aquela desenvolvida por Wagner, Debussy e outros).”

¹⁷ Conforme informação de Flo Menezes em nota de rodapé no *Harmonielehre* (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 558).

deveriam ser submetidos a cuidadosa seleção e atenção. É conveniente o alerta proposto por Paul Lansky e George Perle (s.v. “Atonality” in *New Grove Online* [2001]), que escreveram:

As interpretações usuais sobre a atonalidade e seu desenvolvimento são vagas e enganosas. Diz-se frequentemente que a tonalidade se desenvolveu até um ponto de complexidade onde já não era possível determinar a definição contextual descrita, e as funções tonais foram, portanto, abandonadas. Esta atitude tem uma base na realidade, mas é uma simplificação que obscurece questões essenciais (LANSKY e PERLE, 2001, s.v. “Atonality” in *New Grove Online*, tradução nossa).

Quanto aos acertos e desacertos sobre a “atonalidade”, cabe mencionar a tentativa que foi feita da não validação do termo “atonal” sob o argumento de que Schoenberg justificasse sua discordância. Tal argumento, em parte, é plausível. Em outra, não o é. O teórico diria:

Sou músico e nada tenho que ver com o atonal; atonal poderia apenas significar algo que não corresponde à essência do som; uma peça musical sempre necessitará ser no mínimo, tonal, já que uma referência se estabelece de som para som, em virtude da qual resulta uma determinada sequência perceptível pela disposição dos sons, vertical ou horizontalmente. A tonalidade pode, então, não ser nem visível nem comprovável, e tais referências, obscuras e de difícil entendimento, até mesmo ininteligíveis. Mas, qualificar de atonal uma relação de sons seria descabido quanto classificar de a-espectral ou a-complementar uma relação de cores. Tal oposição não existe [...] (SCHOENBERG, 1966, nota da p. 486 apud MENEZES, 2002, p. 97).

Por outro lado, Josef Matthias Hauer¹⁸ (1883-1959), a quem historicamente se atribuiu ser o originador do dodecafonismo, anteriormente a Schoenberg, sem ambos terem tido contato um com o outro, prontamente demonstrou aceitar o termo “atonal”, inclusive apresentando uma definição consolidada a partir de seu *Lehrbuch der atonalen Musik* (1923): “Em música atonal não há mais tônica, dominante, subdominante, graus da escala, resolução, consonância, ou dissonância: em vez disso, somente os doze intervalos de temperamento igual. Sua ‘escala’ consiste de semitons temperados.” (HAUER, 1923 apud SIMMS, 1995, p. 64-65).

¹⁸ Em 1919, de maneira independente de Schoenberg, esse músico, teórico e compositor austríaco desenvolveu estudos sobre a técnica dodecafônica descobrindo a “lei dos doze sons” em suas composições. Entre vários de seus trabalhos teóricos, em 1920 publicou em Viena o *Vom Wesem des Musikalischen*, onde disse que “[...] a lei imutável da música, sua seção áurea, é a de que os doze semitons da gama cromática devem aparecer e reaparecer todos de maneira constante.” Mesmo que tenha havido disputa entre Hauer e Schoenberg pela atribuição da criação do serialismo, a história da música tem admitido que Hauer tenha sido mesmo o pioneiro nessa linha de trabalho sob o plano formal. No entanto, os tratamentos e realizações conduzidos pelos dois compositores são particulares. (WEBERN, 1984, p. 133).

Quando Schoenberg falou da natureza física do som estar relacionada à palavra “tonal” sob um sentido da sonologia (todo e qualquer som) – sob o argumento de que todo som é tonal (tônico), seria ininteligível se não fosse assim – seu argumento foi inteiramente plausível. Quando ele se referiu a esse conceito “tonal” (sônico, audível, real), incluindo esse sentido na fundamentação de sua discordância do termo “atonal” para refutar a atribuição que os “defensores da música tonal” faziam contra a música nova, e classificando essa “música” como “atonal”, o seu argumento seria perfeitamente justificável diante desse contexto de defesa estética. No entanto, seria problemático quando retomado a partir do contexto de refutação que Schoenberg se encontrava, seria desproporcional para os que justificariam a não aceitação do termo “atonal” nos dias de hoje, quando utilizassem esse pensamento discordante de Schoenberg para garantir a não aceitação do termo “atonal” associado a um sistema.

Schoenberg, em sua intenção de **não considerar** o “sistema atonal” como conceito válido, firmou-se à definição pelo sentido *α-sônico* (“inexistência de som”), ou seja, o fato de o próprio “som” não ser som – aqui então materializar-se-ia uma argumentação insuficiente. De que maneira essa argumentação é insuficiente e imprópria?

Renegar a palavra “a-tonal” com base nessa justificativa simplificada que faz uma comparação epistêmica com outros termos – “a-espectral” (*aspektral*) e “a-complementar” – para continuar fundamentando sua não aceitação do termo “a-tonal” seria carecer de um aprofundamento lógico. Nessa hipótese, o argumento de Schoenberg sobre o termo “a-tonal” se tornaria inválido ao ser aplicado pelo viés da sonologia como negação da existência de um sistema antagônico ao tonal. Não se poderia fazer tal indicação, pois o “atonal”, hoje, poderia ser compreendido dentro de uma atribuição sistêmica para a negação do sistema anterior. Para tanto, não se discutiria o som pelo viés do espectro, mas por uma ideia de refutação ou aceitação de um sistema centralizante, ou não, da tonalidade.

Assim, para os dias de hoje, a aceitação da justificativa de Schoenberg anular a impropriedade do termo “a-tonal” sob o transporte dos termos “a-espectral” e “a-complementar”, tal raciocínio continuaria parecendo inconsistente, pois existiriam outros termos já consolidados e mais aceitos, como “a-métrico” e “a-simétrico” (ametricidade e

assimetricidade), os quais apresentariam semelhante construção estrutural da palavra e seriam perfeitamente aceitos dentro das construções teórico-analíticas atuais.

Nos mesmos moldes, Alban Berg, se referiu a “a-métrico” e “a-simétrico” como denominações não lógicas comparáveis ao combatido “a-tonal”. Em uma entrevista realizada na Rádio de Viena, *What is Atonality?* (1930), Berg demonstrou claramente que estaria preocupado em fundamentar uma defesa à música nova contrabalanceando a rejeição que ela sofria. Como Schoenberg, Berg buscou cumprir seu papel diante da crítica vigente à época, que se ocupava em taxar a “música diferente” desses autores como música “a-tonal”. Para os oponentes dessa música, ela seria inaudível, impossível de existir, uma não música. Nessa entrevista, predominou sua tentativa de justificação e refutação. Para Berg, novamente, a estratégia foi a de concatenar e validar o argumento em favor do íntimo relacionamento que essa música ainda teria com os “atributos da melodia, do ritmo, do todo e em parte da forma” (BERG, 1930, p. 1). Segundo Menezes, nessa entrevista, Berg diria que admitir o termo “atonal” seria aceitar “[...] a abolição da própria música, a *não-música*.” (BERG apud ROGNONI, 1966, p. 443 apud MENEZES, 2002, p. 98, grifo nosso).

Portanto, quando essa linha de defesa argumentativa, que utilizou e utilizaria os vários termos (“a-espectral”, “a-complementar”, “a-métrico” e “a-simétrico”) em favor da negação do “a-tonal”, só faria sentido para justificar a rejeição que esses compositores primordialmente vivenciaram, e tal argumento não teria um teor consistente para anular alguma outra aplicação do termo quando vinculado ao conceito “sistema”. A preocupação predominante de Berg, nessa entrevista, parece ter revelado o foco da preocupação também compartilhada por Schoenberg e Webern – o desejo de cumprirem a validação da música nova diante da crítica que a tradição tonal vigente fazia a essa música. Portanto, a simples alusão à existência de um prefixo (a-...) à frente de um vocábulo não seria suficiente para anular o sentido consubstanciado nos dias de hoje para o termo “a-tonal”. Se assim fosse, Menezes deveria rever o seu importante capítulo sobre o fenômeno da polarização acústica no texto *Apoteose de Schoenberg* (p. 101-111), no qual tratou da teoria de Costère utilizando o termo “*apolar*” (ou negação de polo) para sua teorização (p. 103).

Outro problema no argumento exposto por Menezes em seu livro, foi o sentido que se apegou novamente à parte do significado de “atonal” (em um argumento mais ou menos similar ao de Schoenberg) quando o autor apresentou o que Stravinsky denominou como “antitonal”, como uma solução ou justificativa viável de refutação ao “atonal” (p. 99). Quanto ao significado final, não seriam os dois termos – o “atonal” e o “antitonal” – a mesma coisa? Dessa maneira, poderia se crer que, para levar eficientemente a cabo o projeto de anulação e substituição da palavra “atonal”, materializada pela sua inadmissibilidade, tal projeto passaria, sem dúvida nenhuma, pelo desmonte do significado e pela adoção da palavra “tonal”. Desconsiderando o possível exagero da reflexão, talvez implodir o termo “tonal” não pareceria mais coerente?

Insiste-se, aqui, na necessidade de se destacar um avanço no entendimento sobre o que significaria a admissão do termo “atonal”, fazendo-se referência a Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) quando dizia a seus alunos que o “a-tonal” seria uma indicação mais aprofundada da simples ideia antagônica ao tonal. Segundo ele, o conceito deveria ser entendido como uma “superação” ao sistema tonal. Tal argumento pareceu se correlacionar com a perspectiva que apresento no *Diagrama 15*.

O que se diz aqui, é que Schoenberg sabia muito bem o que pretendia com o sistema dodecafônico, sabia onde e como implodir o sistema tonal, pois, além de ter concebido o seu *Harmonielehre* (1922), já vinha percebendo o ar de mudança na linguagem musical que se movia para um alargamento e rompimento da tonalidade em fins do século XIX e início do século XX. A tentativa, por parte dos compositores, de nomear esse processo foi algo sintomático e inerente à própria época de uma contínua revolução em vários campos do conhecimento e da vida humana. O avanço do conhecimento no início do século XX implicou em uma necessidade do homem moderno dar nome às coisas.

[...] Claramente, por volta de 1900, muitos compositores sentiram que a tonalidade, como era entendida, estava em um ponto de exaustão e mudanças substanciais na linguagem musical estavam preparadas. Por outro lado isso não significa que, sem Arnold Schoenberg, nós teríamos visto o surgimento da música que definiríamos como atonal. Ou antes, provavelmente teríamos visto (e de fato, vimos) novas escalas ou modos, novas definições ou métodos de tratamento de dissonância, novos procedimentos para condução de vozes, novas espécies de progressões harmônicas, etc. Entretanto, se marcadamente a música pré I Guerra Mundial de Stravinsky, Bartók, Debussy, Scriabin, e outros divergem da tonalidade, como era entendida antes da virada do século, suas músicas retêm muitos aspectos significativos da organização tonal. É razoável perguntar-se se sem Schoenberg nós teríamos visto alguma coisa

como o *Klavierstücke*, op. 11. [...] Se de fato a idéia da atonalidade não era tanto o produto de forças históricas anônimas mas sim da noção específica de um único pensador, então nós estamos frente a um problema básico na epistemologia da música: *o que havia no pensamento de Schoenberg que produziu o nascimento da atonalidade?* (HAIMO, 1997, p. 71, grifo nosso).

O que havia então?

Se Schoenberg produzira um sistema com grande capacidade de implodir a tonalidade, logicamente teria que chamar tal sistema-espaco-método de “outra coisa” – que esse “nome” fosse capaz de expressar essa negação. Paradoxalmente, para anular o problema da rejeição de sua música, como validação da mesma, ele precisava manter essa invenção teórico-sistêmica atrelada à tonalidade. Era exatamente isso que “[...] havia no pensamento de Schoenberg [...]” (HAIMO, 1997, p. 71).

Em meio à controvérsia com Heinrich Schenker, Schoenberg continuou pregando e ensinando o sistema dodecafônico, um sistema elaborado eficientemente para fazer frente ao que os defensores da música tonal pregavam – que música mesmo!? Só existia até Brahms! Schenker compunha o nicho social tradicional vienense que rejeitava veementemente essa música nova. O próprio Schenker dizia que o músico bem formado não poderia jamais destruir o “sistema diatônico” por alguma motivação de segunda ordem (externa). Schoenberg teorizou, em seu livro *Funções estruturais da harmonia* ([1954] 2004, p. 99), quando descreveu as “alterações cromáticas” como mecanismos capazes de produzir uma *tonalidade estendida*, que ao contrário, para Schenker, era a destruição de sua “substância primordial”. (Dunsby e Whittall, 1986, p. 107-108). Em meio a esse contexto e essa controvérsia, o que Schoenberg pretendia era estrategicamente firmar esse sistema revolucionário como uma evolução que se deu a partir da tonalidade – esse seria o fator mais incontestável dessa validação teórico-estética –, uma vinculação com a tradição tonal de Viena.

Estrategicamente, faria sentido tal vinculação, mas o fator preponderante consistiu no aspecto de que o sistema de Schoenberg possuía as ferramentas e concepções para implodir a tonalidade, coisa que outros compositores, por respeito (medo) às suas plateias ou por lhes faltarem ferramentas e ímpeto criativo, não o fizeram. Depois de iniciado o caminho, Schoenberg não pôde mais voltar, precisou defender sua teoria como um missionário que possuía uma nova ordem – uma missão, como a de um profeta que, sozinho, cumpriu bem o

seu papel (às custas do seu isolamento sociomusical). Foi diante dessa necessidade de marcar guarda às suas convicções e definições que, em determinado ponto de suas defesas, Schoenberg e seus seguidores produziram determinadas justificativas que, se ainda hoje fossem mantidas como bases teóricas para aceitar ou refutar a palavra e o conceito “atonal”, se converteriam em equívocos conforme se apontou aqui. Schoenberg tão somente estava em um combate contra as tendências *schenkerianas* e *brahminianas*, custasse o que custasse.

Sobre as muitas composições do Século XX, emprestou-se uma definição de Straus que parece descrever o tipo de terreno em que uma parte do procedimento composicional de Almeida Prado transitou. Straus (2000, p. 112-116) disse que tais composições “[...] parecem convidar-nos a uma análise tonal tradicional. Diversas obras de Stravinsky, Bartók, Berg e até mesmo de Schoenberg possuem um tipo de sonoridade tonal, pelo menos em determinadas passagens.” Neste parágrafo sigo apontando os excertos mais pontuais do autor, onde o mesmo fez uma ressalva quanto ao fato de que uma obra, para ser considerada tonal, “precisa necessariamente apresentar duas características: *utilizar a harmonia funcional e o tratamento tradicional das vozes condutoras*” (grifo nosso). Ele apontou que “[...] a harmonia funcional se refere à ideia geral de que as diferentes harmonias possuem funções específicas e consistentes para se relacionarem umas com as outras. É a base da análise, que utiliza numerais romanos.” Continuando, ele disse que “[...] a condução de vozes tradicional está baseada em certas normas conhecidas do tratamento das dissonâncias. Há outros aspectos inerentes à tonalidade, mas estes apresentados aqui são provavelmente os mais fundamentais.” Portanto, para Straus, “[...] se uma obra não faz uso da harmonia funcional ou do tratamento tradicional das vozes condutoras, os princípios básicos da análise tonal simplesmente não podem ser aplicados.” Ele afirma que, para “[...] que possamos apreciar mais completamente a música pós-tonal, precisamos abordá-la segundo seus próprios termos. *Toda música tonal é cêntrica, focada em classes de alturas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal* (grifo nosso).” Como descrição dos tipos de músicas dos séculos XX e XXI, o autor disse que “[...] mesmo sem fazer uso dos recursos da tonalidade, uma peça pode ser organizada ao redor de centros referenciais. Uma vasta gama de obras pós-tonais foca alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos de alturas específicos, com a finalidade de dar forma e organizar a música.” Straus fez

uma descrição e uma menção de como “[...] tríades ocupam uma posição interessante na música pós-tonal. Elas não se comportam como tônicas ou dominantes.” Ele disse que se há algum senso de repouso, as tríades são “[...] normalmente utilizadas para enfatizar e suportar um centro formado por uma altura ou por uma classe de alturas [...]” (p. 112-116).

Pareceu-me que tanto Schoenberg (conceito) como Straus (repertório) estariam também apontando uma necessidade de atenção diante do conjunto de obras que transite por algum tipo de parentesco com a música dita ou classificada como atonal. Sob essa condição de cuidados, propus fazer uma tentativa de alguma ordenação de definições a partir da Teoria de Sistemas para vislumbrar algum avanço conceitual e melhor lidar como os limites e interseções dos sistemas musicais em Almeida Prado.

Sabendo do problema conceitual e terminológico levantado por Schoenberg para o termo “atonal”, levando-se em conta que a discussão ainda perdura no meio acadêmico musical contemporâneo, com vistas a preparar uma argumentação plausível para que, ao menos, possa-se discutir o trânsito entre sistemas em Almeida Prado, construí uma argumentação que buscasse ampliar a limitação da crítica atual, que não admitiria o atonal como um sistema. Alguém poderia argumentar que, o que aconteceu em Almeida Prado (apesar de o próprio compositor ter denominado que estaria “entre” os sistemas tonal e atonal) não poderia ser chamado de sistema atonal, mas sim de uma sistematização atonal. Pareceu-me que esta anterior alegação caminhará para não admitir a denominação “sistema” para esse espaço.

Ainda tangente ao problema de denominação de ser este ou aquele “sistema musical” um “sistema”, mais à frente cito a discordância de Flo Menezes (2002, p. 207-208) sobre a música dodecafônica não ser configurada como um ‘sistema serial’, mas sim por uma “técnica de composição”. Em contrapartida, Adriana Moreira (2008, p. 254) escreveu que Milton Babbitt, com base “[...] nas obras mais tardias de Schoenberg [...] tratou o método dodecafônico como um sistema [...]” Anteriormente, a autora trouxe a referência de sistema serial com base no que Boulez, em 1964, relacionou aos “[...] diversos parâmetros do som musical dominados por um sistema serial [...]”, onde as práticas composicionais de Webern foram também ideias desenvolvidas em *Modes des valeurs et des intensités* de Olivier Messiaen (2008, p. 254),

conforme o que Silvio Ferraz (2005, p. 4) propôs sobre o “[...] que chamamos de sistemas: tonal, modal, atonal, atonal livre, serial, hiperserial, espectral, minimal etc.”.

Recentemente, Ricardo Bordini, em seu artigo *Composição: análise e síntese, sistemas, princípios e técnicas* (2015), referiu-se pontualmente ao espaço atonal, definindo-o como um “sistema não tonal”. Ele disse que a “Música tonal cromática e música serial utilizam o mesmo universo de notas, porém, com resultados muito diferentes.” Assim, para o autor, o que possibilitaria as diferenças entre as músicas são os **sistemas diferentes**. Bordini (2015, p. 111) colocou que “[...] há um *continuum* entre os sistemas musicais, pois obviamente, operam todos sobre a mesma matéria. O que os diferencia é, em grande extensão, a ordem de organizar-se no mesmo material.” (BORDINI, 2015, p. 111). Pareceu-me ficar implícita, no discurso desse autor, a correspondência entre a atribuição do termo e conceito “sistema” tanto quando se referiu ao tonal como quando se referiu ao “não tonal”, deixando subentendido esse último sistema como uma referência ao sistema atonal.

A discussão em torno de se admitir o espaço atonal como um sistema surgiu em primeira e simples instância contrária ao que se procedeu do sistema anterior. Se o espaço tonal é considerado um sistema musical – por um senso básico na *prática comum*¹⁹ – o contrário de “tonalidade” deveria ser admitido como “atonalidade”, ou seja, não poderia o contrário de sistema tonal ser definido, sem grandes problemas, como “sistema atonal”? Essa primeira reflexão parte de bases mínimas definidas pelo que seria estabelecido a partir do simples antônimo do termo. Então, sob qual fundamento inicial, essa nomeação/classificação não poderia ser construída? O que justificaria a ideia da atonalidade não poder ser aceita como um “sistema”? Haveria então uma palavra que tivesse o potencial de exercer uma substituição adequada?

Anteriormente, na mesma entrevista concedida à Rádio de Viena (1930, p. 2), Berg fez duas menções importantes ao termo “sistema”:

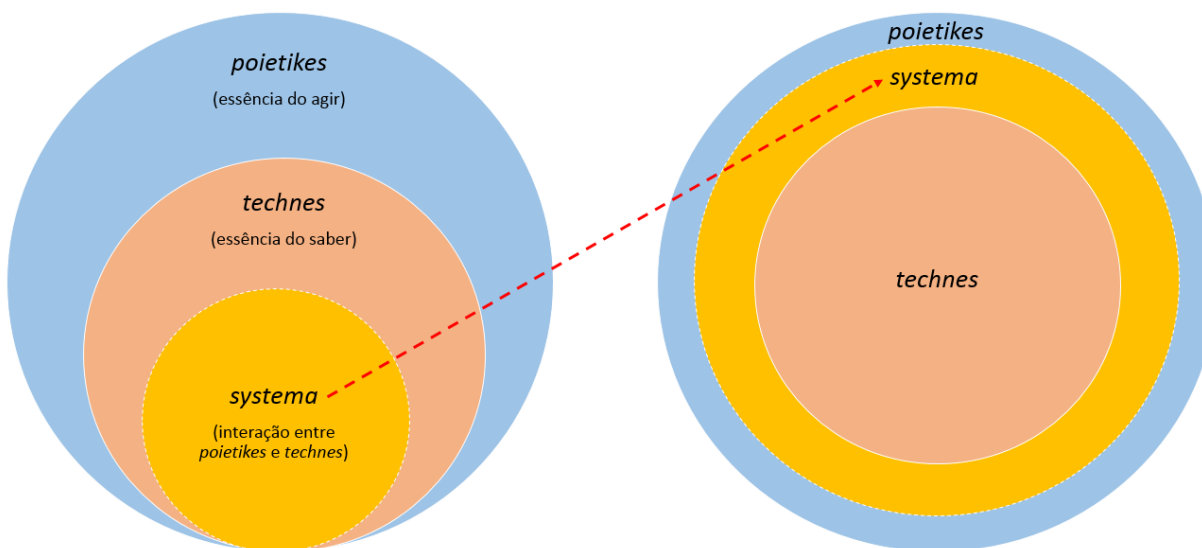
¹⁹ No prefácio do livro *Armonia* em italiano de Walter Piston, Bosco (1989, p. XVI) disse que “[...] este conceito é usado em sentido mais amplo para indicar o conjunto da harmonia de Bach a Wagner, aceitando a hipótese de que as mudanças históricas e estilísticas ocorridas entre os dois extremos é mesmo de grande sintática gramatical da época da harmonia tonal.” (BOSCO, 1989: p. XVI).

- a) Existiria, a seu ver, um “sistema” (atonal) que controlaria a ausência das relações características do sistema harmônico maior/menor (tonal). Ele afirmou, antes que o sistema existisse, “essa música já estava lá” (música atonal). Obviamente, se consideraria que o sistema já estaria também regendo a obra, quando em sua concepção inicial ela existiria – a concepção geradora nasceria concomitantemente na edificação da obra. Seu argumento de antecipar a música como produto anterior em conjunto com o sistema foi um rápido lance neológico de se livrar da crítica pejorativa ao termo “a-tonal” à época. Nessa primeira passagem retirada de sua entrevista, seria possível perceber o prenúncio da sua admissão quanto à existência de um sistema atonal.
- b) Novamente, um pouco mais à frente, depois de uma rápida interferência sem muita importância do entrevistador da Vienna Rundfunk, Berg falou de “centralidade harmônica”. No entanto, ele disse que esta não seria de maneira “idêntica ao velho sistema tonal”. Ainda que o fio condutor visasse a validação frente à rejeição e menção pejorativa da música da Segunda Escola de Viena que se fazia presente, ele associou o “diferente” (a música atonal) por **vinculação**, e não por exclusão, em relação ao tonal. Como garantia de poder incluir o “sistema mais radical”, em seguida, Berg mencionou que na “[...] ‘composição em doze tons relacionados apenas uns com os outros’, Schoenberg foi o primeiro a praticar *um sistema* que não produziu nenhuma organização e controle de material sob a ordem harmônica do *velho sistema*.” (BERG, 1930, p. 2, grifo nosso).

Mesmo que o objetivo principal de Berg tivesse girado em torno das justificativas que buscassem dar validação teórico-estéticas frente à resistência que a música nova estaria enfrentando, ele deixou transparecer que essa música seria de fato regida por um sistema. Rodolfo Coelho de Souza, referindo-se à poética do *atonalismo livre* no artigo *Uma introdução às teorias analíticas da música atonal* (2009, p. 139) escreveu que uma música, para ser considerada atonal, “[...] não precisa necessariamente aderir à saturação cromática, o que abre um campo real de possibilidades para a miscigenação do atonalismo com a tradição da

harmonia tonal.” Mais à frente, apontou que “No âmbito do *atonalismo dodecafônico* estrito, tal mistura é inviável, devido à incompatibilidade intrínseca entre os *sistemas*.” (p. 139, grifo nosso). As quais sistemas ele se referiu? No mínimo considerar-se-ia o sistema dodecafônico, possuidor de grande potencial e propensão para negar a tonalidade, como um sistema inserido em um dos muitos espaços sistêmicos contidos no grande contexto da atonalidade. Pressupõe-se que, nesse contexto, como um espaço atonal, haveria um conjunto de sistemas/subsistemas (atonalismo livre, serialismo não estrito, dodecafonismo, etc.), cada qual à sua maneira, funcionando com objetivos de negar os parâmetros e princípios do sistema tonal.

É preciso atentar que um sistema, ou uma sistematização, e/ou uma “técnica de composição” (como se referiu Menezes [2002] anteriormente), qualquer um deles, comportaria a admissão de uma intenção-meta que estaria impulsionada por um ou mais princípios. Essa meta se transfiguraria no ato criativo denominado *poiesis*. Sendo *poiesis* a poética, a própria poética também derivou de *poiein* – que também seria “fazer/agir” (*pro-duzir*). Segundo Manuel Antônio de Castro (2000, p. 221), determinada poética definitivamente estaria contida na “obra”. Assim, a Análise musical seria capaz de desvelar a poética da obra em si, aquela que poderia ser repetida várias vezes e “re-pro-duzida” (*duzida*: guiada [verbo guiar], do latim *ducere*) em outras obras por determinado autor. Se há um ato concebido como “guiar”, conseqüentemente, essa guia se transformaria em uma ação por um determinado caminho que seria deixado de maneira clara ou oculta pelo compositor no seu fazer/agir no interior do objeto (produto: obra). O “fazer” como “compor” refletiria diretamente uma qualidade como uma identidade na manipulação e organização do material musical. Castro, no texto *Poética* (2000), trouxe a proximidade conceitual entre a poética e a técnica, já apresentada por Aristóteles no século IV antes de Cristo em seu tratado *Peri poietikes technes* (CASTRO, 2000, p. 216-217). O termo *poietikes* compreendido como a “essência do agir”, segundo Aristóteles, estaria vinculado ao *technes* como a “essência do saber”. A partir desses termos, não haveria dificuldade de se estabelecer a íntima ligação entre *poietikes*, *technes* e *systema*. Todos eles se materializariam por um conjunto de princípios, normas e medidas.

Diagrama 1 - Uma interpretação entre *sistema*, *poética* e *técnica* a partir de Aristóteles

Fonte: elaborado pelo autor (ARISTÓTELES, século IV a.C.)

Lembra-se que o termo “poética”, primariamente, foi aplicado à poesia e sua metrificação. Mas o conceito existiu e se expandiu como uma forma de trabalhar, construir e entender uma linguagem e seu conjunto de normas nas diversas modalidades da(s) Arte(s). Uma poética se firmaria por adoções, flexibilizações e rejeições de determinados princípios. Assim, compreender e atribuir a existência de princípios e normas aceitos e/ou rejeitados seria admitir que as rejeições das normas que regem o sistema tonal desencadeariam em um outro tipo de organização que produziria, obviamente, um outro *systema* que privilegiaria normas que contrariariam esse *systema* anterior. E se esse novo *systema* funcionaria, primariamente, a partir de uma meta de negação da tonalidade, ele seria, portanto, denominado de “*systema* atonal”. Outra vez, seria necessário dizer que, para esse *systema*, poderia se admitir, também, a ideia de um grande contexto que reuniria outros sistemas que tivessem o mesmo propósito básico – negar a tonalidade. As gradações de maior ou menor afastamento desse anterior sistema tonal definiriam os diversos tipos de sistemas nesse grande “contexto-sistema atonal”.

Diante dos argumentos contrários e favoráveis à denominação do que seria um sistema musical – especificamente o atonal –, e até onde essa definição seria aceitável ou não, incluindo a diferença ou a aproximação epistemológica entre o que é “sistematização”, decorrente da ação verbal “sistematizar”, o certo foi que minha tentativa continuou mantendo as afirmações

de Almeida Prado quando ele disse que, de fato, sua composição transitaria, em maior ou menor grau de sua escolha, entre os sistemas tonal e atonal.

1.3.2 Definição de sistema e proposição para sistemas musicais

“O que muda, não são os sons, mas os conceitos, os padrões, a ordem e o grau de complexidade com que estes são arranjados.” (GAZIRI, 1993, p. 8).

“Sistema”, termo proveniente do grego, indica, primariamente, uma organização. Essa organização pode ser obtida a partir de ações como ajustar, combinar, formar, moldar e modelar. Na atualidade, existe uma corrente de pensamento que estrutura seus estudos na Teoria de Sistemas, tendo como seu fundador o biólogo e pesquisador austríaco Karl Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), que, inicialmente, a chamou de Teoria Geral de Sistemas (TGS). O pesquisador propôs que o homem da sociedade moderna, preocupado em entender e controlar o conhecimento e sua prática, faria com que a Ciência – “esse conhecimento” e seus processos – fosse dividida em partes, em áreas, em setores. Assim, Bertalanffy disse que:

[...] em inúmeras disciplinas continuamente gerando novas subdisciplinas. Em consequência, o físico, o biólogo, o psicólogo e o cientista social são, por assim dizer, encapsulados em seus universos particulares, e é difícil uma palavra que defina um espaço para outro espaço. Isso é um aspecto notável. Isso, no entanto, é uma surpreendente viagem e evolução da ciência moderna que encontramos nesse fenômeno. Independentemente uns dos outros, os problemas e suas concepções evoluíram em campos muito diferentes. (BERTALANFFY, 1969, p. 31, tradução nossa, grifo nosso).

Os estudiosos e disseminadores dessa teoria, na atualidade, definem que um sistema é uma forma compreensível de se apreender uma realidade. Entretanto, deve-se levar em conta que **um sistema não visa representar toda a completude de uma realidade como uma imagem perfeita do todo**. A representação desse sistema busca conter os **itens (traços) mais importantes de uma determinada realidade**. Cada componente desse sistema se relaciona com os outros, direta ou indiretamente, de modo que seja mais ou menos estável por um determinado período de tempo, formando uma rede de causa e efeito. É um conjunto de regras concatenadas a uma lógica; uma organização de elementos e materiais ligados a possíveis e

outros subsistemas. Os “Sistemas se organizam de forma hierárquica, sem implicar em escala de importância.” (LIEBER, 2016, p. 2).

Quanto à organização, **os sistemas serão definidos em abertos e fechados**. Em linhas gerais, os sistemas ambientados na Natureza (ecossistemas, substâncias: minerais, gasosas, líquidas, etc. –, seres vivos, etc.) têm uma índole fechada: se o sistema se abrir demasiadamente, poderá produzir o caos e a morte dos sistemas vivos ou naturais, ou seja, seu colapso. Para tanto, para se salvaguardarem, necessitam ter uma organização de índole fechada. No entanto, nos sistemas abertos, a organização pode se ajustar de maneira mais maleável e moldável. Como exemplo, temos os sistemas sociais (comunidades, países, empresas, instituições públicas e privadas), os sistemas artísticos (escolas estilísticas, épocas, historiografia geral e específica – gêneros musicais, estilos musicais), os sistemas cibernéticos (computadores, mídias, rede da *web*, etc.), entre outros. Todos esses sistemas estão em um determinado ambiente e, para tanto, podem ser considerados pertencentes a uma ordem aberta de organização. O que se quer dizer, segundo Idalberto Chiavenato (2004), é que **os sistemas abertos podem ser reconstruídos e reorganizados. Podem ter uma vida ilimitada**. Ao contrário dos sistemas vivos, que estão sujeitos à finitude da vida, vindo a morrer por serem, justamente, seres vivos.

Partindo da premissa inicial de que um sistema possa existir por si só na natureza, ou, por outro lado, havendo muitos sistemas criados e aprimorados pelo homem, tais sistemas foram, assim, condicionados pelo ímpeto intrínseco à vontade do homem de perscrutar e entender as coisas como são e como funcionam. Dessa forma, a vontade de sistematizar, ou de construir algum sistema para compreender uma configuração natural ou artificial **parte do desejo de controle**. O controle é um dos princípios inerentes à Teoria de Sistemas, e é possibilitado pela prática do que se tem chamado de *análise de sistemas*. Em um paralelo, aponta-se uma tangência conceitual para a análise de sistemas musicais. Nesse momento, o objetivo analítico musical deverá ficar em segundo plano, vindo para uma ordem de primeira importância a definição de como seriam esses referidos sistemas musicais.

Ressalta-se que todo sistema lida mais ou menos com **o problema da entropia**, como uma força que leva à desintegração do próprio sistema. Por outro lado, qualquer material pertencente, em algum caso, a uma obra musical ainda não estudada, careceria de uma análise

para que suas estruturas pudessem ser compreendidas. Nesse caso, **esse desconhecimento, em certo sentido, perfaz um estágio entrópico**. Assim, buscar o controle analítico faz parte de uma intenção de controlar o papel, a força e a ação da entropia sob a solução do conhecimento. Leva-se em conta que o material em si, em sua construção, tenha sido formulado com grande complexidade, podendo este, ser desvelado com vistas a se controlar seu grau de entropia. **Toda sistematização visa alcançar o controle do caos**. O que é incompreensível, busca-se torná-lo compreensível.

No Brasil, pode-se enfatizar a ligação que Liduino Pitombeira (2010, 2013, 2015) tem desenvolvido em suas pesquisas que envolvem os conceitos de “sistema composicional” e de “modelagem sistêmica” com a Teoria Geral dos Sistemas (BERTALANFFY, 1969; KLIR, 1991; MEADOWS, 2008). À semelhança de minha proposta, Pitombeira estabeleceu uma linha associativa ao conhecimento teórico da Engenharia. Para o termo “modelo”, o pesquisador destacou o que Bruno Mororó (2008, p. 27) disse, que: “Um modelo é definido como a representação simplificada de um sistema real com o objetivo de estudo deste sistema.” Para Pitombeira (2015, p. 71),

No âmbito da análise musical, é possível realizar um procedimento análogo à modelagem sistêmica, com a finalidade de examinar os princípios estruturais dos diversos parâmetros musicais de uma obra, bem como as relações entre os valores agregados a estes parâmetros, em suas diversas dimensões.

Segundo o autor, “A obra analisada é, dessa forma, simplesmente resultado de um dos prováveis planejamentos composicionais emanados de uma estrutura mais profunda – o sistema composicional.” (PITOMBEIRA, 2015, p. 71). No aprofundamento do planejamento composicional, uma dada estruturação musical pode ser passível de um ou mais sistemas musicais diferentes e conviventes. Levando-se em conta o plano de construção de uma composição e o quanto seu construtor conseguiu se conectar com os ordenamentos mais profundos e engendrados da mesma, é sintomático admitir-se que, no soerguimento dessa composição, o autor tenha que ter passado pelos domínios e definições dos sistemas musicais mais correntes – aqueles chamados de “sistemas de alturas”. É perceptível que essa linha de pensamento passe a decifrar um “sistema” e suas associações a partir do campo da Composição de uma obra moderna em si mesma, porque requisita-se e admite-se que, minimamente,

dentro de um plano composicional, há um princípio anterior provocado por espaços que são regidos por sistemas/subsistemas que sempre agiriam por meio de “regras”, que são as condições e as deliberações anteriores ao próprio “sistema”, a ser seguido ou a ser negado, por quebras e rupturas com algum outro sistema.

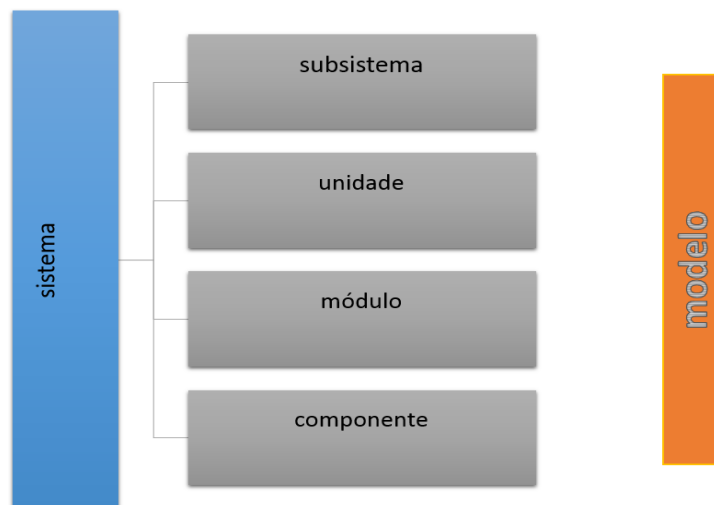
Assim, novamente, eu chego à ideia de se aceitar a nomeação e o funcionamento de um sistema contrário ao sistema tonal como um “sistema passível de ser estudado” (MORORÓ, 2008). Se um sistema é contrário ao tonal, ainda assim tal “sistema” tem suas “regras do jogo” (BERTALANFFY, 2008, p. 53). Quando Liduino Pitombeira (2015, p. 71) validou a definição de Bruno Mororó (2008, p. 27) que fixou haver um “objetivo de estudo” de “um sistema real” ou de qualquer sistema que pudesse estabelecer “regras” a ponto de modelar a condição de um produto musical, entende-se que, esse “objetivo de estudo” se direcionaria à dedução lógica do que seria “real” no contexto e universo “desse sistema”.

Conforme já se delineou anteriormente, um certo número de teóricos e analistas musicais tem ab-rogado a denominação “sistema atonal” – eles têm afirmado que esse sistema não poder ser assim designado. Para eles, não haveria um sistema, pois a negativa e a contrariedade ao sistema tonal já bastaria por si só. Haveria uma impossibilidade de modelagem replicativa do sistema atonal. Para esses teóricos, o conceito da “negação da tonalidade” já garante a admissão de qualquer proposta que satisfaça o entendimento da *não organização* tonal que leve à grande *abertura* e *diversidade* – segundo eles, esse seria o impeditivo da avaliação sistêmica do universo atonal. Dessa maneira, minhas considerações parecem ir em uma direção contrária do entendimento *não sistêmico* do contexto atonal. Por esses e outros argumentos já apresentados, passei a compreender que haveria uma necessidade e “objetivo de estudo” dos ditos “sistemas de alturas” – principalmente quando se tratasse do sistema tonal e do seu antagônico sistema atonal, que é admitido, como um grande contexto/universo que contém vários “outros sistemas” –, apropriando-me do que Silvio Ferraz (2005, p. 4) disse ao fazer as designações que superam os sistemas modal e tonal: “[...] atonal, atonal livre, serial, hiperserial, espectral, minimal etc.”. Aqui, então, eu estabeleceria, que as superações estéticas e técnicas definidas por Ferraz são somente facetas do que compõe e descreve esse sistema atonal. As facetas podem ser vistas como ambientes sistêmicos mais ou menos distantes da

tonalidade. Assim, sob quais outros argumentos não se poderia denominar esse “sistema” como “atonal”?

Desse modo, a partir da área de Engenharia e Análise de Sistemas (EAS), propus reutilizar um modelo que pareceu abarcar a problemática da evolução dos sistemas musicais e suas delimitações do ponto de vista constitutivo dos materiais e suas ordenações. A intenção conceitual foi poder avançar no aspecto de controlar/entender os elementos musicais que definiriam esse ou aquele sistema musical. Assim, um *sistema* possuiria em seu corpo um ou mais *subsistemas*. Logo após, subsidiado ao *subsistema*, a *unidade* – que, por sua vez, teria o *módulo* ligado a ela. Por último, o *componente* como elemento mínimo (o intervalo musical com seus dois pontos de altura) ligado ao *módulo*, como se dispôs no *Diagrama 2*. O *sistema* apresentaria seus níveis hierárquicos totalmente previsíveis na Teoria Geral de Sistemas (TGS) e na Engenharia e Análise de Sistemas (EAS).

Diagrama 2 - Modelo para o estudo dos sistemas musicais segundo a EAS



Fonte: elaborado pelo autor

Como avanço para esta construção teórica apropriei-me do conceito de “sistema” provindo da Teoria de Sistemas apontando o parentesco epistêmico entre *sistematização* e *sistema*. A convergência se deu em considerar que a *sistematização* é o resultado da ação verbal *sistematizar*, e que, por sua vez, esta ação proveria o agir por meio de um determinado *sistema*. Assim *sistematizar* nada mais seria que aplicar um *sistema*, agir por um “sistema” referido. Em

certo aspecto, conciliou-se a ferramenta (*sistematização*), a ação (*sistematizar*) e a conceito/produto (*sistema*) como uma ideia indivisível no propósito. Um *sistema* seria formalizado com objetivos claros. Se há *sistematização*, haveria *sistema*. Não seria possível existir *sistematização* sem a admissão da ideia de um *sistema* pré-existente.

Assim, cada sistema (espaço) musical foi apresentado sob um mesmo modelo de “sistema da EAS”, buscando-se fazer uma comparação pontual dos conjuntos de materiais e elementos formadores/organizados de cada sistema musical. Os conceitos hierárquicos provindos da TGS e da EAS foram levados em conta somente como uma ferramenta que auxiliasse na compreensão da organização musical harmônica que também caminhou da estrutura mais abarcante (acorde) para estruturas de meio termo (modos e séries) e, conseqüentemente para as estruturas menores: o intervalo e a nota. Haveria uma indagação – sobre o fato da escala (modo) estar em um nível hierárquico superior ao nível do acorde. Essa definição poderia ser discutida a partir da ordem de importância do acorde dentro de uma determinada escala (modo). Em hipótese, indaga-se: seria ele um primeiro ou um quarto acorde (tônica ou subdominante), e/ou qualquer acorde dessa escala acórdal? Essa linha de raciocínio poderia, em partes, estar vinculada ao sistema tradicional e/ou se fazer presente quando qualquer estrutura harmônica estivesse em algum parentesco com esse sistema. Nesse caso, logicamente, a existência do acorde estaria atrelada à escala (modo). Assim, a escala (modo) seria de um nível hierárquico superior ao de um acorde. Também é certo que, em muitas músicas dos séculos XX e XXI que utilizaram algum vínculo com a música tonal, mas que mantiveram também uma transição em direção à estilística de vanguarda, contemplaram em sua estrutura outros tipos de formulações intervalares criativas que poderiam não estar submetidas à lógica direta de um modo – a ênfase modal-tonal estaria a cargo de quanto o compositor permitiria se manifestar, em tal estrutura acórdal, a vinculação harmônica-tonal como elemento com maior ou menor importância nas várias hierarquias sonoras.

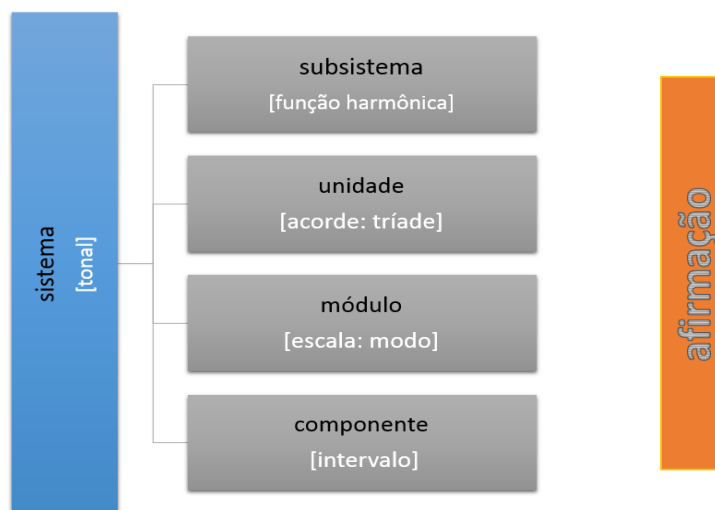
Como outra possível hipótese, se fosse considerada a série harmônica como preponderante para a edificação de um acorde (no caso o maior) pelos seus harmônicos (cinco primeiros harmônicos), estes indicariam uma ordem intervalar diferente de uma escala (modo). Nesse sentido, a série estaria mais diretamente ligada à formação acórdica do que à escala

(modo). Assim, que escolha poderia ser feita para um e para outro, em termos de hierarquia (nível)? Qual estrutura seria mais abarcante? O acorde conformado a partir da série harmônica? Ou o acorde como estrutura que está contido na escala (modo)?

Assim, pareceu-me que não importaria muito essa inversão de níveis, porque o que implicou foi a relação hierárquica próxima, tanto do acorde como da escala (modo) nos diagramas. Historicamente a melodia consubstancializou-se primeiramente. *A posteriori*, os intervalos observados na sobreposição de melodias (polifonia medieval e renascentista) foram selecionados e organizados em estruturas acórdicas atreladas a suas escalas (modos) e seus sistemas. Minha tendência, então, foi manter o acorde acima do nível do modo.

Como primeiro caso, apresentei um estudo do sistema tonal – entendendo como *sistema* tonal aquele que possui, em seu *subsistema*, o conjunto de funções harmônicas (tônica, subdominante, dominante e suas diversas correlações). Em si, sua *unidade*, entendida como o acorde (tríade), só desempenharia relação com outra(s) unidade(s) (outro(s) acorde(s)) se estes estivesse(m) firmado/a(os/as) sob a ideia de um ambiente funcional (cada acorde com funcionalidade específica). Cada acorde seria construído a partir de um lugar, de um grau na escala/modo. Assim, o *módulo* como escala e a *unidade* como acorde seriam pensados para possuírem um papel sensitivo nos termos da proposição teórica de Hugo Riemann. No conjunto sistêmico tonal, o vínculo que a *unidade* (acorde) teria com o *módulo* (escala/modo) produziria um amálgama que daria base para o *sistema*. E, por último, o *componente* (nota[s]/intervalo[s]), entendido como uma estrutura intervalar, aquela depurada em nome de duas alturas (notas) combinadas por sobreposição (sincronia), justaposição (diacronia) ou ainda por relação diagonal.

Diagrama 3 - Sistema tonal e seus níveis hierárquicos



Fonte: elaborado pelo autor

Sob a lógica do diagrama da EAS, uma proposição para entendimento do sistema tonal como base comparativa para outros sistemas vinculados à tonalidade e ou à atonalidade. Em laranja, a percepção auditiva musical em relação ao sistema.

As qualificações de cada sistema, *a posteriori*, foram determinadas e desdobradas a partir do sistema tonal, que foi descrito em seus níveis hierárquicos. Subsequentemente, apresentaram-se mais cinco tipos variantes de sistemas pertencentes ao grande contexto-sistema tonal – no entanto, todos eles graduando-se progressivamente para o distanciamento do vínculo à tonalidade. Com base nas considerações de autores como Dallin (1975), Réti (1978), Piston (1998), Corrêa (2005), Dudeque (2005), Kostka (2006) e Kostka & Payne (2009), entrecruzei esse conjunto de conceituações formuladas e observadas a partir dos **sistemas musicais** constados na tradição da música ocidental.

Como ampliação do sistema tonal, a *tonalidade expandida*, segundo Schoenberg ([1954] 2004, p. 99), foi, e muito, influenciada pelo fato dos compositores românticos acreditarem que a música devia “expressar” alguma coisa. Para ele, “[...] as tendências extramusicais, tais como os assuntos poéticos e dramáticos, emoções, ações e até questões filosóficas da *Weltanschauung* (visão de mundo), tinham se tornado influentes. Tais tendências acarretaram mudanças em cada um dos traços da substância musical.” (SCHOENBERG, [1954] 2004, p. 99). Em termos intramusicais, Brian Hyer (s.v. “Tonality” in *New Grove Online* [2001]) – disse que, por meio das “[...] relações tonais remotas, o foco harmônico na música romântica está no

particular, concreto, sensível e contingente. Ao chamar a atenção para essas harmonias incomuns, a música demora no momento presente e distrai o ouvinte das relações tonais em grande escala.”

Rudolph Réti (1978, p. 67) chamaria de “*extended (or expanded) tonality*” esse estado sistêmico de alargamento do alcance tonal. Já Stefan Kostka e Dorothy Payne (2009, p. 407) realçariam os cinco tratamentos gerais na poética composicional em fins do século XIX, o que possibilitaria essa expansão da tonalidade.

- a) O predomínio da escrita contrapontística;
- b) Coberturas de notas melódicas mais longas e mais fortes sobre harmonias essenciais;
- c) O ritmo mais rápido na tonalidade transiente de uma passagem;
- d) A tendência de evitar as cadências dominante-tônica por longos períodos de tempo evitando qualquer definição clara de um centro tonal (o máximo possível);
- e) A melodia gradualmente liberada de suas tradicionais associações harmônicas.

Em termos de estrutura e funcionalidade harmônica poderia se estipular essas ocorrências:

- a) A dominante substituta com sexta;
- b) O uso prevalente de relações de mediantes cromáticas;
- c) Acordes funcionais de nona;
- d) Harmonias de terças extendidas (sobrepostas);
- e) Sucessões colorísticas de acordes livres.

Segundo Kostka e Payne (2009, p. 416), o procedimento de se evitar a tônica por muito tempo pode causar, no ouvinte, um distanciamento tão grande que ele nunca estará “[...] completamente certo do centro tonal primário da obra. Um exemplo mais anterior de *tonalidade expandida* pode ser encontrado no *Prelúdio em Lá menor* de Chopin (Op. 29, n. 2).” Para os autores: “O período no qual tais práticas tornaram-se mais penetrantes reside

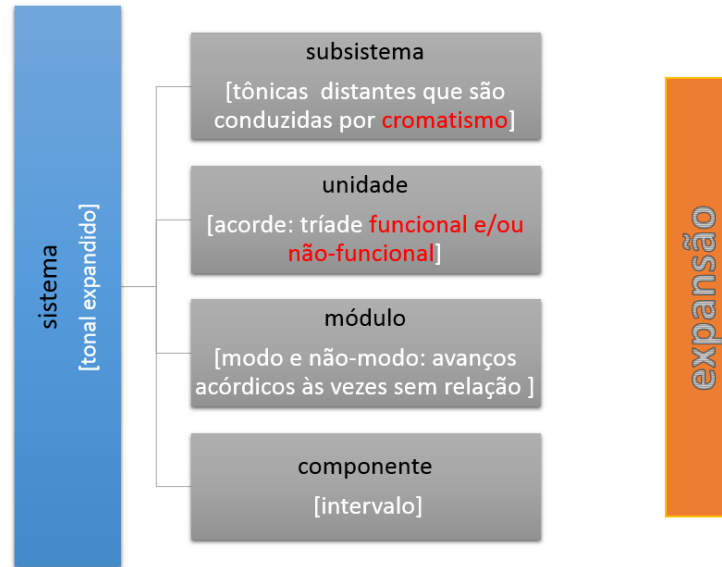
aproximadamente dentro das duas últimas décadas do século dezenove e as duas primeiras do vinte.” (p. 407).

O próprio Schoenberg relacionou, em seu livro *Funções estruturais da harmonia* ([1954] 2004, p. 99-136), diversos exemplos de *tonalidade expandida* a partir de pequenos excertos que evidenciaram determinados acordes que pertenceriam a um espaço remoto, distante da centralidade da tônica. Os exemplos passaram por Wagner (*Prelúdio de Tristão e Isolda*), Brahms (*Quarteto de cordas Op. 51*), Bach (*Fantasia para órgão em Sol menor* e da *Fantasia cromática em Ré menor*). Os exemplos também seguiram em Schubert e Beethoven. Ao final, demonstrou essas ocorrências em algumas de suas composições da primeira fase (1896-1906). Para Schoenberg a “harmonia enriquecida” gerava “variedade, especialmente quando as repetições ameaçam produzir monotonia.” ([1954] 2004, p. 107).

Schoenberg preconizava que as *alterações* – como determinadas mudanças em alturas que assumiriam o papel de sensíveis – em um acorde de função harmônica principal ou escala/modo teriam o potencial de distanciar a relação desse material com o polo tonal. Esse procedimento de distanciamento faria com que novos espaços pudessem ser criados. Ele chamou tais espaços de “regiões”²⁰ (tonalidades independentes). Hyer, no mesmo verbete “Tonality” (s.v. in *New Grove Online* [2001]), ao escrever sobre a expansão da tonalidade, além de alterações de alturas, falou também em “índice cromático” como elemento propulsor dessa expansão.

²⁰ “O conceito de regiões é uma consequência lógica do princípio de *monotonalidade*. De acordo com este princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica, ainda [esta] permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente *uma tonalidade* em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original.

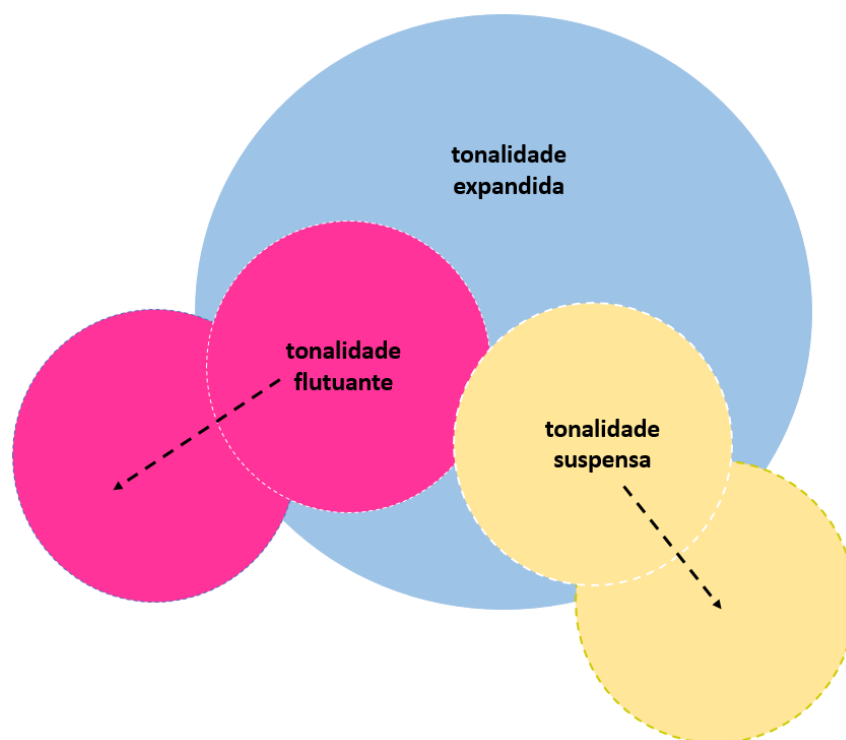
A monotonalidade inclui a modulação, ou seja, o movimento na direção de outro *modo* e, inclusive, seu estabelecimento. Mas ela considera tais desvios, regiões da tonalidade, subordinadas ao poder central de uma Tônica. Adquire-se, assim, a compreensão da unidade harmônica no interior de uma peça.” (SCHOENBERG, [1954] 2004, p. 37).

Diagrama 4 - *Sistema tonal expandido*

Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (RÉTI, 1978) (SCHOENBERG, [1954] 2004) (KOSTKA, [1999] 2006) (CORRÊA, 2005). Sentido auditivo de expansão tonal.

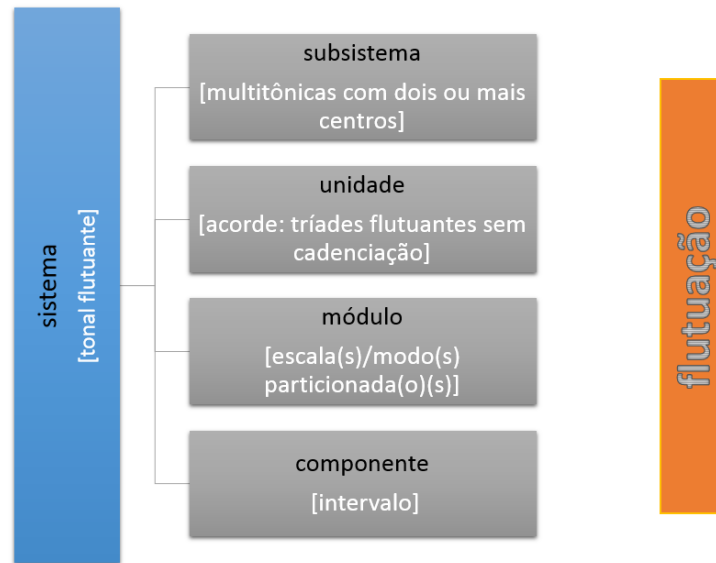
Por outro lado, existiram autores que apresentaram definições a partir do âmbito orgânico da tonalidade, como seriam os casos dessas próximas definições, que seriam baseadas nos conceitos de Schoenberg. Para Fabiano Araújo e Fausto Borém (2013, P. 54, grifo nosso), “A *tonalidade expandida* é, em certo sentido, o início do abandono da monotonalidade, mas [em] um contexto no qual transformações remotas e sucessões harmônicas ainda são compreendidas dentro de uma tonalidade.” Norton Dudeque (2005) disse que os conceitos de *tonalidade flutuante* e *tonalidade suspensa* estão contidos na *tonalidade expandida*. Eles “[...] reforçam a destabilização do centro tonal, e conseqüentemente, o abandono da monotonalidade.” (DUDEQUE, 2005, p. 123). Araújo e Borém (2013, p. 54, grifo nosso), em outras palavras, também disseram que a *tonalidade expandida* “é uma prática que tem seu início a partir da monotonalidade, e encontra seu fim na *tonalidade flutuante* ou na *tonalidade suspensa*.”

Diagrama 5 - *Tonalidade flutuante* e *tonalidade suspensa* originalmente pertencentes à *tonalidade expandida*



Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas de: (DUDEQUE, 2005).

Como um dos subtipos de imprecisão tonal, mencionados anteriormente, seria o *sistema tonal flutuante*, (inicialmente, considerado ainda pertencente ao espaço da *tonalidade expandida*, mas que teria índole também implosiva dos limites dessa tonalidade [DUDEQUE, 2005]). As ocorrências das muitas tônicas que não se afirmariam, objetivariam esse movimento e senso de *flutuação*. Não haveria aqui, nesse sistema, alguma preocupação com cadência, muito menos se pensaria em resolução cadencial. No verbete “Tonality” (s.v. in *New Grove Online*, 2001), Hyer também diria que “Na música romântica tardia os momentos de orientação para a tônica tornam-se alusivos e fragmentários, uma condição que Schoenberg (autor sempre confiável em seus neologismos), denominou *tonalidade flutuante*.” Dudeque (2005, p.124) afirmou que a *tonalidade flutuante* ocorreria quando houvesse a existência de duas tônicas em um contexto tonal dúbio. Para ele, haveria duas regiões tonais conferindo esse aspecto de incerteza e ambiguidade.

Diagrama 6 - *Sistema tonal flutuante*

Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (RÉTI, 1978) (HYER, 2001) (DUDEQUE, 2005) (CORRÊA, 2005). Sentido auditivo de flutuação tonal.

A *tonalidade expandida*, como um espaço, admitiria também em seu conteúdo uma especialização entendida como *tonalidade suspensa* que, inicialmente, seria gerada em seus contornos, mas que poderia forçar o seu limite para além da *tonalidade expandida* – um alargamento. A não clareza passou a constar na poética dos que enveredaram por uma mascaração das cadências. As resoluções passaram a ser desejadas como irregulares. Quanto maior o nível de indefinição na objetividade cadencial, o material harmônico cumpriria as exigências estéticas para as composições a elas atreladas.

Segundo Schoenberg ([1922] 2001, p. 529), a interação entre melodia e o que ele chamou de “acordes errantes” (vagantes) ofereceria, também, caminhos para a *tonalidade suspensa*. A melodia do tema, em seus desdobramentos, poderia oferecer as sugestões para essa liberdade harmônica. Nesse contexto, esses acordes poderiam ser maiores ou menores. Mesmo que fossem de passagem, poderiam ser interpretados eficazmente naquele momento do trecho até como uma tonalidade em si. Carregariam um senso de ambiguidade. Seriam os “acordes errantes” que provocariam a maior demanda de sensação da suspensão nesse tipo sistemático. Seria também admissível, nesse contexto, o artifício da omissão da fundamental dos acordes para se alcançar uma maior eficácia no efeito suspensivo.

Antenor Corrêa (2005, p. 579), com base em Walter Piston (1998, p. 507), falou que a *tonalidade suspensa* conteria:

- a) “[...] acordes complexos;
- b) Atribuição de funções tradicionais para acordes que não sejam constituídos por tríades;
- c) Resoluções irregulares;
- d) Variações rápidas do passo harmônico;
- e) Modulação frequente e continuada;
- f) Modos/escalas mistas;
- g) Funções tonais longínquas;
- h) “deslocação do centro tonal mediante a ampliação do princípio da dominante secundária’.”

Kostka, em seu livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* ([1990, 1996] 2006), buscou definir a *tonalidade suspensa* (*suspended tonality*) com uma comparação que a diferencia da atonalidade (2006, p. 13). No entanto, o autor se concentrou mais na definição de “música tonal cromática”, que estaria subordinada a uma escala cromática, enquanto que, em linhas gerais a “[...] música tonal diatônica é essencialmente diatônica em todos os níveis [...]” (KOTSKA, 2006, p. 14).

Kostka fez bem a definição de “incidência cromática” que norteou a introdução do tema no livro quando abordou os problemas harmônicos na música em fins de século XIX e século XX. No entanto, a definição de *tonalidade suspensa* não teve seu projeto levado a cabo. O capítulo termina com um sumário onde se inclui o termo “*suspended tonality*” ao conjunto de outros termos que definiriam o que seria “música tonal cromática”. Outrossim, quando, na página anterior, o autor define o título do tópico “*Suspended tonality and atonality*” (no mesmo capítulo), não faz um desenvolvimento real do que seria *tonalidade suspensa*.

Em proposição comparativa, quando Schoenberg, nos seus livros *Harmonia* ([1922] 2001) e *Funções estruturais da harmonia* ([1954] 2004), utilizou a palavra “alterações”, estendendo a

discussão até a estrutura e os tipos de “acordes errantes”, incluindo, no *Harmonia*, um capítulo sobre os “sons estranhos à harmonia” – pareceu-me que o fenômeno da “incidência cromática” abordado por Kostka para tratar da música do século XX seria o mesmo. Assim, o que acontece é que determinadas conceituações são conduzidas por certas palavras que seriam diferentes para alguns teóricos. Entretanto, no foco dos problemas harmônicos e sistêmicos, elas poderiam “quase” que significar as mesmas coisas.

Quanto à *tonalidade suspensa*, em Schoenberg o assunto foi abordado de maneira passageira e sempre associado aos conceitos já mencionados (alterações, acordes errantes e sons estranhos à harmonia). Schoenberg, em alguns pontos de suas considerações, é mais argumentativo e filosófico do que prático. Guardadas as devidas proporções, quando Kostka falou de “cromatismo tonal” em seu livro teórico, ele buscava construir textos sintéticos, classificações, exemplos analíticos e exercícios. Os termos que definiriam a “música tonal cromática” foram criados a partir de uma classificação de elementos presentes nas obras analisadas, e um deles, seria a designação “*suspended tonality*”.

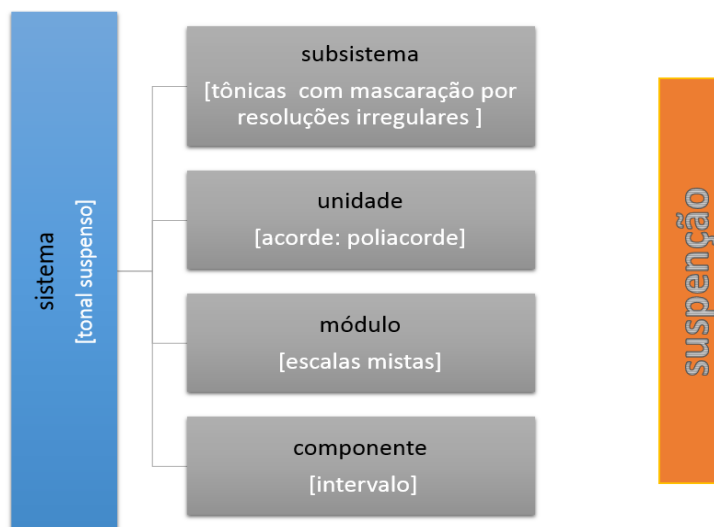
Assim sendo, as definições de ambos os autores, apesar de contribuírem, não solucionaram a definição de *tonalidade suspensa* com maior exatidão. O que Kostka fez, foi dar algumas pistas sobre o termo associando-o a outros dentro da proposição de “música tonal cromática”. Dessa maneira, poder-se-ia, na minha interpretação, associar os outros termos concernentes à “música tonal cromática” que poderiam compor a definição de *tonalidade suspensa* (KOSTKA, 2006, p. 14). Para a *tonalidade suspensa* seriam essas as proposições estruturais:

- a) Modulações diretas;
- b) Estruturas e relações por trítono;
- c) Enharmonicismo;
- d) Papel relevante de uma voz secundária no contexto;
- e) Acordes de sétima diminuta;
- f) Sucessões de acordes não funcionais;
- g) Tríades aumentadas;

- h) Dissonâncias não resolvidas;
- i) Escalas com divisão igual na oitava (ex.: Dó3 - Fá#3 / Fá#3 - Dó4);
- j) Linhas de baixo não funcionais;
- k) Distinção dúbia da tonalidade dos acordes e ornamentos.

No *Diagrama 7* proponho uma tentativa para se definir o sistema tonal em suspensão:

Diagrama 7 - *Sistema tonal suspenso*



Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (RÉTI, 1978) (HYER, 2001) (DUDEQUE, 2005) (CORRÊA, 2005). Sentido auditivo de suspensão tonal.

Sabendo da dificuldade de delimitar as linhas de separação desses espaços sistêmicos, a definição de um sistema tonal cada vez mais alargado em seus espaços, tornou-se uma tarefa escorregadia e carregada de certas dificuldades. Ainda assim, nessas condições, em síntese, reafirmar-se-ia que a *tonalidade suspensa* e a *tonalidade flutuante* estariam contidas na *tonalidade expandida* como especializações **circunscritas** dessa expansão, porém com propriedades de demolição dos limites da *tonalidade expandida*. Ao certo que, nesses espaços, estariam presentes, em maior ou menor ocorrência e intensidade, determinadas estruturas (intervalos e harmonias) que produziram a causa e o efeito do alargamento e da implosão da estabilidade sonora enquanto vinculada ao movimento que conviesse a um centro – como em um satélite.

Segundo Schoenberg, no capítulo *Nas fronteiras da tonalidade* do livro *Harmonia* ([1922] 2001, p. 343-380), novamente se poderia dizer que seriam os “acordes errantes” que teriam esse potencial de lançar (forçar) a estrutura musical a novos espaços. Os “acordes errantes” poderiam ser, assim, definidos mais especificamente como:

- a) O “acorde de sétima diminuta” (acorde de sétima menor e nona menor sem a fundamental) como “acorde expressivo”, proficuamente utilizado desde Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber até Wagner (primeiras obras), mas que, após Wagner, historicamente perderia sua função expressiva pela “banalização” (uso excessivo) em outros compositores, enfraquecendo seu sentido e relevância para a escuta em fins do século XIX e início do século XX (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 344).
- b) A “tríade maior aumentada” (possuidora de uma índole também circular, como o acorde de sétima de dominante que retorna sempre em si). Sobre ela, Schoenberg trouxe inúmeros exemplos de resoluções da **sensibilização dessa quinta aumentada em diversas direções**, conseqüente a outros espaços possíveis (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 347-352).
- c) O “[...] acorde aumentado de quinta-e-sexta poderá ser, usualmente, derivado da seguinte maneira: no acorde de quinta-e-sexta do II grau do modo maior [ex.: primeira inversão de um Ré menor com sétima menor], elevando-se a fundamental [Ré sustenido] e a terça [Fá sustenido] e, rebaixando-se a quinta [Lá bemol] [...]” com vistas à resolução de dominante para um outro centro tonal, um outro I grau (enarmonicamente poderia dar-se em um Dó sustenido maior e/ou em um Ré bemol maior) – tal processo poderia se dar quantas vezes fossem necessárias para a busca de outras posições harmônicas remotas (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 352-353).

Avançando-se no distanciamento do polo tonal pela via dos “sistemas alargados”, o *sistema tonal livre* carregaria as possibilidades ainda mais aprofundadas e longevas dos limites dessa centralidade. Segundo Leo Dallin (DALLIN, 1975, p. 46 apud CORRÊA, 2005, p. 580), aqui não haveria hierarquia entre as doze notas (excedendo a tônica), a “[...] função tônica

tradicional é preservada, mas as outras 11 notas da escala são iguais, livres e independentes da outra.”. Portanto, para se poder avançar para além do que os outros sistemas avançaram, a reminiscência de uma tônica central precisaria ser de um índice mínimo, chegando ao ponto de se fazer a classificação da centralidade tonal desse sistema por um método de contagem da ocorrência de determinada estrutura acórdica predominante e, assim, esse acorde seria entendido como a entidade polar e central desse sistema (sua tônica).

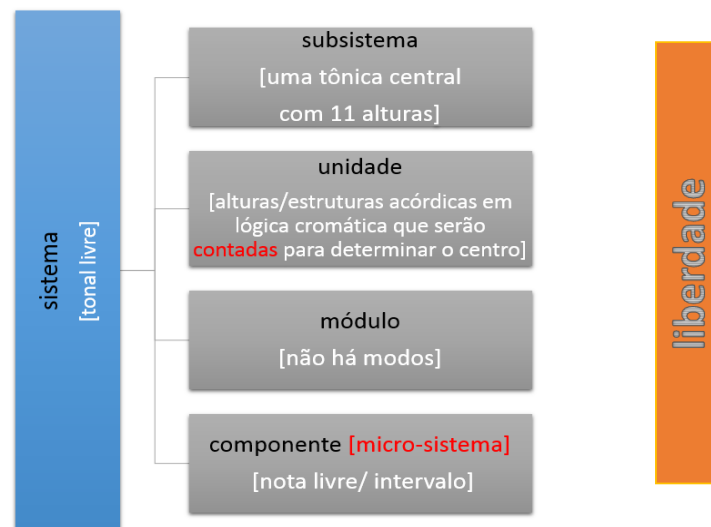
Como último limite do alargamento de um sistema considerado como um espaço tonal, o *sistema tonal livre* estaria prestes a alcançar o espaço da *atonalidade livre*. Estaria presumido que as harmonias, como estruturas acórdicas, poderiam, em uma escalada crescente, ter uma aderência de “sons estranhos”²¹ (graus verticais) na sua harmonia. Cita-se aqui os termos do capítulo *Sons ‘étranhos à harmonia’* de Schoenberg, no qual ele propôs a ideia de “complexos sonoros” a partir da alegação dos que utilizariam as regras do chamado “velho sistema harmônico” (a alegação dos “tradicionais de sua época” [Schenker e companhia]). Estes diziam que não se poderia utilizar certo sons distantes da fundamental por serem inadequados para se “construir harmonias” (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 435).

Relembrar-se-ia que, nesse ponto de compreensão do processo harmônico, Schoenberg continuaria a não admitir a separação entre tonalidade e atonalidade, pois, para ele, esses sons seriam uma continuidade da natureza da tonalidade ou da harmonia (série harmônica), compreendendo-se, aqui, que sua defesa voltar-se-ia outra vez para aquela temática pejorativa que a capital vienense atribuía à música nova, nomeando-a como uma música “a-sônica”. Para tanto, era imprescindível que Schoenberg validasse e defendesse sua teoria como indivisível da tonalidade – todo “som estranho” deveria ser compreendido como uma “extensão” da fundamental acórdico-tonal e não de fato um “som estranho” – como faziam seus opositores.

²¹ Segundo Schoenberg ([1922] 2001, p. 447), “Sons estranhos à harmonia são meramente aqueles que os teóricos não foram capazes de acomodar no seu sistema de harmonia. E isto provém de que os teóricos estabeleceram a hipótese arbitrária de que o ouvido é capaz de tomar em consideração somente os cinco primeiros harmônicos superiores. Assim, por exemplo, acontece com o Dr. Heinrich Schenker, uma cabeça das mais sutis, que possui ideias e fantasia. [...] A fonte de seus erros é a suposição, não explícita, que serve de fundamento aos historiadores escolares: a ‘época de ouro’ da música já passou, daí se originando uma polêmica exageradamente violenta contra os artistas modernos. Da observação de que o antigo é bom - o que ele frequentemente é capaz de mostrar muito bem - segue-se que aquilo que é novo é mau, permanecendo sem investigar se o novo não é, essencialmente, semelhante ao antigo.”

Os complexos sonoros definidos por Schoenberg poderiam apresentar-se com novas características harmônicas pelas vias de disposições intervalares não usuais, que ajudariam a estabelecer um limite tênue, ou quase inexistente, entre os grandes contextos da tonalidade e da atonalidade. A qualidade e a maneira do uso de tais estruturas poderiam definir o espaço sistêmico do *tonalismo livre* ou do *atonalismo livre*. Dessa maneira, por meio da expansão e/ou implosão (traduzidas em quebra total das regras tonicizantes) desse *tonalismo livre* ocorreria uma ampliação maior ainda desse possível e já frágil limite – em uma superação desse porte, os materiais intervalares e harmônicos poderiam já estar em um nível de *atonalismo livre* – como primeiro estágio do grande contexto sistêmico atonal. Um *sistema tonal livre* seria tenuamente sustentado pela ocorrência de uma única tônica centralizante, estando livres os outros acordes do total cromático:

Diagrama 8 - *Sistema tonal livre*



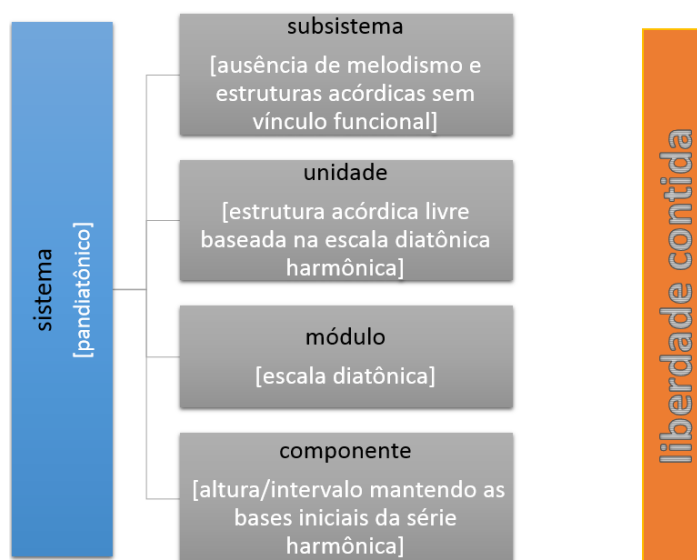
Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (DALLIN, 1975) (CORRÊA, 2005). Sentido auditivo de liberdade tonal.

Em certo sentido, continuando, o *sistema pandiatônico* seria uma tentativa de retorno a uma conservação de características preponderantes da tonalidade. As regiões mais graves de uma composição manteriam o procedimento de abertura de vozes entre o baixo e as vozes intermediárias (barítono, tenor, contralto e um soprano sem agilidade melódica), com similaridade à disposição da fundamental e, mais dois ou três harmônicos subsequentes da série

harmônica. Acrescentando-se que a escala diatônica conduziria a ambientação geral dessa harmonização, onde não haveria predominância de melodismos. Entretanto, as estruturas acórdicas não possuiriam vínculo funcional. Dallin (1978, p. 136) disse que o termo foi criado por Slonimsky como uma referência reativa ao cromatismo tonal excessivo e à atonalidade, tentando fazer uma volta ao uso da centralidade da escala diatônica.

Segundo Kostka (2006, p. 108, tradução nossa), “O termo *pandiatônico* é usado para descrever uma passagem que utiliza somente notas de uma mesma escala diatônica, mas não da maneira como ocorre em uma progressão harmônica tradicional e seu tratamento da dissonância.” Ele afirmou que “Alguns compositores utilizam uma passagem diatônica para depois torná-la atonal, e isso pode ser definido como pandiatônico.” (p. 108). Kostka apontou exemplos em Ives, Copland e Stravinsky.

Diagrama 9 - *Sistema pandiatônico*



Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (KOSTKA, [1999] 2006) (CORRÊA, 2005). Sentido auditivo de uma certa referência ao tonal.

Conforme as diagramações anteriores que visaram à descrição dos sistemas, onde estes estariam, a princípio, partindo do sistema tonal, mas que, caso a caso (tipo a tipo), fariam tentativas de se distanciarem do centro tonal, o conjunto dos fenômenos harmônicos seguiriam historicamente um percurso implosivo e/ou de enfraquecimento da relação tonicizante do

discurso musical. Nesse caminho das possibilidades sistêmicas de um *sistema-espaço* com a personalidade primordial única de cumprir um papel de antagonismo natural ao sistema anterior, entretanto, dir-se-ia, também, que esse antagonismo teria uma relação existencial intrinsecamente relacionada a esse sistema tonal – sua superação e a edificação de um sistema de negação só seriam possíveis a partir de um conhecimento inteiramente relativizado dos princípios norteadores desse sistema anterior.

Buscando uma superação na compreensão desse **grande contexto atonal e seus sistemas**, propus algumas questões tangentes:

- a) Em que ponto da evolução histórica musical, o “sistema tonal” (e seus alargamentos) não poderia mais ser denominado e entendido como um “sistema”?
- b) Em que bases, aqueles que não admitiram a atribuição do termo e conceito “sistema” para o espaço atonal, apontariam uma divisão e/ou um tempo histórico que fosse norteado por uma definição cabal que impediria a vigência do antônimo “sistema atonal” ao “sistema tonal”?
- c) A partir de que ponto referencial estilístico-composicional, ou gradação teórico-sistêmica a organização do material musical poderia ser classificada como atonal?

Seria pretencioso e inverídico dizer que um compositor e uma obra tivessem realizado o início exato da ruptura como um marco entre o tonal e o atonal. No entanto, em outro ponto do capítulo *Atonalismo ou Pantonalidade?* no livro *Apotese de Schoenberg*, Menezes (2002, p. 93) afirmaria que

Desde que o sistema tonal foi efetivamente transgredido pela liberdade da chamada harmonia ‘atonal livre’ (mais precisamente desde o quarto e último movimento do *Segundo Quarteto*, em Fá sustenido menor, Op. 10 – de 1907-1908 – de Arnold Schoenberg, tido como marco inicial da atonalidade), o termo ‘atonal’ não se adaptou com exatidão aos acontecimentos harmônicos das obras não-atonais.

Um autor, isoladamente não poderia representar o marco de mudança. Apontou-se a figura de Koellreutter – professor e compositor alemão, radicado e naturalizado no Brasil – como aquele que trouxera o dodecafonismo, vanguarda da música europeia em 1920 (ASSIS,

2006, p. 18). Em suas aulas, expôs uma breve linha representativa de tempo das obras que registrariam profundas mudanças e poderiam ser consideradas marcos sequenciais do atonalismo livre. Emanuel Pimenta, um de seus alunos, em anotações do curso, cujo título foi *Música do Século XX*, registrou a sequência de obras apontadas pelo professor como aquelas possuidoras de uma índole atonal. São elas:

Quadro 2 - Uma linha de tempo das obras em direção à atonalidade (segundo Koellreutter)

Ano	Obras relacionadas à atonalidade ²²	Autor
1875	<i>Bagatela sem Tonalidade</i>	Franz Liszt
1889	<i>Ave Maria sobre Escala Enigmática</i>	Giuseppe Verdi
1896	<i>Quarteto n. 1</i>	Charles Ives
1899	<i>Noite Transfigurada</i>	Arnold Schoenberg
1900	<i>Sinfonia n. 4 - segundo movimento</i>	Gustav Mahler
1901	<i>Salomé e Electra</i> (composições diferentes)	Richard Strauss
1909	<i>Três Peças para Piano, op. 11</i>	Arnold Schoenberg
1911	<i>Seis Peças para Piano, op. 19</i>	Arnold Schoenberg
1912	<i>Jeux</i>	Claude Debussy

Fonte: elaborado pelo autor (KOELLREUTTER e PIMENTA, 1981, p.4-5)

Quanto à lista acima, bem seria possível acrescentar outras obras, no entanto diga-se que seria conveniente, outra vez, lembrar a ressalva proposta por Lansky e Perle (2001, s.v. “Atonality”, in *New Grove Online*, tradução nossa) que “As interpretações usuais sobre a atonalidade e seu desenvolvimento são vagas e enganosas.” Um conjunto de cuidados poderia se definir como uma atenção amplificada às definições que se teriam formulado e se formulariam a respeito da “atonalidade”. Se a teoria tonal levou vários séculos para se desenvolver, e o próprio termo “tonalidade”²³ foi nomeado e aceito há nem tanto tempo assim,

²² Apontamentos de Emanuel Pimenta no curso *Música do Século XX* explanado por Hans-Joachim Koellreutter (1981).

²³ Segundo Brian Hyer (s.v. “Tonality” in *New Grove Online* [2001, tradução nossa]), o “[...] termo usado pela primeira vez por Choron em 1810 para descrever o arranjo da dominante e subdominante acima e abaixo da tônica e, assim, para diferenciar a organização harmônica da música moderna (*tonalité moderne*) da música anterior (*tonalité antique*).”

eu imaginaria que as possibilidades teórico-composicionais abertas pelo **sistema-espaço atonal** ainda mereceriam um amplo e contínuo estudo.

Quanto ao termo “sistema” ser associado a “atonal”, resultando na controversa admissão de um “sistema atonal”, questiona-se: a possibilidade de se reconhecer uma **composição como atonal** não implicaria reconhecer nela uma “organização-sistema” dos materiais e suas substâncias sob a **regra prima** (a negação da tonalidade) que funcionaria a partir de sua vigência **única e exclusiva** da poética dessa composição?

Eu responderia que sim, lembrando o que Fernando Cerqueira²⁴ propôs, que:

[...] a obra musical é sempre concebida como um sistema, o “sistema-obra”, conceito este decorrente da compreensão de música como um “universo de sistemas”, ou um sistema cuja virtude principal é atrair e capturar outros sistemas, tanto no âmbito das tradições e vanguardas musicais quanto no senso amplo das interações entre criação musical, artes e ciências, com todas as implicações ideológicas e culturais. (CERQUEIRA, 2015, p. 125).

Daí então poder-se-ia corroborar, nesse contexto de abertura conceitual quanto a “sistema”, o pensamento exposto por Régis Duprat, que lembrou Ilza Nogueira quando disse que “[...] na música contemporânea, **cada obra definiria seu sistema para seus propósitos estéticos**, (que chamaríamos de poéticos).” (NOGUEIRA, 1998 apud DUPRAT, 2005, p. 14, grifo nosso).

Teresa Catalán (2003) falou em “sistemas compositivos”, especificamente nos dezessete apêndices de seu livro. Atribuiu em cada título do apêndice denominações específicas de sistemas, como “sistema pantonal” (Apêndice 9, p. 277-286) e referindo-se à atonalidade, ela definiu “sistema atonal” (Apêndice 12, p. 323-334). Outro dado relevante, e esse seria o que quero realçar, foi o fato de que ela fez uma aproximação da ação organizacional dos materiais musicais efetuada pelo compositor sob uma transposição poética que definiria a denominação do sistema com o próprio nome do compositor. A autora configuraria os sistemas em: “sistema de Scriabian” (Apêndice 6, p. 227-236), “sistema de Bartók” (Apêndice 7, p. 237-268), “sistema de Messiaen” (Apêndice 11, p. 305-322), “sistema dodecafônico serial (Schoenberg)” (Apêndice

²⁴ Compositor e professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pertencente ao Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966 na Escola de Música da UFBA) recentemente em 2014 publicou e apresentou o texto *A obra musical enquanto sistema-obra*, no I Congresso Nacional da Associação Brasileira de Teoria e Análise (TeMa) realizado em Salvador (BA).

13, p. 335-352) e “sistema dodecafônico (Hauer)” (Apêndice 14, p. 353-366). Dessa maneira, o desenvolvimento de tais temáticas e termos, na pesquisa de Catalán, reforçaria a afirmação de que, no grande contexto da atonalidade, o sistema musical seria vigente a partir da poética individualizada de cada compositor. Assim, os compositores encontrariam, cada vez mais, novas maneiras de organização musical, visando contrastar, em maior ou menor grau, a referencialidade do *background* vigente da escuta e memória cultural do aspecto tonal.

Pressupus vincular as influências múltiplas de visão de mundo e contexto sociomusical, inclusive já apontadas por Schoenberg, quando os compositores românticos internalizaram, na estrutura musical, diversas influências externas (sentimento, emoção, poesia, drama, lugares, etc.). No século XX, a modernidade acenou para a humanidade em todos os flancos. Assim, a linguagem musical buscava vindicar, cada vez mais, a **diversificação pela individualidade do compositor**. Por isso, quando se disse que “cada obra definiria seu sistema”, as linguagens seriam muitas e, daí, não se poderia mais pensar em um sistema unificador semelhante ao sistema tonal. **Nesse sentido, um sistema universal não mais se configuraria**. No entanto, o avanço em busca de outros limites além da tonalidade faria com que os sistemas fossem vários e acessados de diversas maneiras. Os compositores em suas obras determinariam o rompimento dos limites da universalidade. O “sistema” passaria a depender do compositor como indivíduo.

Enrico Fubini descreveu o cenário da primeira metade do século XX de maneira explícita. Segundo ele, pôde-se verificar o contexto de época interferindo na forma de lidar com o(a) universo/estrutura musical: “O desenvolvimento da etnomusicologia, a descoberta da música dos *outros*, a crise da linguagem tonal e a invenção de outros *sistemas*, sendo a dodecafonía o primeiro, tiveram impacto determinante na criação de uma multiplicidade de estilos e pensamentos musicais.” (FUBINI, [1999] 2001, p. 114, grifo do autor). Verificou-se, aqui, que Fubini atribuiu à diversificação da linguagem musical ao fator da “invenção de outros sistemas”. Quais sistemas? Os sistemas musicais – todos aqueles vistos como subsistemas e/ou sistemas-espacos menores, mas que se desenvolveriam dentro da tonalidade e/ou da atonalidade. Ele nomeou somente um deles, a “dodecafonía” – um sistema mais restrito e especializado dentro de outra grande circunscricção do sistema-espaco atonal.

Assim, as obras passariam a definir o sistema (“sistema-obra”) frente à liberdade de se apropriar dos “sistemas até então desenvolvidos historicamente”, nos moldes da definição de Cerqueira (2014, p. 125). A individualidade ganharia evidência em lugar da universalidade. Seriam muitas obras e/ou muitos compositores. A análise, como ferramenta e como área, ganharia a preponderância para validar o ato composicional, quando o próprio compositor analisaria sua obra; e, outrossim, quando como ferramenta de ofício na mão do analista profissional, este criaria a crítica teórica também a partir da obra musical de qualquer compositor. Justificando a “multiplicidade de linguagens no interior da mesma música dita culta e acadêmica”, Fubini ([1999], 2001, p. 114) afirmou que poderiam “[...] coexistir no século XX a tradição vienense *schoenberguiana*, Bartók e Kodaly, Prokofiev e Shostakovich, Stravinsky e Cage, Varèse e Milhaud.” Os compositores por meio de suas composições representariam nelas “seus possíveis sistemas”.

Assim, os próximos três casos sistêmicos, relacionados a seguir, trariam em seus níveis (*subsistema, unidade, módulo*, etc.) definições que estariam associadas à estruturação atonal, fornecendo uma resposta lógica de continuação do caminho sonoro sugerido pelo desfecho da progressão que conduziria à negação total da conjuntura tonal nos sistemas anteriores, pertencentes, ainda, a uma certa raiz dessa tonalidade cada vez mais distante (afirmada e/ou enfraquecida). Dessa maneira, todos esses diagramas seriam separados em dois grupos: os sistemas ligados à construção tonal (mesmo que distantes) e os sistemas ligados à construção atonal (aqueles com propensão para negação da tonalidade).

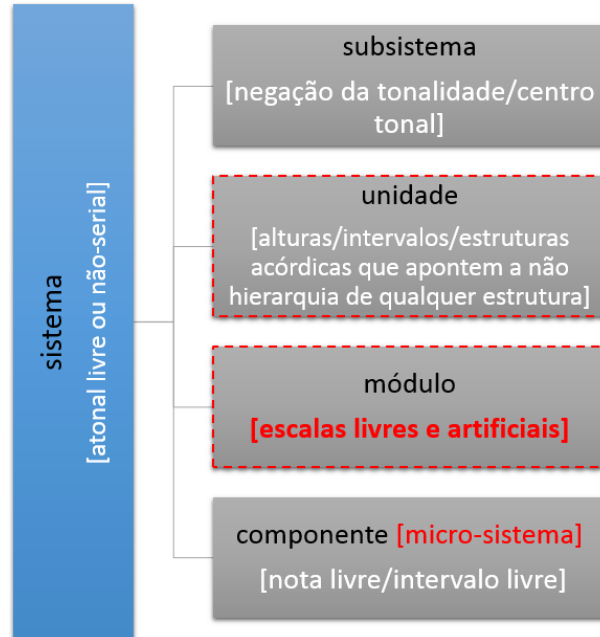
O princípio da negação do tonal é um pano de fundo inicial desse cenário, como já se viu, e esse seria um princípio básico comum a todos os sistemas pertencentes ao grande contexto atonal. Entretanto, existiriam diferentes e possíveis sistematizações dos materiais musicais que poderiam compor esse grande *sistema-espaço*. Não existiria somente um modelo, como um *sistema* de negação da tonalidade, mas vários modelos. Segundo Lansky e Perle a “Atonalidade delimita a grosso modo uma ampla gama de práticas compositivas cujas únicas características são a ausência dos procedimentos normativos inter-relacionados da tonalidade e o conceito básico de serialismo.” (LANSKY e PERLE, 2001, s.v. “Atonality” in *New Grove Online*, tradução nossa).

Haveria, para o próximo *espaço atonal livre*, entendido também como *não serial* (sistematização não dodecafônica), um caráter atonal de uma ordenação livre que, em algum ponto ou outro, poderia trazer alguma vinculação tonal de maneira ocasional (ex.: disposição acordal triádica em alguma organização vertical de alguma camada de materiais). Nesse tipo de organização, se houvesse alguma serialização, o sistema se encontraria aberto à não ortodoxia dodecafônica (ex.: algumas obras de Messiaen utilizando uma aplicação serial por uma proposição oriunda de seus modos de transposição limitada).

Em geral, as obras do *atonalismo livre* possuiriam:

- a) Uma composição não temática;
- b) A “cadenciação” se manteria por uma maneira ampliada;
- c) Novos tipos de encadeamentos de acordes;
- d) Superposição de camadas;
- e) Melodia sem processo simétrico-cadencial;
- f) Saltos intervalares maiores e mais agudos com renovação máxima das ideias.

Mais especificamente, o *Diagrama 10* apontaria uma espécie de característica nos próximos sistemas musicais atonais (nos três diagramas subsequentes): **a questão da possível inversão ou não dos dois níveis intermediários** – entre a *unidade* e o *módulo*. Essa inversão de importância seria definida pelo compositor. Como exemplo, em um serialismo não estrito (livre), em que no corpo da estrutura harmônica o compositor decidisse por um empilhamento intervalar proveniente da série, mas que fosse delineado por uma edificação acordal por uma lógica triádica tonal ou por estruturas acórdicas parcialmente ligadas à série. Nessa proposição, como um dos exemplos possíveis no *sistema atonal livre*, a ordem dos níveis sistêmicos (*unidade* e *módulo*) poderia confirmar a disposição que o *Diagrama 10* abaixo trouxe (o módulo passaria para um nível acima da unidade: invertendo-se ambos. Se bem que, no exemplo abaixo, ainda foi mantido o esquema anterior e original das ordens entre a unidade e o módulo).

Diagrama 10 - *Sistema atonal livre* ou não-serial

Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (RÉTI, 1978) (KOSTKA, [1999] 2006) (CORRÊA, 2005). Os níveis da *unidade* e do *módulo* poderiam sofrer inversões na ordem de importância a depender do enfoque adotado pelo compositor.

Como segundo tipo do contexto atonal, o *sistema serial dodecafônico* teria uma maneira peculiar de organização do todo cromático das doze alturas como uma das propostas e um dos sistemas mais eficazes para a quebra da centralidade do sistema tonal. A base sistêmica desse serialismo partiria do objetivo de se estabelecer o esquema das alturas de maneira que elas não remetesse ao melodismo tonal ou a alguma centralidade desse sistema. Consequentemente, sua ordenação evitaria intervalos sucessivos que estariam em ordem de relevância para o sistema tonal. Seriam evitadas, de maneira subsequente, as terças e sextas, em alguns lugares, as oitavas, quintas e quartas (ou qualquer intervalo de importância para a tonalidade) no estabelecimento da série. Os saltos sucessivos que caracterizassem algum aspecto interválico que pudesse ser associado à tonalidade deveriam ser notadamente descartados. Seria certo lembrar e dizer que regras como essas foram, em maior ou menor grau, quebradas por compositores serialistas.

Como referência histórico-composicional, em 1921, Schoenberg começaria a compor a partir da série de doze sons. Webern (1984, p. 98) diria que ela se organizaria “[...] tendo por

base uma escala, não de sete, mas de doze sons, cuja ordenação é determinada.” Robert Morgan (1991, p. 192) explicaria que Schoenberg passou a utilizar exclusivamente séries com doze sons, em vez de experiências com outras séries. Os doze sons forneceriam a ele um sistema fechado. Em 1923, ao expor esse sistema aos seus alunos, Schoenberg (1984, p. 213) diria a eles: “Utilize[m] a série e escreva[m] como até agora se tem feito, o que significa: ‘utilize[m] a mesma forma ou expressão, os mesmos temas, melodias, sons, ritmos como foi de costume até hoje’.”

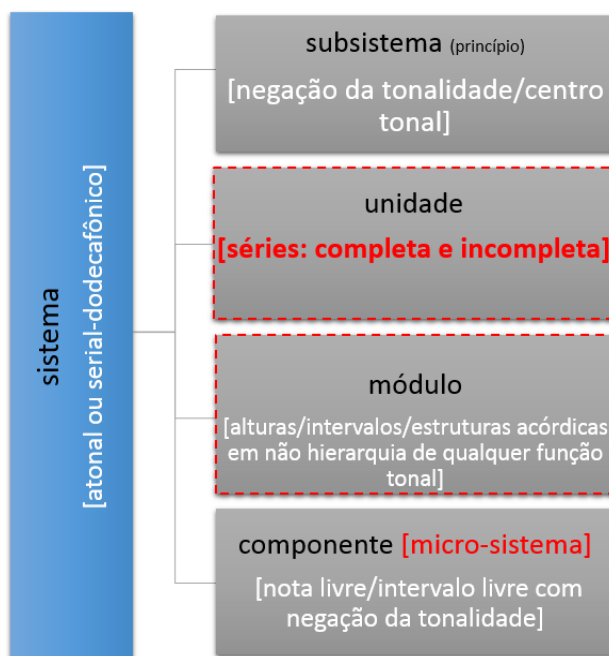
Schoenberg iniciou em 1921 e concluiu em 1923 sua primeira obra inteiramente dodecafônica – o *Prelúdio da Suíte para Piano*, Op. 25, de fato, editado em 1925 (ANTOKOLETZ, 1992, p. 39). Após os compositores mais emblemáticos desse sistema – Schoenberg, Webern e Berg – adotarem-no, outros tantos os seguiram em tal utilização. Mas foi a corrente chamada pós-weberiana, também conhecida como “serialismo integral”, que teve em Messiaen o seu operador seminal.

Por volta de 1950, Boulez e Stockhausen, como alunos de Messiaen em Paris, levariam às últimas instâncias esse serialismo integral. No *Internationales Musikinstitut Darmstadt* (1952), no curso “Komposition”, Messiaen demonstrou publicamente em suas aulas seus avanços conceituais obtidos em *Modes de Valeurs et d’Intensités* (1949), então pertencente aos *Quatre Études de Rythme* para piano (1949-50). A partir dessa influência vieram, de Boulez, as obras *Livre pour Quatuor*, *Polyphonie X* e o primeiro livro *Structures*, todas compostas em 1951. De Stockhausen, resultariam as composições *Kreuzspiel* (1951) e *KontraPunkte* (1952).

Nos EUA, por volta de 1955, Milton Babbitt, a partir das composições de Schoenberg, começaria a formular a Teoria dos Conjuntos – chamada também de *Teoria Pós-Tonal*. No entanto, sua teoria estaria mais voltada a aspectos compositivos do que teórico-analíticos. Em 1962, Allen Forte ampliaria essa inicial teoria de Babbitt e faria a grande sistematização do que se conhece a partir da *Set Theory* com a “noção de *pitch class set* para a associação de conjuntos em *set complexes* e *subcomplexes*.” (BORDINI, 2003, p. 24). Seria de Forte um dos mais importantes livros, o emblemático e seminal *The Structure of Atonal Music* (1973). À frente, reservei um tópico para abordar a *Set Theory*: “Babbitt, Forte, Rahn e Straus e a Teoria dos Conjuntos”.

No *Diagrama 11*, a abordagem ao *sistema serial-dodecafônico* estrito evidencia **a série** como pertencente ao nível da *unidade*. Os níveis da *unidade* e do *módulo* foram demarcados com uma linha tracejada vermelha para indicar “maior atenção”. Verifica-se que **as estruturas acórdicas** passam a ser consideradas em um nível mais abaixo (*módulo*). Enquanto que, nos sistemas pertencentes ao grande contexto tonal, **o acorde tonal** seria admitido na *unidade*, no sistema serial-dodecafônico **as estruturas acórdicas** passam a ser admitidas no *módulo* (um nível abaixo). Houve uma inversão de importância para as bases norteadoras nesses dois níveis. **Os acordes atonais passam a existir a partir das séries dodecafônicas**. Por isso, elas têm um caráter norteador superior nesse sistema.

A existência e aplicação de uma matriz indicando as possibilidades das séries em suas formas (O, R, I e RI) e transposições (ex.: O^3 , I^5 , R^{11} , RI^8 , etc.), implicaria em um método que visaria uma agilidade (uma maneira operável) no sistema. Por isso, seria imprescindível que a referência ao serial-dodecafônico não fosse delimitada pela **ideia de um método composicional**, mas por uma atribuição de um **sistema** que seria beneficiado com uma ou mais possibilidades metodológicas/poéticas intrínsecas para a composição da estrutura/obra atonal.

Diagrama 11 - *Sistema atonal ou serial-dodecafônico*

Fonte: elaborado pelo autor a partir das considerações teóricas dos seguintes autores: (RÉTI, 1978) (KOSTKA, [1999] 2006) (CORRÊA, 2005).

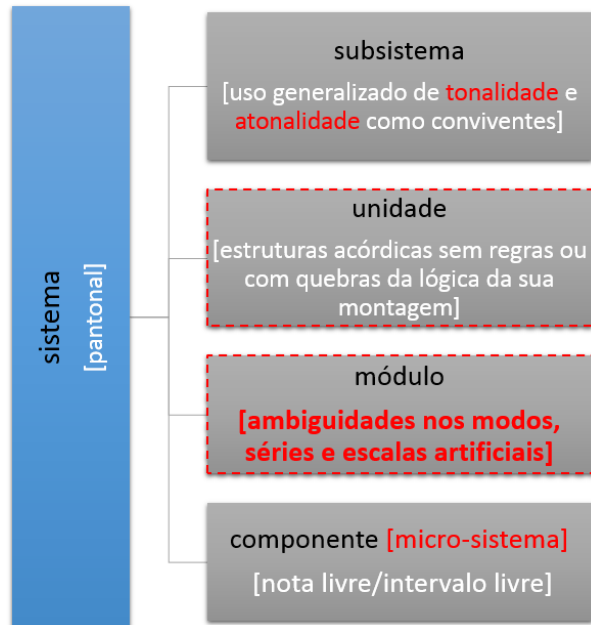
O próximo sistema seria uma *conjugação simbiótica* entre os **dois grandes campos** – a **tonalidade** e a **atonalidade** – que atuariam com grande liberdade, como que por uma **dualidade e interação** entre os espaços-contextos. Em linhas gerais, determinados conglomerados acórdicos, quando associados à tonalidade e/ou à atonalidade, estariam assemelhados a uma resultante sonora final tendente ao atonal quando, por vezes, organizados por uma razão de sobreposição, resultando em uma grande densidade intervalar. Isso se daria por um caminho diferente da música dodecafônica estrita, embora sendo possível um serialismo livre. Em certas composições, os sistemas tonal e atonal se apresentariam como conviventes e resultariam em um *sistema-espaço pantonal*. Entretanto, segundo William Drabkin, o termo *pantonalidade* foi cunhado por Réti (Londres, 1958)

[...] para explicar a extensão continuada da linguagem tonal no final do século XIX (aquela desenvolvida por Wagner, Debussy e outros). *Esta extensão harmônica tinha sido desenvolvida para além de um único centro tonal, ou aquela que estivesse vacilante entre certos tons ou a deslocar-se fora de um número de centros tonais, não devendo esta classificação se igualar aquilo que é bitonal ou politonal. Inclui-se aqui, não confundir com o que é serial (estritamente não-tonal como no dodecafonismo de Schoenberg e Webern). A pantonalidade é caracterizada principalmente pela noção*

de 'tônicos móveis'; ou seja, ela reconhece e faz uso de relações tonais por intervalos, figuras melódicas e progressões de acordes, sem definir, ou mesmo insinuar, um centro chave em qualquer sentido. Assim, esse conceito pode ser aplicado a grande parte da música de Bartók, Berg, Stravinsky e a toda música que vai até 1920. Seguindo-se a evolução composicional do século XX, um vasto repertório de música 'pantonal' foi produzido.” (DRABKIN, 2001, s.v. “Pantonicity” in *New Grove Online*, tradução nossa).

O *Diagrama 12*, que busca representar a **pantonalidade**, propõe um sistema-espaco abarcante que engloba os grandes contextos da tonalidade e da atonalidade. Quanto à atonalidade, considerando-se o **atonalismo livre** como uma delimitação pertencente ao **grande contexto atonal**, sua vigência poderia admitir a série, que poderia ser tratada de maneira não ortodoxa para formações acordais triádicas com possível parentesco tonal. Assim, na *unidade*, estariam comportadas **as estruturas acordais subsidiadas às definições da série, suas formas e transposições**. Lembra-se que o *módulo* compreenderia a série quando em **um serialismo não estrito** como ambiente condicionante das estruturas acórdicas alocado em um nível mais abaixo da *unidade*. Esse seria um estado hierárquico semelhante ao *sistema atonal livre*. Nessa organização entre *unidade* e *módulo*, não seria indicada uma ordem de importância maior ou menor na hierarquia: o que importaria seria a interdependência e a interação entre os “níveis” em questão. Somente no *sistema serial dodecafônico* estrito a série dodecafônica assumiria uma maior relevância na *unidade* acima do *módulo*.

Quanto às manifestações da tonalidade na *pantonalidade*, estas ocorreriam em um jogo entre atonalidade e tonalidade por uma organização em camadas. Sua percepção auditiva dar-se-ia algumas vezes de maneira clara, podendo, em alguns casos, somente ocorrer por vias de análise gráfica do registro musical. Como minha proposição, a tonalidade (sistema tonal) admitiria na *unidade* a estrutura acordal (função harmônica e seus alargamentos) acima do nível do *módulo* que conteria a escala (modo). Na atonalidade estrita (dodecafonismo), isso seria inverso, como já se delineou anteriormente (*unidade* = série e *módulo* = estrutura acórdica baseada na série). Assim, para um *sistema-espaco pantonal*, o mesmo cuidado se adotaria para a verificação e compreensão das estruturas. Dessa maneira, o *Diagrama 12* trouxe também a linha tracejada em vermelho nos níveis intermediários (*unidade* e *módulo*).

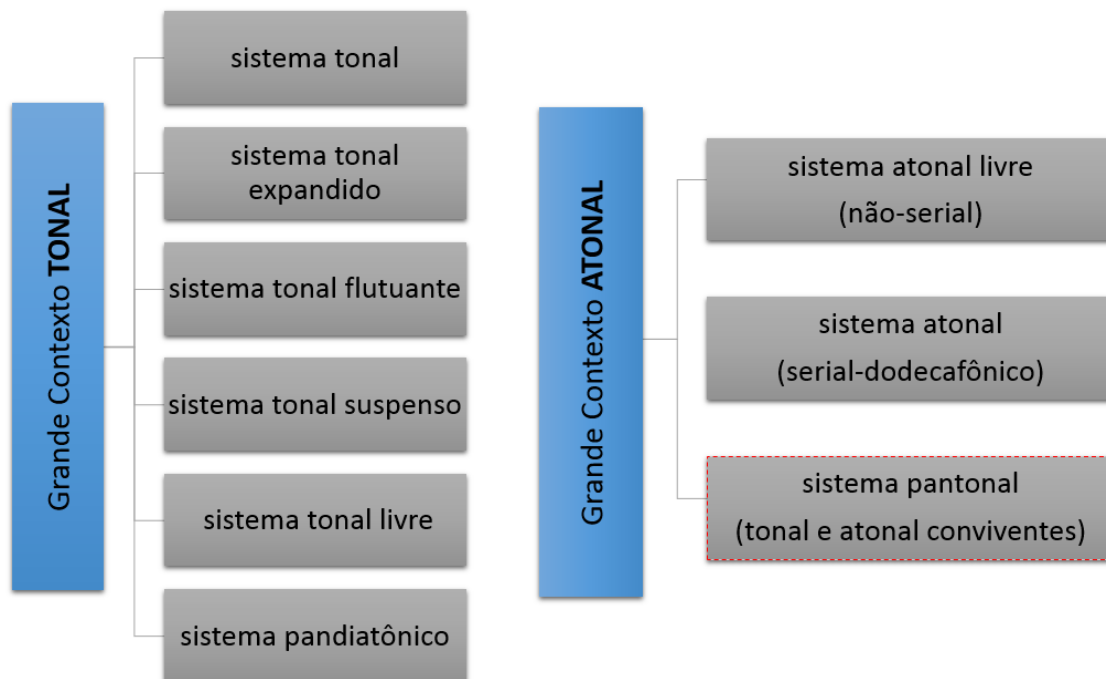
Diagrama 12 - *Sistema pantonal*

Fonte: elaborado pelo autor das considerações teóricas dos seguintes autores: (RÉTI, 1978) (KOSTKA, [1999] 2006) (CORRÊA, 2005).

Se a Teoria de Sistemas previu que toda *sistematização* e/ou que todo *sistema* se daria em determinado ambiente, analogamente, nesta pesquisa levou-se em conta o fato dos **processos composicionais em Almeida Prado ocorrerem no âmbito máximo do total cromático** – aqui, houve a fixação do limite máximo para o seu espaço sonoro. Assim, todos os sistemas musicais informados ou não pelo compositor foram estudados a partir dessa delimitação espacial-sonora: o total cromático. Lembrar-se-ia, aqui, da menção feita por Bordini (2015, p. 111) quando disse que no total cromático os conteúdos são sempre originados da mesma matéria (as doze alturas musicais na afinação temperada), os quais tão somente são operados por sistemas diferentes.

Para tanto, como aqui tem-se repetido, todos os sistemas musicais demonstrados acima foram classificados em dois grandes grupos representativos, como dois grupos contextualizados a seus ambientes gerais: o *grande contexto tonal* e o *grande contexto atonal*. Comparativamente, foram assim estabelecidos:

Diagrama 13 - Grandes contextos tonal e atonal e seus sistemas



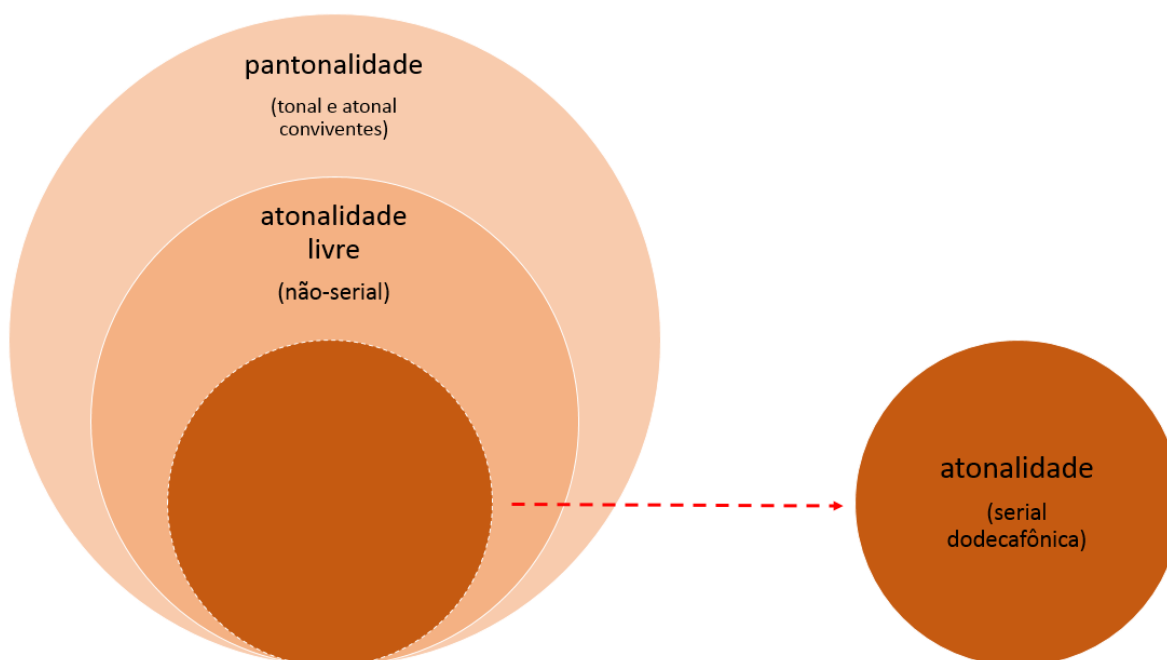
Fonte: elaborado pelo autor

O sistema-espaço pantonal exclui a consideração do sistema serial-dodecafônico.

Em virtude de ser uma considerável questão admitir ou não o espaço atonal como um “grande sistema” que conteria outros subespaços ou subsistemas, no *Diagrama 14* busca-se delinear a circunscrição desses subespaços sistêmicos em um grande contexto – como se tem repetido. Nele são reveladas as hierarquias como especializações existentes em cada subespaço (ou espaço) desse grande contexto da atonalidade. A partir do que Réti (1978) propôs, quer-se realçar, também, o que regeria os três subespaços da música pós-tonal, definindo-se o **primeiro** como aquele que contém “*relações funcionais formais* para [...] um centro ou polo de atração [...]” (RÉTI, 1978, p.65); o **segundo** como aquele que se ocupa da “[...] *renúncia ou ausência intencional* de relacionamento para com um centro tônico [...]” (p. 65); e o **terceiro** como aquele que admite um polo/centro atrativo com certas *relações formais/fenomenológicas* que seriam percebidas no *contexto sonoro*, onde tais relações seriam criadas a partir de “[...] *relações ocultas entre vários pontos* de uma teia melódica ou contrapontística.” (p. 65, grifo nosso). Para os três subespaços apontados por Réti, pressupus serem perfeitamente cabíveis,

respectivamente, as designações de *atonalidade livre*, *atonalidade serial-dodecafônica* e *pantonalidade*.

Diagrama 14 - Os subespaços entendidos como especializações do grande contexto da atonalidade



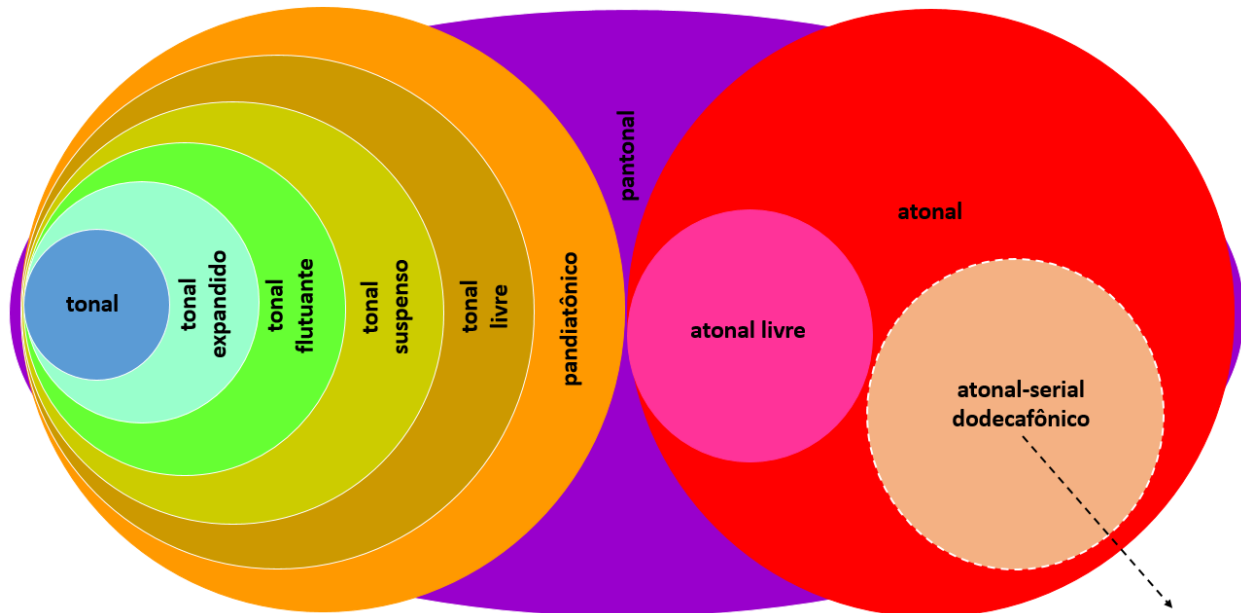
Fonte: elaborado pelo autor (RÉTI, 1978)

O sistema-contexto da atonalidade é ultrapassado pelo alcance do espaço da pantonalidade que contém vínculos também ampliados com o sistema tonal.

A atonalidade em seus espaços, não considerando o dodecafonismo estrito de Schoenberg e o serialismo integral pós-weberiano (propus ser possível admiti-los também), demonstrar-se-ia como um dos alcances possíveis da pantonalidade. O *Diagrama 15* aponta que a pantonalidade seria capaz de englobar os dois sistemas-contextos mais abrangentes da história da música ocidental: o tonal e o atonal. Ao longo da história das superações e alargamentos de cada espaço, entendido cada qual como um sistema que se ampliou em direção a outro espaço mais abrangente, cada sistema-espaço projetou-se pelas gradações da organização sonora, quebrando seus limites. Em linhas gerais, se o prefixo *pan* significa “todo, toda e/ou tudo”, quando tal prefixo se vincula à *tonalidade* o resultado é a *pantonalidade*.

Assim, o sentido obtido seria de que, nesse termo, estariam reunidos todos os sistemas. Quais? Os grandes sistemas tonal e atonal²⁵ e seus subsistemas.

Diagrama 15 - Gradações e espaços entre os *dois grandes contextos tonal* e o *atonal*



Fonte: elaborado pelo autor

Considerar-se-ia que o sistema-espaço atonal-serial-dodecafônico não pertenceria à pantonalidade (no entanto, propus admitir que sim).

Portanto, se a *pantonalidade*, como definido e pretendido por Schoenberg, e como também expôs e argumentou Flo Menezes no capítulo “Atonalidade ou Pantonalidade?” do livro *Apoteose de Schoenberg* (2002), a que “todos” esse prefixo “*pan*” associado à “tonalidade” se referiria? Aplicar esse sentido à “atonalidade” seria fugir do escopo realístico do prefixo “*pan*” (que indica “todos”). É evidente que não se trataria de “todas as tonalidades” – como alturas, e/ou tons/notas/alturas (afinação). Faria muito mais sentido que essa referência se aplicasse, de fato, a “todos os sistemas” possíveis na música. Isso se definiria como *pantonalidade* – nos termos de se considerar uma mínima exclusão do sistema serial estrito.

Como houve sempre esse estranhamento por parte de Schoenberg, com relação ao termo “atonalidade” (ou “atonal”), quando ele trouxe o conceito de “pantonalidade” para

²⁵ Ressalvaria, aqui, os conceitos “sistemas-contextos” buscando uma construção minimamente admissível para aqueles que não aceitariam a designação “sistema atonal”.

substituir o termo “atonalidade”, vejo nesse exato ponto, um certo exagero por um argumento deveras extrapolado nessa preocupação e negativa do “atonal”. A assinatura desse argumento se materializou quando ele mesmo recomendou que “Em meu tratado de harmonia, insisti para que designássemos por ‘pantonal’ o que hoje chamamos de atonal.” (SCHOENBERG, 1977, p. 220 apud MENEZES, 2002, p. 97).

Se o termo problemático “atonal” não deveria ser validado, ainda assim ele representaria o contrário de “tonal”. Outrossim, se “atonalidade” não poderia representar a soma do conteúdo dos regimentos do sistema tonal e os próprios regimentos de “negação da tonalidade” do “sistema atonal” e, ainda assim, continuar sendo chamada de “atonalidade”, consubstancia-se um equívoco epistêmico por parte de Schoenberg chamar o “atonal” de “pantonal”. Assim, Schoenberg, e depois Menezes, ao reconduzirem também a substituição dos termos, incluíram-se em uma pressuposição contraditória. Se o termo “atonal” teria um teor problemático, nesse caso, a aplicação do “pantonal” como substituição seria ainda mais controversa. Em contrapartida, no *Diagrama 15*, proponho uma compreensão mais razoável para o que é pantonal, como um espaço multissistêmico, sendo isso inteiramente mais coerente com o que requisitei de outros teóricos, aqui arrolados, para se compreender os anteriores sistemas musicais. Assim, “pantonal”, da maneira que Schoenberg propôs e, Menezes advogou, seria inconsistente para substituir “atonal”, conforme pretenderam.

A despeito de ter trazido as diferentes concepções e possíveis contradições para os problemas epistêmicos concernentes ao grande contexto atonal, a atonalidade em si deveria ser entendida como um espaço que contivesse, se não sistemas, outros subsistemas como espaços e subespaços, cada qual tendo um rol de fundamentos e procedimentos que fossem capazes de nortear e explicar qualquer poética que tivesse um objetivo comum – negar um centro de funcionalidade harmônica do sistema tonal.

Uma nota:

Em síntese, para os grandes espaços tonal e atonal (e seus alargamentos), ter-se-ia, para mais ou para menos, lentas ou rápidas gradações acórdico-estruturais. E, nesses termos, faria grande sentido o que Almeida Prado descreveria de si: estar de forma livre e gradativa, como se

quisesse estar entre os principais sistemas referenciais do ouvido musical ocidental. O objeto do trabalho não foi buscar comprovar qual foi o sistema adotado pelo compositor, nesta ou naquela composição. Tal tarefa implicaria um esforço e um considerável tempo empreendido para se alcançar resultados analíticos que contivessem a problemática sistêmica mais aprofundada nas obras selecionadas para esta tese (o escopo teórico analítico, aqui, é intervalar). Se bem que, na medida do possível, buscou-se explicitar em *locus*, ao mínimo, a menção ao tipo de sistema adotado pelo compositor, quando se aplicou a análise intervalar ao excerto e exemplo utilizado.

Quando se pensou que o compositor faria uso de um trânsito entre o tonal e o atonal, tornou-se importante entender quais seriam esses sistemas e, de que maneira eles pertenceriam a grandes contextos contendo seus tipos sistêmicos (demonstrados nos diagramas anteriores [3-9] de índole tonal em conjunto com os diagramas subsequentes [10-12] de índole atonal). Portanto, quando o compositor falou em trânsito entre o tonal e o atonal, tratou, na maioria das vezes, da admissão da proposição intersistêmica ou transsistêmica – por isso, faria grande sentido a adoção do termo “transtonalismo” como uma definição desse *trânsito entre os sistemas*.

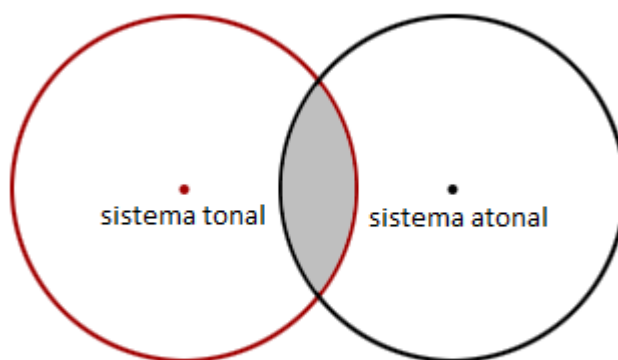
1.3.3 Um espaço “entre sistemas” para sua *praxis*

Almeida Prado partiu de uma relação básica com o sistema tonal, o qual funcionaria como um alicerce, uma pavimentação de fundamentos baseados nos modelos, regras e rudimentos da harmonia, das funções harmônicas pensadas como em Rameau e Riemann. O interesse do compositor foi subverter e reprocessar os conceitos tonais e formais. Uma formulação que previu uma reinterpretação de todo complexo de notas (alturas individuais), intervalos e estruturas acórdicas. Estas estruturas modelares estariam em uma ordem vertical ou horizontal vinculados primariamente ao sistema tonal. Os desvios e as quebras das regras do sistema tonal na composição de Almeida Prado configurariam-se como aproximações e distanciamentos do sistema tonal. De certa forma, Almeida Prado pareceu perceber esse

espaço²⁶, e tratou de operar com seu atonalismo livre, interagindo entre tonalismo e atonalismo, às vezes convertendo-se, parcialmente, em um serialismo livre.

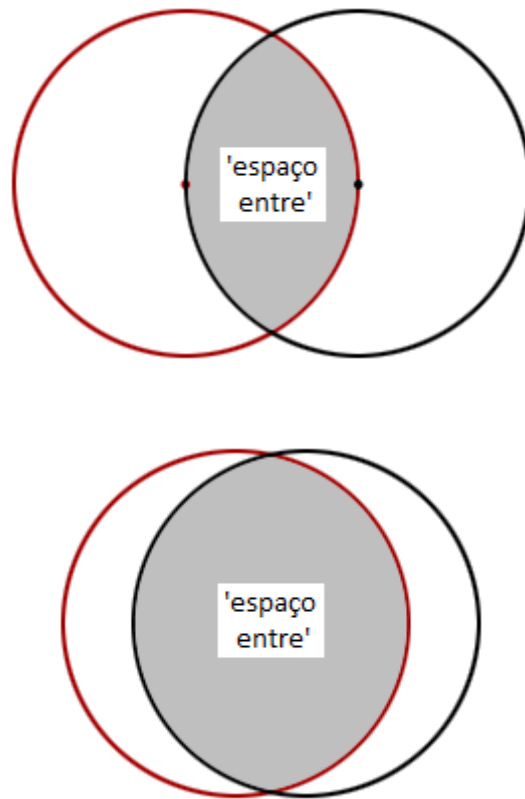
As gradações existentes entre o tonalismo e o atonalismo ofereceriam um terreno hábil para a construção e organização dos materiais. A exploração de um movimento e de uma inversão dessa direção sistêmica, daquela decisão que seria capaz de fazer gradações do atonal ao tonal e vice-versa, comporia uma linha compositiva que poderia transitar devidamente nesse “espaço entre” os sistemas modal-tonal e atonal²⁷. Essas seriam muitas gradações sonoras – chamadas por Deleuze e Guattari (1980, p. 33) – de “efervescências”. Esse espaço seria formado por zonas de intersecção, espaços de contato, parecendo indefinidos, mas aparentados com algum sistema musical conhecido da recepção de suas obras (público, plateia).

Diagrama 16 - “Espaço entre”: um lugar entre o sistema tonal e o sistema atonal



²⁶ “A noção de espaço antecede a de operações e intervalos. Aprendemos com David Lewin (1987, p. 16-24) as maneiras de formalizar os espaços mais diversificados, sempre concebidos em termos de intervalos e operações [...]” (LIMA, 2014, p. 241).

²⁷ Toda vez que houver a referência neste texto do conceito ou palavra “atonal”, reforce-se aqui, que faço a manutenção do termo em função das declarações e conceituações de Almeida Prado em suas entrevistas quando efetuadas pelos pesquisadores aqui consultados e citados. Nesse sentido também entenda-se “atonal” como “pantonal” na tentativa de evitar inconsistências do termo “atonalidade” (não se esquecendo das ressalvas de Schoenberg).



Fonte: elaborado pelo autor

No sentido poético haveria uma intenção de apresentar os materiais sob os aspectos de contraste, ambiguidade e dubiedade. Almeida Prado, ao teorizar sobre si próprio, disse que ele seria um compositor que estaria com um pé em Guarnieri e um pé em Schoenberg. Mais especificamente: “É isso que eu quero, essa síntese, eu não quero ‘ou’ eu quero ‘e’.” E ele, ao salientar que desde a época que estudava com Guarnieri era “‘e’ e não ‘ou’, branco ou preto, não, ‘preto e branco’ e ‘vermelho e amarelo’ e de tudo eu faria uma grande sopa. Essa foi sempre a minha ideia do que seria música compreensível para o público.” (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 10). Entretanto o compositor afirmou que, na sua composição, foi utilizando elementos de Camargo Guarnieri que nunca abandonou. Sempre julgou relevantes determinados elementos provenientes de Guarnieri, mesmo que ele próprio, fosse atonal. Entendia poder ser pós-moderno e tudo englobar, como fez Stravinsky, segundo ele, o “compositor mais completo do século XX” por ter abarcado tudo (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001, p. 10).

Para demonstrar esse trânsito entre os sistemas, tomei uma série de diagramas desenvolvidos em minha pesquisa anterior (SANT'ANA, 2009c), e em sequência apresentei cinco fragmentos analíticos representando cinco dos *Dezesseis Poesilúdios*. Os diagramas buscariam demonstrar a convivência múltipla e quase que interdependente dos vários sistemas musicais. Essa construção em camadas produziria, como dissemos acima, uma espécie de ambiente contrastante e ambíguo. Os exemplos abaixo apontaram esse jogo proveniente de um dos postulados de sua poética: “É isso que eu quero, essa síntese, eu não quero ‘ou’ eu quero ‘e’.” O que interessaria para o compositor seria a soma, a síntese, a junção, a convivência, a montagem, o contraste. Esse processo facilitaria sua prática de adensamentos e desadensamentos sonoros ao lidar com outro importante aspecto presente na sua construção: o timbre.

No entanto o aspecto mais importante a ser evidenciado nos fragmentos abaixo são as estruturas provenientes de sistemas musicais conviventes – um procedimento continuado com maior ou menor intensidade nas obras pós-ruptura (fases subsequentes à primeira fase composicional).

Diagrama 17 - *Poesilúdio n. 2* (c. 1-2)

Parte 1: A

1					2
5					4
4	motivo a (8 sons de uma série dodecafônica no baixo)				4
			Fsus(add#9,#10)	Fsus#3)/A#	Csus4
	do#1 lá#1 mi2	lá#2 do#2 sol2	do3 sol do4		
ré 0 si 0	lá1	fá2	sol#3 lá#3	A#3	do#

Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

Diagrama 18 - *Poesilúdio n. 3 (c. 1)*

Parte 1

1	sobreposições motivicas						
7	motivo a						
8	motivo b (harmonias quartais)						
	G			A			trítono
	sol	fá	ré	do#	lá	si	si
	F#/C#	lá# ré# sol#	mi# lá# ré#	fá# si mi	ré sol dó	ré ré# mi	fá

Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

Diagrama 19 - *Poesilúdio n. 4 (c. 4)*

c. 4 – parte 1

tema coral D - (tema harmônico-melódico)											
(6)	3 vezes (mais agudas) + 2 vezes (graves em oitavas defasadas)										
(4)	tema em 5 mínimas/1 semibreve/2 semínimas consecutivas										semibreve
sistema7	tema é o caráter temático – idéia de cadência (resolução do trítono)										do
	Bb(omit5)	Am(omit5)	Ab(omit5)/G	Gb(omit5)/F	Db(sus#4)/B	Am(b5)	Eb	F#m/A	C		
	sol2	fá#2	fá2	mi2	si1	fá1		mi2	ré2	do1	
	sol1	fá#1	fá1	mi1	Si0	fá0		mi1	ré1	do0	
	ideia em material cromático			trítono			fragmento escalar desc. de C				

Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

Diagrama 20 - *Poesilúdio n. 5 (c. 16-17)*

16														
7	tessituras amplas (grave + aguda)						tessitura grave							
4	jônio de mi						jônio de mi							
	-----	mi6	si5	lá#5	sol#5	si5 ---	-----	5ª. j	dualidade: menor x maior					
	-----	mi5	si4	lá#4	sol#4	si4 ---	-----	2ª. m	2ª. M	4ª. j	2ª. M	4ª. j		
	mi4	ré#4	do#4	si3	lá3	sol#3	Fá#3	mi2	fá#2	lá2				
	si3	harm.	sol#3	harm.	mi3	harm.		lá1	si1	do2	do#2	ré2	mi2	fá2
	fá#3	quart.	ré#3	quart.	si2	quart.		sib1	ré2	mi2				
	ré2													
	ré1													

Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

Diagrama 21 - *Poesilúdio n. 6* (c. 2-4)

2	Frase - dualidade acorde menor x maior com dubiedade (sobreposição de harmonias e texturas)					
5				omissão do si X sib nas sobreposições de acorde X modo		omissão do si X sib nas sobreposições de acorde X modo
8	Em7(omit5) x E7(omit5)					
	omissão de si no acorde de E					
	pedal (ressonância de)					eólio de dó (sem 7º.grau)
	dubiedade láb = sol#		dubiedade láb = sol#		dubiedade láb = sol#	
	sol2	láb2	ré3	sol2	láb2	ré3
	mib1		mi1	mi1		mi1
	Em(omit5)b8					

Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

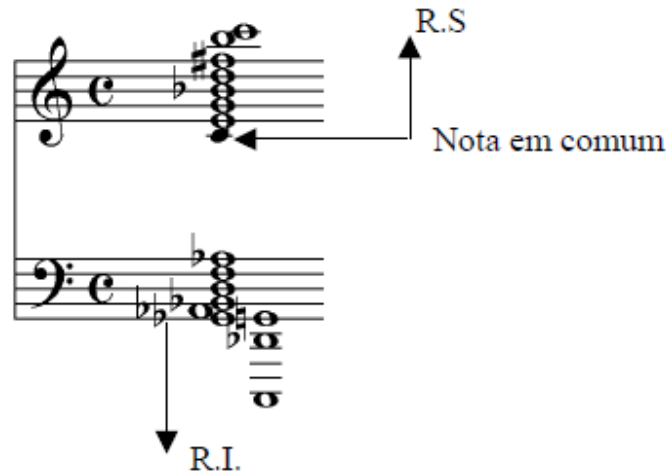
O compositor, quando postulou sobre o terreno sistêmico do transtonalismo, disse que este é um sistema que poderia transitar entre o tonal e o atonal. Sua revisitação ao tonal se daria por uma ordem poética pós-moderna. Nesse mesmo espaço sistêmico ampliado, haveria uma estratégia que entraria como uma espécie de retratamento no posicionamento da altura musical no princípio da série harmônica, inserindo “[...] o uso racional dos Harmônicos Superiores²⁸ e Inferiores²⁹, criando Zonas de Percepção da Ressonância.” (PRADO, 1985, p.559). Essa estratégia seria mais ou menos intensificada em determinadas composições de suas fases composicionais pós-ruptura (Pós-Tonal, Síntese e Pós-Moderna). Algumas vezes, o compositor definiu esse “sistema musical” como uma “[...] tentativa de colocar juntas as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores.”^{30 31}

²⁸ “Como o conceito de ‘zonas de ressonância’ é oriundo da série harmônica, já por si, tal conceito é construído em bases da série harmônica e dos seus constitutivos – os harmônicos como base, uma ligação com próprio sistema tonal. Como Prado se propõe a trabalhar em um espaço entre o tonal e o atonal, ele necessariamente cria processos que tramitam entre as retóricas destes sistemas para ocupar tal espaço. Mas, tais retóricas que tramitam entre esses sistemas, estão de posse de uma grande liberdade.” Prado disse à Adriana Moreira (MOREIRA, 2002, p. 58): ‘Uma total ausência de ser coerente, um assumir o incoerente’. (SANT’ANA, 2009c, p. 30-31)

²⁹ “Considerando, entretanto a Série Harmônica Invertida e seu vínculo com o Modo Menor, Costère apoia-se na corrente dualística e principalmente nas ideias de Hugo Riemann (1849-1919), teórico dedicado ao desenvolvimento de um sistema harmônico baseado em suas pesquisas sobre a Série Harmônica Invertida (*undertone*). Para Riemann todos os possíveis acordes consonantes por dois sons de nomes diferentes correspondem a uma das duas classes de acordes: o ‘acorde superior’ que se chamava de acorde maior, formado por uma terça maior e uma quinta justa superior, e o acorde inferior chamado de acorde menor, formado por uma terça (maior) inferior e quinta justa inferior.” (RAMIRES, 1998, p. 270).

³⁰ “Almeida Prado desenvolveu um arcabouço teórico de incorporação estrutural, no plano acrônico, do atonalismo com o fenômeno harmônico, chamado de sistema organizado de ressonâncias [Prado 1985, bem sintetizado em Assis 1997 e Gubernikoff 1999]. Este sistema visa catalogar estruturas baseadas nas séries harmônicas natural (i.e.

Figura 7 - Ressonâncias superiores e ressonâncias inferiores em Almeida Prado



Fonte: Prado e Yansen (2005, p. 212)³²

Esse “sistema musical” que conjugaria os tipos de ressonâncias seria um novo “espaço sonoro” denominado transtonalismo³³. O compositor disse que o transtonalismo não é um “sistema” para que outros pudessem imitar – como o “sistema serial” de Schoenberg. Para ele, não existiria uma normativa ortodoxa, mas sim possibilidades livres. Mesmo que o compositor

superior) e artificial (i.e. inferior) constituindo quatro categorias (repartidas entre zonas de ressonâncias e zonas de não-ressonâncias) com personalidades sonoras próprias, e, portanto passíveis de assumir determinadas funções narrativas ou expressivas dentro de possíveis estruturas composicionais.” (GUIGUE e PINHEIRO, 2001, p. 9).

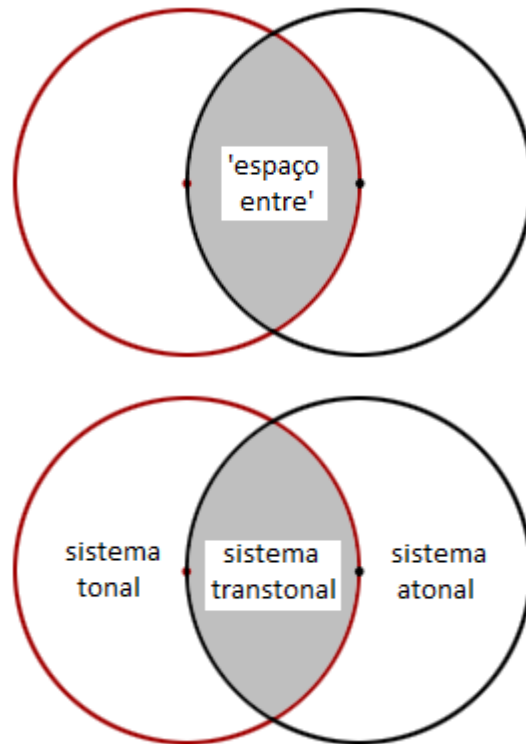
³¹ Carlos Yansen traz em sua pesquisa um quadro compilado do manuscrito de Almeida Prado que organiza os tipos de ressonâncias. O compositor apresenta as “ressonâncias superiores” (acorde maior e ressonâncias superiores), “ressonâncias inferiores” (acorde menor e ressonâncias inferiores que são inversas à direção do acorde maior) e “ressonâncias mistas” (uma mistura de harmônicos chamada de “ressonância suja”), havendo uma “zona neutra” que trata-se da ocorrência de “não-ressonâncias” (YANSEN, 2005, p. 211-2 e 249-50). *Minha nota (retificação)*: no quadro compilado por Yansen (2005, p. 211) e no quadro original do manuscrito de Almeida Prado (p. 250) há um ‘erro gráfico no baixo do quarto acorde’ (quarta coluna - devendo ser o Fá e não o Lá conforme anotado por ambos: Yansen, 2005). Esse meu argumento tem base na própria explicação que o compositor dá à frente, quando ele diz que as referências estão voltadas para a escala acordal em Dó maior, contendo os acordes de I, ii, iii, IV, V, vi, **vii e VII** (diminuto e acorde maior de sétima abaixada como fundamental).

³² *Minha nota (outra retificação)*: na compilação que Yansen fez dos manuscritos de Almeida Prado houve um pequeno lapso em anotar o Lá (quinta linha da clave de Fá) que deveria ser bemol, só assim seria possível um acorde de Fá menor, sendo este correspondente à série harmônica invertida. Entendendo que em direção ascendente a partir da “nota comum” o acorde é maior (com base na série harmônica “normal” da nota fundamental Dó).

³³ “Almeida Prado ressaltou o que Yulo Brandão disse de seu Dó maior ‘com ressonâncias’ sendo o impulso para o seu transtonalismo que prevê a combinação dos materiais que vem da lógica de ressonância (MOREIRA, 2002, p. 64). Observa-se que primariamente para se viabilizar o transtonalismo, a utilização do mecanismo do pedal de sustentação do piano é componente básico. O compositor associa o uso deste artifício técnico como um componente hábil de reforço da lógica do ‘sistema de ressonâncias’”. (SANT’ANA, 2009c, p. 32).

tivesse afirmado a Moreira (2002, p. 60-61) que seu transtonalismo surgiu marcadamente a partir da encomenda das *Cartas Celestes I*, como trilha sonora de vinte minutos para o Planetário Ibirapuera (uma sonorização que serviu às sessões de visitas do grande público enquanto ocorreria a contemplação do céu e dos astros) – ainda assim, há mais ou menos traços desse sistema livre (transtonalismo) sendo aplicados nas três fases pós-ruptura. Sua composição invariavelmente continuou utilizando estruturas de origens dos dois sistemas (tonal e atonal), e estiveram restabelecidas e fundidas neste “outro sistema”, cujas estruturas, na fase Pós-Moderna foram mais ou menos intensificadas em um cunho de grande liberdade – o compositor chamou essa liberdade poética de “ecletismo total”.

“Em minha tese, tentei racionalizar um pouco. O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, e com tonal.” (MOREIRA, 2002, p 63). O conceito transtonal aplicar-se-ia à utilização de notas que pertenceriam às ressonâncias de uma nota de um acorde fundamental. Segundo Didier Guigue (2001, p. 4), “O transtonalismo como sistema de organização das alturas encontra um dos seus fundamentos no acorde de ressonância de Messiaen, que se baseia no emprego da série harmônica.” O pesquisador citou o artigo de Carole Gubernikoff sobre a *Missa de São Nicolau* de Almeida Prado criando uma extensão da definição sobre o sistema, a partir do que ela afirmou que, “Preferimos descrever o transtonalismo como um sistema predominantemente atonal de organização acrônica das alturas, que absorve e amplia o princípio do baixo fundamental herdado de Rameau (GUBERNIKOFF, 1999, p. 187) [...]” (GUIGUE & PINHEIRO, 2001, p. 4). O próprio Almeida Prado, anteriormente em uma entrevista a Regis Gomide Costa, expressou que “[...] o tonalismo está sempre presente em minha música, mesmo quando eu sou serial, dodecafônico [...]. Certas cadências [...] tendem a dar uma ideia de um repouso tonal ou modal.” (COSTA, 1998 apud GUIGUE e PINHEIRO, 2002, p. 67).

Diagrama 22 - O “espaço entre” o tonal e o atonal: o *sistema transtonal*

Fonte: elaborado pelo autor

Guigue e Pinheiro (2002, p. 62) afirmaram que o transtonalismo “pode ser definido de imediato como um sistema harmônico não rigoroso, tolerante, apto a suportar dinâmicas tonais, atonais ou seriais, [...] e qualquer tipo de acorde [...]” que possa “[...] cumprir qualquer função, inclusive cadencial ou pseudo-cadencial.” Em outro momento do trecho eles chamariam “[...] a atenção [...] para o fato [...] da capacidade que o sistema tem de absorver ou reciclar sistemas históricos, pelo que ele adquire características tidas como *pós-modernas*, não deve ocultar o conceito harmônico singular que faz a sua originalidade.” (GUIGUE e PINHEIRO, 2002, p. 62).

1.3.4 Influências, percursos e referências a partir de poéticas de compositores europeus: exemplos em uma breve síntese

Para Menezes (2013, p. 18), “Compor é inserir-se em uma inelutável trama referencial. Não há material musical que não estabeleça referências e não se remeta a seus estados anteriores.” Adiante, ele acrescentou que “No passado, os sistemas de referência comum da

harmonia – modalismo e, sobretudo, a tonalidade – garantiam, de antemão, a referencialidade do tecido harmônico.” (p. 18). E, para exemplificar sua afirmação, disse que “[...] supor que a música da era pós-tonal (da música pantonal de Schoenberg à música estocástica de Xenakis) prescindia do ato da referência é algo ilusório.” (p. 18).

Por meio da análise musical e de dados contextuais, quanto a Almeida Prado, é possível identificar claramente sua ruptura com o nacionalismo musical. Com Gilberto Mendes, seu “mestre informal”, uma plêiade de compositores passou a influenciar seu trabalho. Almeida Prado, conheceu as obras de Stockhausen, Berio, Nono, Schoenberg, Messiaen e Boulez (MOREIRA, 2004, p. 73). Ao ir para a Europa estudar com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen (1969), continuou recebendo influências poéticas de outros compositores da Europa, conforme apontaram os dados colhidos em suas entrevistas mencionadas nesta pesquisa. Na entrevista *Encontros com Almeida Prado* (2001), ele descreveu e relacionou algumas influências importantes:

Quadro 3 - Influências sobre Almeida Prado

Compositores/ Influências	Técnicas, referências e poéticas: declaradas por ele mesmo
György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Lukas Foss	“[...] ‘todo o universo’ da Música contemporânea [...]” (p. 12).
Messiaen	“Alquimia rítmica, modos rítmicos gregos, modos gregorianos e os modos de Messiaen.” [transposição limitada] (p. 18).
Schoenberg	Série dodecafônica e serialismo livre ³⁴ (p. 19).
Chopin (<i>Estudos</i>) Debussy (<i>Prelúdios</i>)	“[...] entrei na fase astronômica, com as <i>Cartas Celestes</i> , que é um estudo das ressonâncias naturais do piano que me foi sugerido por alguns <i>Estudos</i> de Chopin e alguns <i>Prelúdios</i> de Debussy.” (p. 23).

³⁴ Serialismo livre é aquele que de maneira não ortodoxa e à vontade do compositor não obedece a ordem proposta (na sua totalidade): original, inversa, retrógrada e retrógrada invertida. Entretanto, minimamente, busca apresentar a série de forma não repetida no que tange aos doze sons, podendo parte da série ser apresentada não buscando a sua completude e simetria. É plausível no serialismo livre a associação com contextos de materiais pertencentes a outros sistemas musicais (modal, tonal, não-tonal, etc.).

John Field	“Eu peguei como modelo os <i>Noturnos</i> de John Field, um compositor inglês, anterior a Chopin, porque John Field faz um Noturno absolutamente arpejo, que é acompanhamento na esquerda e melodia na direita, que é um processo do baixo de Alberti mozartiano amplificado. Só que em Field, que não é genial como Chopin, a harmonia é previsível. Chopin pega o cacoete, o esqueleto, o desenho em si do Field e coloca a genialidade do cromatismo avançado dele e transforma Field em um puro Chopin.” (p. 28).
------------	---

Fonte: elaborado pelo autor (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001)

A partir da entrevista *Encontros com Almeida Prado* realizada em julho de 2001 pela ABM, construí uma síntese das diversas influências que Almeida Prado recebeu.

Se Almeida Prado aproveitou as influências de compositores renomados e estabelecidos no cânone da música ocidental, essa tentativa pôde ser entendida como o fortalecimento da sua ligação com aqueles que comporiam a recepção³⁵ de sua música. Segundo Deliège (1974), esse procedimento poderia ser olhado como mecanismo retrospectivo, como uma espécie de sintoma operacional da música ocidental que, de certa forma, perpassaria toda a estética e poética na cadeia de produtores e teóricos musicais. A ideologia de “técnicas do retrospectivismo” estaria implícita nas composições: sempre existiria em maior ou menor grau de incidência. Deliège (1974, p. 28-29) acrescentou que esse fenômeno de retrospectiva teria todos os seus tipos calcados em aspectos históricos.

Para o autor, existiriam três maneiras básicas das técnicas de retrospectiva:

- 1) A primeira teria o intuito de “[...] manter o campo da música, parafraseia-se e ocorrem transcrições de compositores famosos dos séculos XVIII e XIX, pois um repertório conta em geral com todos mecanismos de memória e suas referências.” (p. 28).
- 2) A segunda seria composta pelas estratégias retrospectivistas que tratariam de um trecho da obra.

O objeto tem uma referência como um mero fetiche. Neste processo ocorre a redução. Existe a banalidade, o fetiche parece mais como um instrumento de escárnio do que de

³⁵ “[...] meu interesse pelas diversas tendências composicionais da música brasileira nas últimas décadas e sua inserção no campo mundial da composição contemporânea atraía-me para determinados aspectos considerados empíricos, no sentido da experiência sensível e da experiência de vida dentro de um determinado grupo cultural.” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 208).

apoio à nostalgia; sua função irrisória no trabalho musical tem uma falta de capricho na gramática ou na escrita musical (DELIÉGE, 1974, p. 29).

- 3) A terceira maneira configuraria “[...] a mais atual para alguns compositores, estes, não buscam se referir a um determinado objeto pela sua estética, sua história ou seu valor de fetiche [...]”. Ocorrem na composição “[...] os padrões do vocabulário, as propriedades morfológicas ou gramáticas de práticas estilísticas anteriores” (p. 29). No entanto, essa maneira não seria absolutamente clara.

Alguém poderia dizer que essa prática pode se aparentar com a improvisação, podendo favorecer tal abordagem; mas se a improvisação não pode ser feita pela maioria dos intérpretes, que em geral utilizam formas estereotipadas, essa explicação é naturalmente muito insuficiente (DELIÉGE, 1974, p. 29).

Ao certo, Almeida Prado declarou que um bom número de compositores foi referência para a sua composição, conforme seus depoimentos em muitas entrevistas. Entretanto, seria interessante buscar pautar seu percurso filosófico-poético a partir dos compositores e de suas produções para se estabelecer, minimamente, uma gênese das principais influências. Uma passagem em outro texto de Deliège (1995, p. 94-95) parece oferecer uma linha sugestiva da genealogia que muito influenciou a escola francesa do século XX. O autor apontou um percurso decisivo a partir da ruptura de Debussy com o século XIX, que foi percorrida por outros importantes nomes nessa sucessão de lentas, mas progressivas evoluções. O caminho iniciado por Debussy foi continuado por outros compositores, cada qual a sua maneira. Tratou-se de um percurso gradativo nas superações. A partir de Debussy, seguiram Stravinsky³⁶, Bartók e, por último, Messiaen. Foram gotejamentos e fluxos em direção às superações musicais, uma libertação do Classicismo prometida pelo Romantismo, mas que, em termos de consecução idealística, o cumprimento pareceu se dar na entrada do século XX, na dicotomia dos dois caminhos da música de então: Stravinsky e Schoenberg³⁷.

³⁶ Fases composicionais de Stravinsky: fase russa (1908-1919), fase neo-clássica (1929-1954) e fase serial (1955-1968), incluindo também o dodecafonismo de Schoenberg.

³⁷ “Dessa forma, nos primeiros anos do século XX, evidencia-se uma clara oposição entre os novos caminhos apontados por Stravinsky e Schoenberg, principalmente no que diz respeito ao pensamento estruturador da composição musical. Assim, enquanto Stravinsky avançava rumo a uma organização musical baseada em blocos sonoros, cuja conexão se dava por colagens e justaposições, o compositor vienense estabelecia como alicerce de suas obras o princípio desenvolvimentista temático e harmônico, herdado da tradição clássico-romântica, resultando assim em novo método de composição [dodecafonismo].” (VAZZOLER, 2008, p. 22-23).

Em termos de se buscar uma genealogia das influências na poética de Almeida Prado, propus apontar a vertente de compositores indicada por Deliège (1995, p. 95): de Debussy-Stravinsky-Bartók até Messiaen. No entanto, outro ramo dessa genealogia poderia ser achado, não de maneira ortodoxa, mas o suficiente para que Almeida Prado se autodenominasse igualmente influenciado pela música serial. Segundo Kozu (2000, p. 10), Boulez e Stockhausen, como alunos de Messiaen, tiveram somadas essas referências Webern-Messiaen que os levariam à prática do “[...] serialismo generalizado estendido a todos os parâmetros – chamado de serialismo integral: não só séries de alturas, mas de timbres, intensidades, durações e modos de ataque.”

Como tantos outros compositores do século XX, Almeida Prado recebeu influências do serialismo vienense e, no seu caso, certamente, esse contato com a música serial se deu a partir das sugestões de repertório moderno dadas por Gilberto Mendes. Ressalta-se que a música serial sempre foi um item de revisitação por parte de qualquer compositor contemporâneo. Foi assim que Almeida Prado tangenciou a música serial, mesmo que se soubesse que o compositor tivesse aplicado, em sua composição, uma maneira livre e não ortodoxa do serialismo estrito.

Outro conceito sonoro importante, aquele que se referiria ao uso dos intervalos mais ou menos potenciais de consonância ou dissonância, poderia ser verificado em Almeida Prado, o que permitiria aventar acertadamente uma relação com a música de Webern em seu meticuloso trabalho que envolvia o planejamento em direção à espacialização sonora³⁸ provinda de seu pontilhismo^{39 40} (CAZARIM, 2012, p. 2-3). Tais referências eram ouvidas por

³⁸ “[...] a divisão das consonâncias e dissonâncias, em vez de simplesmente ser um sistema energético (ou seja, de tensões e relaxamentos), é um sistema de posições, é rigorosamente um sistema de espacialidade sonora, no qual os acordes dissonantes são os vetores mais claros (mas não os únicos) capazes de direcionar o fluxo sonoro e de fazê-lo retornar ao ponto de origem. Por isso, diremos aqui que tanto as dissonâncias quanto as consonâncias são tratadas como vetores num sistema de posições coordenadas.” (p. 2).

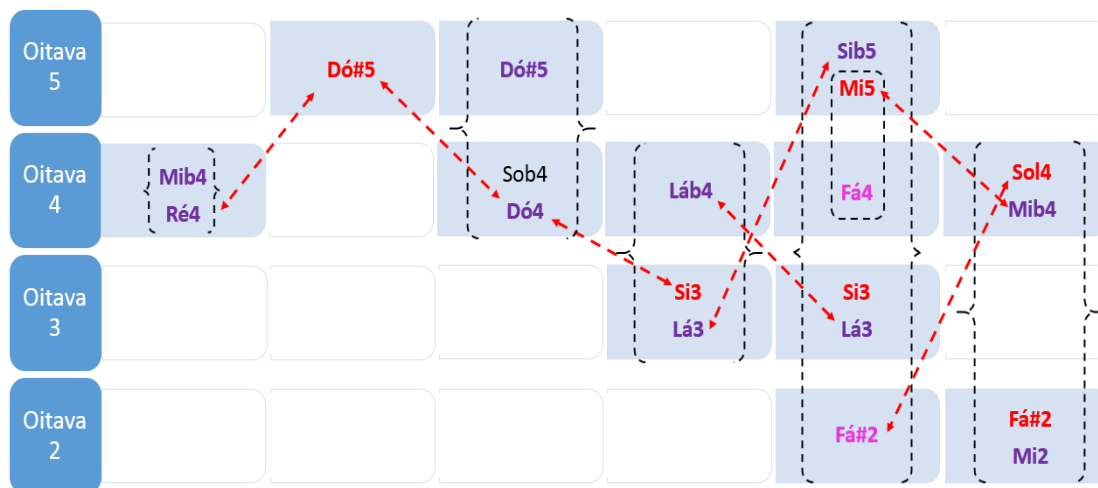
“Ainda que a radicalidade da série de doze sons tenda a desviar a audição da constituição de pólos, ainda que o uso sistemático de pivôs e dos cromatismos multipliquem as direções que os acordes poderiam percorrer, isso não quer dizer que a forma de organizar os elementos tenha sido rompida. Muito pelo contrário: se tomarmos em conjunto as descrições do dodecafônismo feitas por Webern (1963), veremos que o método de composição dodecafônico é apenas um meio de permitir a distribuição ordenada dos elementos sonoros num sistema de planos e posições (linhas inferiores e superiores, planos principais e subordinados, ‘frente e fundo’). Assim, a espacialidade de que as práticas composicionais dos séculos XVII e XVIII se ocuparam sistematicamente parece não ter sido definitivamente abandonada com a abolição do tonalismo.” (CAZARIM, 2012, p. 2-3).

³⁹ “[...] a típica polifonia de Webern, que superpõe estratos fragmentários, também pode ser classificada como pontilhismo, pois, sem dúvida, mais do que os estratos de um fluxo polifônico, a percepção humana capta ‘pontos’

seus alunos, quase que continuamente, a partir da própria voz do compositor em suas aulas na disciplina de Composição na UNICAMP.

Ao pontilhismo de Webern, existiria, associado, um cromatismo de “[...] um espírito novo, depurando-o de uma vez por todas de seus elos com a harmonia pós-wagneriana [...]”, chamado por Pousseur de um “cromatismo orgânico” (POUSSEUR, 2009, p. 29-31). Esse autor propôs uma análise da *Bagatela n. 1* (*Sechs Bagatellen für Streichquartett - op. 9*) de Webern com vistas a definir os campos harmônicos, mas sem deixar de apontar a relação serial de segunda menor entre os pontos das alturas na distribuição sonora. Segundo o autor, eles ficariam assim:

Diagrama 23 - Os campos harmônicos e a relação ampliada de segunda menor entre eles: sétima maior (oitava diminuta) e nona menor (oitava aumentada) – compondo o “cromatismo orgânico” de Webern



Fonte: elaborado e ampliado pelo autor (POUSSEUR, 2009, p. 36)

A segunda menor e os intervalos correlativos na *Bagatela n. 1* de Webern, definidos por Pousseur como pertencentes ao seu “cromatismo orgânico”.

De maneira descritiva e generalizada, os intervalos ocorrentes nesse recorte de Pousseur foram: duas **segundas menores** (Ré4-Mib4 e Dó4-Si3), duas **sétimas maiores** (Ré4-Dó#5 e Fá4-Mi5), quatro **oitavas diminutas** (como equivalentes às **sétimas maiores** [Lá3-Láb4: duas vezes;

no tempo e, muitas vezes, até mesmo para um músico razoavelmente treinado, é difícil estabelecer relações causais entre tais ‘pontos’ ou ‘ilhas’ [...]” (MESQUITA, 1995, p. 87).

⁴⁰ Cf. Pousseur (2009, p. 53) quando escreve um capítulo sobre o pontilhismo *weberniano*.

Fá#2-Fá4 e Mi2-Mi4: duas vezes cada um como **décima quinta diminuta**]), duas **oitavas aumentadas** (como equivalentes às **nonas menores** [Lá3-Bb5: duas vezes]) e quatro **décimas sextas menores** (como equivalentes às **nonas menores** [Lá3-Bb5: duas vezes; Fá#2-Sol4: duas vezes]).

Esse balanço de Pousseur refletiria a singularidade do cromatismo de Webern. Entretanto, a análise de Pousseur poderia apontar a relação da música *weberiana* com a música de Almeida Prado, pois este dizia que, às vezes, poderia ser serial. Os mesmos intervalos descritos aqui no “cromatismo orgânico” de Webern foram os mesmos intervalos singulares escolhidos por Almeida Prado para dominarem sua produção musical nas fases pós-ruptura. Inclusive, a esses intervalos relacionados anteriormente, incluindo-se também os enarmônicos, Almeida Prado acrescentou a utilização da **primeira aumentada** como enarmônico direto da **segunda menor**, proficuamente utilizado nas suas *Cartas Celestes I* (sendo tal uso analiticamente comprovado mais à frente neste trabalho e sendo possível a ocorrência⁴¹ dele em outras obras). Se Almeida Prado não foi um serialista total, ainda assim, guardadas as devidas proporções, seria possível apresentá-lo como utilizador dos mesmos materiais intervalares que Webern utilizou.

Sem estabelecer diferença de importância entre os três vienenses, caberia, aqui, um intencional destaque a Berg. Jarman (1983, p. 83) disse que “Berg opta pelo emprego de outras formações acórdicas e triádicas que, propositadamente, remetem à música tradicional.” A despeito de alguns críticos terem tentado depreciar Berg em relação a Webern, em função de sua forma inconsequentemente livre e sua associação metalinguística com o tonalismo, por comprovação histórica, as teorizações de Berg o levaram à *permutação serial*⁴² antes de

⁴¹ Minha afirmação teve um caráter hipotético quanto à existência de primeira aumentada (correlativo enarmônico da segunda menor) em outras obras. Diante do fato desse tipo de registro intervalar ter ocorrido nas *Cartas Celestes I*, e por se tratar essa obra de uma composição relevante em seu repertório, pertencente à primeira fase pós-ruptura (fase Pós-Tonal), pressupus que tal característica tenha se mantido em sua escrita e tenha sido adotada em obras compostas posteriormente. Por não ter sido escopo deste trabalho, as análises quanto a essa característica intervalar não foram realizadas em obras não relacionadas para este projeto.

⁴² Menezes (2002, p. 217) diz que: “Tal fato é comprovado pela carta de Berg endereçada a Webern, datada de 20 de setembro de 1929:”

Penso que recentemente encontrei uma boa solução quanto ao problema do uso de series para uma obra tão extensa (além das diferentes formas derivadas que venho empregando já há tempos). Do ponto de vista matemático, é algo evidente em si mesmo. Mas com relação à técnica musical de composição serial é

Webern (MENEZES, 2002, p. 217). Menezes (2002) acrescentou uma série de estudos analíticos apontando as sucessões cíclicas das séries derivadas por *escansão serial*⁴³ em Berg (p. 220-223).

Para os objetivos deste texto, tanto a declaração de Jarman como o quadro de Kozu (*Quadro 4*) contribuiriam para dizer que os materiais e as estruturas em Almeida Prado transitariam e se situariam em intercontextos sistêmicos musicais. Nesse sentido, a poética de Almeida Prado, de forma consciente ou não, aproximar-se-ia do serialismo *berguiano* quanto à proposta da **não obediência e subversão às regras**.

Referindo-se ao trio Schoenberg-Berg-Webern, Fernando Kozu (2000, p. 10) trouxe em seu quadro comparativo os aspectos conjunturais semelhantes e diferentes quanto à organização das séries no macro-espaço composicional que cada um deles utilizou.

Quadro 4 - Comparativo de estratégias formais/estruturais e espaciais dos dodecafonistas

Schoenberg	Berg	Webern
unificada (uma série para cada peça)	não-unificada (várias séries) vários espaços	unificada (uma série para cada peça)
um só espaço (dodecafônico)	vários espaços (dodecafônico/tonal/atonal)	um só espaço (dodecafônico)
“ultratema”	formas expressivas	função de intervalos

Fonte: elaborado pelo autor (KOZU, 2000)

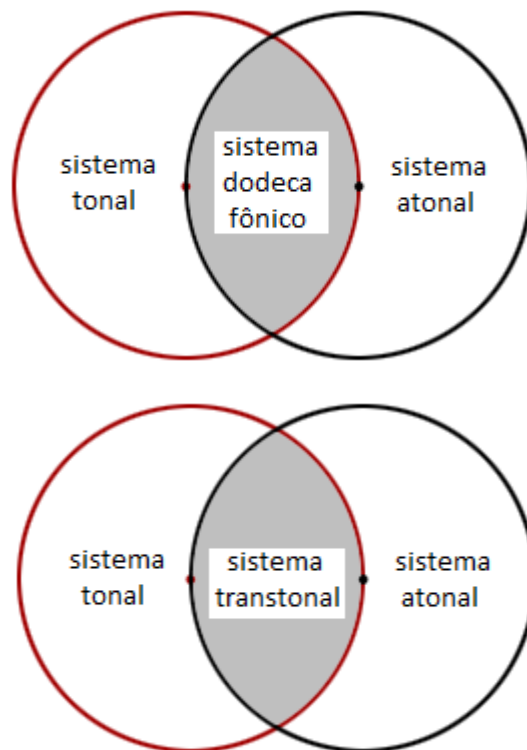
Essa operação, em Berg, se por processo sistêmico ou se por prática de uma contravenção deliberada, indicaria que a desobediência serial ampliaria suas possibilidades.

algo que possivelmente ninguém tenha descoberto e que - como dito - pode ser aplicável a qualquer série. (BERG apud JARMAN, 1983, p. 114).

⁴³ Menezes diz que “[...] tem-se a seguinte condição estrutural: para que se extraiam de sua ininterrupta sucessão cíclica outras tantas séries derivadas, é necessário que as periodicidades operantes permitam a seleção das notas que componham a nova série derivada sem que tal seleção recaia sobre alguma nota já anteriormente selecionada antes que se passe por todas as doze notas do sistema temperado (pois do contrário o princípio mais elementar do método dodecafônico seria desrespeitado). Para tanto, Berg elege, por exemplo, a periodicidade seletiva ou a *escansão serial* de sete em sete notas para a derivação da série [...]” (MENEZES, 2002, p. 220).

Obviamente, o parentesco entre Berg e Almeida Prado se daria também por essas semelhanças poéticas subversivas, nas quais ambos estiveram em vários intercontextos musicais. Para Berg, o sistema dodecafônico seria o espaço “entre sistemas”, enquanto que, para Almeida Prado, o espaço “entre sistemas” se configuraria no sistema transtonal.

Diagrama 24 - Comparativo da operabilidade em vários sistemas musicais em Berg e Almeida Prado



Fonte: elaborado pelo autor

Assim, a partir da afirmação de que Almeida Prado transita no serialismo livre, duas aproximações seriam possíveis: a primeira ocorreria não pela rigidez e aplicação dos princípios do sistema, mas pelo fato de o compositor ter exercido o reconhecimento da “potencialidade polar presente na escuta simultânea das sensíveis” presentes em intervalos que contivessem meios-tons, os quais, também, se constituíram nos “principais arquetípicos da produção musical da Segunda Escola de Viena.” (MENEZES, 2002, p. 114); a segunda seria a não ortodoxia de Almeida Prado às técnicas compositivas que o aproximam de Berg. Menezes (2002, p. 218) diria que, em Berg, na técnica serial dodecafônica existiria “um gérmen de desobediência a sua lógica

primária” quanto ao pressuposto das quatro operações (séries: original, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão). Menezes (2002, p. 234) também acrescentou que Berg não seguiu e não manteve, ortodoxamente, em suas composições, as regras que ele mesmo criara.

Tanto em Berg como em Almeida Prado, esse princípio da subversão da tonalidade como metalinguagem⁴⁴ estaria presente como veículo de significação musical. Inclusive, Menezes (2002, p. 174) já tinha escrito, referindo-se a Berg, que também seria possível estabelecer as mesmas referências subversivas quanto ao uso da metalinguagem como recurso profícuo. Nesses termos, um paralelo poético poderia ser traçado entre Berg e Almeida Prado, quando, Menezes descreveu a postura do compositor alemão diante do “[...] repertório de técnicas que tinha a sua disposição, desfrutando do arsenal que a história lhe legou.” (MENEZES, 2002, p. 173-174).

O uso subversivo reestruturaria as funções das coisas. Essa visão viria carregada de uma crítica e releitura das convenções teóricas musicais – aquelas que, fixadas pela tradição tonal (ou anterior), emprestariam um jogo com o meio social receptivo de sua composição, como uma possibilidade dialógica reestruturada de sentido entre a obra e sua recepção. O próprio Messiaen (professor de Almeida Prado) teria, em muito, enveredado por esse caminho de simbolismos musicais, ressignificações e metalinguagem. Esse processo, em Almeida Prado teria, a partir do mestre francês, uma justificativa teórica seminal bem fundamentada quanto à reciclagem e à ressignificação do material musical.

Mesmo que não tenha sido o escopo deste trabalho abordar decididamente sobre os aprofundamentos das definições e dos conceitos do que seria propriamente dito a metalinguagem, no entanto, visivelmente e de maneira tangente, aponte que Almeida Prado se apropriou das convenções musicais consolidadas na prática comum musical para interpretá-las e aplicar novos posicionamentos de sua própria estético-poética. Nessa tentativa por uma nova organização no total cromático, o compositor, por vezes, confirmou seu *modus operandi* por

⁴⁴ **“Metalinguagem”**: é a descrição de outras linguagens. Pode estar ligada ao esforço de se dizer uma verdade através de uma outra linguagem “indizível”. Se a linguagem está atrelada ao que é “dizível” e se configura como a capacidade de atribuir o que é ‘verdade’ e o que é “falso”, a metalinguagem está para a meta-física, podendo se aproximar e se converter naquilo que é “indizível” em termos de “verdade” e “falso”. Assim, considera-se metalinguagem como qualquer terminologia que tente explicar outra ou outras linguagens (*Comentário nosso* associado à visão de José Moreira da Silva [1996] que desenvolve uma revisão do pensamento de Wittgenstein).

denominações objetivas (classificação e descrição de cores para determinadas estruturas acórdicas [*Cartas Celestes I*]) e subjetivas (a análise comprovando a refuncionalização⁴⁵ dos materiais musicais quanto à forma, quanto aos sistemas musicais, etc. [*Dezesseis Poesilúdios*]) que indicaram uma forte associação à metalinguagem. Obviamente considerou-se e atribuiu-se que, nesse sentido, nas obras pós-ruptura do compositor ocorreriam várias operações metalinguísticas.

Considerando que a metalinguagem pode ser dividida, a grosso modo, em linguística e literária, também é perfeitamente reconhecível que no campo composicional pode-se atribuir a conformação de uma *metalinguagem musical* com muitas subdivisões e ramificações, pois a Música possui seu próprio conjunto de regras, conceitos, normas, leis, formatos, sistemas musicais, estilos, gêneros e seus muitos signos para auxiliar no gerenciamento desse universo amplo e expressivo. Para tanto, a discussão crítica fortalecida pela implicação metalinguística, em sua essência, passaria pela compreensão e manipulação dos códigos da linguagem musical para além deles mesmos (linguagem-objeto) – aqui lembrar-se-ia Roman Jakobson (1970, p. 122-128).

Se em linhas gerais os signos musicais tem seus próprios significados, estes seriam mais ou menos refuncionalizados pelo(s) compositor(es) durante os períodos e estilos que se sucederam. A superação e a extrapolação dos limites dos sistemas musicais durante as eras histórico-musicais, estudadas em tópico anterior, indicaram interpretações constantes desses referidos sistemas. Assim, cada sistema musical, extrapolado ou ampliado, teria a vigência de sua própria metalinguagem, ou seja, uma linguagem materializada pela descrição, entendimento e aplicação das regras e convenções desse aludido sistema que geralmente seria descendente de outro. Sempre oriundas dos sistemas anteriores, as regras foram adequadas para servir ao objetivo poético de negação parcial ou completa daquela organização antecedente – trata-se de uma visão de mundo, uma metateoria construída como expressão da linguagem sonora vinculada aos atos da construção e da desconstrução. As usuais estruturas (anteriores e conhecidas) quando consideradas velhas foram demolidas para dar lugar às

⁴⁵ Não confundir com “refuncionalização harmônica”. Essa refuncionalização refere-se a qualquer mudança ou aplicação teórico-prática de qualquer material ou signo musical em uma dada estrutura composicional.

inusuais estruturas (posteriores e desconhecidas), as quais seriam consideradas novas e atualizadas para representarem uma contemporaneidade histórico-musical.

A tão advogada “ruptura” com o passado na era moderna age no nível da eliminação de procedimentos e técnicas particulares, e em uma tentativa de manutenção (no âmbito individual) da mesma relação com a linguagem que se operava coletivamente no passado. Ainda que inseridas na mesma condição metalinguística geral, na mesma ausência de uma prática comum, essas iniciativas contrastam com a referência consciente a materiais do passado, com seu uso deliberado por compositores que operam com uma clara convicção metalinguística. Esse poderia ser um traço distintivo mínimo para nortear uma narrativa sobre a história da música moderna e contemporânea que levasse em conta a situação histórica e social da linguagem, para além de suas consequências diretas no trabalho específico de alguns compositores. Tanto o trabalho que busca sua coerência na sua relação com a linguagem passada quanto aquele que busca a *tabula rasa* ocorrem em pleno distanciamento. Paira sobre ambos a sombra da metalinguagem (BONIS, 2012, p. 72).

A recomposição tendo seu olhar circunstancial voltado para o passado como uma característica metodológica do ato criativo moderno se obrigou, direta ou indiretamente, a inserir junto à obra certos dados de justificativa e de explicação que auxiliariam a escuta, a crítica e a recepção da mesma. Proeminentemente, para os compositores do século XX, esse tipo de metalinguagem – semantizada subjetivamente pela sua própria e individualizada *poesis* – necessitou de uma decifração pós-código que se estabeleceu como uma estratégia de facilitação da absorção e da compreensão do sentido musical dessas suas obras. Enquanto Messiaen recorreu à formulação teórica construindo seus tratados para explicar sua composição, Almeida Prado deu vazão às suas elucubrações teórico-composicionais na circunscrição das entrevistas já citadas aqui como uma ferramenta geralmente anexada aos trabalhos dos pesquisadores de sua composição. Dessa maneira, esses compositores buscaram a autoavaliação teórica por essa conjuntura descritiva que é um dos atributos da metalinguagem que pormenoriza a obra por meio de um linguajar (ato linguístico) sobre o objeto (linguagens-objeto). Quanto ao objeto-obra, inclui-se, aqui, nessa projeção, uma operação metalinguística acessada por ambos os compositores quando utilizaram a *metalinguagem do som-cor*⁴⁶ para atribuírem uma relação sinestésica a partir da relação som e imagem (*son-couleur*).

⁴⁶ Lembra-se que as referências metafóricas à cor na poética pós-ruptura de Almeida Prado são descendentes da formulação expressiva da sinestesia de Messiaen.

Por vias analíticas, a princípio, a produção composicional pós-ruptura de Almeida Prado ofereceu uma asserção que direciona a sua operação metalinguística em dois grandes eixos. O primeiro eixo seria formado por um plano emergente (emerso) e o segundo eixo por um plano imergente (imerso). Assim, um eixo se daria na superfície do signo musical e da sintaxe musical (linguagem-objeto que *descreveria* o código comum); e, o outro eixo se daria no sentido musical subjetivo erigido pela personalidade musical do compositor (uma *poiesis* pós-código musical que *interpretaria* essa via semantizada) – no entanto, detectável e apontável em uma “análise de segunda ordem” como disse Carl Dahlhaus (1983, p. 9). Haveria nesse segundo eixo uma construção ressignificada da sintaxe musical e se poderia atribuir que nesse nível imergente (submerso) de desenvolvimento da metalinguagem, a semântica⁴⁷ seria qualificada pela tentativa de uma solidificação dessa refuncionalização da sintaxe musical. Um entendimento interpretativo que obrigatoriamente passa por uma releitura, uma reescrita, uma reconstrução – uma definição majoritária de recomposição.

Então, já sabendo que o ato composicional contemporâneo é um processo que tem intrínseco uma postura de reescrita, e, a isso se deva o comprometimento circunstancial e descendente que qualquer poética tenha com as obras e produções artísticas de tempos anteriores, a ação do compor na modernidade carrega geralmente um peso de intenção crítica e reformulativa. Paulo Lima (2012, p. 25) propôs que “Esse viés já nos leva [...] ao vetor temático – a criticidade. Ou seja, a natureza da relação entre esses dois mundos. A composição como ato interpretativo, como interpretação crítica do mundo [...]”. Para o autor, “[...] tudo depende do contexto interpretativo dos atos composicionais. A criticidade como estágio definidor do processo, enfatizando, dessa forma, a dimensão ético-política do compor.” (p. 25).

⁴⁷ “**Semântica/o**”: palavra derivada de “sema”, que é o mesmo que sinal. Trata do estudo do significado. Incide sobre a relação entre significantes, entendidos como palavras, frases, sinais e símbolos e o que eles representam, a sua denotação.

2 TENDÊNCIAS TEÓRICO-ANALÍTICAS NO SÉCULO XX

Mesmo que para este trabalho não se tenha buscado uma perspectiva monolítica da Musicologia para sua construção teórico-analítica, até porque as críticas aqui presentes são ecos e parte daqueles questionamentos de Joseph Kerman ([1985] 1987), os quais foram mais especificamente entendidos como possíveis problemas que envolviam os campos da Teoria e da Análise –, ainda assim evidenciei a afirmação desse autor, de que, nestes campos ocorreriam um equívoco ditado por uma almejada atitude modernista que é construída por uma prática que utiliza modelos formais e cientificistas de investigação que excluem a interpretação e a crítica com base em juízos de valor (subjetivo, estético, poético, cultural, histórico, etc.).

Com objetivo de apresentar, de antemão, um dos muitos questionamentos do autor, lembrou-se uma pergunta formulada por Kerman que contenderia com um dos princípios adotados para a construção teórico-analítica pretendida neste trabalho:

Por que não de concentrar-se os analistas unicamente na estrutura interna de cada obra de arte como entidade autônoma, sem levar em conta matérias tão importantes quanto a história, a comunicação, a emoção, os textos e programas, a existência de outras obras de arte, e tantas coisas mais? (KERMAN, [1985] 1987, p. 11).

A despeito dessa questão proposta por Kerman, que continuaria a ser sustentada também pela “nova Musicologia”, apresentei um desafio de continuar validando o conceito de autonomia da obra como um direcionador comum para a formulação da ferramenta analítica desta pesquisa. Ainda assim, houve uma outra tentativa de conciliar a ideia de “obra autônoma” com a ideia da interpretação – crítica, subjetiva e/ou semântica – que incluía os referidos juízos de valor requeridos por Kerman. De que modo aconteceria essa tentativa? Seria uma proposta conciliativa entre os juízos de valor e às autonomias atribuídas e desejadas, aqui, para o ato analítico e para o ato compositivo já configurado por meio da obra musical (objeto de estudo).

Se Kerman ([1985] 1987, p. 11) disse que “O potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la para o mundo real”, mesmo que tal consideração tenha sido retirada de um determinado contexto, e nela contenha uma afirmação que possa rebaixar a Teoria e restringí-la, ainda assim ousaria por meio dela ou por conta própria, na forma de uma pretensão, dar à análise uma postura pró-ativa que não fosse limitada pelas

teorias e modelos largamente utilizados na atualidade parecendo tão somente replicação conceitual. Mas, que a prática musical amadurecida (gr. *praxis*: prática; e gr. *theoréo*: observação) pudesse oferecer uma possível geração de novos conceitos e dados provenientes de ambos os campos. Não haveria entre eles estabelecimentos hierárquicos. No entanto, o regimento da operação entre esses campos estaria gerenciado pelos caminhos oferecidos a partir da “obra autônoma” (Composição).

A análise é chamada por Kerman ([1985] 1987, p. 73) de “complemento ambivalente da teoria”. Em outro comentário sobre o campo teórico-analítico e a musicologia ele disse que: “Embora a musicologia e a teoria e análise possam ser encaradas como sistema de pensamento em música rivais e até contraditórios, ambas foram bem planejadas para prosperar na atmosfera intelectual da década de 50 [...]” (KERMAN, [1985] 1987, p. 153). Em outro recorte, mais à frente, ele continuou afirmando que

Análise e musicologia possuem a capacidade de se influenciar mutuamente no melhor sentido - pelo menos a musicologia submeteu-se à influência. Espero ter enfatizado suficientemente as limitações da análise. Embora também se possa desejar ver outras influências, esta é a que esteve mais acessível aos musicólogos e a que os levou mais longe (KERMAN, [1985] 1987, p. 154).

Desejando criar uma oposição a esse ponto de vista limitante adotado por Kerman quanto ao alcance da análise, sabendo dos seus argumentos e alguma razão quando assim se posicionou, ainda assim seguiria almejando um maior destaque e uma maior importância da Análise como campo e instrumento gerador de dados novos. Ela teria a propensão natural de fazer incursões e detecções de informações *in loco* na obra ainda não executada, não estudada, não dominada e não conhecida. A análise como campo de conhecimento teria um potencial tão importante quanto ao ato compositivo.

Ainda assim, para esta proposição buscou-se uma equiparação hierárquica equivalente entre os campos da análise, da teoria e da composição. A análise, como uma ferramenta de averiguação dos conteúdos da composição, na maioria das vezes, passaria por um viés de uma base teórica. A teoria estaria fortemente atrelada à composição, como também estaria consistentemente direcionada ao ato analítico. Como três campos férteis e dinâmicos, a Composição, a Teoria e a Análise sempre se retroalimentaram. Assim, com um gesto imbuído de

contextualização da teoria e da análise, levando em conta que são campos e ferramentas altamente relacionados, com esse intuito foram desenvolvidos os próximos três tópicos. Além de descrever o contexto do desenvolvimento desses campos de conhecimento no século XX, a eleição de determinados conteúdos excertos de um conjunto bibliográfico de autores representativos, que somados à interpretação dada a esses conteúdos, tal conjuntura compôs uma preparação teórico-conceitual para o capítulo três, onde, da mesma maneira, busquei reunir uma série de pensamentos e conceitos que justificaram o tipo de abordagem analítica que elegi para este trabalho. Assim, foi primordial e não dispensável tal revisitação histórica (nos próximos três tópicos) dando um panorama de fundo para essa justificativa que indicou a construção analítica que buscou avançar para além da simples materialidade e teoricidade da estrutura composicional.

2.1 SÉCULO XX: PROFISSIONALIZAÇÃO, ACADEMIZAÇÃO E FUSÃO DA TEORIA E ANÁLISE

Na primeira década do século XX, Heinrich Schenker foi o primeiro teórico a se autodeclarar um profissional de teoria musical. “[...] Ele atacava visceralmente as ‘falsas’ teorias musicais, baseadas em modelos hermenêuticos [...]” (PRIORE, 2013, p. 15). No entanto, foi na América do Norte, nos EUA, que o teórico expandiu fortemente sua teoria. Em 1927, Heinrich Schenker (1868-1935) “[...] escolheu New York como a primeira cidade [nos EUA] para divulgar suas ideias [...]” (BERRY, 2004, p. 103, tradução nossa). Segundo David Berry, “Quatro anos mais tarde, o principal ponto de contato do *schenkerianismo*, como um lar institucional da teoria, seria claramente o *David Mannes Music School* (hoje *Mannes College of Music*).” (p. 103, tradução nossa). Esse autor apontou também que, em 1931, foi nessa mesma escola que Hans Weisse (aluno de Schenker) começaria a ensinar. Em 1932, Weisse “[...] conduziu simultaneamente seminários de pós-graduação na *Columbia University*.” (p. 103). No entanto, com “[...] a morte prematura do professor Weisse em 1940, Felix Salzer, o então ainda estudante e aluno de Schenker, assumiu tarefas de ensino em Mannes; mais tarde tornou-se professor de música no *Queens College* da *City University of New York*.” (p. 103). Berry descreve que

Através de esforços de outros recentes adeptos, a análise *schenkeriana* gradualmente foi propagada em outros lugares e, pela primeira vez em postos avançados das universidades de Princeton e Yale. Daí em diante para outras partes do país. Ainda hoje, New York com a *Schenker School* tem permanecido com uma enorme importância (p. 103, tradução nossa, grifo nosso).

No mesmo estudo, Berry (2004, p. 104, tradução nossa) aponta que “A importância dessa escola nova-iorquina, para a teoria *schenkeriana*, tem permanecido em grande parte desconhecida [...]”. Em conjunto com esse fato, “[...] o desconhecimento da figura de Adele T. Katz. Se bem que aqueles que conhecem a literatura *schenkeriana* sabem de sua importância e de suas duas obras de referência” (p. 103, tradução nossa, grifo nosso) – seu artigo *Heinrich Schenker's Method of Analysis* (1935) e seu livro *Challenge to Musical Tradition* (1945).

Berry (2004, p. 104, tradução nossa, grifo nosso) aprofundaria sua crítica sobre a ausência de estudos mais aprofundados sobre Adele Katz, dizendo que “Há uma negligência quase instalada, desde o início dos anos 30 até os anos 60, [...] quanto ao fato dela ter sido] muito ativa no ensino de música e análise em New York, onde teve contato com outros primeiros partidários e instrutores da análise *schenkeriana*.” Mesmo que Katz não tivesse adquirido algum título de bacharel em música, desempenhou uma extensa lista de cursos e palestras em muitos colégios de música em instituições universitárias. Em partes, a falta desse tipo de titulação associada ao fato de Katz ser mulher e judia, atrapalhou sua maior projeção acadêmica. Entretanto, por ter uma vida economicamente estável, isso possibilitou-a de ter condições e tempo para sua intensa dedicação ao aprendizado, ensino, desenvolvimento e disseminação da teoria. Foi marcante também sua atuação no mecenato que, em muito, beneficiou diretamente o próprio Schenker. Sua figura foi emblemática quando se falou do sucesso e da aceitação que a teoria obteve em solo estadunidense (BERRY, 2004, p. 105).

Ampliando a conjuntura histórica para avaliar o sucesso e o contexto sociomusical que a teoria em questão encontrou, considerar-se-á a atividade produtiva dos compositores modernistas mais emblemáticos na Europa e no que eles foram capazes de contribuir com a impulsão dessa pesquisa teórico-analítica na América do Norte, quando os utilizadores dessa teoria voltaram-se para a música não tonal. Assim, destaco três momentos fundamentais que contribuíram para o redirecionamento da área da Composição, e como tais momentos, obviamente, interfeririam com uma forte mudança para os rumos da Teoria e Análise Musical.

O primeiro momento foi aquele anterior à Primeira Guerra Mundial, ligado às obras de Debussy (o balé *Jeux*), Stravinsky (*A Sagração da Primavera*), e Schoenberg (*Pierrot Lunaire*). O segundo momento, após a Segunda Guerra Mundial, foi aquele centrado nas obras de Boulez, Stockhausen e Cage. Ao se falar de Boulez e Stockhausen, não se poderia deixar de citar a proeminência de Messiaen, como professor destes, acrescentando-se que ele mesmo tenha feito uma espécie de ponte entre o primeiro e o segundo momento. Além de suas magistrais composições, Messiaen deixaria um legado relevante a partir de seu *Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Assim, ele seria o elo, também, entre a já considerada “história antiga” de Debussy, Stravinsky, Schoenberg e o terceiro momento: a “nova perspectiva” na segunda metade do Século XX.

Antes de descrever o terceiro momento, acrescenta-se: como parte do segundo momento, na América do Norte em 1934, um grupo de professores pertencentes a duas sociedades diferentes, a *Music Teachers National Association* e a *New York Musicological Society*, juntaram-se e formaram a *American Musicological Society* (AMS). A partir dessa junção, as “duas facções” sempre se situaram como conviventes – a do historiador e a do analista/teórico –, nunca se desfizeram e sempre se mantiveram separadas na AMS (PRIORE, 2013, p. 16).

O terceiro momento divide-se em duas etapas. A primeira aconteceu na década de 1950, quando a análise e a musicologia tiveram desenvolvimento substancial. Depois da estada de Paul Hindemith como compositor e professor residente nos Estados Unidos, dois importantes acontecimentos marcaram com impacto significativo o ensino da teoria musical na América do Norte. Surgiria em 1959, o *Contemporary Music Project* (CMP), sustentado por subsídios da *Fundação Ford*, que propiciaria atividades musicais realizadas por professores residentes nas escolas públicas. De fato, em 1963, o projeto foi formalmente aplicado. Esse projeto contribuiu fortemente para a divulgação da música contemporânea e a formação de público nas escolas. Posteriormente, aconteceriam seminários e *workshops* sobre música contemporânea em muitas universidades, reunindo compositores e estudiosos musicais de várias disciplinas. Assim, a estruturação dos cursos de Teoria e História, além de dar substancial valorização à música contemporânea, deu ênfase às tradições musicais a partir do nosso ponto de vista atual. Ao

longo das décadas de 1960 e 1970 o “impacto da *CMP* foi sentido no ensino da teoria musical [...]” (WASON, 2008, p. 70).

A segunda etapa desse terceiro momento teria o maior e mais duradouro efeito sobre o ensino da teoria musical na América do Norte, o que se chamaria de “[...] profissionalização da teoria musical como uma disciplina acadêmica independente.” (WASON, 2008, p. 71, tradução nossa). Incrivelmente por um destino altamente irônico, foi “[...] Paul Hindemith que parece ter sido o principal motor por de trás desta ideia. Em Yale, Hindemith fundou o primeiro programa de pós-graduação profissional em Teoria Musical (nível mestrado) [...]” (p. 71, tradução nossa). Este programa “[...] incidiu fortemente um estudo sobre os documentos históricos da teoria da música, bem como a análise da música contemporânea.” (p. 71, tradução nossa).

Quase ao mesmo tempo das atividades em Yale, Milton Babbitt fundaria a Escola de Princeton, onde estabeleceu o programa de doutorado em Teoria e Composição. “Em contraste com o modelo de Yale, a teoria foi ensinada em Princeton, não apenas como um programa independente de história analítica, mas sim como um conteúdo voltado para a pedagogia composicional aplicada, ao que ele enfatizou, ser a pesquisa original em questões de serialismo e música eletrônica.” (p. 72, tradução nossa). Babbitt logo passaria a ser o principal teórico musical de vanguarda. Ele fundou, em 1957, o primeiro periódico dedicado unicamente à teoria musical (*The Journal of Music Theory*). Nessa mesma época, os embates entre musicólogos (historiadores) e teóricos (analistas) já estavam abertamente estabelecidos. Segundo Irna Priore (2013, p. 16), “[...] os analistas se identificavam mais e mais com os modernos teóricos da música, enquanto os musicólogos se tornaram quase que exclusivamente historiadores.”

Mas, ao final, parece ter sido o modelo de Yale, aquele fundado por Hindemith, que na década de 1960 e 1970 expandiu-se grandemente pelos programas de graduação e pós-graduação das universidades americanas. Segundo Wason (2008), essa sequência de fatos trouxe consideráveis avanços ao ensino de teoria. “Acima de tudo, a influência de Heinrich Schenker havia crescido gradualmente através dos anos 1950 na América do Norte. Essa influência permeou a instrução da teoria na graduação com conseqüências, as mais saudáveis possíveis.” (p. 72, tradução nossa). O autor evidenciou os esforços de Felix Salzer e outros

schenkerianos reformados, os quais começaram a ampliar a ação da teoria *schenkeriana* para um repertório mais diverso – a música pré e pós-tonal.

No entanto, a instabilidade entre musicólogos/historiadores e teóricos/analistas veio se intensificando cada vez mais na *American Musicological Society*, até que, no congresso de Evanston, Illinois (1977), após “discursos tensos e polarizados”, segundo Priore (2013, p.17), os teóricos/analistas liderados por Allen Forte decidiram formar a *National Conferency on Music Theory*, que se tornou a *Society for Music Theory*.

O grande avanço da teoria pós-tonal contou com a estratégia de seus idealizadores terem formulado ferramentas que facilitaram a compreensão e o ensino da mesma. Sabe-se que, geralmente, o conteúdo dessa teoria poderia ser compreendido, também, por um tipo de musicista com nível teórico mais elevado, mas a garantia da propagação da teoria pós-tonal esteve fundada nas sistematizações da teoria provendo uma ferramenta analítica que apresentasse resultados matematicamente exatos por uma via pedagógica produtiva. Com seus escritos, Babbitt e Forte foram os grandes responsáveis para municiar teoricamente o novo campo de estudo. Esses escritos foram, e são, a base epistemológica para a *Set Theory*.

É nesse ponto histórico que toda a tradição da música tonal europeia, fincada em uma filosofia positivista-organicista, continuou a proliferar por meio do uso da teoria *schenkeriana* como um modelo analítico sistemático e pragmático. Esse sistema, que, por índole original, já estava associado à tonalidade, ampliou sua ação a repertórios pós-tonais. A ampliação conceitual e prática dessa teoria se deu a partir da influência de Babbitt e Forte em associar a teoria *schenkeriana* à Teoria dos Conjuntos. Dunsby e Whittall (2011) explicaram a associação sutil que foi feita entre as correntes, e chegaram a apontar a dificuldade desafiadora da associação teórico-analítica das duas vertentes. Assim, afirmaram que

A partir do trabalho de Forte, fica claro que ele procura distinguir entre uma descrição de “segmentos sucessivos” em uma composição atonal que enfatize suas características motivicas e temáticas, e uma descrição motivada pela convicção de que os segmentos e conjuntos mais importantes são os meios pelos quais **uma música atonal alcança coerência harmônica**. Há, portanto, **um paralelo desafiador** com a interpretação schenkeriana da música tonal como sendo estruturada fundamentalmente pela interação de forças contrapontísticas e harmônicas, com processos motivicos relativamente superficiais. (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 126, grifo nosso).

Essa fusão teórica resultou no que conhecemos hoje como teoria *neoschenkeriana*. Politicamente, em uma jogada estratégica, os teóricos validaram pela tradição musical de Schenker a inovação tecnológica configurada por uma “tradição musical matematicamente informada” (MARTINS, 1999, p. 165), ou, como John Rahn (1989, p. 84) se referiu, como a “mudança de paradigma”.

Finalizando este breve panorama sobre o campo da Teoria e Análise, enfatizo a crítica de Robert Wason (2008) sobre o grande desenvolvimento e projeção do mesmo. Em sua argumentação, apontou uma “grande perda para o estudo dedicado à teoria”. Para Wason, o desenvolvimento cada vez maior da área interrompeu sua conexão com a figura do professor-compositor. Em seu ensaio, Wason (2008, p. 73) começou suas considerações dizendo que “[...] com os compositores ensinando seu ofício, e isso, atingiu seu ápice com os grandes tratados da Renascença e do Barroco, [quando] quase todos foram escritos por compositores que tentaram transmitir uma linguagem contemporânea de vida a seus alunos.” Ainda em tom de alerta, continuou afirmando que **“A conexão íntima entre o ensino da teoria e a composição musical começou a se enfraquecer no século XIX [...]”**, concluindo: “Já não há professores de música a transmitir uma língua viva, vibrante, a contribuição da linguagem que prov[en]ha dos próprios compositores.” (WASON, 2008, p. 73, grifo nosso).

Patrick McCrelless (2011, apud PRIORE, 2013, p. 19, grifo nosso) descreveu a situação do campo da Teoria na atualidade dizendo que a área “[...] está preocupada com o rigor científico, com a análise, com estrutura, com o trabalho musical e tem produzido, assim como produz uma maneira de saber, um conhecimento, juntamente com um estudo **metódico estrutural** que apoia esse conhecimento.” O autor continuou dizendo que a **teoria contemporânea** produziu, nada mais nada menos, que um reflexo de nós mesmos.

2.2 BABBITT, FORTE, RAHN E STRAUS E A TEORIA DOS CONJUNTOS

O campo da teoria pós-tonal nasceu em parte com as pesquisas envolvendo a Teoria dos Conjuntos proveniente da Matemática, em 1950. Milton Babbitt (1986), em seu texto *Words About Music*, narrou de maneira simples e clara, a contextualização do começo do desenvolvimento no campo da teoria, dizendo que: “Eu realmente penso nos nossos teóricos

profissionais começando com a geração de Allen Forte [na década de 1950]. A noção da teoria profissional é quase totalmente nova.” Babbitt descreveu que: “Não havia virtualmente teóricos profissionais neste país. Não havia tal coisa como um teórico profissional em qualquer universidade que eu possa pensar quando eu comecei a envolver-me com universidades.” (BABBITT, 1986, p. 121).

Proveniente da influência da escola americana, no Brasil, a Teoria de Conjuntos tem sido disseminada e utilizada em muitas frentes acadêmicas. Talvez se poderia apontá-la como a técnica analítica mais utilizada na atual conjuntura. A compositora e professora Ilza Nogueira⁴⁸ desempenhou um papel marcante no Brasil, divulgando e ensinando essa teoria pós-tonal. Em 1991, após seu doutorado em Composição nos EUA, como professora visitante na pós-graduação da UFRGS, foi provavelmente a primeira docente a disseminar o método teórico-analítico. A Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi (e, ainda é) marcadamente um núcleo de estudo da mesma. Outros pesquisadores de várias universidades brasileiras (UNICAMP, USP, UFPB) parecem compor esse conjunto de praticantes, estudiosos e divulgadores dessa teoria analítica aqui no Brasil. Um considerável número de dissertações e teses foi produzido no Brasil utilizando esta metodologia analítica.

Deveria-se apontar que, Ricardo Bordini, com o apoio técnico de Jamary Oliveira, traduziu o livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph N. Straus (2005). Jamary Oliveira (2013), fez a apresentação da obra traduzida para o português, escreveu que “[...] a utilização da Teoria dos Conjuntos tem uma história longa, com a participação de inúmeros compositores e teóricos da música, entre os quais se destacam Howard Hanson, Milton Babbitt e George Perle, pioneiros, Allen Forte, sistematizador, e John Rahn e Joseph Straus, seus principais divulgadores.” (OLIVEIRA, 2013).

Aqui no Brasil, uma outra frente pareceu ser continuada com o compositor e pesquisador português João Pedro Oliveira, que atualmente é professor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ainda em Portugal, ele escreveu o livro *Teoria analítica da música do Século XX* (1998). Somando-se às iniciativas, aqui empreendidas, há também um texto de Paulo Salles (2008: primeira versão; 2016: versão revisada) que, denominado *Teoria*

⁴⁸ STRAUS, J. N. *Introdução à Teoria Pós-Tonal* (2013). Prefácio à Edição Brasileira.

dos conjuntos: apontamentos, é sintético e um excelente instrumento pedagógico para compreensão desta lógica analítica. Salles disse que “[...] a Teoria dos Conjuntos oferece uma série de operadores que são uma alternativa lógica à ausência das hierarquias tradicionais do Sistema Tonal (fundamentado sobre as noções de tríade, campo harmônico, modulação, consonância e dissonância).” (2008, p. 1). Ele continuaria dizendo “[...] que a noção de intervalo permaneceu importante para boa parte da produção musical do Século XX [...]”, assim é imprescindível “[...] conhecer e organizar as formas possíveis de combinação entre os intervalos.” Esse método teórico analítico estabeleceria um tipo de cifragem numérica. As notas, em uma oitava, são de Dó, Dó#, Ré ... a Si, estariam definidas como 0, 1, 2 ... a 11. Haveria uma equivalência das notas em qualquer oitava. A teoria também teria o conceito *interval class* que classificaria os intervalos por semitons separando-os em seis classes.

Salles disse que “[...] as possibilidades mais finitas do universo cromático, os subconjuntos possíveis são reduzidos à sua *ordem normal* [*normal order*] ou em sua *forma primária* [*prime form*].” A cifragem numérica tem o objetivo de representar todos os “[...] subconjuntos da escala cromática, dispostos em uma tabela ordenada que permite uma referência rápida. Considerando de tricordes a nonacordes, Forte estabeleceu uma tabela com 220 formas primárias, às quais atribuiu um número de classificação, o *FN* (*Forte number*).” (2008, p. 2).

Salles expressou que “todos os teóricos que empregam a Teoria dos Conjuntos” se baseiam na tabela de Forte (1973, p. 179-181). Ele apontou que Straus (1990) e Oliveira (1998) “[...] apresentam versões expandidas da tabela de Forte, onde estão incluídas as transposições da forma primária.” (2008, p. 2).

“Cada forma primária é agrupada de acordo com seu número cardinal, ou seja, pela quantidade de elementos de cada conjunto. O conjunto 3-1 é a primeira forma (cromática) do cardinal 3, ou seja, contém as classes de altura 0,1,2.” A forma normal expressaria a menor relação intervalar possível entre os elementos de um conjunto, sendo encontrada por meio da ordenação e permutação desses elementos. Já a forma primária seria encontrada quando uma forma normal devesse ser ajustada para que seu elemento inicial fosse o 0.

Paulo Salles (2008, p. 2) comentou a proposição de Kent Williams dizendo que “Uma boa forma de exercitar a compreensão sobre a numeração e ordenação dos conjuntos é tomar estruturas bem conhecidas como a escala diatônica (7-35) ou as tríades maior e menor (3-11) para uma avaliação de suas propriedades intervalares.” (1997, p. 168-178).

Salles também explicou o conceito de “não variância” de um som dizendo que a “[...] terminologia empregada foi tomada de empréstimo da Matemática. Assim, um termo consagrado pela teoria musical como *som comum* seria renomeado como *invariância* [...]” Ele acrescentou que, Straus (1990) “mantém a nomenclatura original, neste caso, tratando as invariâncias como sons comuns às coleções.” (p. 2).

Nessa teoria, determinadas operações seriam a principal maneira de articular os códigos numéricos dos intervalos. Seguindo a ideia de relatar em forma de síntese, Paulo Salles comentou que as “[...] aludidas manipulações com os intervalos são chamadas de operadores, dos quais os principais são: transposição (*T*), inversão (*I*) e multiplicação (*M*).”

Ricardo Bordini também disse que “[...] o conceito e o termo *conjunto de classes de notas* (*pitch class set*) aplicados a um grupo de notas foram primeiramente utilizados por Babbitt em 1960.” (2003, p. 19). Segundo ele, foram necessários “[...] cerca de 40 anos até que o sistema dodecafônico fosse compreendido a ponto de se construir uma teoria que abrangesse os mais diversos aspectos da música pós-tonal, partindo das especulações matemáticas empreendidas por Babbitt e Lewin [...]” (p. 19).

Segundo Bordini⁴⁹, três livros seriam importantes para a sistematização da teoria: *Serial Composition and Atonality* (1962), de George Perle; *The Structure of Atonal Music* (1973), de Allen Forte; e *Basic Atonal Theory* (1980), de John Rahn. Composições de Schoenberg, Webern, Berg, Stravinsky, Bartók, Scriabin, Debussy, Krenek, Ives, Busoni, Messiaen, Varèse entre outros, foram utilizadas por esses autores-teóricos com objetivo de buscar comprovar a eficácia desse método teórico-analítico.

⁴⁹ A tese de Ricardo Bordini é um excelente guia histórico da teoria pós-tonal até ao ano de 2003. Lista livros, periódicos e artigos importantes sobre o gênero.

2.2.1 Crítica à teoria

A essa teoria, em contrapartida, haveria um posicionamento crítico de musicólogos e teóricos em vários lugares do Brasil e do mundo. Esse embate estabelecer-se-ia fazendo coro aos antagonistas, pertencentes à escola europeia, que enxergariam nela um afastamento da essência e do significado musical. A *Set Theory* atentaria-se mais a aspectos matemáticos por um caráter acentuadamente probabilístico e informacional.

Nesse sentido de observação crítica, com função de revisão da recepção que a teoria em questão tem recebido, poder-se-ia dizer que a Teoria da Música ao ter recebido esse *status* de disciplina na universidade americana associou-se à objetividade tecnicista. O cientificismo na música e o que se conheceria de sua vanguarda produtiva na atualidade veio então fixar uma divisão entre o presente tecnológico e o passado, estabelecendo a direta associação da música e seus processos às ciências exatas, de maneira a projetar a área da Música – e algumas subáreas – definitivamente ao *status* de ciência. Trataria-se de uma estratégia de autovalidação e legitimação científico-acadêmica.

Pierre Boulez, em um tom pedagógico e irônico, expressou que “A chamada mania matemática – melhor dizendo: a mania pseudocientífica – pode aparentemente satisfazer, desde que ela engendre a ilusão de uma ciência exata, irrefutável, baseada em fatos precisos: ela dá impressão de apresentar fatos objetivos com a máxima autoridade.” Ele continuaria dizendo que “Poder-se-ia voltar à concepção da Idade Média: a música é uma ciência e, como tal, exige uma abordagem científica, racional; tudo deve ser definido tão claramente quanto possível, demonstrado, ordenado a partir dos modelos já existentes em outras disciplinas e emprestados das ciências exatas.” (BOULEZ, 2007, p. 32-33).

Compondo a cena dos que questionariam a teoria de Forte (1973), Pousseur e Menezes afirmaram que a dificuldade da teoria em questão seria quanto ao direcionamento consistente no que tange à própria construção e realidade dos códigos musicais. Comparando a teoria em questão aos métodos analíticos de Pousseur, Menezes disse que “[...] sua concepção demonstra-se muito mais proveitosa para tal entendimento do que as estatísticas intervalares do tipo *pitch class*, para as quais o registro das notas não desempenha nenhum papel.” (POUSSEUR [nota de rodapé de MENEZES], 2009, p. 73).

Com vistas a esclarecer melhor tal declaração e outros aspectos tangenciais quanto ao problema do intervalo em minha pesquisa, realizei uma entrevista⁵⁰/encontro com Flo Menezes onde ele explicou o problema redutor do sistema da Teoria dos Conjuntos:

Mas aqui é um foco separado das alturas nas oitavas. É a maneira que você consegue a duplicidade das alturas no âmbito de diferentes oitavas. É aí que você consegue a duplicação, a triplicação das alturas nos diferentes âmbitos. Dessa maneira se tem as alturas em seus diferentes registros. E tal controle faz uma diferença total na música. É por isso que eu não gosto do *pitch class*. Ele tende a reduzir. Se trata de não reduzir à oitava (0 a 11), mas se trata de reduzir à distância de um trítone. E fazer um espelhamento de um trítone e das alturas possíveis nesse interior e tende em fazer todo um acúmulo estatístico realizando um achatamento do registro, como se não houvesse o peso, somente o croma. (MENEZES, 2015, ver *anexos*).

Jonathan Dunsby e Arnold Whittall afirmaram que seria necessário “[...] enfatizar novamente que estas sequências [de números] são todas abstrações no sentido de que elas não podem, por definição, representar diretamente as alturas de fato, e menos ainda o verdadeiro caráter dos eventos composicionais [...]”. Ao contrário, elas produziriam reduções como representações de coleções e combinações diferentes do material musical. Em outras palavras, os referidos teóricos abordaram o mesmo problema exposto por Flo Menezes. Eles expuseram o ponto problemático da teoria, dizendo que “[...] a sequência de doze classes inteiras de altura pode parecer uma alternativa grosseira à sequência de oitenta e cinco notas com notação [de] números inteiros que seriam necessárias para as sete oitavas dentro das quais a música normalmente se move [...]”. Para eles, “[...] uma análise seria superficial se não considerasse em algum momento o fato de que classes de notas podem ocorrer (como notas) em registros diferentes – assim como durações distintas, timbres diferentes [...]” (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 114).

Se considerarmos que a Teoria dos Conjuntos floresceu e se estabeleceu a partir do repertório dodecafônico, Schoenberg percebeu que sua concepção teórico-composicional seria utilizada de forma que ele mesmo questionaria. Em tom profético ele já anteciparia sua crítica: “Haverá dias que uma teoria irá abstrair regras a partir destas composições [dodecafônicas].

⁵⁰ Entrevista/encontro realizada nas dependências do estúdio de música eletroacústica PANARoma do Instituto de Artes da UNESP, no dia 24 de setembro de 2015 (ver *Anexos: “Entrevista/encontro com Flo Menezes”*).

Certamente, a análise estrutural destas sonoridades estará ancorada em suas potencialidades funcionais.” (SCHOENBERG, [1954] 2004, p. 217).

Em outro ponto de suas asserções, Schoenberg apresentaria o cerne gerador que tendenciosamente provoca o erro em proposições teóricas: refiri-me aqui à pré-condição da teoria como modelo conceitual e metodológico diante da composição. Contudo, os conceitos de ‘antes’ ou ‘depois’ desempenhariam um papel na construção musical, e o ‘depois’ deveria ser consequência do ‘antes.’” (SCHOENBERG, [1954] 2004, p. 218). Mas o que seria o “antes” e o “depois” nas palavras de Schoenberg?

Um tipo teórico como nos moldes da *Set Theory* não deveria e não poderia explicar a lógica e o método composicional de cada obra se, minimamente, entendermos que cada composição fosse edificada por mentes e iniciativas diferentes. Essas composições não seriam semelhantes nos processos e decisões e, dessa forma, não seriam produtos assemelhados. Cada uma delas poderia oferecer um tipo teórico diferente para a sua edificação composicional. Em linhas gerais e em uma primeira percepção, o “antes” atribuir-se-ia ao ato compositivo – portanto, à obra, à composição. Consequentemente, o estudo analítico como atividade posterior à composição, poderia reunir apontamentos e averiguações como uma construção de uma teoria, que por sua vez poderia ser afirmada, refutada ou remodelada a partir dessa mesma composição.

Para Schoenberg, a teoria viria “depois” do “antes” da composição. Eu diria que a teoria poderia ser considerada como pré-formulação ao ato compositivo, quando se julgou que a tentativa de escolher determinadas regras compositivas – no mesmo ato, outras foram rejeitadas – esteve direcionada a partir de certas concepções que foram bases de um determinado “teor”⁵¹. O *teor*, como índice da teoria, seria um conjunto de bases normalizadoras que norteariam o que o compositor fez e testou como possibilidades. Seriam regras que conduziriam à visão panorâmica do universo musical que moldaria a ordem geral e particular da poética e depois da estética percebida na obra como fenômeno da sua recepção.

Nesse sentido, reifiquei a afirmação de Schoenberg de que o “depois” da teoria viria após o “antes” da composição. Na prática, sua afirmação é uma crítica considerável às subáreas

⁵¹ “**Teor**”: padrão, regulamento, sistema, norma.

atuais da Teoria e da Análise, cujos atores tentariam propor construções de teor que sequer foram pensadas pelos criadores das composições (e isso também seria admissível por muitos compositores ao lerem o que os analistas escreveram sobre suas músicas). Então, por esses argumentos, sobre o que estariam falando esses teóricos musicais quando fizeram suas análises?

Foi interessante notar que Schoenberg previa que, em vez deles entregarem uma elucidação, os teóricos/analistas produziram a “abstração” a partir da obra (talvez ele se referisse ao repertório dodecafônico e as teorias atuais). Nesses termos, sobre o que estariam falando as análises de hoje? Quais seriam suas elucidações? Não seria o caso das teorias, como a *Set Theory*, ter se distanciado da lógica dos códigos musicais e suas funções indicativas, tanto para compreensão interpretativa musical como para o âmbito da compreensão teórica relacionada à composição *per se*?

Schoenberg afirmou em tom categórico: “A teoria não deve jamais preceder a criação” e para ajudar em sua argumentação, ele continua com a citação bíblica do livro de Gênesis⁵² no capítulo 1 – “E Deus viu que tudo era bom.” (SCHOENBERG, [1954] 2004, p. 217). Foi por essa motivação que o autor novamente prenunciou que: “Haverá dias que uma teoria irá abstrair regras a partir destas composições [dodecafônicas].” Como vemos nos dias de hoje, este prenúncio estaria perfeitamente cumprido, se observarmos a proeminência acadêmica que a *Set Theory* tem recebido na América do Norte, no Brasil e outras partes do mundo como teoria e ferramenta analítica.

O anúncio antecipado de Schoenberg foi uma ressalva que sugeriria um gesto de cuidado quanto à postura tecnicista dos que construíram teorias por meio de cálculos matemáticos. Seria quase comum nesta linha de trabalho uma resultante probabilística e estatística que reduziria as ocorrências de conglomerados sonoros e/ou estruturas acórdicas a uma curta ou longa listagem numérica. Os intervalos entre as alturas estariam sendo medidos por uma lógica redutiva (*Mod 12*)⁵³ nos conceitos da classe de intervalos, do vetor classe-intervalar, da forma

⁵² A expressão “E Deus viu que tudo era muito bom” é o que Deus pronunciava ao contemplar o final de cada dia dos ‘seis dias da criação’. Então Schoenberg faz menção a esta expressão divina ao se referir que a teoria não deve ser privilegiada, como anterior à composição, como superior à criação (ato criativo). (BÍBLIA, Gênesis 1:10, 12, 18, 21, 25 e 31; revista e atualizada, 1993).

⁵³ *Mod 12* é uma sigla-expressão da *Set Theory* que se refere às doze notas (0 a 11, perfazendo doze alturas como total cromático).

prima⁵⁴, da lista de conjuntos, etc. A cifragem numérica desassociou da linguagem e da escrita musical o arcabouço dos códigos musicais estabelecidos para tessitura, timbre, função harmônica, sistema musical, etc.

O que essas listagens numéricas e estatísticas representariam musicalmente falando? As resultantes dessas análises poderiam ser dispensadas ou seriam imprescindíveis para a compreensão musical? Os exemplos e excertos das obras seriam clarificados quando associados a esta proposição teórico-analítica?

Se tais análises pudessem ser dispensáveis, o que se comprovaria na maioria dos casos, seria o fato que elas comporiam um conjunto ferramental que serviria exclusivamente para demonstração da habilidade teórica do analista, e não que sua teoria e seu método conseguiriam realmente demonstrar um desvelamento objetivo dessa música abordada. Assim, qual seria mesmo a função ou utilidade elucidativa a partir do material que vem “antes” (a composição), nos termos que Schoenberg propôs?

Penso que estaríamos sendo convidados a deduzir que o “depois” seria toda teorização, conceituação, ou método analítico que pudessem provir da observação de uma composição. E se, esse “depois” não pudesse levar clareza ao “antes” (composição), a função de elucidação e clarificação da teoria e da análise sobre a obra seria perdida – portanto nula. Assim, a ressalva de Schoenberg continuaria fazendo pleno e total sentido.

2.3 PELA GEOMETRIA, UM OUTRO LADO DA MATEMÁTICA: TEORIA TRANSFORMACIONAL DE LEWIN

Como uma das principais teorias, surgidas no século XX, apontou-se, aqui, a Teoria Transformacional de David Lewin (1933-2003). Esse teórico, nos anos de 1980, publicou uma série de artigos e livros para explicar as possíveis transformações intervalares nos sistemas musicais provenientes de uma representação por planos geométrico-matemáticos. Seu livro mais conhecido tem sido o *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987). A teoria

⁵⁴ O termo “forma prima” (*prime form*), embora questionado como tradução para o português, segundo Bordini (2003, p. 41) essa mesma tradução é recomendada por Babbitt. Observe-se que livro de Straus (*Introduction to Post-Tonal Theory*) foi traduzido para o português por Ricardo Bordini. O mesmo termo aparece no referido livro traduzido e tendo o aval do próprio Joseph Straus (2013, p. 61-63). Lembrando que aqui no Brasil, outro pesquisador bastante intenso no assunto da Set Theory, Paulo Salles, não faz nenhuma objeção sobre o termo, usando em seu artigo-resenha sobre a teoria (SALLES, [2008] 20016).

de Lewin teria suas bases nas construções teóricas de Hugo Riemann (1849-1919), como exemplo, viu-se o conceito de dualidade harmônica^{55 56 57}. Lembre-se que, na atual conjuntura para análise de música atonal, a teoria transformacional foi chamada de *neoriemanniana*.

Os principais conceitos advindos da teoria de Riemann e apontados por Richard Cohn (1998) seriam: transformações triádicas, utilização máxima de notas comuns, máxima economia na condução das vozes, espelhamento do acorde maior/menor (dualismo), equivalência enarmônica e classificação das relações tonais (rede tonal). A proposta da relativa menor a partir de um dado acorde maior e seu relacionamento por terças e quintas foi propagado por Riemann nos conceitos do seu *Tonnetz*⁵⁸ (*Tone network*: rede de tons). As representações de Lewin seguem uma via geométrica e bidimensional. Para ele, uma dominante (DOM) se conseguia pela multiplicação de duas mediantes (MED x MED=DOM).

Brian Hyer (1989) e Richard Cohn (1998) foram dois importantes propagadores da teoria de Lewin. O próprio Cohn chegou a notificar um experimento de Hyer onde este extraiu e aplicou tópicos conceituais provenientes de um subconjunto de transformações de tríades de Lewin: os vetores transformacionais – *Parallel*: acorde homônimo – Eb e um Ebm); *Relative*:

⁵⁵ “É a teoria/conceituação da tonalidade que considera os acordes maiores e menores como diametralmente opostos. O conceito é considera que o centro harmônico de uma tríade maior é sua raiz e que a continuidade dessa vinculação se dá pela quinta diametral descentente. As origens da teoria dualista vieram a partir de Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853) e foi desenvolvida principalmente por Arthur von Oettingen (*Harmoniesystem em dualer Entwicklung*, 1866). Oettingen observou que as notas de uma tríade principal, considerados como sobretons, foram derivadas de um fundamental comum. Inversamente, existia uma nota que pertencia à série harmônica e que as outras duas notas resultam em uma tríade menor. Isso equivale a dizer que uma tríade maior, quando invertida sob sua raiz (com uma 5a. descendente), produz uma tríade menor. Desde Oettingen, o conceito do dualismo manteve-se ligado a três subcampos: à teoria da tonalidade, ao estudo da acústica e à percepção.” (s.v. “Dualism” in *New Grove Online*, 2001).

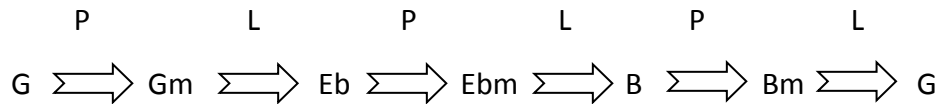
⁵⁶ “[...] dualismo ou bipolarismo tonal, série harmônica descendente ou invertida, ressonância inferior, harmônicos inferiores [...]” (BORGES e FREITAS, 2013, p. 87).

⁵⁷ Aqui o senso de dualidade em Lewin é a capacidade de seu sistema teórico demonstrar que determinado grau de um acorde possa ser preservado em outro acorde. Também chamada de nota em parcimônia (nota/grau preservada/o). Thomas Fiore (2011, p. 19) chama de *interval preserving*.

⁵⁸ “L’enfasi sugli intervalli naturali come fondamento dell’armonia è ancora più forte nei paesi di lingua tedesca. Helmholtz (1863, p. 277), Arthur von Oettingen ([1866] 1913, p. 8), Ottokar Hostinský (1897, p. 67) e Hugo Riemann (1877, p. 29; 1902, p. 479; 1914-15, p. 20) adottano una struttura per quinte e terze maggiori naturali nota come *Tonnetz*, le cui origini sono state rintracciate in un sistema di temperamento a base naturale risalente al matematico Leonardh Euler (Vogel, 1966, pp. 114-5; 1960, p. LX). Nel *Tonnetz* di Oettingen e Riemann (esempio 8.2) la serie delle quinte pure è disposta sull’asse orizzontale, quella delle terze maggiori pure sull’asse verticale (si notino le linee orizzontali che indicano lo scarto di comma sintonico tra note omonime, prodotto dall’intonazione naturale degli intervalli [...])” (LOCANTO, ????, p. 207).

acorde relativo [podendo ser maior ou menor] – Eb e Cm; e *Leading-tone-exchange* ou *Leading exchange*: um antirelativo [maior ou menor] – Eb e Gm).

Diagrama 25 - Uma demonstração simples da transitividade da teoria de Lewin

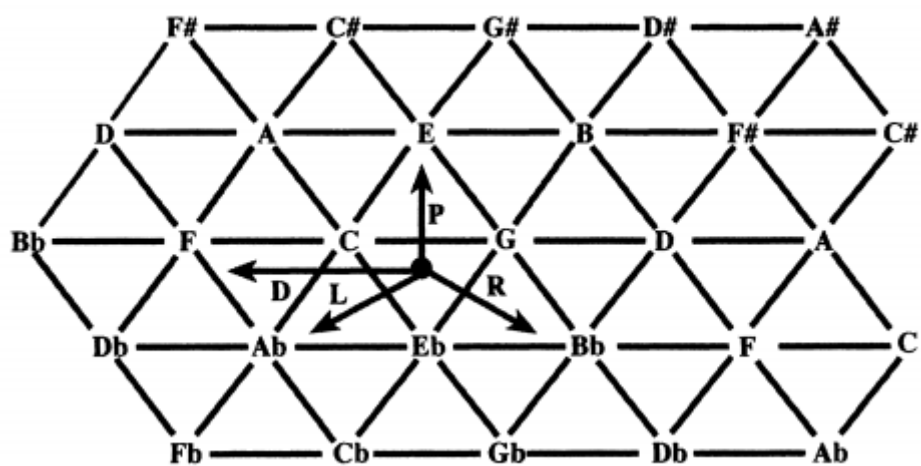


Fonte: elaborado pelo autor

Deveria lembrar-se que *leading tone* é uma expressão que indicaria uma referência para o que compreendemos ser a sensível, como o sétimo grau da escala que teve resolução na tônica. No entanto, Lewin e Cohn (1998) chamaram de *Leading-tone-exchange* (L) fazendo uma utilização particular para o ferramental teórico-analítico.

No caso abaixo, com base no *Tonnetz* de Hyer, descreveu-se a partir de Cm as relações: P = C e Cm; L de Cm é = Ab; R de Cm = Eb; e D (como *dominant* Cm = para Fm). Notaria-se que esse eixo caminharia da direita para esquerda, no vértice adjacente das dominantes (da esquerda para a direita: [...] de F para C, e de C para G, etc.) ou subdominantes (da direita para a esquerda: G para C, depois de C para F, etc.).

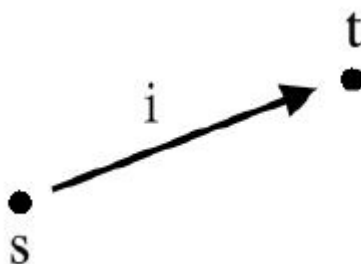
Diagrama 26 - *Tonnetz* de Hyer



Fonte: Hyer (1989 apud Cohn, 1998, p. 172)

Em suma, a teoria *neoriemanniana* de Lewin seria baseada no princípio básico de se compreender a distância e a direção desse movimento entre dois pontos (*s* e *t*), sendo essa distância entre duas alturas, o que se compreenderia como *interval* (intervalo). Entendendo que os pontos *s* e *t* simbolizariam as notas que se situariam em uma oitava, entre alturas ou classe de alturas, entendidos como pertencentes ao *Mod 12* (LEWIN, 1987, p. xxix-xxx).

Diagrama 27 - Princípio que define intervalo em Lewin



Fonte: Lewin (1989)

Recentemente Dmitri Tymoczko, em seu livro *A Geometry of Music, Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice* (2011), relançou a proposta de entendimento da música pela geometrização do espaço musical. No Brasil, Carole Gubernikoff, publicou um artigo na *Série Congressos* da Associação Brasileira de Teoria e Análise (TeMA, 2015), onde discutiu o livro de Tymoczko. Ela relatou que o autor “[...] desenvolve várias ferramentas de adaptações da teoria dos conjuntos, como uso de números sequenciais de 0 a 11, para determinar alturas e intervalos, expansões dos universos escalares e acordais, levando em consideração tríades e tétrades, em todas as suas naturezas.” (GUBERNIKOFF, 2015, p. 171).

Tymoczko, em seu artigo *The Generalized Tonnetz* (TYMOCZKO, 2012) explica a origem e o desenvolvimento de sua proposta de geometrização, ou representação geométrica do espaço musical. Espaço, neste contexto, se refere ao movimento entre as notas dentro de um conjunto limitado. O movimento principal se concentra em mais 1 e menos 1 (0+1, 0-1). Seu modelo de referência são treliças, onde pontos se movem em direção a outros pontos e onde pequenos movimentos operam, do ponto de vista musical, transformações profundas, a partir da constatação que um movimento de semitom pode, dentro de um contexto tonal, muda completamente o entendimento do conjunto. Assim, com um passo se opera um ‘salto’ harmônico, tendo como referência uma escala e suas tríades. (GUBERNIKOFF, 2015, p. 172).

A pesquisadora depois de expor o funcionamento das ferramentas de Tymoczko, fez em seu texto algumas “considerações críticas” nos termos de que a teoria musical em sua recente história, seus autores dariam “[...] a impressão de uma necessidade de legitimação do pensamento musical a partir de teorias mais ‘objetivas’, como a geometria e a matemática, tomada de empréstimo das ciências exatas.” (p. 173). Fechando suas considerações, a autora, reificou uma crítica de Theodore Adorno a partir de seu texto intitulado *Por uma música informal*, onde o autor, em 1961, na cidade de Darmstadt, expressou sua preocupação com os excessos formalistas dos compositores da vanguarda dos anos 1960: “Só nos tornamos músicos quando conseguimos escapar das garras do professor de matemática; seria terrível precisar dele, finalmente, recair sob seu domínio.” (ADORNO, 1982 apud GUBERNIKOFF, 2015, p. 173).

Nessa direção, a autora concluiu que: “A história da teoria musical passa por momentos de legitimação através da matemática ou procurando nas ciências exatas dos números e da geometria um fundamento que representasse uma garantia de autenticidade à prática musical.” (GUBERNIKOFF, 2015, p. 174).

2.4 O REPOSICIONAMENTO DE COOK EM FAVOR DAS ABORDAGENS PSICOLÓGICAS

Para a implicação associativa que o campo da Psicologia ofereceu aos estudos de Música, dão-se três destaques consideráveis no século XX. O **primeiro**, a partir do segundo pós-guerra, é o tendente movimento transdisciplinar que ocorreu nas ciências humanas nos campos da Educação, da Filosofia, da Sociologia e da Antropologia, tendo-se recorrido, também à Biologia e à Medicina para aprofundar os estudos sobre o indivíduo em suas atividades, suas relações e seus contextos socioambientais. O **segundo** se dá já em finais do século XIX, quando houve o surgimento de estudos sistemáticos que associaram Música e Psicologia – como nos estudos de Carl E. Seashore (1866-1949), Peter W. Dykema (1873-1951) e Jacob Kwalwasser (1894-1977) quando criaram alguns tipos de testes que consideraram as habilidades e aptidões musicais. O **terceiro** inclui os novos e profundos redirecionamentos ocorridos na Psicologia no último terço do século XX, quando houve a mudança do paradigma que abandonou o modelo de avaliação psicométrica da inteligência (*Intelligence Quotient* [em português, **QI**]).

Para compreensão e importância das abordagens psicológicas em Música, deve-se maior atenção aos dois últimos destaques aqui propostos. Como exemplo dessa importância, faço referência à criação da “bateria de testes de aptidões musicais” (*battery of music aptitude tests*) desenvolvida em 1919 por Carl Seashore, quando este apresentou um sistema de avaliação musical chamado *Seashore Measures of Musical Talent*. Segundo Edwin Gordon (1927-2015), esses “[...] testes são baseados em aproximadamente vinte anos de pesquisa sobre características e descrições da aptidão musical.” (199?, p. 1, tradução nossa). Subsequentemente, o teste passou por inúmeras revisões de alunos do próprio Seashore, incluindo, nessas revisões, a colaboração dos pesquisadores Joseph Saetveit e Don Lewis. Os referidos testes tinham um material em áudio gravado em LP que acompanhava sua aplicação prática. Esses álbuns foram gravados e lançados pelas gravadoras Columbia Graphophone Company (1919) e RCA Manufacturing Company (1939). Em sua segunda versão, além de revisado, o teste teve seu nome mudado por um acréscimo do “s” em “talent” sendo chamado então de *Seashore Measures of Musical Talents*.

Gordon (199?, p.1, tradução nossa, grifo nosso) lembrou que Carl Seashore “[...] distinguia os *aspectos psicológicos do som*, como os chamados altura, intensidade, tempo e timbre dos seus correspondentes, os quais, são os aspectos fisiológicos do som, como os também chamados frequência, amplitude, duração e forma.” O autor continuou dizendo que Seashore “[...] entendia que os aspectos fisiológicos são as bases para os aspectos psicológicos, e, sem ter acuidade e entendimento do fisiológico, não se terá uma compreensão válida do psicológico.” (p.1, tradução nossa). Segundo ele, Seashore defendia que “[...] a aptidão musical seria melhor descrita pelo que [poderia] ser observado objetivamente na onda sonora.” (p. 1, tradução nossa).

Quase concomitantemente ao teste de Seashore, deve-se deixar uma referência aos *K. D. Music Tests* de Jacob Kwalwasser e Peter W. Dykema (o nome dos testes levava as iniciais de seus autores). Aponta-se também que no Brasil, no começo da década de 1950, Leonilda D’Anniballe Braga, psicotécnica da Seção de Aptidões Artísticas do Instituto de Seleção e Orientação Profissional (ISOP), utilizou o *K. D. Tests* em conjunto com o teste de Seashore em uma pesquisa intitulada *Testes Musicais* (1955). O *K. D. Tests* possui dez subprovas em uma

variante de dez a trinta questões por subprova. Comparativamente, o teste *Seashore Measures of Musical Talents* tem seis subprovas, com uma metodologia de avaliação independente em cada subprova. Apesar de algumas diferenças, em certo sentido, há algumas semelhanças que aproximam os referidos testes.

Nesse recente cenário, o alcance dos testes psicológicos, que visaram compor ferramentas para avaliar a música e seus materiais, tem provocado consideráveis mudanças conceituais quanto às análises musicais nos campos da Composição, da Teoria e da Educação Musical. Essas abordagens têm estabelecido um grau de importância às falas de outras vozes que não seriam somente aquelas que viriam por um viés do conhecimento tradicional em Música. Assim, a abertura para admitir outras descrições dos processos perceptivos musicais pareceria contribuir para o crescimento de teorizações diversas que advêm desse empoderamento de outros segmentos que, até então, não eram considerados. Consequentemente, a análise musical baseada em suportes da Psicologia tem crescido e se ampliado consideravelmente.

Sabrina Schulz e Rael Toffolo (2008) reafirmaram essa argumentação, que favorece abertura para maior atenção à descrição e à interpretação da “audição” do *público comum* em conjunto com a *escuta especializada*.

Na musicologia tradicional a área que tem como principal tarefa entender como a música funciona é a Análise Musical. Se verificarmos a literatura especializada musical, anais de congressos, trabalhos de pós-graduações, podemos verificar a grande quantidade de pesquisas que buscam entender as características estruturais das obras do repertório ocidental e não-ocidental, suas relações com aspectos históricos e sociológicos e abordagens analíticas aplicadas à interpretação musical. A grande maioria desses trabalhos busca desvendar aspectos que possam contribuir para o entendimento desse fenômeno humano que chamamos de música. Porém, grande parte desses trabalhos desconsideram um fator que aqui consideramos essencial para entendermos o que a música significa: o observador ou ouvinte. Sendo assim, inicialmente apresentamos uma discussão que demonstra porque o ouvinte não tem sido considerado pela musicologia tradicional. (SCHULZ e TOFFOLO, 2008, p. 59).

As abordagens psicológicas em música entraram como uma possibilidade para se dar relevância para a interpretação subjetiva. Entretanto, requerer-se-á que não haja uma desconexão com a objetividade já estabelecida da *common practice* na música. O questionamento estará quando se quiser excluir um extremo ou outro – a subjetividade e a

própria objetividade analítica. Como maturidade analítica, desejar-se-á um meio termo que seja capaz de coadunar a subjetividade e a objetividade, ambas em equilíbrio.

Muitas frentes teóricas psico-musicais têm surgido, como exemplo, no campo da Educação Musical. Cita-se o *Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical* (1986), de Keith Swanwick e June Tillman. Como uma vigente e já ampliada teoria, esta consistiria em um construto conceitual alicerçado em estágios de desenvolvimento cognitivo musical ligado às faixas etárias de um indivíduo, que poderia ir da criança recém-nascida a um jovem de quinze anos, podendo ser ampliada às faixas etárias seguintes. Como outro exemplo e um paralelo em suas aproximações e diferenças, citar-se-ia o conceito de *som ambiental* do canadense Murray Schafer (1991), que estabeleceu a proposta da *escuta pensante* somada à ideia de *soundscape* (paisagem sonora). Somando-se outros exemplos do enfoque psicológico, Schulz e Toffolo (2008) apontariam, pela Teoria de Percepção Direta de Gibson (1966, 1979), uma análise musical por uma *abordagem ecológica da percepção*. Lembrar-se-ia que, no mesmo ano da publicação de James Gibson, surgiria o princípio da “redução fenomenológica” do *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer (1966) – um tipo de escuta com grande referencialidade à fonte sonora –, uma das bases para o que se chamou de “música eletroacústica”.

Relembrando o **terceiro destaque** anteriormente apresentado, o qual referenciou as abordagens psicológicas no sentido de que estas puderam ser úteis na análise musical, é importante entender alguns reposicionamentos e realinhamentos teóricos no campo da Psicologia durante as últimas décadas no século XX e início do século XXI. Para tanto, aponto os conceitos atuais de *inteligência emocional* e *inteligência socioemocional*, que se relacionam à concepção de *inteligências múltiplas* de Howard Gardner. Essa construção foi iniciada com a publicação do livro *The Shattered Mind* (1975), entretanto, foi com o livro *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (1983) que sua formulação se desenvolveu e se difundiu plenamente. Essa construção teórica estruturou-se como uma reação ao método psicométrico dos testes de QI. Assim, Gardner, como pesquisador da *Harvard University*, estabeleceu também o alinhamento para o que, na próxima década, foi definido em um parentesco com os futuros modelos não cognitivos da *inteligência emocional*, que, por sua vez, passaram a gerar a conceituação da *inteligência socioemocional*. Quando Peter Salovey (*Yale University*) e John

Mayer (*University of New Hampshire*), de fato, cunharam a nova expressão-conceito de *inteligência emocional* (MAYER, DIPAOLLO e SALOVEY, 1990), esses pesquisadores estavam semelhantemente a Gardner, em continuidade a um contexto teórico por uma reação ao modelo de avaliação psicométrica do QI, o qual era baseado em um conceito proveniente das bases teóricas do inglês Charles Spearman (1904-1931) – pioneiro da análise fatorial.

Basicamente, é dessa oposição entre os termos “razão” e “emoção” que descenderam as principais teorias da Psicologia na atualidade – as teorias cognitivas e as teorias não cognitivas. Dessa antes impossibilidade associativa dos termos surgiram, a partir de 1990, os grandes ajustes e admissões entre esses sentidos contrários. Com Daniel Goleman e publicação do *Emotional Intelligence* (1995), o conceito de *inteligência emocional* expandiu-se exponencialmente pelo mundo afora. Segundo Goleman (1995, p. 14)⁵⁹, há um “cérebro emocional”, que em poder neural é tomado pela amígdala – “um centro no cérebro límbico”.

Se, na Psicologia, ocorreram vários reposicionamentos conceituais, obviamente na Música, outros tantos foram requisitados, dentre os quais se destaca que, por meio das abordagens psicanalíticas, converteu-se em uma possibilidade de uma ambiência teórica mais conciliadora, inclusive, entre os campos mais dependentes daquela *common practice* da música mais tradicionalizada e institucionalizada. Certo autores, críticos e pensadores das várias “novas musicologias” estiveram buscando estabelecer uma agenda mais aberta e acolhedora. Dentre as tantas vozes e suas requisições, aponta-se o que Nicholas Cook, a partir do seu *A Guide to Musical Analysis* (1987), sinalizou claramente em favor de um reposicionamento da análise, enquanto campo de conhecimento, que pudesse buscar uma expansão da operacionalidade viável dos tipos analíticos mais insurgentes no século XX – ou seja, além do autor ter dito que nem todos os tipos analíticos servem para todos os tipos de música, sua argumentação apontou que todo processo analítico, em uma dada obra musical, deverá ser decididamente checado com a escuta consubstancializada a partir da *performance*.

Especificamente, no seu livro *A Guide to Musical Analysis*, Cook fez uma divisão de suas considerações e análises em duas partes. A primeira, consistiu em uma revisão dos métodos

⁵⁹ O grande mérito de Goleman é a catalogação de uma série de estudos realizados por outros importantes nomes da pesquisa em Psicologia e Neurociência. Ele entremeia histórias de casos de pacientes e suas próprias histórias pessoais com os conceitos provindos dos estudos de inúmeros pesquisadores importantes como LeDoux, Dalmasio e tantos outros.

analíticos, os quais, são estudados em seis tópicos: 1) métodos tradicionais de análise; 2) análise *schenkeriana*; 3) abordagens psicológicas na análise; 4) abordagens formais⁶⁰ para análise; 5) técnicas de análise comparativa; 6) “O que a análise musical nos diz?”. Na segunda parte, ocorre uma coleção de procedimentos com base nos diversos tipos de abordagens analíticas em diferentes obras (tonais e atonais). Em suma, o autor utilizou uma série de exemplos que buscaram demonstrar seu pensamento quando defendeu a utilização de ferramentas analíticas diversificadas e específicas para cada tipo composicional (estilístico). Em conjunto com as análises, Cook buscou sempre reforçar uma construção crítica que envolve o cuidado e o aprofundamento da escuta pela prática interpretativa. Segundo, ele, as “obras-performances” possuem elementos que fornecem uma classificação e uma caracterização e podem ajudar no direcionamento da escolha de uma ferramenta analítica mais eficiente, mesmo quando se leva em conta os seus estilos e suas épocas.

Predominantemente, no segundo tópico da primeira parte de seu livro, o autor construiu exemplos analíticos sob o viés mais tradicional e original da teoria de Schenker (COOK, 1987, p. 27-115). Nesse mesmo capítulo, em contrapartida, teceu suas objeções à tentativa da ampliação conceitual que os teóricos norte-americanos, tentaram, quando fundiram a abordagem analítica *schenkeriana* à Teoria dos Conjuntos (COOK, 1987, p. 28). Entretanto, no tópico quatro da primeira parte, que compreendeu as “abordagens formais”, ele desenvolveu um estudo analítico utilizando a *Six Little Piano Pieces (Op. 16)* de Schoenberg – incluindo uma análise sob as ferramentas da Teoria dos Conjuntos. No mesmo tópico, o autor também demonstrou novas possibilidades com um tipo semiótico de análise (COOK, 1987, 151-182).

Pode-se observar que as considerações de Cook trouxeram um pleito considerável à importância das abordagens fenomenológicas enquanto ênfase psicológica da escuta. Sua ideia esteve baseada no argumento de que a própria conceitualidade da teoria e da ferramenta de Schenker, também esteve inteira e igualmente movida por uma lógica que dependeu da escuta.

⁶⁰ “[...] a ‘análise formal’ mais simples significa qualquer tipo de codificação da música em símbolos que se deduz um padrão a partir da estrutura musical que estes mesmos símbolos indicam. A análise tradicional da forma, que codifica um trecho temático como um ‘A’ e outro, como um ‘B’, é, portanto, um exemplo de análise formal, mas, os métodos a serem descritos, neste capítulo, são os símbolos em música a um nível muito mais detalhado; não são, portanto, simplesmente uma preocupação com a ‘forma’ no sentido tradicional.” (COOK, 1987, p. 116, tradução nossa). Esses símbolos, segundo Cook, para esse caráter analítico “formal”, envolveriam uma codificação pela Teoria dos Conjuntos e uma teorização e interpretação pela semiótica.

Cook (1987, p. 67, tradução nossa) reafirmou esse argumento quando disse que “A abordagem de Schenker à análise ‘era’ psicológica no sentido de que ele estava interessado em saber como os sons musicais são experimentados, e não em um sentido individual de cada som”. Se um Dó maior, a depender do contexto, é interpretado de maneira diferente quando comparado a outro Dó, nesses termos, obviamente sua escuta esteve baseada no “fenômeno do som contextualizado”. Nesse sentido, a escuta implicaria na atribuição e na compreensão plena da palavra “psicológico”, assim, “[...] Para a maioria dos schenkerianos, esse pensamento poderia ser melhor descrito como ‘fenomenológico’.” (COOK, 1987, p. 67, tradução nossa).

Cook reposicionou e aproximou o termo “fenomenologia” ao conceito da “experiência humana”. Ele reforçou a compreensão vigente do termo às “[...] qualidades essenciais da experiência humana. Estudar uma experiência, fenomenologicamente, para obter uma consciência pela experiência, tirando tudo o que não é essencial – associações convencionais, circunstâncias puramente contingentes – e assim por diante.” (COOK, 1987, p. 67, tradução nossa). Nesse sentido a “estrutura fundamental” de Schenker fez sentido e guardou grandes semelhanças com os elementos aparentemente não essenciais da “forma de superfície” da teoria.

[...] o analista estuda música com o intuito de descobrir mais sobre a composição específica em questão. Ele valoriza as teorias gerais sobre a natureza da experiência musical na medida em que o ajudam a entender as peças individuais. Se eu tiver uma opinião como a de Schenker, não é por causa do seu conceito de estrutura fundamental como aquela base irreduzível da experiência musical (o componente fenomenológico de seu pensamento). Devido aos conhecimentos específicos que os casos desta abordagem fornecem, é aqui que é perfeitamente correto falar de uma análise que tem um perfil “psicológico” na medida em que se tenta isolar os fatores específicos, ou seja, determinar as respostas musicais das pessoas em determinados contextos. (COOK, 1987, p. 69, tradução nossa).

Acompanhando a carreira de Cook com um olhar mais ampliado, resalto o direcionamento do seus pensamentos que dão projeção à escuta, à fenomenologia, à *performance*, à mente e à emoção. Em um dos seus textos, intitulado *Mudando o objeto musical: abordagens para análise da performance*, traduzido por Beatriz Magalhães (2007), o autor argumentou sobre o fato das gravações serem “documentos históricos da música”, assim como “as partituras o são” (COOK, 2007, p. 10). Assim, o autor sinalizava às novas musicologias a necessidade de um possível e urgente reposicionamento do objeto de estudo musical – o foco

de consideração, para tanto, estaria na relevância que o som musical e seu registro têm. O que Cook veio solicitar foi uma equiparação ao sério desalinho nos campos da Teoria e da Análise em não considerar as gravações como fonte para um estudo musicológico. Assim, o que, na prática, sua condução argumentativa veio dizer, foi que é inconcebível basear-se somente no ordenamento informacional e gráfico da partitura para o estudo de música. O documento gráfico em seu vínculo imagético visa codificar e organizar a conduta da execução musical. Entranto, o que se percebe é que esse registro de informações não consegue retratar com exata perfeição e realidade, todos os parâmetros envolvidos na *performance*. Para Cook (2007), somente e unicamente a *performance* é capaz de (re)criar a situação sonora concebível que conseguirá fazer jus totalmente à composição como produto concebido no seu todo pelo compositor. Nesse caso, Cook apontaria às gravações como um meio efetivo de se realizar o registro sonoro. Consequentemente, nesse formato, poder-se-ia repetir indefinidamente uma (re)criação de uma dada *performance*.

Em síntese, Cook atribuiu à atividade musical uma impossibilidade de existir sem se considerar a fenomenologia sonora na Composição, na Teoria e, na Análise, e isso inclui uma nova postura que redefine todas as musicologias na contemporaneidade. Em suas palavras mais pontuais, havendo manutenção desse estado de coisas, qualquer estudo em música será denominado “[...] como um subproduto do nacionalismo europeu do século XIX” (COOK, 1987, p. 11, tradução nossa). Em que termos isso se dará?

Uma revisão na história da musicologia conduz à compreensão de que seu campo de conhecimento “[...] foi em grande parte modelad[o] a partir dos valores e práticas da disciplina então dominante nas ciências humanas, a filologia” (COOK, 1987, p. 11, tradução nossa). Consequentemente, “[...] a tradicional ênfase musicológica sobre a *edição*, como um processo de remoção das incrustações de uma interpretação posterior com o fim de se chegar novamente ao *original* [...]” (p. 11, tradução nossa, grifo nosso), fez com que houvesse uma quebra no ciclo que sempre pretendeu uma ordem que indubitavelmente conduzisse à comprovação científica. É por isso que se observa “[...] também a ênfase nas obras musicais, em vez dos padrões de uso social pelos quais estas adquirem significado” (COOK, 1987, p. 11, tradução nossa).

2.5 POR UMA ANÁLISE PELA COMPOSIÇÃO⁶¹

A poesia, os poetas e os poemas (obras) é que dão origem à Poética e não o inverso, pois são contemporâneas do próprio surgir do homem enquanto homem, ou seja do eclodir do real como Linguagem. (CASTRO, 2000, p. 2016).

Se o poema se equivale à obra musical e o poeta ao compositor – em ambos os campos da Poesia e da Música – as normativas possíveis para formulação do desenho da concepção teórica daquele poema ou daquela obra musical se dá anteriormente ao ato da sua organização criativa e/ou da sua edificação prática. Pensando como Schoenberg ([1954] 2004, p. 218), moldar métodos teórico-analíticos exige passagem pelo conceito do “depois” como consequente do “antes” da composição. Assim, faria total e amplo sentido o que, nos últimos anos, sinalizou o senso crítico de autores como Nicholas Cook (2008, p. 80, tradução nossa), quando disse que, ao teórico destinar-se-ia “[...] exibir o desenho do universo manifestado na música [composição].” Sua preocupação voltou-se ao problema epistemológico, lembrando o que Foucault dissera a respeito dos séculos XIX e XX, quanto ao fato dessas épocas estarem carregadas de uma episteme plural. Para Cook (2008), a análise deve derivar da episteme da composição. Ela tem um potencial de análise performativa. De que maneira? Uma “[...] ideia de que a análise [...] performativa é projetada para modificar a percepção da música – que por sua vez implica, que o seu valor subsiste na experiência alterada a que ela dá origem.” (COOK, 2008, p. 95, tradução nossa, grifo nosso). A análise performativa pode contribuir para que se mude a forma de ouvir determinada obra a partir do recorte pretendido pelo analista. Nesse sentido, ela é um “[...] sistema de apresentação – um sistema [...] cuja clareza será simplesmente a clareza de apresentação [...]” (SHOENBERG, 1978, p. 10, tradução nossa).

Creio que o problema da episteme, em Cook, alia-se à análise proposta por Lawrence Kramer, que sugere uma análise que possa revelar “coisas” e seus “nomes” por meio de procedimentos que se conectem com a obra e transpassem esse ambiente composicional em direção ao entendimento teórico-analítico dessas denominadas “coisas” e seus “nomes”. Kramer apontou o que o filósofo Giorgio Agamben disse que nomear é “[...] o evento da

⁶¹ A maior parte das considerações deste corrente tópico foi utilizada na publicação do artigo na Revista *Opus*, cujo título é *Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas Cartas Celestes I* (SANT’ANA, 2017).

linguagem no qual as palavras e as coisas são indissolúvelmente ligadas.” (AGAMBEN, 2011, p. 46 apud KRAMER, 2015, p. 23). A partir do mesmo autor, Kramer disse que “Cada nomear, cada ato de fala é, nesse sentido, um juramento, no qual ... [o orador] se compromete a cumprir com sua palavra, jura por sua veracidade, pela correspondência entre palavras e coisas que se efetua no ato de nomear.” (AGAMBEN, 2011, p. 46 apud KRAMER, 2015, p. 23). Kramer (2015, p. 24) também afirmou que: “A magia dos nomes não vem deles mesmos, mas do meu compromisso com eles, meu consentimento para com eles, o cravamento de minha palavra, e, portanto, o meu cravamento nelas.” Assim, “Pronunciar o nome é colocar-se por trás da criação de algo, para dar garantia de que algo foi bem feito. A magia dos nomes é a força de uma promessa.” (p. 24). O autor reforçou que as “[...] reflexões sobre nomes têm uma relação direta com a análise musical, porque, como já foi observado, a análise depende da atribuição de nomes musicais.” (p. 24).

A partir da compreensão do material musical, adiciona-se à leitura de seu contexto histórico a expansão da visão quanto à construção composicional. O analista é um historiador musicológico no sentido prático da identificação dos conteúdos e da técnica empregada para a construção desses conteúdos. Aprofundando essa ideia, trago o que Certeau (1982, p. 48) disse sobre o lugar de onde o historiador apropria e particulariza algum fato, isso, pode apontar a direção do movimento que se fez para o entendimento histórico, “[...] ou o trabalho que se operou nos seus métodos e nas suas questões.” Dessa forma, o trabalho da análise não somente serve para contar como as coisas funcionam nas estruturas musicais, mas também como uma história dos fatos e de suas conexões entre a técnica e a estrutura social de um indivíduo. Trata-se, assim, de saber dos critérios de um indivíduo em sua poética musical como busca de ampliação da compreensão de sua composição. Para tanto, pode ser necessária, tanto uma análise estruturalista quanto uma análise crítica, que contemple um entendimento entrecruzado entre fontes da teoria da música e questões de cultura (percurso, formação e contexto desse indivíduo).

O trabalho analítico traz uma oportunidade de compreender certas materializações musicais a partir da discussão crítico-histórica do percurso do indivíduo (compositor). Uma crítica como tentativa de formulação de conhecimento, mesmo a despeito da obviedade, da

simplicidade e do risco do equívoco, pode contribuir consistentemente com o avanço musicológico. “A necessidade da crítica é tão fundamental quanto a necessidade da arte. Simplesmente, é a necessidade de compartilhar nossas reações (especialmente nosso entusiasmo e exaltação), e não há restrições a sua autêntica expressão.” (SAMSON, 2001, p. 54).

A reflexão em torno do musical pode facilmente cumprir um aprofundamento de suas questões quando praticar a ultrapassagem do formalismo metodológico da pesquisa às tangências com a emoção em direção às questões de subjetividade. Uma análise que possa cumprir uma compreensão dos atributos de significado, “[...] dos valores simbólicos e emotivos da música para seu contexto sociocultural; uma Análise poético-musical.” (NOGUEIRA, 1998 apud DUPRAT, 2005, p. 14). Duprat evidenciou o que Ilza Nogueira identificou sobre uma inexistência de uma estética geral na música contemporânea, pois ocorreria uma pulverização estética gerada por uma sintaxe labiríntica correspondente ao fim do grande relato na pós-modernidade. Depois, Duprat continuou reiterando ao dizer que “Com essa atomização, cada obra teria sua própria estética. A música tonal-serial teria um pano de fundo, um sistema, uma poética, um *background* cultural.” (DUPRAT, 2005, p. 15).

Aos analistas também tem sido pleiteada a postura que também se requer dos historiadores, quando esses devem considerar a história como ela é, nos termos em que Hegel (2008, p. 18) propôs quando escreveu que “[...] devemos proceder de forma histórica, empírica; ademais, não podemos permitir que os historiadores profissionais nos seduzam, pois estes, principalmente os alemães, que gozam de grande autoridade, fazem aquilo que acusam os filósofos, ou seja, invenções *a priori* da história.” (p. 18). Mais à frente, o autor disse que mesmo um historiador normal e mediano “[...] não age de modo passivo no seu pensar [...]” (p. 18), ele recorre às suas próprias categorias para encarar os fatos que analisa. Assim, Hegel advertiu que para “[...] tudo o que é científico, a razão não pode adormecer, devendo-se utilizar da reflexão.” (p. 18).

Nos mesmos termos da sedução que os historiadores profissionais podem lançar sobre outros, em paralelo, um analista pode se acerrar do antídoto da reflexão real (uma visão da realidade), que pode protegê-lo das “invenções” subservientes às teorias analíticas das escolas dominantes na atualidade. Essa é uma proposição que consiste no fato de que os analistas

devem considerar e interpretar os materiais de uma maneira mais condizente com a obra musical. Não devem ser seduzidos por qualquer tipo de análise, como um modismo. Refiro-me mais às correntes teóricas analíticas pinçadas de seus contextos tecnológicos e com forte ênfase matemática.

Há de se ter precaução com tais “preferências teóricas”, evitando-se, de certa maneira, esse comportamento subalterno das escolas sul-americanas e outras aos modelos teórico-analíticos musicais que foram replicados a partir de escolas euro-americanas. Nesse modelo de trâmite, parece haver o certo estabelecimento de armadilha que propicia a tendência de análises sem aprofundamento de teor crítico e com forte ênfase em relatórios e estatísticas. Portanto, a eleição de um tipo teórico-metodológico carece de uma avaliação simples e objetiva, nos moldes que Paul Feyerabend (1989, p. 79) propôs quando explicou que “[...] nenhuma teoria está em concordância com todos os fatos do seu domínio.”

Talvez seja por isso que Kramer (2015, p. 19) em um tom de revisão, afirmou que “[...] o que hoje é geralmente praticado sob o nome de análise musical, não tem nada a ver com música.” Tal declaração apontou, também, para o problema real e pressentido na maioria dos discursos e exposições em congressos, seminários, livros e artigos que têm tentado explicar os resultados de pesquisas em obras musicais – que deixam sempre uma sensação de incompletude, principalmente, quando o método teórico-analítico envolvido foi proveniente de conceitos matemáticos largamente utilizados. O que se percebe é que as bases dessas análises estão originadas em outras áreas de conhecimento, distantes, a princípio, do conhecimento comum na área da Música. “Tem a ver com a habilidade dos sistemas analíticos se autorreproduzirem. O que chamamos de análise, é a imagem espelhada de si mesma.” (KRAMER, 2015, p. 19). O autor ressaltou que: “Ao contrário do que os analistas afirmam, tal análise não pode nos aproximar da música e não pode nos ajudar a ouvir melhor, ou o que quer que essas promessas vagas possam significar.” (p. 19).

Nesse mesmo artigo, intitulado *Em busca da música: linguagem, análise e cuidado*, Kramer escreveu que: “[...] não há um critério formal para determinar a escolha da linguagem e dos objetos da investigação, mas há um critério de conteúdo.” (p. 21). Continuando, ele reforçou: “O critério de conteúdo não especifica tipos de conteúdo, mas sim o tipo de

linguagem que pode nos dizer algo sobre música. As afirmações feitas nessa linguagem, se forem bem feitas, serão reveladoras independentemente dos recursos analíticos específicos que empregam.” (p. 21). Para o autor, esse critério é baseado em um conceito de “cuidado” como exposto em Heidegger (*Sorge*). O cuidado tem seus próprios procedimentos e linguagens, também transita pela cultura e deve se “inventar e reinventar”. Segundo Kramer, “Cada súdito da cultura sabe como falar essas linguagens, tem a oportunidade de expandi-las, enfrenta o problema de reconhecer as novas quando elas aparecem, e de mudar a paisagem do cuidado como um todo.” (p. 22). Assim, para o autor, a linguagem na análise musical será reveladora quando assumir um discurso crítico, quando se livrar da “armadilha da autorreflexão”, quando houver “vocabulários do cuidado” (p. 22).

Na atual conjuntura da subárea da Musicologia, tem-se observado que se deseja uma “ciência da música indisciplinada”, que fuja do perfil de “uma ciência totalizante” (ou *musicologia geral*), conforme disse Laborde (2015, p. 21). Segundo esse autor, a saída metodológica para a Musicologia (e a[s] outra[s] musicologia[s]), é buscar se ocupar da natureza e filosofia do “estudo de caso” (ex.: perfil de abordagem para uma obra musical em específico). “Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas ‘a partir de baixo’, numa perspectiva *bottom-up*⁶².” (LABORDE, 2015, p. 18). Quando Laborde diz “a partir de baixo”, ele intenciona estabelecer que isso significa começar por uma busca empírica, sem necessariamente um método (pré)determinado como base de pesquisa. Então, proponho, também, que se comece por um dos ramos dessa ciência, a análise musical igualmente indisciplinada.

As propostas analíticas não deveriam ser seguramente validadas, na sua maioria, por pré-modelos consolidados, mas, que as saídas pudessem passar por uma efetividade quanto ao exercício do sentido e da lógica, por um tipo de linguagem expressiva e inteligível. Segundo Kramer, “[...] nem a música nem a linguagem podem ficar separadas uma da outra por muito tempo. Para chegar à música, devemos passar pela música, mas para chegar à música devemos, da mesma forma, passar pela linguagem. Não há alternativa.” (2015, p. 23). Portanto, a

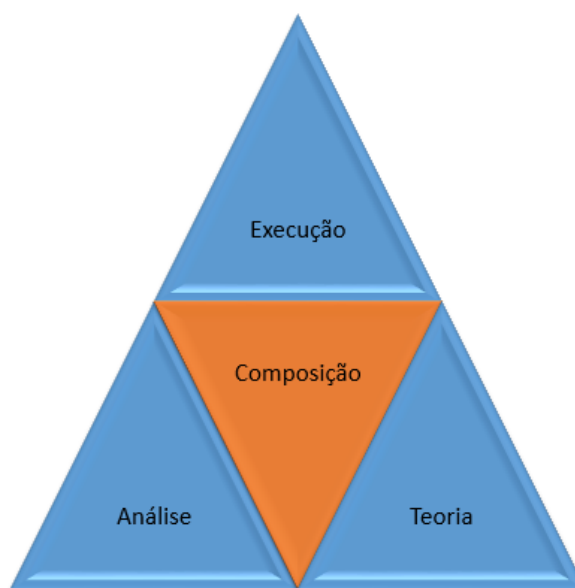
62 *Bottom-up*: de baixo para cima.

linguagem será fundamental para estabelecer a lógica a partir da descrição dos processos e estruturas composicionais.

O potencial e o papel da descrição na análise são de primeira grandeza. “A descrição vem primeiro. O que a música significa é o que ela se torna através de uma descrição [...]” (KRAMER, 2015, p. 25). Assim, como em uma *performance* significativa, os mesmos avanços na compreensão de uma obra musical serão aumentados quando forem provenientes de uma descrição aprofundada por uma hábil interpretação verbal.

Se a *performance* e a descrição foram assemelhadas em seus papéis, a partir do que Kramer (2015) propôs, poder-se-ia dizer que toda visão e material fornecido pelas subáreas da Teoria e da Análise deveriam propiciar um trânsito de compreensão acessível de suas análises direcionadas aos pares dos campos da Composição e da Interpretação (*Performance*). Se o desnível informacional e comunicacional entre essas subáreas da Música for profundo, haverá sérios indícios de que a lógica elucidativa poderá perder seu sentido e função.

Diagrama 28 - Uma inter-relação da análise e seus dados entre subcampos de conhecimento musical.



Fonte: elaborado pelo autor

Parece-me que é nesse sentido que tanto a Teoria como a Análise podem se perder nos objetivos e no foco de sua missão. Assim, todo conteúdo resultante que desloque para uma esfera de difícil compreensão entre som, composição e registro, provavelmente, trairá a função de clarificação acessível do problema musical. Todo o processo resultante disso se encontrará bem perto da nulidade. A teoria se tornará limitante se não propuser uma análise que consiga se conectar com a *praxis* comum da música. Se ela não puder estabelecer uma ligação com um vínculo na superfície lógica do registro musical, vai estar fadada à abstração pura. Far-se-á necessário observar e impedir que a teoria seja somente um conjunto de divagações e abstrações com fins de sua própria solidificação e, ao fim, seus resultados analíticos sejam tão distantes e irreais do sentido musical.

Kerman (1987, p. 5) disse que “[...] o alinhamento mais fundamental da teoria musical é com a composição musical [...]”. Para James Webster (2010, p. 152) “A teoria [...] deve [...] ser produzida a partir de prática analítica, e quando é assim derivada, deve [...] ser capaz de uma ampla aplicação [...]”. O autor indicou que “[...] teoria sem prática pode ser possível; mas, mesmo que isso fosse inteiramente possível, ninguém estaria interessado nela. Toda obra musical considerável é única em forma. Apenas um trabalho paciente em uma análise empírica poderá oferecer uma esperança de ser sustentado.” (WEBSTER, 2010, p. 128, tradução nossa).

Uma teoria deve ter, por objetivos, a consistência interna, a lógica e a precisão. Só assim ela pode produzir análises convincentes e perspicazes do ponto de vista musical (CAPLIN, 2010, p. 50). A tradição analítica, em linhas gerais, tem partido de um estudo que se concentra no registro gráfico (a partitura) associado à escuta do registro sonoro (*performance*). Leo Treitler (1993, p. 493) afirmou que, junto com a *performance*, a partitura tem proeminência. Ambas são equivalentes. Para ele, em algumas tradições a *performance* é tão importante quanto a partitura é em outras. Tanto um meio como o outro compõem o conceito da “ontologia da obra musical”.

Ricardo Bordini apontou (1994, p. 122) “que há muitos tipos de música”, conseqüentemente “há muitos tipos de análises musicais”. Na mesma direção, o autor continuou: “[...] o melhor modelo de análise para a música que tem seu registro grafado em partitura [...] é a própria música.” (p. 123). De acordo com Silvio Ferraz (2002, p. 3), “[...]”

existindo a partitura ela é também um campo a ser lido, mesmo quando lido por seus meandros aparentemente não sonoros: forças não sonoras que o compositor torna sonoras [...]”. Muito anteriormente a todas essas declarações, Edward Cone (1960, p. 174) dizia que uma “boa composição” indica os melhores meios para sua análise.

Boulez disse que o processo de escrita adotado por um compositor é produzido em parte por seu “gênio inventivo”. Sua escrita é inteiramente formulada por ele mesmo, por isso será “[...] indispensável aproximar-se o [máximo] possível dele para assegurar um conhecimento real das leis gramaticais que obedece.” (BOULEZ, 2007, p. 31). Relembro, outra vez, o que Fernando Cerqueira propôs:

[...] enquanto compositor, a obra musical é sempre concebida como um sistema, o “sistema-obra”, conceito este decorrente da compreensão de música como um “universo de sistemas”, ou um sistema cuja virtude principal é atrair e capturar outros sistemas, tanto no âmbito das tradições e vanguardas musicais quanto no senso amplo das interações entre criação musical, artes e ciências, com todas as implicações ideológicas e culturais. (CERQUEIRA, 2014, p. 125).

Duprat referenciou Nogueira quando ela disse que “[...] na música contemporânea, cada obra definiria seu sistema para seus propósitos estéticos, (que chamaríamos de poéticos).” (NOGUEIRA, 1998 apud DUPRAT, 2005, p. 14). Em uma composição como a de Almeida Prado, pode-se prever uma diversidade e multiplicidade de dados que se fundiram como um grande sistema composicional na amplitude do total cromático – seu transtonalismo que comungou e estabeleceu-se com outros sistemas: modal, tonal, serial e atonal –, como ambientes que guardaram alguma relação intrínseca às regras desses sistemas (MOREIRA, 2002). “E no caso de uma composição enquadrada no ecletismo, faz-se necessário o emprego de diferentes técnicas de análise; portanto tal música conterà aspectos de sistemas distintos, que não podem ser adequadamente reunidos por uma só técnica analítica.” (BORDINI, 1994, p. 126).

A observação do aspecto intervalar na construção da estrutura acórdica, dentro do plano formal/composicional, constituiu as bases dos dados empíricos⁶³ que foram anotados e

⁶³ “A mudança na paisagem da musicologia rumo a abordagens mais empíricas não representa um deslocamento do espírito das humanidades por um *ethos* científico antitético. Trata-se fundamentalmente de uma resposta a uma compreensão epistemológica mais clara do papel da metodologia. Mudanças nas condições simplesmente nos permitem ser (em ambos os casos) melhores pesquisadores de música, aceitar padrões mais elevados de evidência e ser mais conscientes quanto às repercussões morais e estéticas de nossas alegações de conhecimento, incluindo alegações de que algo é incognoscível ou que alguns fenômenos não devem ser investigados. Nossas críticas mais

separados para minha argumentação que considerou, em alguns lugares, o significado do material musical. A justificativa da metodologia deste trabalho concentrou-se nas análises: visual (registro gráfico) e auditiva (som: obra/escuta). Quanto à importância do aspecto visual e do valor da observação dos registros em partitura, Patrick McCreless (2011, p. 6, tradução nossa) expressou que “Há muito tempo tenho pensado que há marcantes paralelos entre a observação e análise musical. As habilidades visual e auditiva estão em ambas tarefas [...]”.

Preocupando-se com as ressalvas de Schoenberg ([1922] 2001, p. 43), a análise seguiu um método de observação dos elementos menores para os maiores. Como disse “[...] começando sempre do princípio; sempre observando e procurando ordenar as coisas, novamente, por nós mesmos [...]”. Na mesma direção, Schaeffer (1996, p. 83) propôs que: “É precisamente nisso que a música não tem outro estatuto que o de uma linguagem ou de uma ciência. Ela molda-se [a partir] do interior, nutre-se da sua própria substância, do vai e vem do conjunto ao elemento, da estrutura ao objeto.”

Para Antenor Corrêa (2006, p. 41), “[...] a análise caminha do particular para o geral. Da microestrutura da obra são deduzidos os procedimentos técnico-composicionais utilizados pelo autor. É possível também afirmar que a coerência interna da composição é desvelada pela análise.” O autor acrescentou que “No caso da música, o processo pode ser compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra ‘funcionar’.” (p. 33).

Para Corrêa (2006), é fato que qualquer análise traz em si um juízo implícito. Os detalhes, pontos relevantes, a maneira e a extensão da discussão a estes dedicados, bem como sua ordem de apresentação, seriam decisões particulares do analista, que subentenderia também parte do conjunto da atitude crítica. Os dados quantitativos e, técnicos – como resultados empíricos⁶⁴ ou sistematicamente obtidos a partir de métodos da análise – irão visar a superação

fortes devem ser feitas àqueles que insistem em discursos especulativos quando os recursos estão prontamente disponíveis para se testarem tais alegações de conhecimento.” (HURON, 2012, p. 134).

⁶⁴ “O novo empirismo reconhece que a observação formal de fato pode, potencialmente, levar a *insights* genuínos sobre música e musicalidade.” (HURON, 2012, p. 141).

“Empirismo não é um palavrão. Existem muitas questões musicais, de história, estética, cultura, análise, teoria, performance, poética, recepção, escuta, etc. que podem ser abordadas de maneira proveitosa com métodos estatísticos inferenciais.” “[...] Contudo, o aumento do empirismo não tem nada a ver com ‘ciência’. Ele surge no

do técnico ao crítico. Dunsby e Whittall (2011, p. 170) confirmaram essa ressalva importante, ao dizer que “Análise frequentemente não apoia nem discute sua compreensibilidade estatística, mas sua convicção ‘crítica’, sua relevância para uma resposta à peça em questão [...]”. Segundo esses autores, “Na música atonal, não menos que na música tonal, o analista não deve meramente descrever, mas também interpretar.” (p. 157).

Boulez (2007, p. 31) proferiu que “[...] deve-se reconhecer que, no estudo de uma obra, o desejo de conhecimento incide mais sobre as motivações do que sobre os fatos; mas somente os fatos nos podem dar a chave das motivações.” Silvio Ferraz considerou que

[...] buscando simplesmente não ofuscar [a] dimensão difusa da criação musical, cabe à *análise musical* lançar-se no terreno perigoso, tão perigoso quanto o da composição, de se fazer experimental e de trazer um pouco da dinâmica de uma máquina que gere signos, abrindo mão de uma posição que a torne simplesmente uma administradora dos modos de interpretação signícas, delegando a uma obra um quadro limitado de significações, e se delegando a instância máxima do julgamento tanto da obra quanto das escutas que dela poderiam advir. (FERRAZ, 2002, p. 19, grifo nosso).

Assim, para este trabalho, visou-se entender a construção das estruturas musicais nas obras selecionadas, desvelando-se de maneira entrecortada o interesse pelo significado, pela poética e estética manifestadas por Almeida Prado. Neste trabalho, não se pretendeu um método analítico a *fórceps*, mas que a abordagem analítica fosse provida a partir da própria composição, e outra vez se repetiu que, na música contemporânea, cada obra definiria seu sistema individual (único) para seus propósitos estéticos (poéticos) (NOGUEIRA, 1998). Minha proposta buscou atrelar-se a caminhos “[...] em contraste com os procedimentos que ainda são padrão na maior parte do mundo acadêmico, [assim] qualquer entendimento da música e da sua história que quer ir além da repetição do já conhecido, deve começar com especulação informada.” (KRAMER, 2015, p. 27).

seio dos estudos de música e é motivado pelo desejo de aprender tanto quanto possível a partir das informações disponíveis a nós – incluindo a informação adicional que pode ser construída com um pouco de esforço. A busca por evidências é uma obrigação moral. Mais uma vez, a analogia com a jurisprudência é convincente: se um promotor de justiça tem a oportunidade de ter acesso a novas evidências em abundância, seria moralmente repreensível não examinar o material para melhor estabelecer a culpa ou a inocência de alguém.” (HURON, 2012, p. 142).

3 ANÁLISE INTERVALAR: PROPOSIÇÃO TEÓRICA

Se eu tivesse ainda uma vida toda pela frente,
não seria capaz, ainda assim, de esgotar
as possibilidades infindáveis que possuem os intervalos.
(POUSSEUR, 2004 apud MENEZES, 2009, p. 27).

3.1 A IMPORTÂNCIA INTERVALAR NA MÚSICA DO SÉCULO XX: MESSIAEN COMO UMA DAS REFERÊNCIAS

Em geral, a maioria das análises musicais no século XX, aquelas que tratam do total cromático, independentemente das técnicas, das ferramentas e de seus métodos gerais, acompanham a evolução e a progressão do repertório que caminhou da extensão da tonalidade para a sua dissolução. As análises, na atualidade, apesar de continuarem avaliando o problema da forma, não se prenderam somente à ótica da construção regular. Saíram da preocupação estrita com a simetria, a unidade e a coerência absoluta para identificar problemas que estariam além dos resultados previsíveis dos tipos teóricos consolidados. Os tipos analíticos mais consistentes têm sido construídos para ampliar o alcance de compreensão dos fenômenos que interagiram e interagem na desconstrução da tonalidade.

Várias teorias têm abordado o componente interno da estrutura acórdica, pois as composições de fins do século XIX em diante, e, cada vez mais nos séculos XX e XXI, além de deixarem de se preocupar com a sucessão dos acordes maiores e menores, respondendo à lógica da relação dominante-tônica, criaram outros mecanismos e sistemas de compreensão para a organização do total cromático. Teórico-analiticamente instalaram-se dispositivos com a finalidade de analisar as estruturas e relações não tonais. Se os sistemas de estudo se ampliaram ou mudaram as ferramentas e técnicas viáveis, antes provindas do sistema modal-tonal, por sua origem estrutural e formal, estas ferramentas não conseguiriam mais responder a outras questões e problemas concernentes à música dos séculos XX e XXI.

No fio condutor dos contínuos prosseguimentos e superações das poéticas da primeira metade do século XX, como foi visto no subtópico 1.3.2, “Definição de sistema e proposição para sistemas musicais”, existiu marcadamente o lugar dos repertórios composicionais pós-românticos que contribuíram com as expansões da linguagem sonora que se sucederam em

uma velocidade contínua e surpreendente em direção às vanguardas. Todas elas buscaram maiores distanciamentos da tonalidade e deram contribuição significativa para o total acabamento ao projeto de implosão dessa mesma tonalidade.

Entretanto, foi a Segunda Escola de Viena que deu o mais decisivo passo de ruptura para consolidar as estruturas da nova harmonia. Sem renegar a base conceitual (tradição musical), Schoenberg não somente compôs, mas também organizou esse novo caminho, apontando as maneiras de se aproveitá-lo. A Webern coube a maturação do sistema, o alargamento do conceito composicional por um pontilhismo estrutural e orquestral que o levou a uma seletividade tímbrica atomizada. A Berg, no seu dodecafonismo às vezes livre, foi reservado um *intermezzo* poético entre os dois primeiros, respectivamente seu professor e seu ‘colega-aluno’; Theodor Adorno diria que ele “[...] não desprezou os efeitos da sensível e de tríades ocasionais [...]” na construção do seu material musical (2010, p. 39). Aqui faço uma mínima referência teórico-histórica do sistema serial-dodecafônico, como uma organização de princípios que implodiu definitivamente a tonalidade, reposicionando questões de forma e introduzindo o intervalo como personagem principal ao centro do cenário de pesquisa e avanços da linguagem musical.

Tanto na Composição, como na Teoria e na Análise, novos paradigmas se estruturariam em torno da compreensão dessa lógica intervalar. Como referência teórico-composicional e objeto de estudo, a melodia tonal é sobrepujada pelo arrojo criativo e desestruturante da série dodecafônica. O intervalo passou a ser estudado, nas suas relações possíveis de direção – vertical, horizontal e diagonal (POUSSEUR, 2009; KOTSKA, 2006; MENEZES, 2002, 2013). Portanto, em síntese, as ferramentas e as referidas pesquisas que lidaram (e lidam) com as questões e formações intervalares apresentaram progressos visíveis.

Vale ressaltar que os estudos que se apropriam dos muitos e variados modelos de escalas modais, de alguma maneira, partem do pressuposto mínimo de compreender as relações intervalares de tom e semitom entre os graus. Os tipos de segundas (menores, maiores e, algumas vezes aumentadas) participam desse julgamento interno para estabelecimento do tipo modal. Antokoletz (1993, 2011a, 2012), descreve um modo dórico de forma simples e

corrente (C-D-Eb-F-G-A-Bb-C), que pode ser mensurado por números arábicos simbolizando a quantidade de semitons entre os graus da escala: 2,1,2,2,2,1,2.

Os modos de transposição limitada de Messiaen apresentaram essa lógica de representação e organização intervalar com disposição e alternância de segundas maiores (2) e de segundas menores (1). Sua composição *Le Banquet celeste* para órgão, publicada em 1928, já teria as características de sua linguagem, isto é, “[...] a riqueza ambígua da escrita: os modos de ‘transposições limitadas’, a sensualidade da harmonia, a curva melódica longilínea e a inspiração religiosa.” A improvisação ao órgão foi o procedimento que possibilitou a Messiaen levar à frente sua experimentação musical, “[...] particularmente no que se refere a harmonia.” (MESSIAEN e MURARO, 2001b, p. 4).

Composicionalmente os três primeiros modos de Messiaen foram os mais utilizados por ele. Segundo Menezes (2002, p. 352), o compositor teve predileção pelos Modos II e III.

Figura 8 - Modos de transposição limitada I, II e III de Messiaen

MODO I

MODO II

MODO III

Fonte: (MESSIAEN, 2002)

O número 1 como segunda menor e o número 2 como segunda maior.

O modo IV mantém a mesma ordenação que é duas vezes repetida sob a lógica intervalar de 1,1,3 e 1.

Figura 9 - Modo IV



Fonte: (MESSIAEN, 2002)

O modo V trabalha com a ordenação dos intervalos 1, 4 e 1 (4 como terça maior) igualmente em dupla repetição.

Figura 10 - Modo V



Fonte: (MESSIAEN, 2002)

Os modos VI (2,2,1 e 1) e VII (1,1,1,2 e 1) voltam à ordenação entre os numerais 1 e 2.

Figura 11 - Modos VI e VII

MODO VI

MODO VII

Fonte: (MESSIAEN, 2002)

Messiaen, no capítulo XVIII do seu livro *The Technique of My Musical Language* (1966) diz que os modos podem se relacionar com “[...] as músicas modais, atonais, politonais e as de quarto de tom. Nossos modos podem se fundir à tonalidade maior [...] [e] podem também a ela

se opor – o que me pareceu inútil exemplificar.” Os modos de transposição limitada também demonstram outra capacidade inerente ao seu pensamento, aquela que visa ao exímio controle das distâncias intervalares – seu grande sentido de simetria na constituição deles (MESSIAEN, [1944] 1966, capítulo XVI). Seus modos de transposição limitada estão divididos em duas partes, em uma relação puramente simétrica. (*Quadros 5 e 6*).

Quadro 5 - Os modos hexatônicos nos modos de transposição limitada

		Intervalos em dois eixos simétricos					
		Dó ₃ - Fá# ₃			Fá# ₃ - Dó ₄		
Modo I hexatônico		2	2	2	2	2	2
simetria intervalar		6			6		
Modo V hexatônico		1	4	1	1	4	1
simetria intervalar		6			6		

Fonte: elaborado pelo autor

Os intervalos são representados pela soma dos semitons que constituem a distância entre cada grau do modo/escala. Observe-se a simetria 6 como uma metade dos semitons entre uma oitava.

Quadro 6 - Os modos octatônicos e nonatônicos nos modos de transposição limitada

		Intervalos em dois eixos simétricos									
		Dó3 - Fá#3				Fá#3 - Dó4					
Modo II octatônico		1	2	1	2	1	2	1	2		
simetria intervalar		6				6					
Modo III nonatônico		2	1	1	2	1	1	2	1	1	
simetria intervalar		6				6					
Modo IV octatônico		1	1	3	1	1	1	3	1		
simetria intervalar		6				6					
Modo VI octatônico		2	2	1	1	2	2	1	1		
simetria intervalar		6				6					
Modo VII nonatônico		1	1	1	2	1	1	1	1	2	1
simetria intervalar		6				6					

Fonte: elaborado pelo autor

Atente-se igualmente para a simetria 6 da oitava e para a simetria interna em cada grau do modo.

Os modos de transposição limitada compõem a base da construção acórdica das estruturas, sendo predominantemente organizados na direção vertical. A expressão “fascínio das impossibilidades” (*charme des impossibilités*) está associada ao fato de os modos não poderem ser transpostos mais do que um certo número de vezes; quando repetidos, passam a demonstrar as mesmas notas. Outra *impossibilidade* residiria no campo temporal, o seu “ritmo aditivo” quando retrogradado certo número de vezes, encontraria os mesmos valores. Segundo Moreira (2005, p. 269, grifo nosso), há “[...] uma analogia e uma complementaridade entre essas *duas impossibilidades*, uma vez que o fenômeno rítmico ocorre na direção horizontal (quando realiza um retrógrado), e os modos, na direção vertical (quando transpostos).”

No seu *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie (tome VII, 2002)* Messiaen faz um considerável balanço de sua pesquisa sobre os modos chineses, os modos hindus, os modos gregos, um estudo das escalas maiores do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* em Dó

menor de Beethoven, outro estudo sobre a série dodecafônica e uma apresentação de seus modos de transposição limitada. No entanto, o que se pretende destacar desse volume é seu estudo da música hindu, a partir de uma catalogação dos modos dessa música.

Esses modos oferecem uma grande gama de variação. Existe uma base comum para os modos, tanto para aqueles provenientes do norte como para aqueles do sul da Índia. Porém, é preciso entender que cada região utiliza seus modos, “[...] sua própria evolução, seu estilo de interpretação e improvisação, sua terminologia, porque o Norte da Índia era influenciado pelo seu Mughal e os invasores persas. A música Karnatic é desenvolvida no Sul da Índia, e no Norte, o Hindousthanie é o estilo principal.” (BOUDET, 2006, p. 8).

Mesmo sem ter estado na Índia, o compositor considerava que a música hindu era parte de si (MESSIAEN e GAVOTY, 1961, p. 34-35). No seu *Traité*, faz uma catalogação de 72 modos (*Echélles Karnâtiques*) divididos em duas classes: a primeira denominada *Classe Çuddha-madhyama* e a segunda, *Classe Prati-madhyama* – cada classe com 36 modos. No capítulo, em que consta uma tabela sobre os modos hindus, parece haver uma preocupação intrínseca com a lógica intervalar das escalas e suas ordenações. Nesse aspecto, seu estudo visa destacar a conjuntura intervalar, igualmente evidenciado nos modos chineses, nos modos gregos, na escala maior e na série dodecafônica.

Os 72 modos são divididos em duas grandes classes, cada classe com 6 chacras (*chacram*) que por sua vez contêm 6 modos cada um, com uma denominação específica. Suas possíveis ordenações intervalares estão organizadas em 1 (semitom), 2 (tom inteiro) e/ou 3 (terça menor).

A primeira *classe Çuddha-madhyama* tem em cada *chacram* seus seis modos. São eles:

Figura 12 - Primeiro *chacram* (primeira classe)

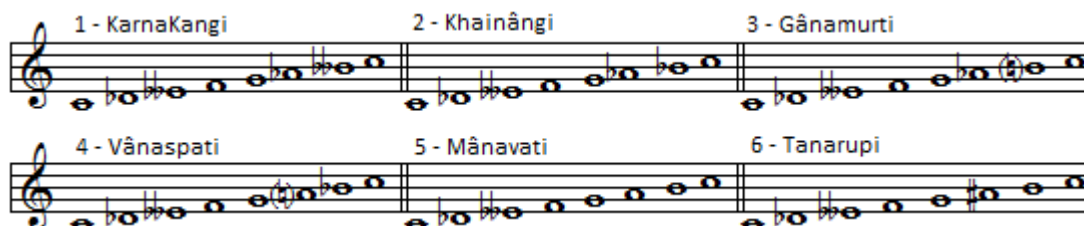


Figura 13 - Segundo *chacram* (primeira classe)

7 - Sânapati 8 - Hanumatodi 9 - Dânuca

10 - Nâtakaprya 11 - Kokilaprya 12 - Rûpavati

Figura 14 - Terceiro *chacram* (primeira classe)

13 - Gliakaprya 14 - Vukhulabharna 15 - Mâyamâlavagaula

16 - Châkravaka 17 - Suryakânta 18 - Hatakambâri

Figura 15 - Quarto *chacram* (primeira classe)

19 - Çankâradvâni 20 - Nâtabhairavi 21 - Kyravâni

22 - Kârahâraprya 23 - Gaurimanohâri 24 - Vârunaprya

Figura 16 - Quinto *chacram* (primeira classe)

25 - Mârarangâni 26 - Chârukali 27 - Sârasângi

28 - Hârikambogi 29 - Dehraçankârabharna 30 - Nâganandini

Figura 17 - Sexto *chacram* (primeira classe)

31 - Yâgaprya 32 - Râgavândani 33 - Gangâyabhusâni

34 - Vâgadeçvâri 35 - Shulini 36 - Chalanâta

Fonte: elaborado pelo autor (MESSIAEN, 2002, p. 29)

Na sequência, apresenta-se a segunda classe *Prati-madhyama*, com os outros seis *chacram*:

Figura 18 - Primeiro *chacram* (segunda classe)

37 - Sâlanâga 38 - Sâlanâva 39 - Jâlavarâli

40 - Nâvanita 41 - Pavâni 42 - Râgonprya

Figura 19 - Segundo *chacram* (segunda classe)

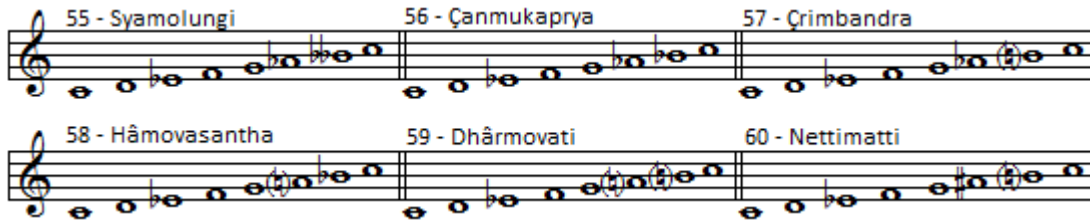
43 - Gavambodi 44 - Bhâvaprya 45 - Sâbhapantovarâli

46 - Çadivedamangini 47 - Suvaranângi 48 - Dâvyamâni

Figura 20 - Terceiro *chacram* (segunda classe)

49 - Duvalâmbheri 50 - Wamanângini 51 - Râmavârdini

52 - Râmaprya 53 - Gâmanaçrya 54 - Visvambâri

Figura 21 - Quarto *chacram* (segunda classe)Figura 22 - Quinto *chacram* (segunda classe)Figura 23 - Sexto *chacram* (segunda classe)

Fonte: elaborado pelo autor (MESSIAEN, 2002, p. 30)

Os modos dentro de cada classe e seus chacras podem ser percebidos comparativamente na sua organização com os intervalos 1 (segunda menor), 2 (segunda maior) e 3 (terça menor). Os 72 modos são estabelecidos em uma lógica de simetria intervalar. Destaca-se no *Quadro 7* a primeira classe, com seus 36 modos.

Quadro 7 - Os *chacram* da primeira classe e os intervalos 1, 2 e 3

Classe 1: <i>Çuddha-madhyama</i> (36 modos)						
	1	2	3	4	5	6
1º. <i>Chac/interv</i>	1,1,3,2,1,1,3	1,1,3,2,1,2,2	1,1,3,2,1,3,1	1,1,3,2,2,1,2	1,1,3,2,2,2,1	1,1,3,2,3,1,1
2º. <i>Chac/interv</i>	7	8	9	10	11	12
	1,2,2,2,1,1,3	1,2,2,2,1,2,2	1,2,2,2,1,3,1	1,2,2,2,2,1,2	1,2,2,2,2,2,1	1,2,2,2,3,1,1
3º. <i>Chac/interv</i>	13	14	15	16	17	18
	1,3,1,2,1,1,3	1,3,1,2,1,2,2	1,3,1,2,1,3,1	1,3,1,2,2,1,2	1,3,1,2,2,2,1	1,3,1,2,3,1,1
4º. <i>Chac/interv</i>	19	20	21	22	23	24
	2,1,2,2,1,1,3	2,1,2,2,1,2,2	2,1,2,2,1,3,1	2,1,2,2,2,1,2	2,1,2,2,2,2,1	2,1,2,2,3,1,1
5º. <i>Chac/interv</i>	25	26	27	28	29	30
	2,2,1,2,1,1,3	2,2,1,2,1,2,2	2,2,1,2,1,3,1	2,2,1,2,2,1,2	2,2,1,2,2,2,1	2,2,1,2,3,1,1
6º. <i>Chac/interv</i>	31	32	33	34	35	36
	3,1,1,2,1,1,3	3,1,1,2,1,2,2	3,1,1,2,1,3,1	3,1,1,2,2,1,2	3,1,1,2,2,2,1	3,1,1,2,3,1,1

Fonte: elaborado pelo autor

Os quatro primeiros intervalos grifados na horizontal têm seu padrão mantido. Na vertical, os padrões intervalares dos últimos três são igualmente mantidos (somados em 5 semitons).

Os modos na segunda classe e seus *chacras* estão também organizados com intervalos 1 (segunda menor), 2 (segunda maior) e 3 (terça menor). Existe uma padronização pensada tanto no âmbito horizontal como no vertical, e, assim, os modos constituem um terreno propício a muitas possibilidades quanto à gama de cores e de efeitos harmônicos. Messiaen lança mão desse material e os sistematiza porque percebe neles uma fonte extraordinária para suas experimentações sonoras.

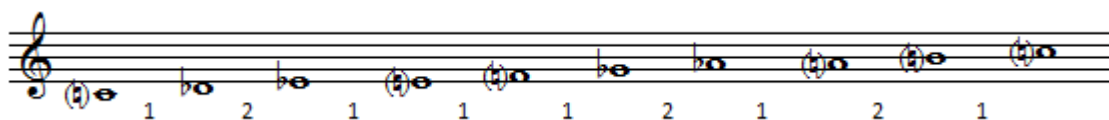
Quadro 8 - Os *chacram* da segunda classe e os intervalos 1, 2 e 3

Classe 2: Prati-madhyama (36 modos)						
	37	38	39	40	41	42
1º. <i>Chac/interv</i>	1,1,3,2,1,1,3	1,1,3,2,1,2,2	1,1,3,2,1,3,1	1,1,3,2,2,1,2	1,1,3,2,2,2,1	1,1,3,2,3,1,1
2º. <i>Chac/interv</i>	43	44	45	46	47	48
	1,2,2,2,1,1,3	1,2,2,2,1,2,2	1,2,2,2,1,3,1	1,2,2,2,2,1,2	1,2,2,2,2,2,1	1,2,2,2,3,1,1
3º. <i>Chac/interv</i>	49	50	51	52	53	54
	1,3,1,2,1,1,3	1,3,1,2,1,2,2	1,3,1,2,1,3,1	1,3,1,2,2,1,2	1,3,1,2,2,2,1	1,3,1,2,3,1,1
4º. <i>Chac/interv</i>	55	56	57	58	59	60
	2,1,2,2,1,1,3	2,1,2,2,1,2,2	2,1,2,2,1,3,1	2,1,2,2,2,1,2	2,1,2,2,2,2,1	2,1,2,2,3,1,1
5º. <i>Chac/interv</i>	61	62	63	64	65	66
	2,2,1,2,1,1,3	2,2,1,2,1,2,2	2,2,1,2,1,3,1	2,2,1,2,2,1,2	2,2,1,2,2,2,1	2,2,1,2,3,1,1
6º. <i>Chac/interv</i>	67	68	69	70	71	72
	3,1,1,2,1,1,3	3,1,1,2,1,2,2	3,1,1,2,1,3,1	3,1,1,2,2,1,2	3,1,1,2,2,2,1	3,1,1,2,3,1,1

Fonte: elaborado pelo autor

Os quatro primeiros intervalos grifados na horizontal têm seu padrão mantido. Na vertical os padrões intervalares dos últimos três são igualmente mantidos (somados em 5 semitons).

Como exemplo de um paralelo teórico-composicional que se preocupa com o controle e abordagem intervalar, no Brasil o compositor brasileiro Ricardo Tacuchian (2011, p. 391), em seu modo chamado de *Sistema-T*, construiu recentemente uma ferramenta que consistiu de um conjunto nonatônico de alturas que pode atuar nos sistemas atonal e tonal. A ferramenta se assemelha aos modos de Messiaen, mas deve-se ressaltar que Tacuchian propõe um modo único (um modo sintético com ampliado alcance teórico-analítico-composicional), como modelo de organização intervalar, que se ajusta em outros possíveis conjuntos organizados de altura (modos, conjuntos, etc.).

Figura 24 - *Sistema-T* de Tacuchian

Fonte: elaborado pelo autor (TACUCHIAN, 2011)

O *Sistema-T*, como método composicional, pode operar em instâncias seriais, como se vê no conjunto de possibilidades abaixo demonstradas por Tacuchian. O compositor-teórico obteve a série demonstrada abaixo reprocessando e recomblando possibilidades a partir da escala desse sistema. Ele fez duas combinações em duas alturas fundamentais, iniciando uma escala em Dó e outra em Ré. Posteriormente, criou dois subconjuntos a partir destas duas escalas e obteve a série: Eb-G-F#-C#-G#-F-B-D, que foi baseada em uma escala derivada do *Sistema-T*, disposta nestes termos: 1,1,2,1,1,1,3.

Figura 25 - Subconjuntos à direita derivados do *Sistema-T*

Fonte: Tacuchian (2011)

Os subconjuntos resultantes à direita derivados da escala do *Sistema-T* formam a série da matriz a seguir.

Diagrama 29 - Matriz de Tacuchian

		I1	I2	I3	I4	I5	I6	I7	I8		
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		
D1	→	E _b	G	F _#	C _#	G _#	F	B	D	←	R1
D2	→	B	E _b	D	A	E	D _b	G	B _b	←	R2
D3	→	C	E	E _b	B _b	F	D	A _b	B	←	R3
D4	→	B _b	D	D _b	A _b	E _b	C	F _#	A	←	R4
D5	→	D _b	F	E	B	F _#	E _b	A	C	←	R5
D6	→	G	B	B _b	F	C	A	E _b	F _#	←	R6
D7	→	E	G _#	G	D	A	F _#	C	E _b	←	R7
D8	→	G _#	C	B	F _#	C _#	B _b	E	G	←	R8
		↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑		
		RI1	RI2	RI3	RI4	RI5	RI6	RI7	RI8		

Fonte: elaborado pelo autor (TACUCHIAN, 2011)
Matriz demonstrada em artigo na *Revista Brasileira de Música*.

O trabalho teórico efetuado pelos compositores nas vanguardas da primeira e segunda metades do século XX contribuiu eficazmente para uma solidificação das musicologias contemporâneas. Há um sem número de compositores que ‘teorizaram’ e ‘analisaram’ suas obras e ajudaram a construir parte da história da composição contemporânea, tanto na Europa como nos EUA. Uma lista inicial pode ser formada com Stravinsky, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Ligeti, Pousseur, Babbitt e outros; no Brasil, há casos como os de Bruno Kiefer, Esther Scliar, Hans-Joachim Koellreutter, Ilza Nogueira, Rodolfo Coelho de Souza, Silvio Ferraz, Flo Menezes, Marcos Mesquita e inúmeros outros. Assim, cada vez mais, os compositores têm desenvolvido a fundamentação de suas obras, deixando um legado passível de contínuos e promissores estudos. A possibilidade de inovação nos processos teórico-analíticos tem sido provocada por construções de ordem epistêmica geradas a partir dessas reflexões. Inerente ao ofício criativo *per se*, os compositores, como pré-requisito, têm sido desafiados a exercer uma aguçada capacidade de reflexão teórica sobre suas criações e produções musicais.

3.2 BASE TEÓRICA: BOULANGER, COSTÈRE, FORTE/STRAUS, POUSSEUR E MENEZES

Um breve panorama da gênese do intervalo, do ponto de vista da daquilo⁶⁵ que aqui interessa, a partir da série harmônica⁶⁶, não como um aporte inicial do que Pitágoras começou e organizou, mas saltando vários séculos e, *a posteriori*, com uma aproximação da visão dos processos de orquestração e da importância das aberturas dos harmônicos, como no estudo de Paul Hindemith. Os sons e as organizações das frequências foram demonstrados no seu livro *The Craft of Musical Composition* (HINDEMITH, 1937, p. 17).

Levando-se em conta que depois de vários séculos o processo de maturação dos padrões de afinação seguiu em conjunto com a evolução dos instrumentos, nos dias atuais, adotou-se para o instrumento harmônico uma afinação por temperamento. O ajuste desse processo se fez necessário para que houvesse entre certos graus harmônicos uma compensação em relação às “sobras em cents de Hz” que aconteceriam em determinados intervalos, quando obtidos por uma lógica de quintas contínuas. Assim, a partir do Dó1 apresentou-se um diagrama comparativo.

⁶⁵ “Com efeito, nossa reflexão sobre formas musicais com possibilidades de constituir sentidos, não pode deixar de partir do pitagorismo, explicitação dos primeiros entendimentos de uma possível semanticidade subjacente à linguagem musical *lato sensu*, mediante uma tipologia do *ethos* de diferentes povos da época. Como se sabe, para os pitagóricos, o número não era uma mera representação da ordem das coisas, mas o constitutivo primeiro (*αρχή*) da estrutura do cosmos. Conhecendo suas relações e a harmonia cósmica, todo o universo tornava-se cognoscível. Número e harmonia eram, a um só tempo, a condição de possibilidade da existência do universo e do saber verdadeiro. Daí o realce dado à música, concebendo-a como elemento fundante da ordem do ser. A racionalidade arquetípica era evocada a partir da série harmônica.” (MIRANDA, 2007, p. 59).

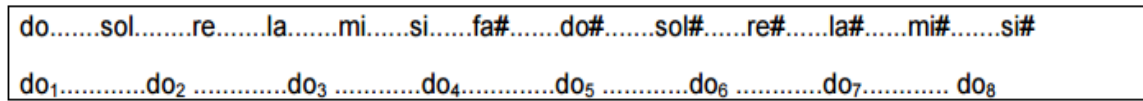
⁶⁶ “A série harmônica, em Física, corresponde ao conjunto de ondas formado por uma frequência fundamental (f) e todos os múltiplos inteiros desta frequência (2f, 3f, etc.), e resulta da vibração de qualquer sistema oscilante em movimento harmônico simples, como por exemplo, as cordas de um violão ou a coluna de ar num tubo de órgão.

Assim, cada som (ou nota) dos instrumentos musicais é constituído, na verdade, por uma soma de diversos sons que formam a série harmônica. A frequência mais grave, ou fundamental, é a que se destaca e torna-se mais facilmente perceptível, mas os múltiplos inteiros desta frequência também estão presentes em maior ou menor número, variando conforme cada tipo de instrumento.

Cada uma destas ondas secundárias, cuja frequência é um múltiplo da fundamental, é chamada de um harmônico: assim, a fundamental (f) é chamada de primeiro harmônico, a frequência seguinte (2f) é o segundo harmônico, e assim por diante.

A principal frequência (ou altura) captada pelo ouvido humano é a fundamental, sendo que os demais harmônicos contribuem para a formação de outros aspectos do som, entre eles o timbre.” (ZUMPANO e GOLDEMBERG, 2009, p. 2).

Diagrama 30 - Desalinhamento de afinação das oitavas com base nas relações de quintas

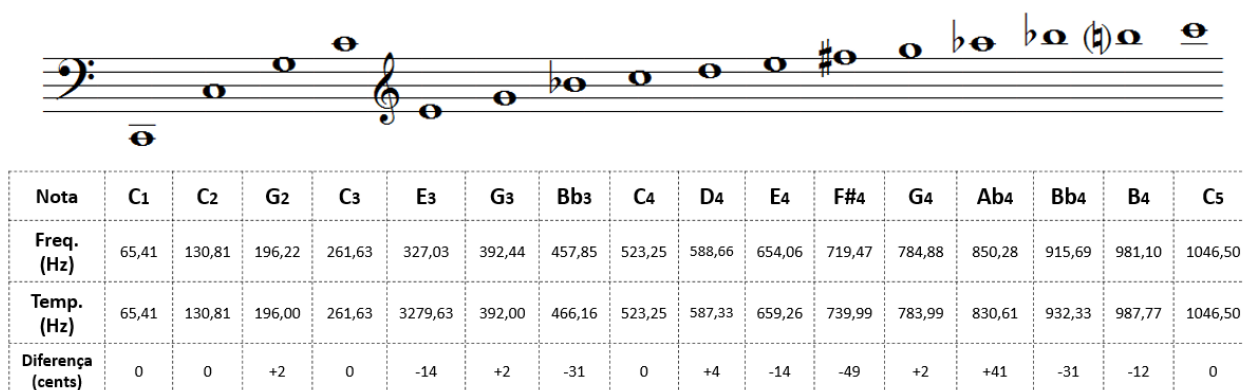


Fonte: (ZUMPARNO e GOLDEMBERG, 2009, p. 3)

Nesse desalinhamento das relações entre as oitavas e quintas contínuas necessitou-se de uma intervenção (um ajuste por meio de uma desafinação controlada) para se obter o melhor equilíbrio harmônico entre todas as notas do total cromático. Como se viu, determinadas notas teriam que ser “afinadas” para mais ou para menos com o objetivo de oferecer esse “melhoramento harmônico geral”. “Temperar implica em escolher quais os intervalos ou tonalidades conterão o erro, e quais soarão puros ou mais próximos da pureza. O ato de temperar, em termos musicais, significa que algumas consonâncias serão alteradas imperceptivelmente em benefício de outras [...]” (ZUMPARNO e GOLDEMBERG, 2009, p. 4). O *temperamento*⁶⁷ *igual* passou a ser gradativamente utilizado e tornou-se padrão na segunda metade do século XIX.

⁶⁷ “Por fim, é importante lembrar que apesar de ter se tornado padrão, o temperamento igual aplica-se principalmente aos instrumentos de afinação fixa, como o piano. Nos instrumentos de afinação não-fixa, como as cordas e também os sopros, além da voz humana, os intérpretes têm liberdade de optar por certos tipos de entoação dos intervalos e utilizar outros tipos de afinação, como a pitagórica, por exemplo. Isto geralmente ocorre quando estão desacompanhados de um instrumento de afinação fixa (teclados). Nestes casos, apesar da importância teórica do temperamento, os fatores que influenciam na prática são sutis e complexos, e dependem da técnica e da musicalidade de cada instrumentista.” (ZUMPARNO e GOLDEMBERG, 2009, p. 8).

Figura 26 - Harmônicos “temperados” com mais ou menos cents de Hz na série para uma compensação harmônica geral



Fonte: elaborado pelo autor (KON, 2007)

Prosseguindo nos termos que se convencionam a afinação, o temperamento e consequentemente o intervalo na conjuntura atual da música, a partir desse olhar atual, propõe-se uma revisão histórica dos intervalos por meio do que Nadia Boulanger falou em seu *Lectures on Modern Music* (1926, p. 114-117). A autora descreveu as superações e inserções da dissonância no todo cromático da estrutura acórdica durante as épocas históricas. No texto que se segue, as considerações de Boulanger foram arroladas na ordem apresentada em seu primeiro capítulo do livro que é uma espécie de coleção de anotações e excertos retirados de obras musicais importantes de vários compositores, os quais julgava serem relevantes para o desenvolvimento da modernização estética da música (até sua época).

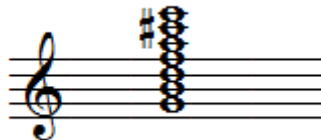
Entendendo que o conceito de dissonância é volátil nos tempos históricos, Boulanger afirmou que “As dissonâncias de hoje são as consonâncias de amanhã.” (BOULANGER, 1926, p. 114). Exemplificando, ela destacou a importância do intervalo de terça para Monteverdi (1568-1643). Essa terça era considerada como ‘dissonância’ pelo problema do temperamento, entretanto hoje é obviamente admitida como intervalo consonante básico. Com base no tipo de de audição (atual) que tem a terça consolidada como consonância, paradoxalmente Boulanger construiu seu argumento teórico estruturado na superposição de terças, que levaria à dissonância da sétima menor de um acorde maior (possuidor do trítone).

Figura 27 - Sobreposição de terças (acorde maior com sétima menor: dominante)



Fonte: elaborado pelo autor (BOULANGER, 1926)

Do Barroco até o Romantismo, a escuta do fenômeno sonoro na tonalidade sempre considerou o intervalo de sétima menor agregado ao acorde maior como dissonância. Alguns compositores românticos ousaram algumas superações que ganhariam corpo no Pós-Romantismo, fazendo com que essa percepção começasse a sofrer uma gradativa e contínua mudança. Assim, desde os fins do século XIX, esse intervalo não pode mais ser estabelecido como arquétipo⁶⁸ cognitivo de dissonância. Boulanger apontou as superposições das terças, como estruturas consonantes que forneceram possibilidades para que seus graus superpostos fossem entendidos e ouvidos como dissonâncias: nona, décima primeira, décima terceira – todas advindas da superposição de terças.

Figura 28 - Acorde com: 7^a m, 9^a M, 11^a aum e 13^a M

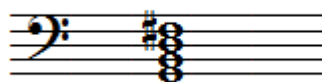
Fonte: elaborado pelo autor (BOULANGER, 1926)

Outros ajustes musicais históricos foram possíveis a partir do desenvolvimento dos acordes pela ótica da adequação intervalar. A *Figura 29* é um exemplo:

⁶⁸ Musicalmente, Menezes tem usado o termo “arquétipo” em suas publicações, principalmente no seu livro *Apoteose de Schoenberg* (2002), parecendo querer fixar uma ideia de modelo, um padrão de estrutura intervalar para unificar ou presentificar comprovações que apontem para a origem do material em questão. Trata-se de um conteúdo definido anteriormente por outra referência composicional.

Entretanto, o termo “arquétipo” foi usado pela primeira vez em 1919 por Carl Gustav Jung, para evitar que se pensasse que o conteúdo era a base das coisas, com o intuito de voltar a atenção para o esboço, ou o padrão inconsciente ou irrepresentável como fato fundamental. “Arquétipo” é um conceito psicossomático que unifica corpo e psique, instinto e imagem.

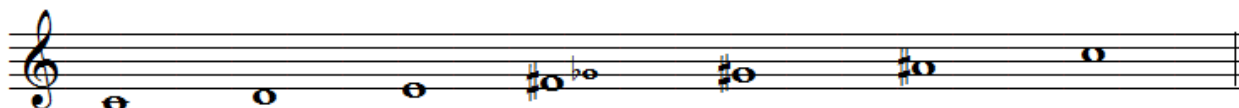
Figura 29 - De uma sétima menor anterior (Fá) para uma sétima maior (Fá#)



Fonte: elaborado pelo autor (BOULANGER, 1926)

Boulanger (1926) também expôs que, no momento que se admitiu um acorde de três sons (uma tríade maior) em vez da sétima menor, poder-se-ia aceitar uma outra possibilidade natural de ressonância para uma sétima maior. Sendo assim, o **Fá#**, sua sensível, o sétimo grau maior, poderia ser entendido enarmonicamente como **Solb**. Traçando por vizinhança um primeiro paralelo com a escala maior de Dó, foi possível rapidamente formular uma **escala de tons inteiros** adaptando o **Fá# (Solb)** para essa escala maior de Dó. A partir do Fá# (ou Solb enarmônico), obteve-se o Láb (Sol#) e o Sib (Lá#) indo para o Dó4; assim, os tons inteiros estariam completos e obter-se-ia a sua escala completa. As referências composicionais históricas quanto à utilização da escala de tons inteiros foram amplas, como se viu correntemente na música de Debussy, por exemplo, e tantos outros.

Figura 30 - Escala de tons inteiros



Fonte: elaborado pelo autor (BOULANGER, 1926)

Como superação operacional das sobreposições das terças, em direção a outro tipo de intervalo, as quartas foram inseridas nas sobreposições com o objetivo de novas formações acórdicas. Esse dado pôde ser percebido na grande ocorrência, segundo Boulanger, na utilização das quartas sobre quartas na composição de Scriabin (1872-1915).

Figura 31 - Sobreposição de duas quartas justas, uma diminuta e duas aumentadas



Fonte: do autor (BOULANGER, 1926)
Intervalos observados do mais agudo para o mais grave.

Debussy utilizou correntemente casos de quartas sobrepostas, vinculadas ao fortalecimento da tríade, como uma disposição de abertura de vozes dentro de uma lógica de centralidade acórdica. No léxico harmônico, as sextas maiores e nonas maiores puderam ser consideradas como estrutura acórdica com caráter e sensação de expansão da tonalidade.

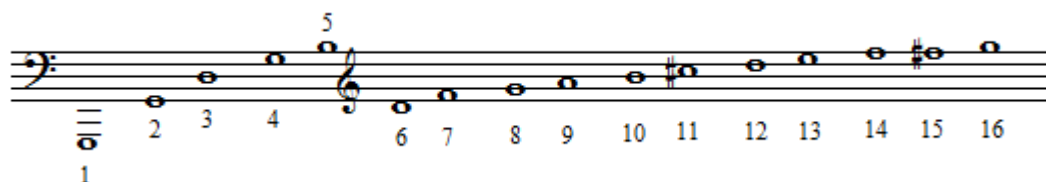
Figura 32 - Quartas inseridas em aberturas com sexta maior e nona maior com caráter tonal



Fonte: elaborado pelo autor (BOULANGER, 1926)
Estrutura harmônica comumente usada por Debussy.

Com a compreensão da natureza das terças e das quartas sobrepostas, outras superposições foram procuradas, e o galgar de cada grau da série harmônica na direção ascendente aos harmônicos superiores, pareceu cumprir uma tradução do ouvido cultural também expandido durante as épocas históricas subsequentes. Essa evolução indicou e traduziu superações no sentido de intervalos que se sucederam, como as segundas maiores e menores, quando entraram na região do 8º harmônico seguindo até o 16º harmônico.

Figura 33 - Série harmônica de Sol



Fonte: elaborado pelo autor (Boulanger, 1926)

Como já foi dito, o percurso de entendimento das possibilidades intervalares também passou pela menção do cromatismo como gérmen da implosão da tonalidade. Nesse sentido, as sementes lançadas aqui e ali por Beethoven (1770-1827) em suas últimas *Sonatas op. 109 a 111*⁶⁹ e depois mais ostensivamente por Wagner (1813-1883), que em sua obra já conhecida *Tristão e Isolda* (1857), utilizaram algum tipo de mudança intervalar para ampliação do âmbito sonoro em seus contextos composicionais. Esses compositores e obras poderiam ser citados como o início das justificativas de importância dos intervalos potenciais de “outra sensibilização” da polaridade.

Em Beethoven, a iniciação de “outra sensibilização”, como uma energia potencial, ampliou-se em um cromatismo primário ainda com fins harmônicos, o que não deixou de ter uma ação melódica que, em conjunto com seu tratamento harmônico, esteve ainda vinculado ao centro tonal. A mesma energia potencial que outrora garantira a coerência interna do sistema tonal pela pontuação cadencial em Beethoven passou, no fim do Romantismo, essa mesma sensível, a ocorrer em contextos harmônicos nos quais normalmente não estaria. Assim, a realocação da sensível proporcionaria ferramentas para a *desconstrução* desse sistema tonal vigente (BENT e POPLE, 2001, p. 547-548).

Richard Wagner viu na *Nona Sinfonia* de Ludwig van Beethoven os caminhos para utilizar a energia potencial da sensível em função de sua profunda preocupação com a expressão musical. O cromatismo de *Tristão e Isolda* foi concebido e amadurecido objetivando um acondicionamento de ordem expressiva para o suporte do texto operístico. Wagner fez com que

⁶⁹ “Dentro de uma perspectiva moderna, a ‘última trilogia de sonatas’ junto aos últimos quartetos, se assemelha mais a uma geração posterior, de Schumann e Mendelssohn que a seu próprio tempo.” (ROSEN, 2005, p. 283 apud RIBEIRO, 2009, p. 16).

seu cromatismo se intensificasse visando à expansão harmônico-melódica com um objetivo final – esse efeito poderia ser materializado para estabelecer a coesão entre o enredo da estória, a interpretação dos personagens, o poder do texto, a elaboração do cenário como palco e a ambientação sonora criada por sua composição – tudo como um conjunto total da dramaturgia musical que visava a criação de uma profunda expectativa na plateia por meio de seu conceito de música total (*Gesamtkunstwerk*⁷⁰). Assim, a sensibilização pelo cromatismo não serviu para o fim de superação teórica ou estética, mas a uma urgência expressiva que acabou resultando em uma abertura precursora de possibilidades para a música atonal que estava por eclodir um pouco à frente. “Era preciso transmitir ao ouvinte a sensação de levitação, o que exigia desamarrear as âncoras tonais em certos momentos da ópera.” (SIMONSEN, 2011, p. 36).

Sabe-se que as ditas ‘superções wagnerianas’ em *Tristão e Isolda* não teve uma premeditada teoria por parte do compositor – buscava realizar a expressão máxima entre o texto e a música dentro de seu conceito de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Observou-se que em outras obras houve um comedimento cromático, o que comprova uma utilização que visaria às necessidades circunstanciais de representação, enredo e drama.

Segundo Matthew Woolhouse (2012, p. 1142), em Wagner haveria uma profícua “funcionalidade harmônica ambígua” (*functionally ambiguous harmony*) suscitada pelo seu cromatismo. Uma ação germinativa desse processo intervalar se pode observar no exemplo de *Tristão e Isolda* mostrado a seguir. A partir deste excerto, podem ser observadas as relações de semitons⁷¹ no plano diacrônico:

⁷⁰ Conceito de obra de arte total.

⁷¹ Simonsen (2011, p. 38-39) diz que: “[...] é através das progressões por semitons que Wagner concretiza a revolução harmônica de *Tristão e Isolda*, cujo ponto culminante é o início da seção da noite no dueto do segundo ato *O sink hernieder, Nacht der Liebe*.”

Figura 34 - A sensibilização da segunda menor na construção da “funcionalidade harmônica ambígua” em *Tristão e Isolda*



Fonte: elaborado pelo autor (WAGNER, 1857-1859)

O tratamento harmônico que Wagner impôs ao seu material composicional, em *Tristão e Isolda*, foi em grande parte regido pelo vínculo da escuta musical atrelada à tonalidade; as possibilidades e mudanças funcionais da harmonia que impetrou, partiram desse mesmo aspecto da escuta. Em seu livro *Armonía* (1998), Diether de la Motte adotou um discurso teórico objetivo acompanhando os inúmeros exemplos de composições/compositores importantes da história da música, onde por estas amostras, evidenciou também os fenômenos harmônicos em *Tristão e Isolda* por análises que me permitiram pressupor alguns aspectos, também harmônicos, concernentes a Wagner (MOTTE, 1998, p. 216-238).

Motte, em seus exemplos analíticos de *Tristão e Isolda*, evidenciou o papel da sensível nas cadenciações. A própria referência às “cadenciações” na música wagneriana se atrelaria a um entendimento mais ampliado desse tratamento harmônico provocado pela condução geral das sucessões acórdicas; estas teriam em si uma “tensão continuada” para ajudar a promover uma “melodia infinita”. Vale lembrar que o termo e o conceito de cadência não estariam mais atrelados à questão da resolução harmônico-formal da frase/período como nas escolas clássica e romântica. A dissonância, preponderantemente nessas escolas, teria de ser resolvida no “próximo momento” – não poderia ser arrastada à frente como aconteceu em Wagner, que facilmente disponibilizava seus retardos e longos pedais. Note-se que Motte (1998, p. 228-229) ressalta a grande importância expressiva e estratégica do retardo na música wagneriana. Considera que, na desestabilização da harmonia tonal, esse artifício ornamental teria uma

relação que reforçaria e abriria campo para o papel da resolutividade e direcionalidade variante da sensível no processo estrutural das novas funcionalidades do acorde.

O teórico Motte (1998, p. 212-213), em uma redução dos compassos 14 a 45 da terceira cena do primeiro ato de *Tristão e Isolda*, desenvolveu uma síntese do movimento harmônico, demonstrando o papel preponderante que a sensível assumiu no caminho dessas possibilidades multidirecionais da relação dominante-tônica que é outorgada a cada aparição de um próximo acorde. Sua síntese (extrato harmônico) visou explicitar a direção da sensível (semitom) e a possível funcionalidade harmônica do acorde.

Motte (1998, p. 221-222) sistematizou as possibilidades das dominantes sucessivas que se estabeleceram em um tipo contínuo da lógica sensibilizante que poderia ser exemplificada em diversos tipos resolutivos ampliados, dando um ar de grande instabilidade ao discurso harmônico. Imaginar-se-ia como um início previsível das possibilidades, a caráter de “sensível tonal”⁷² no terceiro grau (terça maior) da dominante (D) que conduziria ao primeiro grau (fundamental) da tônica (T). São possibilidades resolutivas da **terça da dominante maior**, que assumiria papel sensibilizante para todos os casos listados a partir das considerações de Motte (1998):

- 1) Direção à terça menor de um acorde de **tônica da relativa menor** (Tr);
- 2) Direção à terça maior de um acorde de **subdominante menor antirrelativa maior** (sA);
- 3) Direção à quinta diminuta de um acorde de **dominante da dominante maior com sétima menor e nona menor sem a fundamental** – um acorde no estado diminuto da função D²⁷(b9);
- 4) Direção a uma quinta justa de um acorde de **subdominante maior** (S).

A construção contínua da “tensão” seria desenvolvida pelo controle da sensível na dominante; assim, a intensidade emocional da música de Wagner foi propiciada pelas

⁷² Sensível tonal e sensível modal estão presentes em toda dominante maior com sétima menor. A sensível tonal seria a terça desse acorde, que se resolveria no primeiro som (grau) da tônica; a sensível modal seria a sétima menor que se resolveria na terça da função ou do acorde de tônica.

densidades adquiridas por sobreposições possíveis e suportáveis ao ouvido tonal. Assim, fariam parte dessa coleção de materiais e procedimentos aqueles que seriam capazes de angariar a “tensão”; poder-se-ia apontar o que se entende por densidade cromática da harmonia, que disponibilizaria um adiamento constante da resolução da dissonância. Ou seja, tal processo não conteria somente simples atribuições de passagens cromáticas – mas sim pontos viáveis de tensão contínua pela sensibilização na rede harmônica.

Nesse sentido de adiamento, muitas estruturas assumiriam esse papel e estariam vigentes em Wagner: o retardo, a dissonância não resolvida, o pedal, a melodia infinita sobreposta às conduções harmônicas tensionadas, incluindo o próprio *leitmotiv* – todos estes teriam papéis de profunda expressividade no enredo e, emocionalidade da grandiloquência romântica. Todos esses procedimentos e materiais desenvolver-se-iam como aspectos carregados de sensações postergantes supralimentadas por uma escuta carregada de tensão sonora que geraria a tensão psicológica.

Paulo da Costa e Silva (2010, p. 111, grifo do autor) elucidou bem que

“É nesse sentido que se fala, na obra do compositor alemão, de *melodia infinita*, que progride convulsiva, linearmente, sem jamais se resolver. Ela mimetiza à perfeição, por exemplo, a dinâmica do amor romântico de *Tristão e Isolda*, amor que se alimenta de suas próprias impossibilidades, e da superação contínua de obstáculos que deságuam em novos obstáculos, e que só encontra repouso na própria morte. Será também amplamente identificado com os anseios de grandeza do império austro-húngaro, e com características de um determinado *pathos* germânico. É a via do excesso como regime.” .

No contexto histórico do projeto de expansão da tonalidade, pode-se mencionar também Franz Liszt (1811-1886) que utilizaria em suas principais obras uma predominância de acordes aumentados – as últimas peças de Liszt foram quase atonais. Aos dois compositores descritos anteriormente juntam-se Gaetano Donizetti (1797-1848), que produziu *Don Pasquale* (1842), e Antonín Dvořák (1841-1904), que compôs a *Sinfonia n. 9* em Mi menor – ambos nomes a serem lembrados no percurso de implosão do sistema tonal (MOTTE, 1998, p. 216).

Ao mencionar as obras representativas desse novo caminho, surgido em fins do século XIX, lembre-se da lista sugestiva de Koellreutter⁷³. Além dos apontamentos já feitos, outras tantas obras e seus compositores vieram corroborar a renovação e a reestruturação harmônico-rítmica. Esse movimento foi cada vez mais amplo e contínuo, e outras peças foram agregadas a esse repertório, sucedendo-se uma a uma no panorama da inovação. Poder-se-ia, como fazem muitos teóricos-musicólogos, incluir o *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Claude Debussy (1862-1918) – uma obra transitiva considerável nesse percurso. Essa diacronia histórico-musical seguiu com *Le Sacre du printemps* de Igor Stravinsky (1882-1971), que incorporou a missão de ampliar os avanços estéticos e sonoros. A tradução do que pôde significar, em partes, a revolução musical na época, seria materializada na impressão do próprio Debussy sobre a *Sagração* de Stravinsky (*Le Sacre du printemps*): “[...] A *Sagração* perturba-me. Parece-me que Stravinsky está querendo fazer música com meios não-musicais [...]” (ANSERMET apud WHITE, 1979).

Sobre os aspectos da renovação melódico-intervalar, Matheus Bitondi (2006), em um estudo de análise melódica (motívica) sobre as peças *In Freundschaft* (Stockhausen), *Sequenza IXa* (Berio), *Dialogue de l'ombre double* (Boulez) e *Madrigal I* (Pousseur), afirmou que “[...] é um fato que poderia ser interpretado como um traço estilístico comum a várias correntes composicionais surgidas no século XX e vinculadas ao que se convencionou chamar de *atonalismo*.” O autor continuou dizendo que o padrão intervalar “[...] de alguns dos motivos estruturalmente mais importantes nestas peças parece obedecer a uma regra comum que poderia ser formulada da seguinte maneira: *a um dado intervalo, segue-se outro em direção oposta que, em relação ao primeiro, é [sic] maior [mais agudo] ou menor [mais grave] em um semitom.*” (2006, p. 55-56, grifo do autor). Se Bitondi falou do intervalo de meio tom como referência para a música atonal na direcionalidade horizontal, entendeu-se histórico-composicionalmente que foi na verticalização da harmonia que o referido intervalo ganhou sua liberdade e consolidação como uso estético e poético. Lembra-se a referência que Pousseur

⁷³ “*Bagatela sem Tonalidade* (Franz Liszt, 1875), *Ave Maria sobre Escala Enigmática* (Giuseppe Verdi, 1889), *Quarteto n. 1* (Charles Ives, 1896), *Noite Transfigurada* (Arnold Schoenberg, 1899), *Sinfonia n. 4 - segundo movimento* (Gustav Mahler, 1900), *Salomé e Electra* [composições diferentes] (Richard Strauss, 1901), *Três Peças para Piano*, op. 11 (Arnold Schoenberg, 1909), *Seis Peças para Piano*, op. 19 (Arnold Schoenberg, 1911) e *Jeux* (Claude Debussy, 1912).” (KOELLREUTTER e PIMENTA, 1981, p. 4-5).

faz à “simultaneidade”, já proferida anteriormente por Schoenberg, como a “emancipação da dissonância”; essas denominações puderam ser estabelecidas como conceitos que argumentaram a proeminência da sincronidade desse intervalo e seus correlativos.

No plano diacrônico, Pousseur (2009, p. 53) quando referiu-se a Schoenberg (*Op 19, I*) em comparação a Webern, afirmou que “[...] as justaposições cromáticas se dão por semitom [...]”, uma obviedade do ponto de vista da horizontalidade melódica. No entanto, Pousseur, associou mais dois tipos intervalares com o semitom, os “[...] intervalos cromáticos sucessivos mais extensos que o semitom [...]” – os intervalos de nona menor e sétima maior – dizendo que “[...] apresentam-se como formas distendidas, particularmente expressivas, mas nem por isso menos condutoras do semitom.”

Pousseur, também ao referir-se à disposição direcional da verticalidade, atribuiu fundamental importância ao aspecto harmônico do cromatismo e seus intervalos, “[...] o estudo da estrutura das relações sonoras simultâneas (verticais) e seus encadeamentos” é validada quando o autor analisa o *Op 19, I* de Schoenberg (2009, p. 54):

Naturalmente, tem-se aqui, de novo, a presença de numerosos intervalos cromáticos, expostos desta vez sob a forma de sétimas maiores. Todavia, eles encontram-se em grande parte resolvidos (precisamente por meio de uma das locomoções de meio-tom, cuja abundância havíamos assinalado acima), seja numa consonância, seja numa dissonância menos dura, menos tensa (ou seja, numa relação lógica menos complexa, com um grau de parentesco menos distante entre as frequências).

Uma infinidade de compositores-teóricos tem produzido escritos com mais ou menos abrangência sobre os problemas intervalares e o assunto continuou (e continua) interessando muitas correntes de estudo e pensamento na Música. Dessa maneira, a *Set Theory* oferece o conceito de *interval class* (classe de intervalos), concebido a partir de Babbitt (1960)⁷⁴, sistematizado por Forte (1973), expandido e propagado por Straus (1990). De *maneira tangencial*, esse conceito se mostrou útil para este estudo, entretanto, considerou-se que a presente análise e seu escopo teórico somente se atrelariam ao *aspecto emergente* da Teoria dos Conjuntos, limitando-se a não avançar nem utilizar a listagem das possibilidades dos conjuntos intervalares do *Forte number*. Para esta pesquisa interessou, introdutoriamente, somente a *classificação dos intervalos* da *Set Theory*, **não como instrumento analítico, mas**

⁷⁴ Uma sistematização inicial do conceito. Consultar o livro de Forte (1973, p. 1).

como parte do suporte conceitual que contribuiu para a construção teórica do que chamei de *intervalo característico*.

Apesar de na prática, uma análise sob o viés da *Set Theory*, não levar em conta em que oitava um determinado material (altura, intervalo e/ou acorde) acontece, tal consideração da oitava teria implicação direta sobre o conceito de ressonância, este também, em partes vinculado à série harmônica. Sabendo-se que os conceitos de “consonância” e “dissonância” guardam intrínseca ligação com as bases teóricas da série harmônica, pois na série harmônica, os intervalos consonantes estariam perceptivamente mais próximos da fundamental (oitava justa, quinta justa, quarta justa, terça maior, terça menor), nos mesmos termos os intervalos mais distantes da fundamental são estabelecidos como intervalos dissonantes (sétima menor, segunda maior, segunda menor, sétima maior). A *Set Theory* substitui as representações perceptivas e descritivas da dissonância e da consonância da *prática musical comum* por sua própria representação, que se denominou “classe”. Sem que se considere a “classe 6” (trítone), todos os outros intervalos partem dos dissonantes para os consonantes (da esquerda [“classe 1”] para a direita [“classe 5”]).

Como a *Set Theory* construiu suas “classes de intervalos”, em parte, baseadas no conceito de dissonância, como relação primeira, as consonâncias secundarizadas (por exemplo a “classe 5” na extrema direita do quadro de Forte/Straus) caracterizaram uma catalogação por hierarquia em ordem de importância físico-sonora. No *Quadro 9* que trata da classe intervalar (*interval class*), isso se deu primeiramente, em partes, pela própria organização intrínseca à série harmônica. Algumas ordens foram secundarizadas, como os intervalos da “classe 5” e da “classe 6”. A oitava justa foi excluída das classes de intervalos. A proeminência seria dada à dissonância, como representante do intervalo potencial de dureza, o que conferiu ao repertório pós-tonal seu alcance sonoro na estética da música do século XX.

Sendo a oitava excluída dessas seis classes, poder-se-ia se subentender que ela seria uma possível “classe 0” com correlação à *classe de alturas*/notas entre o ‘0’ como Dó e o ‘12’ como outro Dó na condição de oitava acima (reafirmando que ‘0’ igual a Dó, ‘1’ igual a Dó# ou Réb... até o ‘11’ igual ao Si [e um ‘12’ igual ao Dó como hipotética oitava acima do ‘0’]). Assim, a consonância seria relativizada no corpo da teoria, prevalecendo uma ordem privilegiada da

dissonância dura (classe 1) e de seus intervalos correlatos. É nesses termos que a *interval class* da *Set Theory* guardaria ligação com a série harmônica.

Nesse sistema teórico, a oitava tem uma existência oculta e subentendida. Parece-me que ela deixa de ter preponderância conceitual. Assim, se, a dissonância dura tem relevância em primeiro grau no campo da teoria, como exemplo, um intervalo de sétima maior da “classe 1” tem “virtude cromática”, isso somente acontece graças a sua subjacência de resolução sensibilizante que se encaminha à oitava. Pousseur (2009) afirmaria exatamente isso, dizendo que, o intervalo de sétima maior “deve sua existência” à oitava. A *classe de intervalos*, no total cromático, tem por objetivo a construção de um tipo teórico que não mais privilegia a tonalidade, mesmo que não a rejeite. Há um ideal e um plano bem esquematizado para essa subvenção. Ainda assim, continuo vendo tangências importantes para uma somente inicial conjugação da “classe 1” de Forte (1973) e Straus (1990) aos pensamentos de Costère (1954, 1962) e, Pousseur (2009) quanto aos aspectos de “polaridade” e “multipolaridade”, respectivamente.

Quadro 9 - Classe de intervalos no total cromático

Classe de Intervalos	Cl 1	Cl 2	Cl 3	Cl 4	Cl 5	Cl 6
Intervalos no Total Cromático	2ª. m	2ª. M	3ª. m	3ª. M	4ª. J	4ª. aum
	7ª. M	7ª. m	6ª. M	6ª. m	5ª. J	5ª. dim
	9ª. m					

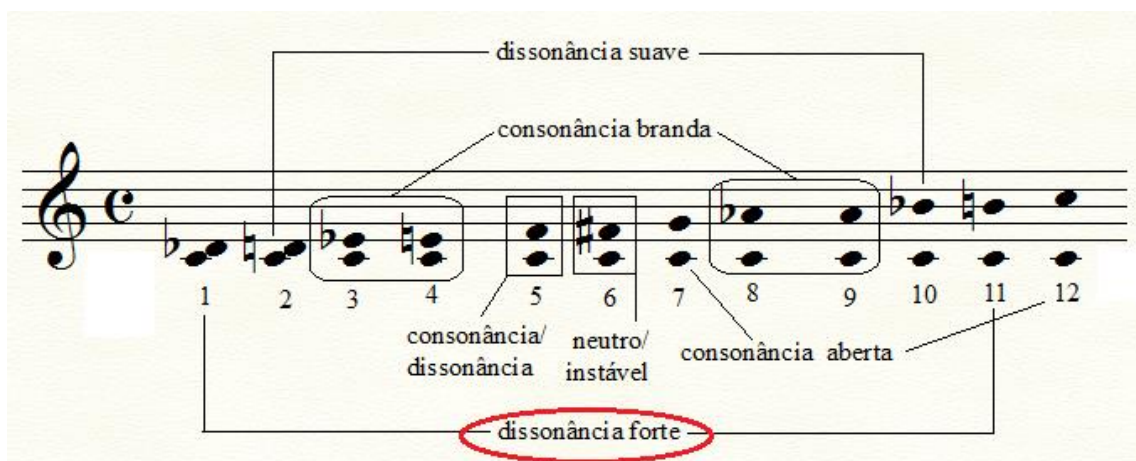
Fonte: elaborado pelo autor (STRAUS, 2013, p. 11)

Por meio da classificação dos intervalos no quadro acima observa-se, como já se comentou, que a catalogação separa-os por ordem de potência de “dissonância” (mais ou menos capacidade de polarização, em que se deve ater à distância discutível entre a *Cl 1* e a *Cl 6* desse sistema teórico). É claro que a nomeação e o conceito de “dissonância” (considerando as ressalvas históricas já apresentadas anteriormente) associa-se a questões do tonalismo que, por ora, trazem desconforto, mesmo que temporariamente. A dissonância é uma taxação inconsistente, e até mesmo dúbia, quando se fala em teorizações que envolvam outros sistemas musicais que não estejam atrelados ao tonalismo. Para Schoenberg ([1922] 2001, p. 60), a

“dissonância” seria instável, ao mesmo passo que nem toda consonância é absolutamente estável e polar, como bem se demonstrou no caso da neutralidade das terças e sextas. Proponho que lembre-se que, se uma segunda menor no plano sincrônico é caracterizada como “dissonância”, no plano diacrônico essa percepção desaparece, porque o intervalo se atrela às questões resolutivas da tonalidade quando existe essa possibilidade na disposição melódica.

Entendendo-se a potencialidade histórica dos intervalos, Menezes (2002, p. 113-114) já tinha dito que “[...] num contexto rigorosamente tonal (digo, sistematicamente tonal), é preciso atentarmos para o grau de seu dinamismo interno, de sua potencialidade atrativa, de seu desenvolvimento com as leis acústicas da polarização seletiva.” Persichetti (1985) classificou os intervalos dos doze sons em seis classes: *consonâncias abertas* (quintas e oitavas justas), *consonâncias brandas* (terças e sextas [maiores e menores]), *dissonâncias brandas* (segundas maiores e sétimas menores), *dissonâncias fortes* (segundas menores e sétimas maiores); e as duas classes restantes: *consonância/dissonância* (quarta justa) e o *intervalo ambíguo* do trítano ([neutro/instável]: quarta aumentada ou quinta diminuta). A *Figura 35* resume a classificação de Persichetti (1985, p. 12) que descreve a situação fenomenológica dos intervalos corroborando ao conceito que este trabalho busca privilegiar quanto às *dissonâncias fortes* (ou duras). Observe-se a figura abaixo:

Figura 35 - Naturezas dos intervalos: dissonância e consonância



Fonte: elaborado pelo autor (PERSICHETTI, 1985)

Realço as *dissonâncias fortes*, entendidas neste trabalho sob o conceito de *intervalo(s) característico(s)*.

Segundo Persichetti (1985, p. 13), “Os intervalos podem seguir uma ordem de um após outros, e podem ordenar-se para formar um modelo de ação recíproca e gradual da tensão”, com a ressalva de que “[...] a qualidade da quarta justa e do trítono se determinará somente pelo contexto.”

Figura 36 - Níveis de menor tensão a maior tensão



Fonte: elaborado pelo autor (PERSICHETTI, 1985)

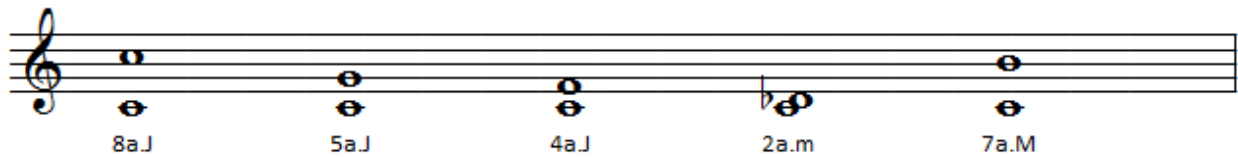
Costère (1954, 1962), na direção de entender o potencial do intervalo, desenvolveu o conceito de “polarização” proveniente do esquema estrutural da série harmônica – daí definiu os “intervalos polares” como aqueles que possuem grande capacidade de atração. Costère desenvolveu a *teoria das notas atrativas*, delineando o conceito da polaridade em conjunto com o “princípio da identidade dos sons na oitava” (RAMIRES, 2009, p. 1-7). Bittencourt (1999, p. 2) traduziu o pensamento de Costère e disse que, “[...] apesar da multiplicidade de estilos musicais possíveis, Costère observava a existência de algo objetivo, físico-acústico e não cultural, subjetivo, capaz de gerar relações de polarização, de atração entre alturas, um princípio sempre ativo nas sonoridades.” Por meio de sua “Lei de Atração Universal”, Costère (1962) estabeleceu “as menores distâncias entre dois pontos” (duas alturas). Desta maneira, cada classe-altura teria cinco atratores chamados de *notas cardinais*:

- 1) A nota própria;
- 2) As quintas (justas ascendente e descendente): o menor caminho no sentido da série harmônica;

- 3) As duas alturas adjacentes à nota base da série harmônica (o menor caminho no sentido da escala), que podem variar de acordo com o temperamento usado e que se traduzem nos semitons ascendente e descendente (temperamento igual com doze notas por oitava).

Menezes (2002), em seu livro *Apoteose de Schoenberg*, apresentou os cinco “intervalos polares”:

Figura 37 - Intervalos polares da teoria de Costère



Fonte: elaborado pelo autor (MENEZES, 2002, p. 104)

Nesse ponto, aproximando-se os “intervalos polares” de Costère, descritos por Menezes (2002, p. 104), da lógica da “classe de intervalos” de Forte, e/ou, às “formas distendidas do semitom” de Pousseur (2009, p. 53) – o desenho dos intervalos apontados por Costère passa pela inclusão do intervalo de nona menor (9^a m), por um mínimo artifício de ajuste de oitava acima de uma segunda menor. Dessa maneira, o conceito de Costère é perfeitamente associável ao *interval class 1*, o qual já teria a presença da nona menor como elemento natural a sua concepção teórica.

Figura 38 - Intervalo de 9ª m fazendo aproximação à concepção de Costère



Fonte: elaborado pelo autor

Tangências entre a concepção de Costère e a lógica da “classe 1” da “classe de intervalos” (*interval class*) de Forte e Straus.

Marisa Ramires (2009), e, anteriormente, outro pesquisador associou a teoria de Costère à Teoria dos Conjuntos – Marcus Bittencourt (1999) publicou *Um modelo computacional das teorias de Edmond Costère e da Teoria de Conjuntos implementado em uma ferramenta analítica em PHP*, no qual foi demonstrado teoricamente essa possibilidade. A própria Ramires⁷⁵, e *a posteriori* Rodolfo de Souza⁷⁶ fizeram observações à teoria de Costère. Embora Ramires tenha feito alguma crítica pontual a Costère, a autora utilizou em uma de suas análises a associação da teoria de Costère à Teoria dos Conjuntos como foi dito acima. Apesar dessas ressalvas, ainda assim as considerações discutidas pelos autores supracitados endossam o papel da atratividade dos “intervalos polares” na teoria de Costère.

Quanto à polaridade, Rael Toffolo observou que “Pousseur propõe um estudo das polarizações intervalares que apresenta grande similaridade aos estudos de Edmond Costère [...]”. Esse argumento apoiou-se nas proporções da série harmônica e no raciocínio segundo o qual “Os intervalos serão caracterizados como mais consonantes ou mais dissonantes, ou seja,

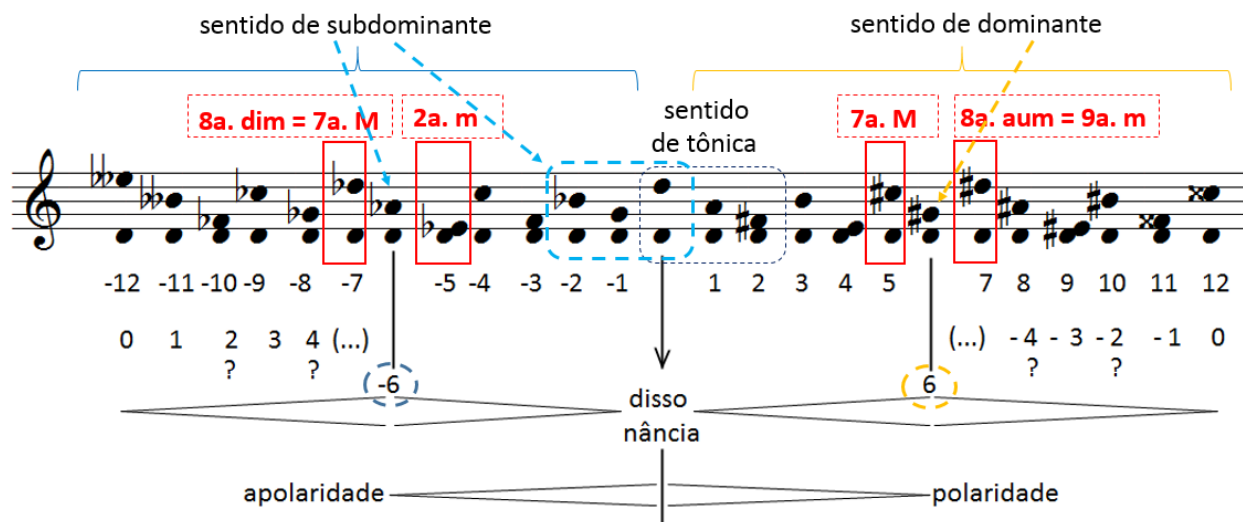
⁷⁵ “Em momento algum Costère, no *Lois et Styles des Harmonies Musicales* ou mesmo no *Mort ou Transfigurations de l’Harmonie*, apresenta uma peça analisada na íntegra. Os trechos que ele analisa e comenta são curtos, apenas alguns compassos, e limitam-se a ilustrar um determinado enfoque abordado por sua exposição teórica. Assim, a interpretação dos resultados obtidos nas Tabelas Cardinal, Tonal e Transpositora permite classificar as gamas em diferentes aspectos e enfoques. Entretanto, comentários e justificativas sobre a adoção dos reforços, sobre os critérios de seleção dos escalonamentos, de interpretação dos resultados obtidos nas três tabelas e suas consequências para o compasso, o trecho e a peça são escassos e pouco elucidativos.” (RAMIRES, 2001, p. 262).

⁷⁶ “[...] Costère nunca comprovou a validade de sua teoria confrontando-a com a prática analítica. As escassas tentativas que se conhece, como a de Ramires (p. 265-377 da obra citada) analisando o *Opus 25* de Schoenberg, revelam os problemas e os pontos fracos da teoria de Costère, o que acaba resultando, ao contrário, numa demonstração da insuficiência conceitual da teoria.” (SOUZA, 2009, p. 138).

mais polares – maior poder de confirmação da fundamental – ou mais apolares, dependendo da posição que ocupam na série harmônica.” (TOFFOLO, 2014, p. 31).

Na *Figura 39* illustrei a demonstração de Pousseur (2009, p. 198-199) a partir da seta centralizada para baixo, o local mais consonante das relações intervalares que ele organiza. Deve-se levar em conta que, na direita, o intervalo de *sétima mais que aumentada*, fisicamente, é o mesmo intervalo de oitava justa, repetindo-se assim o índice de *consonância do intervalo centralizado de oitava justa*. À extrema esquerda, o intervalo de *nona mais que diminuta* também é um intervalo físico de oitava justa.

Figura 39 - A polaridade, a consonância e a dissonância dos intervalos



Fonte: elaborado pelo autor (POUSSEUR, 2009, p. 198)

O centro da oitava justa (Ré3-Ré4) nomeia-se zero. **À direita** seguem-se os **intervalos maiores** (os intervalos 2, 3, 4 e 5), sustentados (2, 5, 7, 8, 9, 10, 11 e 12), tendendo ao sentido de dominante. Dessa maneira, a nota mais grave (Ré3) se afirma em sua polaridade, mas, a partir da obtenção de um intervalo mais dissonante essa polaridade intervalar se indefine. São doze intervalos à direita constituídos de consonantes, dissonantes e neutro (trítone – que dependerá de seu contexto harmônico). Todos os intervalos à direita são construídos com sua altura superior, quando necessário, seguindo uma aplicação de sustenidos que caminha para a cadenciação de uma *dominante da dominante* para a dominante de Ré maior – o caminho é

assim definido: o **intervalo 6** tem o Ré e o Sol# (base da *dominante da dominante*) como trítono (cada uma das sensíveis) que se resolve no Dó# e no Lá (respectivamente) – que é base de uma tônica momentânea (Lá), mas em essência é uma dominante de Ré maior.

Relembrando que o intervalo central de oitava justa (Ré3-Ré4) é o ponto zero, à **esquerda** seguem-se os **intervalos menores** (os intervalos -2, -3, -4 e -5), bemolizados (-2, -5, -7, -8, -9, -10, -11 e -12), tendendo ao sentido de subdominante afirma-se a polaridade da nota mais aguda do intervalo, embora a nota mais grave se “infirmo”, como explica Pousseur (2009) ao se referir à polaridade de base da nota Ré3. São doze intervalos à esquerda constituídos também de consonantes, dissonantes e neutro (trítono – que igualmente dependerá de seu contexto). Todos os intervalos à esquerda são constituídos com sua altura superior, quando necessário, seguindo a utilização de bemóis caminhando para a cadenciação de uma subdominante relativa de Sol menor (Sib: seu trítono Ré e Lá^b resolvendo-se na *subdominante da subdominante* (Mib) considerando Ré menor (como centro) – o caminho é assim definido: o **intervalo -6** tem o Ré e o Lá^b (base de um trítono pertencente à subdominante relativa de Sol menor, que é Sib⁷), trítono que se resolve no Mib e no Sol que é base de uma outra subdominante (uma tônica momentânea) – mas em essência uma *subdominante* (Mib) da *subdominante relativa* de Sol menor (Sib) que pertence a um Ré menor.

Em síntese, à **direita** o intervalo seis (6) Ré3-Sol#3 implicaria a resolução ao Dó#3-Lá3 como intervalo base de um **acorde de dominante** (Lá maior) no centro de Ré (Ré maior com sentido de tônica). À **esquerda**, no intervalo -6, na sua altura mais aguda, o Lá^b3 tenderia ao Sol3 que seria a base para outros acordes com caráter de **subdominante**; no entanto, a sugestão primária está em torno de Sol menor (-2, -1 e 0, como subdominante menor de Ré menor). À esquerda, o sentido de subdominante pode direcionar outras possibilidades de subdominantes em parentesco com o Sol menor associado a um Sib maior e/ou outras correlações com sentido de subdominante.

Verifique-se que o quadro de Pousseur (2009, p. 198) traz à direita, perto do intervalo 6, um trítono que do lado direito tem a *oitava aumentada* equivalendo à *nona menor* e, do lado esquerdo, o intervalo de *sétima maior*. À esquerda, o intervalo -6, do lado direito, o intervalo de *segunda menor* e, do lado esquerdo, o intervalo de *oitava diminuta* equivalendo à *sétima maior*.

As anotações nesses referidos intervalos buscaram apontar a carga de “tensão” máxima dentro do ambiente do total cromático, o que nos interessa neste estudo. Os **intervalos 6 e -6**, entendido como trítano, são lembrados por Persichetti como *intervalos instáveis ou neutros* (podendo ou não, ser avaliados como intervalos de potência “considerável” quanto à dissonância quando atrelados à dominante). Persichetti, Pousseur e Costère aproximam-se reciprocamente sem que necessitem forçosos empreendimentos teóricos para concatená-los. As definições da polaridade e dos tipos de natureza sensível das consonâncias e das dissonâncias estão conceitualmente aproximadas entre eles, porque todos se apropriam de construções baseadas no planejamento teórico a partir da série harmônica.

Pousseur (2009, p. 51), ainda no livro *Apoteose de Rameau*, no segundo artigo, *De Schoenberg a Webern: uma mutação*, diz que a música tonal integrou concentricamente a articulação da(s) sensível(is) “[...] num complexo de relações muito mais simples (a cadência), [que] subordinava-os a este último [complexo] e os deduzia de sua ordenação interna estritamente convergente.” Nesse capítulo Pousseur buscou estudar as diferenças entre Schoenberg e Webern por meio de uma análise comparativa e respectiva entre as obras *Op. 19* e *Op. 5*. Nesse estudo, Pousseur fez uma das mais importantes declarações e definições sobre “multipolaridade”, conceito que abriu um universo de entendimento muito mais claro para as obras dodecafônicas, que estariam em uma lógica expandida a partir do universo harmônico. Essa concepção, nesse sentido, aproximou-se muito bem da teorização de Schoenberg quando advogou não haver “dissonância” e nem “atonalidade”.

Para Pousseur (2009, p. 51), o universo “multipolar” compreenderia uma “contraposição à unipolaridade” das sensíveis a um centro tonal (“um único e absoluto polo”). Entendendo-se a música nova, a música admissível como “atonal” e/ou outra nomeação que se queira dar, como aquela pertencente a um novo “universo” histórico temporal do século XX, pode-se pensar que

[...] todas as relações frequenciais – não somente as relações cromáticas, que garantiam sua integridade, mas também os intervalos originalmente mais simples, mais aparentemente diatônicos (quartas, terças, etc.) – encontram-se dotadas de uma estrutura, de uma significação doravante *bipolar*.

Nas palavras de Pousseur, a partir de então, todo intervalo teria implícito, nas suas alturas, um potencial polar resolutivo para qualquer direção. A nova linguagem musical contemplaria uma equalização da tensão em todo o universo sonoro do total cromático.

Esse conceito de *bipolaridade* ou *multipolaridade* estaria estritamente ligado à definição do que se concebeu como *harmonia de simultaneidade* (a verticalização das relações cromáticas: segundas menores, sétimas maiores e nonas menores). A definição de Pousseur materializa minha preocupação e minha percepção, ainda insurgentes, mas vigentes na pesquisa e análise empreendidas nos *Dezesseis Poesilúdios* de Almeida Prado durante o mestrado. Essa minha concepção, muito anteriormente, já convergia ao pensamento de Pousseur, sem que eu sequer conhecesse suas teorias. Assim, essa ampliação teórico-analítica de Pousseur quanto à polaridade, que deu origem ao seu conceito magistral de “multipolaridade”, vinculou-se ao meu conceito teórico-analítico quando manteve o olhar voltado a determinados intervalos. É concebível que o ouvido contemporâneo tenha se alargado com a aceitação da volatilidade para a consonância e a dissonância, nos termos propostos por Boulanger (1922), mas, de alguma maneira, pode-se pleitear uma atenção analítica aos intervalos que são desdobramentos de uma segunda menor (sétima maior e nona menor), classificando-os como “dissonâncias duras”.

A partir da implementação de um *modelo de cálculo de tensão harmônica*, Toffolo (2014, p. 77-95) construiu uma série de experimentos com os intervalos de oitava justa, quinta justa, terça menor, trítone e os acordes prototípicos da Segunda Escola de Viena (p. 85-87). Foram incluídos nessa pesquisa de Toffolo os intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor. A respeito da segunda menor, ele escreveu:

Talvez um dos aspectos mais interessantes aqui seja que em ambos os quadros a Segunda Menor apresenta o mais alto grau de tensão, demonstrando sua instabilidade e seu poder de geração de movimento. Fica aqui caracterizado o poder polarizador da Segunda Menor como fenômeno de sensível, tal qual discorrem Costère, Menezes e outros. No caso da Segunda menor, todos os parciais harmônicos de uma das notas encontram-se em relação de segunda menor com os parciais da outra nota, justificando seu alto grau de tensão, propiciando a geração da necessidade de algum movimento para que haja a eliminação dessa tensão, que melodicamente ocorre quando o que se segue confirma a série harmônica de uma das notas. Quando as segundas menores ocorrem simultaneamente, há a polarização que aponta da mesma forma para cada um dos elementos do intervalo, ou, como afirma Menezes, “uma vez simultâneas, ambas as duas frequências que se inter-relacionam por meio-tom sensibilizam-se reciprocamente” (MENEZES, 2002, p. 114), fenômeno este tão importante para a

música da Segunda Escola de Viena e que acarretou no desenvolvimento do conceito de harmonia de simultaneidade. (TOFFOLO, 2014, p. 85).

Assim, nessa direção, a subárea da Teoria e Análise Musical parece avançar a partir de concepções de outra subárea – a Composição – e seus compositores-teóricos, como Pousseur e muitos outros, têm deixado contribuições valiosas. Há hoje um beneficiamento retroalimentado em uma prática compartilhada e interdisciplinar a partir de diferentes arcabouços teóricos, testando os pontos convergentes e divergentes entre si. Há um tendente posicionamento dos pesquisadores em seus campos, diante do universo musical, que comprova os sintomas descritos por Paulo Lima (2011) em sua catalogação dos “horizontes temáticos” nas subáreas da Teoria e Análise Musical, nas quais, há constantes ajustes possibilitados por uma postura transdisciplinar quando lidariam com conhecimentos e conteúdos das diversas teorias da música na atualidade.

3.3 SUPERAÇÃO DO TERMO *EXPRESSIVIDADE INTERVALAR* EM DIREÇÃO AO INTERVALO CARACTERÍSTICO

Minha tese é muito imprecisa nesses postulados. Ainda bem, por que há margem para um outro compositor continuar meu trabalho.
(MOREIRA, 2004, p. 75).

Após o processo da análise musical dos *Dezesseis Poesilúdios* (dissertação), e das obras escolhidas para esta tese (a *Sonata n. 3* [fase Pós-Tonal], as *Cartas Celestes I* [fase Síntese] e o *Noturno n. 7* [fase Pós-Moderna]), tem sido seguro dizer que as verificações e os dados obtidos continuaram a oferecer uma direção plausível para reunir argumentos que solidifica a existência de uma lógica intervalar na construção estrutural em Almeida Prado. Parece existir uma referência organizada das distâncias e uma ideia clara de que sua composição é alimentada pelo *cuidado* às mínimas constituições do parâmetro da altura no total cromático. Assim, o presente estudo possibilita que se continue a afirmar quais *tipos de intervalos interessam recorrentemente* a Almeida Prado.

Como parte do exercício teórico-metodológico, foi importante relembrar minhas questões de pesquisa, recolocando a indagação principal que envolve a busca da compreensão da *concepção intervalar* como material organizado, consistente e recorrente. Em bases

epistemológicas, seria coerente, e não contraditório o termo *expressividade intervalar*? Haveria necessidade de construir e substituir a nomenclatura anterior para um termo que abarcasse a concepção, a importância e a modelagem intervalar que são apontadas no processo analítico das obras de Almeida Prado?

O termo *expressividade intervalar*, forjado em primeira mão por Almeida Prado (NADAI, 2007, p. 9 e 117), foi ampliado e organizado em meu trabalho de mestrado (SANT'ANA, 2009c), como conceito demonstrado, acionado e ordenado pelas preferências de certas distâncias entre as alturas (diacrônicas e sincrônicas) em sua estruturação composicional.

A expressividade intervalar perpassa vários sistemas musicais – tonal, modal, atonal, serialismo livre e [seu] transtonalismo – tal vinculação ocorre por uma ordem de organizações intervalares, que fazem tais intervalos estar dentro de um sistema ou outro, ou na intersecção ou margem dos mesmos sistemas. Portanto essa ordem de padrões e recursividade define-se como a *expressividade intervalar* com sentido ampliado e desenvolvido a partir do termo cunhado pelo próprio compositor (SANT'ANA, 2009c, p 14).

Cada tipo de intervalo possui capacidades qualitativas sonoras que indicam maior ou menor “nível de tensão” (Persichetti, 1961, p. 11-20). Silvio Ferraz (2002, p. 16, grifo nosso) traz como exemplo a ideia de “radiação sonora” nas composições de Varèse (*Hyperprism* e *Octandre*), nas quais, segundo ele, o compositor evidencia em “sua escrita harmônica” a distinção dos “[...] blocos tímbricos entre o efetivo de suas instrumentações. *Harmonicamente é dos intervalos de nona e sétima* que falamos, do modo como se valia de certas dissonâncias para realçar batimentos e difusões instrumentais inusitadas, resultantes justamente de tais batimentos.” Também, no mesmo direcionamento, cita-se o que Pousseur (2009, p. 58) disse sobre a força atrativa desses intervalos, quando em conjunto com a questão primária de dissonância que, propicia a eles as “zonas de contato”, torna-os em redutos de energia sonora. Conforme se observou, os compositores-teóricos, quando falam da potencialização desses intervalos em questão, conseguem projetar contribuições que fortalecem a justificativa do uso desses intervalos como elementos basilares na construção acórdica das estruturas e dos blocos sonoros no repertório moderno.

Na atual conjuntura das pesquisas em Música, leva-se em conta a reação da percepção humana quanto ao registro (oitava da altura), ao timbre, à dinâmica e a outros parâmetros que

podem ser estudados e avaliados na construção do som e, portanto, também da harmonia. Delineando o alcance do método e a operação da ferramenta analítica intervalar, aqui construída, específico a ênfase teórica circunscrita ao “parâmetro da altura”. Em contrapartida, deve-se levar em conta o que pesquisadores, como Marcos Mesquita (1995, 2008, 2016, 2017), têm apontado sobre a importância de se avaliar e considerar o “parâmetro do tempo” associado aos demais “parâmetros sonoros” (MESQUITA, 2016). Assim, eles têm considerado que o “parâmetro da altura” deveria ser conjuntamente considerado, para efeitos de estudo, em subordinação ao tempo e seus aspectos. No entanto, conceitualmente, continuei ressaltando o foco do direcionamento das considerações teórico-analíticas aqui empreendidas como aquelas que fortemente observaram as estruturas, mais especificamente, sob o “parâmetro da altura”. Assim, em meus próprios termos, pretendi aqui relacionar alguns excertos da argumentação construída na minha pesquisa anterior sobre a composição intervalar em Almeida Prado:

1. Observa-se uma predominância do intervalo de **2ª menor e de seus correlativos (7ª maior - 8ª diminuta; 8ª aumentada - 9ª menor)**. Ainda que todos tenham recorrência equiparada, o intervalo de 2ª menor emerge como o extrato desta classe de quatro intervalos. [...] A espécie sonora gerada por esse intervalo é explorada nos planos verticais e horizontais; arrumados em nota contra nota que ao gerar o intervalo de segunda (menor) quer-se expandir o conceito de sobreposições e contraste por essa ocorrência intervalar. (SANT’ANA, 2009c, p. 50, grifo nosso).

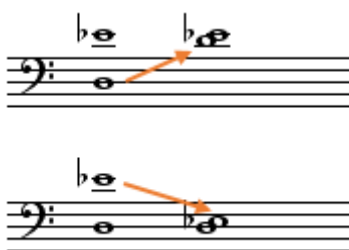
2. Se as **estruturas acórdicas**, em Almeida Prado, podem estar vinculadas a vários **sistemas musicais** – tonal, modal, atonal, serialismo livre e transtonalismo – tal vinculação ocorre por uma ordem de **organizações intervalares** que farão tais intervalos estar dentro de um **sistema ou outro**, ou na intersecção ou margem dos mesmos sistemas. Determinados tipos de intervalos são recorrentes, em cuja recursividade nota-se uma intenção e um planejamento no decurso da composição. Portanto essa ordem de padrões e recursividade define-se como a **expressividade intervalar** num sentido ampliado do termo cunhado pelo próprio compositor. (SANT’ANA, 2009c, p. 48, grifo nosso).

3. O quadro de possibilidades de utilização intervalar envolve **três intervalos**. O primeiro deles considerado não somente a menor medida dos sistemas musicais baseados nos Doze Tons, mas de fato a segunda menor, torna-se o intervalo conceitual do compositor. Descendente do intervalo de segunda menor, os outros intervalos, o de sétima maior e o de nona menor fecham o quadro de relacionamento da segunda menor. O compositor toma estes intervalos e os coloca em projeção de valorização através da recorrência dos mesmos. [...] Forte e Straus colocam como categoria 1 [*interval class*] os intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor. A **categorização de Forte e Straus** coincide com a **eleição dos mesmos intervalos por Almeida Prado nos Poesilúdios**. Assim, Almeida Prado, apesar de conseguir por

métodos ideológicos diferentes, tais intervalos (2ª menor e seus correlativos), os reconhece e atribui-lhes valor e **importância de tensão máxima**, ou o **intervalo básico de maior tensão – a segunda menor** [Persichetti, 1961, p.13]. (SANT'ANA, 2009c, p. 49, grifo nosso).

A seguir, é demonstrada a relação de equivalência dos intervalos 2ª m, 7ª M e 9ª m (e seus enarmônicos), de acordo com a argumentação acima.

Figura 40 - 9ª menor e sua equivalência com a 2ª menor (1ª aumentada)



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 41 - 8ª aumentada e sua equivalência com a 2ª menor (1ª aumentada)



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 42 - **7ª maior** e sua equivalência com a **2ª menor** (1ª aumentada)



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 43 - **8ª diminuta** e sua equivalência com a **2ª menor** (1ª aumentada)



Fonte: elaborado pelo autor

Os intervalos de 2ª menor (1ª aumentada) e seus correlativos – 7ª maior (8ª diminuta) e 9ª menor (8ª aumentada) – têm também a função de estabelecer uma das faces da unidade textural-rítmica e estrutural-tímbrica da composição *pradiana*. A recorrência intervalar específica sugere sua preferência por possibilidades existentes nessa classe intervalar. Esses intervalos podem se organizar em várias direcionalidades (horizontalidade, verticalidade e diagonalidade).

Reforçando a percepção que Almeida Prado teve quanto à potência desses intervalos, Flo Menezes (2002) escreveu a respeito da importância deles, definindo o fenômeno dos seus processos frequenciais sob o conceito da *simultaneidade*:

A *emancipação* das Segundas menores do plano sequencial para o plano simultâneo fez com que um fator de proximidade melódica, essencialmente horizontal, fosse trazido para a verticalidade, perdendo, nesse processo, seu claro direcionamento melódico “sensível”, de proximidade. Ao se perder a sensibilização melódica, ganha-se aí, em contrapartida, um equilíbrio ou estabilidade ambígua, bipolar, entre os dois componentes do intervalo. A “dualidade de poder” presente na instabilidade de qualquer intervalo apolar de maneira antagônica comporta-se, aqui, como estável, equilibrada, exercendo um apoio acústico recíproco. Através da *simultaneidade* de ambos os componentes de uma Segunda menor, tem-se, pois, a quebra de polarização única em face da *dupla sensibilização simultânea* presente no intervalo (em mais um processo típico de pantonalidade), pois que um som não mais se direciona melodicamente ao outro. Qual das duas frequências de uma nona menor, sétima maior ou segunda menor (e seus maiores desdobramentos pelas oitavas) se sobressai, se polariza, quando ambos os sons componentes do intervalo soam simultaneamente? Tal questão poderá encontrar resolução somente mediante os outros tantos fatores do contexto musical, entre os quais a presença de outras frequências que determinem a polaridade do aglomerado sonoro determinado, tendendo mais para uma nota do que para outra desses intervalos cromáticos verticalizados (MENEZES, 2002, p. 114, grifo nosso).

A seguir, sintetizei o que o autor descreveu sobre a mudança de paradigma para o intervalo de segunda menor:

- 1) Sua *emancipação* se dá a partir da horizontalidade (sensível com preocupação melódica) para a verticalidade (assimilação da estrutura em *simultaneidade*);
- 2) O advento pleno em um predomínio das dissonâncias;
- 3) As duplas sensibilizações de meio-tom (*bipolaridade e/ou multipolaridade* apontadas por Pousseur) se incorporam à alteração que a dominante sofreu no plano vertical (*simultaneidade*).

Em resumo, a emancipação da segunda menor, bem como sua recorrente utilização, resulta “[...] de seu comportamento estritamente horizontal à sua participação também nos aglomerados verticais, nos acordes [...]”, ou seja, da “diacronicidade à sincronicidade” (MENEZES, 2002, p. 113). Almeida Prado que se autodefinia “[...] um compositor muito tímbrico” (MOREIRA, 2004, p. 76), pôde por meio dessa declaração vincular sua produção composicional a um dos aspectos mais importantes do seu transtonalismo: o controle intervalar. Foi por compreender muito bem a dupla sensibilização da polaridade na “emancipação da dissonância” que Almeida Prado pode aprofundar a pesquisa tímbrica na estruturação do material musical em simultaneidade. Foi enfatizando a seletividade intervalar que priorizava os

harmônicos superiores e inferiores da série harmônica, que o compositor postulou seu sistema transtonal, que segundo ele, “[...] refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente [...]” (MOREIRA, 2004, p. 75)⁷⁷.

Se é ou não é plausível continuar a adotar o termo *expressividade intervalar*, ou o mais atual, dentro dessa *concepção intervalar* – o *intervalo característico* –, o certo é, que a questão da modelação intervalar em Almeida Prado é comprovadamente determinante. Ela poderia ser reforçada teoricamente por vários conceitos expostos, como: os *intervalos polares* e/ou a *polaridade*⁷⁸ de Costère (1954, 1962), a *classe 1* da *interval class* de Forte (1973) e Straus (1990). Completando as proposições anteriores: a *polarização harmônica*⁷⁹ e a *harmonia de simultaneidade* de Pousseur (POUSSEUR, 2009), (MENEZES, 2002).

Percebe-se que há uma equivalência da minha proposição conceitual de *intervalo característico* com os diversos conceitos teóricos arrolados a partir desses autores apresentados anteriormente. Assim, no *Quadro 10*, demonstrei uma síntese desses principais conceitos que fortaleceram esta construção teórico-analítica.

⁷⁷ Almeida Prado constrói essa concepção em sua entrevista dada à Adriana Moreira (dissertação de mestrado).

⁷⁸ “Em perfeita sintonia, com as concepções de Costère, ainda que aparentemente as desconhecendo, Pousseur afirma, noutro momento, que ‘são, agora, nas noções de parentesco, de subordinação, de polaridade, de atração e repulsão... que se baseiam essencialmente as propriedades proporcionais [leia-se: harmônicas] dos intervalos e dos grupos de intervalos.” (POUSSEUR, 1968, p. 113 apud MENEZES, 2002, p. 301).

⁷⁹ Em Pousseur (2009, p. 195), Menezes faz uma *nota* na tradução brasileira para o *Apoteose de Rameau*, em que comenta que: “Constata-se que a pesquisa de Pousseur, que se mostra muito convergente com as de Edmond Costère (às quais já nos referimos), desenvolveu-se de forma totalmente independente do teórico francês. Num certo sentido, a intuição paralela de ambos apenas reforça esse ‘dado natural’ em que consiste o que poderíamos designar por *fenômeno da polarização harmônica*.”

Quadro 10 - Bases teórico-conceituais para o estudo do processo intervalar em Almeida Prado

poética	intervalos	base teórico-analítica
	<i>segunda menor</i> (1 ^a . aum) <i>sétima maior</i> (8 ^a . dim) <i>nona menor</i> (8 ^a . aum)	
ocorrência do intervalo característico na pós-ruptura em ALMEIDA PRADO		<i>polaridade</i> (COSTÈRE, 1952, 1964)
		<i>interval class (classe 1)</i> (FORTE, 1973), (STRAUS, 1990)
		<i>multipolaridade polarização harmônica</i> (POUSSEUR, 2005)
		<i>simultaneidade</i> (POUSSEUR, 2009) (MENEZES, 2002, 2005)
proposições teórico-analíticas		
<i>expressividade intervalar</i> (ALMEIDA PRADO e NADAI, 2007), (SANT'ANA, 2009c)		
<i>intervalo característico</i>		

Fonte: elaborado pelo autor

O(s) *intervalo(s) característico(s)* compõe(m) um processo efetivo, produzindo na estrutura composicional de Almeida Prado uma malha condutora que lhe dá um caráter orgânico. O intervalo assume o papel de muitas células que, organizadas, produzem um tecido por uma rede intervalar – isso se define pelo sentido de organicidade – como tecidos que podem compor um órgão ou vários órgãos. Essa *concepção intervalar* tanto materializa a base de uma estrutura condutora de organicidade como também abre caminhos com grande índice de inovação e possibilidades tímbrico-harmônicas. No sentido das possibilidades, seu gesto poético se apropria de novas contemplações sonoras à semelhança de um pintor que vai materializando suas ideias, enveredando por visões inesperadas, planejamentos e moldagens inéditas. Essa conjectura teórica é passível de ser aplicada nesse terreno novo, virgem e inesgotável das combinações intervalares de segunda menor, sétima maior e nona menor,

somada às outras possibilidades oriundas das estruturas acórdicas mais ou menos pertencentes a outros sistemas musicais.

Os intervalos específicos estudados para se compreender a composição de Almeida Prado nas fases pós-ruptura precisaram ser entendidos como estruturas que foram reforçadas por sobreposição a outros intervalos gerais – aqueles frequentemente representados nos sete primeiros harmônicos da série harmônica. A projeção do(s) *intervalo(s) característico(s)* correlacionado(s) aos intervalos genéricos é uma espécie de construção minuciosa da poética de contraste. Há uma expansão dessa poética que vai das menores estruturas para as grandes estruturas na organização de sua obra nas fases pós-ruptura. Elas são perfiladas do mínimo ao máximo. Os planos micro e macro seguem esse conceito. As sobreposições contrastantes se tocam e se complementam. O intervalo consonante reforça o intervalo dissonante, perfazendo as estruturas contrastadamente. A estrutura atonal do(s) *intervalo(s) característico(s)*, como índice de maior dissonância potencial intervalar no total cromático, é contrastada e outra vez potencializada no interior e contexto dos intervalos genéricos ligados ao *background* tonal. “Simetria e assimetria, determinação e indeterminação, igualdade e desigualdade não são, pois, princípios simplesmente contraditórios que se excluem entre si de maneira absoluta, mas sim propriedades complementares, que se condicionam mutuamente e que precisam uma da outra.” (POUSSEUR, 2009, p. 103).

Em síntese, e considerando a importância que Almeida Prado dá ao problema do intervalo, pode-se remeter ao que Massimiliano Locanto (2009, p. 221, grifo nosso) defende em seu texto *‘Composition with Intervals’: Intervall Syntax and Serial Technique in Late Stravinsky*: “Embora todos estes compositores tratem o componente intervalar de maneiras diferentes, [este] tornou-se para eles o aspecto fundamental de uma técnica motívica [...]”, que passou a ser uma base, “[...] **um número restrito de figurações intervalares** que servem a uma função unificadora dentro de uma obra musical.” Compreenda-se essa técnica motívica como uma apropriação generalizada do elemento intervalar que será largamente utilizado diacrônica e sincronicamente.

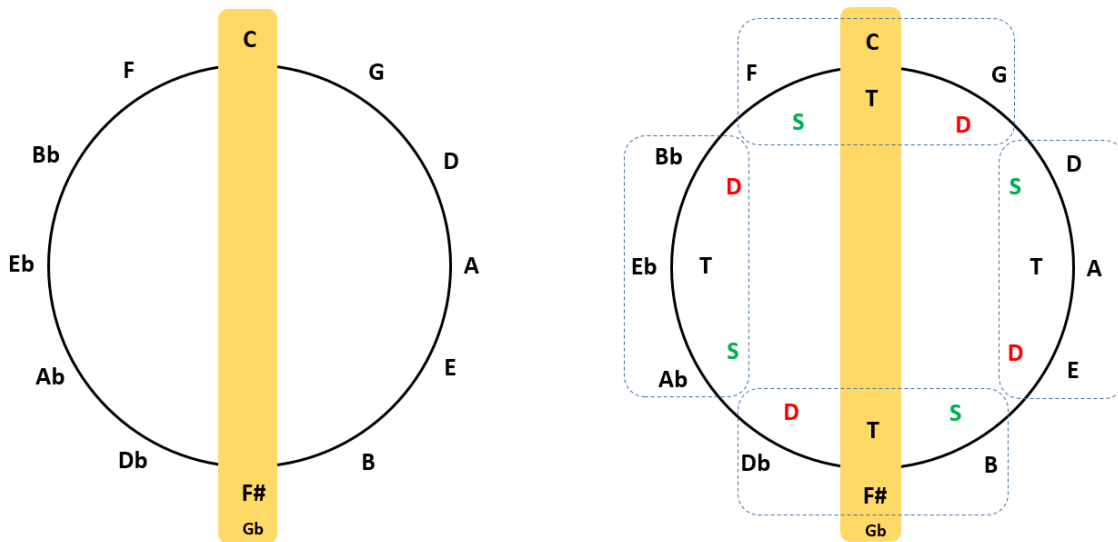
Se Locanto falou de Stravinsky, incluindo Schoenberg, Webern e Berg entre os preocupados com as possibilidades do intervalo, podemos também listar Almeida Prado, como compositor a ter em alta conta o controle e o cuidado pontual quanto à estruturação intervalar.

3.3.1 Possíveis tangências entre o conceito do *intervalo característico* e outras teorias contemporâneas

Apropriando-se da convenção que atribui zero (0) para o Dó, aproximo-a das tangências possíveis com algumas teorias analíticas. Como introdução e exemplo dessa proposição, quero ressaltar o *Quadro 9 (item 4.2)*, que apresenta a *classe de intervalos seis (6)* da *Set Theory*. A distância desse intervalo traz um ponto de *menor densidade* (espaço “não ocupado” entre as alturas): o trítono, como quinta diminuta ou quarta aumentada. Note-se que o trítono, no sistema tonal, é um construto de tensão que se encarrega de empurrar a resolução tonal para um ponto de polaridade (oitava e intervalos polares: ver também no *cap. 4 o item 4.2*). Diante disso, como entender a *classe 6* como possuidora de uma densidade intervalar menor que, ao mesmo tempo, é significativamente carregada de tensão no sistema tonal, aquela que pede resolução em direção à estabilidade polar?

Nesses termos configuramos uma relevante diferença entre a compreensão do que é *densidade intervalar (interval class)* e o conceito de *resolutividade da tensão*. Por *resolutividade da tensão* entenda-se o direcionamento da(s) sensível(is) à polaridade quando no sistema tonal, enquanto vinculada ao conceito de escuta e cognição da sua tradição musical. É conveniente considerar essa diferença entre *densidade intervalar* e *resolutividade da tensão* na estrutura intervalar do trítono.

Referindo-se à estrutura intervalar do trítono, apresento algumas aproximações provenientes de outras teorias, que exercem alguma tangência conceitual à *classe de intervalos 6 (interval class)* de Forte (1973) e Straus (1990). Nesse sentido de proximidades e tangências, a ideia da *célula z* de Antokoletz (2011, p. 52; 2012, p. 19-20), baseada no sistema “polar axial” de Lendvai – ambos teóricos-analistas das obras de Bartók – traz uma correlação com o “relógio circular” para cálculo intervalar no sistema *Mod 12* da Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2013, p. 6). Cada ponto extremo, no sentido de um eixo correspondente, refere-se sempre a uma quinta diminuta: não importando as direções à esquerda ou à direita da figura axial.

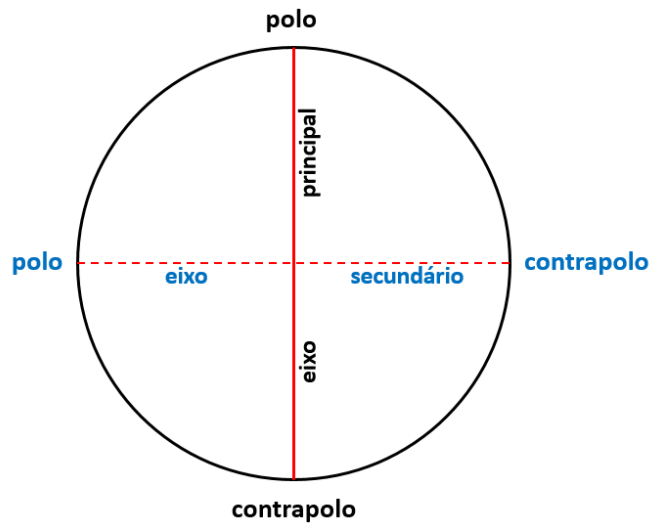
Diagrama 31 - Classe de alturas (*Mod12*) da Teoria dos Conjuntos e o polar axial de Lendvai

Fonte: elaborado pelo autor – à direita (LENDVAI, 1979 apud ANTOKOLETZ, 2011)

À esquerda: classe de alturas (*Mod12*) da Teoria dos Conjuntos; à direita: sistema polar axial de Lendvai (1979) citado no trabalho de Antokoletz (2011)

Relembre-se que a concepção teórica de Lendvai (1979, p. 5) foi baseada em um diagrama circular (e seus eixos) exposto em seu livro *Béla Bartók: an Analysis in his Music*.

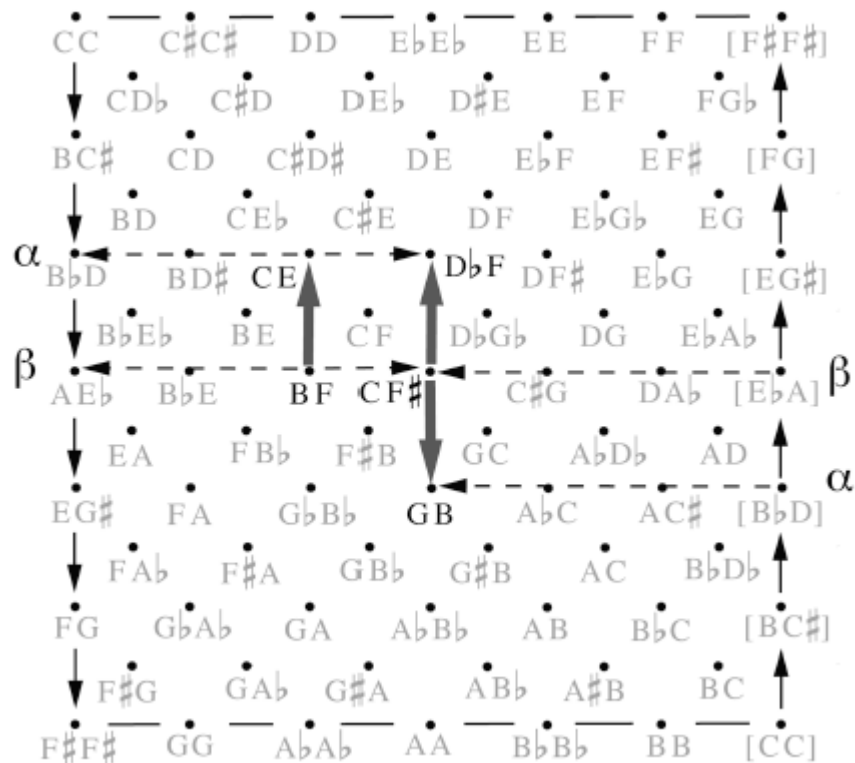
Diagrama 32 - Eixos: principal e secundário



Fonte: elaborado pelo autor (LENDVAI, 1979)

Ainda fazendo intersecções teóricas pelo tratamento geométrico, o conceito de polaridade (ou apolaridade) da *classe intervalar seis* (6), segundo o quadro bidimensional de Tymosczko (2010, p. 233), explicita as relações intervalares por meio de quarta aumentada (ou quinta diminuta). Verifique-se a “posição β ” dos dados intervalares da *classe seis* (6).

Diagrama 33 - Teoria Transformacional



Fonte: Tymoczko (2010)

Diagrama bidimensional do artigo *Generalizing Musical Intervals*, de Tymoczko (2010).

Provindo da Geometria, essas correlações são explicitadas em rede, armando projeções lógicas, como no *Diagrama 33*, o que será demonstrado à frente de uma outra maneira. O próximo diagrama parte de uma ideia bidimensional, como um quadro desenhado em uma folha de papel, em cima de uma mesa, fosse levantado e ajustado pelas pontas (extremidades), sendo sobreposto e unificado pelas laterais da “*classe zero*” (0) – ou seja, pelas bordas extremas em azul –, transformando hipoteticamente a planta baixa desse quadro em um tipo de cilindro (uma junção circular). Os espaços em azul comportam a altura repetida, devendo ser sobrepostos no intuito de formar esse posicionamento cilíndrico. Nesse sentido, tanto o intervalo de segunda menor como o de sétima maior, incluindo o intervalo de nona menor (como posicionamento de oitava acima do intervalo de segunda menor), compõem uma situação de paisagem sonora almejada, conceito que é entendido como “tensão máxima” em

Persichetti (1961), como caminho à “polaridade” em Costère (1954, 1962) e como “classe 1” (*interval class*) em Forte (1973) e Straus (2000).

Como já foi apresentado na descrição anterior, o *Diagrama 34* (abaixo) é descendente da *Set Theory*, e contém uma expansão em azul denominada *classe 0*, que foi aqui artificialmente adicionada. Imagine-se que por uma hipotética alusão se exemplifique, a partir de uma linha de raciocínio de lógica tonal, que em si, carregue o desenvolvimento oriundo da série harmônica no processo cognitivo da escuta na *prática comum*.

Considere-se que o espaço referencial a ser estudado se circunscreve a uma oitava, entre um Dó³ e um Dó⁴, e que sua centralidade harmônica foi posta em Dó – para a *classe 1* (em vermelho) obtêm-se as possibilidades de Dó³-Réb³ (segunda menor), de Dó³-Si⁴ (sétima maior) e do ajustado Dó³-Réb⁴ (nona menor [podendo outra vez ser oitava acima do Dó⁴-Réb⁴ – segunda menor]). Em todos os intervalos, descritos acima, há algum tipo de altura com resolutividade para o Dó³ e/ou para o Dó⁴ (qualquer Réb se encaminharia para o Dó mais próximo, assim como o Si³ se dirigiria para o Dó⁴). Os intervalos situados na região em vermelho conteriam o menor índice de “densidade significativa” devido às propriedades polares de atratividade relacionadas à proximidade com a oitava, gerando uma aspereza intervalar. Deve-se lembrar que essa “menor densidade” não é materializada em sua distância real; essa densidade pode ser conotativa à dissonância que é proveniente da escuta na *prática comum* (princípio da escuta natural). Pelo princípio da série harmônica, nessa escuta, há um senso de tensão que buscaria ajustar-se à sua cardinalidade (polaridade).

Em todas as classes de intervalos (1,2,3,4 e 5), nesse *Diagrama 34* (abaixo), haveria uma “representação significativa” da densidade – essa representação não se configuraria em uma distância real do intervalo em questão. Como exemplo dessa questão, considere-se a *classe 4*, que contém os intervalos de Dó³-Mi³ (terça maior) e de Mi³-Dó⁴ (sexta menor – como inversão da terça maior). Comparativamente, em termos de densidade real, a terça maior tem um índice de distância menor, portanto, oferece uma densidade real maior que o outro intervalo pertencente a sua também *classe 4* (sexta menor). Em contrapartida, a sexta menor (como inversão da terça maior) possui uma densidade real menor, justamente pelo fato de a distância intervalar real ser maior que uma terça maior.

A partir dessa comparação intervalar entre as alturas da *classe 4*, levando-se em conta a densidade real (distância real) e a “densidade significativa” (conotativa), verifica-se a similaridade do processo repetido nas outras classes. Assim, nas classes 1, 2, 3, 4 e 5 a “densidade significativa” no *Quadro 9* de Forte/Straus (da esquerda para a direita [da *classe 1* em diante até a *classe 5*]) partiria do índice maior para o menor. Como exceção, a *classe 6* conteria os dois intervalos idênticos quanto à distância real (Dó3-Fá#3 ou Fá4-Si3 [quarta aumentada] e Dó3-Solb3 ou Fá3-Dob4 [quinta diminuta]). Quanto à densidade real (distância real) e quanto à “densidade significativa” (nível de aspereza gerada na escuta) todos os intervalos dessa classe têm índices exatamente iguais.

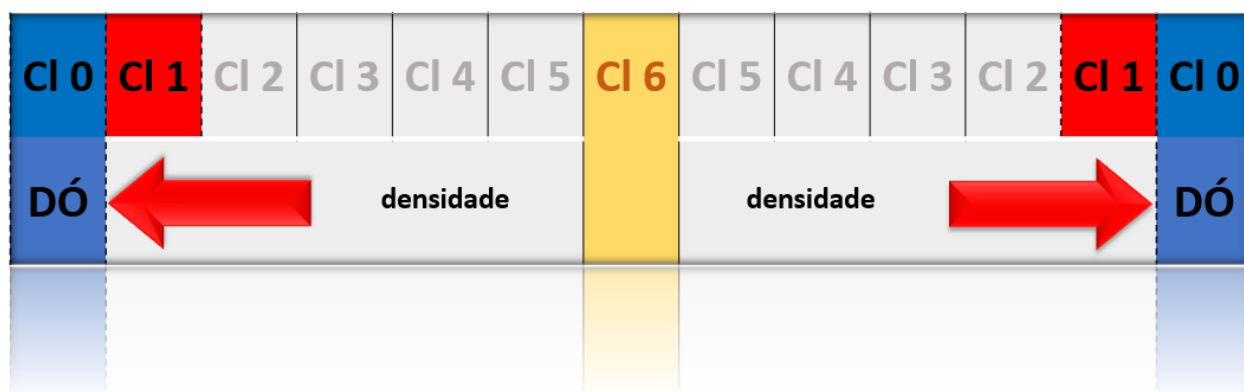
Para esse intervalo de trítono (quarta aumentada e/ou quinta diminuta), considerando que para uma escuta natural o Dó3 e/ou o Dó4 seriam a referência da centralidade harmônica, as alturas dos intervalos da *classe 6* teriam duas possibilidades resolutivas (considerando Dó3-Fá#3): o Fá#3 ascenderia para Sol3 (possível dominante ou quinta acima de Dó3) e o Solb3 descenderia para o Fá3 (possível subdominante ou quarta acima de Dó3). Nesse sentido, haveria aqui uma “densidade significativa” que seria condicionada pela tonicidade do som (tonalidade). É por isso que Persichetti, Pousseur e Menezes apontaram uma certa neutralidade para esse intervalo. No entanto, como eles afirmam, dependendo do sistema/contexto a percepção auditiva identificaria esse intervalo como pertencente a um tipo carregado de potencialização, obrigando-o à resolutividade.

A neutralidade se daria também pelo fato de os intervalos da *classe 6* (quarta aumentada e quinta diminuta) e da *classe 5* (quarta justa e quinta justa) terem índices de densidade real (distância real) que se anulam. Como? Se comparadas as quartas, a quarta justa é menor que uma quarta aumentada – a quarta justa tem uma densidade real maior que a quarta aumentada. No entanto, quanto à “densidade significativa”, a quarta aumentada é mais tensa que a quarta justa. Do mesmo modo, na outra ponta, se comparadas as quintas, a quinta justa é maior que uma quinta diminuta – a quinta justa tem uma densidade real menor que a quinta diminuta. Em contrapartida, quanto à “densidade significativa” a quinta diminuta é mais tensa que a quinta justa. Nestes termos, têm-se pesos balanceados quando se comparam os valores intervalares. Há uma equivalência pela neutralidade desses valores, portanto uma

indefinição que leva à dubiedade conceitual e sonora, sendo necessário que se avalie o contexto harmônico – como recomendariam Persichetti, Pousseur e Menezes.

Um dado musicológico importante nesta construção teórico-crítica é o fato de que, quando se acrescenta a *classe 0*, ocorre a possibilidade clara de vincular o *Quadro 9* da *Set Theory* à ideia e ao conceito da série harmônica. Talvez esteja aqui um indício da necessidade de uma pesquisa mais aprofundada para detectar maiores avanços e/ou até da refutação dos problemas que pesquisadores – inclusive o autor desta tese – têm apontado sobre a teoria. Entendo que as condições de cunho relatorial intimamente ligado ao fato de se buscar expressar a segmentação melódico-harmônica por dados de uma lista inteiramente codificada pelas probabilidades em seus conjuntos (*Forte number*), precisa ser superado com fins de estabelecer uma lógica mais orgânica das estruturas musicais em uma análise.

Diagrama 34 - Os intervalos e as densidades harmônicas em classe intervalar



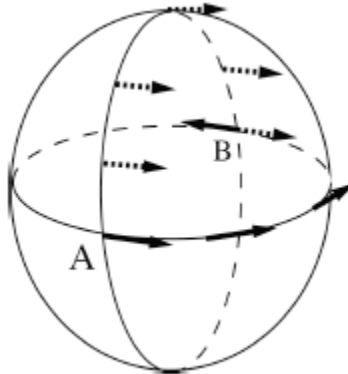
Fonte: elaborado pelo autor

As extremidades de classe zero (0) podem se tocar em sobreposição, assim se completam com uma ideia de um processo circular (resultando em um cilindro [ou esfera]). A densidade a ser observada entre as classes de intervalos neste quadro deve se voltar àquela chamada de “densidade significativa” (conotativa).

O quadro de classes de intervalos da *Set Theory*, ao meu ver, poderia estabelecer correlações com o enfoque geométrico que a teoria *neoriemanniana* tem em sua construção e sua apresentação (ressalvando que, alguns analistas tem feito tal proposição). Apesar de Tymoczko (2010, p. 232), nesse caso específico, ilustrar sua concepção por meio de exemplos

utilizando esferas, os objetivos comparativos estão unidos pelo mesmo princípio – lembrando que os problemas de Tymoczko incluem também a *classe intervalar seis* (6). Assim, semelhantemente, os lados das extremidades do *Diagrama 34* e sua extensão (*classe 0*) podem ser unidos, obtendo-se uma forma circular.

Diagrama 35 - Esfera de Tymoczko em sua concepção intervalar

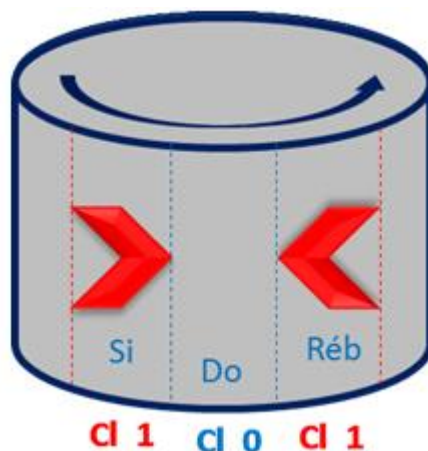


Fonte: Tymoczko (2010, p. 232)

A ilustração da esfera de Tymoczko possui a direção das setas (oeste/leste e/ou vice-versa) que contribuem com o entendimento das possibilidades nas direções que podem ser aplicadas ao conceito de densidade intervalar máxima (atrelada também ao conceito de densidade significativa), provenientes da nossa ilustração abaixo: o cilindro. Assim, seguir as setas vermelhas em direção às linhas tracejadas nas extremas dos campos em azul dos Dó (como os exemplos à esquerda – Dó3 central; e à direita – Dó4, oitava acima), no *Diagrama 34*, pode haver uma ajuda para a compreensão da *densidade intervalar máxima* (segunda menor e seus correlativos, os quais compõem o parâmetro DICA 1 que será definido e ilustrado no tópico 3.4.2]) que força, ou tenta tangência com o intervalo de “maior polaridade”: a oitava⁸⁰. Assim, para essa compreensão, proponho o *Diagrama 36*.

⁸⁰ “[...] a Oitava como ‘agente de identificação’, todas as notas à distância de Oitava receberão o mesmo índice 1. A Quinta (o intervalo-tipo de Quinta mesmo relativo, suscetível de todas as variações de registro) será cifrada 1:2; a Terça maior, 1:3; a Terça menor, conseqüentemente, 3:2. O ponto de partida é então uma cifragem aritmética cada vez mais elevada para os novos sons que vão aparecendo na escala dos harmônicos. Mas, como certas frequências são múltiplas das outras, a cifragem desses sons deverá indicar essa relação. Por exemplo, o harmônico 9 (a Segunda maior da fundamental) levará o índice 4, 2 x 2, Quinta da Quinta. Uma vez que os sons realmente novos

Diagrama 36 - A forma cilíndrica do *Diagrama 34* evidenciando a tensão do(s) *intervalo(s) característico(s)*



Fonte: elaborado pelo autor

O *Diagrama 34*, com suas extremas tracejadas unidas, mas sobrepostas, resulta na nota Dó (Cl 0) como ponto de partida (ex.: Dó3) e chegada (ex.: Dó4) no uníssono. A proposta de junção é reforçada pelas setas em vermelho que demonstram o ponto de densidade intervalar máxima do(s) *intervalo(s) característico(s)* (segunda menor [nona menor]), incluindo-se a sétima maior e a nona menor como intervalos com densidade real menor (*intervalo real* [ver tópico à frente 3.4.1]), entretanto polar à oitava na gama do total cromático.

Nesse sentido, os diagramas anteriormente apresentados estabeleceriam as tangências de conceitos entre as teorias analíticas musicais que estão baseadas na Matemática e na

são aqueles cuja frequência está na relação de número *primo* com a fundamental, teremos que lhes reservar uma cifragem de mesma natureza, e se tratará então finalmente de desdobrar, da primeira série, uma série de números primos, deslocada uma posição acima:

Escala de harmônicos:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----

Por exemplo:

Ré	Ré	Lá	Ré	Fá#	Lá	Dó-	Ré	Mi	Fá#	Sol#	Lá	Sib+	Dó-	Dó#	Ré
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Cifragem:

1	1	2	1	3	2	5	1	4	3	7	2	11	5	6	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	---

Os intervalos cuja natureza harmônica é unívoca (essencialmente as consonâncias, citadas há pouco) encontram assim uma cifragem que descreve bastante bem sua realidade hierarquizante, seu caráter polarizador, de modo que a cifra mais baixa sempre indica a nota harmonicamente mais importante: não há dúvida de que os dois termos de uma Oitava (1:1) têm um mesmo valor harmônico (abstração feita a toda diferença de peso melódico!), que na Quinta (1:2) o termo superior já é bem mais fortemente subordinado, mas que o termo superior da Terça maior (1:3) tem ainda maior dificuldade de se emancipar da hegemonia de sua fundamental (em música tonal, é bem mais difícil modular à Terça que à Quinta – de um modo maior a modo maior [*sic*: menor] – considerando que essa modulação dá a impressão de uma mudança bem mais forte de regime).” (POUSSEUR, 2009, p. 195-196).

Geometria. Elas apresentaram similaridades quando trataram do problema da “polaridade ou apolaridade” (neutralidade) da *classe intervalar seis* (6) e da *classe intervalar um* (1). Entretanto, o *Diagrama 36* traria uma contribuição mais elucidativa da *concepção intervalar* pela ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)*, aqueles intervalos com maior potencial de dissonância dura.

Neste tópico, os apontamentos descritos buscaram ser uma construção teórico-analítica que pudessem viabilizar, se não a ferramenta, pelo menos o conceito metodológico para estudar o processo intervalar e a composição de Almeida Prado. No todo, resultaram averiguações, revisões de conceitos, questionamentos, admissões de problemas e determinadas aproximações entre teorias aparentemente díspares. O fato de as multiplicidades dos materiais, nos diversos sistemas musicais conviverem em Almeida Prado, gerou não só a possibilidade, mas também a necessidade de forçar os limites das referidas teorias, para desse processo obter possíveis elucidações sobre a produção do compositor.

3.4 RÉGUA INTERVALAR COMO FERRAMENTA DE NÃO-EXCLUSÃO DOS “OUTROS INTERVALOS”

Neste texto repetiu-se intensivamente a preocupação que Almeida Prado teve com a lógica intervalar; essa preocupação pode ser outra vez exemplificada por um trecho em que ele explica sua obra *Cartas Celestes VI*: “Para cada fase o intervalo-invasor se transmuta [...]” (PRADO, 1985, p. 513). Em outro momento, também enfatizei sua afirmação de que seu processo composicional trabalha “com mecanismos intervalares para substituir o tonal e o atonal” (NADAI, 2007, p. 117). Seu processo de construção intervalar provou estar em íntima ligação com a ênfase tímbrica que a escola francesa daria ao material musical como mencionei na *Introdução* deste texto. Sabendo disso, e a partir do processo analítico aplicado às obras verificadas à frente, no capítulo 4, resolvi construir uma ferramenta que conseguisse medir todos os intervalos. Essa ferramenta foi formada por alguns parâmetros que pudessem trabalhar na avaliação de aspectos atrelados à natureza dos intervalos possíveis em um total cromático. Em suma, tal ferramenta precisaria contemplar os “outros intervalos”, constituídos como genéricos, quando se considerou como especificidade o(s) *intervalo(s) característico(s)*.

Buscando compreender as proposições da ferramenta, denominada ***régua intervalar***, apresento o *índice de distância intervalar* (IDI) e o *índice de densidade intervalar por classe de*

alturas (DICA), os quais podem ajudar a compreender a afirmação do compositor de que era um “compositor muito tímbrico”, conforme a segunda entrevista que o compositor concedeu à Adriana Moreira (MOREIRA, 2004, p. 76). Acrescentando também que, os parâmetros IDI e DICA conduziriam à valorização do *local das alturas nas oitavas* (LAO).

Almeida Prado, como tantos outros compositores do século XX, lidou com o total cromático, tendo a preocupação com a “massa tímbrica” como resultante de maior ou menor empilhamento das estruturas intervalares-acórdicas. Nessas condições, tais estruturas provocam o que chamo de densidade sonora significativa, não excluindo que cada nota de uma estrutura intervalar-acórdica executada pelo intérprete possa ter maior ou menor pressão no *aftertouch* (pressão no toque), influenciando o complexo sonoro – nessa conjuntura se poderia considerar isso como uma questão de interpretação (*performance*).

Admitindo que o aspecto intervalar tangencie as questões e o controle do timbre, o parâmetro da *localização das alturas nas oitavas* (LAO), além de ser uma ferramenta aqui construída com fins analíticos, é um considerável aspecto da construção sonora associado ao timbre. Assim, o timbre pode ser compreendido em dois campos que o compõem: o harmônico e o dinâmico (SCHAEFFER, 1996, p. 52); segundo Schaeffer (1996, p. 22) massa é “[...] aquilo que não muda a estrutura harmônica do objeto. A massa é uma percepção musical que tem em conta a contextura [estrutura] harmônica de um objeto [sonoro].” Entretanto, ressalve-se que para o mesmo autor “[...] a noção de timbre harmônico não deve ser confundida com a noção teórica do espectro dos harmônicos superiores.” (1996, p. 49). Para o especialista e pesquisador em áudio Álvaro Barbosa (1999, p. 18) “O conjunto dos valores de frequência relativos às oscilações secundárias na fonte sonora designa-se por conteúdo harmônico. O conteúdo harmônico corresponde ao timbre [...]”. O que seria diferente aqui? Não há contradição. Uma definição parte do estudo da harmonia e a outra, da natureza física de qualquer som. Assim, as definições de “timbre harmônico” e “conteúdo harmônico” possuem suas diferenças (o foco em áreas diferentes de estudo), no entanto são relacionadas.

Ao se estudar o material sonoro em Almeida Prado, fica evidenciado que o compositor materializava o timbre harmônico por meio do enfoque do conteúdo harmônico. Determinados acordes e estruturas intervalares são pensados como uma amostra sonora que ocorre no local

de uma referida oitava no total cromático. Um intervalo/uma estrutura acórdica, para poder ser definido(a) pelo seu potencial tímbrico, precisa ser avaliado(a) no plano de oitava cromática em que se encontra. Esse ou aquele complexo acórdico-intervalar evidenciaria determinado peso e/ou cor nos termos do *local das alturas nas oitavas* (LAO). A definição de “timbre harmônico” passaria por essa compreensão e se somaria ao parâmetro de “conteúdo harmônico”. Como tal processo se daria? O próprio fundamento da poética e pesquisa sonora de Messiaen ofereceriam a resposta. A ressonância, como anunciada nos relatos de Almeida Prado, viabilizaria essa escuta e, assim, definiria a escolha da estrutura acórdico-intervalar por sua coloração tímbrica (“timbre harmônico” = grau harmônico + “conteúdo harmônico” = parciais de um som e/ou vários sons).

Atentando para essas definições que levam em consideração a estrutura intervalar como um material sonoro que se relaciona com o timbre e o complexo de seus constituintes, continuou-se ainda diante da necessidade de revisar alguns problemas insurgentes verificados a partir do que se definiu e se define como um intervalo.

3.4.1 Índice de distância intervalar (IDI)

Algumas questões conceituais envolvendo a definição do que é intervalo musical surgiram durante este estudo. Embora pareça conter alguma inconsistência apresentar um questionamento no estágio destas considerações, é relevante apresentar as diferenças entre um “intervalo físico não ocupado” e um “intervalo musical”. Entendendo o “intervalo físico não ocupado” como *intervalo real*, é possível verificar, como no exemplo abaixo, a rarefação que é o espaço não ocupado entre as alturas no pentagrama, ainda assim uma concepção de medida por semitons na *prática comum* da música ocidental. Sendo assim, na própria *régua intervalar* que proponho é possível identificar de igual modo o ponto de *densidade intervalar máxima* e os espaços “não ocupados” (rarefeitos) captados no ambiente do **total cromático**.

Entre os dois pontos de alturas diferentes que resultam em uma segunda menor há uma *densidade intervalar máxima*. Por exemplo, em um *cluster* que contenha intervalos de segundas menores superpostos haverá, no conglomerado intervalar, várias unidades de *densidade intervalar máxima* (suas segundas menores). Da mesma forma que se pensa na distância real,

para os “intervalos não ocupados” existentes entre os “intervalos musicais” – as distâncias sempre serão medidas pela unidade mínima do total cromático: a segunda menor. Assim, a definição de “espaço não ocupado” é somente uma tentativa expressiva diferente daquela descrita como “espaço vazio”, a qual poderia nestes últimos termos ser entendida como “antimusical”. Em aspectos práticos, tanto uma nomeação como a outra podem ser a mesma coisa; o que se quer realçar aqui é o fato de tal concepção poder contribuir para a percepção de maior ou menor densidade intervalar na construção deste ou daquele conglomerado acórdico (“estrutura harmônica”) como uma soma resultante de um conjunto de intervalos simultâneos. Correlacionando os “espaços vazios” como distâncias “não ocupadas” entre as alturas, proponho que estas sejam entendidas doravante como *intervalo real*.

Com o objetivo de se ilustrar a ideia do *intervalo real*, tome-se uma estrutura acórdica da linguagem harmônica nas *Cartas Celestes I*.

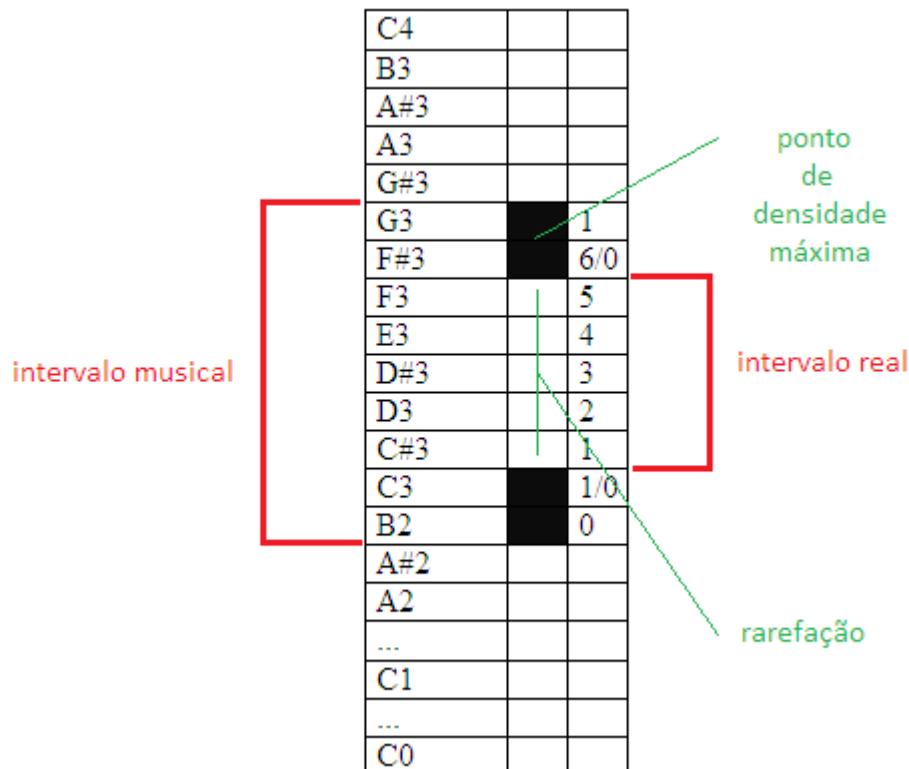
Figura 44 - Acorde com ocorrências de *intervalo característico* de densidade máxima (duas segundas menores superpostas)



Fonte: elaborado pelo autor

Transformando a descrição do acorde acima por um controle vertical das ocorrências intervalares, verificou-se como seria o entendimento de um “intervalo real” na *prática comum* de qualquer “intervalo musical”, fosse ele igual ou maior que uma segunda maior, pois somente a partir desse intervalo musical de segunda maior ocorreria o “espaço não ocupado” de um semitom. Dessa maneira, o *Diagrama 37* ilustra uma possibilidade qualquer, utilizando o acorde da *Figura 44* que demonstra as diferenças entre “intervalo real” e “intervalo musical”:

Diagrama 37 - Intervalo musical e intervalo real



Fonte: elaborado pelo autor

Representação do acorde descrito na *Figura 44* como ilustração da diferença entre “intervalo musical” e “intervalo real”.

Reafirmando a linha de pensamento anteriormente descrita, o *intervalo real* se caracteriza pelo espaço não utilizado entre duas alturas (inexistência de qualquer nota/som). Leve-se em conta que no total cromático as unidades de semitom são doze; assim, entre qualquer segunda menor não há *intervalo real* (“intervalo não ocupado”). Como já foi dito, um *intervalo real* só ocorre a partir de intervalos iguais ou maiores que uma segunda maior. Proveniente das teorias no campo da Matemática há o conceito de “intervalo aberto” equivalente ao que proponho como *intervalo real*, ou seja, o intervalo fisicamente “não ocupado”. Conforme Manfrim (2014, p. 4), não se contam nesse caso, o ponto *a* nem o ponto *b*; o intervalo aberto não inclui suas extremidades no cálculo. Ele é representado graficamente segundo a representação a seguir.

Diagrama 38 - Representação que indica o problema do “intervalo aberto” (*intervalo real*).



Fonte: elaborado pelo autor (MANFRIM, 2014)

No entanto, teoricamente ao longo do aprendizado básico dos elementos da Música tem-se avaliado os intervalos e sua contagem como “intervalos fechados”, como se vê na representação do exemplo a seguir. Matematicamente, contam-se o ponto a (uma altura qualquer), a “distância não ocupada” e mais o ponto b (uma outra altura qualquer). Da mesma forma, podemos representar essa *prática comum* na tradição musical, em que, as extremidades “ a ” (mais grave) e “ b ” (mais aguda), ou seja, as duas alturas de qualquer intervalo são consideradas musicalmente como pertencentes à classificação do intervalo em seu “todo” (observe-se que no *Diagrama 39* os colchetes que incluem os pontos a e b mais a “distância não ocupada” como “intervalo fechado”).

Diagrama 39 - Representação matemática do “intervalo fechado” (*intervalo musical*).



Fonte: elaborado pelo autor (MANFRIM, 2014)

Representação gráfica matemática que indica o problema do “intervalo fechado”, conceito utilizado comumente pela teoria geral da música em sua tradição (o que entendemos como *intervalo musical*).

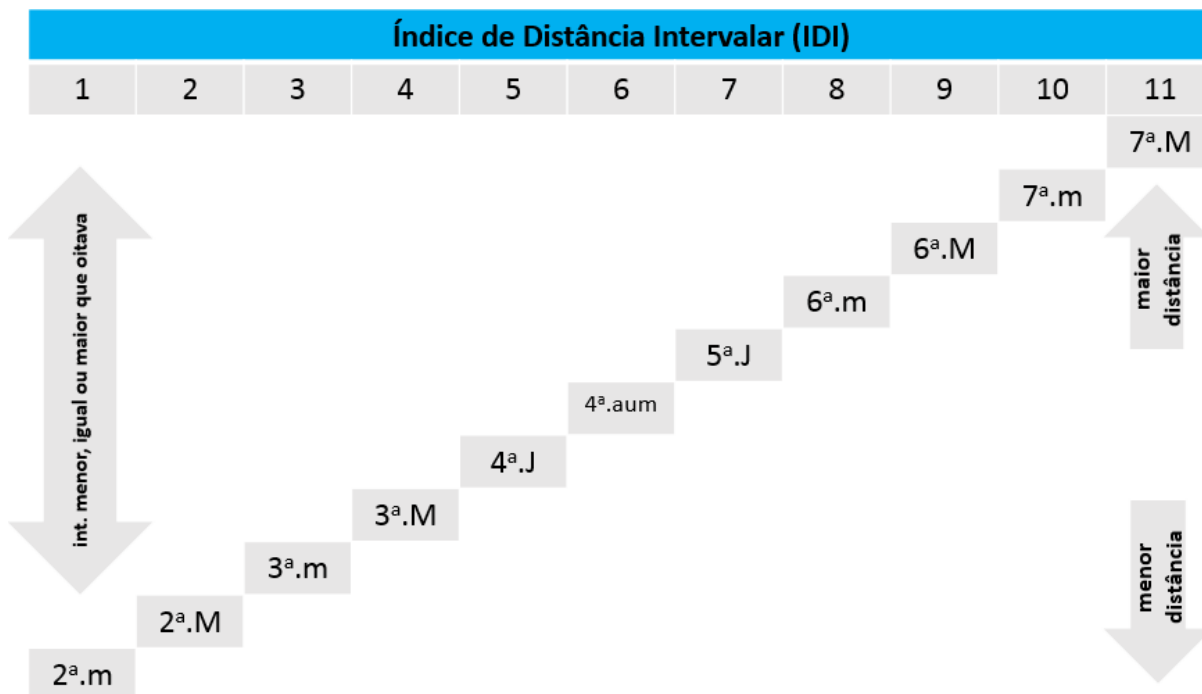
Considerando o ponto a (como um Dó) e o ponto b (como Mi), verificar-se-á na teoria geral da música a classificação de uma terça maior. O Dó e o Mi são pertencentes ao intervalo fechado (*intervalo musical*), que leva em conta os elementos “ a ” e “ b ” e o espaço interno (espaço não ocupado) como definição do intervalo de terça maior. No ensino da teoria da música, esse problema de contagem é detectado nas primeiras lições básicas. Quando qualquer

professor aborda o assunto dos intervalos a um aluno iniciante, o problema do *intervalo real* (intervalo aberto) e ou *intervalo musical* (intervalo fechado) torna-se manifesto.

A proposição e o questionamento aqui levantados servem às argumentações que têm a finalidade de apontar a aplicação dos parâmetros *índice de distância intervalar* (IDI), *densidade intervalar por classe de alturas* (DICA) e *localização de alturas nas oitavas* (LAO), os quais buscam medir os vários enfoques intervalares na estrutura harmônica.

Como definição e pontual conclusão, o *índice de distância intervalar* (IDI) leva em conta a *distância real* entre os pontos de localização das alturas no total cromático. Toda distância com *intervalo musical* (fechado) e *intervalo real* (aberto) existente entre dois sons, é passível de avaliação, medição e análise. Em suma, o IDI é o indicativo do *intervalo real* (espaço não ocupado) entre duas ou mais alturas.

Diagrama 40 - Índice de distância intervalar (IDI)



Fonte: elaborado pelo autor

Índice de distância intervalar compreendido em qualquer intervalo igual ou maior que uma segunda maior até uma oitava; e/ou, maior, que resulte em outras oitavas audíveis no espectro da audição humana.

Verificando a presença ou não de “espaço não ocupado” denominado como *intervalo real* entre as alturas, os três *intervalos característicos* estudados nesta pesquisa possuem densidades intervalares (IDI) diferentes, classificadas em três níveis. Assim, o parâmetro IDI mede as distâncias diferentes de *intervalo real* em cada tipo de *intervalo característico*:

- 1) rarefação mínima = *intervalo real* = 1 semitom : segunda maior;
- 2) rarefação média = *intervalo real* = 9 semitons : sétima maior;
- 3) rarefação máxima = *intervalo real* = 11 semitons : nona menor.

Os três tipos básicos do(s) *intervalo(s) característico(s)* mostram objetivamente os três “intervalos musicais” diferentes; conseqüentemente, também subscrevem “intervalos reais” diferentes que são a expressão das “distâncias não ocupadas”.

3.4.2 Densidade intervalar por classe de alturas (DICA)

A *densidade intervalar por classe de alturas* (DICA) é a relação intervalar avaliada segundo os critérios de classe de intervalos de Forte (1973). Considera-se qualquer intervalo, segundo sua espécie, dentro de um espaço único e máximo no total cromático conforme o *Mod 12*⁸¹. Com esse índice, o intervalo só é avaliado em relação à sua classe, e isso independe da oitava em que esteja, ou de quantas oitavas existam entre a distância dessas alturas (notas e/ou intervalos).

⁸¹ “Toda nota pertence a uma das doze classes de notas. Subir uma oitava (adicionando doze semitons) ou descer uma oitava (subtraindo doze semitons) apenas irá produzir outro membro da mesma classe de notas.” (STRAUS, 2013, p. 5).

Diagrama 41 - Classe de alturas segundo Forte como *índice de densidade intervalar*

Densidade Intervalar em função da Classe de Altura (DICA)													
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	2ª m	2ª M	3ª m	3ª M	4ª J	4ªaum 5ª dim	5ª J	6ª m	6ª M	7ª m	7ª M	8ª J	9ª m
CI 0	CI 1	CI 2	CI 3	CI 4	CI 5	CI 6	CI 5	CI 4	CI 3	CI 2	CI 1	CI 0	CI 1
	← densidade						densidade →						

Fonte: elaborado pelo autor

As cores neste *Diagrama 41* interpretam a tensão (vermelho) e a atratividade da *classe 0* (azul) em relação aos intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor, entendendo que a densidade intervalar máxima estará nos limites do *intervalo característico* de segunda menor. Os outros intervalos de sétima maior e nona menor estão em maior distância intervalar (IDI), porém situam-se de forma satélite à *polaridade* da oitava (Costère, 1954, 1962) e/ou *classe de intervalo um* (1), segundo Forte (1973) e Straus (2013).

No(s) *intervalo(s) característico(s)*, a tensão é gerada em uma relação ‘não estável’ (segundo uma escuta física, “não cultural”) que busca por meio da atratividade “estabilizar-se” ao eixo zero (uníssono ou repetição da oitava [azul]). Como já propus, os intervalos sobrepostos de uníssono e/ou de oitava justa são representados como semelhantes na sua função quanto à polaridade. As setas vermelhas pressionam o *intervalo característico* a se ajustar, ou seja, buscar resolução à polaridade; não podendo ser ajustado, mantém-se em tensão à polaridade da oitava ou do uníssono (“0”).

Os três *intervalos característicos* possuem uma identidade de *densidade intervalar máxima por classe de alturas* por que são entendidos como pertencentes à *classe intervalar 1* (DICA), mas suas *distâncias reais* entre as duas alturas do intervalo são mensuradas pelo IDI

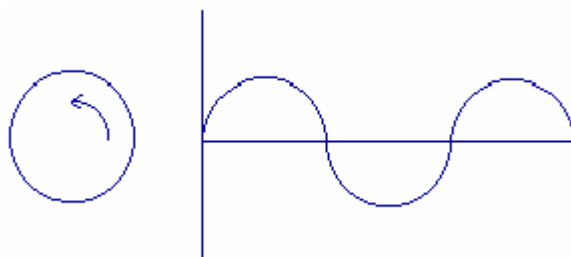
(rarefação ou espaços não ocupados entre as alturas). Essa classificação pode ser demonstrada com as direções e as rarefações expostas nos *Diagramas 40* (IDI) e *41* (DICA).

3.4.3 Local das alturas nas oitavas (LAO)

O parâmetro do *local das alturas nas oitavas* (LAO) é um instrumento que verifica em qual oitava a(s) altura(s) (nota e/ou intervalo) ocorre(m). Como exemplo, um Dó será verificado se pertence à primeira oitava (Dó1) ou à segunda oitava (Dó2). Assim, esse parâmetro leva em conta a posição real de cada som, ou seja, o local do intervalo em sua oitava real quando se considera o âmbito geral das alturas (todas as oitavas).

Esse controle é essencial porque as frequências⁸² existentes, como passíveis de escuta pelo sistema auditivo humano, podem ser diferenciadas em uma região grave, média e/ou aguda. A região em que determinado intervalo ocorrerá, ou seja, de onde parte o seu reconhecimento enquanto som/altura em determinada oitava, fará total diferença. O peso e a

⁸² “Os fenômenos ondulatórios podem ser estudados em sua forma mais simples, para se ganhar um entendimento dos seus constituintes mais básicos. A forma mais simples de onda sonora é aquela descrita por funções harmônicas do tipo senoidal, que possuem uma característica periódica, isto é, repetem-se em um certo intervalo de tempo. Veremos, também, que todo e qualquer fenômeno ondulatório longitudinal, seja ele periódico ou não, pode ser decomposto em um número de unidades deste tipo. [...] A onda periódica senoidal é derivada do movimento circular. [...] É preciso fazer notar, imediatamente, que nenhum som natural produz uma onda senoide pura, apesar de alguns, como o do diapásão, aproximarem-se muito dessa forma de onda. A senoide é resultado de um movimento circular no tempo.



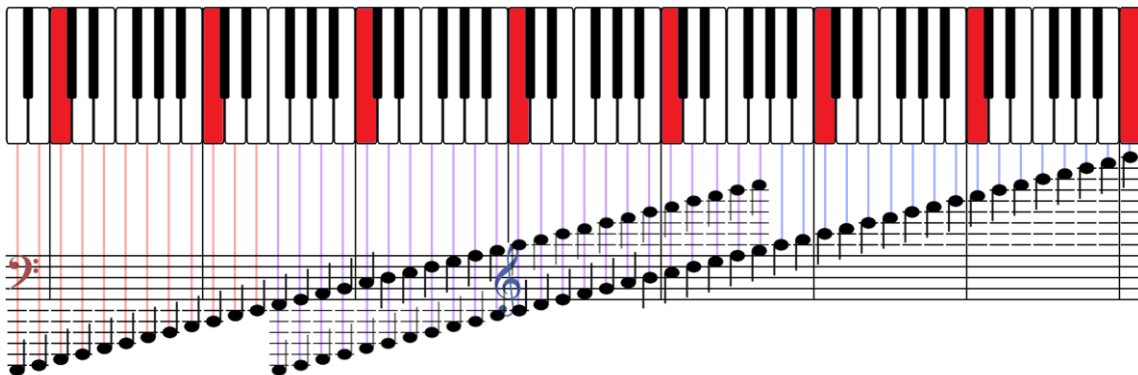
[...] Desta senoide pode se dizer muitas coisas: que ela se repete em um *período* T (em segundos, normalmente); que ela tem uma *amplitude* de deslocamento A, ou seja que ela varia de 0 até + ou – A [...] Lembremos que, em se tratando de uma onda sonora, ela deverá se propagar pelo meio em uma velocidade constante.

[...] [Dizer que] esta onda se repete em um período T de tempo é a mesma coisa, em um raciocínio inverso, que dizer que há uma *frequência* de acontecimentos ou repetições em um período de tempo. Pode-se dizer que essa frequência de acontecimentos é de uma vez por período, o que nos traz a definição de outra quantidade importante para o estudo de ondas: a frequência que é o inverso do período, $f = 1/T$. Ela é geralmente medida em 1/segundos (s^{-1}), e no caso específico de ondas periódicas como a senoide, em ciclos por segundo, que é a definição da medida chamada Hertz (Hz).” (LAZZARINI, 1998, p. 7).

massa provenientes de um Dó0 serão totalmente diferentes de um Dó3. Assim, a abordagem e a análise do(s) *intervalo(s) característico(s)* farão considerável diferença levando-se em conta as regiões de cada oitava onde possa(m) de fato ocorrer (LAO).

O peso e a massa adensados ou não pela presença de harmônicos tornar-se-ão mais ou menos evidentes dependendo do *local de ocorrência na oitava*. O *Diagrama 42* aponta a tessitura no teclado de um piano com 88 alturas e suas divisões em oitavas (do A0 ao C8).

Diagrama 42 - Tessitura do piano convencional no âmbito das alturas: do Lá0 ao Dó8.



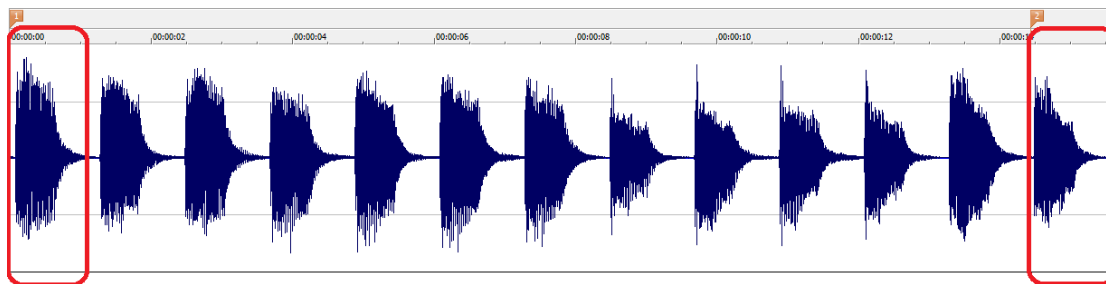
Fonte: elaborado pelo autor

Construí uma representação a partir do teclado de um piano, gravando todas as alturas das sete (7) oitavas representadas no diagrama desse teclado. Como parte desse exercício, no exemplo a seguir, apresento um excerto do Dó0 ao Dó1 (escala cromática ascendente: Dó0, Dó#0, Ré0, Ré#0, Mi0, Fá0, Fá#0, Sol0, Sol#0, Lá0, Lá#0, Si0 e Dó1). Entre o Dó0 e o Dó1, grifados em vermelho, estão também as notas disponibilizadas em forma de onda⁸³ por meio de um *software* de áudio⁸⁴. Todas as notas são executadas sob *velocity* igual a 100.

⁸³ Forma de onda é a representação dos valores instantâneos em função do tempo. Os valores instantâneos são representados também pela “amplitude, frequência, comprimento, velocidade, fase e potência” (RAMALHO e GIOIA, ????, p. 3).

⁸⁴ Representação obtida pela gravação de áudio no Sound Forge Pro 10.0, a partir de notas escritas em outro *software* de musicografia (Encore 5.0), com salvamento no formato Midi, que possibilita o controle da velocidade de ataque de todas as notas (alturas) desse experimento.

Diagrama 43 - Forma de escala cromática de Dó0 a Dó1



Fonte: elaborado pelo autor

Forma de onda que evidencia as alturas da escala cromática de Dó0 a Dó1 (13 alturas). Apresentação do decaimento gradual das alturas desse total cromático. A densidade diminui em função das notas mais agudas.

As notas Dó, que aparecem comparativamente grifadas em vermelho (Dó0 e Dó1), oferecem a constatação da perda de densidade. Apesar de as amplitudes dos elementos mais agudos serem sustentadas pela manutenção do ataque sob *velocity* 100, verificou-se um decaimento (*decay*) cada vez maior nos termos do envelope de onda (*Attack, Decay, Sustain e Release*⁸⁵). O decaimento foi, e, é provocado pelo enfraquecimento de certos harmônicos⁸⁶ secundários, que se arrefecem em função do tempo quando as notas se tornam mais agudas. Entretanto, algumas amplitudes dos primeiros harmônicos de notas mais agudas dessa amostra sobressaem.

Conforme as demonstrações a seguir, verificaram-se diferentes níveis de densidade nos envelopes das notas Dó em suas respectivas oitavas:

⁸⁵ *Attack, Decay, Sustain e Release*: em português, ataque, decaimento, sustentação e relaxamento. Alguns textos trocam *release* por *relax* (a última fase do envelope).

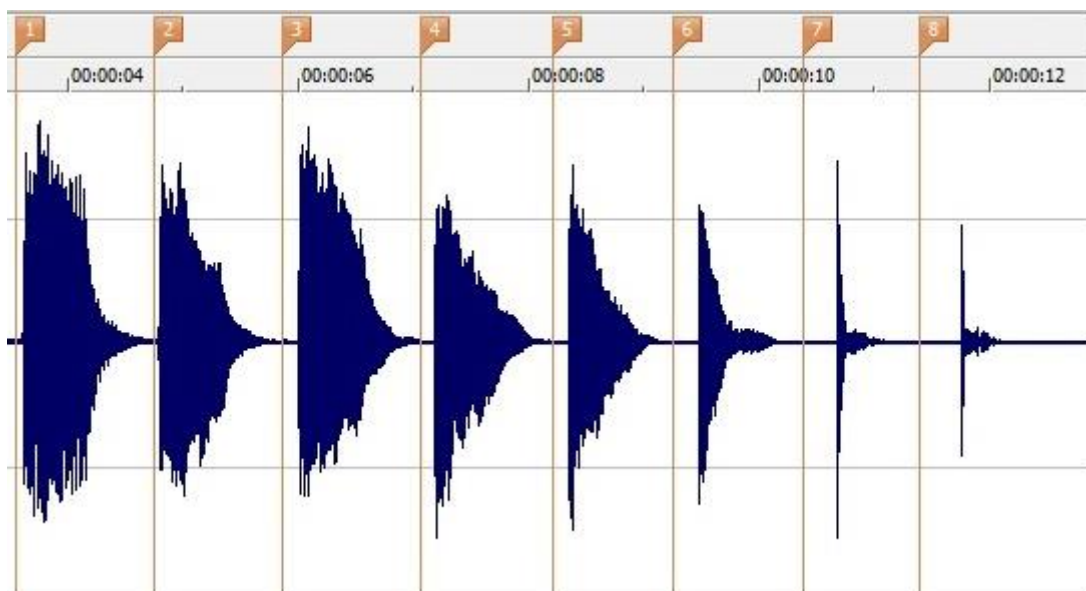
⁸⁶ “Quando as frequências dos componentes de um som são relacionadas de forma simples, como múltiplos inteiros da frequência fundamental, as componentes serão chamadas de *parciais harmônicas* ou somente *harmônicos*. Portanto, um som é harmônico quando existe uma relação múltipla e inteira entre as frequências e uma fundamental chamada de f_0 .” (OGASAWARA, 2008, p. 13).

Figura 45 - Todas as notas Dó do teclado de um piano (88 teclas)



Fonte: elaborado pelo autor

Diagrama 44 - A representação das notas Dó em suas diferentes densidades

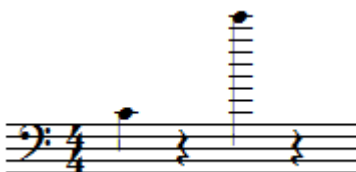


Fonte: elaborado pelo autor

A representação das notas Dó em suas diferentes oitavas aponta as diferenças de densidade entre os Dó (todas as notas foram executadas sob o ataque em *velocity* 100).

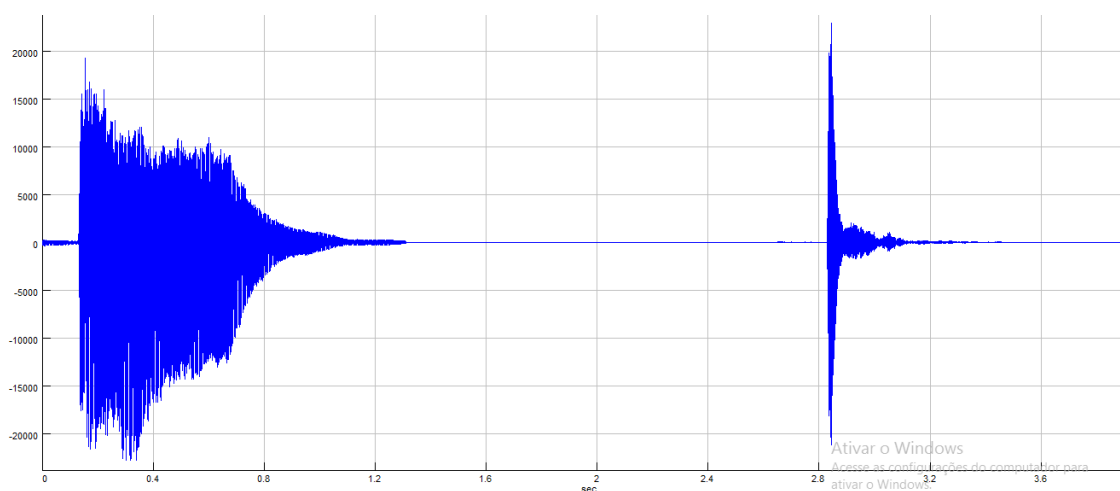
Com vistas a uma outra comparação, tomei duas notas Dó de diferentes oitavas para continuar a exemplificação em torno da massa tímbrica de alturas diferentes (Dó₃ e o Dó₇):

Figura 46 - O Dó3 e o Dó7



Fonte: elaborado pelo autor

Diagrama 45 - Comparativo por meio de envelope ADSR entre o Dó3 e o Dó7 do exemplo da Figura 44.

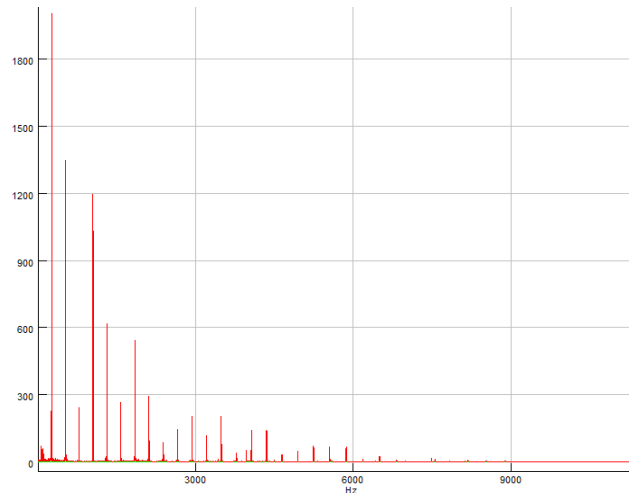


Fonte: elaborado pelo autor

Nos termos desses exemplos, a percepção da diferença entre a massa do som mais grave e a do som mais agudo se deu considerando que o som mais grave (Dó3) possui volumes maiores nos seus harmônicos secundários, como aqueles mais perceptíveis. Ou seja, houve mais amplitude combinada com as maiores durações dessas frequências secundárias. Enquanto isso, sob o mesmo índice de pressão (*velocity* 100), a nota Dó7 teve uma ocorrência de massa menor, concentrando-se o contorno geral da forma nos primeiros harmônicos e um menor volume para os harmônicos secundários.

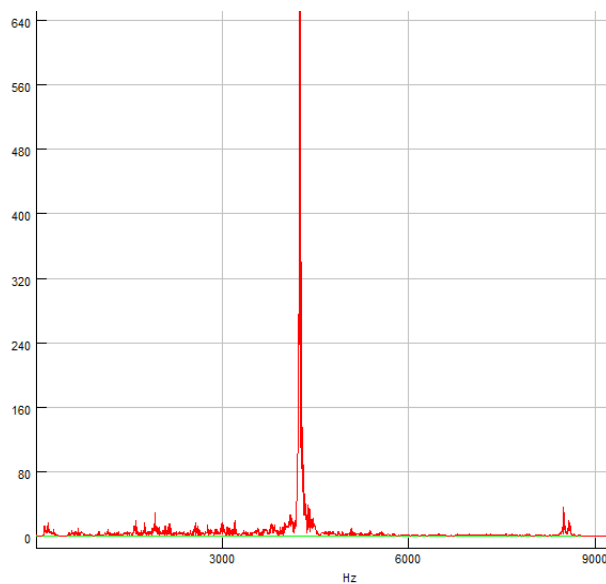
As frequências dos harmônicos secundários dessas notas (Dó3 e Dó7) podem ser demonstradas por meio de um gráfico obtido pelo *software* analisador de áudio *Sigview (2.8.0)*. Apresento, a seguir, os espectrogramas comparativos das duas notas:

Diagrama 46 - Espectrograma das notas Dó3 e Dó7, respectivamente



Fonte: elaborado pelo autor

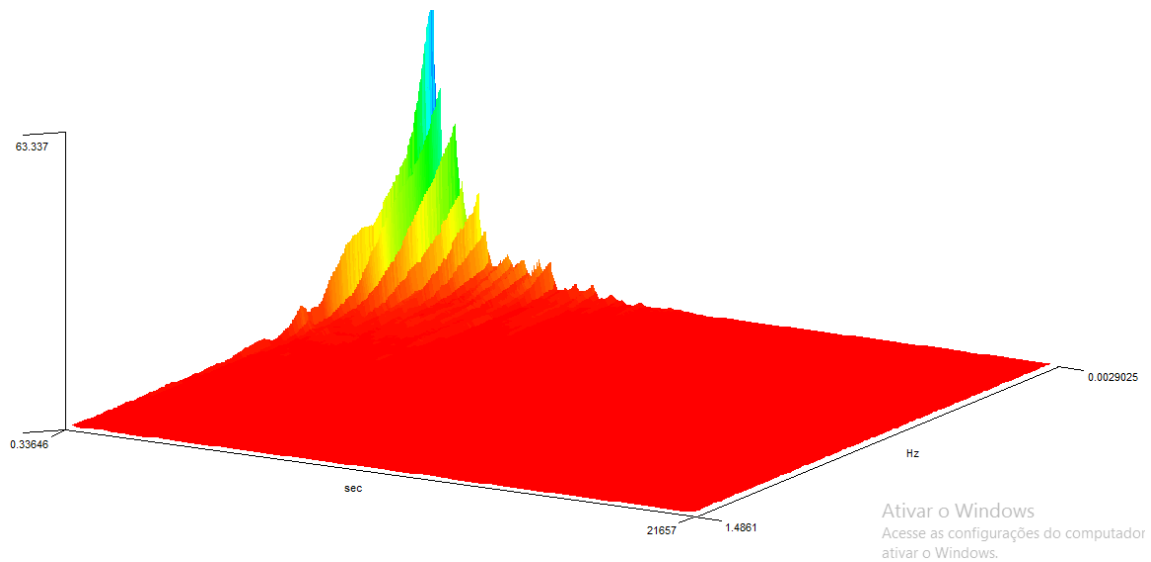
O primeiro gráfico indica que, o Dó3 tem seu primeiro harmônico perto de 258,39 Hz e subsequentemente aponta o decaimento dos harmônicos secundários. Enquanto isso, no segundo gráfico o primeiro harmônico do Dó7 surge na frequência de 4.248,77 Hz, com um decaimento acentuado para os outros harmônicos.



Fonte: elaborado pelo autor

Como visto, o Dó7 possui um decaimento muito rápido nos volumes de cada parcial do som. A perda de massa é facilmente comprovável pela menor amplitude dos seus harmônicos secundários. Voltando-se comparativamente para o Dó3, a partir de um extrato analítico do *Sigview*, pode-se verificar que a densidade tímbrica pode ser também evidenciada em suas parciais harmônicas restantes e decrescentes. Elas podem ser bem observadas até ao 12º harmônico:

Diagrama 47 - Representação tridimensional do Dó3



Fonte: elaborado pelo autor

Representação tridimensional do Dó3. No setor mais colorido (verde, amarelo e alaranjado) se podem visualizar os diferentes harmônicos e suas amplitudes decrescentes a partir da ocorrência de cada parcial subsequente.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o *local das alturas nas oitavas* (LAO) interfere substancialmente na massa tímbrica, quando se entende que as sobreposições e composições intervalares visam a resultados timbrísticos diferenciados. O conceito de local da ocorrência dos intervalos na oitava demonstrou ter profunda relevância na obtenção do timbre quando se avalia a composição de Almeida Prado, sabendo-se que sua escola composicional foi grandemente influenciada por Messiaen e por outros compositores que deram importância ao *som-cor* e às questões acústicas provenientes do princípio da série harmônica.

3.4.4 Régua intervalar: índice de distância intervalar (IDI) + densidade intervalar por classe de alturas (DICA) + local das alturas nas oitavas (LAO)

A *régua intervalar* é a soma de todos os parâmetros que propus anteriormente. Eles podem ser usados para mensurar a relação intervalo-timbre. Essa ferramenta é compreendida pela *densidade intervalar por classe de altura* (DICA) em atuação com o *índice de distância intervalar* (IDI), acrescentando-se a avaliação do intervalo no *local das alturas nas oitavas* (LAO).

A *régua intervalar* contribui para apreender a estrutura acórdica, auxiliando a identificação dos registros das alturas e seus intervalos em relação à conceituação colorística. Nesse sentido, a obra pode ser dissecada pela matéria intervalar quando, está vinculada a aspectos “possíveis de cor”, à construção tímbrica. Pelo fato de Almeida Prado ter sido influenciado por Messiaen e sua vivência sinestésica a partir da cor, o compositor brasileiro, por meio do uso de determinadas estruturas intervalares-harmônicas, volta sua atenção também para a questão da cor na construção tímbrica. Tais estruturas são evidenciadas de forma relevante e clarificada em determinados pontos capitais da sua arquitetura composicional.

Conforme Lina Noronha (1998, p. 89), certos compositores recorreram ao empilhamento de estruturas harmônicas diferentes para dar origem ao que conhecemos como “politonalidade”. Segundo a autora, esse procedimento não somente produziu o alargamento do sistema tonal, mas também visaria e levaria à obtenção de novos timbres. Nesse sentido, minha afirmação se direciona ao fato de Almeida Prado não ter pensado somente em sobreposição de estruturas acórdicas, mas quando o faz, usa o empilhamento de tipos intervalares para assumir a construção de estruturas acórdicas inusitadas que se vinculam a muitas amostras possíveis de uma paleta tímbrica.

Com vistas a clarear a aplicabilidade da *régua intervalar*, uma demonstração pode ser obtida a partir desse construto que disponibiliza as alturas relacionando as notas do total cromático às suas oitavas correspondentes do grave ao agudo (LAO). A régua vertical, que contém a gradação dos intervalos em unidades mínimas de segunda menor (o semitom), consegue demonstrar relação com as distâncias intervalares reais (IDI), possibilitando verificar a *classe intervalar* implicada na formação acórdica (DICA) – assim, esses três parâmetros podem avaliar todos os intervalos (dissonâncias e consonâncias) presentes no trato do total cromático,

ainda que tenha sido o foco inicial e principal desta discussão teórica – a ocorrência e a detecção do *intervalo característico*.

Como pano de fundo desse cenário, refiro-me nesta parte do texto e em outros lugares da tese, para que haja sempre uma lembrança da importância dos intervalos consonantes quando estes compõem uma base para se poder produzir a fricção sonora a partir da coexistência com o intervalo de dissonância dura. A *régua intervalar* tem a propriedade de facilitar essa identificação dos tipos intervalares ajudando a localizar seus espaços e suas densidades, podendo estes serem maiores ou menores no interior dos blocos sonoros. Foi possível localizar as oitavas e quintas justas comprovando a preponderância delas para estabelecer essas bases de fricção e de tensão sonora. As incrustações do(s) *intervalo(s) característico(s)* (dissonâncias duras ou fortes [cf. PERSICHETTI, 1985]) são realçadas justamente por causa do efeito e ação polarizante da oitava (cf. POUSSEUR, 2009). Assim, os intervalos de quintas e quartas justas, as terças maiores e menores, contando as sextas maiores e menores, todos eles fazem parte dessa grande estrutura que é formada a partir dos sete primeiros intervalos consonantes da série harmônica. A música de Almeida Prado como a de muitos outros compositores dos séculos XX e XXI, buscaram mais ou menos, o estabelecimento dessa base sonora para daí, em maior ou menor grau, efetuar o controle da cor e do timbre harmônico⁸⁷ desejado.

⁸⁷ É necessário apontar novamente uma ressalva quanto ao desenvolvimento analítico para as obras escolhidas para este trabalho. O termo “timbre harmônico” é lembrado e associado à essa construção intervalar porque ele é um elemento importante na resultante dessa construção. Há aqui uma tentativa de uma possível espisteme com um caráter de pré-requisito para um próximo estudo que averiguará a compatibilidade dessa expressão no contexto de outros aspectos possíveis das entidades tímbricas que foram construídas como estruturas tão importantes e decididamente relevantes quanto aos já comprovados *intervalo(s) característico(s)* quando associados aos intervalos consonantes como base para a fricção sonora.

Diagrama 48 - *Régua intervalar* nas oitavas do total cromático com auxílio direto do *índice de densidade intervalar* (IDI) em função do *índice de densidade intervalar por classe de alturas* (DICA).

Notas	Ocorrência da Altura	Classe de Intervalos
...		
C4		
...		
C3		
B2		
A#2		
A2		
G#2		
G2		
F#2		
F2		
E2		
D#2		
D2		
C#2		
C2		
B1		
A#1		
A1		
G#		
G1		
F#1		
F1		
E1		
D#1		
D1		
C#1		
C1		
...		
C0		

Fonte: elaborado pelo autor

Para as devidas comprovações propostas pela *régua intervalar*, utilizar-se-á uma amostra dos seis primeiros acordes dos 24 acordes do alfabeto grego das *Cartas Celestes I*.

Diagrama 49 - *Régua intervalar* do acorde 1

G4	■	7
F#4		6
F4		5
E4		4
D#4		3
D4		2
C#4		1
C4	■	6/0
B3		5
A#3		4
A3		3
G#3		2
G3		1
F#3	■	6/0
F3		6
E3		5
D#3		4
D3		3
C#3		2
C3		1
B2	■	0
A#2		
A2		
...		
C1		
...		
C0		

Fonte: elaborado pelo autor

1. Alpha	<i>intervalo característico (ic)</i>
	Si2-Do4: nona menor; Fá#3-Sol4: nona menor.

Fonte: elaborado pelo autor

IDI = [6, 5, 6] (grave ao agudo: sessões de semitons não ocupados)


DICA = [1, 5, 6] (classe do Mod12)

LAO = [2, **3**, **4**] (região de oitava que predominam as alturas)

Diagrama 50 - Régua intervalar do acorde 2

C7		
...		
C6		
...		
C5		
B4		
A#4		
A4		
G#4		
G4		
F#4		
F4		
E4		
D#4	■	1
D4		1/0
C#4	■	3/0
C4		2
B3		1
A#3	■	1/0
A3		4/0
G#		3
G3		2
F#3		1
F3	■	0
E3		
D#3		
D3		
C#3		
C3		
...		
C2		
...		
C1		
...		
C0		

Fonte: elaborado pelo autor

2. Beta	<i>intervalo característico (ic)</i>
	<p>Mi3-Mib4: oitava diminuta</p> <p>Lá3-Sib3: segunda menor</p> <p>Do#4-Ré4: segunda menor</p> <p>Ré4-Míb4: segunda menor</p>

Fonte: elaborado pelo autor

IDI = [3, 2] (do grave ao agudo: sessões de semitons não ocupados)


DICA = [1, 2, 3, 4, 5, 6] (classe do Mod12)

LAO = [3, 4] (região da oitava em que predominam as alturas)

Diagrama 51 - *Régua intervalar* do acorde 3

F5	■	2
E5		1
D#5	■	1/0
D5	■	10/0
C#5		9
C5		8
B4		7
A#4		6
A4		5
G#4		4
G4		3
F#4		2
F4		1
E4	■	7/0
D#4		6
D4		5
C#4		4
C4		3
B3		2
A#3		1
A3	■	8/0
G#		7
G3		6
F#3		5
F3		4
E3		3
D#3		2
D3		1
C#3	■	1/0
C3		1/0
B2	■	0
...		
C2		

Fonte: elaborado pelo autor

3. Ghama	<i>intervalo característico (ic)</i>
	<p>Si2-Dó3: segunda menor Do3-Réb3: segunda menor Mi4-Mib5: oitava diminuta Ré5-Mib5: segunda menor Réb3-Ré5: oitava aumentada⁸⁸ Mi4-Fá5: nona menor</p>

Fonte: elaborado pelo autor

IDI = [7, 6, 9, 1] (do grave ao agudo: sessões de semitons não ocupados)

DICA = [1, 2, 3, 4, 6] (classe do Mod12)


LAO = [2, **3, 4, 5**] (região de oitava em que predominam as alturas)

⁸⁸ Décima quinta aumentada.

Diagrama 52 - Régua intervalar do acorde 4

G#5	■	7
G5		6
F#5		5
F5		4
E5		3
D#5		2
D5		1
C#5	■	1/0
C5		3/0
B4		2
A#4		1
A4	■	5/0
G#4		4
G4		3
F#4		2
F4		1
E4	■	1/0
D#4	■	1/0
D4		3/0
C#4		2
C4		1
B3	■	1/0
A#3	■	0
A3		
G#		
G3		
F#3		
F3		
E3		
D#3		
D3		
C#3		
C3		
B2		
...		
C2		
...		
C1		
...		

Fonte: elaborado pelo autor

4. Delta	<i>intervalo</i> <i>característico (ic)</i>
	<p>Lá#3-Si3: segunda menor Lá#3-Lá4: oitava diminuta Ré4-Mib4: segunda menor Mib4-Mi4: segunda menor Ré4-Réb5: oitava diminuta Lá4-Sol#5: sétima maior Lá#3-Lá4: oitava diminuta</p>


Fonte: elaborado pelo autor

IDI = [2, 4, 2, 6] (do grave ao agudo: sessões de semitons não ocupados)
 DICA = [1, 2, 3, 4, 5, 6] (classe do Mod12)
 LAO = [3, 4, 5] (região de oitava em que predominam as alturas)

Diagrama 53 - Régua intervalar do acorde 5

C5		13
B4		12
A#4		11
A4		10
G#4		9
G4		8
F#4		7
F4		6
E4		5
D#4		4
D4		3
C#4		2
C4		1
B3		1/0
A#3		10/0
A3		9
G#		8
G3		7
F#3		6
F3		5
E3		4
D#3		3
D3		2
C#3		1
C3		1/0
B2		0
...		
C2		
...		
C1		
...		
C0		

Fonte: elaborado pelo autor

5. Épsilon	<i>intervalo</i> <i>característico (ic)</i>
	Si2-Dó3: segunda menor Dó3-Si3: sétima maior Si2-Lá#3: sétima maior Lá#3-Si3: segunda menor B3-Dó5: décima sexta menor (nona menor)

Fonte: elaborado pelo autor

IDI = [9, 12] (do grave ao agudo: sessões de semitons não ocupados)


DICA = [1, 2] (classe do Mod12)

LAO = [2, 3, 4, 5] (região de oitava em que pre-dominam as alturas)

Diagrama 54 - Régua intervalar do acorde 6

G5	■	2
F#5	□	1
F5	■	1/0
E5	■	2/0
D#5	□	1
D5	■	8/0
C#5	□	7
C5	□	6
B4	□	5
A#4	□	4
A4	□	3
G#4	□	2
G4	□	1
F#4	■	13/0
F4	□	12
E4	□	11
D#4	□	10
D4	□	9
C#4	□	8
C4	□	7
B3	□	6
A#3	□	5
A3	□	4
G#	□	3
G3	□	2
F#3	□	1
F3	■	8/0
E3	□	7
D#3	□	6
D3	□	5
C#3	□	4
C3	□	3
B2	□	2
A#2	□	1
A2	■	1/0
G#2	■	2/0
G2	□	1
F#2	■	0

Fonte: elaborado pelo autor

6. Zeta	<i>intervalo</i> <i>característico (ic)</i>
	<p>Fá#2-Fá3: oitava diminuta Sol#2-Lá2: segunda menor Fá3-Fá#4: oitava aumentada Mi5-Fá5: segunda menor Fá#4-Fá5: oitava diminuta Fá#4-Sol5: nona menor Fá#2-Sol5: vigésima terceira menor (nona menor)</p>

Fonte: elaborado pelo autor

IDI = [1, 7, 12, 7, 1, 1] (do grave ao agudo: sessões de semitons não ocupados)
DICA = [1, 2, 3, 4, 5] (classe do Mod12)
LAO = [2, 3, 4, 5] (região de oitava em que predominam as alturas)

A *régua intervalar* é uma ferramenta aplicável a diversos tipos de estruturas harmônicas, provenientes de diversos sistemas musicais. É uma construção passível de aplicabilidade no ambiente de alturas inseridas em um contexto de afinação temperada no total cromático. O *Diagrama 55* (a seguir) pode contribuir para o estudo das relações entre o intervalo e o timbre. Assim, são analisadas algumas possibilidades que compreendem a tessitura das 88 alturas/notas de um piano convencional. O experimento vai do máximo grave ao máximo agudo no alcance de A-1 a C8, acrescentando um hipotético “C#8” para compor o *intervalo característico (ic)* de nona menor na última oitava superior.

Diagrama 55 - *Intervalo(s) característico(s)* relacionado(s) ao sistema tonal e a um arquétipo de Messiaen como ideia de representação de qualquer sistema musical

		<i>intervalo característico (ic)</i>	<u>estrutura tonal + ic</u>			Messiaen + ic															
88 alturas/notas piano convencional	C#8																				
	C8																				
	B7																				
	A#7																				
	A7																				
	G#7																				
	G7																				
	F#7																				
	F7																				
	E7																				
	D#7																				
	D7																				
	C#7																				
	C7																				
	C6																				
	...																				
	C0																				
	B-1																				
	A#-1																				
A-1																					

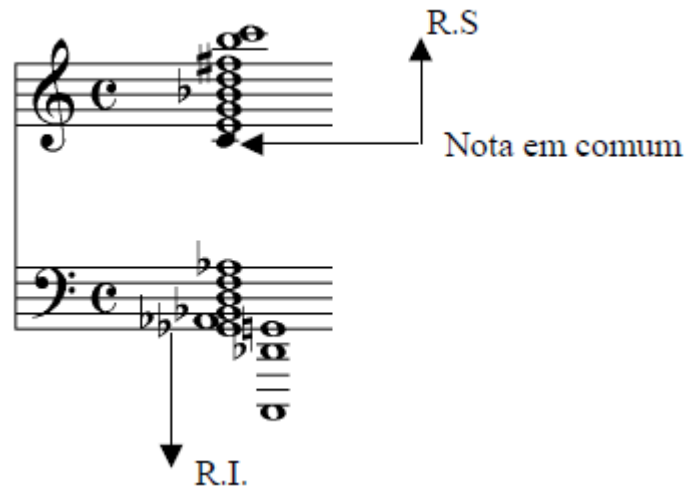
Fonte: elaborado pelo autor

O Lá (-1), como altura mais grave, aparece como pedal (base) para algumas possibilidades do total cromático na oitava 7. Considere a cor preta (notas bases do intervalo ou dos materiais acórdicos-intervalares) e a cor vermelha (com alturas superiores que caracterizam o[s] *intervalo[s] característico[s]*).

Referenciando outra vez as influências que Almeida Prado recebeu de Messiaen, o próprio compositor brasileiro classificou em sua tese de doutorado o seu “novo sistema” como um “sistema organizado de ressonâncias” (PRADO, [1985] 1986, p. 559). A formação e o desenvolvimento da linguagem harmônica passaram pela organização e escolha de determinadas “ressonâncias naturais do piano” sugeridas, inicialmente, pelos “Estudos de Chopin e alguns Prelúdios de Debussy” (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2001, p. 23). O conjunto teórico que o compositor formulou ao apresentar as “ressonâncias superiores” (acorde maior e ressonâncias superiores), as “ressonâncias inferiores” (acorde menor e ressonâncias inferiores que são inversas à direção do acorde maior) e as “ressonâncias mistas” (uma mistura de harmônicos chamada de “ressonância suja”), além de uma “zona neutra” que trataria da ocorrência das “não-ressonâncias” (YANSEN, 2005, p. 211-2 e 249-50), tem se consubstanciado em um direcionamento de que “as ressonâncias superiores e inferiores” são materializadas por meio da manipulação e da organização seletiva do *intervalo característico*, também associado por fricção aos intervalos consonantes.

Almeida Prado sempre declarou abertamente que estudava e utilizava o “acorde de Messiaen” em suas composições. Para tanto, indo além da análise dos três primeiros modos de transposição limitada de Messiaen (no *Diagrama 55*) associada às possibilidades do *intervalo característico*, verifiquei também a estrutura acórdica do compositor francês que foi muito estudada e mencionada por Almeida Prado. O “acorde de Messiaen” foi anotado pelo compositor em um de seus manuscritos, e a referida anotação é encontrada na pesquisa de Carlos Yansen (2005, p. 212 e 249, *anexos*). O acorde é disposto nesta organização:

Figura 47 - Acorde de Messiaen anotado por Almeida Prado em um manuscrito



Fonte: Yansen (2005, p. 259)

Inicialmente proponho ao “acorde de Messiaen” duas observações pontuais, representadas nos dois diagramas (56 e 57) a seguir:

Diagrama 56 - Ausência da terça menor (Mib) no acorde de Messiaen

total cromático	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
nota	Do	Do#	Ré	Ré#(Mib)	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Lá#	Si
ocorrências	3	1	1	-	1	1	2	2	1	1	1	1

Fonte: elaborado pelo autor

Além da não ocorrência da terça menor, atente-se às repetições de determinadas alturas: uma predileção pela ênfase às oitavas do Dó e seu próximo harmônico Sol. O Fá# entrando como 4a. altura pertencente ao modo de transposição limitada I (tons inteiros).

Diagrama 57 - A ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)* na mão esquerda do acorde

		clave de Fá																								
88 alturas possíveis	C8									Ab1								G2								
	B7					G1				G1									F#2							
	A#7					Gb1				Gb1									F2							
	A7					F1				F1									E2							
	G#7					E1				E1									D#2							
	G7					D#1				D#1									D2							
	F#7					D1				D1						C#1			C#2							
	F7					Db1				C#1						C0			C1							
	E7					C1				C1						B0			B1							
	D#7					B0										A#0			A#1							
	D7					A#0										A0			A1							
	C#7					A0										G#0			G#1							
	C7					G#0										G0			G1							
	...					G0										F#0			F#1							
	C6					F#0										F0			F1							
	C5					F0										E0			E1							
	C4					E0										D#0			D#1							
	C3					D#0										D0			D1							
	C2					D0										C#0			C#1							
C1					C#0										C0											
C0					C0																					

Fonte: elaborado pelo autor

A análise intervalar da clave de Fá (mão esquerda) que aponta os *ic* (em vermelho) no acorde de Messiaen.

Em continuidade, buscou-se verificar a presença do(s) *intervalo(s) característico(s)* no “acorde de Messiaen” (material executado pela mão direita: clave de Sol):

Diagrama 58 - A ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)* na mão direita do acorde

		clave de Sol														
88 alturas possíveis	C8		C5							C5						
	B7		B4							B4						
	A#7		A#4			F#4				...						
	A7		A4			F4										
	G#7					E4										
	G7		...			D#4								B4		
	F#7		D4			D4								A#4		
	F7		C#4			C#4								A4		
	E7		C4			C4								G#4		
	D#7		B3			B3								G4		
	D7		A#3			A#3								F#4		
	C#7		A3			A3								F4		
	C7		G#3			G#3								E4		
	...		G3			G3								D#4		
	C6		F#3											D4		
	C5		F3											C#4		
	C4		E3											C4		
	C3		D#3											B3		
	C2		D3											A#3		
C1		C#3														
A-1		C3														

Fonte: elaborado pelo autor

Análise intervalar apontando os *ic* (em vermelho) no “acorde de Messiaen” (mão direita: clave de Sol).

Se são possíveis muitas outras variedades tímbricas provenientes de associações entre os dois extremos do alcance das notas de um piano convencional, como no exemplo, que envolveu a oitava 7 no âmbito de seu total cromático, então podem ser alcançadas muitas outras verificações de possibilidades tímbricas pelo controle intervalar estrito.

Bem anteriormente, quando Messiaen tinha acabado de entrar no Conservatório de Paris, aos 11 anos de idade, por volta de 1922-23, Varèse compunha *Hyperprism*. Nessa obra já se verificava a preocupação com a projeção de elementos intervalares potenciais de dissonância máxima. Zuben (2005, p. 98) disse que Varèse realiza a “fusão intervalar”, que é constituída por acordes inarmônicos em simultaneidade “[...] que transformam a percepção de intervalos dissonantes em escuta de aglomerados indivisíveis, isto é, em compostos tímbricos”. Em

Hyperprism e *Octandre*, Ferraz (2002, p. 16) falou em “radiação sonora” entre os “blocos tímbricos” compostos, em sua estrutura, pelos intervalos de nona menor e sétima maior. Há, em Varèse, um claro planejamento para “certas dissonâncias” que são usadas “para realçar batimentos” (FERRAZ, 2002, p. 16). Assim, é perfeitamente considerável a concepção sobre os “batimentos” que reportam à observação primordial da ressonância. Para tanto, é preciso levar em conta a *local das alturas nas oitavas* (LAO) do intervalo avaliado.

Quanto à avaliação e ocorrência de alturas em oitavas variadas (LOO), minha crítica se mantém, quando refiro-me aos tipos teórico-analíticos que tentam avaliar problemas relacionados às ocorrências intervalares por meio de um conjunto de operadores redutores e probabilísticos que geralmente resultam em um tipo analítico com sintoma de isolamento dos materiais acórdicos-intervalares de seus sistemas musicais na composição. Parece-me evidenciado que a *Set Theory* ao tratar das alturas e suas frequências intervalares, limita-se à observação reduzida e descritiva dos intervalos no *pitch class* (*Mod. 12*), excluindo de sua proposta uma abordagem que possa se associar aos problemas mais amplos da composição (as lógicas inerentes ao[s] sistema[s] musical[is] no todo estrutural). Na proposição da *Set Theory*, a relação intervalar-tímbrica é perdida por meio do seu modelo redutor matematicamente pensado. As relações e ocorrências intervalares do material musical nos seus *locais de ocorrência na oitava* (LOO) são desprezadas.

3.5 O PRINCÍPIO DAS DIRECIONALIDADES

É na harmonia, em seu mais amplo sentido – relações entre notas ou frequências em dado contexto, que podem ocorrer sincronicamente (no plano vertical), diacronicamente (no plano horizontal), ou em ambos os estados (no plano diagonal, ou seja, em ambos os planos simultaneamente) –, que agrupamentos de elementos instituem os mais diversos significados [...] (MENEZES, 2013, p. 41-42).

A análise minuciosa dos *intervalos característicos* necessita da compreensão do princípio das direcionalidades⁸⁹. O sentido de direcionalidade aqui avaliado é de uma disposição temporal:

⁸⁹ “[...] as diferenças, aliadas às identidades resistentes, instituem [...] direcionalidades, ou seja, processos transformacionais que no decorrer do tempo originam variantes dos materiais [...] [Com] uma atitude teleológica diante dos materiais, [...] a música aparta-se definitivamente de outros eventos sônicos. É elegendo as direcionalidades como estratégia diacrônica basilar das construções sonoras que se funda o ato musical, a

a direcionalidade deverá ser observada em um eixo temporal dentro de princípios inicialmente diacrônicos e sincrônicos. Trata-se de uma linha de leitura, que segundo a cultura ocidentalizada segue da esquerda para a direita. Pelas direcionalidades há jogos intervalares mais simplificados e outros sutilmente mais ocultos. Às vezes, em intervalos, em um dado bloco acórdico, aparentemente isentos de *intervalo característico*, quando observados com um pouco mais de atenção, pode-se verificar a ocorrência dos intervalos potenciais de dissonância. Há ainda movimentos que se direcionam como ascendentes ou descendentes; assim, o raciocínio de continuidade do potencial intervalar se conecta com outra altura por meio da direção diagonal.

Para tanto, em uma análise visual e conceitual, passível de controles de direção, ajusta-se essa percepção, nesse caminhar para frente e para trás, para o alto (agudo) e para baixo (grave), bem como para os lados extremos entrecortados por uma linha diagonal, sem totalmente alcançar o eixo x (horizontal) ou o eixo y (vertical).

As direcionalidades têm sido observadas em uma lógica distributiva no espaço da partitura. Portanto, o que se propõe aqui, é a direcionalidade vinculada à direção e distribuição da organização e a ocorrência intervalar no registro gráfico da partitura por uma intenção do princípio linear do tempo.

Pousseur (2009, p. 69 e 177), ao comentar os atributos de direção na música de Webern, concebe o aspecto de homogeneidade pela ação tridimensional das direções⁹⁰ e as classifica como “articulações em todos os sentidos”:

- a) **Sentido horizontal** de certos valores sucessivos de altura em uma dada linha ou segmento (**eventos justapostos**);
- b) **Sentido vertical** de certos valores de altura em disposição simultânea (**eventos sobrepostos**);

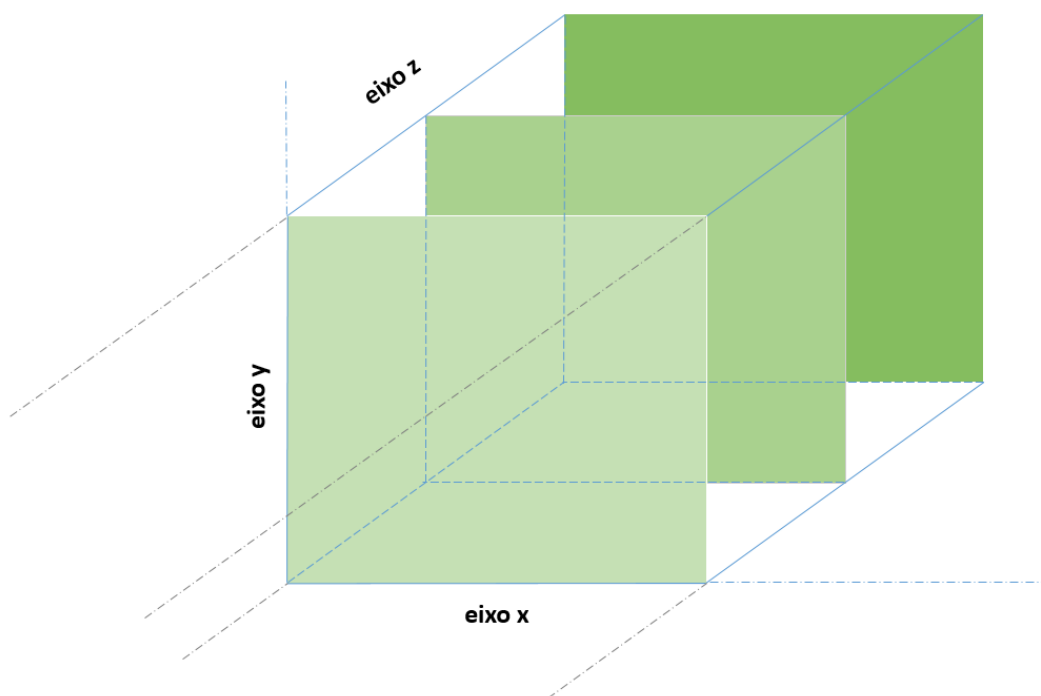
composição propriamente dita. A música pode então ser definida como direcionalidades conscientemente elaboradas.” (MENEZES, 2013, p. 74).

⁹⁰ O meu conceito de direcionalidade está vinculado ao campo da organização das alturas na partitura. Lembre-se que o conceito de direcionalidade em Pousseur é ampliado por meio de tipos de *design geométrico* que possam conduzir a uma série de possibilidades quanto às alturas e suas organizações intervalares. Pousseur cria sua abstração teórica através desse recurso geométrico.

- c) **Sentido diagonal** de certos valores dispostos em qualquer *linha oblíqua* (contendo variadas **relações possíveis entre os extremos**, que não sejam verticais nem horizontais).

É esse aspecto tridimensional que busco destacar nas direcionalidades em Almeida Prado: as direcionalidades x , y e z que admitem ser avaliadas no tempo. O princípio da tridimensionalidade estabelece-se como demonstrado.

Diagrama 59 - Princípio da tridimensionalidade



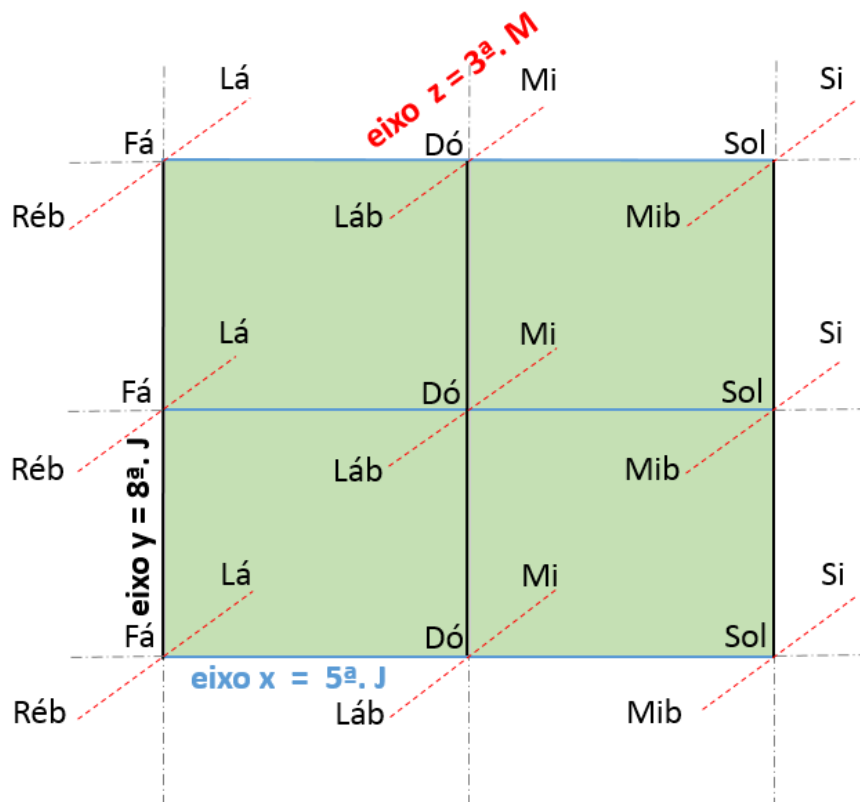
Fonte: elaborado pelo autor
Horizontalidade (eixo x), verticalidade (eixo y) e diagonalidade (eixo z).

Pousseur dá vários exemplos da aplicação abstrata das linhas direcionais da tridimensionalidade. Percebeu-se que as variações são possíveis mudando o terceiro eixo (z) para mais ou menos proximidade em relação aos eixos x e/ou y ; para Pousseur (2009, p. 69-70), a diagonalidade é “uma evolução contínua”. As possibilidades entre as linhas e seus eixos resultariam em figurações geométricas diferentes nos pontos de cada vértice, ou seja, em novas relações intervalares. Nesse contexto, o autor desenvolveu uma concepção de “redes

harmônicas” por meio dos planos “bidimensional” (Dó, 1ª.; Sol, 5ª.; e Dó, 8ª.) e “tridimensional” (Dó, 1ª.; Mi, 3ª.; Sol, 5ª.; e Dó, 8ª.), ocasionando nesses planos jogos intervalares, os quais seguiram uma sequência e ocorrência em direcionalidades possíveis dentro de sua **particularização teórica (uma rede intervalar disponível em três eixos capazes de gerar figuras geométricas em tridimensionalidade: horizontalidade, verticalidade e diagonalidade).**

Embora Pousseur (2009), no capítulo *Apoteose de Rameau: ensaio sobre a questão harmônica*, aplique uma lógica atemporal para desenhar sua rede de intervalos, seu modelo tridimensional oferece, aqui, uma ideia/possibilidade para que as direcionalidades possam ser usadas no controle dos intervalos sob uma ótica temporal.

Diagrama 60 - Rede intervalar de Pousseur por uma tridimensionalidade abstrata (atemporal)



Fonte: elaborado pelo autor (POUSSEUR, 2009, p. 227)

Horizontalidade (eixo x: quintas justas), verticalidade (eixo y: oitavas justas) e diagonalidade (eixo z: terças maiores).

Sob o entendimento do tempo, tal controle poderá se dar na configuração da escritura musical que une duração a altura. A partitura estabelece-se como espaço que organiza essa

escritura dos eventos, também pelo parâmetro da altura (notas, intervalos, estruturas acórdicas) sob as mesmas direcionalidades: horizontalidade (eixo x), verticalidade (eixo y) e diagonalidade (eixo z). O espaço e o tempo agem em conjunto para tratar da importância dessas relações.

No contexto histórico musical, a linearidade melódica, pouco a pouco foi fornecendo o encaminhamento à verticalidade harmônica, que na sequência, em segundo plano, desenvolveu também a possibilidade perceptiva da diagonalidade. O relacionamento de sentido intervalar-harmônico-sistêmico que é intrínseco ao evento da altura em um determinado momento presente (evento atual analisado: nota, intervalo e/ou acorde), este está cognitivamente vinculado ao que ocorreu anteriormente, assim como, estará relacionado ao próximo evento melódico-harmônico possível. A execução musical definirá, em conjunto com a partitura, a possibilidade dos sentidos na recepção sonora. Ainda assim, por mais que a partitura tenha sentido de “material”, ela própria é uma abstração do som, embora possibilite a materialização do som. Da mesma forma que um mapa não se trata de uma viagem em si, a partitura é um guia abstrato para a execução da música. Ela leva ao som, não sendo o próprio som. A readmissão da realidade musical é obtida pela *performance*. Buscando livrar-me do aprofundamento filosófico dessa questão já tratada na revisão bibliográfica do capítulo dois, onde se citou vários autores, resumidamente, direi que a altura, como parâmetro na partitura ou na organização sonora de uma obra, tem sua ação subvencionada ao tempo.

A proposta tridimensional (x , y e z) de Pousseur, embora não difira dos conceitos ainda hoje vigentes na Matemática e na Física, os quais podem prolongar a compreensão relacional entre espaço e tempo, abstrai-se da questão física do tempo (na qual se inclui a escuta psicocognitiva). Retomando o controle intervalar no tempo, propus uma aplicação teórica utilizando os mesmos eixos direcionais x , y e z .

3.5.1 Horizontalidade

O movimento direcional na linha do horizonte move-se em sentido paralelo ao “nível plano do chão”. Musicalmente, o horizontal é tendente ao aspecto melódico, uma continuidade de um ponto a outro ponto, em sequência. A questão aqui é a diacronicidade em intervalos, o que é consecutivo. Entretanto, qualquer mudança de direção, para cima ou para baixo,

implicará em aspectos de uma intrínseca diagonalidade na horizontalidade. Tais aspectos podem ser facilmente atribuídos e lembrados nas disposições melódicas que necessitam praticar saltos.

No exemplo a seguir são verificados os traços evidentes da direcionalidade horizontal do(s) *intervalo(s) característico(s)*. Ela ocorre neste trecho em duas camadas: linha superior e linha inferior.

Figura 48 - *Noturno n. 7* (c. 12-14) de Almeida Prado: predominância de segundas menores na horizontalidade

The image shows a musical score for 'Noturno n. 7' (measures 12-14) by Almeida Prado. The score is in treble and bass clefs. Red boxes highlight intervals in both staves, labeled as '2as. m' (second minor) and '9a. m' (ninth minor). The intervals are primarily minor seconds. There are also markings for triplets and a 5:4 ratio.

Fonte: elaborado pelo autor (musicografia⁹¹: Nadai, 2007)

A horizontalidade tem relações com a lógica linear da melodia (arpejos, dependendo do contexto, podem ser considerados também como estruturas melódicas complexas⁹²).

3.5.2 Verticalidade

A direção da verticalidade é um encontro de sincronicidade. Há o sentido agudo-grave (grave-agudo) e o trânsito de objetos (alturas no eixo das ordenadas [eixo *y*]: vertical) no mesmo ponto-referência de um eixo de abscissas (eixo *x*: horizontal). No ponto sincrônico (o eixo *y* que se encontra no eixo *x*), essa direcionalidade é aplicável ao que entendemos como harmonia, estrutura acórdica ou conglomerado sonoro.

Em síntese, as direcionalidades mais observáveis são a horizontalidade (linha melódica, seguimento, sequência de alturas – justaposição) e a verticalidade (estrutura acórdica –

⁹¹ Todas as figuras, baseadas na partitura da obra *Sonata n. 3* de Almeida Prado, foram recortes da partitura musicografada pelo pesquisador Robson de Nadai (2007).

⁹² Cf Berry (1989, p. 260-299).

sobreposição). Segue um diagrama simples com as direcionalidades (horizontalidade e verticalidade) quando organizam os materiais musicais:

Diagrama 61 - Horizontalidade e verticalidade



Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

3.5.3 Diagonalidade

A diagonalidade é um direcionamento mais sutil, podendo pertencer a um ordenamento mais complexo em suas relações. Ao analista cabe também verificar as relações que são menos observáveis. Em termos de conceito de direção, a diagonalidade é a soma de movimentos médios possíveis entre a horizontalidade e a verticalidade. A diagonalidade não satisfaz ao ponto final e máximo do inteiramente horizontal (por que a satisfação total tornaria o movimento diagonal ao eixo das abscissas $[x]$, de tal forma que já não seria mais diagonal, mas horizontal). Da mesma maneira, em relação ao vertical, a diagonalidade não satisfaz por completo à força atrativa gravitacional (cima-baixo ou baixo-cima). Não atinge o ponto superior da altura plena e aguda, assim não alcança o mais profundo extremo do que está no grave, porque se essa satisfação ocorrer no eixo vertical das ordenadas (y) , o que é diagonal se torna vertical.

Tendo por definição de movimento o meio termo, a diagonalidade é uma ordem diretiva que propicia as maiores sutilezas no jogo de ocorrências intervalares: sua ação não está no inteiramente simultâneo, nem no inteiramente consecutivo. É um modelo paradoxal de forças que se medem e se permutam entre si. São direções, pesos e movimentos que se compensam no “quase”, mas não podem chegar inteiramente ao vertical nem ao horizontal.

Como já foi dito, o exemplo a seguir se apropria da materialidade da partitura para apontar a ideia de tempo, já naturalmente inerente ao registro gráfico. Nos compassos 16 e 17 do *Noturno n. 7* para piano, apontam-se dois casos quanto a ocorrência intervalar e suas direcionalidades na partitura, um para a diagonalidade (as nonas menores) e outro para a horizontalidade (segunda menor):

Figura 49 - Diagonalidade ascendente: Ré3, Mib5 (9ª m); diagonalidade descendente: Réb5, Dó2 (9ª m); horizontalidade descendente: Láb2, Sol2 (9ª m); horizontalidade descendente: Láb2, Sol2

Fonte: elaborado pelo autor

3.6 O PRINCÍPIO DAS DIRECIONALIDADES NA FORMAÇÃO DA MALHA ESTRUTURAL DO(S) INTERVALO(S) CARACTERÍSTICO(S)

Os intervalos estudados, até aqui, como característicos, têm sua recorrência organizada pelo plano das direcionalidades, e são essas direcionalidades que ajudam a produzir uma rede de intervalos que denominamos **malha estrutural característica**. Entenda-se essa malha como uma estrutura interna que dá suporte para o corpo geral, perfazendo um tamanho tão importante quanto o panorama do todo de uma obra musical. Esse todo estrutural se define

como uma reunião de **todas as estruturas intervalares**⁹³ e acórdicas ocorrentes, incluindo os tipos intervalares preferidos (2ª m, 7ª M e 9ª m [*intervalo(s) característico(s)*]). Observa-se que os *intervalos característicos* ajudam fortemente a criar um aspecto de contraste potencializado, quando estão associados aos contextos intervalares sistêmicos da modalidade e da tonalidade.

A análise intervalar passa a revelar todo o processo mais velado dessa malha interior em suas disposições diacrônicas, sincrônicas e diagonais. Nesse sentido, Almeida Prado revela um plano antecipado e intencional ao lidar com esse jogo e disposição intervalar na padronização interna da estrutura. O trecho a seguir, coletado da Galáxia NGC das *Cartas Celestes I*, demonstra esse cuidado no procedimento estrutural do material.

Figura 50 - Segundas menores em horizontalidade e diagonalidade

Fonte: elaborado pelo autor

Primeiras aumentadas como **intervalos semelhantes por distância** às segundas menores (*Cartas Celestes I*, Galáxia NGC 224 = M 31 [p. 12, 3º sistema]).

⁹³ “Todas estruturas intervalares” é uma expressão que passa pela admissão dos intervalos gerais e comuns, aqueles que são ligados ao sistema tonal, tornando-se “não preferidos” por não terem tensões potenciais das dissonâncias (2ª M, 3ª m, 3ª M, 4ª J, 5ª J, 6ª m, 6ª M, 7ª m, 7ª M, 4ª aum e 5ª dim).

Figura 51 - Sétimas maiores em horizontalidade e diagonalidade

Fonte: elaborado pelo autor

Oitava diminuta como **intervalo semelhante por distância** à sétima maior (*Cartas Celestes I*, Galáxia NGC 224 = M 31 [p. 12, 3º sistema]).

Figura 52 - Oitavas aumentadas em horizontalidade e diagonalidade.

Fonte: elaborado pelo autor

Oitavas aumentadas como **intervalos semelhantes por distância** às nonas menores (*Cartas Celestes I*, Galáxia NGC 224 = M 31 [p. 12, 3º sistema]).

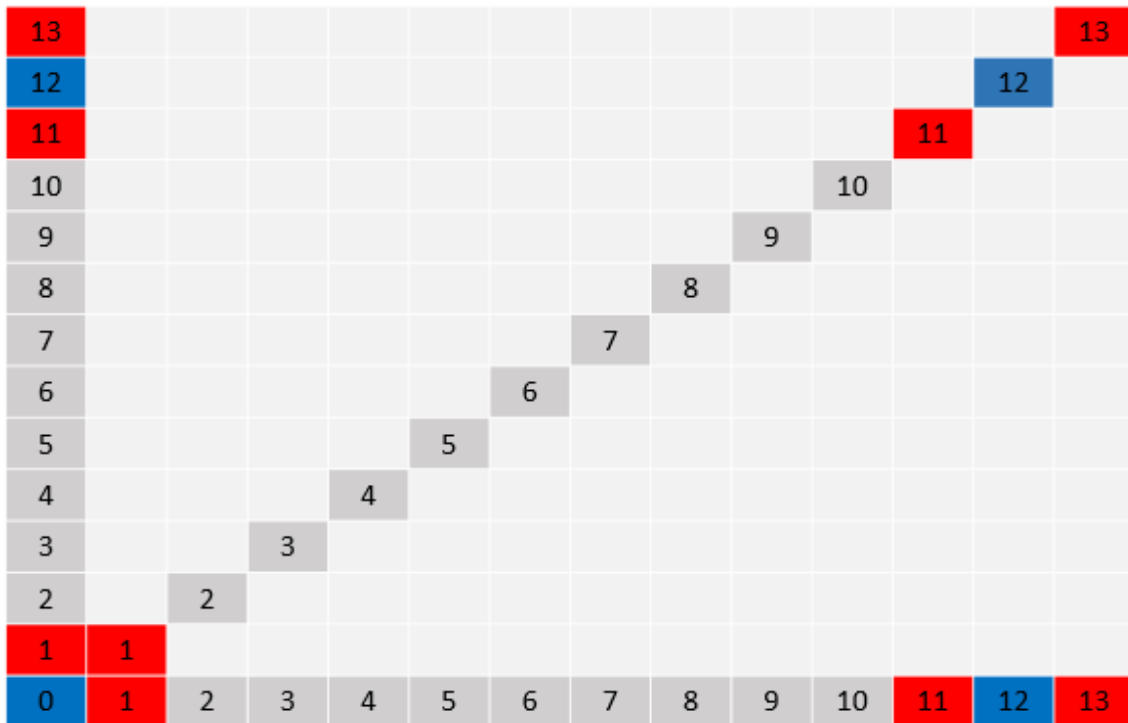
Figura 53 - As direcionalidades em rede com todo(s) *intervalo(s) característico(s)*

The image shows a musical score for piano with two staves. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The score is annotated with red text and lines indicating intervals between notes. The intervals are labeled as follows: 7a. M, 1a. aum, 8a. aum, 2a. m, 8a. aum, 1a. aum, 7a. M, 7a. M, 8a. aum, 7a. M, 9a. m, 8a. dim, 1a. aum, 8a. aum, 2a. m, 8a. aum, 8a. aum, 2a. m, 1a. aum, 8a. aum, 1a. aum, 8a. aum, 8a. aum. Dashed lines indicate octave boundaries (8va).

Fonte: elaborado pelo autor

Distribuição que constrói um tipo de malha geral da estrutura por *intervalo(s) característico(s)*.
(*Cartas Celestes I*, Galáxia NGC 224 = M 31 [p. 12, 3º sistema]).

O(s) *intervalo(s) característico(s)* pode(m) ser demonstrado(s) compreendendo as direcionalidades na organização a partir de um ou mais semitons (sétima maior ou nona menor somando-se às possibilidades dos outros “intervalos comuns”) no total cromático (*Mod 12*):

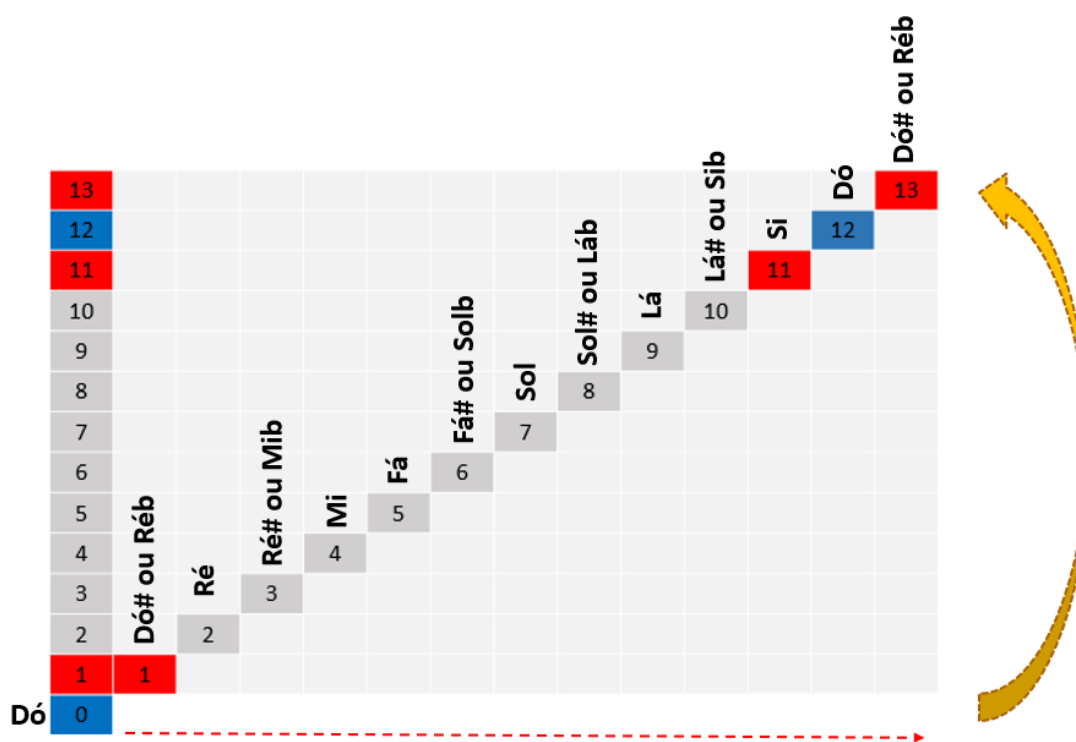
Diagrama 62 - *Intervalo(s) característico(s)* e as direcionalidades

Fonte: elaborado pelo autor

Intervalo(s) característico(s) (acentuados em vermelho) na verticalidade, horizontalidade e diagonalidade dentro de um princípio temporal.

No entanto, a princípio o *Diagrama 62* ofereceria um problema quanto à horizontalidade, pois essa direcionalidade de fato teria uma representação gráfica real em diagonalidade quanto aos sons musicais. O conceito de horizontalidade no diagrama acima só seria percebido como um construto artificial. Como exemplo, do grave para o agudo, pelo registro gráfico-sonoro, as notas estariam alocadas tendendo ao direcionamento cada vez mais superior e à direita do espaço. Assim, gradualmente as alturas seriam representadas como no *Diagrama 63*, e a horizontalidade de fato não ocorreria. Assim, esta direcionalidade seria representada e entendida por uma propriedade diagonal:

Diagrama 63 - A representação da horizontalidade “diagonal” avaliando o acréscimo ou decréscimo de semitons



Na prática de se avaliar a horizontalidade de qualquer intervalo e/ou dos *intervalo(s) característico(s)* (acentuados em vermelho), esta proposição seria uma horizontalidade “diagonal”. A horizontalidade só poderia ser pensada como estritamente “horizontal” como se fosse uma ideia artificial.

3.6.1 A decomposição da rede: as direcionalidades implícitas no interior da malha intervalar

O(s) *intervalo(s) característico(s)* demonstrados nos exemplos das *Figuras 50-51* apontam o planejamento meticuloso que se manifesta ininterruptamente. Lembra-se que o *cluster*, além das facilmente detectáveis segundas menores, contém as relações de sétimas maiores e nonas menores ao mesmo tempo.

Essa rede pode ser composta por sobreposições e justaposições de *intervalo(s) característico(s)*. Os apontamentos, a figura e os diagramas, a seguir, revelam a organização espacial das estruturas.

Figura 54 - Rede de *intervalo(s) característico(s)*

□ 2a. m (1a. aum)
 ○ 7a. M (8a. dim)
 ○ 9a. m (8a. aum)

cluster

fz *pp*

Fonte: elaborado pelo autor

Exercício com vistas à decomposição da rede intervalar (*Cartas Celestes I*, Galáxia NGC 224 = M31 [p. 13 - 3o. sistema]).

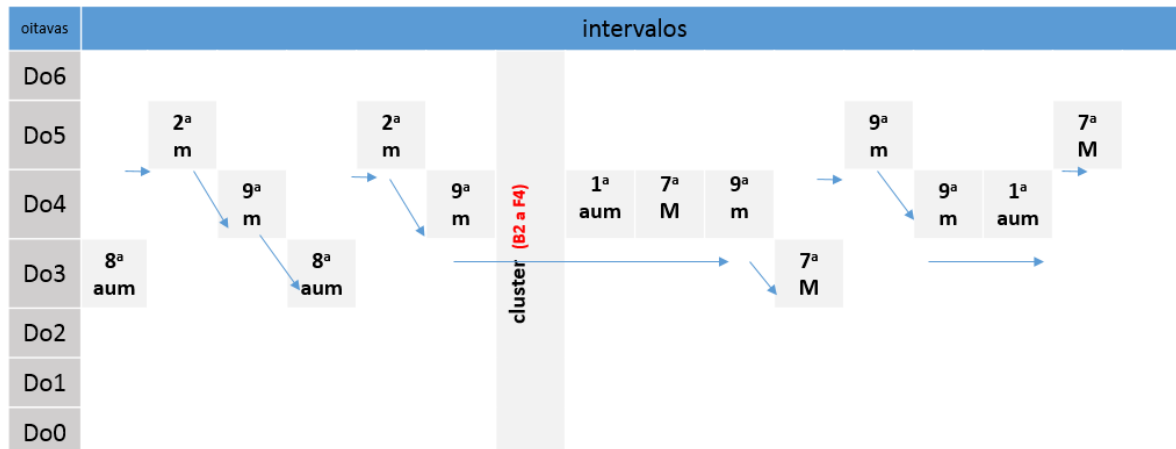
Diagrama 64 - *Intervalos característicos* em superposição (*cluster*) e sobreposição

oitavas	intervalos										
Do6											
Do5		2 ^a m		2 ^a m					9 ^a m		7 ^a M
Do4			9 ^a m		9 ^a m	1 ^a aum	7 ^a M	9 ^a m		9 ^a m	1 ^a aum
Do3	8 ^a aum		8 ^a aum						7 ^a M		
Do2											
Do1											
Do0											

cluster (B2 a F4)

Fonte: elaborado pelo autor

As diagonalidades: verticalidade e horizontalidade (*Cartas Celestes I*, Galáxia NGC 224 = M 31 [p. 13, 3º sistema]). Há outras possíveis relações de *intervalo(s) característico(s)*, mas, intencionalmente demonstrou-se as mais facilmente observáveis.

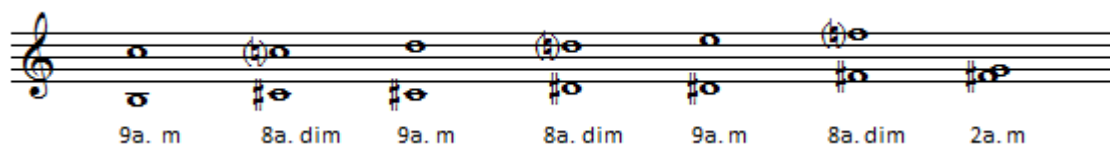
Diagrama 65 - *Intervalos característicos* e as direcionalidades nas regiões de oitavas

Fonte: elaborado pelo autor

Nesse diagrama, que é descendente do *Diagrama 64*, continua tratando do trecho da *Galáxia NGC 224 = M 31* [p. 13, 3º sistema]], o que se quer apontar aqui são as direcionalidades quando pensadas no âmbito da tessitura (em que região da oitava esses padrões intervalares característicos acontecem). Igualmente, como no diagrama anterior existem outras relações de *intervalo(s) característico(s)*.

O *cluster* na *Galáxia NGC 224 = M 31* (p. 13, 3º sistema), com centro em Dó sobre outro aglomerado em Si, deve ser decomposto e compreendido nas sobreposições do(s) *intervalo(s) característico(s)*. A partir do exemplo acima, apresentam-se os tipos intervalares ocorrentes:

Figura 55 - Lista dos *intervalo(s) característico(s)* na *Galáxia NGC = M 31*



Fonte: elaborado pelo autor
(*Cartas Celestes I*, *Galáxia NGC = M 31* [p. 13, 3º sistema]).

Toma-se um exemplo ainda anterior à *Europa*, da obra *Diálogos*, de 1967 (c. 23-26), na qual já constava a organização em rede para a formação da *malha intervalar*.

Figura 56 - A *concepção intervalar* de Almeida Prado é anterior à Europa

Fonte: elaborado pelo autor

Concepção intervalar de Almeida Prado concebida anteriormente às aulas com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen.

Fica evidenciado, por meio dos exemplos arrolados acima, que a recorrente atividade intervalar caminha atrelada aos planos direcionais. Esse planejamento distributivo das estruturas acórdicas por meio da rede de *intervalo(s) característico(s)* contribui para o adensamento ou a rarefação da tensão na malha intervalar geral. A *malha intervalar característica* é projetada na malha geral, que compreende a soma do(s) *intervalo(s) característico(s)* e dos intervalos genéricos (comuns à tonalidade).

É provável que Prado, quando diz ser “um compositor muito tímbrico” à Adriana Moreira (2004, p. 76), esteja fazendo alusão a esse aspecto da potencialização e tensão provenientes de determinados intervalos, os quais salientam essa *pesagem*⁹⁴ e o destaque sonoro contrastado com o restante intervalar genérico da estrutura.

⁹⁴ “Por outro lado, a oitava e a Sétima maior, correspondendo a graus de complexidade proporcional já bem diferentes, são, apesar de sua proximidade melódica, harmonicamente bem dessemelhantes, bem distanciadas uma da outra. A escala de harmônicos naturais, ou seja, a série aditiva de números inteiros desempenha aqui um papel de discriminação muito importante. A fundamental e as oitavas da fundamental de tal série (ou seja, a unidade, o número dois e as potências deste último) ou de qualquer intervalo que daí possa ser extraído serão dotadas, pois, de uma polaridade particularmente forte. Uma primeira hierarquia de importância estrutural, de ‘peso’ harmônico, totalmente distinto do peso melódico, parece poder então estabelecer paralelamente ao grau de proximidade harmônica das frequências nessa família fundamental.” (POUSSEUR, 2009, p. 183).

4 A ANÁLISE DAS OBRAS E A SIMPLICIDADE DO MÉTODO

A metodologia é, pois, uma *disciplina instrumental* a serviço da pesquisa; nela, toda questão técnica implica uma discussão teórica. (MARTINS, 2004).

[...] a análise é simplesmente um diário de guerra. (FERRAZ, 2005, p. 18).

Se, anteriormente, já se apresentou a ideia de manter-se uma análise isenta de modelos pré-determinados da subárea teórico-analítica, supôs-se que houvesse uma desejada neutralidade e que nosso modelo não convencionasse a música de Almeida Prado aos métodos já consolidados. Assim, se “Na prática científica, os dados empíricos fornecem o nosso ponto de contato com o mundo. Aceitamos ou rejeitamos as teorias com base em suas relações com os dados empíricos [...]” (LACEY, 2008, p. 28) – a partir dessa afirmação, proporção e direção, o método é “descendente”⁹⁵ das obras do compositor. O caminho ideológico pretendido aqui foi o de experimento. Um experimento que almejasse, para minha prática de análise, uma pesquisa dedutiva, liberada de determinadas amarras teóricas, intentando-se uma ampliação criativa do conhecimento sobre as obras de Almeida Prado.

As escolhas foram sendo condicionadas ‘diante do objeto’ (BARROS, 2013). Em certo sentido, poder-se-ia dizer que, aqui, nesse ponto da opção pelo método analítico, não tenha havido de fato a minha anunciada neutralidade. Essa definição de escolha, em si, já seria um direcionamento e uma pré-condição motivada por uma crença, já anteriormente, anunciada passo a passo. Desejou-se até a neutralidade em certo sentido: pretendeu-se! Mas, talvez, o único indício de neutralidade foi o fato de se ter proposto uma análise descendente da música de Almeida Prado.

Estabelecido esse propósito, aprofundou-se o método buscando-se compreender o funcionamento das estruturas na composição como uma definição de mundo, com base no acondicionamento proposto por Lacey, nos termos que “Dessa perspectiva, a neutralidade

⁹⁵ Descendente é o que descende de algo; aquele ou quem descende de uma família ou um indivíduo. Para ferramentas voltadas para o estudo da composição de Almeida Prado, proponho um tipo de análise que descreva uma realidade musical intrínseca aos materiais na obra. Uma lógica analítica que provenha da lógica da sua composição.

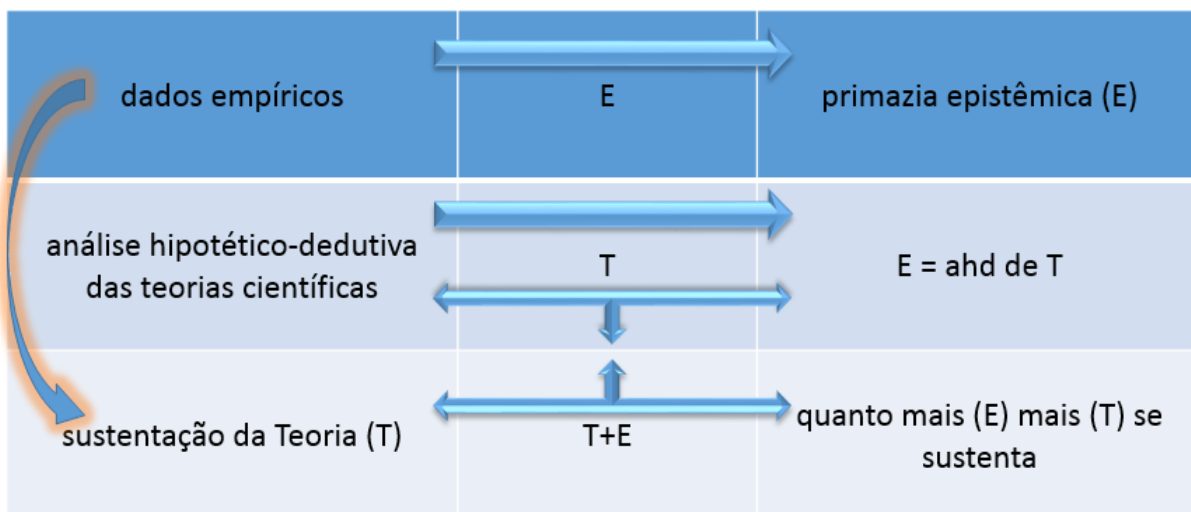
deriva-se da afirmação de que a teoria representa o *mundo* tal como ele é.” (LACEY, 2008, p. 26-27, grifo nosso).

Mesmo que essa reflexão tivesse gerado um paradoxo ameaçador (a simplicidade), o certo é que me apoiei no fato de que os dados empíricos forneceriam o encaminhamento teórico com base nesses mesmos dados (LACEY, 2008, p. 28). Segundo Irna Priore, “Um trabalho teórico sério deve ser afirmado por demonstrações empíricas que justifiquem seu uso [...]” (PRIORE, 2013, p. 12). Nesses termos, a música de Almeida Prado deverá ser contemplada analiticamente a partir da observação e da descendência de seus próprios dados musicais que, nesse sentido, viabilizarão uma análise empírica (uma análise livremente perscrutadora).

Como proposta conceitual teórica dessa metodologia, realizou-se a definição da “subdeterminação” de Lacey quando ele propôs que:

A tese da subdeterminação segue do seguinte argumento desenvolvido a partir de três premissas, cujas várias versões são comumente encontradas nas explicações empiristas da aceitação racional de teorias: 1) os dados empíricos (E) têm primazia epistêmica: os dados constituem a evidência ou o ponto de partida para a inferência de outros propósitos teóricos; 2) a análise hipotético-dedutiva das teorias científicas: T é uma estrutura de generalizações e de hipóteses organizadas dedutivamente, e E está contido entre as consequências dedutivas de T ; 3) a sustentação de T é fornecida por E em virtude dessa relação dedutiva entre T e E , de tal modo que quanto maior o número e a variedade dos itens de E , tanto mais bem estabelecida estará T . (LACEY, 2008, p. 30).

Diagrama 66 - Tese da subdeterminação de Lacey



Fonte: elaborado pelo autor
Tese da subdeterminação em suas três fases retroalimentadas.

A seletividade dos dados empíricos e a restrição das teorias caminham lado a lado, sustentando-se mutuamente, e formam a combinação que chamarei de uma “estratégia de restrição e seleção”: associando-se diversos critérios, vou propor que a “consistência com a estratégia de restrição e seleção materialista” ou, abreviadamente, a “estratégia materialista” constitui um critério altamente valorizado para escolha de teorias. (LACEY, 2008, p. 91, grifo nosso).

A ilustração e as definições acima puderam ajudar a favorecer o entendimento da construção epistêmica da teoria de Lacey, que, em certo sentido, circunscreveu a rotina analítica nos primeiros contatos com a construção intervalar de Almeida Prado. Dessa maneira, os intervalos e suas organizações estruturais constituíram-se em dados empíricos importantes para nortear o caminho teórico-analítico desenvolvido ao longo desta pesquisa. Assim, em síntese, as bases processuais se fundamentaram a partir das estruturas acórdicas e de seus conteúdos primariamente essenciais – os intervalos como dados empíricos.

Pretendeu-se uma ordem de procedimentos que propiciasse à análise uma conjuntura exploratória, reunindo os dados empíricos⁹⁶, mesmo que a despeito da pesquisa de mestrado já se tivesse iniciado e levado a cabo a identificação desse fenômeno intervalar em Almeida Prado chamado de *expressividade intervalar*. No entanto, pelo contínuo processo revisivo do material musical, identifiquei outras relações composicionais que o autor desenvolveu e, de maneira concomitante a esse trabalho de averiguação epistemológica, todo o conjunto de estudo levou-me à superação terminológica que então, ora denominei *intervalo característico*.

A partir da prática analítica pude perceber a importância da afirmação de Lacey (2008, p. 172-173) quando ele propôs que nas “[...] estratégias materialistas, esses dados são obtidos tipicamente a partir dos fenômenos observados no decorrer das práticas experimentais, que são práticas exemplares de controles.”

Admitiu-se para esta análise o tom descritivo⁹⁷, passível do sintoma circunstancial da própria atividade que tentou explicar como funciona isso ou aquilo na estrutura musical. Ainda assim, almejou-se firmemente uma desvinculação já anunciada de modelos estabelecidos na atualidade. Essa escolha é uma tentativa de livrar-se “[...] de exigências de ‘coerência absoluta’

⁹⁶ “As teorias corretamente aceitas manifestam os valores cognitivos em graus elevados relativamente ao conjunto apropriado de dados empíricos.” (LACEY, 2008, p. 172).

⁹⁷ Sintoma circunstancial da análise, quando funciona quase como um manual da composição (tentativa do analista quando não é o próprio compositor, desta forma o analista é um intérprete).

em relação a um sistema teórico fechado”. Esse “pode ser um bom conselho para evitar estagnações”, podendo “assegurar uma maior riqueza de recursos” (BARROS, 2013, p. 224).

Considerando-se que a revisão e a fundamentação teórica, já realizadas anteriormente, ajudaram a evidenciar a concatenação entre conceitos de teorias que eram aparentemente díspares, os próprios dados analíticos provenientes das obras estudadas foram capazes de solidificar a geração de uma teorização intervalar. O avanço da pesquisa intervalar em Almeida Prado veio da observação estrita aos elementos no interior das estruturas. Uma lógica desenvolvida por um conjunto de argumentos que foram testados na micro unidade (*intervalo[s] característico[s]* inseridos e contrastados com os intervalos genéricos) que se expandiu à macro unidade (estruturas acórdicas e seus sistemas musicais).

Anton Webern (1953, p. 42) apontou que “A coerência (unidade) é certamente indispensável para que o significado exista. Para falar de maneira mais ampla, a coerência (unidade) resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis, entre partes componentes.” Segundo o autor, “Assim, tanto em música como em qualquer outro meio de expressão humana, a intenção é fazer aparecerem, o mais claramente possível, as relações entre as partes (da unidade); em uma palavra: mostrar como um elemento se encaminha a outro.” (WEBERN, 1963, p. 42, tradução nossa).

Levei em conta também que o próprio conceito de unidade intervalar, adquirido também por contraste intervalar (dissonâncias conviventes com as consonâncias) pudesse ser confrontado com a “poética do contrário e da dúvida” do compositor, itens aceitáveis na extensão desse gesto: a admissão da desunidade. Essa possibilidade foi considerada como admissível, porque em Almeida Prado a desunidade serviria a padrões intencionais dessa “poética do contrário”, uma espécie de acolhimento do que se poderia avaliar como ênfase contrastante entre o regular e o irregular, entre a tensão e o relaxamento, entre a força e a fraqueza, entre o grande e o pequeno, entre o rápido e o lento, entre a aumento e a diminuição, entre a coerência e a incoerência.

Como um tipo analítico descendente da composição de Almeida Prado, a *observação* às estruturas acórdicas e à relação intrínseca que elas possuem entre si nessa modelagem intervalar foi aplicada em três fases:

1ª fase: o reconhecimento e o recorte arbitrário das estruturas intervalares nas estruturas acórdicas grafadas por anotações que estabeleceram relações com o(s) *intervalo(s) característico(s)* (segunda menor [1ª aumentada], sétima maior [8ª diminuta] e nona menor [8ª aumentada]). A partir das composições selecionadas para análise, nesta fase, também se interpretaram os *intervalos característicos* em suas direcionalidades (verticalidade, horizontalidade e diagonalidade) pois as modelizações partiriam dessas direcionalidades.

2ª fase: a identificação das construções intervalares relacionadas aos processos composicionais mais relevantes em cada obra referencial (*Sonata n. 3, Cartas Celestes I e o Noturno n. 7*). Os intervalos e suas modelizações, nesta fase, foram observados do plano mais específico para o plano mais geral na composição. Manteve-se uma atenção ao sistema, e/ou, aos vários sistemas musicais conviventes (modal, tonal, atonal, serial e transtonal [um olhar geral sobre esses sistemas]), exercidos em uma prática livre e não exclusiva pelo compositor.

3ª fase: a compreensão das questões de poética e ressignificação material da estrutura passou pela percepção de onde o ato compositivo do autor se fez presente como uma crítica não verbal às convenções formais e estruturais do tonalismo (e outros sistemas). Se os sistemas musicais, em linhas gerais, são normatizados por uma *prática comum* descendente e subjacente a cada sistema, esta análise propôs uma compreensão sobre as maneiras com que o material musical se tornou uma ocorrência crítico-semântica no corpo da composição.

Em síntese, a interpretação analítica seguiu uma caracterização descritiva^{98,99} em torno do tripé *intervalo característico/estrutura acórdica, sistemas musicais e poética*. Parte das conclusões veio de um processo comparativo entre partitura analisada e interpretação das

⁹⁸ Na entrevista a Almeida Prado, efetuada pelo pesquisador Walter Finatto Ansante, a partir de uma pergunta, o compositor faz uma afirmação que corrobora de forma assertiva o que venho afirmando em minhas justificativas sobre o tipo de análise que pode se adequar ou não à composição de Almeida Prado. Nela Ansante pergunta:

“WF. O senhor disse que a análise Schenkeriana e Teoria dos Conjuntos não funcionam para analisar sua obra. A meu ver a observação e a análise descritiva são fatores importantes para analisar sua obra, o senhor concorda?”

AP. Sim, porque não tem mais a hierarquia tonal. Na música tonal, qualquer coisa que não seja triádica, ou é dissonância a ser resolvida, bordadura ou antecipação. Mas fica o dó maior atrás.” (ANSANTE, 2009, p. 128).

⁹⁹ “Descrições e teorias são construídas com base em dados, tais como medições físicas, descrições de participantes experimentais sobre suas experiências musicais, ou análises estatísticas de partituras.” (PARNCUTT, 2012, p. 176).

anotações, apresento um excerto da partitura original das *Cartas Celestes I* contendo a primeira e a provisória análise intervalar (em fase anterior à escrita da tese, que ainda necessitava de revisões, de adequações e de alguma correção intervalar, como foram os casos dos exemplos utilizados nesta tese, mas, que pode ser uma amostra do percurso analítico):

Figura 57 - Um excerto da partitura das *Cartas Celestes I* contendo a **análise intervalar preliminar** (ver Anexos)

The image displays three systems of musical notation from the score of *Cartas Celestes I*, annotated with interval analysis. The annotations are organized into two main sections:

- Section 13: Tematização intervalar** (Interval Thematization): This section covers the first system and the beginning of the second. It features a blue box labeled "13. Tematização intervalar" pointing to the first four measures. Red boxes identify intervals: "2a. m" (second major) in the first four measures, "8a. dim" (diminished octave) in measures 5-8, and "2as. m sobrepostas" (overlapping second majors) in measure 9. A red box labeled "camada com 9a. m" (layer with 9th major) is shown in measure 15. Dynamics include *ppp*, *accl.*, *f*, *p*, and *ff*.
- Section 14: Novas modelizações da organização intervalar** (New models of interval organization): This section covers the remainder of the second system and the first system of the third system. A blue box labeled "14. Novas modelizações da organização intervalar" points to the right. Red boxes identify intervals: "9a. m" (ninth major) in measure 10, "7a. M" (seventh major) in measures 11, 12, and 13, "2a. m" (second major) in measures 14 and 15, "acorde quartal" (quartal chord) in measures 16 and 17, "cluster" in measure 18, "8a. aum" (augmented octave) in measure 19, and "7a. M" (seventh major) in measure 20. Dynamics include *fff*, *ff*, and *pp*.

Additional annotations include "15a. j = 8a. j" (15th degree = 8th degree) in red boxes at the start of the second and third systems. Red arrows indicate the continuation of the analysis to the right of the page.

AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

15. Jogo de baixos em intervalos característicos com pedalização transtonal

Fonte: elaborado pelo autor (PRADO, 1974)

Nesse tipo de processo e observação, que se ajustou às estruturas contrastantes estabelecidas entre o tonal e o atonal, reiterarei duas afirmações de Almeida Prado, quase semelhantes a outras citadas neste texto, sob as quais se ressaltou seu direcionamento poético-intervalar. Assim, as duas expressões abaixo selecionadas, das muitas emitidas pelo compositor e, como já foi dito anteriormente, contribuem para afirmação e o entendimento dessa construção das alturas:

a) Seu processo composicional trabalha “[...] com mecanismos intervalares para **substituir** o tonal e o atonal” (PRADO e NADAI, 2007, p. 117);

b) Em outro lugar ele propôs, quase com as mesmas palavras, repetindo que “[...] trabalha com mecanismos intervalares e **não se subordina** às regras de qualquer sistema.” (NADAI, 2007, p. 25).

Em Almeida Prado, pudemos observar que as relações intervalares quando consideradas no contexto harmônico-estrutural mais amplo, sempre se atrelaram à uma *múltipla e transiente* ordem sistêmica musical que o compositor repetidamente sempre anunciou. Assim, em certo sentido, a construção do método foi favorecida pela *percepção* da superação dos valores técnicos aos críticos e, que, ao mesmo tempo, não deixou de olhar para o ingrediente principal: os dados intervalares relacionados ao acorde e seu espaço multissistêmico.

Ao se avaliar o resultado e o argumento analítico, aqui desenvolvido, perceber-se-á que eles foram organizados por uma ordem relatorial nutrida por um aspecto quantitativo que valorizou a grande recorrência do *intervalo característico*. Entretanto, também se verificará que o texto buscou avançar para um enfoque crítico-qualitativo que tentou compreender a ideia da ressignificação da forma e dos processos composicionais reestruturantes de Almeida Prado, que em parte, foram o “novo condicionamento” que o compositor quis imprimir às referências provenientes da *prática comum* na tradição musical.

Assim, a teorização intervalar aqui proposta conseguiu apontar determinados princípios composicionais, os quais foram utilizados pelo compositor nessas três obras selecionadas. Tal apontamento torna possível afirmar que esses princípios poderiam efetivamente ocorrer em muitas outras obras do compositor. Dessa maneira, esses princípios foram definidos como: padronização intervalar; modelização intervalar inter-relacionada às direcionalidades; potencial tímbrico por construção intervalar; intensificação da complexidade intervalar associada à aceleração rítmica com vistas a adquirir maior ou menor adensamento sonoro. Mesmo que eu possa apontar a existência desses princípios nas obras pós-ruptura do compositor, ao mesmo tempo, também faço a ressalva, de não ter abordado com suficiente profundidade a relação intervalar tímbrica na sua composição.

O ato composicional de Almeida Prado foi consideravelmente ampliado quando se apropriou do jogo semântico, quando introduziu o dúbio sentido a uma dada estrutura musical. Sua busca por diferentes utilizações de significado musical fizeram-se de uma maneira quase que predominante na sua produção pós-ruptura. O compositor manifestou um constante

interesse pelas transformações de sentido (semantização¹⁰⁰: reutilização/(de)formação). Se a semântica pode ser classificada em verbal e não verbal, obviamente a composição de Almeida Prado sempre lidou com essa não verbalização semântica. Seu ato criativo sempre se utilizou desse sentido crítico. Ernest Widmer (apud LIMA, 2015, p. 148) disse que “[...] a crítica não se circunscreve ao domínio verbal. A crítica habita o universo da criação [...] Sendo assim, a crítica *qua* criação, a crítica como instância do processo de criação, nos remete à qualidade desse diálogo, embate e entrelaçamento.”

A partir do olhar panorâmico sobre a produção musical de Almeida Prado, como exercício contínuo de observação nesse contexto intercambiante de conceitos e materiais, pareceu-me que, essas estratégias fizeram parte de um plano bem concebido pelo autor de empreender uma especial atenção à comunicação com a recepção de suas obras (seu público). A preocupação de realizar uma simbiose entre os sistemas e materiais da *prática musical comum* construiu uma espécie de pavimentação de contato que garantiria o interesse de sua audiência. Ele se adequou bem ao espaço que pretendeu transitar. Se houve genialidade ou não, sua música sempre apreendeu o interesse de um considerável público acadêmico que tem estudado sua obra. Sua facilidade inventiva atrelada a sua índole tendente às transformações e às reiterações ressignificadas, contrastou modelos e os recriou nos vários sistemas musicais conviventes. Essa decisão envolveu uma escolha de limites na linguagem sonora, fazendo com que toda sua pretendida inovação estivesse contida nesse terreno convencionado aos doze tons, não avançando até a música eletroacústica, como foram os casos de outros dois alunos proeminentes de Messiaen: Stockhausen e Boulez.

Com essa apresentação em mãos, a partir do próximo capítulo, adentrou-se mais especificamente ao ato analítico que esteve atrelado ao uso e à detecção do(s) *intervalo(s) característico(s)* nas três obras anunciadas – (*Sonata n. 3, Cartas Celestes I* e o *Noturno n. 7*) –,

¹⁰⁰ Com vistas a entender que a semantização é adquirida pela transformação, e por transformação, entende-se esta como pertencente a um ciclo composto de um tripé, como concebido em Bertissolo (2009), onde um desses pontos é a própria transformação, sendo os outros dois vértices a modelagem e a reiteração (BERTISSOLO apud LIMA, 2014, p. 269). Tal modelo compreende as organizações e os materiais, sendo a reiteração passível igualmente da organização, enquanto essa organização reiterada trabalha no campo da significação musical. A transformação, igualmente, amplia a criatividade atraindo e nutrindo o interesse do ouvido e da recepção.

as quais, foram escolhidas para representar cada uma das fases pós-ruptura ao nacionalismo musical do compositor.

4.1

SONATA N. 3

para piano

Sonata nº 3

em torno de Ré

Ao Fernando Lopes

Almeida Prado
Campinas 26/12/83
Bloomington 28/01/84

I Movimento

Arioso, con molta fantasia

Lento ♩ = 44

Piano

ped

8^{va} -----

deixar ressoar bastante

pp

* ped *

5

Pno.

pp

ped

pp

*

9

Pno.

♩ = 76

pp

p

ped

8^{va} -----

* Tocar as duas notas com o cotovelo e o resto do cluster com o braço.

11 *ff* ped. *8va* *3* *3* *3* *3*

14 *pp* * ped * ped

17

19 *M.d.* *ped.* *M.E.*

21 *pp* *5* *10* *10* *p* *p* *ped.*

♩ = 44 *♩ = 76*

23 *ff*

27 *ff* *ped* *fff* *p*

30 *pp* **ped.* **ped.* **ped.*

33 *p*

35 *ppp* *ppp* *pp* *pp* *ped* *ped*

Detailed description: This page of a piano score contains five systems of music, each labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 23-26) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *fff*. The second system (measures 27-29) has a tempo marking of quarter note = 44. The third system (measures 30-32) shows a melodic line in the bass clef with repeated 'ped.' markings. The fourth system (measures 33-34) features a complex bass line with a crescendo hairpin. The fifth system (measures 35-36) includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex accompaniment, featuring *ppp* and *pp* dynamics and 'ped' markings.

II Movimento

Allegro con anima ♩ = 116

in loco

Piano

ff *ff* *pp* *pp*

8va *8va* *8va* *8va*

ped. *ped.* *ped.*

6 *fff* *fff*

Pno.

ped. *8va* *8va*

10 *pp* *pp*

10 *ped.* *8va*

p

8^{va}-----

Pno.

14

14

p

Pno.

17

17

Pno.

20

pp

ped. ped. ped. ped.

25

Pno.

pp

ped. *pp*

30

Pno.

p *in loco*

p

32

Pno.

ff

ped.

Lento $\text{♩} = 84$

38

Pno.

pp *rall* *p* **Sonoro**

pp *rall...*

Pno.

41 *sfz*

Pno.

47

Pno.

54 *pp* *pp* *p*

Pno.

61 *f* *f*

Tempo primo, Allegro poco piu

♩ = 138

Pno.

65 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *pp*

8^{va}

Pno.

68 *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Pno.

71 *p* *p* *p* *p* *p* *p*

74

Pno. *f*

77

Pno. *f* *súbito ff*

79

Pno. *pp* *súbito*

82

Pno.

f
85
Pno.

88 *Súbito ff*

91
Pno.

3:2 3 3:2 3 3

93
Pno.

Pno.

95

M.E *ff*

f

95

ff

M.D

Pno.

97

p

pp

17:16

Pno.

103

pp

17:16

Pno.

109 17.16

p

Pno.

111

Súbito

mf

ff

8^{vb}

p

Pno.

117

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

Pno.

121

cresc.

Pno.

pp

Tempo primo, Allegro ♩ = 116

Pno.

fff
in loco

pp

Subito

8va

8vb

Pno.

8vb

in loco

Pno.

fff

8va

8vb

137 8^{va} -----
 Pno. *fff* *fff* *pp* Súbito *pp*
 ped. 8^{vb} 8^{vb} 8^{vb} -----
pp

141
 Pno. 8^{vb} ----- 8^{vb} -----

143
 Pno. *pp* *ppp*
 8^{vb} ----- 8^{vb} -----

147
 Pno. *cresc.*

151

Pno.

Lento $\text{♩} = 84$

155

Pno.

8^{va}

ff

ff

155

155

8^{vb}

Pno.

158

8^{vb}-----

Pno.

163

ppp

ppp

Allegro, Tempo primo

171 **♩ = 116 (fugato libre)**

Pno.

8^{vb}-----

176

Pno.

179

Pno.

182

Pno.

185

Pno.

Repetir 4 vezes crescendo muito

fff sêco

4.1.1 Introdução

A despeito de não ser objetivo desta pesquisa tratar de uma análise formal, buscarei limitar-me a algumas informações básicas. Em uma rápida observação, pode-se detectar, na *Sonata n. 3*, uma construção em dois movimentos. O primeiro movimento contém a repetição da seção A por três vezes, perfazendo um tamanho de 38 compassos. As seções, nesse movimento, seguem um sentido de variação. Esse movimento parece ter um caráter de introdução ao segundo movimento. “O primeiro movimento é a síntese do material que irá se expandir.” (ALMEIDA PRADO em NADAI, 2007, p. 112, *anexo 1*). O compositor relatou que ocorre uma organização formal tradicional no segundo movimento, “a exposição, o desenvolvimento e a reexposição” acontecem como em Beethoven (p. 113). O compositor trata a construção estrutural rítmico-harmônica e os temas com certas expansões e contrações assimétricas. A pesquisa de Robson de Nadai (2007)¹⁰¹ traz uma análise detalhada, contendo uma identificação formal dos temas e suas estruturas adjacentes. Eles são demonstrados por uma indicação analítica que evidencia a ligação formal com a sonata romântica.

Para além desses aspectos formais básicos, minhas preocupações continuaram voltadas para os aspectos de ordem intervalar e as suas relações demonstráveis.

4.1.2 *Clusters*: segundas menores – itens importantes nessa estrutura acórdica (I mov.: c. 1-2)

Ocorrem três *clusters* no primeiro movimento da sonata. Como estrutura acórdica, esse material tem sua execução diferenciada: deve ser executado com o auxílio do antebraço (segundo recomendação do compositor em partitura musicografada pelo pesquisador Nadai em 2007). Ocorrem três estruturas de *cluster* nesse movimento (c. 1-2; c. 12-13; c. 25-26). Todos eles possuem alguma associação com o intervalo de segunda menor. Observa-se que, no segundo *cluster*, não ocorre o *intervalo característico* devido às pentatônicas realizadas em teclas pretas, mas, ainda assim ocorre no baixo a segunda menor entre um Ré0 e um Mib0. Dois aspectos podem ser observados no primeiro e no terceiro *clusters*. São eles:

¹⁰¹ Nadai (2007) diz que um dos objetivos centrais do trabalho foi identificar as similaridades e diferenças entre a *Sonata n. 3* para piano e *Sonata para Trombone*. Almeida Prado diz que a segunda obra em questão é um desenvolvimento a partir da primeira obra.

- 1) O *cluster* como estrutura acórdica com intervalos de segundas (M e m), considerando as segundas menores como pertencentes ao mecanismo do *intervalo característico*.
- 2) Os próximos três *clusters* são auxiliados pela pedalização ostensiva (terceiro pedal à direita no piano). O procedimento evidencia o retratamento acústico nas alturas selecionadas para os três *clusters*. Nestes casos, o transtonalismo foi realçado por esse processo de retroalimentação dos harmônicos de cada altura da estrutura acórdica (ressonâncias das ressonâncias). Se na música tonal para piano (principalmente romântica), o procedimento parece ser comum na execução musical, aqui, nesse sistema musical é reutilizado como artifício de realce colorativo com vistas à expansão tímbrica.

Na abertura da peça o primeiro *cluster* tem esse desenho:

Figura 58 – *Cluster diatônico* (teclas brancas): componentes de segundas maiores e menores

The image shows a musical score for a piano cluster. It consists of two staves. The upper staff is in 3/32 time and features a cluster of notes marked with 'ff' and a 'ped' instruction. The lower staff is also in 3/32 time and features a single note marked with '8vb' and the instruction 'deixar ressoar bastante'.

Fonte: (NADAI, 2007)

O segundo *cluster* não contém o *intervalo característico*. Entretanto, como detalhe, possui, no baixo, uma ocorrência por segunda menor:

Figura 59 - *Cluster* pentatônico (teclas pretas) sob *intervalo característico*

The image shows a musical score for two staves in bass clef, 3/32 time. The top staff has a dynamic marking of *ff* and a sharp sign. It features a series of notes leading to a pentatonic cluster of five black keys (F, G, A, B, C) in the next measure. The bottom staff has a dynamic marking of *ff* and a ped. marking. It features a single note 'e' in the next measure. A red box highlights a specific interval in the bottom staff, labeled '2a. m'.

Fonte: elaborado pelo autor (NADAI, 2007)

O terceiro *cluster* somado à utilização de *intervalo característico*:

Figura 60 - *Cluster* diatônico composto de segundas maiores e menores

The image shows a musical score for two staves in treble clef, 3/32 time. The top staff has a dynamic marking of *ff* and features a series of notes leading to a diatonic cluster of seven notes (C, D, E, F, G, A, B) in the next measure. The bottom staff has a dynamic marking of *ff* and a ped. marking. It features a series of notes leading to a diatonic cluster of seven notes (C, D, E, F, G, A, B) in the next measure. A dynamic marking of *fff* is present at the end of the bottom staff.

Fonte: (NADAI, 2007)

4.1.3 *Intervalo característico* como acompanhamento (I mov.: c. 3-7)

A segunda menor, em disposição sincrônica, segue com a proposta de um *ostinato*. Uma ideia de camada. Almeida Prado tem uma predileção por essa arrumação, construindo camadas, como estratificações de materiais, ampliando a ideia e a manutenção das sobreposições com objetivo de contraste.

A camada, como que um acompanhamento para um material melódico, é estabelecida pela repetição intencional do intervalo de segunda menor em uma mesma altura. O *intervalo característico* passa a ocupar o lugar do acorde que, geralmente, tem a função de acompanhamento harmônico. Em outras palavras, substitui a estrutura acórdica como elemento acompanhante da melodia.

Figura 61 - *Intervalo característico* como ideia de acompanhamento (ostinato)

Fonte: (Nadai, 2007)

4.1.4 Segundas em acumulação (I mov.: c. 7-8; I mov.: c. 19-20)

No próximo exemplo, Almeida Prado, utiliza-se de um mecanismo de acumulação intervalar por segunda menor. A partir da referência anterior do *ostinato* que agrega sincronicamente o Si1 e o Do2, ocorre um empilhamento que vai desse intervalo de segunda menor a um esquema cumulativo em direção à tessitura mais grave. Uma técnica de empilhamento invertido. O intervalo de segunda menor vai sendo vez após vez adicionado, deixando a estrutura acórdica em situação de novidade constante. Um processo cumulativo de intervalos por meio de uma ideia somatória.

Uma construção por meio de *empilhamento intervalar* faz, rapidamente, ocorrer uma transição de uma estrutura acórdica qualquer para uma estrutura em *cluster*.

Figura 62 - Processo cumulativo de segundas menores

Fonte: elaborado pelo autor
 Uso dos materiais por meio de *intervalo característico*.

Nos compassos 19 e 20 do I Movimento, a construção se dá por acumulação intervalar, ocorrendo de uma maneira mais ampliada (repetição do processo dos c. 33 a 35).

Figura 63 - Segundas menores por acumulação

Fonte: elaborado pelo autor
 Acumulação contínua do *intervalo característico* em direção ao grave.

4.1.5 Tematização por *intervalo característico* (I mov.: c. 9-10)

Intencionalmente o compositor estabelece uma *tematização*^{102, 103} do tipo *intervalar*, fazendo a reiteração da segunda menor. A ocorrência intensiva do intervalo é mantida desde o

¹⁰² "Não há tematização sem desdobramento, não há refrão sem segunda parte e não há gradação de alturas sem a intervenção dos saltos intervalares." (TATIT, 1997, p. 97).

primeiro movimento da peça. Já em terreno do segundo movimento, o intervalo ainda continua sendo material almejado para o *continuum* estrutural. Há de se observar que as correlações de direção, nesse trecho, são unicamente de horizontalidade. O seguimento estabelecido, de ordem melódica, pode ser tocado com uma única mão (esquerda ou direita: como se queira), com caráter de um trinado ampliado e subvertido e que depois, fatorialmente, na nota Ré4, exerce a pontuação da frase (o trinado real ocorre com incidência de segunda menor entre o Ré4 e o Mib4). Interessantemente, a mesma pontuação serve ao papel de uma ponte que se liga ao próximo material. Portanto, a segunda menor segue com desenvoltura na construção e, comprovadamente, a predominância do tipo intervalar é facilmente identificada no exemplo abaixo.

Figura 64 - Predominância do tipo intervalar: segunda menor

The musical score consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with several intervals highlighted by red boxes and labeled as '2as. m' or '1a. aum'. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with similar intervallic patterns. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic and concludes with a piano (*p*) dynamic. The key signature contains one sharp (F#).

Fonte: do autor

Predominância de um (1) tipo intervalar: a segunda menor (primeira aumentada) – uma ordem direcional horizontal (ocorrência justaposta do *intervalo característico*).

4.1.6 Relações de direcionalidade diagonal (II mov.: c. 6-7)

As direcionalidades são ordens de organização intrínsecas às modelizações intervalares e têm importância necessária na estruturação musical que o compositor desenvolve. Há de se ter uma certa dose de atenção à direção diagonal. Geralmente, as direcionalidades horizontais e verticais são mais prontamente observadas. Portanto, na diagonalidade, podem residir sutilezas

¹⁰³ Tematização como repetição, como padrão, como organização reiterada, como algum tipo de norma ou alguma razão.

e relações inesperadas. “A música pode então ser definida como direcionalidades conscientemente elaboradas.” (MENEZES, 2013, p. 74).

Figura 65 - Relação diagonal de *intervalos característicos* de 9ª m e 8ª dim

9ª. m 8ª. dim (...) 9ª. m 8ª. dim (...) (...)

Fonte: elaborado pelo autor

O exemplo acima, além de ser capaz de demonstrar a direção em diagonalidade, ao mesmo tempo pode apontar a padronização intervalar, o que, similarmente chamou-se de “tematização do intervalo”. No caso do exemplo da *Figura 65*, percebe-se que a ocorrência dos intervalos se dá na ordem sucessiva de nona menor e oitava diminuta (o último intervalo equivalente à sétima maior).

4.1.7 Intensificação das segundas menores (tematização em horizontalidade) [II mov.: c. 17-19]

A intensificação como reiteração do evento (repetição do elemento), aqui, é desenvolvida em um efeito de apressamento das ocorrências pela deslocação de uma outra camada do segmento. Ocorre a deslocação do tempo frasal com uma entrada contrapontística, o que se soma à mudança do ritmo interno que faz um atraso na somatória da colcheia no final do compasso 17. Uma irregularidade proposital controlada que parece sugerir uma mudança de velocidade, no entanto, a mudança do pulso interno não ocorre. O pulso ainda continua, sem mudança no tempo interno, que está baseado na colcheia: uma ilusão de velocidade. Nesse trecho, um sentido de importância ao plano de horizontalidade, as segundas menores surgem predominantemente em ordens estratificadas.

Figura 66 - Segundas menores em predominância horizontal

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.8 Aceleração rítmica com segundas menores (II mov.: c. 27-31)

Dos compassos 27 até o 31 do II Movimento ocorre uma intensificação mais acentuada do uso do *intervalo característico* de segunda menor. Nesse trecho, identifica-se também uma aceleração rítmica, tendo-se no compasso 27, indícios dessa aceleração por mudança de figura. A colcheia usual se transforma em semicolcheia na linha inferior.

Figura 67 - Semicolcheias no c. 27 indicando aceleração rítmica

Fonte: elaborado pelo autor

Na próxima figura (c. 30-31), os dois compassos apresentam nova inserção de velocidade. Esse efeito se dá pela substituição da figura de semicolcheia pela fusa. As segundas menores continuam predominantes na horizontalidade, praticando o mesmo movimento contrário entre a linha inferior e a linha superior (iniciado no c. 27 e seguindo até o c. 31). Sincronicamente, tem-se esse movimento contrário das linhas gerais de intervalos genéricos do tonalismo culminando sempre com uma segunda maior na última fusa. No compasso 31, além da manutenção da horizontalidade das segundas menores predominantes na camada inferior, o compositor reforça sincronicamente o motivo intervalar baseado na segunda menor alternada com segunda maior na camada superior, propagando todo esse material por uma organização de sobreposição das duas camadas com utilização da célula rítmica de quatro fusas contra quatro fusas.

Toda disposição envolvendo a intensificação do referencial do intervalo de segunda menor busca estabelecer um contraponto cromático adensando o som como uma ideia de batimentos¹⁰⁴ de uma onda sonora. Essa intensificação das segundas, em conjunto com a aceleração rítmica, produz um aspecto de “radiação sonora”, um procedimento que privilegia “certas dissonâncias para realçar batimentos [...]” e difusões sonoras (FERRAZ, 2006, p. 16).

Figura 68 - Contraponto de segundas menores: intensificação e clímax sonoro

The image shows a musical score for two staves, both labeled '2as. m'. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It starts with a dynamic marking 'p' and a '3:2' ratio above the first few notes. The bottom staff also begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, with a dynamic marking 'p' and a '3:2' ratio above the first few notes. The notation consists of eighth notes in both staves, creating a dense, chromatic texture. The top staff is marked 'in loco' in the second measure. The entire score is enclosed in a red rectangular border.

Fonte: elaborado pelo autor

104 “Batimento” (ing. *beat*; it. *battimento*; fr. *battement*; al. *Schwebung*): choque de frequências entre sons muito próximos, mas não idênticos, que proporcionam a sensação de PULSAÇÃO, por oscilarem de forma constante [...]” (DOURADO, 2004, p. 47).

4.1.9 Modelo motivico com segunda menor na estrutura rítmica (II mov.: c. 71-73; c. 84)

O fragmento abaixo revela uma similaridade rítmico-intervalar com o conceito composicional da *tematização intervalar*. Pode-se classificar como um modelo recorrente de um formato motivico por meio de segunda menor. Esse modelo carrega a padronização rítmica em conjunto com a *tematização intervalar* (nesse caso, a repetição do *intervalo característico* na primeira nota do conjunto das quatro semicolcheias).

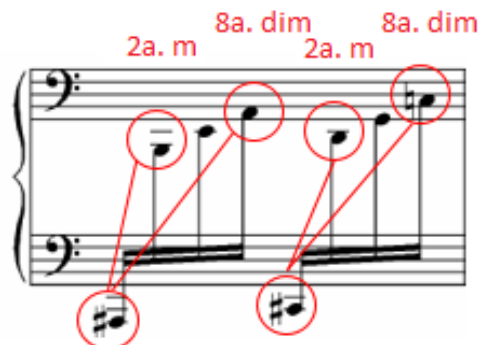
Figura 69 - Modelização rítmico-intervalar com base no *intervalo característico*

Fonte: elaborado pelo autor

Ao certo, ocorrem acima alguns intervalos de primeira aumentada (como semelhante de segunda menor).

Em outro caso no (próximo exemplo), com o mesmo desenho estrutural na forma rítmica de quatro semicolcheias, ocorre uma esquematização onde o compositor coloca a primeira nota mais grave como base para se estabelecer a relação de *intervalo(s) característico(s)* nas 2^{as}. e 4^{as}. semicolcheias: segunda menor e oitava diminuta. Uma *tematização intervalar* com relação de diagonalidade presente no compasso 84 do II Movimento (ocorre igualmente nos anteriores compassos 80 e 82).

Figura 70 - Padronização da ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)*



Fonte: elaborado pelo autor

4.1.10 Relação intervalar e diagonalidade (II mov.: c. 74)

Nesse exemplo, vê-se, novamente, uma ocorrência de *intervalos(s) característico(s)* em diagonalidade pela *tematização intervalar*. Entretanto, nesse caso, são usados dois tipos de intervalos (nona menor e segunda menor), contando com a enarmonia entre a nona menor e a oitava aumentada (ou vice-versa). A enarmonia traz uma sutileza e dubiedade para a interpretação a partir do registro grafado do intervalo.

Figura 71 - A organização intervalar em diagonalidade



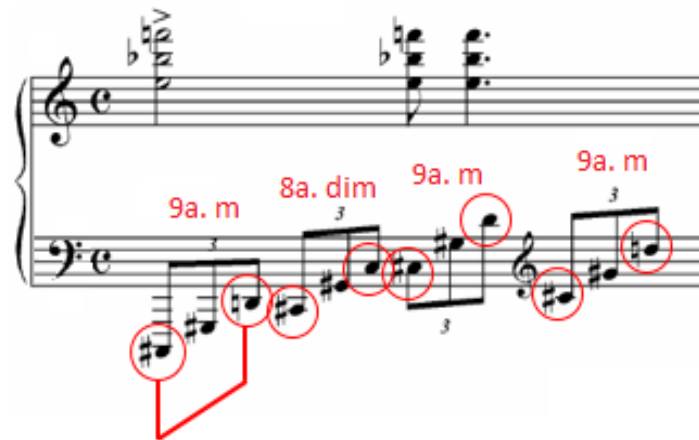
Fonte: elaborado pelo autor

4.1.11 Padronização da ocorrência do *intervalo característico* dentro de um modelo rítmico (II mov.: c. 94)

Almeida Prado, tentando expandir o processo intervalar, continua com a lógica do *intervalo característico* como elemento participante e gerador de outras possíveis organizações

recorrentes (temática do material). Nesse trecho, em termos de figuras rítmicas, ocorre uma horizontalização da questão, em contrapartida, o trecho pode ser pensado também como uma opção que parte do grave para o agudo, seguindo uma ascendência sempre constante nesse compasso. A relação ascendente que busca intercalar cada tercina (três colcheias na tercina: 1ª figura da tercina: som grave; 2ª figura da tercina: som médio; e 3ª figura da tercina: som mais agudo) a uma direcionalidade diagonal. É nas figuras extremas da tercina (grave: 1ª colcheia da tercina; e a aguda: 3ª colcheia da tercina) que ocorre a relação do *intervalo característico*. O exemplo retirado do compasso 94 do II Movimento consegue demonstrar essa disposição.

Figura 72 - Ocorrência do *intervalo característico* em modelo rítmico: a tercina.



Fonte: elaborado pelo autor

4.1.12 Sobreposição intervalar tematizada (II mov.: c. 134-136)

Esse exemplo é baseado na verticalidade da *concepção intervalar*, seguindo uma ideia de variar os materiais e, buscando novas soluções no desenvolvimento dos materiais, Almeida Prado propõe a sobreposição da estrutura intervalar. Ele desenvolve conceitualmente algumas possibilidades dentro do eixo da oitava. Parece haver, nessa passagem, um esforço para algumas variantes contrastantes à força da polaridade da oitava. As possibilidades são desenvolvidas em torno dessa distância intervalar básica: a oitava justa. Sendo assim: a sétima maior, como meio-tom, menor que uma oitava justa; e, da mesma maneira, a oitava aumentada, como meio-tom acima da oitava justa. O modelo estrutural intervalar é baseado nessa formação

vertical que explora as possibilidades nas cercanias da oitava justa, acrescentando intervallos sobrepostos predominantes de segunda menor e de sétima maior ao mesmo tempo.

Figura 73 - Partindo da oitava ao *intervalo característico*: direcionalidade vertical

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.13 Modelo motivico intercalado pelo *intervalo característico*: segunda menor (II mov.: c. 141-143)

Esse modelo rítmico se desenvolve nos compassos 141 até o 143; possui um primeiro termo na cabeça do motivo de duas tercinas mais duas colcheias, tendo as notas: Lá#0, Fá#1, Do2, Lá1, Si1, Lá#1 e Si1. Observa-se que o *intervalo característico* de segunda menor ocorre por três vezes (segundo termo), como uma divisão entre o primeiro e o último termo. O terceiro termo do material motivico é sempre aumentado por somatória de um grupo de duas ou mais colcheias. A cada nova aparição do motivo e dos novos elementos, o terceiro termo vai se alongando, propiciando o aumento do tamanho integral do motivo. Assim, o motivo se alarga vez após vez pela sua própria transformação e reiteração, tentando alcançar *status* de tema.

Do compasso 141 ao 143, cada compasso tem um padrão de medida de pulsos em colcheias (8): 8 por 8; 11 por 8; e, 13 por 8.

Figura 74 - Modelo intervalar-rítmico por aumento separado por *intervalo característico*

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, labeled '141', shows a piano score with two staves. The right-hand staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A red box highlights the interval between B4 and C5, labeled '2as. m'. Below the notes are numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The left-hand staff has a 'pp' dynamic marking and a '8vb' marking. The second excerpt, labeled '143', shows a similar sequence of notes in the right hand, with a red box highlighting a '2as. m' interval. The left-hand staff also has a 'pp' dynamic marking and a '8vb' marking.

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.14 Ascendência cromática: aparente simplificação do *intervalo característico*

O segundo modelo rítmico, no exemplo abaixo, utiliza uma outra possibilidade com caráter semântico de segunda menor, uma relembração sugestiva como uma alusão à ideia do cromatismo. Lembra-se que o sentido aqui, não é o de um simples cromatismo, trata-se de uma tentativa de exploração de novos modelos envolvendo o *intervalo característico* de segunda menor como reposição temática da estrutura mínima intervalar no total cromático. Observa-se o exemplo nos compassos 144 a 146.

Figura 75 - Direcionalidade horizontal com *intervalo característico* de segunda menor em cromatismo

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.15 Intensificação dos intervalos ascendentes de segundas menores: com sobreposição de quartas justas (II mov.: c. 147-150)

Tem-se, aqui, um exemplo de intensificação e saturação das segundas menores e de suas possibilidades combinatórias com outros materiais intervalares. Em termos poéticos, o compositor trata de dar manutenção ao artifício da tematização intervalar. Observando a partitura completa, o jogo quartal já se inicia no compasso 146. Acontece a inclusão da primeira sobreposição no compasso 148, tendo-se a intensificação maior desse processo no compasso 150, onde ocorrem as sobreposições quartais que se estenderão, *a posteriori*, nos compassos 151 a 154. Verifica-se os compassos 147 a 150:

Figura 76 - Sobreposição quartais em horizontalidade das segundas menores

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.16 Continuidade da intensificação da sobreposição intervalar de quartas = acorde quartal sobre acorde quartal (II mov.: c. 155-157)

Na progressão dos acordes quartais ocorre o *intervalo característico* de sétima maior. A estrutura segue em direção ascendente que caminha para um clímax no compasso 157 com outra estrutura acórdica possuindo o *intervalo característico* de oitava diminuta (similar à sétima maior).

Figura 77 - Acordes quartais com clímax utilizando *intervalo(s) característico(s)*

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. A red box encloses measures 155, 156, and 157. Above the top staff, a dashed line labeled '8va' spans from measure 155 to the end. Below the bottom staff, a dashed line labeled '8va' spans from measure 155 to the end. A red annotation 'sobreposição de acordes quartais' is placed between the two treble staves. In measure 157, there are four red annotations: '8a. dim' in the top staff, '8a. dim' in the second staff, '2a. m' in the first bass staff, and '9a. m' in the second bass staff. The dynamic marking 'ff' appears in the second and third staves in measure 157.

Fonte: elaborado pelo autor

4.1.17 Relação espelhada de segundas menores (II mov.: c. 172-173)

Apresenta-se, aqui, um caso inusitado da combinação intervalar ainda não ocorrida nessa obra: um trato espelhado das segundas menores, sendo esse procedimento uma espécie de alusão semantizada ao serialismo. Em alguns aspectos, essa ordem de alusão ao procedimento serial faz lembrar o vínculo serial-tonal da poética plural¹⁰⁵ de Alban Berg.

¹⁰⁵ "Alban Berg acabou descobrindo seu próprio caminho através de uma expansão complexa e pouco ortodoxa do método, trabalhando com séries diferentes, mas correlatas e combinando operações seriais à rica harmonia tonal que nunca estivera totalmente ausente de sua música." (KOZU, 2000, p. 6).

Entretanto, o serialismo de Almeida Prado é pronunciadamente livre. A própria menção ao espelhamento, mesmo que de forma transformada e semantizada, torna-se uma concepção continuada a partir do sistema serial. Entendendo-se que a forma retrógrada (RO) e a forma inversa do original (IO) no serialismo dodecafônico, são ideias pertencentes à organização direcional por espelhamento, ainda assim convém lembrar que o procedimento espelhado foi largamente utilizado, muito anteriormente, no período Barroco, especialmente em J. S. Bach.

Figura 78 - Espelhamento de relações pelo *intervalo característico* de segunda menor

Allegro, Tempo primo
♩ = 116 (fugato livre)

2as. m

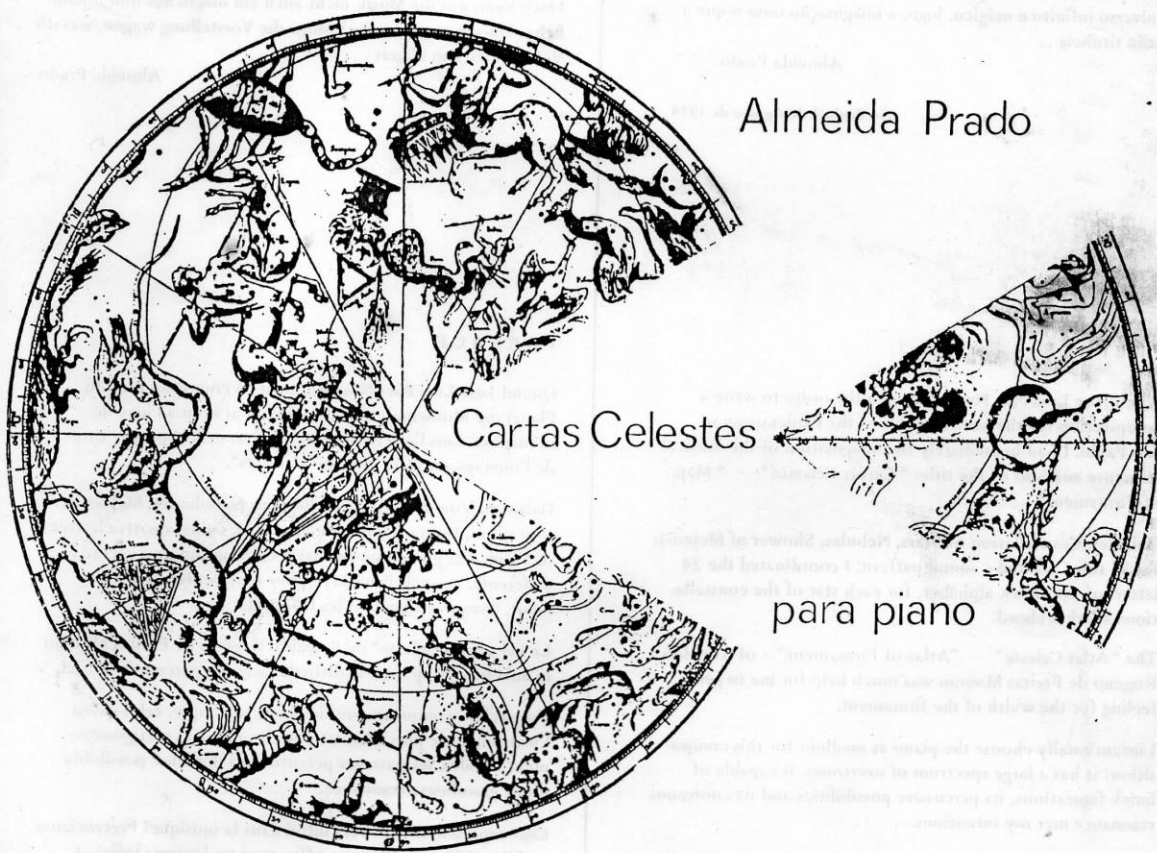
Fonte: elaborado pelo autor

Com base em informações autobiográficas e dados teórico-históricos apresentados anteriormente na introdução deste trabalho, levando-se em conta os dados analíticos, percebe-se que o compositor parte inicialmente de um sistema tonal que facilmente se desdobra em elementos da música atonal e serial. Nessas condições, é perfeitamente plausível compreender tais artifícios que, declaradamente, fazem com que Almeida Prado transite entre o tonal e o atonal. Tal compreensão pode ser ajustada à perspectiva e aos propósitos do *espaço entre* (“entre sistemas”) como mencionado neste texto.

4.2

CARTAS CELESTES I

para piano



Almeida Prado

Cartas Celestes

para piano

TONOS international DARMSTADT

Auslieferung für Brasilien und Latein-Amerika: Bruno Quaino, Rio de Janeiro / Brasil
Rua da Quitanda, 194 — 10º Andar, Sala 1008

P R E F Á C I O

Quando José Luis Paes Nunes me fez a encomenda para o Planetário Municipal, me veio logo a mente a idéia para uma obra baseada nas cartas celestes, por isso o próprio título da obra ficou sendo „Cartas Celestes“.

Galáxias, a via láctea, constelações, nebulosas, meteoros, tudo reunido formando uma mural sonoro, as vintequatro letras do alfabeto grego, dando origem a vinte e quatro acordes diferentes, os quais utilizo para representar sonoramente cada estrela nas constelações.

O livro „Atlas Celeste“ de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão muito me ajudou na difícil tarefa de percorrer o céu. ...

Preferi compor para piano, por ser este, o instrumento mais adequado para as passagens vertiginosamente rápidas, as passagens percussivas e a imensa possibilidade de uma grandiosa ressonância.

Ousar representar o Universo infinito na musica!
Uma pretenciosa ambição! Mas a musica oferece Também um Universo infinito e mágico, logo, a imaginação ousa o que a razão titubeia ...

Almeida Prado

São Paulo 4 de Agosto de 1974

P R E F A C E

When Jose Luis Paes Nunes gave me the order to write a composition for the presentations of the Planetarium of Sao Paulo, I had immediately the imagination of the musical structure and also of the title: "Cartas Celestes" – "Map of Firmament".

Galaxies, Constellation of Stars, Nebulas, Shower of Meteors: for all this I created a sound pattern. I coordinated the 24 letters of the Greek alphabet, for each star of the constellations another chord.

The "Atlas Celeste" – "Atlas of Firmament" - of Ronaldo Rogério de Freitas Mourao was much help for me to get a feeling for the width of the firmament.

I intentionally choose the piano as medium for this composition: it has a large spectrum of overtones, is capable of quick figurations, its percussive possibilities and its enormous resonance met my intentions.

Eternity reproduced by music: a proud presumption! But does n't offer us music also a magical and eternal universe? Therefore, imagination may dare, what reason hesitates to do ...

Almeida Prado

V O R W O R T

Als José Luis Paes Nunes mir den Auftrag erteilte, eine Komposition für die Vorführungen des Planetariums von Sao Paulo zu schreiben, hatte ich sogleich eine musikalische Idee für das Werk – auch für dessen Titel: „Cartas Celestes“ („Himmels-Karten“).

Galaxien, Milchstraße, Sternbilder, Nebelfelder, Meteore:
All dies baute ich in eine Klangkulisse. Jedem der 24 Buchstaben des griechischen Alphabets habe ich einen anderen Akkord zugeordnet. Mit ihnen stellte ich gewissermaßen ein klingliches Abbild der Sterne in den Sternbildern dar.

„Atlas Celeste“ („Himmels-Atlas“), ein Buch von Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, half mir sehr, etwas von der Weite des Himmels zu erahnen.

Bewußt habe ich als Medium für diese Komposition das Klavier gewählt: Es hat ein großes Obertöne-Spektrum, ist geeignet für schnelle Figuration, auch kam seine Schlagwerk-Möglichkeit und seine großartige Resonanz meiner Vorstellung entgegen.

Unendliches in der Musik wiederzugeben? Eine stolze Anmaßung! Doch kann uns die Musik nicht auch ein magisches und unendliches Universum anbieten? Möge die Vorstellung wagen, was die Vernunft zu tun zögert ...

Almeida Prado

P R É F A C E

Quand José Luis Paes Nunes m'invita à composer pour le Planétaire Municipal, tout de suite, m'ai venu à l'idée de m'inspirer dans les lettres célestes; pour cela le propre titre de l'ouvrage est resté „Lettres Célestes“.

Galaxies, Voie lactée, Constellations, Nébuleuses, Méteores, tout réuni, formant un sonore mural, les vingt quatre lettres de l'alphabet grec, donnant origine à vingt quatre accords différents, lesquels j'emploie pour représenter, sonoreusement, chaque étoile dans les Constellations.

Le bel „Atlas Céleste“ de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão m'aïda beaucoup dans la difficile tâche de parcourir le Ciel.

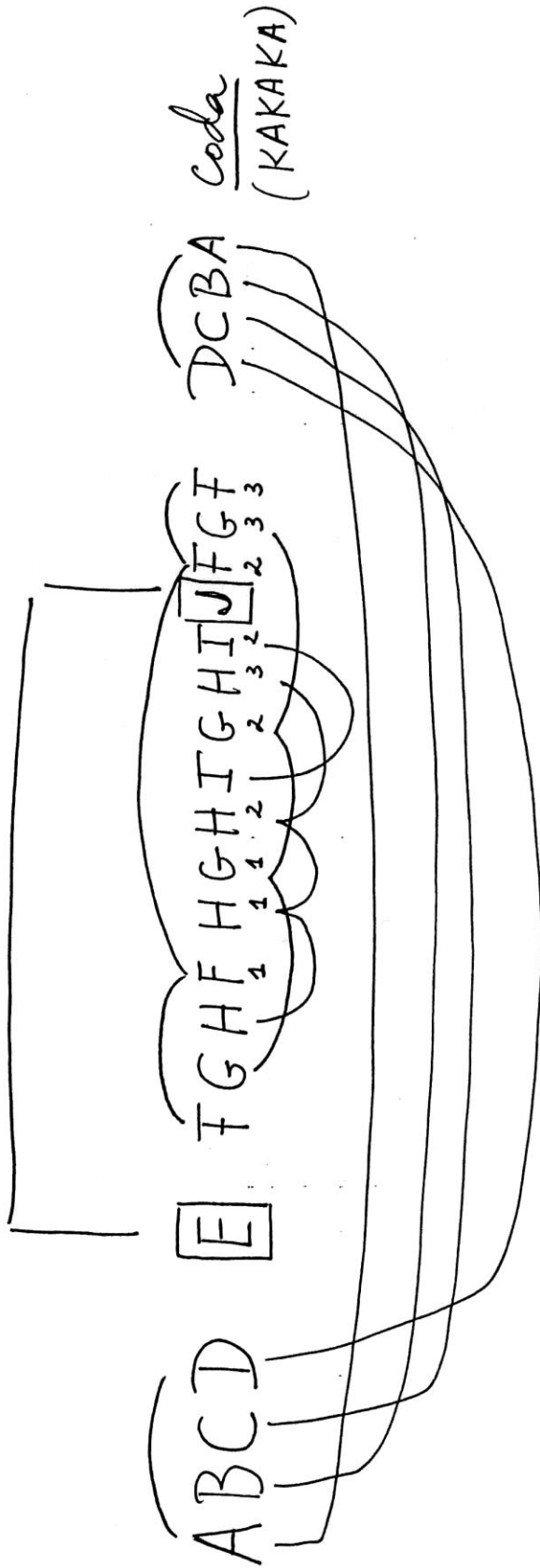
J'ai préféré composer pour le piano parce que, celui-ci, est l'instrument le plus adequat pour les passages vertigineusement rapides, les passages percussifs et l'immense possibilité d'une grandieuse resonance.

Oser représenter l'Univers infini dans la musique! Prétençieuse ambition! Mais la Musique offre aussi un Univers infini et magique, par consequence l'imagination essaye ce que la raison hésite.

Almeida Prado

Cartas Celestes nº 1

Forma: Macro Rondo:



① E e o f não se repetem

② G usa as constelações que se utilizam dos acordes das 24 letras gregas.

dedicada "in Memoriam"
de Hugh Robertson

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

Gênesis

And God said:
Let there be lights
on the firmament
to divide day and night
to give signs, times,
days and years.
Let there be lights
on the firmament
so that they
light the earth.
And it was so.

Und Gott sprach:
Es werden Lichter
an der Feste des Himmels
die da scheiden Tag und Nacht
und werden geben Zeichen
Zeiten, Tage, Jahre.
Es seien Lichter
an der Feste des Himmels,
daß sie scheinen mögen
auf die Erde.
Und also geschah es.

Dieu a aussi dit:
soient faits Astres
dans le Firmament du Ciel
et séparent le jour de la nuit
et ils servent comme signaux
pour distinguer
les temps, les jours et les années
et brillent
dans le Firmament du Ciel
et illuminent la terre.
Et ainsi a été fait.

CARTAS CELESTES


Esta obra foi uma encomenda do Movimento Mário de Andrade, da Prefeitura de São Paulo, especialmente para o Planetário Municipal de São Paulo - 1974.

A obra segue a seguinte ordem:

I.	1	Pórtico do Crepúsculo	6
	2	Noite (Vesper - Vênus)	7
II.	3	Via-láctea	8
	4	Galáxia NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)	12
	5	Meteoros	14
	6	CONSTELAÇÃO I (Hercules)	14
	7	Aglomerado globular Messier 13	15
	8	Meteoros	16
	9	Aglomerado globular Messier 13	16
	10	CONSTELAÇÃO II (Lyra)	16
	11	Nebulosa NGC 696 095	17
	12	CONSTELAÇÃO III (Scorpio)	18
	13	Aglomerado globular Messier 13	19
	14	Nebulosa NGC 696 095	20
	15	Meteoros	20
	16	Alpha Piscium	20
	17	Meteoros	20
	18	Via-láctea	21
	19	Vênus	21
III.	20	Pórtico da Aurora	22
	21	Manhã	24

Catálogo de acordes alfabeto grego - 24 acordes

①
α
alpha



②
β
beta



③
γ
gamma



④
δ
Delta



⑤
ε
Epsilon



⑥
ζ
Zeta




⑦
η
eta



⑧
θ
Theta




⑨
ι
iota



⑩
κ
Kappa



⑪
λ
lambda



⑫
μ
MU



⑬
ν
NU




⑭
ξ
xi



⑮
ο
omicron




⑯
π
Pi



⑰
ρ
Rho



⑱
σ
Sigma



⑲
τ
Tau



⑳
υ
Upsilon




㉑
φ
Phi




㉒
χ
chi



㉓
ψ
Psi



㉔
ω
omega



CARTAS CELESTES
para piano

PÓRTICO DO CREPÚSCULO

ALMEIDA PRADO



O mais rápido possível

1

2

Ped. até o fim deste movimento

(Ped. bis Schluß des Bewegungsteiles liegen lassen)

3

4

5

6

7

8

9

10

11

pp > ca. 5"

12

ca. 5"

13

ca. 4"

14

ca. 4"

15

ppp ca. 4"

16

ca. 4"

17

ca. 4"

18

ppp ca. 3"

(B)

NOITE

VESPER (Vênus)

pp

ppp

8 Ped. até o sinal * (Ped. liegen lassen bis Zeichen *)

8

Introdução ao D

D

VIA-LÁCTEA

ppp Ped. até o fim (Pedal liegen lassen) Ped.

The musical score on page 9 consists of seven systems of piano music. The first system features a treble clef with a melody marked *pp* and a bass clef with a simple accompaniment. The second system has a treble clef with a melody marked *p* and a bass clef with a simple accompaniment. The third system has a treble clef with a melody marked *cresc.* and a bass clef with a simple accompaniment. The fourth system has a treble clef with a melody marked *p cresc.* and a bass clef with a simple accompaniment. The fifth system has a treble clef with a melody marked *pp* and a bass clef with a simple accompaniment. The sixth system has a treble clef with a melody marked *pp* and a bass clef with a simple accompaniment. The seventh system has a treble clef with a melody marked *pp* and a bass clef with a simple accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*, *cresc.*), articulation (accents), and fingerings (7, 16, 8, 5). The text *repetir varias vezes* is written in the fourth system. The tempo marking *Allegretto* is written in the fourth system. The tempo marking *+ ♩ = 60* is written in the seventh system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

5 5 7

7
cresc.

cresc. até ff
repetir varias vèzes

sub. ppp
repetir varias vèzes

5 5
16. 16.
repetir varias vèzes
crescendo violentamente
até fff

ppp

cresc.

First system of musical notation. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with '8' and '16' above it. The lower staff has a chordal accompaniment with similar rhythmic values, marked with '8' and '16' below it. Dynamics include *fff* and *pp*.

Second system of musical notation. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked with '16' and '8' above it. The lower staff has a chordal accompaniment, marked with '16' and '8' below it. Dynamics include *ff* and *pp*.

Third system of musical notation. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, marked with '16' above it. The lower staff has a chordal accompaniment, marked with '16' below it. Dynamics include *pp*.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, marked with '16' above it. The lower staff has a chordal accompaniment, marked with '16' below it. Dynamics include *pp*.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, marked with '8' below it. The lower staff has a chordal accompaniment, marked with '8' below it. Dynamics include *pp*.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, marked with '8' below it. The lower staff has a chordal accompaniment, marked with '8' below it. Dynamics include *pp*. The system concludes with the instruction *desaparecendo --* and a double bar line. A small asterisk is located at the bottom right of the page.

12

E

GALÁXIA NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)

$\text{♩} = 120, 144$

Red.

f, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamics include *fz* and *pp*. There are slurs and a dashed box labeled '8' above a specific measure.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamics include *fz* and *pp*. There are slurs and dashed boxes labeled '8' above specific measures.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamics include *fz* and *pp*. There are slurs and a dashed box labeled '8' above a specific measure.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamics include *fz* and *pp*. There are slurs and a dashed box labeled '8' above a specific measure.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamics include *fz* and *pp*. There are slurs and a dashed box labeled '8' above a specific measure. An arrow points to the right at the end of the system, followed by a small asterisk-like symbol.

14

F

(METEOROS)

Musical score for 'METEOROS' in F major. The score consists of three systems of two staves each. The first system begins with a dynamic marking of *f* and a 'glissando' instruction. The second system includes an *8* (octave) marking. The third system also includes an *8* marking. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

G

(Hércules) CONSTELAÇÃO I

$\text{♩} = 80$

Musical score for '(Hércules) CONSTELAÇÃO I' in G major. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes dynamic markings of *ff* and *p*, and contains fingerings 5, 6, and 7. The second system includes dynamic markings of *ff*, *p*, *ff*, and *pp*, and contains fingerings 6 and '6 simili'. The piece concludes with a double bar line.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a lambda symbol (λ) in a box and contains a series of sixteenth-note runs with five-fingered chords. The lower staff contains a similar rhythmic pattern. Dynamics include *ppp*, *accel.*, *f*, *p*, and *ff*. There are also some boxed symbols like ε.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some grace notes and a pi symbol (π) in a box. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *fff*, *p*, *ff*, and *pp*. There are also boxed symbols like ⊕ and ⊔.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a dense texture of sixteenth notes. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *p*.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a complex texture with sixteenth-note runs and some triplets. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*. There are also boxed symbols like 8.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some triplets. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*.

H AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

Sixth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some triplets. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*. There are also boxed symbols like 8 and a circled asterisk.

16

(F)₁

(METEOROS)

(H)₁

AGLOMERADO GLOBULAR MESSIER 13

Lyra CONSTELAÇÃO II (G)₁

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. A circled '5' is written above the right hand staff. The dynamic marking *mp* is present. A fermata is placed over the final notes of the system.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar textures. A circled '5' is above the right hand staff, and a circled 'H₂' is above the bass staff. The dynamic marking *p* is used. A fermata is placed over the final notes of the system.

I NEBULOSA NGC 696095
♩ = 50

Third system of musical notation, the beginning of the 'NEBULOSA NGC 696095' section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ppp* is present. The instruction 'repetir 7 a 9 v&es' is written below the right hand staff. Fingerings '5' and '6' are indicated for both hands.

Fourth system of musical notation, continuing the 'NEBULOSA NGC 696095' section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking *rallent.* is present. Fingerings '5' and '6' are indicated for both hands.

18

Scorpio CONSTELAÇÃO III

G₂

♩ = 110 16

simili

luminoso, fulgurante
simili

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a 16-measure repeat sign and various musical notations such as slurs and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with a 16-measure repeat sign and dynamic markings.

Third system of musical notation, featuring a 16-measure repeat sign and various musical notations.

Fourth system of musical notation, including a 16-measure repeat sign, a dynamic marking of *ff*, and a *pp* marking.

Fifth system of musical notation, primarily in the bass clef, with a *pp* dynamic marking and a repeat sign.

MESSIER 13 (H)₃

Sixth system of musical notation, starting with the title 'MESSIER 13' and a circled 'H' with a subscript '3'. It includes an *accel.* marking and dynamic markings of *pp* and *ff*.

20

I

NEBULOSA NGC 696096

♩ = 50

J

♩ = 120

Musical score for Nebulosa NGC 696096. It features two staves with complex rhythmic patterns. The first staff has a circled 'I' and a tempo marking of ♩ = 50. The second staff has a circled 'J' and a tempo marking of ♩ = 120. The piece is marked *ppp* and includes the instruction "repetir 3 a 4 vêzes".

F

(METEOROS)

Musical score for Meteoros. It consists of two staves with rapid sixteenth-note passages. The first staff is marked with a circled 'F' and a dynamic of *f*. The second staff has a circled 'G' and a dynamic of *fff*.

Musical score for Alpha Piscium. It features two staves with intricate rhythmic patterns. The first staff has a circled 'G' and a dynamic of *fff*. The second staff has a circled 'F' and a dynamic of *ppp*. The piece is marked "in loco".

Musical score for Meteoros (continued). It features two staves with rapid sixteenth-note passages. The first staff has a circled 'F' and a dynamic of *f*. The second staff has a circled 'G' and a dynamic of *fff*. The piece is marked "in loco".

Musical score for Meteoros (continued). It features two staves with rapid sixteenth-note passages. The first staff has a circled 'F' and a dynamic of *f*. The second staff has a circled 'G' and a dynamic of *fff*. The piece is marked "in loco".

D 1 VIA-LÁCTEA

16 8 16 8 16 8 16 8

fff *pp* *ff* *pp*

* Red.

16 8 16 8 16 8 16 8

fff *pp* *fff* *pp*

C 1

ppp

Venus **B** 1

8 8 8 8 8 8 8 8

ppp *pp*

8 8 8 8

*

PÓRTICO DA AURORA

(A)

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

Red. —————

13

5 6"

14

mf 5 7"

15

5 8"

16

5 *f* 9"

17

5 13"

18

5 *ff* 17"

19

fff 7 11"

{ KAKA KA }

MANHÃ

Coda O mais rápido possível

(K) *fff* Solar!

(A) *várias vezes 9^{va}*

(K) *16*

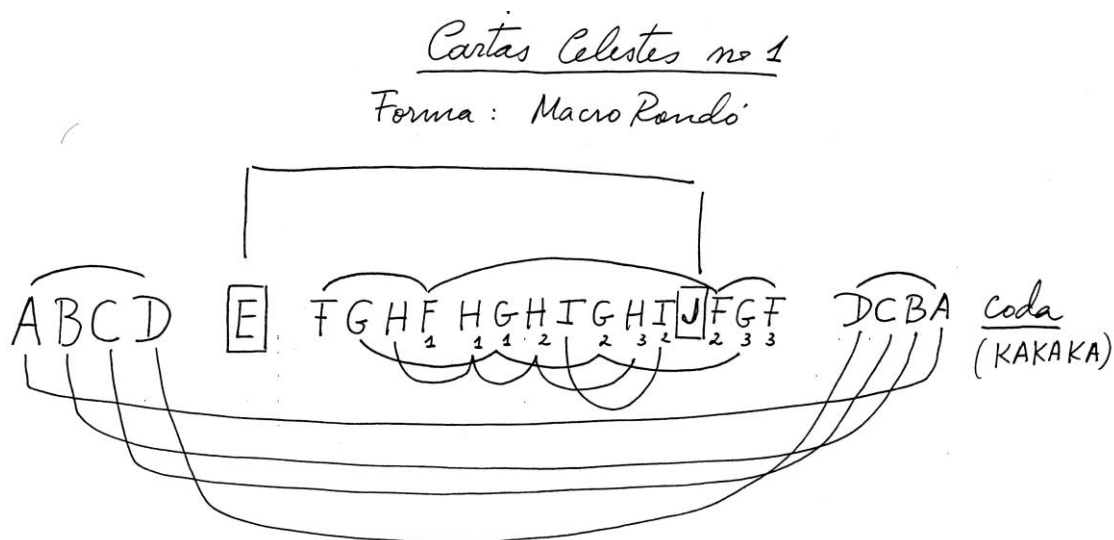
(A) *várias vezes 7^{va}* **(K)** *16*

(A) *16* *fff*

Cubatão, 2 de Agosto de 1974

4.2.1 Anotações formais do compositor

Diagrama 67 - Esquema formal das *Cartas Celestes I*



- ① E e o f não se repetem
- ② G são as constelações que se utilizam dos acordes das 24 letras gregas.

Fonte: Almeida Prado (1985)

Esquema formal informado pelo compositor em um anexo manuscrito acrescentado nas entrecapas iniciais da obra *Cartas Celestes I*, quando apresentou e a executou em aula na disciplina de Composição (Departamento de Música da UNICAMP, set. 1994).

O esquema formal proposto por Almeida Prado é denominado de “macro rondó”, que se divide em quatro partes:

- a) **primeira parte:** variação formal contínua – ABCD;
- b) **segunda parte:** rondó excêntrico (espelhado livremente e intercalado pela seção “H”:
FG¹⁰⁶H, FHG, HIGHI) sem repetição das seções nos extremos E e J (sendo J finalizada em um micro rondó FGF [espelhamento de “GF” a partir de “FG”]);

¹⁰⁶ Almeida Prado, em seu anexo manuscrito, deixou anotado que em toda a aparição da seção G ocorreria os 24 acordes nomeados a partir do alfabeto grego.

- c) **terceira parte:** rondó espelhado da primeira parte – DCBA;
- d) **quarta parte:** uma *coda* "irônica"¹⁰⁷ – KAKAKA.

4.2.2 Acordes nomeados pelo alfabeto grego

Os quadros/diagramas abaixo descrevem os 24 acordes e apontam neles todas as ocorrências de *intervalo característico*. Cada estrutura acórdica reúne um conglomerado desses intervalos. Ressalta-se, aqui, que a definição “conglomerado acórdico” funciona como uma entidade tímbrica, dando uma identidade sonora única e inusitada à estrutura pelo posicionamento sincrônico dos intervalos no grande ambiente possível do total cromático. Nas *Cartas Celestes I*, o compositor faz alusão às questões do Universo em seus múltiplos espaços siderais (PRADO, 1985; MOREIRA, 2002).

Cartas Celestes I, composta em 1974, faz parte de um conjunto de outras dezoito composições produzidas de 1974 a 2010, as quais “[...] retratam constelações, galáxias e demais corpos celestes [...] presentes no céu do Brasil nos meses de agosto e setembro.” (FONTANA, 2012, p. 09). Almeida Prado baseou-se no *Atlas celeste*¹⁰⁸ de Ronaldo Mourão para criar a obra (*Cartas Celestes I*). Depois de sete anos, deu seguimento ao segundo volume da série *Cartas Celestes*. Adriana Moreira, em 2004, realizou uma segunda entrevista com o compositor e, nesta, ele explicou como a obra foi aplicada, com função de trilha sonora, na contemplação dos astros pelos visitantes ao planetário do Ibirapuera (São Paulo - SP).

Com a finalidade de dar unidade ao show do Planetário, criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez estão associadas (nos livros de astronomia) a cada estrela, de acordo com sua luminosidade e grandeza. Este material não temático, mas fixo, substituiria um tema, porque a cada vez que aparecesse uma constelação, surgiria o acorde associado a ela (mesmo que quem estivesse ouvindo não percebesse essa relação).





Eu quis começar a obra com um “*cluster*” em movimento. O piano com o pedal abaixado daria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave, criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa e isso seria

¹⁰⁷ Essa denominação “*coda* irônica” que efetuei, aconteceu ao verificar e comprovar o aspecto crítico-semântico em várias passagens nas estruturas das composições pós-ruptura ao nacionalismo de Almeida Prado. O compositor, com isso, apresenta uma crítica recomposicional à forma rondó, propondo uma possibilidade de resignificação da estrutura formal, ou seja, a forma é passível de novos arranjos, organizações e atribuições de sentido. Em parte, tal procedimento de reaplicação de sentido do material musical é um tratamento muito presente em Messiaen.

¹⁰⁸ Edições em 1971, 1973, 1981, 1982, 1984, 1986, 1990 e 1997.

acompanhado pelo decrescer da luz no Planetário. Em seguida, apareceriam: o Planeta Vênus, a Via Láctea e as demais constelações, que se sucederiam de acordo com o roteiro que eu havia recebido do Planetário. No final, a luz ia aumentando e o movimento ao piano seria do grave ao agudo. (MOREIRA, 2005, p. 74-75).





Quadro 11 - Os 24 acordes sob nomes do alfabeto grego e seu(s) *intervalo(s) característico(s)*

1. Alpha	<i>intervalo característico</i>
	<p>Si2-Dó4: nona menor; Fá#3-Sol4: nona menor.</p>
2. Beta	<i>intervalo característico</i>
	<p>Mi3-Mib4: oitava diminuta Lá3-Sib3: segunda menor Do#4-Ré4: segunda menor Ré4-Mib4: segunda menor</p>
3. Ghama	<i>intervalo característico</i>
	<p>Si2-Dó3: segunda menor Do3-Réb3: segunda menor Mi4-Mib5: oitava diminuta Ré5-Mib5: segunda menor Réb3-Ré5: oitava aumentada¹⁰⁹ Mi4-Fá5: nona menor</p>
4. Delta	<i>intervalo característico</i>
	<p>Lá#3-Si3: segunda menor Lá#3-Lá4: oitava diminuta Ré4-Mib4: segunda menor Mib4-Mi4: segunda menor Ré4-Réb5: oitava diminuta Lá4-Sol#5: sétima maior Lá#3-Lá4: oitava diminuta</p>

¹⁰⁹ Décima quinta aumentada.

5. Épsilon	<i>intervalo característico</i>
	<p>Si2-Dó3: segunda menor Dó3-Si3: sétima maior Si2-Lá#3: sétima maior Lá#3-Si3: segunda menor Si3-Dó5: nona menor¹¹⁰</p>
6. Zeta	<i>intervalo característico</i>
	<p>Fá#2-Fá3: oitava diminuta Sol#2-Lá2: segunda menor Fá3-Fá#4: oitava aumentada Mi5-Fá5: segunda menor Fá#4-Fá5: oitava diminuta Fá#4-Sol5: nona menor Fá#2-Sol5: vigésima terceira menor (nona menor)</p>
7. Eta	<i>intervalo característico</i>
	<p>Lá2-Lá#3: oitava aumentada Ré3-Dó#4: sétima maior Mi3-Fá3: segunda menor Mi3-Ré#4: sétima maior Dó3-Si3: sétima maior Lá#3-Si3: segunda menor Dó3-Dó#3: oitava aumentada Ré3-Ré#4: oitava aumentada Fá3-Fá#4: oitava aumentada Lá#3-Lá4: oitava diminuta</p>

¹¹⁰ Décima sexta menor.




8. Theta	<i>intervalo característico</i>
	<p>Dó3-Dó#5: oitava aumentada¹¹¹ Mib3-Mi4: oitava aumentada Lá#3-Si3: segunda menor</p>
9. Iota	<i>intervalo característico</i>
	<p>Lá#1-Si1: segunda menor Mi4-Fá4: segunda menor Mi4-Ré#5: sétima maior Fá5-Fá#6: oitava aumentada Si1-Lá#4: sétima maior¹¹²</p>
10. Kappa	<i>intervalo característico</i>
	<p>Mi2-Fá3: nona menor Sib2-Si3: oitava aumentada Dó3-Si3: sétima maior Fá3-Fá#4: oitava aumentada</p>
11. Lambda	<i>intervalo característico</i>
	<p>Si0-Dó1: segunda menor Si0-Lá#1: sétima maior Ré3-Mib3: segunda menor Mib3-Mi4: oitava aumentada Mi4-Fá4: segunda menor Fá4-Fá#5: oitava aumentada Dó1-Dó#5: oitava aumentada¹¹³ Mib3-Mi4: oitava diminuta Ré3-Do#5: sétima maior¹¹⁴</p>

¹¹¹ Décima quinta aumentada.

¹¹² Décima quarta maior.

¹¹³ Trigésima sexta aumentada.





¹¹⁴ Décima quarta maior.

12. Mu	<i>intervalo característico</i>
	<p>Mi2-Ré#: sétima maior Mi2-Mib3: oitava diminuta Dó#3-Ré3: segunda menor Ré3-Mib3: segunda menor Mib3-Mi4: oitava aumentada Mi4-Mib5: oitava diminuta Mi2-Mib5: oitava diminuta¹¹⁵</p>
13. Nu	<i>intervalo característico</i>
	<p>Do#2-Ré4: nona menor Fá#2-Sol4: nona menor</p>
14. Xi	<i>intervalo característico</i>
	<p>Sib2-Lá3: sétima maior Dó3-Si3: sétima maior Mi3-Fá3: segunda menor Si3-Dó4: segunda menor Dó3-Do#4: oitava aumentada Dó4-Dó#4: segunda menor Ré#4-Mi4: segunda menor Ré#4-Ré5: oitava diminuta Mi4-Fá4: segunda menor Lá4-Lá#4: segunda menor Lá#3-Si4: segunda menor Dó3-Dó#4: oitava aumentada Ré3-Ré#4: oitava aumentada Dó#4-Ré5: nona menor Mi3-Fá4: nona menor Lá3-Lá#4: oitava aumentada</p>




¹¹⁵ Décima quinta diminuta.

15. Omicron	<i>intervalo característico</i>
	<p>Mi3-Fá: segunda menor Láb3-Sol4: sétima maior Do4-Do#4: oitava aumentada Lá#4-Si4: segunda menor Fá3-Fá#: oitava aumentada Dó4-Dó#4: segunda menor</p>
16. Pi	<i>intervalo característico</i>
	<p>Do#3-Do5: oitava diminuta¹¹⁶ Fá#3-Sol4: nona menor Fá#3-Fá4: oitava diminuta Lá#3-Si4: nona menor Ré#4-Mi4: segunda menor Mi4-Fá4: segunda menor Si4-Do5: segunda menor Lá#3-Si4: nona menor</p>
17. Rho	<i>intervalo característico</i>
	<p>Lá#3-Lá4: oitava diminuta Do#4-Do5: oitava diminuta Fá4-Fá#4: segunda menor Mi4-Fá4: segunda menor</p>

¹¹⁶ Décima quinta diminuta.

18. Sigma	<i>intervalo característico</i>
	<p>Do#2-Ré3: nona menor Mi3-Ré#4: sétima maior Do#4-Ré5: nona menor Ré3-Ré#4: oitava aumentada Ré#4-Ré5: oitava diminuta</p>
19. Tau	<i>intervalo característico</i>
	<p>Lá2-Sol#3: sétima maior Fá3-Fá#3: segunda menor Fá3-Mi4: sétima maior Fá#3-Sol: segunda menor Sol3-Sol#3: segunda menor Sol#3-Lá3: segunda menor</p>
20. Upsilon	<i>intervalo característico</i>
	<p>Fá#3-Fá4: oitava diminuta Fá#3-Sol5: nona menor¹¹⁷ Sib3-Si4: oitava aumentada Do4-Si4: sétima menor</p>
21. Phi	<i>intervalo característico</i>
	<p>Sol#2-Lá2: segunda menor Sol#2-Lá3: nona menor Do3-Do#3: segunda menor Do#3-Ré: segunda menor Mi3-Fá3: segunda menor Fá3-Fá#3: segunda menor</p>

¹¹⁷ Décima sexta menor.

22. Chi	<i>intervalo característico</i>
	<p>Lá0-Sib1: nona menor Lá3-Sib4: nona menor Si0-Sib1: oitava diminuta Si3-Sib4: oitava diminuta Lá3-Sib4: nona menor Sib1-Lá3: sétima maior¹¹⁸</p>
23. Psi	<i>intervalo característico</i>
	<p>Do3-Do#4: oitava aumentada Do3-Do#: segunda menor Do#4-Ré4: segunda menor Mi4-Fá4: segunda menor Fá4-Fá#4: segunda menor Sol4-Sol#4: segunda menor Do#4-Do5: oitava diminuta Sol#4-Sol5: oitava diminuta Fá#4-Sol5: nona menor</p>
24. Omega	<i>intervalo característico</i>
	<p>Do0-Si5: sétima maior¹¹⁹ Sol1-Fá#6: sétima maior¹²⁰</p>

Fonte: elaborado pelo autor

¹¹⁸ Décima quarta maior.

¹¹⁹ Trigésima quinta maior.

¹²⁰ Trigésima quinta maior.

4.2.3 Módulos intervalares-rítmicos (seção A: p. 6-7)

O módulo abaixo tem uma predominância de sétima maior em disposição vertical combinada às relações horizontais de segunda menor. Quase uma ideia de movimento contrário entre mão esquerda e mão direita, as camadas visam apresentar essa sobreposição das relações verticais às relações horizontais, onde os módulos rítmico- intervalares têm, na sua estruturação, o(s) *intervalo(s) característico(s)*.

Figura 79 - Módulo 2: direcionalidade vertical e direcionalidade horizontal

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. The music is marked *ff*. Red dashed boxes highlight vertical intervals: '7a. M' (Major 7th) between the two staves and '2a. m' (Minor 2nd) within each staff. Horizontal intervals are marked with '2' and '5' above the treble staff. A double-headed arrow indicates a duration of 'ca. 13"'. The score is annotated with '2' and '5' above the treble staff, and '2a. m' below the bass staff.

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Módulo 2: direcionalidade vertical e direcionalidade horizontal. Direcionalidade vertical com segunda menor e sétima maior (Fá3-Solb3; Fá3-Mi4) contrastando à direcionalidade horizontal com a segunda menor (mão direita: Ré4-Dó#4; Lá#3-Si3; Si3-Dó4 / mão esquerda: Solb3-Sol3; Láb3-Lá3, etc.).

Há uma predominância na relação vertical dos intervalos de segunda menor e sétima maior. A seguir, o tratamento rítmico-intervalar é semelhante nestes outros módulos, os quais foram escolhidos aleatoriamente como exemplos:

Figura 80 - Seleção aleatória de seis módulos rítmico-intervalares: ocorrências de *intervalo característico (ic)*

The image shows two musical examples, labeled .11 and 12, in bass clef. Example .11 is marked *pp* and has a duration of 'ca. 5"'. Example 12 has a duration of 'ca. 5"'. Both examples show rhythmic patterns in the bass staff with specific intervallic relationships.

The image displays four musical staves, each representing a different section of a piano piece. The first two staves, numbered 9 and 10, are in treble clef. Staff 9 shows a sequence of notes with a duration of approximately 5 seconds (ca. 5''). Staff 10 shows a similar sequence, marked with *ppp* (pianissimo), also with a duration of approximately 5 seconds (ca. 5''). The last two staves, numbered 13 and 14, are in bass clef. Staff 13 shows a sequence of notes with a duration of approximately 4 seconds (ca. 4''). Staff 14 shows a similar sequence, also with a duration of approximately 4 seconds (ca. 4'').

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

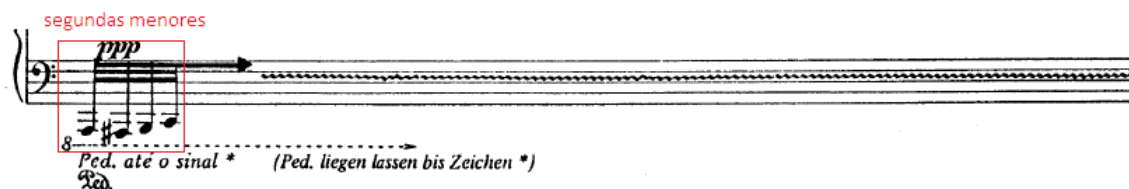
A mesma ocorrência de *intervalo(s) característico(s)* no âmbito vertical (sétima maior ou oitava diminuta) e horizontal (predominância de segundas menores).

4.2.4 Segundas menores e o trinado como ideia de um microprocesso composicional (seção B: p. 7, 5º sistema)

A seção B inicia com um elemento intervalar-rítmico que assume um formato de um longo trinado com caráter de *ostinato* (uma tematização com fins semânticos para referenciar-se ao batimento de uma onda sonora). O mecanismo da pedalização pianística corrobora a intensificação do aspecto transtonal. De maneira prática, a liberação contínua do abafador de feltro, cuja função é impedir a mistura excessiva dos harmônicos entre uma corda e outra no repertório tonal, aqui, quando as cordas, ao serem soltas e, ao ficarem livres do abafador pelo acionamento do pedal, quando por um tempo extenso forem acionadas repetidas vezes no teclado, fazem com que ocorra a mistura dos vários harmônicos provindos das várias cordas em estado de execução e vibração contínua. Como na *Figura 81*, as notas, quando são repetidas várias vezes no mesmo desenho rítmico-intervalar, propiciam a ocorrência de uma saturação e sobreposição vibratória dos primeiros harmônicos que são somados aos harmônicos secundários, e assim sucessivamente. Esse fenômeno, cujo estado real está além do registro da partitura, transfere-se em grande aumentação produzindo uma retroalimentada coloração que é decorrente dessa somatória e acumulação de muitas frequências acionadas por diversos tipos de forças vibratórias (força periódica harmônica, força periódica não harmônica, força transitória e força aleatória). Almeida Prado, por um simples artifício mecânico-acústico da

liberação do pedal pianístico demonstra uma das suas diversas maneiras estético-compositivas que se voltam a reforçar a transtonalidade.

Figura 81 - Segundas menores como ideia de batimento



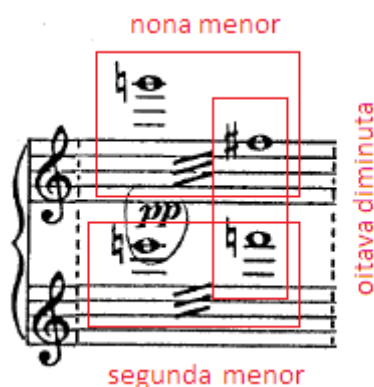
Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Segundas menores que se transformam em batimento com intenção de fazer referência às frequências do espectro sonoro de uma forma de onda.

4.2.5 Ideia de tremolo descendente do trinado da seção anterior – alturas com disposições de intervalo(s) característico(s) (seção C: p. 8, c. 1 - 3º sistema)

Enquanto o trinado trabalhou em um âmbito de tessitura de uma terça menor na seção B (anterior), na seção C, o tremolo assume uma ampliação da ideia exposta anteriormente proveniente do trinado. No âmbito da distância final, com o tremolo, o nexos intervalar possui um alcance mais alargado. O primeiro acorde, em tremolo, configura a existência de *intervalo(s) característico(s)*. Veja exemplo:

Figura 82 - Tremolos como batimentos intervalares



Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Dois batimentos intervalares: mão esquerda ocorre entrecruzando a mão direita (alcance da tessitura da estrutura: Fá#4 a Sol5).

Abaixo, pelo auxílio da *régua intervalar*, o conjunto dos intervalos pode ser melhor observado em seu contexto harmônico original.

Diagrama 68 - *Intervalo(s) característico(s)* observados no contexto de outros intervalos (avaliação da *Figura 82*)

...		IDI	...		IDI
G5	■	0	G5		
F#5		2	F#5		
F5		1	F5	■	0
E5	■	0	E5		10
D#5			D#5		9
D5			D5		8
C#5			C#5		7
C5			C5		6
B4			B4		5
A#4			A#4		4
A4			A4		3
G#4			G#4		2
G4			G4	■	1
F#4			F#4	■	0
...			...		

Fonte: elaborado pelo autor

Intervalo(s) característico(s) observados no contexto de outros intervalos (tremolo anterior, *Fig. 82*). A *régua intervalar* contendo o *intervalo real* (IDI: intervalos não ocupados) e o raciocínio que direciona ao *intervalo musical* (DICA – relação diagonal: segunda menor e nona menor; relação vertical: oitava diminuta).

Na régua acima, o *intervalo musical* é representado pelo DICA e o *intervalo real* pelo IDI¹²¹. Quanto ao DICA, considerando a estrutura do tremolo na direcionalidade vertical, a terça menor é *classe de intervalo 3* e a oitava diminuta é *classe de intervalo 1*. Quanto ao IDI, também na direcionalidade vertical, os “espaços não ocupados” (contagem de meios-tons) são 2 e 10. Essa representação, pela régua, também ajuda a apontar as relações de direcionalidade diagonal entre os *intervalos característicos (ic)*: segunda maior, sétima menor e nona menor (qualquer *ic* é correspondente conceitual de qualquer *interval class 1*). No *Diagrama 68* (acima), além do(s) *intervalo(s) característico(s)*, já anteriormente contendo a sétima menor em diagonalidade e a terça menor ocorrendo em verticalidade, a estrutura do tremolo é singular e simplificada. Seu índice de densidade sonora por dissonância está na oitava diminuta (Fá#4-Fá5) presentificada na direcionalidade vertical.

¹²¹ Veja-se, no cap. 3, o conteúdo dos tópicos de *Régua intervalar como ferramenta de não-exclusão dos “outros intervalos”* (IDI, DICA e LAO).

Os intervalos do exemplo anterior, mesmo que guardem alguma relação com intervalos utilizados no sistema tonal, nessa disposição organizacional e construção poética que o compositor quis imprimir, não servem à afirmação perceptiva tonal. São como módulos intervalares que representam determinado tipo de cor, como uma amostra tímbrica escolhida para um efeito sonoro preferencial.

4.2.6 Tematização por *intervalo(s) característico(s)* (seção D: p. 9, 1º sistema)

A seção D está subdividida em três partes:

1) Nessa primeira parte, o procedimento da *tematização intervalar* tem uma recorrência ordenada dos três tipos intervalares, os quais são dispostos nessa sequência: segunda menor, sétima maior, oitava aumentada e segundas menores, sendo o padrão repetido nos dois compassos abaixo.

Figura 83 - A tematização intervalar.

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff contains a melodic line with several intervals highlighted by red boxes and circles. Labels in red text identify these intervals: 'segunda menor' (minor second), 'sétima maior / oitava aumentada' (major seventh / augmented octave), and 'segundas menores' (minor seconds). The sequence of intervals is repeated across two measures. The lower staff shows a bass line with some notes and rests. The dynamic marking 'pp' is visible below the first measure.

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

A tematização pode ser evidenciada na idêntica sequência dos tipos intervalares destes dois compassos demonstrados acima.

2) Na segunda parte da seção, há certa predominância de segundas menores. Após o *ritornello*, o *cluster* que contém segundas menores cumpre um papel de potencializar esse tipo intervalar. Sua intensificação, em certo aspecto, refere-se ao desenvolvimento e à variação do gesto composicional que parte da concepção de batimentos frequenciais de um som existente

na seção B (p. 7, 5º sistema) para o adensamento sonoro pelo *cluster*. Ainda assim, uma espécie de eco, uma memória ou uma citação que representa os “batimentos” verificados na seção B. Segue-se, neste exemplo (p. 9, 7º sistema), uma ampliação com nova organização:

Figura 84 - Aceleração rítmica em direcionalidade horizontal



Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Como batimentos que vão aumentando com a aceleração rítmica: a estrutura, predominantemente, é nutrida pela presença da segunda menor.

- 3) Na terceira parte, tem-se, novamente, a presença de um *ritornello* que reexpõe o intervalo de segunda menor. Os materiais que se apresentam são uma espécie de revisão de elementos que ocorreram na primeira parte (caráter de *coda*). Pode-se apontar, outra vez, uma ocorrência de *tematização intervalar*, propiciada pelos *intervalos característicos* na ordem de segunda menor, sétima maior, oitava aumentada e segundas menores.

Figura 85 - Reapresentação da *tematização intervalar*

Figure 85 shows a musical score with interval analysis. The score is written in treble and bass clefs. Colored dashed boxes highlight specific intervals: green for 7a. M, blue for 8a. aum, and red for 2a. m. A 'cresc.' marking is visible at the end of the phrase.

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Estrutura que utiliza os tipos de *intervalo(s) característico(s)*: uma espécie de desenvolvimento pontual em forma de revisitação de trechos já explorados anteriormente (p. 10, 7º sistema).

Concluindo a terceira parte, curiosamente, Almeida Prado, parece resumir em um só gesto composicional sua *concepção intervalar* por meio da aplicação de todos o(s) *intervalo(s) característico(s)* possíveis – contando os enarmônicos. Veja o exemplo disposto na *Figura 86*:

Figura 86 - Ocorrência de todos os tipos de *intervalo(s) característico(s)* (p. 11, 4º sistema).

Figure 86 shows a musical score with interval analysis. The score is written in treble clef. Red dashed boxes highlight various intervals: 9a. m, 8a. aum, 7a. M, 2a. m, 8a. aum, 2a. m, 2a. m, and 8a. dim.

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Intervalo(s) característico(s): seus tipos possíveis na conjuntura enarmônica.

4.2.7 Intensificação e complexidade intervalar (seção E: p. 12-13, 1º - 3º sistema)

Nessa seção há uma *rede intervalar complexa* produzida por outra intensificação do(s) *intervalo(s) característico(s)*. Sem levar em conta os acordes de direcionalidade vertical (há também neles a presença de *ic*) que estão em colcheia com dinâmica (**fz**), no entanto, a rede que realço estabelece-se composta pelos tipos intervalares indicados abaixo:

Figura 87 - Intensificação e complexidade com o recurso das três direcionalidades nos três primeiros sistemas da seção E (p. 12-13, 1º - 3º sistema).

The image displays two systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The first system includes dynamic markings *fz* and *pp*. The second system includes *fz* and *pp*. Red annotations identify intervals: *1a. aum*, *7a. M*, *8a. aum*, *8a. dim*, *9a. m*, *9a. m*, *9a. m*, *9a. m*, *9a. m*, *8a. aum*, *2a. m*, *8a. aum*, *8a. dim*, *2a. m*, *8a. dim*, *8a. dim*, *7a. M*, *7a. M*, *7a. M*, *8a. dim*. The second system has annotations: *8a. aum*, *15a. aum*, *(8a. aum)*, *8a. aum*, *9a. m*, *8a. aum*, *2a. m*, *7a. M*, *9a. m*, *9a. m*, *8a. dim*, *7a. M*, *8a. dim*, *2a. m*, *8a. dim*, *8a. dim*, *8a. dim*, *7a. M*, *2a. m*, *1a. aum*, *2a. m*, *1a. aum*, *2a. m*, *1a. aum*.

Fonte: elaborado pelo autor

Demonstração dos três primeiros sistemas da seção E (p. 12-13, 1º - 3º sistema).

O excerto do trecho acima revela que há uma proposição composicional de Almeida Prado que se volta atenciosamente ao princípio e organização detalhada do(s) *intervalo(s) característico(s)*. Essa intensificação está além de ser simplesmente uma realização com objetivos de textura. Trata-se de uma ordem bem concebida dessa organização intervalar. Há uma arquitetura que intenciona o controle da densidade sonora pela maior ou menor aplicação desses intervalos específicos de maneira sobreposta ou superposta.

A partir do que foi demonstrado no exemplo anterior, o mesmo processo é seguido nos próximos sistemas da seção E. Nesse sentido, proponho ao leitor que faça um exercício analítico do material composicional sem minhas anotações intervalares.

Figura 88 - O mesmo trecho sem anotações gráficas de uma análise intervalar como exercício mental

Fonte: elaborado pelo autor

Partitura original: editada pela Tonos (Darmstadt - Alemanha). Quanto à complexidade, ela prossegue até a página 13 dessa edição (ver próximos cinco sistemas).

Para demonstração da decomposição da rede intervalar, em cada tipo respectivo de *intervalo característico*, continuo utilizando o mesmo trecho das figuras anteriores (Fig. 87 e Fig. 88).

Figura 89 - O tipo intervalar de segunda menor (e o equivalente de primeira aumentada)

1a. aum 2a. m 2a. m 2a. m 1a. aum 1a. aum

fz *pp*

8^{va} 8^{va}

2a. m 2a. m 2a. m 1a. aum

2a. m 2a. m 1a. aum 2a. m

2a. m 1a. aum 2a. m 1a. aum 2a. m

Ativar o Windows

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 90 - O tipo intervalar de sétima maior (e o equivalente de oitava diminuta)

8^{va}

8a. dim 7a. M

fz *pp*

8^{va}

7a. M 7a. M 7a. M

7a. M

8^{va} 7a. M 8a. dim 8^{va} 8a. dim 7a. M 8a. dim 7a. M

fz *pp*

8a. dim 7a. M

Detailed description: This musical score shows a piano piece with two staves. The right staff contains a melodic line with various intervals. Annotations in red identify specific intervals: '8a. dim' (diminished octave) and '7a. M' (major seventh). A dashed line labeled '8^{va}' indicates an octave. Dynamics include *fz* (forzando) and *pp* (pianissimo). The left staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

8^{va} 7a. M 7a. M 7a. M 7a. M 8a. dim

8^{va} 8^{va}

Detailed description: This musical score continues the piano piece. The right staff features a series of intervals, with four '7a. M' (major seventh) intervals and one '8a. dim' (diminished octave) interval highlighted in red. A dashed line labeled '8^{va}' indicates an octave. The left staff continues the accompaniment.

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 91 - O tipo intervalar de nona menor (e o equivalente de oitava aumentada)

8^{va} 9a. m 9a. m 9a. m 9a. m 9a. m 8a. aum

fz *pp*

8^{va}

Detailed description: This musical score illustrates intervals of a minor ninth and an augmented octave. The right staff shows several '9a. m' (minor ninth) intervals and one '8a. aum' (augmented octave) interval highlighted in red. A dashed line labeled '8^{va}' indicates an octave. Dynamics include *fz* (forzando) and *pp* (pianissimo). The left staff provides the accompaniment.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system features dynamic markings *fz* and *pp*. Red annotations identify intervals: '8a. aum' (augmented 8th) and '9a. m' (minor 9th). Dashed lines indicate octave positions (8va, 9va). The bottom system continues the analysis with similar annotations.

Fonte: elaborado pelo autor

4.2.8 Coleção de contrastes e ordens de materiais por *intervalo característico* (seção F: p. 14, 1º - 3º sistema)

Na seção F, o compositor explora uma ideia de sobrepor *materiais pelos seus tipos e classes*. É possível observar a ocorrência de escala sobre arpejo, logo após, dois *clusters* são dispostos em tremolo intercalando uma nova sobreposição de uma escala sobre outro arpejo. Finalizando o exemplo abaixo, observa-se a sobreposição de um trinado sobre outro trinado com uso de *intervalo característico* à distância de uma segunda menor. Todos os materiais são construídos de maneira sobressalente e contrastante, tendo, nas suas constituições, em algum momento, um tipo de tangência com a segunda menor como intervalo organizador da relação contrastante.

Figura 92 - Organização intervalar associada aos materiais sobrepostos em diferentes ordens e tipos

pentatônica em Fá#

acorde quartal

Fonte: elaborado pelo autor

Em minha dissertação de mestrado (SANT'ANA, 2009c, p. 76)¹²² detectei e apontei esse mesmo processo composicional no *Poesilúdio n. 3*. Agora, nas *Cartas Celestes I*, ele é repetido como se vê no exemplo da *Figura 92*. As classes de materiais são colocadas intencionalmente como crítica ou releitura, dando uma ordem de conotação semântica quanto aos tipos de materiais e seu uso na tradição tonal. Aqui, servem a objetivos de uma nova possibilidade: uma operação por contraste, levando-se em conta efeitos de acentuação cuja organização está sempre entremeada pelo mecanismo de distância do *intervalo característico*. Como relembração e comprovação, o *Diagrama 69* (abaixo) apresenta os contrastes por meio de *classes de materiais* nos compassos de 1 a 3 do *Poesilúdio n. 3*, como um processo composicional semelhante utilizado na seção F (p. 14, 1º - 3º sistema) das *Cartas Celestes I*:

¹²² “A temática deste *Poesilúdio* se concentra nos materiais musicais e elementos básicos da teoria [...] da tonalidade e suas possibilidades: intervalos, grau conjunto, salto, escala/modo, primeiro tetracorde, segundo tetracorde, acorde, intervalo melódico, intervalo harmônico, tonalidade... Mas, é na realização da arrumação desses elementos que o compositor [...] utiliza [também] sua poética na quebra da obviedade tonal, deixando sempre um suspense no ar: é ou não é? Essa é a intenção propositada de indefinir.” (SANT'ANA, 2009c, p. 76).

Diagrama 69 - Contraste por meio de classe de materiais distando uma segunda menor no *Poesilúdio n. 3*

Parte 1 – Poesilúdio n. 3				
	c. 1	c. 2		c. 3
mão direita	oitavas	escala maior F	escala F	nota: Fá5
mão esquerda	acordes quartais	escala maior E	acorde F (arpejo)	nota: Mi5

Fonte: elaborado pelo autor (SANT'ANA, 2009c)

Verificando essa organização, pode-se dizer que Almeida Prado parece trabalhar com algumas ideias prontas em formas de *sketches*¹²³ (informação veiculada por ele mesmo em suas aulas de Composição na UNICAMP).

4.2.9 Sobreposição de camadas por *intervalo característico* (seção G: p. 14, 4º - 5º sistema)

Na seção G, Almeida Prado disponibiliza as estruturas acordais compostas por *intervalo(s) característico(s)*, tendo as estruturas pensadas e arrumadas em camadas. É quase uma espécie de um desenvolvimento da seção F quanto à intensificação do conceito da sobreposição de materiais em contraste. No entanto, a ideia de camada de materiais (vários níveis, estratificação) parece ser, de fato, desenhada quando observada no todo e nas relações das estruturas desse todo. Exemplo:

¹²³ “[...] contendo um conjunto de procedimentos e técnicas composicionais nos fazendo lembrar a existência de uma estratégia (um plano composicional – como que ‘*sketches*’ prontas – para então realizar os *patchwork*).” (SANT'ANA, 2009c, p. 67).

Figura 93 - Camadas em sobreposição com *intervalo(s) característico(s)*

(Hércules) CONSTELAÇÃO I

camadas sobrepostas em 5as. j

7a. M 7a. M

cluster: aspectos diacrônico e sincrônico

Lá#: conexões intervalares múltiplas com o cluster abaixo

camadas de intervalos de 2as. m

2a. m e 8a. dim cluster: predominância de 2as. M

7a. M Sol Lab

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

No primeiro compasso da seção G, toda ação sincrônica é percebida em uma montagem de quintas sobrepostas, interseccionadas entre elas mesmas, à distância de um *intervalo característico* de segunda menor. No último compasso do exemplo acima, as anotações em cores são demonstradas predominantemente com o mesmo intervalo. Nesses compassos, cada formatação intervalar serve também ao objetivo de uma seleção tímbrica específica. Como um caso a ser observado, na segunda linha de pentagramas, localizado no terceiro compasso, o acorde introdutório da estrutura pode ser observado:

Figura 94 - Estrutura acórdica complexa

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Na seção G (no segundo sistema) o primeiro acorde do terceiro compasso, como sugestão livre e aleatória é pinçado para análise pela *régua intervalar*.

O Lá#4 deve ser considerado como nota acrescentada que se soma à estrutura harmônica na cabeça do compasso. Na *régua intervalar* abaixo, a altura está anotada em vermelho, o que indica que tal nota não pertence ao acorde inicial. No entanto, a nota foi considerada como agregada à estrutura acórdica por meio da indicação das ligaduras anotadas para a mão esquerda (aspecto de ressonância). Observa-se o acorde:

Diagrama 70 - Os intervalos e suas ocorrências no todo do complexo harmônico

...		IDI
D#5	■	0
D5	□	3
C#5	□	2
C5	□	1
B4	■	0
A#4	■	0
A4	■	0
G#4	□	1
G4	■	0
F#4	□	1
F4	■	0
E4	■	0
D#4	■	0
D4	□	1
C#4	■	0
C4	■	0
B3	■	0
A#3	□	1
A3	■	0
G#3	□	1
G3	■	0
F#3	□	1
F3	■	0
E3	■	0
D#3	□	1
D3	■	0
C#3	□	1
C3	■	0
B2	□	1
Bb2	■	0
...	□	

Fonte: elaborado pelo autor

O Lá#4 (em vermelho) como altura que se desagregou por ressonância da estrutura acórdica anterior.

No *Diagrama 70* (na coluna três), todo IDI igual a duas sequências de 0 (zero) refere-se à ocorrência de uma segunda menor. Dessa maneira, esse intervalo representa a inexistência de um *intervalo real*. Como já foi dito, o menor intervalo real possível, entendido como “intervalo não ocupado”, ocorre entre uma segunda maior (ex.: *Diag. 69*: C3–D3, ou seja, qualquer segunda maior conterà um intervalo “não ocupado” de meio tom). Assim, outros intervalos maiores, que uma segunda maior, conterão gradativamente sempre meio tom “não ocupado” a mais (ex.: C3–Eb, neste *intervalo musical* se conterà dois [2] intervalos “não ocupados”; e assim sucessivamente, quanto aos intervalos múltiplos maiores do que estes – assim, define-se o IDI).

A segunda menor, como intervalo de maior potencial das dissonâncias duras, representa a maior densidade sonora. O potencial da força contrastante desse intervalo é controlado para mais ou para menos de acordo com as ocorrências de maior ou menor empilhamento de intervalos desse tipo de semitom dentro da estrutura acórdica. Assim, o intervalo de segunda menor pode ser compreendido como *intervalo musical* com DICA igual a 1 (classe 1), e/ou como *intervalo real* com IDI igual a 0, subentendido como inexistente.

O que se percebe, é que, em Almeida Prado, quando este utiliza de aspectos do sistema tonal, seu discurso tonal não está preocupado com a linearidade formal e temporal da horizontalidade melódica inerente ao próprio sistema. Em obras mais radicais, os parâmetros da tonalidade, para a construção da estrutura acórdica, são conceitualmente reestruturados com possibilidades intervalares criativas a partir da lógica e do princípio da série harmônica, dando-se, geralmente, uma ideia de superposição de estruturas tonais, não para que funcionem como um politonalismo primário, mas como uma superposição que contenha estruturas intervalares que sejam potencialmente fortes no interior dessas estruturas harmônicas que, aparentemente, possuam cunho tonal. Portanto, o resultado geral dessas superposições se configura em acordes complexos com grande poder de ressonância e brilho tímbrico. Comumente, o brilho, mais ou menos intensificado, é adquirido pela organização das estruturas acordais sobrepostas de modo que as distâncias internas entre os seus graus tenham uma proporção de uma segunda menor, ou qualquer outro *intervalo característico*. As ocorrências de intervalos de segunda menor em determinado complexo acórdico controlam o maior ou menor peso (densidade) pela dissonância dura nessa estrutura (DICA).

Nem todas as superposições harmônicas terão presença de semitons, pois, facilmente, chegar-se-ia ao esgotamento da possibilidade potencial sonora dos intervalos, o que faria com que tudo resultasse em blocos sonoros de estruturas em *cluster*. Dessa forma, obviamente, a não exclusão dos outros intervalos, classificados como dissonâncias brandas, consonâncias e trítone, assumem de maneira natural a base da formação das estruturas acórdicas mais convencionais, consideradas como atreladas aos sistemas modal e tonal. Assim, a ideia de sobreposições, camadas e contrastes por materiais viabiliza grandemente o avanço de formações tímbricas e suas muitas possibilidades amostrais. Em *Cartas Celestes I*, o discurso é

predominantemente tímbrico. Os parâmetros tonais são organizados de forma que resultem em complexos harmônicos com grande aparentamento atonal.

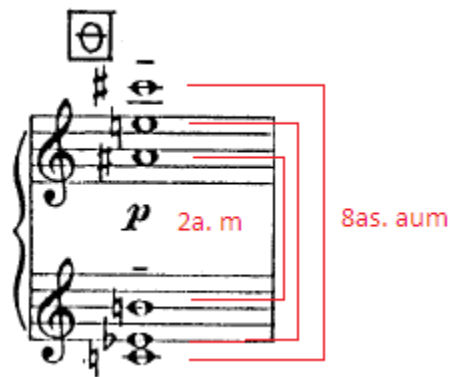
4.2.10 Eixo espelhado na organização intervalar (seção G: p. 15, 2º sistema)

Trata-se de uma estruturação em disposição sincrônica essencialmente organizada pela lógica de sua *concepção intervalar*. Aqui, outra alusão ao sistema serial, que se dá por meio de uma organização espelhada:

- 1) A nota mais grave se relaciona com a nota mais aguda;
- 2) A média interna mais grave se relaciona com a média interna mais aguda;
- 3) Na última relação, tem-se o espelhamento mais internalizado por meio da presença da nota da primeira voz da mão esquerda e da nota da terceira voz da mão direita.

O exemplo abaixo demonstra a modelização empreendida.

Figura 95 - Organização em espelhamento do(s) *intervalo(s) característico(s)*



Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Como experimentação e análise da estrutura acima, observa-se a disposição intervalar, nesse acorde, por intermédio da *régua intervalar* que tenho proposto para considerar os intervalos dissonantes e consonantes. Essa ferramenta exclui o contra-argumento à teoria intervalar aqui desenvolvida, de que, ela tenha uma índole excludente e arbitrária, incapaz de avaliar os intervalos genéricos (consonantes).

Diagrama 71 - Estrutura acórdica em todo seu contexto intervalar (correlações de cores no *ic*)

...	Acorde	IDI	DICA 1	DICA 1	DICA 1	NÃO EXCLUSÃO DOS OUTROS INTERVALOS (CONSONANTES)												
C#5		0/9			X											12ª m	6ª M	
C5		8																
B4		7																
A#4		6																
A4		5																
G#4		4																
G4		3																
F#4		2																
F4		1																
E4		0/5			X				4ª aum	4ª J						6ª M	12ª M	
D#4		4																
D4		3																
C#4		2																
C4		1																
B3		0/1	X	X							4ª J	5ª aum						
A#3		0	X					7ª m		5ª j	4ª aum					12ª m		
A3		6																
G#3		5																
G3		4																
F#3		3																
F3		2																
E3		1																
D#3		0/3			X				3ª m	5ª J				5ª aum				
D3		2																
C#3		1																
C3		0		X	X			7ª m	3ª m									
...																		12ª M

Fonte: elaborado pelo autor

Em **vermelho**, intervalo de segunda menor; em **verde**, intervalo de sétima maior; em **azul**, intervalo de nona menor e décima quinta aumentada (oitava aumentada) – **todos intervalos pertencentes ao DICA 1**. Em **amarelo** todas as relações possíveis de consonância e dissonâncias brandas entre os intervalos.

Há duas relações nessa estrutura acórdico-intervalar: a primeira relação é demonstrada pela direta identificação do(s) *intervalo(s) característico(s)*; a segunda é favorecida pela percepção extensiva dos intervalos “comuns” (aqueles não característicos [em amarelo]) inseridos, relacionados e percebidos na montagem real da estrutura acórdica. Em um sentido mais primário, os intervalos genéricos (consonância, dissonâncias brandas e trítone) encontram-se mais ajustados ao sistema tonal. Entretanto, sabe-se que os intervalos genéricos são cabíveis também em contextos atonais com parcimônia. Eles imprimirão um ar desvinculado e libertário do cerne tonal quando aparecerem sobrepostos – que é, também, o caso em Almeida Prado.

O material acórdico exposto no *Diagrama 71* (anterior) levaria à admissão de que, em primeira instância, o compositor estivesse de fato preocupado com o estabelecimento da estruturação dos intervalos potenciais de dissonância dura. A partir da estrutura acórdica real, a rede dos intervalos comuns foi identificada por uma disposição consequente e causal. Não há, aqui, um tratamento hierárquico e exclusivo, mas sim uma relação essencialmente complementar. Em outras palavras, o que pode ser antecedente em seu plano composicional, certamente, é sua preocupação pela organização dos intervalos com potencial de gerar uma fricção por contraste pela simultaneidade dos intervalos específicos, os quais são somados com os outros intervalos passíveis de serem considerados mais estáveis – as consonâncias. Trata-se da fusão da dissonância com a consonância para produzir essa fricção potencial entre os intervalos.

4.2.11 Simplificação intervalar com caráter semântico pelo não uso do(s) *intervalos(s) característico(s)* (seção G: p. 15, 3º sistema)

Fugindo à regra, parecendo recorrer ao relaxamento da tensão intervalar por dissonância, desta feita, com vistas a construir uma crítica por meio de anulação e de ausência do mecanismo, a composição passa para um estágio sonoro de consonância pura, abandonando totalmente o uso do(s) *intervalos(s) característico(s)*. O fenômeno acontece no compasso 24 da seção G (p. 15 - 3º sistema – c. 1). A ideia da aparição de uma 15ª justa entre um Lá2 e um Lá4 (equivalente à oitava justa) provoca, nesse ponto, uma perda de densidade sonora – se o quesito de tensão sonora for a presença de uma dissonância dura, compreendida como *intervalo característico*.

Tal processo não se trata de uma ocorrência inocente ou imprevista. Ao contrário, consiste em um procedimento pensado e proposital com vistas a causar uma quebra de expectativa, algo inesperado, um contraste por meio de simplicidade sonora, uma referência a um desejado contraste: a leveza sonora da oitava justa confere um grau de atenção (tanto do analista como do ouvinte comum) a essa atitude ousada em um ambiente tão intrincado de conjecturas intervalares complexas. Simplesmente, o Lá2 sobre o Lá4, como se vê:

Figura 96 - Oitava justa e sua semantização pela “não ocorrência” do *intervalo característico*

15a. justa = 8a. justa

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

A **simplificação sonora**: oitava justa como referência semântica ao tonal, beneficiada pelo contraste da consonância pura ao procedimento de alta complexidade intervalar predominante na obra.

4.2.12 Jogo de baixos com *intervalo(s) característico(s)* acentuados pela pedalização transtonal (seção H: p. 15, 6º sistema)

Na abertura dessa seção, há a predominância de dois intervalos: segunda menor (primeira aumentada) e nona menor (oitava aumentada), havendo um acréscimo do artifício acústico da pedalização contínua, usado para enfatizar e impor a caracterização transtonal¹²⁴. Sabendo-se que a pedalização é a liberação dos abafadores no mecanismo interno das cordas para que a ampliação da ressonância, na harpa/tábua harmônica¹²⁵ do piano, seja projetada; assim, com o pedal de ressonância aberto haverá uma multiplicação dos harmônicos de todos os sons executados nos baixos, o que resulta em uma mistura sonora acentuada dessas frequências mais e menos audíveis (harmônicos).

¹²⁴ “Almeida Prado ressaltou o que Yulo Brandão disse de seu Dó maior ‘com ressonâncias’ sendo o impulso para o seu transtonalismo que prevê a combinação dos materiais que vem da lógica de ressonância (Almeida Prado, 2002 apud Moreira, 2002, p. 64). Observa-se que primariamente para se viabilizar o transtonalismo, a utilização do mecanismo do pedal de sustentação do piano é componente básico. O compositor associa o uso deste artifício técnico como um componente hábil de reforço da lógica do ‘sistema de ressonâncias’ [...]” (SANT’ANA, 2009c, p. 32).

¹²⁵ **Harpa** ou **chapa metálica**: onde as aproximadamente duzentas cordas são fixas. Geralmente suporta a pressão de o equivalente a vinte toneladas-força. **Tábua harmônica**: é o mesmo que cepo, a madeira em que recebe e amplifica as vibrações das cordas quando acionadas pelo sistema de martelos que também são acionados pelos dedos do pianista.

Figura 97 - Intervalo(s) característico(s) com “pedalização transtonal”.

H AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

2a. m 1a. aum 9a. m 2a. m 8a. aum

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

A ligadura como expressão da pedalização do piano para fins da estética transtonal.

4.2.13 Ritmização das estruturas verticalizadas em aglomerados intervalares (seção G: p. 18, 1º sistema)

Células rítmicas que se alongam ou se contraem em uma combinação de fusas organizadas em unidades de quatro pulsos + três pulsos. Essas inflexões rítmicas são desenvolvidas a partir de estruturas harmônicas descendentes dos 24 acordes que tiveram designação nominativa do alfabeto grego. Para o início da seção G, o compositor explora aglomerados acórdicos baseados no acorde 16 (acorde Pi). A repetição da mesma estrutura acórdica (em 4 + 3 pulsos) faz com que os harmônicos sejam amplificados, causando uma saturação pela estrutura repetida: esse processo na seção G, serve bem, a mais uma das variações dos propósitos da estética transtonal do compositor.

Figura 98 - O processo rítmico de quatro pulsos (um ou mais grupos) + três pulsos com *intervalo(s) característico(s)*

The image shows a musical score for a piano. It consists of two staves, treble and bass clef. A bracket above the first staff spans the first 16 measures, with the number '16' written above it. The music is in a key signature of one sharp (F#). The first four measures of the first staff show a rhythmic pattern of four pulses, each represented by a group of notes. The next three measures of the first staff show a rhythmic pattern of three pulses, also represented by groups of notes. The second staff shows a similar rhythmic pattern of four pulses followed by three pulses, with a key signature change to one sharp (F#) in the first measure.

Fonte: elaborado pelo autor

O processo rítmico dos 4 pulsos + 3 pulsos (sempre finalizado com um conjunto de 3 fusas).

O exemplo a seguir demonstra a ocorrência variada e alternada de estruturas acórdicas provenientes da lista dos 24 acordes.

Figura 99 - Ocorrência de acordes da “lista dos 24 acordes”

The image shows a musical score for a piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with labels above and below indicating the chords used. The labels are: 'acorde 16' (above the first measure), 'parcial do 15 (transposto)' (above the second measure), 'acorde 2' (above the third measure), 'acorde 18' (above the fourth measure), 'acorde 1' (above the fifth measure), 'acorde 9' (above the sixth measure), 'acorde 10' (above the seventh measure), and 'acorde 12' (above the eighth measure). Below the first measure, there is a label 'parcial do acorde 5'. The notation shows various chord structures and rhythmic patterns.

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Ocorrência variada e alternada de estruturas acórdicas provenientes da lista dos 24 acordes. Encurtamento da estrutura rítmica de 4 fusas até 2 fusas (presença de *intervalo(s) característico(s)* na constituição acórdica).

4.2.14 *Clusters* como elementos de *coda* das segundas (M e m): a nova seção K intercalada pela seção A

Esse trecho, composto pela seção K e seção A, parece conter em si uma idealização crítica à forma, evidenciada por um gesto que contém um teor de humor intencional e sarcástico nos moldes dessa apresentação formal: KAKAKA. O compositor parece exorcizar os propósitos formais quando esses passam a ser lembrados como vinculados àquelas bases do sistema tonal. Acrescentando ao tratamento intervalar desenvolvido em toda a extensão dessa obra, sua expansão poética atinge ares sutis de arrojo e crítica semântica à forma. Sua dialética avança em seu terreno “entre sistemas” (modal, tonal, atonal, serial livre e transtonal), nessas condições o autor revê a si próprio, nesse processo de “ser e não ser” (ser “e” [conjunção aditiva: indicando uma poética somatória por parte de Almeida Prado] e não “ou” [conjunção alternativa: indicando uma escolha excludente – ou por uma coisa ou por uma outra]) (PRADO e ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2001, p. 10). Nessa postura poética aditiva, o compositor por meio da seletividade intervalar das segundas (m e M) consegue controlar a interação tímbrica nas variadas combinações acórdicas entre mão esquerda e mão direita. Ou seja, a ação entre as teclas pretas e as teclas brancas causando uma grande ocorrência de segundas menores.

Figura 100 - *Clusters* em escalas acordais ascendentes com referências das segundas

O mais rápido possível

escala de acordes em *cluster* com uma base de intervalo quartal

Coda (K)

fff Solar!

cluster de segundas maiores nas pentatônicas de Solb4

Fonte: elaborado pelo autor (partitura original)

Clusters em escalas acordais ascendentes como referências das segundas (predominando as segundas maiores – ainda assim, ocorrendo segundas menores). O jogo de teclas pretas (m.e.) versus teclas brancas (m.d.).

O exemplo a seguir (*Figura 101*) continua revelando, essa atribuição semântica que Almeida Prado coloca à questão da forma. Sua crítica composicional *restabelece* os tamanhos e *medidas formais*¹²⁶, alterando a proposta de definição do que seria uma “seção”. A medida de um compasso e o que ocorre dentro desse espaço, assume a conotação e a força natural de um motivo, mas que logo pode ser ampliado a *status* de tema, de frase, de período – e, por que não, de uma seção? É exatamente essa construção musical ressignificada que o compositor desenvolve. Uma crítica por meio de uma ideia de reposicionamento semântico do que se pensa em termos de forma musical a partir da tradição tonal nas possibilidades poéticas do seu transtonalismo.

Figura 101 - *Intervalo característico e semantização da forma*

Fonte: elaborado pelo autor

Intervalo característico e ressignificação da medida formal. A seção A, que sob os efeitos de caráter de “*coda*” tem o tamanho de “um compasso” que é repetido 9 vezes na primeira aparição.

O procedimento de reestruturação do sentido da forma, como é demonstrado acima, é similarmente apresentado na construção do *Poesilúdio n. 4*¹²⁷ (*Dezesseis Poesilúdios* para piano). “Neste *Poesilúdio*, cada *compasso* tem o papel formal de equivalência a uma frase, e o *sub-*

¹²⁶ *Maßstab*: medida, proporção, extensão, grau, escala, critérios, referência, nível (SCHOENBERG, [1922] 2001, p. 43; SANT’ANA, 2013, p. 157, p. 170).

¹²⁷ “Os materiais são desenvolvidos tematicamente dentro de espaços não usuais. O compasso passa ser o espaço para conter material maior do que o esperado para um compasso. Em Almeida Prado um tema pode estar contido dentro de um compasso. Enquanto que, outrora no sistema tonal, um tema geralmente necessita de uma quantidade e proporção de compassos compatíveis predominantemente a frases regulares.” (SANT’ANA, 2009c, p. 88).

compasso a uma semifrase: chamada de *parte*. Dessa maneira, a forma e o tempo são reprocessados abrindo múltiplas possibilidades, como intenção crítica de releitura poética quanto à forma.” (SANT’ANA, 2013, p. 157). Nesse *Poesilúdio*, torna-se claro e evidente o encurtamento e a expansão formal através da quantidade de unidades de tempo ou pulsos de determinada figura (como indica-se na tabela a seguir: 16 por 4, 14 por 4, 22 por 4...), que são alternados em outros pulsos (e suas medidas) nos segundos *sub-compassos* (16 por 8, 12 por 8, 10 por 8...). Observa-se que, nessa obra, há a ocorrência de seis compassos (a subdivisão destes resultando em *sub-compassos*).

Diagrama 72 - Esquema formal de 6 compassos no *Poesilúdio no. 4*

c.1		c.2		c.3		c.4							c.5		c.6	
sub.1	sub.2	sub.1	sub.2	sub.1	sub.2	sub. 1	sub. 2	sub. 3	sub. 4	sub. 5	sub. 6	sub. 7	sub. 1	sub.2	sub.1	sub.2
16 4	16 8	16 4	12 8	14 4	10 8	22 4	3 8	5 16	2 16	7 16	12 4	3 4	11 4	4 4	11 4	8 4
tema A	micro-des. A	tema B	micro-des. B	tema C	micro-des. C	tema D	micro-des. D	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	des. (temática das segundas)	antecipação da <i>Coda</i>	ext. da antec. da <i>Coda</i>	<i>Coda</i> (material de A)	ext. da <i>Coda</i>	<i>Coda</i> (material var. de A)	cadência da <i>Coda</i>

Fonte: elaborado pelo autor (SANT’ANA, 2013, p. 170)

Esquema formal de 6 compassos no *Poesilúdio n. 4* para explicar as contrações e expansões temporais que resultam na reconstrução da ideia ressignificada da forma que o compositor imprime à peça. Em **azul mais claro** estão os espaços (sub. 2, etc.) que relatam os pulsos da unidade de tempo que foram encurtados.

Se Almeida Prado se fortalece no jogo das distâncias entre as alturas, arquitetando sua estrutura musical por meio de uma pensada *concepção intervalar*, igualmente, ele enriquece sua composição quando aplica transformações, contrações e alongamentos no tempo. Apropriando-se dessa dimensão, o compositor avança em remodelações e recriações formais.

Dessa maneira, a própria forma entra como ingrediente fértil em suas construções, comprovando essa herança rítmica (temporal) como uma influência direta de Messiaen.

4.3

NOTURNO N. 7

para piano

Noturno n.º 7

(Noturnas saudades do rio Solimões,
pelos 100 anos de Villa Lobos)

Ao José Eduardo Martins

Almeida Prado
Campinas, 04/06/87

Rápido, como uma estrela cadente

14:8

ff 15^{ma}

ff in loco

7:4

2 **Lento** ♩ = 56

p

pp *Lea.* *Lea.*

6

Lea. *Lea.* *Lea.* *Lea.* *Lea.* *Lea.* *Lea.*

3:2

3:2

9 **Calmo** ♩ = 72

p

pp *Lea.*

pp *Lea.*

cantando bem fora

Lea. *Lea.* *Lea.* *Lea.*

Lea.

Noturno n.º 7

12 *Leg.* *Leg.* *etc*

15

18 *cresc.* *cresc.* *f*

20 *subito p* *subito pp*

Noturno n.º 7

4
22

24

26

28

30

f *subito pp* *f* *a tempo* *Leo.* *acc.* *cresc.* *Rápido* *ff* *14:8* *7:4* *p* *Sub---*

The score consists of five systems of piano music. The first system (measures 22-23) features a 2/4 time signature, with a treble clef on the right and a bass clef on the left. It includes triplet markings and dynamic markings like *f*. The second system (measures 24-25) continues the 2/4 time signature and includes a *subito pp* marking. The third system (measures 26-27) changes to common time (C) and includes a first ending bracket and a *f* dynamic. The fourth system (measures 28-29) changes to 2/4 time with a key signature of two sharps and includes *accel.* and *cresc.* markings. The fifth system (measures 30) is marked "Rápido" and contains sixteenth-note passages with dynamic markings *ff*, *p*, and *Sub---*. Time signatures 7:4 and 14:8 are indicated for specific passages.

31 **Lento** ♩ = 56

pp *rall.* *p* *mf*

Calmo ♩ = 72
na repetição, tocar pp como uma lembrança, na memória, distante.

34 *p* *pp* *pp*

2.

Reo. *Reo.*

37 *p* *f* *ff*

p *f* *ff*

41 *p*

p *Reo.*

4.3.1 Introdução

Podendo haver variação do panorama formal, em linhas gerais, o *noturno* segue uma organização ternária (ABA). O *notturmo* (italiano) consiste em uma peça, que sugestivamente, seria executada à noite. Versa sobre temáticas da noite. Seu caráter de apresentação está ligado a um modo silencioso, meditativo e introspectivo. No *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mozart é apontado como o primeiro compositor a apresentar o gênero sob título original de *Eine Kleine Nachtmusik*, K 525 (*Pequena Serenata Noturna*). Na França, John Field é um nome importante na produção de *nocturnes* – a designação foi usada em primeira mão a partir de suas obras (1812-1836). Segundo Tiago Costa (2011, p. 67), a partir dos conceitos de Field, a estética romântica desenvolveu esse formato denominado *noturno*. Ele inicialmente intencionava chamar de *romance* as peças sob tal denominação. A partir das composições de Field, o apogeu do *noturno* é atingido por Chopin, que deixou um legado de 21 noturnos. Outros compositores franceses, como Fauré, Debussy e Satie, compuseram noturnos, dando prosseguimento ao gênero.

No Brasil, Costa (2011, p. 85) supõe que o primeiro, ou, os primeiros noturnos escritos foram de autoria de Henrique Oswald (1852-1931) (*Op. 6 n. 1 e n. 2*). O autor aponta, em seu balanço histórico sobre o gênero, outros compositores nacionais que desenvolveram esse formato musical. São eles: Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernández, Ernesto Nazareth, Heitor Villa-Lobos e Amaral Vieira.

Vale ressaltar que Costa (2011) fez uma considerável pesquisa sobre esse formato musical, detalhando o percurso da gênese do *noturno*. O autor analisou os *Quatorze Noturnos* de Almeida Prado. Para minha investigação intervalar, escolhi o *Noturno n. 7* do conjunto dos *Quatorze Noturnos* para piano.

4.3.2 Sistema tonal e o uso de *intervalo(s) cararacterístico(s)* (c. 22)

No *Noturno n. 7*, em um mesmo espaço, um sistema tonal e um sistema “quase atonal” são conviventes. Trata-se de gradações do “estar aqui e ali”, a construção de um estar “entre sistemas” (*espaço entre*). Esse *noturno* foi composto na quarta fase (Pós-Moderna), revelando-se, nessa peça, a continuidade do controle da lógica do *intervalo característico*, intensificando-

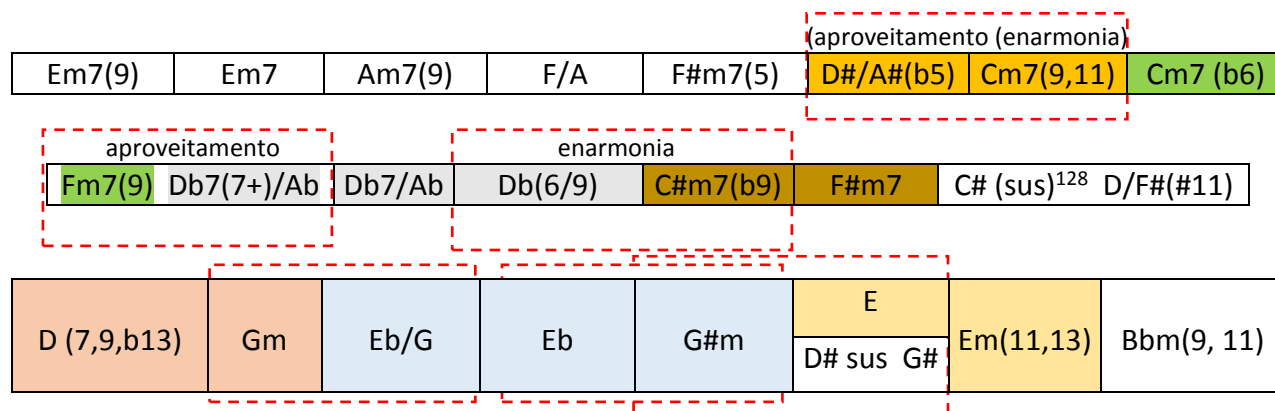
se ou não, seu uso. Na peça, há uma predominância tonal, mas, em certos momentos, as inflexões da *concepção intervalar* são acionadas, como demonstrado no exemplo abaixo.

Figura 102 - Sistema tonal e o(s) intervalo(s) característico(s)

Fonte: elaborado pelo autor

Na seção B (c. 9-26), a centralidade harmônica parece ter certa mobilidade, sendo levada por transformações intervalares (subversões). A designação “aproveitamento” se refere à utilização de graus da harmonia anterior, onde um ou mais graus (alturas) serão mantidos na harmonia posterior. Observa-se, também, a estratégia de se utilizar a *enarmonia* como elemento de transformação harmônica.

Diagrama 73 - Subversões intervalares planejadas



Fonte: elaborado pelo autor

Neste exemplo, as cores diferentes representam regiões onde ocorrem casos de **alteração** (deformação melódica) ou **manutenção** (por aproveitamento ou por enarmonia) de uma nota (grau harmônico que compõe intervalo do acorde anterior que **muda** no acorde posterior, ou, que se **transfere** sem mudança para o acorde posterior). As linhas tracejadas servem para apontar casos dessas transformações harmônicas que as cores não conseguiram apontar.

No trecho acima, por meio de uma lógica analítica tonal, desconsiderando as inversões dos acordes, pensa-se em um percurso harmônico das fundamentais dos acordes que se descoloca predominantemente em terças (algumas quartas). As nuances intervalares provocarão transformações harmônicas na lógica escalar e funcional.

As transformações intervalares, na sequência harmônica acima, poderão ser chamadas com uma certa similaridade à técnica composicional de Pousseur, que pode ser acessada também como uma ferramenta analítica, denominada “deformação melódica”¹²⁹ (POUSSEUR, 2009, p. 237-238). Para tanto, deva-se considerar todas as notas de um acorde como vozes independentes.

¹²⁸ A designação **sus** em uma cifra harmônica (alfabética ou anglo-saxônica) significa acorde com omissão de terça, podendo crescer-se uma quarta justa ou uma segunda maior ao mesmo. Alguns arranjadores/compositores estabelecem similaridade entre C#sus e a designação C#(omit3), sendo “omit3” a indicação de omissão da terça. As cifras ainda sofrem variações em várias partes do mundo. Não existe um consenso sobre algumas situações, e essa é uma delas.

¹²⁹ Deformação melódica é uma conceituação de Henri Pousseur explanada no seu livro. Tal lógica é proveniente das redes bidimensional e tridimensional. Sendo: a rede dimensional baseado em uma tríade; ex.: do, mi, sol; uma rede geradora a partir de dois eixos principais: Quinta e pela Terça; a rede tridimensional (eixo baseado em uma téttrade; ex.: do, mi, sol, do [8ª]); uma rede geradora a partir de três eixos principais: pela Oitava, pela Quinta e pela Terça) (POUSSEUR, 2009, p. 171-253).

Almeida Prado tem seu interesse poético em um tipo de espaço escorregadio “entre sistemas” pelo *artifício da dúvida*, dando às construções uma forte conotação semântica. Esse trânsito permeado de mudança intervalar nas suas constituições musicais, sua aproximação e transformação por meio de enarmonia possibilita estar nesse campo de dubiedade e ambiguidade.

O trecho harmônico do *Diagrama 73* (anterior) permite observar três aspectos que Almeida Prado adota para libertar-se da “contenção tonal” (POUSSEUR, 2009), mesmo que o compositor, nessa peça, às vezes, permita-se, por um momento, fixar-se em terreno tonal. Os aspectos são:

- 1) **Transgressão de um material ou procedimento previsto para o sistema.** Como exemplo, o sistema tonal poderá ser transformado por **alterações de um intervalo** admitido para qualquer harmonia, **ou de uma cadência harmônica esperada** para qualquer trecho. A **alteração** pode estar contida no contorno da melodia ou em qualquer conceito de *prática comum* de um sistema. No *Diagrama 73*, os dois acordes do trecho final, sendo o Em (Mi menor: tônica), seguido cadencialmente pelo Bbm (Si bemol menor: dominante alterada), esperar-se-ia uma tonalidade previsível, uma dominante primária nos moldes de um Bm (Si menor). No entanto, o Si bemol menor é resultado de uma segunda menor descendente em todos os graus da tríade a partir do Si menor. A alusão ao Si menor, nesse contexto, refere-se a uma hipótese esperada para uma dominante natural em Mi menor. O conceito da transgressão dá a possibilidade de projetar novos acordes e outras funções harmônicas a partir da presença de algum elemento que possa ser alterado e provoque um senso de quebra da expectativa na escuta. A adoção desse procedimento provoca aspectos de dubiedade e ambiguidade e atua fortemente na ressignificação do material musical.

2) **Transformação harmônica por enarmonia** como no exemplo abaixo:

Diagrama 74 - Transformação por meio de enarmonia

Db7/Ab	Db(6/9)	C#m7(b9)
--------	----------------	-----------------

Fonte: elaborado pelo autor

3) **Transformação intervalar gerando transformação harmônica.** O processo de ajuste intervalar como “deformação melódica” (POUSSEUR, 2009), pode ser considerado aqui, como uma extensão do conceito dito também como “deformação harmônica”. O *intervalo característico* pode ser amplamente participante nesse conceito. Veja exemplo:

Diagrama 75 - Transformação intervalar por ocorrência programada do *intervalo característico*

Gm (Ré)	Eb/G (Mib)
---------	------------

Fonte: elaborado pelo autor

A nota Ré que caminha para o Mib caracteriza o *intervalo característico* de segunda menor. Por uma única mudança no grau harmônico da estrutura obtem-se uma transformação harmônica.

4.3.3 Acorde quartal e *intervalo característico* (c. 1)

Um padrão ascendente do arpejo desse acorde no compasso 1 começa com uma sequência de duas quartas justas (acorde quartal) intercaladas com *intervalo(s) característico(s)* (sétima maior e segundas menores). Como parte da estrutura rítmica de fusas, sua segunda parte tem a inflexão final com uma predominância de intervalos de quartas justas perfazendo um acorde de Lá com sétima menor, somando-se uma quarta suspensa, sem a terça (Asus4[7]). Essa disposição de estrutura é organizada por uma **padronização intervalar** que se configura, nesse caso, por um tipo de **tematização intervalar harmônica**.

Figura 103 - Intervalos quartais intercalados por *intervalo(s) característico(s)*

Fonte: elaborado pelo autor

4.3.4 Desenvolvimento do material pela ideia de padronização do(s) *intervalo(s) característico(s)* (c. 2-8)

A padronização intervalar (*tematização intervalar*) é aplicada por meio da repetição organizada de intervalos, como já foi demonstrado, podendo conter o *intervalo característico*. No exemplo, a repetição simples do intervalo transforma-se em um gesto de se criar uma nova estrutura.

Um *ostinato* em linhas gerais é esperado para uma estrutura de acompanhamento. Nesse caso, assume uma funcionalidade melódica. Há uma *refuncionalização*, uma subversão, uma mudança de significado esperado para estrutura. Esta, então, carrega um outro papel, uma ideia mais destacada, uma transversão de acompanhamento para uma disposição melódica. Quanto à padronização intervalar, como revisão, cabe apontar que o compositor utiliza esse mecanismo nas composições anteriormente analisadas. Relacionamos alguns pontos dessa ocorrência padronizada na *Sonata n. 3* (I mov.: c. 9-10; II mov.: 17-19; c. 71-72; c. 147-150) e *Cartas Celestes I* (seção D: p. 9, 1º sistema; p. 10, 7º sistema).

Os exemplos abaixo, retirados do *Noturno n. 7*, apresentam dois casos desses padrões em uma sequência de compassos do mesmo trecho.

Figura 104 - Repetição da segunda menor como *ostinato* melódico

2
Lento ♩ = 56
p
pp
2as. m
2a. m

Fonte: elaborado pelo autor

Subversão do papel melódico que assume caráter de acompanhamento (uma semantização teórico-composicional destacado pelo *intervalo característico*).

Figura 105 - Um padrão triádico: sétimas maiores e a predominância das nonas menores

6
7a. M
9a. m
9a. m
9a. m
9a. m
7a. M
3:2
3:2
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m

Fonte: elaborado pelo autor

Estruturas harmônicas tonais em sobreposição a uma altura qualquer resultando em algum tipo de *intervalo característico*.

4.3.5 Estrutura acórdica triádica com *intervalo característico* de nona menor: disposições de politonalidade alcançando resultados pandiatonais paradoxalmente semantizados em uma centralidade cadencial (c. 35-37)

A estrutura acórdica triádica é superposta a uma altura diferente do eixo da tríade tonal acima. Nesses compassos, as sobreposições oferecem alguma ocorrência do *intervalo característico* na disposição estrutural do todo acórdico (ocorrência nos c. 7 e 8). Esse procedimento parece querer imprimir a ideia de politonalidade (como em um acorde sobre acorde). No entanto, em vez de se disponibilizar acorde sobre acorde, há uma sobreposição de

acorde sobre altura (nota). Observa-se que a ocorrência intervalar se dá entre um dado grau da tríade, vinculado a uma altura na clave de Fá (mão esquerda), caracterizando o *intervalo característico* de uma nona menor (Am/B; Dm/C#; F/E; Gb/F; Eb/A).

Figura 106 - Outro caso de estruturas triádicas tonais em sobreposição a uma altura (nota) gerando *intervalo característico*

The musical score consists of two staves. The right staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over the first measure and a trill in the second measure. The left staff (bass clef) has a descending sequence of notes: B, C#, E, F, Gb, Eb, A. The chords are marked with '9a. m' and their functional labels: Am/B, Dm/C#, F/E, Gb/F, and Eb/A. The dynamics range from pp to p.

Fonte: elaborado pelo autor

Estruturas triádicas tonais em sobreposição a uma altura (nota) fora do contexto de consonância com o acorde superior. A distância intervalar entre o material superior (um dado grau da tríade acima) e o inferior estará, em algum ponto, por uma conformidade com o *intervalo característico* de uma nona menor.

4.3.6 Sentido tonal: dominante/tônica para o trecho

A retomada para a conclusão da peça é desenvolvida por meio de ideias e materiais que ocorreram na abertura da peça. Há, de maneira implícita, uma forma ABA. Observa-se que o primeiro acorde grifado de Am/B, contém a estrutura intervalar entre o Si-1 e o Do3 de uma décima sexta menor, sendo equivalente a uma nona menor e a uma funcionalidade harmônica de dominante. Continuando, percebe-se que o segundo acorde anotado (Em), carrega a função de estrutura final/cadencial da peça. Nessa estrutura final, a segunda menor (Dó#2 e Ré2) evidencia também o *intervalo característico*. Resumindo, observa-se que a relação funcional harmônica entre os baixos (estrutura acórdica sob cada baixo de Am/B e Em) encontra-se em uma resolução de dominante (Am/B) cadenciando na tônica (Em).

Figura 107 - Relação dominante-tônica entre o acorde inicial e o acorde final do trecho.

Calmo $\text{♩} = 72$
na repetição, tocar *pp* como uma
lembrança, na memória, distante.

30a. m = 16a. m = 9a. m Am/B

34

37

41

2a. m

p Em centralidade em Em

Fonte: elaborado pelo autor

4.3.7 Relevância da *concepção intervalar* pelo *intervalo característico* no sistema tonal (c. 18-19)

Neste tópico de conclusão da análise do *Noturno n. 7*, é importante relembrar as afirmações de Almeida Prado, que direciona a teorização de si próprio, confirmando que sua

composição se utiliza de vários sistemas musicais (modal, tonal, atonal, transtonal). No entanto, nesse caso, o compositor, de maneira oportuna e intencional, repete sua ação somente no ambiente tonal. Os compassos 18 e 19, desse noturno, trazem as ocorrências intervalares características vinculadas ao campo tonal.

Figura 108 - Predominância de uma lógica harmônica tonal entremeada pelo mecanismo do(s) *intervalo(s) característico(s)*.

The image shows a musical score for measures 18 and 19. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various annotations:

- Measure 18:** The piano part starts with a *cresc.* marking and a **Fm7** chord. The vocal line has a triplet of eighth notes with a **2a. m** (2nd minor) interval marked. The piano part has a **7a. M** (7th major) interval marked.
- Measure 19:** The piano part has a **Db7/Ab** chord. The vocal line has a triplet of eighth notes with an **8a. aum** (8th augmented) interval marked. The piano part has a **7a. M** interval marked.
- Measure 20:** The piano part has a **Db(6/9)** chord. The vocal line has a triplet of eighth notes with a **9a. m** (9th minor) interval marked. The piano part has a **7a. M** interval marked.
- Measure 21:** The piano part has a **C#m7** chord. The vocal line has a triplet of eighth notes with a **9a. m** interval marked. The piano part has a **9a. m** interval marked.

 Red boxes and lines connect the interval markings to the specific notes in the score. The piano part also includes a *cresc.* marking at the beginning of measure 18.

Fonte: elaborado pelo autor

Contraditoriamente, com fins semânticos e objetivando dar leveza à textura, em outros compassos, há de se observar que o *intervalo característico* quase desaparece e o sistema tonal se mantém mais isento desse mecanismo. A ocorrência ou não do mecanismo do(s) *intervalo(s) característico(s)* é mais ou menos intensificada dentro da estrutura. A sequência tonal é apresentada como elemento de maior leveza, de maneira que o(s) *intervalo(s) característico(s)* sirvam para adensar ou não o resultado sonoro.

4.4

DIÁLOGO

para piano e violino

Diálogo

para violino e piano

Aos amigos Dr. Oswaldo e Adelci Paulino

Almeida Prado

Santos/1967

Com liberdade, como uma cadência

Violino

sonoro
p

7

13

17

Piano

(♩ = 84) *cantabile*
p

23

p

27

ff *subito pp*

f *subito pp*

31

f

35

cresc.

f

cresc.

8vb

40

ff

46

ppp *m.d.* *m.e.* 5

50

pp *8va* *6* *8vb*

57

8va *8vb*

61

3 *3* *3* *3* *8va* *8vb*

67

p

p

71

pp

cresc.

p

77

ff

accel.

rall.

85

p

pp

rall.

cantabile

p

rall.

92 *cantabile*

pp

97

pp

102

pp

109

pp

4.4.1 Introdução: considerações sobre a obra *Diálogo* e a *concepção intervalar*

A obra *Diálogo* foi composta em 1967, sendo anterior à viagem de Almeida Prado à Europa. Conforme já exposto neste texto e com base em dados provenientes de entrevistas com o compositor, após ganhar o Prêmio Guanabara em junho de 1969, em agosto desse mesmo ano, esteve na Alemanha (Darmstadt) e logo após, fixou-se na França (Paris).

Considerando o dado histórico e temporal do ano de 1967 da composição *Diálogo*, a presente análise ajuda a comprovar a existência da *concepção intervalar* nessa peça. Assim, após essa verificação, a obra e a análise performam um dado extremamente relevante nesta pesquisa. Comprova-se, então, que nessa época a poética de Almeida Prado já incluía o uso do(s) *intervalo(s) característico(s)*. Nesses termos, esse princípio intervalar-composicional já era pré-existente às orientações de Boulanger e Messiaen (seus principais professores na Europa).

Outro dado relevante verificado no processo analítico das obras do compositor foi o fato de se poder dizer que essa sua *concepção intervalar* era de um tempo anterior aos estudos na França com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Publicamente, fiz essa afirmação no VI Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2015, quando apresentei o texto intitulado *Almeida Prado: narrativa por ele mesmo na sua trajetória às referências progressivas da Europa*¹³⁰. Avançando mais, como foi apresentado aqui, na tese, o argumento é baseado e comprovado em uma análise empreendida sobre a obra *Diálogo*, na qual é detectada a existência do(s) *intervalo(s) característico(s)* conforme análise acrescentada – porque, no projeto inicial desta pesquisa, constariam somente as análises das três obras (*Sonata n. 3*, *Cartas Celestes I* e *Norturno n. 7*).

Nesse mesmo simpósio, o pesquisador Antonio Eduardo dos Santos (afirmou ser amigo de Almeida Prado), chegou a alertar-me sobre a existência de uma obra do compositor chamada *Cantus Mobilis*, que, segundo ele, datava de 1965 e seria a obra que marcaria sua ruptura com nacionalismo tonal. No entanto, a partir da pesquisa que realizei junto ao CDMC, deparei-me com uma outra obra chamada *A Minha Voz é Nobre*, datada de 1964, na qual continha o mesmo tratamento intervalar que tenho demonstrado ao longo deste trabalho e que, segundo minha

¹³⁰ Os quatro primeiros tópicos do primeiro capítulo desta tese foram base para esse referido artigo apresentado no VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ (2015).

comprovação analítica, apareceria também na obra *Diálogo* (1967). Fazendo um *zoom* panorâmico, aumentando ou diminuindo o foco histórico-analítico, concluo que, um dos procedimentos impulsionadores para a ruptura com o tonalismo nacionalista de Guarnieri, foi de fato a ocorrência do(s) mecanismo(s) denominado(s) *intervalo(s) característico(s)*.

Para tanto, do ponto de vista dos resultados analíticos quanto à presença do(s) *intervalo(s) característico(s)*, apresento alguns subtópicos que expõem os princípios utilizados profusamente nas três obras analisadas anteriormente (pertencentes às fases pós-ruptura). Esses princípios composicionais foram anteriormente denominados – aspectos de direcionalidade e tematização intervalar (harmônica e melódica) – já se mostravam comprovadamente formalizados na obra *Diálogo*, podendo ser, também, um marco documental das iniciais mudanças em direção à poética transtonal.

4.4.2 Poética intervalar aplicada a partir dos aspectos de horizontalidade, verticalidade e diagonalidade

A peça *Diálogo*, começa com uma introdução melódica no violino sem a presença do piano. Isso ocorre em dezesseis compassos. De forma propositada, escolheu-se não evidenciar analiticamente a não muito intensa ocorrência do *intervalo característico* na escrita para o violino. Assim, efetivamente, a análise começa com a entrada do piano.

Os aspectos direcionais do(s) *intervalo(s) característico(s)* podem ser evidenciados quando observados já nos primeiros compassos da escrita para o piano.

Figura 109 - Direcionalidades e o(s) *intervalo(s) característico(s)*

Fonte: elaborado pelo autor

Princípio das direcionalidades na aplicação do(s) *intervalo(s) característico(s)*: (1) verticalidade, (2) horizontalidade e (3) diagonalidade.

4.4.3 Tematização intervalar

O princípio da tematização parece demonstrar-se consolidado em sua composição já no início da fase Pós-Tonal (1965-1973). A tematização trata de uma busca por um padrão organizado da ocorrência intervalar, como já propus, podendo conter o(s) *intervalo(s) característico(s)* nas três direcionalidades. Em linhas gerais, estabelecem-se aqui dois tipos básicos da tematização intervalar: a *tematização intervalar melódica* (diacronia) e a *tematização intervalar harmônica* (sincronia).

4.4.4 Tematização intervalar melódica

A *tematização intervalar melódica*, em *Diálogo*, é evidenciada em diversos momentos, aparecendo no piano e no violino. No caso a seguir, há uma predominância de segundas menores na direção horizontal, percebendo-se também que, logo na saída do piano, há a presença de *intervalo(s) característico(s)* na direcionalidade vertical.

Figura 110 - Tematização intervalar melódica

Fonte: elaborado pelo autor

Apontando outro caso em que se pode demonstrar a *tematização intervalar melódica*, observa-se, nesse trecho, a preferência pelo *intervalo característico* de segunda menor, ocorrendo, intensamente, tanto para o piano como para o violino. Ainda assim, nota-se a ocorrência de outros tipos intervalares.

Figura 111 - Horizontalidade (tematização intervalar melódica: segundas menores) *versus* verticalidade (nonas menores)

Fonte: elaborado pelo autor

Nessa obra, o(s) *intervalo(s) característico(s)* já se faziam muito bem esquematizados, o que revela um nível de complexidade e multidirecionalidade consideráveis.

Figura 112 - Complexidade e multidirecionalidade intervalar.

Fonte: elaborado pelo autor

4.4.5 Algumas considerações sobre *Diálogo* (1967)

O estudo analítico da obra *Diálogo* serviu para estabelecer a comprovação dos principais elementos e conceitos da *concepção intervalar*, os quais já estavam estabelecidos antes de Almeida Prado ir à Europa. Os estudos em Paris, com Boulanger e Messiaen, e em Darmstadt nos cursos de *música nova* com Stockhausen, Ligeti, Foss e Xenakis, contribuíram para que o compositor amadurecesse a sua organização intervalar composicional já existente em obras compostas a partir do contato com Gilberto Mendes. O arcabouço sonoro, que provém dos conteúdos e repertórios ouvidos e estudados nessa fase (Pós-Tonal), propiciaram ao compositor a oportunidade de apropriar-se de maneira intensa desse referencial musical. Consequentemente, já a partir daí, é possível solidificar uma inicial percepção teórico-analítica a respeito da sua reestruturação poética, que, por meio da qual, demonstrou ser capaz de produzir um índice de grande variabilidade na organização e na utilização do conjunto sonoro do(s) *intervalo(s) característico(s)*.

5 CONCLUSÃO

O trabalho teórico-analítico apresentado nesta pesquisa foi também resultado de uma visão crítica mais abrangente em relação à insuficiência de pesquisas (um número ainda pequeno) no campo da Teoria e Análise no Brasil, quando trata de processos, especificidades e características das composições peculiares e multiformes da música brasileira. Este texto visa ser uma alternativa teórico-analítica aos enfoques e modelos já aplicados às obras de Almeida Prado. O transcurso geral deste trabalho é uma tentativa de relacionar, organizar e teorizar uma construção conceitual e ferramental condizente às especificidades intervalares nas obras selecionadas desse profícuo compositor.

Sabendo que os modelos analíticos mais vigentes na atualidade são provindos dos conceitos de Schoenberg, Schenker, Salzer e Forte, Riemann e Lewin, cada qual em suas linhas, filosofias e especificidades, além de serem considerados como os mais predominantes na música ocidental – estes, em linhas gerais sempre atuaram objetivando comprovação quanto à unidade e à organicidade “tonal”, sendo os quatro últimos autores, aqueles que praticaram uma projeção dessas teorias à música atonal. Assim, “Aplicados [em] obras brasileiras, tais modelos dificilmente nos possibilitam observar as características específicas que diferenciam a produção nacional das obras universais, mas, ao contrário, tendem sempre a revelá-la em sua condição universal e transcendente.” (MENDES, 2012, p. 204). Assim, minha percepção cada vez mais se confirmou e se fortaleceu firmemente em direção a um tipo analítico mais particular, provindo da edificação ajustada à *realidade musical da obra individualizada* como exemplar único de um *determinado sistema composicional*. Como justificativa plena dessa afirmação, também reporto-me à “perspectiva *bottom-up*” de Denis Laborde (2015) para os corredores do saber musicológico, incluindo-se as teorias da música e os seus métodos analíticos. Nessa instância de abertura para o entendimento crítico e teórico da obra específica e particularizada, fez-se necessário uma permissão que se avaliou também, em conjunto com os dados técnicos e empíricos, questões de subjetividade que puderam ser incorporadas às questões de objetividade nas estruturas acórdicas e seus espaços sistêmicos. Ou seja, a música de Almeida Prado pareceu estar mais próxima de nós, pareceu ser menos complicada a despeito de sua

aparente complexidade, quando também avaliada a partir do seu percurso individualizado e subjetivo.

5.1 AMPLIANDO OS HORIZONTES ANALÍTICOS INTERVALARES AO CONJUNTO COMPOSICIONAL DE ALMEIDA PRADO NO CDMC-CIDDIC¹³¹-UNICAMP

Minha visita à Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da UNICAMP teve como objetivo confirmar essa proposta teórica em outras obras de Almeida Prado. Sabendo que o referido centro de documentação tem aproximadamente quatrocentas partituras¹³² do compositor em seu acervo, busquei fazer uma verificação hipotética em 100 obras de Almeida Prado tentando localizar a ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)*. Ao final do “pontual projeto” de pesquisa analítica intervalar, aproximadamente 130 obras¹³³ foram vistoriadas. Quanto à escolha, metodologicamente, cada obra foi retirada de forma aleatória das três grandes estantes, nas quais constavam inúmeras pastas suspensas que portavam os títulos/obras/coleções desse acervo do compositor.

Nesse cenário de possibilidades, em 130 obras analisadas, comprovou-se que, em 119 obras, houve a ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)*. É importante considerar que, em algumas dessas obras, o tratamento intervalar é menos denso e menos ocorrente, acrescentando que, em outras (um número mínimo delas) identificou-se apenas resquícios do processo intervalar referido nesta pesquisa. De qualquer maneira, essa revelação não invalida o argumento da existência e da importância dos mecanismos intervalares encontrados em 119 obras nessa visita/pesquisa.

Como parte dessa minha percepção analítica, quando é relacionada a *concepção intervalar* à questão do timbre, depois das análises procedidas nas obras de Almeida Prado, perguntei, na entrevista a Flo Menezes, se o seu conceito de *formante tímbrico* poderia fazer certa tangência teórica à ideia do(s) *intervalo(s) característico(s)*. O compositor-teórico definiu

¹³¹ CIDDIC: Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural.

¹³² “São obras de quase 200 compositores de várias nacionalidades. Porém, o mais procurado para consulta é mesmo Almeida Prado, segundo a diretora do Ciddic, Denise Garcia. ‘De longe ele é o mais procurado. O acervo tem muitas obras, de muitos compositores, mas poucos têm o número tão expressivo quanto o de Almeida Prado’, diz ela, referindo às 400 partituras doadas à instituição pelo compositor, que foi professor do curso de música do Instituto de Artes (IA) da UNICAMP durante 25 anos até sua aposentadoria, em 2000.” (SIQUEIRA, 2014).

que “formante tímbrico” seria materializado pela análise espectral de um som onde “[...] se tem uma maior ressonância de energia do espectro (maior amplitude dos harmônicos ou parciais), diferenciando-se das regiões frequenciais restantes e contribuindo enormemente, por isso, para a caracterização do timbre propriamente dito, desse mesmo som.” (MENEZES, 2013, p. 133).

Para Menezes, o “formante tímbrico” existe como um conceito que explica pontos relevantes e marcantes de um contexto estrutural-harmônico-sonoro, onde tais pontos são evidenciados em um panorama amplo (MENEZES, 2015; *Anexos*¹³⁴). Nesse sentido, fundindo a análise espectral de Menezes ao sentido de destaque de harmônicos empreendido por Almeida Prado, quando este escolheu determinadas alturas da série harmônica normal e invertida – ressonâncias superiores e inferiores –, incorporou-as às estruturas harmônicas buscando evidenciar determinadas cores-timbres. Essas alturas selecionadas, para compor os complexos harmônicos, foram entendidas como pontos de ênfases no panorama sonoro, onde determinadas acentuações e adensamentos são pensados com a presença do(s) *intervalo(s) característico(s)*. Essas ocorrências intervalares foram desejadas e aplicadas onde se quis enfatizar os aspectos tímbricos no arco conjuntural e expressivo da obra.

Almeida Prado pareceu imprimir o controle dos ápices expressivos da obra por meio de uma ideia que denominei ser um *grifo sonoro*. Nesse sentido, o conceito de “formante tímbrico” pareceu explicar essa busca por uma poética que demarcasse, em sua composição, certos locais que devessem ser enfatizados com uma maior ou menor densidade tímbrica. Dessa maneira, quando se associou a ferramenta do(s) *intervalo(s) característico(s)* ao conceito de *formante tímbrico*, eles poderiam conferir um certo entendimento dessa estratégia que Almeida Prado exerceu em determinadas ênfases sonoras por meio do *clímax estrutural*, onde vários pontos/regiões poderiam ser mais destacados(as), buscando uma diluição ou até uma atomização de pontos de referência tímbrica em sua composição. Assim, o(s) *intervalo(s) característico(s)* e o *formante tímbrico* transformaram-se em duas proposições tangentes que

¹³³ Lista completa das 130 obras de Almeida Prado vistoriadas analiticamente na visita ao CDMC-CIDDIC-UNICAMP (ver ANEXOS).

¹³⁴ Informação obtida em entrevista/encontro com Flo Menezes no dia 24 de setembro de 2015 nas dependências do Estúdio PANARoma do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP, campus São Paulo - SP).

podem somar-se à definição que o autor tinha de si – o fato de ser um compositor “muito tímbrico”¹³⁵.

Quanto ao panorama geral da produção musical do compositor, segundo informação oral obtida durante minha visita ao CDMC, a bibliotecária Fabiana Benine, afirmou que alguns pesquisadores, às vezes, especulam que o total de suas obras facilmente poderia ser superior a oitocentos títulos. Entretanto, em uma conversa via *chat* com a filha do compositor, a violinista Maria Constança Almeida Prado Moreno, em 2015, ela mesma escreveu-me dizendo que: “Nós transportamos todas as partituras, que estavam conosco e com o nosso pai, para a Associação Brasileira de Música digitalizar pouco a pouco: são mais de 600 obras. Ainda existem as obras não localizadas.” (MORENO, 2015)¹³⁶.

5.2 UMA SÍNTESE DOS RESULTADOS ANALÍTICOS

Ao se considerar o termo *expressividade intervalar* quando, agora mencionado na dissertação de mestrado, nele haveria uma imprecisão na formação epistemológica de seu sentido e lógica. O conjunto das palavras “expressividade” e “intervalar” formam a construção léxica do termo formulado por Almeida Prado, que estabeleceria uma conexão com dois ou mais campos de conhecimento. A primeira palavra “expressividade” vincularia-se às áreas da Linguagem e da Comunicação, enquanto que a palavra “intervalar” estaria ligada à Música como um parâmetro de medida para a propriedade da altura. Seria também fundamental considerar que haveria associações da palavra “intervalar” com outros campos de conhecimento: com a Matemática, quando esta estudou “os intervalos abertos e os intervalos fechados”, sem contar as outras relações de probabilidade e estatística; em outro escopo, quando na Física buscou a compreensão das frequências (ditas musicais ou sonoras) pela unidade Hertz (vibrações por segundo: como identificação da nota musical ou qualquer som). Assim, de antemão, mesmo que o termo pudesse ser passível de continuar sendo sustentado, a reavaliação do mesmo

¹³⁵ “Quando Almeida Prado chegou à França em 1970, o apogeu do serialismo integral já havia passado e os compositores jovens que participavam das classes de Messiaen procuravam maneiras de se expressar que levassem em conta não apenas as relações abstratas, mas também os fatores perceptivos. Para esta geração, da qual fazem parte Almeida Prado e Tristan Murail, o maior ensinamento de Messiaen, foi de caráter harmônico-tímbrico.” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 186).

¹³⁶ Diálogo em *chat* no *messenger* do Facebook (ver nas referências bibliográficas).

ofereceu a necessidade de uma superação terminológica, como se pode comprovar ao longo do embasamento teórico no terceiro capítulo desta tese. Assim, em conjunto com as verificações analíticas expostas, apliquei a referida superação (alteração) terminológica, ainda que tenha continuado a lidar com o mesmo fenômeno intervalar.

Em síntese, quanto aos fenômenos, no campo composicional, ao certo é, que se verificou uma padronização das questões e processos do intervalo, comprovando-se a existência do que chamei de *concepção intervalar* desenvolvida pela substância do(s) *intervalo(s) característico(s)*, estes, materializado(s) nas distâncias de segunda menor (primeira aumentada), de sétima maior (oitava diminuta) e de nona menor (oitava aumentada). A constituição da distância intervalar característica foi pensada nas direcionalidades – horizontalidade, verticalidade e diagonalidade – dos segmentos melódicos às estruturas acórdicas na sua composição. Dessa maneira, é plausível dizer, que em uma ordem de amostragem significativa, as três obras – *Sonata n. 3, Cartas Celestes I e Noturno n. 7* – representam cada uma das fases pós-ruptura de Almeida Prado e, nelas, existe o *modus operandi* do trato intervalar como elemento mais ou menos predominante.

Em várias passagens deste texto, apresenta-se a comprovação bibliográfica, citando-se afirmações de Almeida Prado, nas quais ele atestou que sua música estava a serviço dos mecanismos intervalares (PRADO e NADAI, 2007, p. 25, 117). Fica demonstrado que, no trato compositivo do autor, o “intervalo” transformou-se em um tipo de conteúdo de primeira ordem, configurando-se como uma das bases substanciais de sua composição. Os tipos de organizações intervalares determinaram as tangências e/ou os distanciamentos dos sistemas musicais, criando um “espaço entre” nos diversos sistemas (modal, tonal, atonal, serial livre), o qual aprofundou e viabilizou a transtonalidade.

A lógica transtonal não foi somente acionada pelas regras do “sistema organizado de ressonâncias”, mas ficou entendida também como o fluxo intervalar de um sistema para outro. Nesse sentido, o intervalo e seus tipos são o elo de ligação para a formação de conglomerados acórdicos com grande gama de ação, variação e trânsito entre os sistemas musicais. Eles podem se conectar e se desconectar a serviço da afirmação ou não, de um determinado sistema. A meta teórica e composicional de Almeida Prado objetivou a exclusão de limites ou faixas

divisoras entre os sistemas. Seu alvo poético consistiu em fundir os próprios sistemas em espaços mutáveis e amplificados. Não haveria obrigatoriedade de definição aplicável a partir de um certo sistema musical. Os materiais estariam potencialmente vinculados aos vários sistemas sob uma organização de materiais em camadas, alongamentos, encurtamentos, deformações, níveis e possibilidades de novas aberturas.

Para Almeida Prado, constatou-se que os padrões intervalares são, às vezes, organizados em associações de significado por meio de subversões, suspensões e novas atribuições de códigos e consensos firmados no tonalismo (*common practice*). Os materiais são aplicados assumindo possibilidades inusitadas e multifacetadas – um resultado transformado e semantizado. Dessa maneira, de igual modo, para o compositor, a propriedade do tempo também passa por essa mudança de sentido quanto aos códigos e procedimentos aplicáveis às formas e ao movimento. Assim, os alongamentos e encurtamentos de tempo são previstos nas figuras rítmicas que se multiplicam ou se reduzem em suas estruturas formais.

Quando o compositor tratou as tipologias dos materiais musicais (definições teóricas e aplicações práticas usuais) em um jogo de “outro sentido” (significação musical alterada), tais tipologias deveriam ser lembradas e vistas, na maioria das vezes, sendo fortalecidas ou reestruturadas sob o índice de adaptação e mobilidade da *concepção intervalar*, cuja concepção, pode se ajustar a muitos acordes multissistêmicos. As reutilizações do significado teórico-musical vieram somadas à padronização do *intervalo característico*, a qual chamei também de *tematização intervalar*. O compositor procedeu assim, em diversos momentos, como nos dois exemplos a seguir: a sobreposição intervalar tematizada na *Sonata n. 3* (II mov.: c. 134-136); e, igualmente, nas *Cartas Celestes I* (seção D: p. 9, 1º sistema), como ocorrência da tematização.

Relacionei um outro exemplo de *ressignificação de material*, como no trinado, em uma passagem das *Cartas Celestes I*, não como efeito de ornamentação vista na tonalidade clássica e/ou romântica, mas sim como uma aplicação da recharacterização do material musical (estrutura intervalar). Veja a ocorrência do trinado na seção B: p. 7, 5º sistema, uma espécie de referência indelével aos batimentos representados em uma forma de onda sonora – talvez, uma alusão à música eletroacústica.

O compositor, ao manipular com destreza a funcionalidade teórica dos materiais musicais e suas convenções na *prática comum* da música, provocou em vários momentos das obras analisadas, a transformação da aplicabilidade dessa funcionalidade teórica, fazendo com que os materiais musicais se tornassem aparentados pelas similaridades e propriedades que os aproximaram, como a imagem de um determinado objeto que, em essência, era uma coisa, mas que pôde ser transformado em outra coisa, configurando-se em um novo objeto. Como um exemplo dessa transformação de sentido, na mesma sequência do exemplo anterior de *Cartas Celestes I*, a estrutura do trinado produziu outro material descendente que se transformou em tremolo, como estruturas que foram reforçadas pelas alturas com disposições de *intervalo(s) característico(s)* na seção C: p. 8, c. 1, 3º sistema.

Paradoxalmente, em Almeida Prado, a não utilização do *intervalo característico* em si tornou-se uma aplicação semântica, uma maneira de variação por meio da quebra de expectativa, uma forma de se autoprocessar, de se reinventar pela anulação do princípio intervalar específico. Uma simplificação estética, uma adequação que caminhou para o *não adensamento* das estruturas intervalares. A *não ocorrência* da referência intervalar em questão teve um caráter semântico do não uso do(s) *intervalos(s) característico(s)* nas *Cartas Celestes I* na seção G: p. 15, 3º sistema.

Com vistas à elevação do “intervalo” à entidade relevante na estrutura musical, o exemplo da *coda* K nas *Cartas Celestes I*, trouxe a segunda menor como construção básica e predominante no interior do *pré-cluster*¹³⁷ e, logo à frente, o referido intervalo continuou presente de maneira intercalada no interior dos acordes quartais ascendentes que seguiram em uma direcionalidade horizontal.

Outro exemplo semântico pontual ocorrido nessa mesma *coda*, sob um aspecto formal, materializado na seção K em conjunto com a relembração da seção A – tendo sua repetição resultando em um KA triplo. Assim, as sessões ficaram configuradas em um KAKAKA, uma associação de significado que materializou o gesto crítico de Almeida Prado por um deboche propositado e conceitual à forma na expressão de uma grande gargalhada (KAKAKA).

¹³⁷ Estrutura mínima de três semitons concebendo um estágio que pode caminhar para uma estrutura mais complexa de segundas menores, conhecida por *cluster*.

A aplicação do(s) *intervalo(s) característico(s)* associado(s) ao sistema tonal no *Noturno n. 7* por meio da estrutura triádica em seu formato tradicional revelou disposições para a politonalidade alcançando resultados pandiatonais que são semantizados em uma centralidade cadencial (c. 35-37). Esse uso intervalar característico associado, à tonalidade, comprova a definição do transtonalismo, dada pelo compositor, ou seja, uma capacidade desse novo sistema ser associativo aos outros sistemas (o tonal e o atonal como conviventes).

O compositor utiliza os códigos musicais do registro sonoro e do registro gráfico em aplicações transformadas e subvertidas, um jogo de sentidos de duplicidade, tanto para o ouvinte como para o teórico-analista, transformando esse processo em um campo hábil para a translação do significado musical da funcionalidade teórica (ressignificação).

5.3 BALANÇO DE SUA REFORMULAÇÃO POÉTICA

O artista que tem coragem abandona-se completamente às suas inclinações.
E somente quem se abandona às suas inclinações tem coragem,
e, somente quem tem coragem é artista. (SCHOENBERG, 2001, p. 551).

A obra *Diálogo* é a comprovação cronológica de que a *concepção intervalar* de Almeida Prado já estava concebida quando desenvolveu seus estudos na França. Essa peça é fundamental para se demonstrar que, em sua organização composicional, o compositor já revelava o conceito e a aplicação do *intervalo característico* nas três direcionalidades (horizontalidade, verticalidade e diagonalidade). Já constava, em seu plano estrutural de composição, o processo da padronização intervalar – o qual chamei de tematização intervalar. Em síntese, a análise da obra *Diálogo* conseguiu demonstrar que, em 1967, em início de sua fase Pós-Tonal, o compositor já tinha o *background* teórico para a comprovada lógica intervalar apresentada nesta pesquisa.

Após revisar as muitas entrevistas ao compositor, artigos, dissertações e teses que versaram sobre sua obra composicional, sem sombra de dúvida, pode-se afirmar que, Gilberto Mendes, foi o principal mentor de sua reformulação poética. Em Santos (SP), eles foram

apresentados mutuamente por Tereza Vasquez¹³⁸, uma amiga em comum dos dois compositores. Daí, nasceu uma amizade profícua e duradoura, sendo esta, importantíssima para os próximos passos futuros da sua carreira.

Com o aprofundamento da amizade, o então jovem compositor revelara o desejo de participar do Festival Música Nova na cidade de Santos (SP). O próprio Gilberto Mendes diria a ele que seria bem-vindo ao festival, no entanto existiria uma dificuldade: aquela que incluía o fato de Almeida Prado ser de uma outra linha estética, um compositor da “linha nacionalista”, da “escola Guarnieri” (90 ANOS, 90 VEZES GILBERTO MENDES, 2012).

A partir de então, segundo Gilberto Mendes, em pouco tempo, Almeida Prado apareceu com uma nova organização estrutural, mais aproximada com o que se apresentava no festival. Creio então, que a referência (observação de Mendes) sobre a dificuldade da linha estética e a influência das aulas informais associadas ao empréstimo de partituras e discos do próprio Gilberto Mendes, não há dúvidas que, tenham contribuído na mudança de seu norte poético e, dessa maneira, a pré-condição impossibilitante da “outra linha estética” seria substituída, tornando-o apto a participar do referido festival em 1963 (90 ANOS, 90 VEZES GILBERTO MENDES, 2012).

Nesse sentido, após os estudos teórico-analíticos presentes neste trabalho, posso concluir que a composição de Almeida Prado alcançou dez pontos da proposição do *Manifesto Música Nova*¹³⁹ de 1963, do qual o próprio Gilberto Mendes participara, redigindo-o com outros nomes importantes do cenário musical nacional de então. Lembra-se que, entre os personagens que formaram esse grupo de compositores, regentes, professores, músicos e teóricos, estiveram Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal.

Relaciono os dez tópicos retirados do *Manifesto Música Nova* que podem ser ditos como alcançados pela nova poética de Almeida Prado e que, segundo minha ótica crítico-analítica,

¹³⁸ O próprio Gilberto Mendes (2012) na sua Série de entrevistas *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*, onde o compositor conta os detalhes do primeiro encontro entre ele e Almeida Prado (série produzida por seu filho Carlos de Moura Ribeira Mendes).

¹³⁹ Cf. *Revista Invenção* (ano 2, n. 3, jun. 1963).

foram apontados por meio das comprovações nesta pesquisa. Eles podem ser assim sintetizados e relacionados a partir do próprio manifesto:

- 1) “[...] compromisso total com o mundo contemporâneo [...]”:
- 2) “[...] impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo [...]”
- 3) “[...] Debussy, [...] Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez e Stockhausen.”
- 4) “[...] superação antiga oposição matéria-forma [...]”
- 5) “[...] ubiquação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.”
- 6) “geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, [...] probabilidade estocástica, lógica polivalente [...]”
- 7) “[...] reformulação da questão estrutural [...]”
- 8) “[...] elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) [...]”
- 9) “[...] cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista [...]”
- 10) “[...] Maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

5.4 DIRECIONAMENTOS FUTUROS PARA ESTA PESQUISA

A minha proposição teórico-analítica abordou o fenômeno do *intervalo característico* com um enfoque associado ao fator timbre harmônico. Há espaço e possibilidades para maiores aprofundamentos e novas pesquisas. A comprovação da importância temática que envolve a questão intervalo-timbre no conjunto textual deste trabalho pode ser comprovada na ocorrência de 62 vezes a palavra “timbre”, 29 vezes o adjetivo masculino “tímbrico” e 28 vezes o feminino “tímbrica”.

Há, também, a percepção da grandeza do assunto, despertada pela consciência de se estar transitando em um terreno passível de outras descobertas e relações de conhecimento teórico, analítico e composicional. O senso se agigantou diante da qualificação e quantificação da produção musical de Almeida Prado, quando da análise das suas obras, em *locus*, no acervo do CDMC-CIDDIC-UNICAMP. Dois pontos se tornaram fatores causais do agigantamento deste

senso: o primeiro provocado pelo ímpeto compositivo do autor (volume de obras) na verificação e levantamento geral da produção composicional; o segundo, a partir do desenvolvimento da minha agilidade no processo analítico, como consequência natural da prática de pesquisa, que potencializou a localização do(s) *intervalos(s) característico(s)* na escritura musical dos inúmeros exemplos em uma mesma partitura. Como já foi dito, das 130 composições analisadas, os casos foram amplamente detectáveis em 119 obras.

Portanto, outros direcionamentos poderão ser vistos quanto à relação intervalar-tímbrica, à semantização estrutural-formal, à questão do encurtamento e expansão no tempo e/ou ainda a outras possíveis sistematizações teórico-intervalares provenientes deste trabalho. Se a poética de Almeida Prado é transtional, o trânsito entre os sistemas está como *praxis* dessa anterior teorização particular e pessoal, abrindo-se igualmente, pelo princípio de causa e efeito, à justificativa da construção de uma teoria transdisciplinar contemporânea. As tomadas de decisões e considerações, em termos de se ajustar várias teorias que trataram de enfoques e problemas intervalares, apontaram uma postura de convergência para interconectar-se com as justificativas para um conceito analítico proveniente da composição que atua por multiplicidades, contrastes, dubiedades e ambiguidades – ao mesmo tempo e em quase todo o tempo.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, José Antonio Rezende de Almeida. **Encontros com Almeida Prado**. Entrevista compilada por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, jun. - jul. 2001.

ADORNO, Theodor W. **Berg: o mestre da transição mínima**. 1971. Trad. Mario Videira. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. **The Journal of Musicology**, v. 15, n. 3, p. 297-307, Summer 1997.

ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo. **Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance**. 2006. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ALMADA, Carlos L. Simbologia e hereditariedade na formação de uma Grundgestalt: a primeira das *Quatro Canções Op.2* de Berg. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 75-88, 2013

ALPERSON, Philip. Filosofia da música: formalismo e além. In: **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. Peter Kivy (Org.). Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008. p. 317-342.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. Comentário e hipertextos de Raquel R. Souza (FURG). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

ANSANTE, Walter Finatto. **As Quatro Estações para violino solo de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ANTOKOLETZ, Elliot. **Twentieth Century Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

_____. Transformations of a special non-diatonic mode in twentieth-century music: Bartók, Stravinsky, Scriabin and Albrecht. **Music Analysis**, v. 12, n. 1, p. 25-45, Mar. 1993.

_____. A evolução da linguagem musical em Bartók. **Revista Música**, v. 13, n. 1, ago. 2012.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. Transferência de informação como processo social: uma proposta de paradigma. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v.7, n. 1, p. 68-73, jan. - dez. 1997.

ARAÚJO, Fabiano; BORÉM, Fausto. A teoria tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de *lead sheets*. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 35-69, 2013.

ASSIS, Ana Cláudia de. **O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado**: uma contribuição às Práticas Interpretativas. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

BARBOSA, Álvaro M. **Edição Digital de Som**. Escola de Artes. Som e Imagem. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa: 1999, p. 1-40. Disponível em: <http://www.abarbosa.org/docs/edicao_digital_som.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2016.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**. 3a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BASURTO, Víctor Manuel de Pablo. **Teorias musicales y neo-riemanniana**. Trabajo Fin de Master (Matemáticas Avanzadas). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2014.

BENT, Ian D. Analysis. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie (Org.). Londres: Macmillan, 1980. p. 340-388.

BENT, Ian D. e POPLE, Anthony. Analysis. In: **The New Grove Online**. Londres, 2001. Acesso salvo em arquivo pessoal de A-Z.

BERG, Alban. **What is Atonality?** Interview, Vienna Rundfunk, 23 Apr. 1930. Translated for English by M.D. Herter Norton. Vienna: Willi Reich, 1936.

BERQUÓ, Jolan Eduardo. **Engenharia e análise de sistemas (EAS):** o que é um sistema? MSC-29. 14 jan. 2012. Disponível em: <http://www.dcabr.org.br/download/artigos/msc_29.pdf>. Acesso em: 28 set. 2016.

BERRY, David Carson. The role of Adele T. Katz in the early expansion of the New York "Schenker School". **Current Musicology**, Columbia University, City of New York, New York, n. 74, Fall 2002.

BERRY, Wallace. **Structural Functions of Music**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976; New York: Dover, 1987.

BERTALANFFY, Ludwig von. **General system theory**. New York: George Braziller, 1969.

_____. **Teoria Geral dos Sistemas**. 1968. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida (versão revista e atualizada no Brasil). São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BITONDI, Matheus G. Um mestre da música contemporânea no Brasil. **Tropico – entrevista:** Música. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>>. Acesso em: 29 jun. 2008.

_____. **A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2006.

BITTENCOURT, Marcus Alessi. Um modelo computacional das teorias de Edmond Costère e da Teoria de Conjuntos implementado em uma ferramenta analítica em PHP. 7. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO MUSICAL, 7., 1999, Campinas. **Anais...** Campinas: 1999. Disponível em:

<http://www.music.columbia.edu/~alessi/wiki/lib/exe/fetch.php?media=pdfs:Bittencourt_SBCM2007.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2015.

BOIVIN, Jean. Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (tomes I, II, III et IV). **Circuit: musiques contemporaines**, vol. 9, n. 1, p. 17-26, 1998. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/902214ar>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

BONIS, Mauricio Funcia de. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. 2012. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BORDINI, Ricardo Mazzini. **Do Barco Pedra Lembrar-se O Barqueiro cujo Barco Era Lua**. 1994. Memorial de Composição – Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

_____. **A teoria pós-tonal e o processador de classes de notas aplicados à composição musical** - um tutorial. 2003. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

BORGES, Diego; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Dualismo harmônico: uma revisão bibliográfica. In: SIMPEMUS 6 - SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPR, 6., 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2013. p. 87-92.

BOSCO, G; GIOANOLA, G; VINAY, G. Prefazio della ed. italiana de **Armonia**. PISTON, Walter. Torino: Ed. Torino, 1989, p. XVI.

BOULANGER, Nadia. **Lecture on modern music**. Houston, Texas: The Rice Institute Pamphlet, 1926.

BOULEZ, Pierre. **Points de repère**. 2. ed. Collection Musique/Passé/Présent. Paris: Christian Bourgois, Éditions du Seuil, 1985.

_____. **A música de hoje 2**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CAPLIN, William E. The theory of formal functions. In: **Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections**. BERGÉ, Pieter (Ed.). Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 21-61.

CARPENTER, Patricia; NEFF, Severine. Schoenberg's philosophy of composition: thoughts on the musical idea and its presentation. In: **Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture**. Juliane Brand and Christopher Hailey (Ed.). Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1997. p. 146-161.

CASTAÑON, Gustavo. **Introdução à epistemologia**. 2006. Disponível em: <<https://auriusfilosofia.files.wordpress.com/2013/11/introduc3a7c3a3o-c3a0-epistemologia-gustavo-castac3b1on.pdf>>. Acesso em: 01 mai. 2016.

CASTRO, Manuel Antônio. Poética. **Vidya** – Revista Eletrônica, Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, RS, v. 29, n. 33, p. 215-236, jan. - jun. 2000.

CATALÁN, Teresa. **Sistemas compositivos temperados em el siglo XX**. Valencia: Insituació Alfons e Magnànim, 2003.

CAZARIM, Thiago. Por um tratamento plástico do espaço sonoro: Satie, Zampronha e a emancipação vetorial das consonâncias e dissonâncias. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E ARTE SONORA, 2., 2012, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora, MG: UFJF, 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Por-um-tratamento-pl%C3%A1stico-do-esp%C3%A7o-sonoro-Satie-Zampronha-e-a-emancipa%C3%A7%C3%A3o-vetorial-das-conson%C3%A2ncias-e-disson%C3%A2ncias-Thiago-Cazarim.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2015.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CERQUEIRA, Fernando Barbosa de. A obra musical enquanto sistema-obra. In: **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Ilza Nogueira e Fausto Borém (Ed.). Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 125-133.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHIAVENATO, Idalberto. **Introdução a teoria geral de administração**. 7. ed. São Paulo: Elsevier, 2004.

CHUNG, Andrew Jay. **Lewinian transformations, transformations of transformations, musical hermeneutics**. Degree of Bachelor of Arts. Departmental Honors in Music, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2012.

COHN, Richard. Introduction to neo-riemannian theory: a survey and a historical perspective. **Journal of Music Theory**, v. 42, n. 2, p. 167-180, Autumn, 1998.

CONE, Edward T. Analysis today. **Musical Quarterly** 46, n. 2, p. 172-188, 1960. Reprinted in *Music: A View from Delft: Selected Essays*, Robert Morgan (Ed.). Chicago and London: University of Chicago Press, 1989.

CONCERTINO. Portal de Pesquisa da Música Clássica. **Biografia de Almeida Prado por Maria Constança Moreno**. Disponível em:

<http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1961:almeida-prado-jose-antonio-rezende-de-1943-2011>. Acesso em: 09 abr. 2014.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1987; London: W. W. Norton & Company, Ltd, 1992.

_____. Mudando o objeto musical: abordagens para análise da performance. Trad. Beatriz Magalhães Castro. **Revista Música em Contexto**. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32, 2007.

_____. Epistemologies of music theory. In: **The Cambridge history of western music theory**. Thomas Christensen (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 78-105.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Poliônimo: o sentido da análise musical*. XV CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 577-586.

_____. O Sentido da Análise Musical. **Opus**, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, n. 12, p. 33-53, 2006.

_____. **Análise musical como princípio composicional**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

COSTÈRE, Edmond. **Lois et styles des harmonies musicales**. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

_____. **Mort ou transfigurations de l'harmonie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

COZZELA, Damiano; DUPRAT, Régis; DUPRAT, Rogério. HOHAGEN, Sandino; MEDGLIA, Júlio; MENDES, Gilberto; OLIVEIRA, Willy Correia; PASCOAL, Alexandre. Manifesto Música Nova Brasileira. In: **Invenção: Revista de Arte de Vanguarda**, São Paulo, ano 2, n. 3, mar. - jun. 1963.

CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CUNHA, Ivan Ferreira de. Charles Morris e o pragmatismo de Rudolf Carnap. **Cognitio-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia**, PUCSP, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 15-20, jan. - jun. 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pragmatismo/downloads/3_19_cognitio_estudos_v6n1_cunha.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2016.

DAHLHAUS, Carl. **Analysis and value judgment**. Trad. Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Ivonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Boolman e Artmed, 2006.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2, 1980. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão - São Paulo: Editora 34, 1995.

DELIÈGE, Celéstin. Les Tcheniques du Rétrospectivisme. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, IMS Symposium Zagreb, Zagreb, v. 5, n. 1, p. 27-41, jun. 1974.

_____. Musicologie en exil d'un Jardin d'Eden: essai sur la relation entre l'invention musicale et ses théories. **Revue de Musicologie**, Société Française de Musicologie, Paris, t. 81, n. 1, p. 87-119, 1995.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. Trad. de Anne-Marie Milon Oliveira e Fernando Scheibe. **Revista Brasileira de Educação**, v. 17, n. 51, p. 523-570, set. - dez. 2012.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUDEQUE, Norton. **Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)**. England: Ashgate, 2005.

DRABKIN, William. A glossary of analytical terms. In: **Analysis** de Ian D. Bent. London: Macmillan, 1987.

DUNSBY, Jonathan; WHITALL, Arnold. **Análise musical na teoria e na prática**. 1988. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

DUPRAT, Régis. Linguagem musical e criação. **Revista Brasileira**, Revista da Academia Brasileira de Música, v. 19, p. 12-21, jan. 2005.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERRAZ, Silvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. **Musicahoje**, UFMG, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <<http://sferraz.mus.br/varese.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

_____. **Livro das sonoridades** [notas dispersas sobre composição]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Considerações sobre avaliação composicional. **Revista Música Hodie**, v. 5, n. 2, jul. - dez. 2005.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

FIORE, Thomas M. **Transfomational theory**: overview presentation. 2011. Disponível em: <<http://www-personal.umd.umich.edu/~tmfiore/>>. Acesso em: 03 jul. 2016.

FONTANA, Taiur Agnoletto. **Opções interpretativas nas *Cartas Celestes I* de Almeida Prado**: a flexibilidade na realização da notação. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale UP, 1973.

FUBINI, Enrico. Individualidade ou universalidade da linguagem musical? Trad. de Antônio Flávio Pierucci. **Novos estudos CEBRAP**. Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo, n. 60, p. 109-118, jun. 2001.

GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In: **Notas. Atos. Gestos**. Silvio Ferraz (Org.). Coleção Trinca-Ferro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 53-76.

GARDNER, Howard. **The shattered mind**: The person after Brain Damage. New York: Knopf, 1975.

_____. **Frames of mind: The theory of multiple intelligences.** New York: Basic books, 2011.

GAZIRI, Najat. **Sistemas de composição e análise musical.** Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

GERBER, Ignacio. Almeida Prado, compositor, mente de principiante: comentário à entrevista de Almeida Prado. **Revista Brasileira de Psicanálise**, vol. 41, n. 2, p. 37-41, jun. 2007. ISSN 0486-641X. Disponível em: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 17 jun. 2008.

GIBSON, James J. **The senses considered as perceptual systems.** Boston: Houghton Mifflin Company, 1966.

_____. **Ecological approach to visual perception.** Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1979.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência emocional.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

GOMES FILHO, Tarcísio. **A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para construção da performance.** 2010. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GORDON, Edwin E. **The Legacy of Carl E. Seashore.** Free Adaptacion (199?, p. 1-18). In: *Introduction to Research and the Psychology of Music.* Chicago: GIA, 1998.

GRIFFTHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Trad. Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os Prelúdios de Almeida Prado** – fundamentos para uma interpretação. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

GUBERNIKOFF, Carole. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. **Revista Música**, USP-ECA, São Paulo, v. 9 e 10, p. 183-209, 1998-1999.

_____. Metodologia de análise musical para a música eletroacústica. **Revista Eletrônica de Musicologia**, UFPR, Curitiba, v. XI, set. 2007. Disponível: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/10/10-carole-analise.html>. Acesso em: 10 nov. 2015.

_____. Escuta, multiplicidades, singularidades: Tymoczko e a geometria da música. In: **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Ilza Nogueira e Fausto Borém (Ed.). Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 166-175.

GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabíola de Oliveira Fernandes. **Dos Momentos e do Tempo** - estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado. Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2001, 18p. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/gmt/hp/pags_pessoais/didier/DGDownloads/DGAP1.PDF>. Acesso em: 03 out. 2008.

_____. Estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado. **Debates**, Cadernos de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 6, p. 61-88, 2002.

HAIMO, Ethan, BOTSTEIN, L. et al. Schoenberg and the origins of atonality. In: **Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture**. Juliane Brand and Christopher Hailey (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1997. p. 71-86.

HEGEL, Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 2008.

HINDEMITH, Paul. **The craft musical composition**. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1937.

HURON, David. O Novo Empirismo: musicologia sistemática em uma era pós-moderna. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 85-144, jan. - dez. 2012.

HYER, Brian. **Tonal intuitions in Tristan und Isolde**. Ph.D. Dissertation. Yale University, 1989.

_____. Tonicity. In: **The New Grove Online**. Londres, 2001. Acesso salvo em arquivo pessoal de A a Z.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 4. Ed. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JARMAN, Douglas. **The music of Alban Berg**. London: Faber and Faber, 1983.

JENSEN, Karl Kristoffer. **Timbre models of musical sound: from the model of one sound to the model of one instrument**. 1999. Doctoral Thesis. Kobenhavn: DIKU, University of Copenhagen, 1999.

KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get. **Critical Inquiry**, v. 7, n. 2, p. 311-331, Winter 1980. Chicago: The University of Chicago Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343130>>. Acesso: 25 jan. 2015.

_____. **Musicologia**. 1985. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KLIR, George. **Facets of Systems Science**. New York: Plenum, 1991.

KRAMER, Jonathan D. Postmodern concepts musical time. **Indiana Theory Review**, v. 17/2, p. 21-61, Fall 1996.

KRAMER, Lawrence. Em busca da música: linguagem, análise e cuidado. In: **O pensamento musical criativo**: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. Ilza Nogueira e Fausto Borém (Ed.). Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 19-39.

KON, Fabio. **MAC 337/5900** - Computação Musical. Notas de Aula. Segundo semestre de 2007. Departamento de Ciência da Computação, Instituto de Matemática e Estatística, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.ime.usp.br/~kon/MAC5900/aulas/Aula2.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

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

_____. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 3. ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 2006.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony**. 6. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2009.

KOZU, Fernando. **O serialismo dodecafônico**. Ciclo de Palestras: Aspectos da Música do Século XX. NMC - Núcleo de Música Contemporânea - CEC/CECA/UEL. Londrina: 2000.

LABORDE, Denis. Por uma ciência indisciplinada da música. Trad. de Lúcia Campos e Emília Chamone. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 17-32, jan. - jun. 2015.

LACEY, Hugh. **Valores e atividade científica 1**. Trad. Marcos Barbosa de Oliveira, Eduardo Salles de Oliveira Barra, Carlos Eduardo Ortolan Miranda; intr. e pref. Pablo Rubén Mariconda. 2a. ed. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia/Editora 34, 2008.

LANSKY, Paul e PERLE, George. Atonality. In: **The New Grove online**. Londres, 2001. Acesso salvo em arquivo pessoal de A-Z

LAZZARINI, Victor. **Elementos da acústica**. (Apostila). Departamento de Artes da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 1998. Disponível em: <http://www.fisica.net/ondulatória/elementos_de_acustica.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2016.

LENDVAI, Ernő. **Béla Bartók: an analysis of his music**. 2. ed. London: K & Averill, 1979.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York and London: W. W. Norton & Company, 1989.

LEVY, Clayton. Amazônia leva a música de Almeida Prado ao Carnegie Hall. **Jornal da Unicamp** (7-13 de ago. 2006). Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html Acesso em: 20 jan. 2008.

LEWIN, David. **Generalized musical intervals and transformations**. New Haven: Yale UP, 1987.

LIEBER, Renato Rocha. **Teoria de sistemas**. 2016. Disponível em: <<http://www.inf.ufpr.br/urban/2016-1-TS/LeiturasRecomendadas/TeoriaDeSistemas/TS-RenatoRochalieber.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2016.

LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino. Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade. XX CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UDESC, 2010.

LIMA, Paulo Costa. **Caminhos da Análise II**. Disponível em: <<https://paulocostalima.wordpress.com/tag/caminhos-da-analise-musical-ii/>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

_____. **Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2014.

LIMA, Paulo. A análise musical como discurso crítico. In: **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Ilza Nogueira e Fausto Borém (Ed.). Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 137-146.

LOCANTO, Massimiliano. Armonia come simetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico. In: **Armonia, Tempo**, ??? p. 199-246.

_____. 'Composition with intervals': intervallic syntax and serial technique in late Stravinsk. **Music Analysis**, v. 28, n. 2-3, p. 221-266, 2009.

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 57-81, 2006.

MANFRIM, Amanda Liz Pacífico. **Intervalos numéricos: Matemática I. Plano/conteúdo/notas de aula**. Curso de Graduação em Administração. Jaboticabal, SP: UNESP, 2014? (7 f.) Disponível em: <http://www.fcav.unesp.br/Home/departamentos/cienciasexatas/AMANDALIZPACIFICOMANFRIM/MATEMATICA1_aula3_ADM.pdf. Not>. Acesso em: 17 nov. 2015.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013. p. 1-9.

MARTINS, José António. Teoria analítica da música do século XX (OLIVEIRA, João Pedro). Recensão bibliográfica. **Revista Portuguesa de Musicologia**, v. 9, p. 165-187, 1999.

MAYER, John D.; DIPAOLO, Maria; SALOVEY, Peter. Perceiving affective content in ambiguous visual stimuli: a component of emotional intelligence. **Journal of Personality Assessment**, 54 (3&4), p. 772-781, 1990.

MEADOWS, Donella. **Thinking in Systems: a Primer**. London: Earthscan, 2009.

McCRELESS, Patrick. Teoria contemporânea da música e a nova Musicologia: uma introdução. Music Theory Online. **The Online Journal of the Society for Music Theory**, v. 2.2. Ensaio apresentado no *Annual Meeting of the Society for Music Theory*. New York: 1995.

_____. Ownership, in music and music theory. **Music Theory Online**, Society for Music Theory, v. 17, n. 1, p. 1-15, 2011.

MENDES, Gilberto. **90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes**. Série de 90 entrevistas. Santos, SP, 2012.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=T9JFueYnuCI&index=8&list=PL08882815878609A0>>.

Acessado em: 15 set. 2014.

MENDES, Sérgio Nogueira. O repertório musical brasileiro frente aos modelos analíticos “antigos” e “novos”. In: **Teoria, crítica e música na atualidade**. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Maria Alice Volpe (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. p. 201-209.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. 2. ed. rev. e ampl. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

_____. **Matemática dos Afetos**: tratado de (re)composição musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **Conversa/entrevista com Flo Menezes**. [24 set. 2015]. Entrevistador: Edson Hansen Sant’Ana. Estúdio PANaroma, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 24 set. 2015.

MESQUITA, Marcos. **Rôta**: aspectos da articulação temporal na música instrumental do Século XX. Dissertação (Mestrado em Música). 1995. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

_____. Serialismo integral e defasagem temporal de parâmetros sonoros. In: **Subversões de protocolos**: uso impróprio. Niterói, RJ: PPGCA-UFF, 2016. p. 7-18.

_____. Concepts of time and music. In: XII SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 13., 2017, Curitiba, PR. **Anais...** Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, Universidade Estadual do Paraná e Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR: 2017. p. 53-59.

MESSIAEN, Olivier. **The technique of my musical language**. Translated by John Satterfield, 1956. First French edition, 1944. Paris: Alphonse Leduc, 1966.

_____. MURARO, Roger. **Olivier Messiaen: Huit Preludes, La Fauvette des Jardins**. Compact Disc. Enregistrement Radio France realise en public le 15 fevrier 2001, pendant le Festival Presences et le 22 fevrier 2001, Salle Olivier Messiaen, Paris: Accord, 2001b.

_____. **Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes**. Paris: Alphonse Leduc, 2002.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago, 1956.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Reader's Digest; São Paulo: Melhoramentos, 2000, 2v.

MIRANDA, Dilmar Santos de. Razão, sentidos e estética musical. **Revista de Ciências Sociais**, v. 38, n.1, p. 59-76, 2007.

MORAES, Pedro Miguel de; PITOMBEIRA, Liduino. Composição do *Ponteio n. 5* de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do *Ponteio n. 15* de Camargo Guarnieri. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.13, n. 2, 2013, p. 8-33.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

_____. *Flashes* de Almeida Prado por ele mesmo. **Opus**. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, ano 10, n. 10, p. 73-80, dez. 2004.

_____. **Olivier Messiaen**: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. 2008. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MORENO, Maria Constança Almeida Prado. **Quantidade de obras de seu pai**. Mensagem por *chat in box* pelo Facebook. Mensagens em: 11 out. 2015.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-century music**: a history of music style in modern Europe and America. New York: Norton, 1991.

MORORÓ, Bruno Oliveira. **Modelagem sistêmica do processo de melhoria contínua de processos industriais utilizando o Método Seis Sigma e Redes de Petri**. Dissertação (Mestrado em Engenharia). Departamento de Engenharia Mecatrônica e de Sistemas Mecânicos, Escola Politécnica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOSCOVICH, Viviana. French spectral music: an introduction. **Tempo**, New Series, n. 200, p. 21-28, Apr. 1997.

MOTTE, Diether de la. **Armonía**. Trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Idea Books, 1998.

NADAI, Robson Alexandre de. **Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado**: uma análise interpretativa. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

NETTL, Bruno. Recent directions in Ethnomusicology. Hellen P. Myers (Ed.). In: **Ethnomusicology**: an introduction. Traducción de Luis Costa. London: McMillan Press, 1992. p. 375-399.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, jan. 2003a.

_____. A articulação entre a reflexão teórica e a prática composicional na tradição ocidental. **Revista Brasileira de Música**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 19-43, 2003b.

_____. A investigação teórica da música atonal e serial: uma apreciação panorâmica... In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11., 1998, Campinas. **Anais...** Campinas: 1998. p. 49-56.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. **Politonalidade**: discurso de reação e trans-formação. São Paulo: FAPESP-Annablume, 1998.

NÓVOA, António; SERBINO, Raquel V. et al. Relação escola-sociedade “novas respostas para um velho problema”. In: **Formação de Professores**, São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 19-39.

OGASAWARA, Angélica Soares. **Reconhecedor de notas musicais em sons polifônicos**. Tese (Doutorado em Engenharia Elétrica). Departamento de Eletrônica e Computação, Escola Técnica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www02.smt.ufrj.br/~sergioln/theses/bsc18angelica.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de; OLIVEIRA, Luis F. de. Por uma abordagem ecológica do timbre. In: SEGUNDO ENCONTRO DE LA SOCIEDAD ARGENTINA PARA LA CIENCIA COGNITIVA DE LA MÚSICA, 2., 2002, Buenos Aires. **Anais...** (Cd-rom). Buenos Aires: SACCoM, 2002. p. ???-???

OLIVEIRA, João Pedro. **Teoria analítica da música do século XX**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998.

ORENSTEIN, Arbie. **Ravel**: man and musician. New York: Dover Publications, 1991.

PASCOAL, Maria Lúcia. Debussy: o compositor de sonoridades. Resumo da tese Prelúdios de Debussy: reflexo e projeção. In: **Cadernos de Estudo**: Análise Musical n. 4. São Paulo: Ed. Atravéz, abr. 1991. p. 1-13.

_____. Três movimentos na música do século vinte no Brasil. In: **Teoria, crítica e música na atualidade**. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Maria Alice Volpe (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. p. 191-199.

PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 145-185, jan. - dez. 2012.

PEIXOTO, Valéria (Org.). **Almeida Prado** [recurso eletrônico]: catálogo de obras. Rio de Janeiro, Academina Brasileira de Música, 2016.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX**. Trad. Alicia Santos Santos, Antonio Barrera Maraver e Antonio Ramirez-Angel Sorrosal. Madrid: Real Musical, 1985.

PICCHI, Achille. Mario Metaprofessor de Andrade: estudo crítico sobre o “Ensaio sobre Música Brasileira”. In: **Sinfonia Plural**. São Paulo: Editora do Autor, 2012. p. 198-???

PIRES, Elaine Lopes de Oliveira. **Um sopro de clarineta no Brasil** – resgate de *Crônica de Um dia de Verão Fantasia para Clarineta e Orquestra de Cordas* Almeida Prado. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PISTON, Walter. **Armonía**. 5a. ed. rev. e ampl. Mark Devoto (1986). Cooper City (EUA): Span Press Universitaria, 1998.

PITOMBEIRA, Liduino. A produção da teoria composicional no Brasil. In: **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Ilza Nogueira e Fausto Borém (Ed.). Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 61-89.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. 2005. Trad. Flo Menezes e Mauricio Ayer. Seleção dos textos, prefácio e notas críticas: Flo Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

PRADO, José Antônio Rezende de Almeida. **Cartas Celestes** – uma uranografia sonora geradora de novos sons. 1986. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

_____. **Modulações da memória**: (um memorial). 1986. Memorial. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986.

PRIORE, Irna. O desenvolvimento da teoria musical como disciplina independente: princípio, conflitos e novos caminhos. **Opus**, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 9-26, jun. 2013.

RAHN, John. New research paradigms. **Music Theory Spectrum**, v. 11, n.1, p. 84-94, Spring 1989.

RAMALHO, Geber; GIOIA, Osman. **Som**. Centro de Informática. Recife, PE: UFPE. Disponível em: <www.cin.ufpe.br/~musica/aulas/som.ppt>. Acesso em: 10 abr. 2006.

RAMIRES, Marisa. As bases da teoria de Edmond Costère. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11., 1998, **Anais...** Campinas: UNICAMP, 1998. p. 267-272.

_____. **A teoria de Costère**: uma perspectiva em análise musical. São Paulo: Embraform, 2001.

_____. Aspectos pioneiros da teoria de Costère: alguns paralelos com a teoria dos conjuntos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 1., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2009. p. 1-7.

REIMER, Bennett. **A philosophy of music education**. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

RÉTI, Rudolph R. **Tonality, atonality, pantonality** – a study of some trends in twentieth century music. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.

RIBEIRO, Erika Maria. **Aspectos interpretativos da Sonata op. 110 de Beethoven**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ROCHA, Junia Canton. **Decisões técnicos-musicais e interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SALLES, Paulo de Tarso Camargo Cambraia. **Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2002.

_____. **Teoria dos conjuntos: apontamentos**. Universidade de São Paulo, CMU/ECA-USP, 2008. Disponível em:

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/15145/mod_resource/content/1/Teoria%20dos%20Conjuntos%20apontamentos%20%28SALLES%202008%29.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2013.

SAMSON, Jim. Analysis in context. In: **Rethinking Music**. Nicholas Cook and Mark Everist (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 35-54.

SANT’ANA, Edson Hansen. Sistemas musicais em Almeida Prado: nas fases Síntese e Pós Moderna. **III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO**, 3., 2009. Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2009a.

_____. Expressividade intervalar nos *Poesilúdios n. 13* de Almeida Prado. XIX CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. **Anais...** Instituto de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: DeArtes, 2009b.

_____. **Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009c.

_____. Almeida Prado: aspectos contextuais relevantes para a ruptura e direcionamento poético nas outras suas fases subsequentes. **Revista Música em Contexto**, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília, ano VI, n. 1, p. 97-120, 2012.

_____. *Poesilúdio n. 4* de Almeida Prado: dimensões de tempo e altura como ferramenta de subversão e ampliação do conceito de forma. **Revista Brasileira de Música**, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 151-172, jan. - jun. 2013.

_____. A tendência da teoria e análise ao direcionamento crítico na nova musicologia brasileira. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. **Anais...** Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014. p. 1-8.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. **Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SCARDUELLI, Fábio. **Khamailéon**: fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado. 2009. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SCHAEFFER, Pierre. **Solfejo do objeto sonoro**. Tradução, notas e comentários de Antonio de Sousa Dias. Lisboa: 1996.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHIMIDT, Paulo; SANTOS, José Luiz dos. O pensamento epistemológico de Karl Popper. **ConTexto**, Porto Alegre, v. 7, n. 11, 1. sem. 2007. Disponível em: <seer.ufrgs.br/ConTexto/article/download/11236/6639>. Acesso em: 26 jun. 2016.

SCHOENBERG, Arnold. **Theory of harmony**. 3a. ed. (1922). Trans. R. Carter. London: Faber, 1978

_____. **Style and idea**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____. **Fundamentos da composição musical**. 1965. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Harmonia**. 1922. Versão traduzida e editada por Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. **Funções estruturais da harmonia**. 1954. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SEEGER, Charles. **Studies in musicology, 1935-1975**. Berkeley: University of California Press, 1977.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 43-81, 2008.

SILVA, Paulo da Costa. Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. **ALEA**, Revista da Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 12, n.1, p. 107-122, jan. - jun. 2010.

SIMMS, Bryan. **Music of the twentieth century**. New York: Schirmer Books, 1995.

SIMONSEN, Mário Henrique. **Tristão e Isolda: Wagner**. 2011. ISBN 978-85-98831-18-3. Disponível em: <<http://insightnet.com.br/operasimonsen/img4.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2016

SIQUEIRA, Marita. **Unicamp tem 6 mil partituras de obras contemporâneas importantes**. RCA, 2014. (05/01/2014). Disponível em:

<http://correio.rac.com.br/_conteudo/2014/01/ig_paulista/140489-unicamp-tem-6-mil-partituras-de-obras-contemporaneas-importantes.html>. Acesso em: 25 mai. 2016.

SOLIE, Ruth A. The living work: organicism and musical analysis. **19th-Century Music**, University California Press, California, vol. 4, n. 2, p. 147-156, Autumn 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746712>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. In: **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Rogério Budasz (Org.). Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 122-153.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introduction to post tonal theory**. 1990. 2. ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 2000.

_____. **Introdução à teoria pós-tonal**. 1990. Trad. Ricardo Mazzini Bordini; rev. e consultoria técnica: Jamily Oliveira; prefácio: Ilza Nogueira. São Paulo: Editora UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. The sequence of musical development: a study of children's composition. **British Journal of Music Education**, v. 3, n. 3, p. 305-339, 1986.

TACUCHIAN, Ricardo. Sistema-T e pós-modernidade. **Revista Brasileira de Música**, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 381-397, jul. - dez. 2011.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. O espaço sonoro como criação de uma relação [imagem visual-tempo] - [som-espaço]. **Revista Digital Art**, ano VI, n. 10, 2008. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/01.htm>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

_____. **O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes**. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. **As redes harmônicas de Pousseur aplicadas à composição musical em tempo real**. 2014. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.

_____. Jogo de tensões na *Sequenza I*. In: **Luciano Berio: legado e atualidade**. Flo Menezes (Org.). São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015. p. 181-196.

TRALDI, Cesar Adriano. **Percussão e interatividade PRISMA**: um modelo de espaço instrumento auto-organizado. 2009. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 51, n. 3, p. 483-497, Summer 1993.

TYMOZCKO, Dmitri. Generalizing music intervals. **Journal of Music Theory**, v. 53, n. 2, p. 227-254, Fall 2009.

_____. **A geometry of music, harmony and counterpoint in the extended common practice**. New York: Oxford, 2011.

VARÈSE, Edgar. **Écrits**. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour. Paris: C. Bourgeois, 1983.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. **Almeida Prado** - música acima das referências. 2007. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>>. Acesso em: 04 mai. 2008.

VAZZOLER, Luciano Ferrara. **Stravinsky neoclássico**: uma análise dos procedimentos composicionais. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2008.

VICTORIO, Roberto. **Timbre e espaço-tempo musical**. Disponível em <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WASON, Robert W. *Música practica: music theory as pedagogy*. In: **The Cambridge history of western music theory**. Thomas Christensen (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 46-77.

WEBERN, Anton. **The path to the new music**. Trans. Leo Black. Pennsylvania: Theodore Presser Co., 1963.

_____. **O caminho para a Música Nova**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WEBSTER, James. The concept of multivalent analysis. In: **Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections**. BERGÉ, Pieter (Ed.). Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 121-158.

WESSEL, David L. Timbre Space as a Musical Control Structure. **Computer Music Journal**, v. 8, n. 2. p. 45-52, (????). Disponível em:
<<https://pdfs.semanticscholar.org/0f27/176606a30b96cbca0f92bd958e5912dcd9ec.pdf>>.
Acesso em: 28 abr. 2016.

WHITE, Eric Walter. **Stravinsky**. The composer and his works. 2. ed. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1979.

WHITE, John D. **Comprehensive musical analysis**. London: The Sacarecrow Press, Inc., 1994.

WOOLHOUSE, Matthew. Wagner in the round: using interval cycles to model chromatic harmony. In: **PROCEEDINGS OF THE 12th INTERNACIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERCEPTION AND COGNITION and the 8th TRIENNIAL CONFERENCE ON THE EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC**, July 23-28, 2012, Cambouropoulos E.; Tsougras C.; Mavromatis P.; Pasiadis K. (Editors), Thessaloniki, Greece: 2012, p. 1142-1145.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. **Almeida Prado: estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

_____. **Concerto Fribourgeois de Almeida Prado para piano e cordas: um estudo para a interpretação**. 2010. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Langenscheidt Euro-Wörterbuch Portugiesisch: alemão/português, português/alemão. "Maßstab". Berlin: Editora Langenscheidt, 1992. p. 191, 436.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMPANO, Nivia Gasparini; GOLDEMBERG, Ricardo. Princípios de técnica e história do temperamento musical. **Sonora**, v. 2, p. 1-10, 2009. Disponível em: <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/29/28>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

ÍNDICE REMISSIVO

A

ambiguidade, 92, 95, 118, 396
 Análise intervalar, 173, 256, 257
 atonalidade, xxv, xxvii, 46, 50, 67, 68, 69, 73, 76, 78, 87, 92,
 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 109, 110, 112, 113, 114,
 115, 118, 208
 atonalismo, 117, 121, 424

B

Boulangier, xiii, xv, xxxii, 49, 52, 58, 59, 60, 61, 66, 125, 187,
 189, 190, 191, 193, 209, 272, 411, 414, 418, 529

C

concepção intervalar, iii, iv, v, xiii, xx, xxviii, xxxv, 37, 44, 47,
 48, 51, 162, 210, 215, 217, 226, 228, 272, 314, 365, 378,
 386, 394, 401, 411, 414, 416, 418, 419, 421, 423
 consonância, xx, 69, 128, 144, 189, 199, 200, 201, 202, 205,
 206, 209, 379, 380, 381, 400
 contexto atonal, 83, 100, 104, 106, 110, 111, 115
 contexto tonal, 95, 108, 111, 154
 contraste, xiii, 89, 118, 119, 140, 172, 212, 218, 266, 276,
 305, 372, 373, 380, 381
 controle intervalar, 215, 257, 262
 COOK, 159, 160, 161, 162, 163, 432
 Costère, 433

D

densidade intervalar por classe de alturas, xvii, xxviii, xxxii,
 229, 234, 236, 245, 246
 diacronicidade, 215, 262
diagonalidade, xx, xxi, xxxiii, xxxv, 214, 260, 261, 262, 263,
 264, 265, 266, 267, 269, 277, 308, 309, 312, 313, 362,
 411, 412, 420, 423
 direcionalidade, 259, 263, 308, 314, 315, 359, 364, 366,
 412, 422, 520
 dissonância, xiii, xvii, xviii, xix, xx, 43, 69, 72, 99, 128, 144,
 189, 190, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 207,
 208, 209, 211, 215, 218, 223, 228, 257, 259, 277, 362,
 377, 380
dodecafonismo, 109, 128, 129, 174, 517, 523
 dubiedade, 118, 225, 313, 396, 517

E

empirismo, 56, 171
 espaço “entre”, 64, 116, 117, 124, 132, 319, 393, 420

estética, 37, 41, 44, 56, 57, 58, 68, 70, 73, 126, 127, 149,
 164, 171, 172, 189, 194, 200, 382, 393, 422, 423, 424,
 443, 516
 estrutura acórdica, 170, 173, 189, 192, 245, 255, 263, 277,
 303, 304, 306, 307, 318, 350, 382, 399, 400

F

Forte, 435
 Forte/Straus, xxxii, 187, 200, 224

G

geometria, 154, 425, 437
 Gilberto Mendes, 52, 58, 59, 67, 125, 128, 414, 419, 423,
 424, 441
grifo sonoro, 417

H

horizontalidade, xx, xxi, xxxiii, xxxv, 199, 214, 215, 261, 262,
 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 277, 308, 309, 311,
 317, 377, 411, 412, 420, 423

I

Índice de distância intervalar, 230, 235
interval class, 144, 199, 200, 204, 205, 212, 216, 219, 223,
 362
intervalo característico, xiii, 199, 210, 215, 216, 231, 235,
 236, 237, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
 259, 275, 277, 280, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310,
 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 350, 352, 353,
 354, 355, 356, 357, 358, 361, 371, 372, 373, 374, 380,
 381, 393, 397, 398, 399, 400, 402, 411, 413, 421, 422,
 423, 425, 515
 intervalo musical, xxviii, 84, 230, 231, 232, 233, 234, 362,
 376, 377
 intervalo não ocupado, 232, 376
intervalo real, xxviii, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 362,
 376, 377
intervalo(s) característico(s), 48, 202, 217, 227, 237, 238,
 256, 257, 268, 269, 270, 271, 272, 277, 312, 313, 318,
 352, 359, 360, 361, 363, 365, 366, 373, 374, 378, 381,
 383, 384, 394, 397, 398, 402, 411, 412, 414, 416, 417,
 418, 419, 422, 527
 intervalos genéricos, xvii, 53, 218, 272, 276, 311, 378, 379

L

local das alturas nas oitavas, xvii, xxxii, 229, 230, 237, 244,
 245, 258

local de ocorrência na oitava, 53, 238, 244, 245

M

matemática, 146, 154, 165, 233
 Menezes, 68, 69, 71, 115, 131, 133, 134, 147, 173, 174, 204,
 209, 214, 215, 216, 258, 259, 309, 417, 441, 525
 Messiaen, 46, 49, 52, 58, 61, 62, 63, 66, 123, 125, 126, 128,
 139, 146, 175, 184, 186, 244, 245, 254, 255, 256, 257,
 272, 281, 386, 411, 414, 418, 423, 424, 451, 518
 multipolaridade, 201, 208, 215
 Musicologia, 166, 418, 437, 438, 441, 445, 448, 517
 musicologias, 158, 161, 186

N

narrativa, 55, 418
 nona menor, 47, 199, 204, 209, 212, 214, 217, 222, 227,
 235, 236, 247, 249, 252, 253, 254, 268, 269, 277, 309,
 313, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 370, 381, 399,
 400, 420, 519

P

padronização, 266, 280, 309, 312, 397, 398, 419, 421, 423
 poética, 48, 51, 52, 53, 56, 57, 62, 64, 119, 121, 126, 128,
 131, 149, 164, 172, 277, 279, 318, 372, 384, 385, 411,
 417, 419, 423, 424, 426, 517
 polaridade, 193, 205, 206, 214, 216, 219, 221, 223, 226,
 228, 236, 237, 272, 314, 519, 520
 politonalidade, 245, 399, 422
 Pousseur, 129, 130, 147, 173, 174, 206, 216, 218, 228, 261,
 272, 395, 396, 397, 446, 525

R

régua intervalar, 230, 247

S

SANT'ANA, xiii, 46, 47, 48, 50, 57, 119, 120, 121, 122, 162,
 210, 211, 212, 264, 372, 373, 381, 385, 386, 448
 Schoenberg, xiii, xv, 58, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
 74, 75, 77, 87, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101,
 102, 103, 106, 107, 109, 113, 114, 115, 118, 122, 125,
 126, 128, 132, 139, 146, 148, 149, 150, 160, 162, 170,
 174, 190, 197, 198, 199, 201, 204, 205, 208, 219, 415,
 424, 428, 431, 434, 437, 441, 517, 518, 519, 523, 525
 segunda menor, 47, 195, 202, 204, 209, 212, 214, 215, 217,
 222, 226, 227, 231, 232, 235, 236, 245, 248, 249, 250,
 251, 252, 254, 265, 269, 277, 303, 304, 305, 306, 307,
 308, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 319, 352, 353,

354, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 364, 368, 371, 373,
 374, 381, 396, 397, 399, 400, 413, 419, 422, 519, 520
 serialismo, 117, 126, 128, 132, 133, 140, 211, 212, 318, 319,
 418, 424, 439, 518, 519
 série harmônica, xiii, 42, 44, 46, 53, 85, 97, 99, 121, 123,
 151, 187, 192, 200, 203, 204, 205, 208, 209, 215, 218,
 223, 225, 244, 377, 417, 520, 524
Set Theory, 141, 146, 148, 149, 150, 199, 219, 258
 sétima maior, 47, 191, 199, 209, 212, 214, 217, 222, 227,
 235, 236, 250, 251, 254, 267, 268, 269, 277, 309, 314,
 318, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 363,
 364, 369, 397, 420, 519
 significado musical, 64, 146, 280
 simultaneidade, 198, 208, 209, 214, 215, 216, 257, 380
 sincronicidade, 198, 215, 263
 sistema tonal, xxvii, xxviii, xxxv, 50, 53, 57, 72, 76, 77, 78,
 79, 83, 86, 87, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 106, 110,
 113, 115, 116, 117, 121, 193, 197, 219, 245, 254, 266,
 319, 363, 377, 379, 384, 385, 393, 396, 401, 402, 422,
 517
 sistemas, 45, 46, 47, 64, 102, 116, 117, 119, 121, 123, 124,
 126, 132, 133, 151, 166, 169, 170, 184, 201, 211, 212,
 218, 228, 258, 277, 281, 319, 366, 367, 368, 384, 396,
 402, 419, 420, 422, 426, 519
 Straus, 143, 201, 219, 237, 450

T

Teoria dos Conjuntos, 50, 107, 143, 144, 147, 148, 199, 205,
 220, 277, 447, 523, 525
 Teoria e Análise, x, 102, 137, 142, 153, 209, 275
 timbre harmônico, 38, 44, 45, 229, 230, 425
 timbre., 119, 187, 245, 445
 tímbrica, 44, 174, 214, 215, 228, 229, 230, 241, 243, 244,
 245, 258, 280, 304, 350, 363, 374, 384, 417, 425
tímbrico, xix, 37, 39, 41, 42, 215, 217, 229, 230, 272, 280,
 377, 378, 416, 417, 425, 521, 526
 tonalidade, xxvii, xxxi, 42, 46, 50, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73,
 74, 76, 78, 79, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
 97, 98, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 113, 114, 115,
 125, 134, 141, 151, 173, 174, 176, 190, 192, 193, 195,
 197, 201, 202, 224, 266, 272, 372, 377, 396, 421, 422
 total cromático, 47, 150, 170, 173, 188, 201, 210, 227, 229,
 230, 232, 236, 239, 245, 246, 253, 254, 256, 257, 268,
 316, 350, 419, 516, 526
 transtonalismo, 46, 47, 51, 121, 122, 123, 124, 170, 211,
 212, 215, 255, 304, 381, 385, 422

V

verticalidade, xxii, xxix, xxxv, 199, 214, 215, 260, 261, 262,
 263, 264, 269, 270, 277, 314, 362, 411, 412, 413, 420,
 423



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Pós-Graduação em Música

EDSON HANSEN SANT’ANA

**A CONCEPÇÃO INTERVALAR EM ALMEIDA PRADO:
UM ESTUDO EM TRÊS OBRAS PÓS-RUPTURA**

VOLUME 2: [ANEXOS]

SÃO PAULO
2017

ANEXOS

OBRAS DE ALMEIDA PRADO: ANOTAÇÕES E RASCUNHOS DA ANÁLISE [*INTERVALOS CARACTERÍSTICOS*]

Sonata n. 3 [piano]

(Fase Pós-Tonal: 1965–1973)

Cartas Celestes I [piano]

(Fase Síntese: 1974–1982)

Noturno n. 7 [piano]

(Fase Pós-Moderna: 1983–2010)

Diálogo [piano e violino]

(Início da Fase Pós-Tonal)

NOTA SOBRE OS RASCUNHOS DA ANÁLISE [INTERVALOS CARACTERÍSTICOS]

É importante salientar que o material analítico intervalar proveniente das obras pós-ruptura acrescido ao corpo desta tese reflete somente um estágio das primeiras análises desenvolvidas. Ainda assim, existe suficiente demonstração, tanto no aspecto quantitativo como qualitativo, dos casos então notificados nestas referidas análises. Destes casos então, foram selecionados a maioria dos exemplos inseridos na tese. O texto final contém uma construção teórica descendente destas e outras verificações (posteriores) que podem não estar notificadas nas análises aqui anexadas. Assim, é perfeitamente possível que o leitor, então, identifique outros casos, que a *posteriori*, também foram identificados, mas não apontados nesta etapa das análises. E ainda assim, conta-se com a possibilidade destes casos excedentes não terem sido aproveitados na discussão desta tese. No entanto, cumpridas as primeiras detecções, elas próprias foram claramente suficientes para contribuir com a formulação da teoria do(s) *intervalo(s) característico(s)* em Almeida Prado.

Deva-se também entender que esta pesquisa é uma extensão de outra que já ocorreu no Mestrado em Música pela Universidade de Brasília (SANT'ANA, 2009). Assim, os fenômenos intervalares são os mesmos, mesmo que se tenha buscado a superação terminológica para *intervalo(s) característico(s)* como foi devidamente justificada na base teórica aqui apresentada. Assim, repita-se sobre a importância da confirmação dos referidos intervalos em outras 119 obras de 130 obras consultadas no CDMC-CIDDIC-UNICAMP, as quais constam em uma lista detalhada nestes Anexos.

Assim, reiterarei que as possibilidades de encontro de outros casos de *intervalo(s) característico(s)*, ora não anotados, não invalidou o processo teórico aqui empreendido e desenvolvido a partir do ato analítico que buscou observar a obra musical sem transmutá-la para servir exclusivamente aos propósitos desse ato.

A força da organização intervalar é tão necessária que A. P. parece adotar uma malha composta desses tais intervalos (que em Sant ' Ana, 2009 eu chamo de "expressividade intervalar"), mas que a tal malha intervalar pode ser chamada de um 'sistema de rede intervalar'.

Rede intervalar

ANÁLISE INTERVALAR

Sonata nº 3

em torno de Ré

Ao Fernando Lopes

Almeida Prado
Campinas 26/12/83
Bloomington 28/01/84

I Movimento

Arioso, con molta fantasia Lento ♩ = 44

1. Clusters

segundas itens importantes: ocorrem três no primeiro movimento

2. Ostinato de intervalos sincrônicos de segundas menores em alturas menores

3. Segundas por acumulação

* Tocar as duas notas com o cotovelo e o resto do cluster com o braço.

Digitalização - Robson Alexandre de Nadai

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols. Red boxes and lines highlight specific musical elements, with labels in red text: '8a. dim', '2a. m', 'cluster', '2a. m', '2a. m', '2as. m', '2a. m', '2a. m', '2a. m', '2a. m', and '2a. m'. Performance instructions such as 'Pno.', 'ff ped.', 'pp', 'ped.', 'M. d', 'M. E', and 'p' are present. A tempo marking '♩ = 44' is shown at the beginning of the second system, and another '♩ = 76' is shown at the beginning of the fifth system. The score concludes with the number '03' in the bottom right corner.

Musical score for piano (Pno.) with various annotations and dynamics. The score is divided into systems, with measures 23-32, 33-34, and 35-38.

- System 1 (Measures 23-32):**
 - Measure 23: Treble clef, *ff* dynamic, marked **7a. M**.
 - Measures 24-26: Bass clef, *pp* dynamic, marked **2a. m**.
 - Measures 27-32: Treble clef, *ff* dynamic, marked **cluster**. Includes a *ped.* marking.
- System 2 (Measures 30-32):**
 - Measures 30-32: Bass clef, *pp* dynamic, marked **2a. m**. Includes **ped.* markings.
- System 3 (Measures 33-34):**
 - Measures 33-34: Bass clef, *p* dynamic, marked **2as. m**. Includes a blue box annotation: **4. Segundas por acumulação por maior expansão**.
- System 4 (Measures 35-38):**
 - Measures 35-38: Treble clef, *ppp* dynamic, marked **9a. m**.
 - Measures 35-38: Bass clef, *pp* dynamic, marked **2as. m**.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (*pp*, *ppp*, *ff*, *p*). A tempo marking of $\text{♩} = 44$ is present at measure 27.

II Movimento

Allegro con anima ♩ = 116

in loco

Piano *ff* *pp* *pp*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va}

8^{vb} ped. 7a. M

9a. m 9a. m 8a. dim 2a. m

1. Tematização por interpolação do intervalo

2. Relações de direcionalidade diagonal

9a. m 8a. dim 7a. M 7a. M

2a. m 9a. m 8a. dim 7a. M 7a. M

Pno. *pp* *pp* *pp*

10 10 10 10 10

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va}

8^{vb} ped. *p*

05

3. Tematização do intervalo (outro caso)

7a. M 7a. M 8a. dim 9a. m 2a. m 9a. m 2a. m

8va 8va 2as. m

Pno.

2as. m 2as. m 2as. m 2as. m 2as. m

2as. m

Pno.

4. Intensificação das segundas menores (tematização)

2as. m 2as. m 2as. m

2a. m

pp

ped. ped. ped. ped.

Pno.

5. Liquidação das segundas menores por aceleração rítmica

The image displays a piano score with several systems of music. Red boxes highlight specific musical elements, and red labels identify them:

- System 1 (Measures 25-29):** The right hand contains a melodic line with eighth-note patterns. Red boxes labeled "2as. m" (second measure) are placed above the first, second, and third measures. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *pp*. A ped. (pedal) marking is present in the left hand.
- System 2 (Measures 30-31):** Both hands feature triplet patterns. Red boxes labeled "2as. m" are placed above the first measure of each hand. Dynamics include *p* and *in loco*.
- System 3 (Measures 32-33):** The right hand has a melodic phrase. Red boxes labeled "2as. m" are placed above the first and second measures. The left hand has a bass line. Dynamics include *ff*. A ped. marking is present.
- System 4 (Measures 38-41):** The right hand has a melodic line. Red boxes labeled "9a. m" (ninth measure) and "2a. m" (second measure) are placed above the first and second measures. The left hand has a bass line. Dynamics include *pp*, *rall*, and *p*. A tempo marking of *Lento* with a quarter note equal to 84 is present. A *Sonoro* marking is also present.

At the bottom right of the score, there is a red box labeled "8a. dim" (eighth measure, diminuendo) and another red box labeled "8a. dim" (eighth measure, diminuendo).

Musical score for piano (Pno.) from measures 41 to 50. The score is annotated with red boxes and lines. Annotations include:

- 2a. m (measures 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47)
- 8a. m (measures 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47)
- 7a. M (measure 45)
- 8a. dim (measures 45, 46)
- 9a. m (measures 46, 47)

 A bracket labeled '9a. m' spans measures 46 and 47. The score shows complex chordal textures with various articulations and dynamics.

Musical score for piano (Pno.) from measures 54 to 57. The score is annotated with red boxes and lines. Annotations include:

- 2a. m (measures 54, 55, 56, 57)

 Dynamics markings include *pp* and *p*. The score shows a more sparse texture with clear articulation.

Musical score for piano (Pno.) from measures 61 to 64. The score is annotated with red boxes and lines. Annotations include:

- 2a. m (measures 61, 62, 63, 64)

 Dynamics markings include *f*. The score shows a more active texture with clear articulation.

Tempo primo, Allegro poco piu
♩ = 138

Pno. *ff* *ff* *ff* *pp*

8va

6. Arquétipo motivico com segunda menor na cabeça da estrutura

2as. m

Pno. *ff*

2as. m

Pno. *p*

7. Relação intervalar por diagonalidade

Pno. *f*

9a. m 9a. m 9a. m 2a. m 2a. m

74

Pno. *f*

77

súbito 2a. m

ff

Pno. *pp*

9a. m 2a. m 2a. m 2a. m 9a. m 8a. dim

78

Pno. *pp*

79

súbito

pp

2a. m

Pno.

2a. m 2a. m 8a. dim 8a. dim 2a. m 2a. m

82

Pno.

8a. dim 8a. dim⁰

8. Arquétipo intervalar por segunda menor na cabeça da estrutura mais aspectos de diagonalidade

The image shows a piano score with four systems of music, annotated with interval analysis. The annotations include:

- System 1 (Measures 85-87):** Annotations include '2a. m' (second major), '7a. M' (seventh major), and '8a. dim' (eighth diminished).
- System 2 (Measures 88-90):** Annotations include '2a. m', '8as. dim' (eighth diminished), '7a. M', '9a. m' (ninth major), and '7a. M'.
- System 3 (Measures 91-92):** Annotations include '9a. m', '8a. dim', '7a. M', '9a. m', '8a. aum' (eighth augmented), '9a. m', and '9a. m'.
- System 4 (Measures 93-94):** Annotations include '2as. m' (second augmented), '9a. m', and '9a. m'.

A blue box at the bottom of the page contains the following text:

9. Tercina com intervalos ascendentes com relação diagonal em suas extremas por concepção intervalar

Pno.

95

ME *ff*

8a. dim

8a. dim

8a. dim

8a. dim

f

9a. m

9a. m

2a. m

95

ff

8th

M.D.

Pno.

97

2as. m

7a. M

p

17:16

pp

Pno.

103

2as. m

8a. aum

7a. M

17:16

pp

2as. m

Pno.

p

Pno.

2as. m

2as. m

2as. m

2as. m

8a. aum

Subito

mf

ff

8vb

Pno.

2as. m

2as. m

8a. aum

2as. m

2as. m

2as. m

2as. m

8vb

Pno.

9a. m

cresc.

124

Pno.

pp

Tempo primo, Allegro ♩ = 116

Pno.

fff

pp

in loco

8^{va}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

9a. m

9a. m

9a. Susto

8a. dim

2a.

Pno.

fff

in loco

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

9a. m

7a. M

7a. M

8a. dim

2a. m

9a. m

10. Sobreposição intervalar tematizada

Pno.

fff

8^{va}

8^{vb}

7a. M

2a. m

7a. M

7a. M

8a. aum

2a. m

2a. m

7a. M

7a. M

2a. m

2a. m

7a. M

7a. M

8a. aum

7a. M

14

137 *ff* *ff* *pp*

9a. m Súbito 7a. M 7a. M 2a. m

Pno. $\delta^{8^{ma}}$ $\delta^{7^{ma}}$ $\delta^{7^{ma}}$ $\delta^{8^{ma}}$

ped.

11. Dois modelos motivicos diversos em tratamento intervalar por segunda menor

141 142

2as. m 2as. m

Pno. $\delta^{8^{ma}}$ $\delta^{8^{ma}}$

143 144 145 146

2as. m 2as. m

Pno. *pp* *ppp*

$\delta^{8^{ma}}$ $\delta^{8^{ma}}$

superposição quartais

intensificação do intervalo para resultados de timbre

147 148 149 150

2as. m 2as. m

Pno. *cresc.*

12. Liquidação dos intervalos ascendentes de segundas menores: com sobreposição de quartas justas

13. Sobreposição e superposição de intervalo quartal

Musical score for exercise 13, showing piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features overlapping and superimposed quarter intervals in both the treble and bass staves. The piece is marked with a piano (Pno.) dynamic.

14. Intensificação da sobreposição e superposição intervalar de quartas = acorde quartal sobre acorde quartal

Musical score for exercise 14, showing piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time, marked **Lento** with a tempo of $\text{♩} = 84$. It features intensified overlapping and superimposed quarter intervals, resulting in a quartal chord over a quartal chord. The piece is marked with a piano (Pno.) dynamic and a fortissimo (**ff**) dynamic. The score includes annotations for intervals: **8a. dim** (8th diminished) and **2a. m** (2nd major). The piece is marked with a piano (Pno.) dynamic.

Pno.

158

2as. m

7as. M

8vb

Pno.

163

ppp

8a. dim

9a. m

9a. m

7a. M

Pno.

171

Allegro, Tempo primo

(fugato livre)

8a. dim

2as. m

8vb

15. Relações
espelhadas para
obtenção de segundas
menores

16. Abrir com este tópicos de análise a seção do II movimento

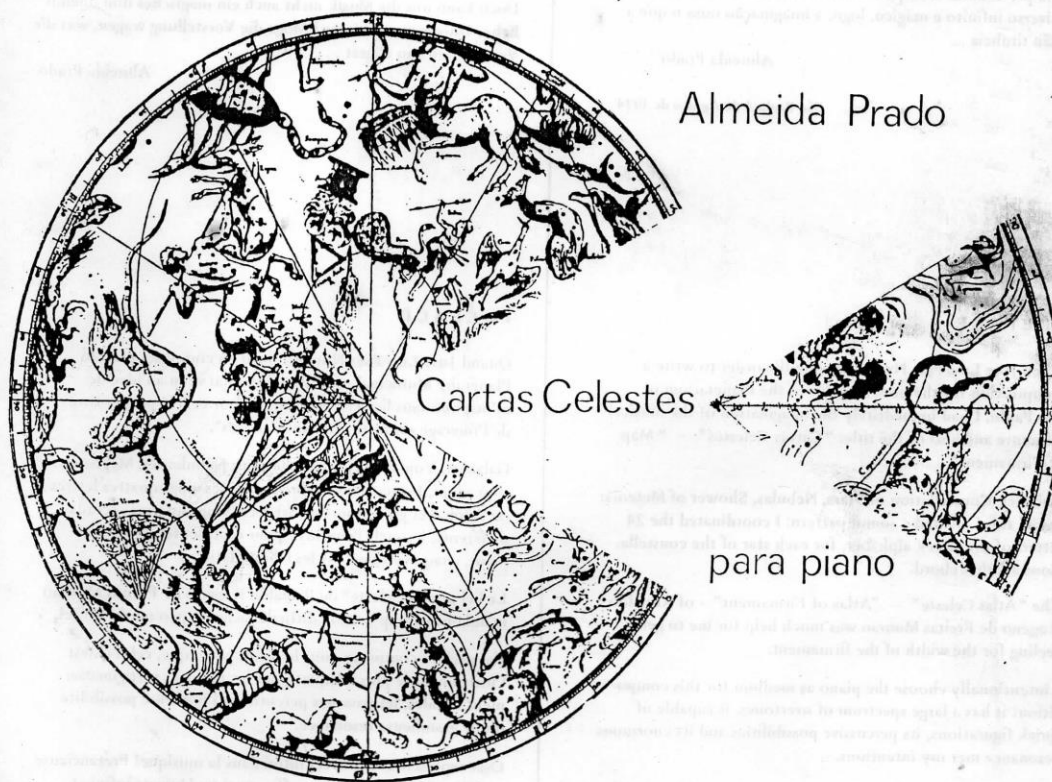
A. P. parece trabalhar com esquemas que percebo e chamo de 'temática intervalar'. O exemplo aqui é pontual, mas existem outros casos em outros pontos dessa obra.

The image shows a musical score for piano with four systems of music. Each system consists of a piano (Pno.) staff and a vocal (V.) staff. The score is annotated with various intervallic patterns in red boxes, connected by red lines to the corresponding notes in the music. The annotations include:

- 9a. m (9th interval, minor)
- 8a. dim (8th interval, diminished)
- 8a. aum (8th interval, augmented)
- 2a. m (2nd interval, minor)
- 7a. M (7th interval, major)

A blue line connects the '9a. m' annotations across the systems, highlighting a recurring intervallic motif. Performance instructions include 'Repetir 4 vezes crescendo muito' and 'fff sêco'. The page number '18' is visible at the bottom right of the score.

ANÁLISE INTERVALAR



Almeida Prado

Cartas Celestes

para piano

TONOS international DARMSTADT

Auslieferung für Brasilien und Latein-Amerika: Bruno Quaino, Rio de Janeiro / Brasil
Rua da Quitanda, 194 - 10º Andar, Sala 1008

unicamp

composição 6

SET 1994

P R E F Á C I O

Quando José Luis Paes Nunes me fez a encomenda para o Planetário Municipal, me veio logo a mente a idéia para uma obra baseada nas cartas celestes, por isso o próprio título da obra ficou sendo „Cartas Celestes“.

Galáxias, a via láctea, constelações, nebulosas, meteoros, tudo reunido formando uma mural sonoro, as vinte e quatro letras do alfabeto grego, dando origem a vinte e quatro acordes diferentes, os quais utilizo para representar sonoramente cada estrela nas constelações.

O livro „Atlas Celeste“ de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão muito me ajudou na difícil tarefa de percorrer o céu. ...

Preferi compor para piano, por ser este, o instrumento mais adequado para as passagens vertiginosamente rápidas, as passagens percussivas e a imensa possibilidade de uma grandiosa ressonância.

Ousar representar o Universo infinito na música!
Uma pretenciosa ambição! Mas a música oferece Também um Universo infinito e mágico, logo, a imaginação ousa o que a razão titubeia ...

Almeida Prado

São Paulo 4 de Agosto de 1974

P R E F A C E

When José Luis Paes Nunes gave me the order to write a composition for the presentations of the Planetarium of Sao Paulo, I had immediately the imagination of the musical structure and also of the title: „Cartas Celestes“ – „Map of Firmament“.

Galaxies, Constellation of Stars, Nebulas, Shower of Meteors: for all this I created a sound pattern. I coordinated the 24 letters of the Greek alphabet, for each star of the constellations another chord.

The „Atlas Celeste“ – „Atlas of Firmament“ - of Ronaldo Rogério de Freitas Mourao was much help for me to get a feeling for the width of the firmament.

I intentionally choose the piano as medium for this composition: it has a large spectrum of overtones, is capable of quick figurations, its percussive possibilities and its enormous resonance met my intentions.

Eternity reproduced by music: a proud presumption! But does n't offer us music also a magical and eternal universe? Therefore, imagination may dare, what reason hesitates to do ...

Almeida Prado

VORWORT

Als José Luis Paes Nunes mir den Auftrag erteilte, eine Komposition für die Vorführungen des Planetariums von Sao Paulo zu schreiben, hatte ich sogleich eine musikalische Idee für das Werk – auch für dessen Titel: „Cartas Celestes“ („Himmels-Karten“).

Galaxien, Milchstraße, Sternbilder, Nebelfelder, Meteore: All dies baute ich in eine Klangkulisse. Jedem der 24 Buchstaben des griechischen Alphabets habe ich einen anderen Akkord zugeordnet. Mit ihnen stellte ich gewissermaßen ein klangliches Abbild der Sterne in den Sternbildern dar.

„Atlas Celeste“ („Himmels-Atlas“), ein Buch von Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, half mir sehr, etwas von der Weite des Himmels zu erahnen.

Bewußt habe ich als Medium für diese Komposition das Klavier gewählt: Es hat ein großes Obertöne-Spektrum, ist geeignet für schnelle Figuration, auch kam seine Schlagwerk-Möglichkeit und seine großartige Resonanz meiner Vorstellung entgegen.

Unendliches in der Musik wiederzugeben? Eine stolze Anmaßung! Doch kann uns die Musik nicht auch ein magisches und unendliches Universum anbieten? Möge die Vorstellung wagen, was die Vernunft zu tun zögert ...

Almeida Prado

P R É F A C E

Quand José Luis Paes Nunes m'invita à composer pour le Planétaire Municipal, tout de suite, m'ai venu à l'idée de m'inspirer dans les lettres célestes; pour cela le propre titre de l'ouvrage est resté „Lettres Célestes“.

Galaxies, Voie lactée, Constellations, Nébuleuses, Méteores, tout réuni, formant un sonore mural, les vingt quatre lettres de l'alphabet grec, donnant origine à vingt quatre accords différents, lesquels j'emploie pour représenter, sonoreusement, chaque étoile dans les Constellations.

Le bel „Atlas Céleste“ de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão m'aïda beaucoup dans la difficile tâche de parcourir le Ciel.

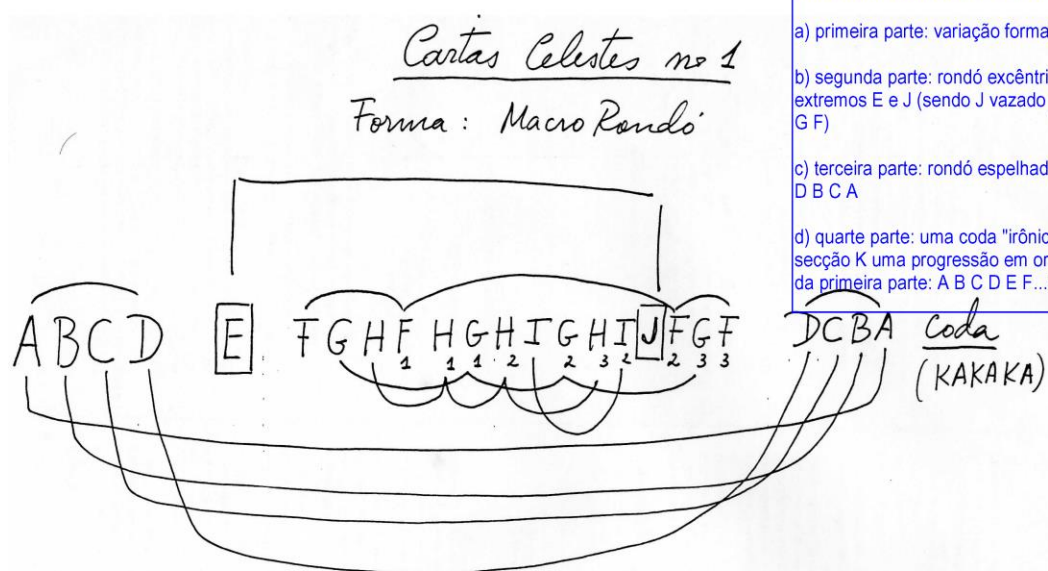
J'ai préféré composer pour le piano parce que, celui-ci, est l'instrument le plus adequat pour les passages vertigineusement rapides, les passages percussifs et l'immense possibilité d'une grandieuse resonance.

Oser représenter l'Univers infini dans la musique! Prétençieuse ambition! Mais la Musique offre aussi un Univers infini et magique, par conséquence l'imagination essaye ce que la raison hésite.

Almeida Prado

Anotações manuscritas de Almeida Prado sobre aspectos formais das Cartas Celestes 1

Página incluída para os alunos da disciplina de Composição do curso de Música na UNICAMP (1992-1995)



1. Macro Rondó de Almeida Prado

- primeira parte: variação formal contínua
- segunda parte: rondó excêntrico sem repetição dos extremos E e J (sendo J vazado por um micro rondó F G F)
- terceira parte: rondó espelhado da primeira parte D B C A
- quarta parte: uma coda "irônica" KAKAKA (sendo a secção K uma progressão em ordem crescente a partir da primeira parte: A B C D E F...K)

① E e o f não se repetem

② G são as constelações que se utilizam dos aordes das 24 letras gregas.

dedicada "in Memoriam"
de Hugh Robertson

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

Gênesis

And God said:
 Let there be lights
 on the firmament
 to divide day and night
 to give signs, times,
 days and years.
 Let there be lights
 on the firmament
 so that they
 light the earth.
 And it was so.

Und Gott sprach:
 Es werden Lichter
 an der Feste des Himmels
 die da scheiden Tag und Nacht
 und werden geben Zeichen
 Zeiten, Tage, Jahre.
 Es seien Lichter
 an der Feste des Himmels,
 daß sie scheinen mögen
 auf die Erde.
 Und also geschah es.

Dieu a aussi dit:
 soient faits Astres
 dans le Firmament du Ciel
 et séparent le jour de la nuit
 et ils servent comme signaux
 pour distinguer
 les temps, les jours et les années
 et brillent
 dans le Firmament du Ciel
 et illuminent la terre.
 Et ainsi a été fait.

CARTAS CELESTES

Esta obra foi uma encomenda do Movimento Mário de Andrade, da Prefeitura de São Paulo, especialmente para o Planetário Municipal de São Paulo - 1974.

A obra segue a seguinte ordem:

I.	1	Pórtico do Crepúsculo	6
	2	Noite (Vesper - Vênus)	7
II.	3	Via-láctea	8
	4	Galáxia NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)	12
	5	Meteoros	14
	6	CONSTELAÇÃO I (Hercules)	14
	7	Aglomerado globular Messier 13	15
	8	Meteoros	16
	9	Aglomerado globular Messier 13	16
	10	CONSTELAÇÃO II (Lyra)	16
	11	Nebulosa NGC 696095	17
	12	CONSTELAÇÃO III (Scorpio)	18
	13	Aglomerado globular Messier 13	19
	14	Nebulosa NGC 696095	20
	15	Meteoros	20
	16	Alpha Piscium	20
	17	Meteoros	20
	18	Via-láctea	21
	19	Vênus	21
III.	20	Pórtico da Aurora	22
	21	Manhã	24

Catálogo de acordes
 Aspectos de concepção intervalar ou "expressividade intervalar" em Cartas Celestes I
 alfabeto grego - 24 acordes

5as (diminuta e justa) = si2 e do4 (9a. m); fá#3 e sol3 (9a. m)

Todas as estruturas acórdicas, que levam nomes baseados no alfabeto grego, os quais, possuem construção sob o conceito de "expressividade intervalar"

Intervalos de primeira ordem ou "classe um"

2a. m =
 7a. M (ou 8a. dim)
 9a. m (ou 8a. aum)

1 alpha
 2 beta
 3 gamma
 4 Delta
 5 Epsilon
 6 zeta
 7 eta
 8 Theta
 9 Iota
 10 Kappa
 11 lambda
 12 MU
 13 nu
 14 xi
 15 omicron
 16 Pi
 17 rho
 18 Sigma
 19 Tau
 20 Upsilon
 21 Phi
 22 chi
 23 Psi
 24 omega

2. Os conglomerados intervalares nomeados pelas letras do alfabeto grego assumem em todas as suas montagens os intervalos característicos (polares, pitch class 1 ou o "expressividade intervalar", e ou "concepção intervalar".

6

MÓDULOS:

- 1) cromático descendente com pontuação de intervalo harmônico de segunda maior ou menor;
- 2) pré-cluster em trêmulo;

- 3. Módulos intervalares (com ritmo ultrarápido): com predominância de 7a. M ou 8a. dim como intervalo vertical, e as relações horizontais de 2a. m em um combinação de movimento contrário entre as câmaras visando relações verticais também com intervalos característicos.



CARTAS CELESTES
para piano

PÓRTICO DO CREPÚSCULO

ALMEIDA PRADO

MÓDULOS

O mais rápido possível

trêmolo=uma referência ao cluster ou pré-cluster: importância da 2a. menor na estrutura. (mão esquerda)

Ped. até o fim deste movimento

(Ped. bis Schluß des Bewegungsteiles liegen lassen)

idem

7

11

8a. dim 2as. menores

pp 2as. menores

ca. 5"

12

7a. M 2as. menores

2as. menores

ca. 5"

13

8a. dim 2as. menores

2as. menores

ca. 4"

14

8a. dim 2as. menores

2as. menores

ca. 4"

15

2as. menores

ppp 2as. menores

ca. 4"

2as. menores

16

8a. dim 2as. menores

2as. menores

ca. 4"

17

8a. dim 2as. menores

ca. 4"

2as. menores

18

2as. menores

ca. 3"

2as. menores

B

NOITE

VESPER (Vênus)

8a. dim 7a. M 8a. dim

ppp 2as. menores

Ped. até o sinal * (Ped. liegen lassen bis Zeichen *)

4. Seção B: elemento intervalar-rítmico que se transforma em um constante trinado com caráter de ostinato, uma tematização do batimento da mão sonora. Tal processo tem um ambiente propício pela aplicação do aspecto de pedalização admitido no seu transtonalismo.

8

8a. dim 8a. dim 16a. m = 9a. m 7a. M 8a. dim 2as. m

8a. aum 9a. dim rapido 7a. M 2a. m

5. Seção C (continuação) trêmolo entre alturas com disposições de intervalos característicos

9a. m 8a. dim 7a. M 2a. m sonoro, luminoso rall.

7a. M 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m

8a. dim 8a. dim cluster

D

6. Seção D: tematização dos intervalos característicos

2a. m 8a. aum VIA-LACTEA ppp pp

ppp Ped. até o fim (Pedal liegen lassen) Rec.

Musical score for piano, page 500. The score consists of seven systems of staves. The first system includes dynamic markings *pp* and *p*, and annotations: 2a. m, 8a. aum, 2a. m, 2a. m, 8a. aum, 2a. m. The second system has a *p* marking and a 7-measure bracket. The third system includes *cresc.*, 8-measure and 16-measure brackets, and annotations: 2a. m, 8a. aum, 2a. m, 2a. m, 9a. m, 2a. m. The fourth system features *p cresc.*, *repetir varias vezes*, 16-measure brackets, and annotations: 2a. m, 2a. m, 2a. m, clusters, 2a. m. The fifth system has *pp* and annotations: 2as. menores, 2as. menores. The sixth system includes *pp* and annotations: 2as. menores, cluster. The seventh system has a tempo marking $\text{♩} = 60$ and annotations: 2as. menores.

7. Seção D (parte 2): aplicação de segundas menores como lembrança da "temática por batimentos sonoros" da Seção B.

10

A musical score for piano, consisting of a grand staff with four systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red boxes highlight specific intervals, which are labeled with text boxes: "2as. menores" (second minor), "2a. m" (second minor), and "8a. aum" (octave augmented). The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *até ff*, *sub. ppp*, and *ppp*. Performance instructions include "repetir várias vezes" (repeat several times) and "crescendo violentamente até fff" (violent crescendo to fortissimo fortissimo). Measure numbers 8, 16, and 16 are indicated. The final system is enclosed in a red box.

8. Uma coda da seção D: relembração da tematização intervalar: 2a. m, 8a. aum. 2a. m e 2a. m)

This musical score page features six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The notation includes various dynamics such as *pp*, *ff*, and *fff*, along with articulation marks like accents and slurs. Red boxes highlight specific musical elements, with labels in Portuguese: '9a. m', '2a. m', 'inflexão dos clusters distando 2as. (m e M)', '8a. aum', '8a. dim', '7a. M', '9a. m', '2a. m', '8a. aum', '2a. m', '8a. dim', '8a. dim', '7a. M', '9a. m', '2a. m', '8a. aum', '2a. m', 'cluster', and 'desaparecendo --'. The score concludes with a double bar line and a small asterisk.

12 (E) 9. Intensificação e complexidade das ocorrências intervalares características

GALÁXIA NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)

Interval annotations and labels in the score include:

- 7a. M, 7a. m
- 8a. aum, 8a. dim
- 9a. m
- 2a. m
- 15a. aum=8a. aum
- 14a. M=7a. M
- 16a. m=9a. m
- Do, Si, Sib, Lá
- repetições 1, 2, 3

10. Malha intervalar = redes intervalares

11. Três materiais: glissando sobreposto por arpejo em pentatônica + trêmulos de clusters + (trinado em segundas menores)

14

(MSTEFOROS)

glissando em Lócrio

trêmulo em cluster

2as. m

trêmulo em cluster

arpejo quartal

pentatônica em F#

2a. m

7a. M

arpejo quartal

2a. m

arpejo quartal

2a. m

2a. m

arpejo quartal

2a. m

arpejo quartal

2a. m

arpejo quartal

2a. m

(Hércules) CONSTELAÇÃO I

camadas sobrepostas em quintas justas

7a. M

7a. M

2a. m

cluster: aspecto diacrônico e sincrônico

Camadas em relações de 2as. menores

Lá# = conecta com vários intervalos do cluster abaixo

cluster: predominância de 2as. M

7a. M

Sol

Lab

12. Sobreposições de camadas de disposições intervalares que resultem em aplicação de intervalo característico

13. Tematização intervalar

Annotations: 2a. m, 8a. dim, 2as. m sobrepostas, 9a. m, camada com 9a. m

14. Novas modelizações da organização intervalar

Annotations: 9a. m, 7a. M, cluster, acorde quartal

15a. j = 8a. j

Annotations: 2a. m, acorde quartal

2as. menores

Annotations: 2as. menores, 2a. m

2as. menores

Annotations: 2as. menores

H AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

15. Jogo de baixos em intervalos característicos com pedalização transtonal

Annotations: 2a. m, 9a. m, 8a. aum

16 **F**₁

(METEOROS)

cluster em trêmulo

2a. m

acorde quartal

acorde quartal

acorde quartal

acorde quartal

7a. M.

acorde quartal

acorde quartal

acorde quartal

2a. m

H₁

AGLOMERADO GLOBULAR MESSIER 13

2a. m

2a. m

8a. dim

2a. m

quintas justas sobrepostas

Lyra CONSTELAÇÃO II **G**₁

quintas justas sobrepostas

proposta alternada entre pedal de Bsus e Do (jônico de Do).

Vega

2as. menores

8a. dim

8a. dim

8a. dim

8a. dim

8a. dim

diluição dos modelos intervalares importantes para a conceção intervalar expressiva de Almeida Prado.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, titled '(METEOROS)', features a treble and bass staff with a circled 'F' and subscript '1'. Annotations include 'cluster em trêmulo' (twice), '2a. m' (twice), and 'acorde quartal' (three times). The second system, titled 'AGLOMERADO GLOBULAR MESSIER 13', has a treble and bass staff with a circled 'H' and subscript '1'. Annotations include '7a. M.', 'acorde quartal' (three times), and '2a. m' (twice). The third system, titled 'Lyra CONSTELAÇÃO II', has a treble and bass staff with a circled 'G' and subscript '1'. Annotations include 'quintas justas sobrepostas' (twice), 'proposta alternada entre pedal de Bsus e Do (jônico de Do).', 'Vega', '2as. menores', and '8a. dim' (five times). A large red box at the bottom contains the text 'diluição dos modelos intervalares importantes para a conceção intervalar expressiva de Almeida Prado.'

The image displays a musical score for 'Nebulosa NGC 696095' with several systems of music. The score is annotated with various interval labels and performance instructions.

- System 1:** Features a treble and bass clef. Annotations include '2a. m' (second minor) in red boxes above the treble staff and '2as. menores' (second minors) in a red box below the bass staff. A '2a. m' label is also present above the bass staff. A '2as. menores sobrepostas' (overlapping second minors) label is in a red box below the bass staff.
- System 2:** Includes a blue circle with the letter 'H' above the treble staff. Annotations include '8a. dim' (8th diminished) and '9a. m' (9th minor) in red boxes above the treble staff. A '2a. m' label is above the bass staff. A '8a. aum a partir do Do 1 no interior do pré-cluster' (8th augmented starting from C1 inside the pre-cluster) label is in a red box above the treble staff. A 'pré-cluster' label is in a red box below the bass staff.
- System 3:** Marked with a blue circle containing the Roman numeral 'I'. The title 'NEBULOSA NGC 696095' and tempo '♩ = 50' are present. Annotations include '8a. aum' (8th augmented), '14a. M' (14th major), '9a. m' (9th minor), and '2a. m' (2nd minor) in red boxes above the treble staff. A '8a. dim' (8th diminished) label is above the bass staff. A '8a. aum / 14a. M' label is in a red box below the bass staff. The instruction 'repetir 7 a 9 vezes' (repeat 7 to 9 times) is written in the bass staff.
- System 4:** Includes the instruction 'rallent.' (ritardando). Annotations include '8a. aum', '14a. M', '8a. aum', '14a. M', '9a. m', '8a. dim', '8a. dim', '9a. m', and '2a. m' in red boxes above the treble staff. A 'dilução da textura harmônica' (thinning of harmonic texture) label is in a red box below the bass staff.

16. Seção I (Nebulosa NGC 696095): um intensificação moderada dos intervalos característicos (predominantemente direcionalidade vertical) na primeira parte da frase, sendo que há ocorrências mais esparsas na segunda parte da frase

18 Scorpio CONSTELAÇÃO III **G**

17. Ritmização da estruturas verticalizadas aglomerados intervalares (células rítmicas: pulsações).

110 16

cluster simili

7a. M relações de 2as. m

2as. m 8a. dim

intervalos quartais separados por 3a. M

uminoso, fulgurante simili

2a. m

8a. dim

8a. dim

5as. sobrepostas

29a. aum = 8a. aum

9a. m

8a. dim

9a. m

7a. M

2a. m

8a. dim

acorde quartal

8a. aum

8a. dim

29a. aum = 8a. aum

cluster

2as. m

7a. M

8a. dim

2a. m

16a. m = 9a. m

cluster

acorde quartal

intervalo quartal

7a. M

2as. m

8a. dim

8a. dim

8a. dim

9a. m

8a. dim

5as. sobrepostas

2a. m

2a. m

29a. aum = 8a. aum

7a. M

9a. m

acorde quartal

8a. aum

8a. aum

2as. m

16

2a. m

9a. m

9a. m

cluster

8a. dim

8a. dim

9a. m

This image shows a complex musical score with extensive annotations. The score is divided into several systems, each with multiple staves. The annotations, enclosed in red boxes and connected to the notes by lines, include:

- cluster**: Identifying dense groups of notes.
- 7a. M**, **7a. m**: Annotations for specific notes or intervals.
- 2as. m**, **2a. m**: Second octave markings.
- 8a. dim**, **8a. aum**: Eighth octave dynamics (diminuendo and crescendo).
- 9a. m**, **9a. aum**: Ninth octave markings and dynamics.
- quintas sobrepostas**: Marking overlapping fifths.
- acorde quartal**: Identifying quartal chords.
- intervalos quartais**: Marking quartal intervals.
- 29a. aum = 8a. aum**: A specific dynamic annotation.

Other features include a blue circled 'H' above a measure, the text 'MESSIER 13' and '3', a circled 'H', and dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'ff'. The number '19' is visible in the upper right corner of the first system.

20

(I) NEBULOSA NGC 696096 $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 120$

8a. aum 7a. M 8a. aum 2a. m 9a. m 7a. M 9a. m 8a. aum 2a. m

trêmolo com caráter de cluster

(F) (METEOROS) 2a. m trêmolo com caráter de cluster trêmolo com caráter de cluster 2a. m

8a. dim 2a. m 7a. M 2a. m 2a. m 2a. nr 2a. m

(G) Alpha Piscium 3 quintas sobrepostas: distando 2as. menores

2a. m 2a. m 2a. m in loco fff ppp in loco ppp in loco 8a. dim 2a. m 2a. m 7a. M 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m

quintas sobrepostas

16a. m=9a. m 19:16 8a. dim 19:16 2a. m 2a. m

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with two staves (treble and bass clef). The first system is titled 'NEBULOSA NGC 696096' and has a tempo marking of 50. The second system is titled '(METEOROS)' and has a tempo marking of 120. The third system is titled 'Alpha Piscium 3' and includes markings for 'in loco' and 'quintas sobrepostas: distando 2as. menores'. The fourth system includes markings for 'quintas sobrepostas', '16a. m=9a. m', and '19:16'. The score is heavily annotated with red boxes and lines, with labels such as '8a. aum', '7a. M', '2a. m', '9a. m', '8a. dim', '2a. nr', and '16a. m=9a. m'. There are also blue circles containing letters 'I', 'F', 'G', and 'J', and a blue arrow pointing to the 'J' circle. A red arrow points to the right at the end of the third system.

VIA-LÁCTEA

The musical score is divided into five systems, each with specific annotations:

- System 1:** Starts with a circled **D** and a first finger (**1**). Annotations include "9a. m sobrepostas", "9a. m", "pré-cluster", "acorde quartal", and "acorde quartal".
- System 2:** Annotations include "pré-cluster", "acorde quartal", and "cluster".
- System 3:** Starts with a circled **C**. Annotations include "2a. m", "2a. m", "2as. m", "2as. m", "2as. m", "2as. m", "7a. M", and "2as. m".
- System 4:** Starts with a circled **B** and a first finger (**1**). Annotations include "7a. M", "9a. m", "9a. aum", "7a. M", "2a. m", and "2a. m".
- System 5:** Annotations include "8a. dim", "8a. aum", "7a. M", "8a. dim", "7a. M", "8a. dim", and "2as. m".

Additional markings include dynamics like *pp*, *fff*, and *ff*, and a circled **Venus** section.

PÓRTICO DA AURORA

A

2as. maiores

X

2as. menores

1 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

8a. dim

8a. dim

8a. dim

2a. m

8a. dim

8a. dim

2a. m

7a. M

2a. m

8a. dim

2a. m

7a. M

2a. m

8a. dim

2a. m

2a. m

8a. dim

2a. m

2a. m

2a. m

3"

4"

4"

4"

4"

5"

5"

5"

5"

5"

5"

pppp

ppp

pp

p

The image displays a musical score with technical annotations for measures 13 through 19. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Red boxes highlight specific technical elements, and red lines connect these boxes to descriptive labels. Measure 13 (6") features an 8a. dim annotation and a 2as. m annotation. Measure 14 (7") features a 7a. M annotation and 2as. m annotations. Measure 15 (8") features an 8a. dim annotation and 2as. m annotations. Measure 16 (9") features an 8a. dim annotation, a 2as. m annotation, and a 2as. m interpoladas annotation. Measure 17 (13") features a 7a. M annotation, 2as. m annotations, and a Fá annotation. Measure 18 (17") features 2as. m annotations and 2as. m interpoladas annotations. Measure 19 (11") features 8a. aum annotations, 2as. m annotations, and 9a. m annotations. Dynamics include *mf*, *f*, and *fff*. Fingerings (5, 7) and slurs are also present.

{ KAKAKA }

18. Clusters como elementos organizados em uma coda "das segundas", (M e m). Intercalando com lances de sons brilhantes em A por intervalos característicos

Coda O mais rápido possível

fff Solar!

MANHÃ

várias vezes 9"

várias vezes 7"

Cubatão, 2 de Agosto de 1974

1. Sistemas musicais conviventes em um mesmo espaço (sistema tonal e sistema atonal: baseado fortemente em uma lógica intervalar {intervalo característico, "intervalo polar", ou "expressividade intervalar", ou "pitchclass" 1})

ANÁLISE INTERVALAR

Noturno n.º 7

(Noturnas saudades do rio Solimões,
pelos 100 anos de Villa Lobos)

Ao José Eduardo Martins

Almeida Prado
Campinas, 04/06/87

2. Ocorrência programada do intervalo característico na série quartal

Rápido, como uma estrela cadente
14.8
8^{sub}
Reo.
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
ff
15^{ma}
7.4
in loco

3. Exposição do material por ideia de padronização intervalar

Lento ♩ = 56
p
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
6
7a. M
9a. m
9a. m
9a. m
9a. m
9a. m
7a. M
9a. m
3:2
3:2
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
9
Calmo ♩ = 72
p
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
2a. m
Em
cantando bem fora
3
3
3
3
3
3
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Reo.
Edição: Thiago de Freitas 2009

4. Sistema tonal: trecho que absorve a técnica da lógica do intervalo característico

4.1. Seção: centralidade acórdica, subversões tonais e intervalos característicos

Noturno n.º 7

=~ enharmônico

12

Am7(9) F/A F#m7(b5)

2as. m 2as. m 9a. m 2a. m 2a. m

Ped. Ped. etc.

15

D#7/A# Cm7

2a. m 2a. m 9a. m 2a. m

18

Fm7 Db7/Ab Db(6/9) C#m7

2a. m 2a. m 8a. aum 9a. m 2a. m

cresc. cresc.

7a. M 7a. M 7a. M

20

F#m7 C#(sus) D/F# D(6b/9)

subito p subito pp

9a. m 2a. m 2a. m

Noturno n.º 7

4
22

24

26

28

30

5. Intervalo característico por horizontalidade (ideia de acompanhamento) versus intervalos característicos na melodia (mais relações de diagonalidade)

6. Jogo de acordes quartais em uma distância de intervalo característico de Segunda menor

31 **Lento** ♩ = 56 **pp** **2a. m** *rall.* **p** **2a. m** **7a. M** **8a. aum** **2a. m** **mf**

34 **Calmo** ♩ = 72 *na repetição, tocar pp como uma lembrança, na memória, distante* **Em** **2a. m** **p** **9a. m** **9a. m** **9a. m** **9a. m** **pp** **Am/B** **Dm/C#** **F/E** **3** **7** **7. Superposição acórdica triádica com intervalo característico de Nona menor: disposições de politonalidade alcançando resultados pandiatoniais paradoxalmente semantizados por uma centralidade cadencial** **pp**

37 **9a. m** **9a. m** **7a. M** **7a. M** **7a. M** **2a. m** **2a. m** **2a. m** **2a. m** **p** **Em7(9)** **ff** **ff**

41 **2a. m** **2a. m** **p** **centralidade em Em** **p** **8. sentido: dominante/tônica para o trecho**

ANÁLISE INTERVALAR

Diálogo

para violino e piano

Aos amigos Dr. Oswaldo e Adelci Paulino

Almeida Prado
Santos/1967

Com liberdade, como uma cadência

Violino

sonoro

p

The violin part begins in measure 1 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 2-4, and a fermata is placed over measure 4. In measure 5, there is a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. Measures 6-8 continue with eighth and quarter notes. Measure 9 has a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. Measure 10 has a quintuplet of eighth notes. Measure 11 has a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. Measure 12 has a quintuplet of eighth notes. Measure 13 has a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. Measure 14 has a quintuplet of eighth notes. Measure 15 has a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. Measure 16 has a quintuplet of eighth notes. The dynamics range from piano (p) to forte (f).

1. Poética intervalar (intervalos característicos: Segunda menor, Sétima maior e Nona menor): aspectos de horizontalidade, verticalidade e diagonalidade

Piano

(♩ = 84) *cantabile*

p

The piano part begins in measure 17 with a half note G3. In measure 18, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 19, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 20, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 21, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 22, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. The dynamics range from piano (p) to forte (f). Red boxes highlight various intervals: 9a. m (9th major), 2as. m (2nd major), 8a. dim (8th diminished), and 2a. m (2nd major).

2. Ideias amadurecidas da malha e rede intervalvar

The piano part continues from measure 23. In measure 23, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 24, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 25, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 26, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 27, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. In measure 28, there are two chords: G3-B3 and G3-C4. The dynamics range from piano (p) to forte (f). Red boxes highlight various intervals: 2a. m (2nd major), 9a. m (9th major), 8a. dim (8th diminished), and 2as. m (2nd major).

3. O princípio das direcionalidades

27

8a. dim 2as. m 7a. M 2a. m 2a. m 7a. M

2a. m 7a. M *ff* *subito pp* 7a. M 7a. M 9a. m 8a. dim 8a. aum

31

8a. dim 2a. m 9a. m 2as. m 8a. aum 2a. m 2as. m

2a. m 9a. m 2as. m

35

cresc. 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 9a. m 2a. m

2a. m *cresc.* 2a. m 2as. m 2as. m 2as. m 7a. M

8^{vb}

40

ff 2a. m 2as. m 2a. m

5

6

(8^{vb})

Detailed description: This page contains a musical score for piano with four systems of staves. The first system (measures 27-30) is highlighted with a blue box and contains a blue arrow pointing to the text '3. O princípio das direcionalidades'. Red boxes and circles highlight specific notes and fingerings. Labels include '8a. dim', '2as. m', '7a. M', '2a. m', '7a. M', 'ff', 'subito pp', '9a. m', and '8a. aum'. The second system (measures 31-34) has labels '8a. dim', '2a. m', '9a. m', '2as. m', '8a. aum', '2a. m', '2as. m', and '9a. m'. The third system (measures 35-39) starts with 'cresc.' and has labels '2a. m', '2a. m', '2a. m', '2a. m', '2a. m', '2a. m', '9a. m', and '2a. m'. The fourth system (measures 40-43) starts with 'ff' and has labels '2a. m', '2as. m', and '2a. m'. A '5' is written below the first staff of the fourth system. At the bottom left, there is a '6' and '(8^{vb})'.

46

ppp

2a. m

2a. m

2a. m

m.d

2a. m

2a. m

9a. m

5

50

2a. m

2a. m

2a. m

8^{va}

p

2as. m

7a. M

6

pp

2a. m

2a. m

8^{vb}

57

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

8^{va}

2a. m

2a. m

8^{vb}

61

2as. m

2a. m

7a. M

3

3

3

3

2a. m

7a. M

3

3

8^{va}

8^{vb}

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is annotated with red boxes and labels indicating specific fingerings and articulations. The first system (measures 46-49) starts with a *ppp* dynamic and includes labels like '2a. m', 'm.d', and '9a. m'. The second system (measures 50-56) features a *p* dynamic and includes labels like '2a. m', '2as. m', and '7a. M'. The third system (measures 57-60) includes labels like '2a. m' and '8^{va}'. The fourth system (measures 61-64) includes labels like '2as. m', '2a. m', '7a. M', and '3' (triplets). The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

67

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

p

71

2a. m

9a. m

7a. M

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

pp

cresc.

77

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

9a. m

2a. m

ff

accel.

rall.

85

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

2a. m

pp

cantabile

rall.

92 *cantabile* 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2as. m

pp 2a. m 3 2a. m 3 7a. M 3 2a. m 3 2a. m 9a. m 2as. m 9a. m 2as. m

2a. m 8a. aum 2a. m

97 7a. M 2as. m 5 2a. m 2a. m 2a. m

2a. m 2a. m 2as. m 2as. m

102 2a. m 2as. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m 2a. m

8a. dim 2a. m 2a. m 2as. m 9a. m 9a. m

109 2as. m 2a. m 2as. m 2a. m 2as. m 7a. M *pp*

ENTREVISTA/ENCONTRO COM FLO MENEZES

Local: *Estudio PANaroma* - Instituto de Artes - UNESP

São Paulo-SP, 24 de setembro de 2015

Edson Hansen Sant'Ana

Entrevista

Parte I

Edson Hansen Sant'Ana: Inicialmente apresentei a minha proposta teórica a partir da dissertação de mestrado (*Expressividade intervalar nos Poesilúdios* de Almeida Prado) até às bases da construção teórica que visa a revisão e a superação do termo *expressividade intervalar* em direção ao *intervalo característico*.

Flo Menezes: O diagrama que você me apresentou, isso me lembra a espiral das alturas, onde você tem o peso e o croma também. Você conhece meu livro *Acústica Musical*? Lá eu falo sobre isso. Eu discuto num determinado momento, a espiral das alturas. O peso é quando você faz a diferenciação em oitava; o croma é quando você tem a diferenciação dos meios-tons no interior da oitava. Então, um Dó# aqui, ele vai ter um peso diferente de um outro Dó#, porque ele está em outro lugar da espiral. Faz sentido esta figura aqui, se você levar em conta que ela é uma espiral. Assim as alturas são consideradas em suas oitavas correspondentes. É preciso estabelecer diferenças entre os intervalos, ou seja, a sétima não é igual à segunda. A segunda está junto ao Dó, mas a sétima está já quase no próximo peso.

EHS: Se aplicaria aí os harmônicos e parciais?

FM: Não.

EHS: São então tessituras?

FM: Sim, tessituras, tem a ver com as diferentes oitavas. É claro que os parciais estão aí dentro. Mas aqui é um foco separado das alturas nas oitavas. É a maneira que você consegue a duplicidade das alturas no âmbito de diferentes oitavas. É aí que você consegue a duplicação, a triplicação das alturas nos diferentes âmbitos. Dessa maneira se tem as alturas em seus diferentes registros. E tal controle faz uma diferença total na música. É por isso que eu não gosto do *pitch class*. Ele tende a reduzir. Se trata de não reduzir a oitava (0 a 11), mas se trata de reduzir a distância de um trítono. E fazer um espelhamento de um trítono e das alturas possíveis nesse interior e tende em fazer todo um acúmulo estatístico realizando um achatamento do registro, como

se não houvesse o peso, somente o croma. Mas o peso é fundamental. Quando um Webern toma..., eu analisei as *Bagatelas*, por exemplo a *Op. 9*, para quarteto de cordas, ainda na minha adolescência, e daí umas das análises incríveis que eu fiz, foi pegar nota à nota onde elas estavam acontecendo, e é tudo tão rápido que acontece em trintas segundos, e daí cada nota que vai aparecendo não é simplesmente a nota. Um método foi me permitindo perceber que cada nota que vai parecendo nas diversas oitavas, não é então a nota, mas sim a nota mais o registro dela (seu âmbito de oitava). Assim fui anotando, e fui vendo que o Webern na realidade tinha uma absoluta completude do total cromático numa extensão de no mínimo em duas oitavas em todas as *Bagatelas*. Percebi também que em certas extremidades você tinha uns buraquinhos¹⁴⁰, então é como se você tivesse umas coisas assim...¹⁴¹ É como se ele nesse controle, ele tivesse uma lista ao lado, onde ele ia dando baixa, obtendo assim um controle total das alturas compostas nas *Bagatelas*. Assim, no mínimo duas oitavas tinham suas alturas constadas, absolutamente presentes em todos os pontos. Em determinados pontos também se percebe uma rarefação. Assim, pulando um tom, outro, um trítone... Assim, o que me lembra como analogia, aqueles *screensavers* antigos que *pixealizavam* quando você parava de mexer no computador, principalmente em PC, começava a parecer um *pixeozinho*, e se você não mexesse durante dez minutos você tinha um borrão, porque os *pixels* iam se somando, e nas extremidades ainda havia um restante da imagem. Então, é mais ou menos isso que acontece com a tessitura. O que um *pitch class* não dá conta, e que o Webern com certeza controlou; é bem possível da mesma maneira que eu analisei, ele assim deve ter composto. Porque ele não iria conseguir ter esse controle total do registro, ponto por ponto das oitavas, se ele não tivesse um controle das relações desse espaço com o peso, conseqüentemente do croma também. Uma listagem das alturas, onde ele ia dando baixa, dizendo, essa nota eu já fiz, esta, esta, esta não, falta esse ponto do espaço, etc.

Parte II - Outras Perguntas

EHS: Eu percebo na sua escrita, além da fundamentação teórica, e a busca da lógica embasada, um toque e um peso libertário do seu pensamento. Eu pareço tender em admitir que você teoriza baseado no seu ímpeto perceptivo de mundo social e musical, assim como um compositor, que você o é, quando este, faz o estabelecimento de sua composição via registro de áudio, bulas, ou na escrita (partitura), penso que você dentro da sua coerência e suas crenças ousa escrever sem um temor limitante de uma dada classe, segmento científico e ou certos nichos ou classes intelectuais da Teoria em Música. Estou certo quando digo isso?

FM: Olhe, eu sou um compositor que escreve sobre a Música, e existem duas maneiras de se escrever sobre Música: ou como compositor, ou como musicólogo, retire-se aí a linhagem do crítico, que é menos interessante. Aí você tem o musicólogo que tem uma absoluta consciência histórica de Música e escreve sem uma proposição ou intenção estética precisa e, ele busca abordar um tipo de música com a maior isenção possível. O grande musicólogo busca isso. Todo fazer do escrito teórico está norteado por uma intenção positiva e estética, porque você não alisa o que você não ama. Isso é certo. Por exemplo, mesmo quando um Adorno vai falar do Stravinsky

¹⁴⁰ A não ocorrências de certas alturas.

¹⁴¹ Nessa entrevista, Flo Menezes enquanto falava sobre Webern também desenhava dois pentagramas pondo pontos diversos sobre eles, dando uma ideia de preenchimento em diversos registros quando se referia ao espaçamento das alturas/notas nas obras dodecafônicas desse compositor.

e de um Schoenberg, e percebe-se que ele ama o Schoenberg e não gosta do Stravinsky, mas ele fala com uma certa admiração e fala tendo em vista o amor que ele tem por Schoenberg. No caso de Adorno, é um caso especial porque ele era músico, mas todo musicólogo como um filósofo da música, [em] um grande musicólogo você tem uma busca por uma isenção. No caso do compositor, o compositor escrever sobre a sua obra, como aquilo que necessita ser escrito. Isso sempre foi assim, veja Marchetto da Padova, Guido D'Arezzo, Zarlino, Rameau e por aí vai... até você chegar no século XX, quando isso vira uma prática constante de Schoenberg, de Boulez, de Stockhausen, de Berio. Inclusive acabou de sair um livro magnífico de Berio chamado *Scritti sulla musica*. E saiu há uns anos atrás dois volumes dos escritos teóricos de Ligeti que também são incríveis. Então todo compositor que escreve, escreve baseado em uma intenção estética propositiva. É diferente de um musicólogo. E aí meus escritos são sempre norteados a partir de uma visão estética de minha obra como compositor. Isso não quer dizer que o que eu escrevo não possa servir para outras aplicações teóricas, e daí as pessoas possam ir lá beber de coisas de uma fonte, e aprender que eu eventualmente ensine nesses escritos sobre minha obra.

EHS: Eu assemelharia essa liberdade do ato compositivo como transpassando para a concepção teórica dentro da subárea da Composição. É claro que você não se aliena, mesmo que tendo suas bases e suas crenças...

FM: Mas não se tem liberdade total!

EHS: Sim não existe uma liberdade total... E eu tenho uma crítica à Musicologia, porque eu tenho estado nessa área também, e acabo de vir de um congresso, onde você tem musicólogos preocupados com tantas regras e suas teorias e isso acaba limitando certas questões quando você pesquisa um compositor. Nesse sentido, eu pesquiso Almeida Prado, tendo uma visão de compositor ao analisar a obra dele. E assim, quando eu vejo a obra de Almeida Prado sendo analisada como em uma tendência pelo 'modelo micro-médio-macro análise de John White' objetivando questões de performance, penso que essa abordagem limita o caráter composicional da obra de Almeida Prado, ele é muito mais profundo. No entanto muitas coisas aqui me serviram no *Apoteose de Schoenberg*, quando você fala do Berg, e ele tem uma ligação semântica com o processo musical, e o Almeida Prado faz isso toda hora. Subvertendo e quebrando sentidos, dúvida, 'a dúvida', ele não é branco ou preto, ele é branco e preto. Ele diz isso em entrevistas dele.

FM: Jogos de referência...

EHS: Por exemplo, então o que você tem a dizer como teórico ligado à Composição, tem muito mais contribuição! Como você vê, esse meu exemplar do *Apoteose [...]* está todo grifado, incluindo aqui [n]o *Matemática dos Afetos*, coisas importantes que iam para [minha] tese e se não foram não importa, no entanto acrescento que a teoria de Costère, eu encontrei aqui nos seus escritos. Li os dois livros e os grifei quase que por inteiros.

EHS: Em cima disso tenho outra pergunta professor... No livro *Apoteose de Schoenberg*, vários pontos chamaram-me a atenção, em um deles quando você fala de Alban Berg e sua predileção em não adotar regras ortodoxas na aplicação do seu dodecafonismo, e sua poética de manter-se com um pé no sistema tonal, entretanto com tal procedimento tinha vistas e intenções seman-

tizadas. Além do que, você fala e menciona no livro que teria algumas outras contribuições sobre o assunto. Da ligação semântica no livro... Há alguma nota, algum comentário a mais sobre o Berg? Você acha que eu poderia estabelecer essa ligação de Almeida Prado com o Berg?

FM: Então você está dizendo que ele estaria mais próximo do Berg?

EHS: Sim. Ele sempre declarou sofrer influências do serialismo, no entanto quando ele usa uma série, ele não a usa de maneira completa. Usa parte dela e já sobrepõe outros materiais, ligados e sobrepostos ao tonalismo, quebrando a própria relação com o tonal, e vendo a sua descrição sobre [o] Berg, eu perguntaria se eu poderia estabelecer essa correlação?

FM: Olhe, eu não sei dizer em que medida, porque são duas épocas tão diferentes, o Berg morreu em 35, e já na década de 50, nessa época, 15 anos depois, ele já teria sido acusado como sendo um compositor regressivo. Depois ele foi revisto por aqueles que mais o criticavam nominalmente, um deles o Boulez. Daí o Boulez, revisita Berg, reatualiza Berg e relativiza sua crítica radical a Berg, que antes dizia ser o Berg, um regressivo e um *démodé*. O texto que ele faz isso, é o de sua autoria *Incidências atuais de Berg* (original em francês). Há aqui o reencontro de Boulez com Berg. E de fato o Berg oferece um mundo maravilhoso, um compositor incrível. Dos três, quando cada vez passo por eles, eu tenho uma admiração maior pelo Schoenberg, sem deixar de achar Webern genial também, mas um compositor que eu sempre senti animicamente sempre muito próximo de mim, desde a adolescência, foi sempre o Berg. Eu acho que eu coloco isso de alguma maneira no *Apoteose* [...]. Mas o Almeida é muito diferente, é em uma outra época. Daí eu não saberia dizer isso, eu não conheço muito a obra do Almeida Prado. Conheço relativamente pouco, e algumas coisas que eu conheço, gosto bastante, outras coisas não gosto tanto, acho um pouco regressivo, no sentido de um neotonalismo, principalmente as últimas obras, por exemplo, masterizei e gravei algumas delas com a presença do Almeida Prado, com quem eu me dava muitíssimo bem. E toda vez que eu cruzava com Almeida Prado, era um diálogo *super bacana* e uma disputa em alto nível de repertório. A gente sentava no piano, ele ficava tocando Bach, o que vinha na cabeça, eu tocava Bach também. Defesas, como bancas, que a gente fez juntos, ainda lá no Ipiranga. Encontrei com ele algumas vezes, sempre muito interessante nossos encontros. Fui professor da filha dele, a Constança foi aluna minha na Santa Marcelina. O estúdio da UNESP funcionava lá, eu admitia os alunos da Santa Marcelina, para fazerem aulas da disciplina de Eletroacústica. Mas o que acho, o Almeida, pelo que o pouco que eu conheço, gostaria de conhecer mais, pois o admiro muito como músico, como compositor e como pessoa, eu adorava o Almeida Prado. Ele é um compositor que veio de uma espécie de assimilação ulterior e claramente isso vinha de Messiaen, trazendo o próprio Messiaen, um rastro muito interessante do Impressionismo, a cor da instrumentação, na especulação harmônica, mas com um pé em cores tonalizantes, e acho que isso influenciou muito o Almeida Prado. Sem dúvida o Messiaen foi a maior influência sobre ele. Sabe, o Almeida Prado me contou um negócio uma vez, eu não sei se ele contou para vocês alunos dele, provavelmente... Mas, que apesar dessa proximidade toda com o Almeida Prado, o Messiaen tinha um eurocentrismo muito aguçado, e que um dia, o Almeida Prado chegou com uma composição para ele ver, e aí o Messiaen virou para o Almeida Prado e disse: “Que coisa! Vindo de um brasileiro que ótimo!” Enfim, um comentário absolutamente ridículo! E assim o Almeida Prado me contou isso. O próprio Almeida Prado comentou e disse: “Veja, olha do que foi capaz o Messiaen, que eu gostava tanto!” Eu lembro muito bem do

dia em que ele, o Almeida, contou isso! E aí eu disse a ele: “Para você ver como eles são eurocentristas!” Enfim, um comentário que você joga na lata do lixo, como se um brasileiro não pudesse chegar naquilo?! Tem coisas brasileiras que podem superar em muito a música europeia! No entanto, eu acho que parece que faz sentido essa correlação que você faz.

EHS: Não em relação ao serialismo *ipsis litteris*...

FM: Sim essa não ortodoxia...

EHS: Sim essa não ortodoxia... e o fato de operar em vários sistemas... o fato de não seguir regras.

FM: Mas por um outro lado você está elegendo como intervalos fundamentais, a segunda menor, a sétima maior e a nona menor, que são muito mais operantes no Webern do que no Berg. São os intervalos cromáticos que somado ao trítano constituem a linguagem do Webern e não do Berg. Em outro prisma estão também ligados ao Berg e ao Schoenberg. Os acordes prototípicos, ou arquetípicos do Webern, como eu falo no *Apoteose*, estão presentes e muito tanto em Berg como em Schoenberg. Eles são arquetípicos em Webern, porque ele filtra para esses dois tipos de acordes que é um trítano e quarta ou trítano e quarta e trítano e as terças oitavas em relação cromática, sendo que este acorde, é o de segundo tipo, o de terça com alguma relação cromática e com um peso da oitava deslocada na tessitura, você encontra em duas obras do Webern, a *Op. 24* e na *Op. 32*, esta última não houve. A *Op. 24* é o Concerto no. 1, cuja estreia no Brasil foi eu quem regi em 1985. E assim o *Op. 32* seria o segundo concerto, que ele estava compondo quando ele foi assassinado na guerra. Era uma série muito semelhante ao *Op. 24* e que tinha hegemonicamente a formação desse acorde, que é o acorde de terça cromatizada e oitavada, seja pelos dois elementos da terça, seja por um somente.

EHS: Certo. Vou acrescentar essa informação. Por esse viés ficou bem interessante de fato sua reflexão. O ponto de vista da ligação intervalar, está muito mais para o Webern do que para o Berg. Sim.

FM: Mas, em termos de metodologia e postura diante da música ele é mais *berguiano*.

EHS: Poética. Sim.

FM: Mas nesse sentido acho que você tem razão. Pelo que pouco que conheço do Almeida.

EHS: Quando li, agora recentemente em 2014, o *Apoteose de Schoenberg*, p. 114 (onde trata do fenômeno da “Segunda menor” e dos outros correlativos), percebi naquele parágrafo um desenvolvimento teórico importante para embasar minha pesquisa. Ali você enfatiza o intervalo de “Segunda menor” evocando a questão da “quebra da polarização única”. No capítulo anterior, mais precisamente nas páginas 103 e 104, você explicita o conceito de Costère sobre polaridade. Ao seu ver, quais são os pontos fortes da conceituação de polarização de Costère, ela teria alguns pontos fracos? Em que base certos pesquisadores fazem certas críticas a ela?

FM: Olhe, o Costère se baseia, ou seja, ele parte, em todo princípio dele, parte de três fontes fundamentais, uma no *Magnicat*, não foi mais editado e está esgotada há muitíssimos anos, outra na *Fasquelle Encyclopédie de la Musique*, década de 50 e 60, inclusive meu pai tem na biblioteca dele, tem três volumes. Ele não me deu, mas disse vai ser teu quando eu morrer. Ele mantém lá para me incentivar a visitá-lo. É uma enciclopédia fantástica onde estão os artigos de Boulez contra Pierre Schaeffer, quando Boulez rompe com a Música Concreta. Uma incrível biblioteca! Sim, onde tem o verbete sobre *polarité* (polaridade), e a outra fonte é o livro *Lois et Styles des Harmonies Musicales*, incluindo uma quarta fonte, o outro livro mais maduro intitulado *Mort ou Transfiguration de l'Harmonie*. Acrescente também o livro da Marisa Ramires. Mas, o Costère se baseia em um fenômeno que não existe, a pressuposição de uma série harmônica invertida, que acusticamente é uma aberração...

EHS: E que o Almeida Prado usou bastante esse conceito da série invertida...

FM: Ah! Usou também!?

EHS: Usou na construção dos modelos harmônicos dele.

FM: Mas acusticamente não existe. Ela, a série harmônica, não existe de forma invertida na natureza. O que não deslegitima a teorização na cabeça de um compositor como especulação harmônica. Isso então não deslegitima a partir dessa premissa falsa. E isso tudo fez com que Costère chegasse na década de 60 e apresentasse a Sociologia das Alturas, que é a forma como os intervalos exercem poder de atração e repulsão em determinado contexto. Isso é válido para qualquer música temperada. Nas músicas não-temperadas, aí você tem que relativizar. Mas, quando você tem o temperamento, cujo grau de menor esforço é a segunda menor, e quando você vai para a cultura indiana, você tem graus muito menores, mas no nosso sistema ocidental, o Costère fundamenta, o passo menor, como grau de menor esforço: a segunda menor. E aí ele tem razão. E quando você examina as polaridades e as propensões harmônicas, que é um conceito que, inclusive, eu vou desenvolver no *Música Maximalista* e no *Matemática dos Afetos* a questão da propensão harmônica e as teorizações mais recentes do ponto de vista harmônico. Dê uma olhada no índice remissivo e busque lá a propensão harmônica. Aí você vê como que a partir de uma contextualização intervalar, você ouve aquilo e consegue entender que aquele conteúdo intervalar tende a algum lugar. É um princípio de direcionalidade que dá força, exercida internamente por esses intervalos, muda toda a sua propensão. Porque umas das possibilidades da propensão é você entender a entidade harmônica como sendo constitutiva de determinados passos, e assim, tentar desenvolver esses passos a partir dela mesma. Foi o que eu fiz com os modos cíclicos, foi o que eu fiz com determinadas construções de entidades desdobradas e continuações da estrutura intervalar de uma determinada entidade. Eu entendi que ela é desta maneira, aí perguntei, por que então ela não continua assim? Por exemplo, você tem um acorde de Stravinsky, onde você tem um intervalo mais uma quarta, e outro intervalo mais outra quar-

ta, e aí tomo essas duas quartas, que estão interpolando, verifico o que acontece desse intervalo para este segundo mais as duas quartas? Trata-se da diminuição intervalar. E se eu continuar essa diminuição intervalar em uma outra etapa e reinterpolo uma outra quarta e rediminuir um outro intervalo até virar um processo inteiramente cíclico? Assim desenvolvo uma entidade a partir do que uma entidade me sugeriu. Assim, partindo do que um acorde sugeriu, olhando e entendendo o que ele é, desenvolvendo-o até aos seus limites. Foi assim exatamente que eu fiz com os modos cíclicos do ponto de vista da projeção horizontal dos intervalos e que depois de uns anos mais recentes eu...

EHS: Começou a usar verticalmente...

FM: Verticalmente! E isso nada mais é do que a expansão e um esgotamento estrutural de uma entidade a partir do que é ela te apresenta. Mas, o que é isso? Sim, é isso que eu chamo de propensão harmônica. Da mesma forma que você tem uma propensão harmônica resolutiva, que é quando um acorde tende a um outro, aí você também tem um propensão não-resolutiva, que é quando uma estrutura gera um outro desenvolvimento até seu esgotamento. Essas então, são as ideias de propensão.

EHS: Então eu poderia somar neste meu estudo de intervalos a esse conceito de propensão harmônica. O que você acha?

FM: Sim. Sim. Propensão harmônica é uma constatação que eu tenho feito e usado para a minha música, mas você pode usar analiticamente.

EHS: Faz muito sentido quando você fala de resolução e aproximação...

FM: De expansão.

EHS: É, é isso!

FM: De esgotamento, de geração de estrutura.

EHS: Talvez seja por isso, ampliando essa discussão, para os pesos, ele tenha dito também ser um “compositor muito tímbrico”, e daí ele consiga ir para vários espaços e aí faz sentido quando você fala da... daquele processo...

FM: Da resolatividade?

EHS: Ele pode ser espiralado, quando você muda a oitava, você tem outras cores, outros pesos, ou rarefações ligadas a essa oitava.

FM: Sim.

EHS: Eu poderia fazer uma associação conceitual neste caso, ao timbre?

FM: Sim e não. Sim, quando se associe ao sentido timbrístico. Mas, da maneira como eu abordo propensão existe um conceito tecnicamente muito claro. Isso é, você resolver um acorde em um outro ou você criar um desdobramento de um outro acorde a partir de sua própria estrutura. E aí o Almeida Prado, não fez isso. Provavelmente ele não fez.

EHS: É ele não resolve suas estruturas. A intenção dele não é resolutividade.

FM: Não resolver, mas digo dessa propensão e pensamento estrutural teórico. Provavelmente não, porque essa é uma visão minha e relativamente nova em minha música. É uma maneira como eu tenho visto as entidades e desenvolvido na minha música.

EHS: Teoricamente não, pode ser que não. Talvez, em *Cartas Celestes*, por meio de uma especulação ele tenha chegado a isso.

FM: Sim, *Cartas Celestes*. Pode ser que se encontre.

EHS: Sim, ele especulando.

FM: Como eu fui motivado para esse processo pelo Stravinsky, entendendo que o compositor não tenha ido às últimas consequências.

EHS: A diferença é que você é um compositor que teoriza. Você escreve.

FM: É. Sim.

EHS: Você propõe explica os modelos.

FM: O Almeida não escrevia.

EHS: O Almeida conversava muito em entrevistas, ele acabava teorizando nas entrevistas.

FM: Ele não deixou um legado teórico.

EHS: Talvez o legado teórico seja a fala dele em entrevistas que é reescrita pelos pesquisadores.

FM: Sim.

EHS: Eu faço esse caminho.

EHS: Professor, uma outra pergunta. Ainda nesse campo de Costère...

EHS: Por que certos pesquisadores aqui no Brasil têm refutado a teoria de Costère, com argumentos como esses:

- a) “não difusão e citação dele em bibliografia reconhecida por parte de pesquisadores em outras partes do mundo, principalmente Europa, América do Norte [...]”;
- b) “só porque um grupo de teóricos acadêmicos da USP falam desse autor [...]”;
- c) o pesquisador Rodolfo Coelho de Souza, analista que tem aplicado recorrentemente a Teoria dos Conjuntos, no seu texto *Uma introdução às teorias analíticas da música atonal* (2009) afirma que -

“[...] praticamente os únicos textos disponíveis [pequeno livro de dodecafonismo de Eimert, livro de Kreneck, e o texto de Schoenberg - *Estilo e Ideia*] para os compositores brasileiros que queriam estudar a música dodecafônica. Para eles, o dodecafonismo já surgiu então marcado por pontos de vista conflitantes em relação a uma ortodoxia, o que talvez ajude a explicar porque não existiu no Brasil uma escola de dodecafonistas tão numerosa como nos Estados Unidos, por exemplo. Já a teoria de Costère teve impacto direto sobre Willy Correa de Oliveira e os alunos que se formaram sob sua orientação na USP. A inconsistência dessa teoria que, via de regra, produz resultados analíticos incongruentes, é certamente a causa da pouca repercussão que a teoria de Costère obteve no ambiente acadêmico do resto do mundo.” (SOUZA, 2009, p. 137-138).

E daí ele retirou um excerto da Ramires (2001, p. 262) para somar-se a sua contestação sobre a teoria de Costère nos termos de: “Um sintoma das deficiências da teoria de Costère depreende-se do seguinte comentário de Ramires sobre a aplicação de sua teoria” (SOUZA, 2009, p. 138), daí Souza concluiu que:

Em momento algum Costère, no *Lois et Styles des Harmonies Musicales* ou mesmo no *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*, apresenta uma peça analisada na íntegra. Os trechos que ele analisa e comenta são curtos, apenas alguns compassos, e limitam-se a ilustrar um determinado enfoque abordado por sua exposição teórica. Assim, a interpretação dos resultados obtidos nas Tabelas Cardinal, Tonal e Transpositora permite classificar as gamas em diferentes aspectos e enfoques. Entretanto, comentários e justificativas sobre a adoção dos reforços, sobre os critérios de seleção dos escalonamentos, de interpretação dos resultados obtidos nas três tabelas e suas consequências pa-

ra o compasso, o trecho e a peça são escassos e pouco elucidativos (RAMIRES, 2001, p. 262).

FM: Existem inúmeros casos de exemplos na música que uma teorização excede em muito no que tange a contextualização da verdadeira ocorrência do que é sonoro, tanto do ponto de vista da escritura ou da escuta. Uma desses casos, é a própria teoria da polarização. Se você for ver a teoria do Costère é fantástica e explica muita coisa. Mas, ninguém consegue compor baseado em uma “tabelinha” das forças cardinais do Costère. E o próprio Costère foi perceber isso na década de 60, em seu segundo livro dele, o *Mort ou Transfigurations de l’Harmonie*, onde ele começa a desenvolver algumas ideias ligadas a tipos de polarização, onde ele fala que a polarização se vale de recursos de intensidade, de reforço de oitavas, de posição das notas no registro. E se você tomar aquela tabela cardinal, onde você constata, e isso está também no *Apoteose [...]*, enfim a ideia genial do Costère, onde a tríade maior pode existir com a sétima menor, está lá explicado muito bem. Mas, em contextos que podem fugir um pouco de uma mera reprodução de tríade com uma alteração de sétima, daí você começa a ter um jogo de forças e de contextualização da escritura, que vai tratar de instrumentação, de intensidade, de localização de registro, que exerce uma força perceptiva, muito mais determinante do que você contando as forças cardinais dos intervalos. Mesmo porque, ao contrário da música popular, onde você tem um esvaziamento intervalar muito grande, onde eles têm uma quantidade parca de utilização de intervalos, sendo que na escritura musical da música em geral, desde a sua existência da *Ars Nova* para cá, a Música dita culta se atém a essa questão mais densidade intervalar do que a música popular, onde ela tem estes mecanismos mais esvaziados. Então toda essa perambulação a *la contagem* da teoria de Costère se relativiza demais. Por que? Porque você não tem velocidade para processar intelectualmente todas as informações sonoras. Por isso se leva mais em conta o contexto que exerce o fenômeno de polarização das forças cardinais que eles explicam. De fato, alguns elementos como um acorde maior com sétima menor. Entendeu onde que quero chegar?

EHS: Sim. Foi claro.

FM: Então sintetizando. Não dá para se pegar a teoria do Costère e compor com ela. Você precisa aprender a teoria dele como se aprende a teoria harmônica funcional, contraponto, como se aprende estruturas de formantes, série harmônica, sons harmônicos e inarmônicos, forças de atração e repulsão intervalar de acordo com prisma do Costère, que é matematicamente perfeito, mas a contextualização e a maneira como você escreve ou se depara com uma partitura, ela é muito mais complexa e envolve muito mais elementos. Então é redutor tomar-se o Costère como elemento de composição. Ele serve como elemento de análise, assim como em qualquer teoria ele não dá conta de todos os elementos. Ele, então, tem uma teoria interessantíssima que é um adendo fundamen-

tal, e nada arbitrário. Assim a contra-argumentação do Rodolfo Coelho é totalmente inconsistente quando ela não se detém na conta de outros aspectos sonoros contextuais. Porque Costère não é um veículo de Composição e muito menos um modelo único de Análise. Esta é uma crítica reducionista. Agora é um fato, que o Costère é um autor muito mal conhecido, inclusive na França. Uma vez o musicólogo Robert Piencikowsky, responsável pela ‘coleção Pierre Boulez’, inclusive o musicólogo que sempre Boulez confiou em dar os manuscritos em sua mão, ele esteve na UNESP, a convite nosso (meu e da Yara Caznok), e além do mais, também um amigo meu, onde depois estive com ele na Basileia, e daí eu disse aqui no Brasil a ele sobre o Costère, e daí eu perguntei a ele por que não se discute na França o Costère? Aí ele disse: “Costère!?”. Eu reiterei: “Sim, Edmond Costère!?”. E aí ele perguntou outra vez: “Quem!?”. Ele não conhecia. Eu disse: “Como não!? Teoria da polarização!”. No outro dia trouxe a ele o *Mort ou Transfigurations de l’Harmonie*, e ele levou para o hotel para ler. No dia seguinte voltou admirado com o Costère: “Que interessante! Eu vi a discussão dele sobre a sonata do Boulez, eu não conhecia!”. No entanto, eu conversei com Jean Claude Risset, um compositor pioneiro da música por síntese em computador, e o Risset conhecia o Costère. Em um dos textos dele, em uma coletânea que acabou de sair, lendo eu vi que ele fala do Costère. Inclusive mandei um e-mail para ele, parabenizando-o sobre a coletânea, e daí disse que tinha ficado feliz com a menção sobre o Costère, e disse que ele era tão pouco conhecido na França. E o Risset, confirmou tal desconhecimento lá, mesmo que ele tenha sido um notório acadêmico na Soubornne. Enfim, ele, o Risset, foi de uma outra geração, quase contemporâneo de Schoenberg.

Existiam mais duas perguntas programadas, elas foram respondidas durante o conteúdo geral da entrevista aqui registrada.

- 1) Em se falando de Teoria dos Conjuntos, utilizo uma citação de sua autoria, desenvolvo meu texto assim:

“Como apontamento dessa situação paradoxal que envolve a teoria de Forte (1973), Pousseur e Menezes, afirmam que a dificuldade da teoria em questão é, quanto ao direcionamento para algo consistente no que tange à significação musical. Sobre os métodos analíticos de Pousseur, Menezes diz que “[...] sua concepção demonstra-se muito mais proveitosa para tal entendimento do que as estatísticas intervalares do tipo *pitch class*, para as quais o registro das notas não desempenha nenhum papel.” (POUSSEUR [nota de rodapé de MENEZES] 2009, p. 73).

A respeito dessa teoria, o que você poderia acrescentar de forma argumentativa, como um desfiar da trama que auxilie nas verificações dos pontos fracos dessa teoria?

- 2) No livro “Matemática dos Afetos”, muitas passagens e considerações foram-me úteis na Tese, como exemplo, conceitos que você desenvolve lá como “entidade harmônica”, entre outros, constituem-se como relevantes. Na página 133, você faz uma construção conceitual que me interessa que é do “formante tímbrico” materializado pela análise espectral de um som onde “[...] **se tem uma maior ressonância de energia do espectro (maior amplitude dos harmônicos ou parciais), diferenciando-se das regiões frequenciais restantes e contribuindo enormemente, por isso, para a caracterização do timbre propriamente disto desse mesmo som.**” Em várias passagens Almeida Prado teorizou sobre si mesmo dizendo ser um compositor “muito tímbrico” (MOREIRA, 2004, p. 76). Sabendo-se que Almeida Prado só compôs no âmbito do total cromático, nesse sentido, como um dos desenvolvimentos justificativos e teóricos, desenvolvi uma argumentação a partir dessa declaração aproximando o problema do timbre em Almeida Prado à questão da ‘escolha deliberada de determinados intervalos’ para a estruturação do timbre em sua composição, como ele mesmo argumenta. Uso sua definição no texto da minha tese, ela parece-me justificar mais profundamente os formantes do timbre, e a estabelecer uma correlação entre ‘escolha de intervalos e regiões das oitavas onde eles ocorrem’, ‘harmônicos e seus parciais’ e o ‘timbre’. [...] Ao fazer essa aproximação destas questões e conceitos, ao seu ver, estaria eu no caminho certo?

Quero aqui ao final desta entrevista agradecer ao Prof. Dr. Flo Menezes que me recebeu tão gentilmente e concedeu esta entrevista/conversa em seu escritório do Estúdio PANaroma no Instituto de Artes da UNESP no *campus* de São Paulo.

VISITA/PESQUISA¹⁴² AO CIDDIC-CDMC-UNICAMP

Obras de Almeida Prado com ocorrência¹⁴³ de *intervalo(s)* característico(s)

Campinas - SP, 28 de setembro de 2015

Jardim Sonoro Volume I	<i>Homenagem a Camargo Guarnieri</i>	piano	Genova (Itália) e Lyon (França)	(06-11)/10/1987
	<i>Os Agapantos ao Amanhecer (fragmento)</i>	piano	Campinas-SP	07/1977
	<i>Prelúdio em Três Ressonâncias</i>	piano		19/02/1984
Jardim Sonoro Volume II	<i>Soneto n. 1</i>	piano	Bloomington (Inglaterra)	22/01/1984
	<i>Soneto n. 2</i>	piano	Bloomington	22/01/1984
	<i>Soneto n. 3</i>	piano	Bloomington	28/01/1984
	<i>Soneto n. 4</i>	piano	Campinas-SP	14/05/1984
	<i>Soneto n. 5</i>	piano	Campinas-SP	17/05/1984
	<i>Soneto n. 6</i>	piano	Campinas-SP	15/08/1984
	<i>Soneto n. 7</i>	piano	Campinas-SP	15/08/1984

¹⁴² Utilizou-se um critério aleatório de retirada das pastas suspensas a partir dos três níveis de pedestais onde estavam as referidas pastas catalogadas segundo organização e numeração do CDMC. Busquei retirar pastas dos três níveis (cada nível: da esquerda, do centro, e da direita). Por amostragem aleatória revisei um número perto de 130 peças/obras (uma quantidade delas organizadas em conjuntos/coleções). Recebi assessoria e orientações da bibliotecária Fabiana Benine. Ela contabiliza entre 300 a 400 obras do compositor depositadas no acervo. Ela informou também, que sua filha, a violinista Maria Constança Almeida Prado Moreno, conduziu os originais à Associação Brasileira de Música no Rio de Janeiro.

¹⁴³ As peças de determinados conjuntos ou coleções de obras que não parecem completos nesta listagem, como se verificou na coleção Jardim Sonoro II (ausência do *Soneto n. 9*), trata-se do fato da verificação da não ocorrência do(s) *intervalo(s)* característico(s). Poeticamente, tal fenômeno pode ser explicado a partir da resignificação musical, em termos da construção da coleção como uma proposta intencional do compositor nesta atitude (ou talvez, quando a obra era endereçada a alguém que não tivesse uma destreza técnica não tão aprofundada). Na maioria de suas obras, o autor sempre fazia um oferecimento da peça/obra a um homenageado (a determinado músico, regente ou artista). Em um bom número desses oferecimentos, ele buscava realçar sua amizade e admiração à esta pessoa. As recomendações, quando nos originais, são feitas invariavelmente, de seu próprio punho, nos cabeçalhos das obras. Quanto aos títulos das obras, eles também quase que invariavelmente envolvem temática ligadas a pessoas, a lugares, a tipos de animais e natureza, outras reportando à sua religiosidade da tradição católica e, às vezes, da tradição judaica).

	<i>Soneto n. 8</i>	piano	Campinas-SP	18/08/1984
	<i>Soneto n. 10</i>	piano	Campinas-SP	17/04/1999
Jardim Sonoro Volume III	<i>Cores & Construções & Texturas: sonora arquitetura</i>	piano	Campinas-SP	1996
	<i>O Profeta Daniel</i>	piano	Campinas-SP	10/04/1995
	<i>Divagações Oníricas, antes de um Tema de Brahms</i>	piano	Campinas-SP	
	<i>Momento Musical</i>	piano	Campinas-SP	25/05/1997 26/05/1997
	<i>Sonatina n. 1</i>	piano	Campinas-SP	1997
	<i>Sonatina n. 2</i>	piano	Campinas-SP	1997
	<i>Nhá Euphrazina, bela cabocla, flor-de-maracujá. Instalação sonora em papel-crepom, pós- caipira)</i>	piano	Campinas-SP	09/04/1997
	<i>Paisagens do Haras Gramado</i>	piano	Campinas-SP	14/03/1997
	<i>Toccata da Alegria</i>	piano	Campinas-SP	22/03/1996
Jardim Sonoro Volume IV	<i>Recordare</i>	piano	-----	-----
	<i>Poema</i>	piano	-----	23/10/1994
	<i>Dinorá Radiosa (inspiração sobre um tema "Manhã Radiosa" de Dinorá de Carvalho: pelos 100 anos de seu nascimento).</i>	piano	Campinas-SP	02/04/1995
	<i>Lírica n. 1</i>	piano	Campinas-SP	16-17/07/1994
	<i>Lírica n. 2</i>	piano	Campinas-SP	18/07/1994
	<i>Lírica n. 3</i>	piano	Campinas-SP	19/07/1994
	<i>Lírica n. 4</i>	piano	Campinas-SP	21/07/1994
	<i>Louvor Universal – Salmo 148</i>	piano	Campinas-SP	17/02/1997
avulsas	<i>O Pensador de Rodin (fragmento)</i>	piano	Campinas-SP	12/10/1984
	<i>Momento-Raga</i>	piano	Campinas-SP	19/02/1985
	<i>Paisagem Sonora</i>	piano	Campinas-SP	19/10/1991
	<i>Os Narcisos de Delphos</i>	piano	Campinas-SP	03/09/1990
	<i>Prelúdio – Variações e Fuga sobre um Tema de Sócrates Nasser</i>	piano	-----	1986
Duas Esquisses d'um Voyage (pour le piano)	<i>Esquisse n. 1</i>	piano	-----	20/10/1987
	<i>Esquisse n. 1</i>	piano	-----	25/10/1987
avulsas	<i>Water lilies (Nemíferos) – Tríptico de Claude Monet</i>	estudo de cores para	New York (EUA)	04/1989

		piano		
	<i>Balada n. 2</i>	piano	-----	25/06 a 01/07/1990
	<i>Tres Croquis de Israel</i>	piano	Israel	02/1990
	<i>Ciranda das Andorinhas</i>	piano	Campinas-SP	26/09/1989
	<i>Lacrymosa</i>	piano	Campinas-SP	09/07/1990
	<i>Guarânia</i>	piano	Campinas-SP	25/09/1992
	<i>Cristo Senhor, o Pão da Vida, Vinde Todos Adoremos</i>		Campinas-SP	1991
	<i>Dança dos Gnomos e das Fadas</i>		Campinas-SP	04/07/1995
avulsa	<i>Messe de Saint Nicolas</i>	pour chour, solistes et orchestre	Campinas-SP	01/03/1986
avulsas	<i>In Paradisum – In Memoriam Antonieta Rudge</i>	piano	Campinas-SP	15/07/1974
	<i>As Bromélias da Serra do Mar</i>	piano	Cubatão-SP	01/03/1974
	<i>Coral</i>	piano	-----	22/10/1986
	<i>Capricho</i>	piano	Campinas-SP	(04-08)/1974
	<i>Devaneio</i>	piano	Campinas-SP	08/04/1990
	<i>Rapsódia</i>	piano	Campinas-SP	30/01/1998
	<i>Moto Perpétuo - Toccata</i>	piano	Campinas-SP	02/1998
	<i>Constelação de Leandro</i>	piano	Campinas-SP	24/06/1998
Livro de Canções Volume VIII (1961-1998)	<i>A Minha Voz é Nobre</i>	piano	Santos-SP	1964
	<i>Do Amor Contente e Muito Descontente</i> (poema de Hilda Hilst)	piano	Santos-SP	02/11/1967
	<i>Lembranças do Coração</i> (poema de Milton Vaz de Camargo)	piano	Darmstadt (Alemanha)	1975
	<i>Drei Gesänge</i>	piano	Darmstadt (Alemanha)	1973
	<i>Portrait de Nadia Boulanger</i>	piano	Darmstadt (Alemanha)	1970
	<i>Três Invenções Mágicas</i>	piano	Campinas-SP	15/11/1975
	<i>Tríptico Celeste</i>	piano	Campinas-SP	1983
	<i>Sinos Místicos</i>	piano	Campinas-SP	1992
	<i>Anima Christi</i>	piano	Campinas-SP	04/07/1992
	<i>Pai Nosso</i>	soprano e orquestra	Campinas-SP	12/06/1991
	<i>Do Saltério do Rei David</i> (Salmo 83)	piano	Campinas-SP	15/06/1991
	<i>Duas flautas</i> (poema chinês Li Po: séc VII	piano	Campinas-SP	12/09/1996

	<i>D.C.) Na Vida os Sonhos (poema de Lúcia Vieira de Campos)</i>	canto e piano	Campinas-SP	01/1998
	<i>Yerushalaim: Nevé Shalom (Jerusalém: Oásis de Paz) Salmo 121 e 122</i>	cantata para soprano, contralto, tenor, barítono, coro misto e orquestra	Campinas-SP	05-06/1993
Dez Sonatas	<i>Sonata n. 1</i>	piano	Darmstadt (Alemanha)	1965
	<i>Sonata n. 2</i>	piano	Darmstadt (Alemanha)	1969
	<i>Sonata n. 3</i>	piano	Paris (França)	1984
	<i>Sonata n. 4</i>	piano	Bloomington (Inglaterra)	1986
	<i>Sonata n. 5 (Omulú)</i>	piano	Darmstadt (Alemanha)	13/12/1984 23/01/1985
	<i>Sonata n. 6</i>	piano	Campinas-SP	27/12/1984 28/01/1985
	<i>Sonata n. 7</i>	piano	New York (EUA)	02/1989
	<i>Sonata n. 8 (Sonata Breve)</i>	piano	New York (EUA)	02-03/1989
	<i>Sonata n. 9</i>	piano	Campinas-SP	06/01/1992
	<i>Sonata n. 10 (Sonata das Rosas)</i>	piano	Campinas-SP	30/01/1996
Obras Orquestrais	<i>Sinfonia Unicamp</i>	orquestra	Campinas-SP	1975/1976
	<i>15 Flashes Sonoros de Jerusalém</i>	orquestra	Campinas-SP	25/10/1990 25/03/1991
	<i>Sabiá (Momentos em Memória de Carlos Gomes)</i>	orquestra	Campinas-SP	1977
	<i>Crônicas de um Dia de Verão</i>	orquestra	Darmstadt (Alemanha)	1979/1980
	<i>Concerto</i>	orquestra	Darmstadt (Alemanha)	1983/ 26/11/1984
	<i>Concerto para Piano e Orquestra</i>	piano e orquestra	Darmstadt (Alemanha)	1982/1983
	<i>Villegagnon ou</i>	orquestra	-----	06/01/1973

<i>Les isles fortunées</i> (texto de Henri Doublier)				
avulsas	<i>Concerto pour Flute et Cordes</i>	duas flautas e cordas	Campinas-SP	1980
	<i>55 Momentos</i>	piano	Campinas-SP	1965-1983
Episódio de Animais I	<i>Bem-Te-Vi</i>	piano	Campinas-SP	1979-1996
	<i>Marimbondos</i>	piano	"	"
	<i>Guaiamú (Caranguejo)</i>	piano	"	"
	<i>Libélula</i>	piano	"	"
	<i>Boicininga (Cascavel)</i>	piano	"	"
	<i>Xauim (Sagui)</i>	piano	"	"
Novos Episódios de Animais VI	<i>Centopeias</i>	piano	Campinas-SP	12/02/1996
	<i>Bicho-Preguiça</i>	piano	"	"
	<i>Vagalumes</i>	piano	"	"
	<i>Tatu-Bola</i>	piano	"	"
	<i>Sem-Fim</i>	piano	"	"
	<i>(Matintapereira)</i>			
	<i>Garça-Azul</i>	piano	"	"
Fantasia Ecológica	<i>Borboletas</i>	piano	Campinas-SP	02/1996
	<i>Orquídeas</i>	piano	"	"
	<i>Arapongas</i>	piano	"	"
	<i>Árvores</i>	piano	"	"
	<i>Maracajá</i>	piano	"	"
	<i>(Gato-do-Mato)</i>			
	<i>Araras Vermelhas</i>	piano	"	"
	<i>Jacaré</i>	piano	"	"
	<i>Guajú-Guajú</i>	piano	"	"
	<i>(formigas da floresta amazônica)</i>			
	<i>Poraquê, Pixandú</i>	piano	"	"
	<i>(Peixe Elétrico)</i>			
	<i>Bôto-Branco</i>	piano	"	"
	<i>A Floresta Equatorial</i>	piano	"	"
Orquestra de Câmara	<i>São Paulo</i> (<i>Overtüre für Orchester</i>)	orquestra	Darmstadt	1983
	<i>Metalosfera</i>	3 trompetes, 3 trompas e 3 trombones	-----	1982
	<i>Celebratio Amoris de L'Amour et de la Joie</i> (<i>texte choisi librement du Cantique des cantiques</i>)	pour guitare et chour et S. A. T. B.	-----	1980

	<i>Poseidon – Variações</i>	marimba,	Bloomington	12/01/1984
	<i>Concertantes</i>	vibrafone e cordas	(Inglaterra)	08/02/1984
	<i>Balada</i>	cello e piano	Campinas-SP	14/09/1985
Cartas Celestes	<i>Cartas Celestes II</i>	piano	Campinas-SP	13/03/1981
	<i>Cartas Celestes III</i>	piano	Campinas-SP	17/09/1981
	<i>Cartas Celestes IV</i>	piano	Campinas-SP	23/11/1981
	<i>Cartas Celestes V</i>	piano	Campinas-SP	25/02/1982
	<i>Cartas Celestes VI</i>	piano	Campinas-SP	10/03/1982
	<i>Cartas Celestes VII</i>	piano	Campinas-SP	1998