

Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas *Cartas Celestes I*

Edson Hansen Sant’Ana (UNESP/IFMT)

Resumo: Este texto busca fazer um estudo teórico-crítico revisando os propósitos de uma análise musical, levando em conta os conceitos discorridos por Cook, Kramer, Laborde e uma série de autores significativos que corroboram as ideias aqui desenvolvidas. Diante de uma detalhada observação que comprovou um processo intervalar que Almeida Prado chamou de “expressividade intervalar”, nos mesmos termos do fenômeno e a partir de pesquisas recentes, venho propondo uma superação terminológica em direção ao que tenho chamado “intervalo característico” – a tradução dessa recorrência estrutural de intervalos mais potenciais de dissonância que são contrastantes aos sete intervalos iniciais e consonantes da série harmônica. Descendente da observação à produção pós-ruptura de Almeida Prado, à teorização aqui apresentada, buscou-se um aprofundamento com algumas tangências conceituais entre teorias aparentemente díspares (ex.: “polaridade” de Costère e *interval class* de Forte). Como comprovação analítica intervalar apresentou-se alguns dos muitos recorrentes casos em *Cartas Celestes I*.

Palavras-chave: Análise pela composição. Dissonância e polaridade. Intervalo característico. Ressignificação do material.

For an Analysis by Composition: The Conception of Interval of Almeida Prado in *Cartas Celestes I*

Abstract: This paper seeks to conduct a theoretical-critical study by revising the purpose of a musical analysis and considering the concepts discussed by Cook, Kramer, Laborde and a series of significant authors that corroborate the ideas developed here. In light of detailed observations that confirmed an interval process that Almeida Prado called *expressividade intervalar* (*intervalar expressivity* [or ‘intervallic’]), using the same terms of the phenomenon and from recent research, we propose a terminology enhancement towards what we call *characteristic interval*—the translation of this structural recurrence of intervals of higher potential dissonance that are in contrast with the seven initial intervals and consonants of the harmonic series. Descending from the observation of the post-rupture production of Almeida Prado to the theorization presented here, we aimed to deepen aspects of the conceptual tangencies between seemingly disparate theories (e.g., Costère *polarity* and Forte’s *interval class*). As proof of an analysis based on intervals, some of the many recurring cases were presented in *Cartas Celestes I*.

Keywords: Analysis by composition; dissonance and polarity; characteristic interval; resignification of the material.

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: 2016).

Nos últimos anos, o senso crítico de autores como Nicholas Cook estaria fazendo uma sinalização ao fato de que ao teórico se destinaria “exibir o desenho do universo manifestado na música [composição]” (2008: 80). Cook estaria explicitando sua preocupação com o problema epistemológico, lembrando o que Foucault teria dito a respeito dos séculos XIX e XX carregarem uma episteme plural. Para Cook, a análise deveria derivar da episteme da composição. Ela teria um potencial de análise performativa. De que maneira? Uma “ideia de que a análise [...] performativa, é projetada no sentido de modificar a percepção da música – que por sua vez, implica que o seu valor subsiste na experiência alterada a que ela dá origem”¹ (COOK, 2008: 95, tradução nossa). Ela poderia ter a condição de mudar a forma de ouvir determinada obra a partir do recorte pretendido pelo analista. Nesse sentido, ela seria um “sistema de apresentação – um sistema [...] cuja clareza seria simplesmente a clareza de apresentação”² (SCHOENBERG, 1978: 10, tradução nossa).

Creio que o problema da episteme em Cook se alia à análise proposta por Lawrence Kramer, que sugeriu uma análise que pudesse revelar “coisas” e seus “nomes”. Procedimentos que se conectassem com a obra e transpassassem esse ambiente composicional ao entendimento teórico-analítico dessas denominadas “coisas” e seus “nomes”. Giorgio Agamben disse que nomear seria “o evento da linguagem no qual as palavras e as coisas são indissolivelmente ligadas”. O autor continuaria dizendo: “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: 46 apud KRAMER, 2015: 23). Kramer também continuaria dizendo “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”. O autor reforçaria 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” (KRAMER, 2015: 24).

A partir da compreensão do material musical, adicionar-se-ia à leitura de seu contexto histórico para uma expansão da visão quanto à construção composicional. O analista seria um historiador musicológico no sentido prático da identificação dos conteúdos e da técnica empregada para a construção dos mesmos. Certeau aprofundou essa visão explanando que o lugar de onde o historiador apropriaria e particularizaria algum fato poderia 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” (CERTEAU, 1982: 48). Dessa forma, o trabalho da análise não

¹ “Most important, however, is the idea that analysis is performative, in the sense that it is designed to modify the perception of music - which in turn implies that its value subsists in the altered experience to which it gives rise” (COOK, 2008: 95).

² “[...] system of presentation - a system [...] whose clarity is simply clarity of presentation” (SCHOENBERG, 1978: 10).

somente serviria para contar como as coisas funcionariam nas estruturas musicais, mas também como uma história dos fatos e de suas conexões entre a técnica e a estrutura social de um indivíduo. Tratar-se-ia, assim, de saber dos critérios de um indivíduo em sua poética musical como busca de ampliação da compreensão de sua composição. Para tanto, seria necessário tanto uma análise estruturalista quanto uma análise crítica que contemplasse um entendimento entrecruzado entre fontes da teoria da música e questões de cultura (percurso, formação e contexto desse indivíduo).

O trabalho analítico traria 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, poderia 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”³ (SAMSON, 2001: 54).

A reflexão em torno do musical poderia cumprir um aprofundamento de suas questões quando pudesse, facilmente, praticar a ultrapassagem do formalismo metodológico da pesquisa às tangências com a emoção em direção às questões de subjetividade. Uma análise que pudesse 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: 14). Com isso, Ilza Nogueira identificou a 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. “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: 15).

Aos analistas também seria pleiteada a postura que também é requerida dos historiadores, quando estes devessem considerar a história como ela é, nos termos que Hegel propôs quando disse 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”. No mesmo texto, ele diria que mesmo um historiador normal e mediano “não age de modo passivo no seu pensar”, ele recorre às suas próprias categorias para encarar os fatos que analisa. Hegel advertiria que para “tudo o que é científico, a razão não pode adormecer, devendo-se utilizar da reflexão” (HEGEL, 2008: 18).

Nos mesmos termos da sedução que os historiadores profissionais poderiam lançar sobre outros, em paralelo, um analista poderia se acerrar do antídoto da reflexão real (uma visão da realidade) que poderia protegê-lo das “invenções” subservientes às teorias analíticas das escolas dominantes na atualidade. Essa é uma proposição que consistiria no fato de que os analistas deveriam considerar e interpretar os materiais de uma maneira mais condizente com a obra musical. Não deveriam ser seduzidos por qualquer tipo de análise, como um modismo. Referir-me-ia às correntes teóricas analíticas pinçadas de seus contextos tecnológicos e com forte ênfase matemática.

³ “The need for criticism is as fundamental as the need for art. Quite simply, it is the need to share our reactions (especially our enthusiasm and excitement), and there are no restrictions on their authentic expression” (SAMSON, 2001: 54).

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

Talvez seja por isso que Lawrence Kramer, 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” (2015: 19). Tal declaração apontaria ao problema real e pressentido na maioria dos discursos e exposições em congressos, seminários, livros e artigos que têm tentado explicar os resultados de pesquisas nas obras musicais – deixariam sempre uma sensação de incompletude. Principalmente, quando o método teórico-analítico envolvido foi proveniente de conceitos matemáticos largamente utilizados. O que se perceberia seria que as bases dessas análises estariam 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”. O autor ressaltou: “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” (KRAMER, 2015: 19).

Nesse mesmo artigo, intitulado *Em busca da música: linguagem, análise e cuidado*, Kramer disse que “não há um critério formal para determinar a escolha da linguagem e dos objetos da investigação, mas há um critério de conteúdo”. 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” (KRAMER, 2015: 22). Para o autor, esse critério seria baseado em um conceito de “cuidado”, como exposto em Heidegger (*Sorge*). O cuidado teria seus próprios procedimentos e linguagens, o cuidado também transitaria pela cultura e deveria se “inventar e reinventar”. O musicólogo prosseguiu: “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” (KRAMER, 2015: 22). Assim, para Kramer, a linguagem na análise musical seria reveladora quando assumisse um discurso crítico, quando se livrasse da “armadilha da autorreflexão”, quando houvesse “vocabulários do cuidado” (KRAMER, 2015: 22).

Na atual conjuntura da subárea da Musicologia, ter-se-ia observado que se quer uma “ciência da música indisciplinada” que fugisse do perfil de “uma ciência totalizante” (ou “musicologia geral”), conforme disse Laborde (2015: 21). Segundo esse autor, a saída metodológica para a Musicologia (e a[s] outra[s] musicologia[s]) seria 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*”⁴ (LABORDE, 2015: 18). Ao Laborde dizer “a partir de baixo”, ele intencionaria dizer que isso significaria começar por uma

⁴ *Bottom-up*: de baixo para cima.

busca empírica, sem necessariamente um método (pré)determinado como base de pesquisa. Então, proporia também que se começasse por um dos ramos desta ciência, a “análise musical igualmente indisciplinada”.

As propostas analíticas não deveriam ser determinadas a partir de pré-modelos, mas que as saídas para o sentido e a lógica passassem 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: 23). Portanto, a linguagem seria fundamental para estabelecer a lógica a partir da descrição dos processos e estruturas composicionais.

O potencial e o papel da descrição na análise seriam de primeira grandeza. “A descrição vem primeiro. O que a música significa é o que ela se torna através de uma descrição”. Assim, como em uma performance significativa, os mesmos avanços na compreensão de uma obra musical serão aumentados quando são provenientes de uma descrição aprofundada por uma hábil interpretação verbal (KRAMER, 2015: 25). Se a performance e a descrição foram assemelhadas em seus papéis, a partir do que Kramer propôs, poder-se-ia dizer que toda visão e material fornecido pela subárea da Teoria e a Análise deveria propiciar um trânsito de compreensão acessível de suas análises direcionadas aos pares da Composição e da área da Interpretação (Performance). Se o desnível informacional e comunicacional entre estas subáreas da Música for profundo, haveria sérios indícios de que a lógica elucidativa perdesse seu sentido e função.

Pareceu-me que seria nesse sentido que tanto a Teoria como a Análise poderiam se perder nos objetivos e foco de sua missão. Assim, todo conteúdo resultante que deslocasse para uma esfera de difícil compreensão entre som, composição e registro, provavelmente trairia a função de clarificação acessível do problema musical. Todo o processo resultante disso se encontraria bem perto da nulidade. A teoria se tornaria limitante se não propusesse uma análise que conseguisse se conectar com a *praxis* comum da música. Se ela não pudesse estabelecer uma ligação com um vínculo na superfície lógica do registro musical, estaria fadada à abstração pura. Far-se-ia necessário observar e impedir que a teoria fosse somente um conjunto de divagações e abstrações com fins de sua própria solidificação, com resultados tão distantes e irreais ao que se referisse ao sentido musical de fato.

Kerman disse que “o alinhamento mais fundamental da teoria musical é com a composição musical” (1987: 5). “A teoria [...] deve [...] ser produzida a partir de prática analítica, e, quando é assim derivada, deve [...] ser capaz de uma ampla aplicação” (WEBSTER, 2010: 152). James Webster 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: 128, tradução nossa)⁵. Neste sentido, minha análise, para este texto e para uma tese em conclusão, seria labiríntica e empírica, com vistas a se comportar conforme a necessidade de ajuste junto às estruturas das composições de Almeida Prado.

⁵ “[...] theory without practice - may be possible; but even if it were, nobody would be interested in it. Every decent musical work is unique in form; only a patient, empirical analysis can hope to ‘get at’ what makes it so” (WEBSTER, 2010: 128).

Uma teoria deveria ter por objetivos: a consistência interna, a lógica e a precisão, só assim ela poderia produzir análises convincentes e perspicazes do ponto de vista musical (CAPLIN, 2010: 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: 493) afirmou que, junto com a performance, a partitura teria proeminência, ambas seriam equivalentes. Para ele, em algumas tradições a performance seria tão importante como a partitura seria em outras. Tanto um meio quanto o outro comporiam o conceito da “ontologia da obra musical”.

Ricardo Bordini apontou “que há muitos tipos de música”, conseqüentemente, “há muitos tipos de análises musicais” (1994: 122). 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” (BORDINI, 1994: 123). De acordo com Silvio Ferraz, “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” (2002: 3). Muito anteriormente a todas estas declarações, Edward Cone já dizia que uma “boa composição” indicaria os melhores meios para sua análise (1960: 174).

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

[...] 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, 2015: 125).

Duprat bem referenciou Nogueira quando ela falou “na música contemporânea, cada obra definiria seu sistema para seus propósitos estéticos, (que chamaríamos de poéticos)” (NOGUEIRA, 1998 apud DUPRAT, 2005: 14). Em uma composição como a de Almeida Prado, previu-se uma diversidade e multiplicidade de dados (MOREIRA, 2002), os quais 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. “E no caso de uma composição enquadrada no ecletismo, faz-se necessário o emprego de diferentes técnicas de análise; portanto tal música conterá aspectos de sistemas distintos, que não podem ser adequadamente reunidos por uma só técnica analítica” (BORDINI, 1994: 126).

Para Antenor Corrêa, também “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” (CORRÊA, 2006: 41). Ele acrescentaria 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’” (CORRÊA, 2006: 33).

Por esse motivo, com vistas à liberdade e à criatividade para a construção de ferramentas analíticas que se ajustassem às diferentes composições dos séculos XX e XXI, a abordagem construída empiricamente deveria ser considerada, pois ela se ajustaria à “perspectiva *bottom-up*” de Laborde (2015: 18) e se adequaria à identidade que “cada obra” teria ao ser definida pelos seus próprios “propósitos poéticos” na atual conjuntura da pós-modernidade (NOGUEIRA, 1998. DUPRAT, 2005). Nessa direção, seria salutar requisitar as palavras de David Huron quando propôs que “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” (HURON, 2012: 134). Huron apontaria vantagens nessa postura ao continuar dizendo que “As 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”, inclusive quando as “alegações de que algo é incognoscível ou que alguns fenômenos não devem ser investigados. Nossas críticas mais 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: 134).

Para Corrêa (2006), seria 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. Dunsby e Whittall confirmaram uma 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” (2011: 170). “Na música atonal, não menos que na música tonal, o analista não deve meramente descrever, mas também interpretar” (DUNSBY; WHITTALL, 2011: 157).

Os dados quantitativos, técnicos – como resultados empíricos ou sistematicamente obtidos a partir de métodos da análise –, iriam visar a superação do técnico ao crítico. Segundo Huron, o “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” (HURON, 2012: 142). “O novo empirismo reconhece que a observação formal de fato pode, potencialmente, levar a *insights* genuínos sobre música e musicalidade” (HURON, 2012: 141). Propondo uma abordagem pedagógica, o autor esclarece que

[...] o aumento do empirismo não tem nada a ver com ‘ciência’. Ele surge no 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: 142).

Boulez 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” (2007: 31). 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 sígnicas, 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: 19, grifo nosso).

Assim, diante da compreensão dos desafios conceituais de uma análise, a minha observação do aspecto intervalar na construção da estrutura acórdica, dentro do plano formal/composicional de Almeida Prado em *Cartas Celestes I*, constituiu as bases dos dados empíricos que foram anotados e separados para 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 expressou: “Há muito tempo tenho pensado que há marcantes paralelos entre a observação e análise musical. As habilidades visual e auditiva estão em ambas as tarefas” (2011: 6, tradução nossa)⁶.

Preocupando-se com as ressalvas de Schoenberg, a análise seguiu um método de observação dos elementos menores para os maiores. Como ele diria, “começando sempre do princípio; sempre observando e procurando ordenar as coisas, novamente, por nós mesmos” (2001: 43). Na mesma direção, Schaeffer propôs: “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” (SCHAEFFER, 1996: 83).

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

⁶ “I have long thought that there are striking parallels between birding and music analysis. The skills in both are visual and aural, the rewards aesthetic” (MCCRELESS, 2011: 6).

Superação do termo “expressividade intervalar” ao “intervalo característico”

Minha tese é muito imprecisa nesses postulados. Ainda bem, por que há margem para um outro compositor continuar meu trabalho (PRADO apud MOREIRA, 2004: 75).

Em inúmeras entrevistas feitas por pesquisadores que estudaram as obras de Almeida Prado, ficaram registros de falas e teorizações importantes do compositor sobre sua produção musical. Dentre tantas declarações com considerável teor, destaco uma, que foi um dos ícones e princípio teórico para minhas pesquisas desenvolvidas desde o mestrado. Em uma passagem de uma entrevista realizada pelo pesquisador Robson de Nadai, o compositor fez uma afirmação, na qual ele disse que sua composição estaria em um território que seria uma fusão dos sistemas tonal e atonal, um “novo sistema”, o qual “trabalha[ria] com *mecanismos intervalares* e não se subordina[ria] às regras de qualquer sistema” (NADAI, 2007: 25, grifo nosso). Em certo sentido, essa declaração validou minha anterior percepção analítica aos fenômenos intervalares, aos quais vinha apontando desde quando comecei a pesquisar suas obras pós-ruptura.

Após o processo da análise musical nos *Dezesseis Poesilúdios* (dissertação) e nas obras escolhidas para uma 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 ofereceram uma direção plausível para reunir argumentos que solidificassem a existência de uma lógica intervalar bem engendrada na construção estrutural em Almeida Prado. Sua composição é alimentada pelo “cuidado” às mínimas constituições do parâmetro da altura no total cromático. Assim, a partir do presente estudo possibilitou-se continuar afirmando quais tipos de intervalos interessaram recorrentemente a Almeida Prado.

Como parte do exercício teórico-metodológico, foi importante lembrar minhas questões de pesquisa, recolocando a indagação principal que envolveu 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 se construir ou substituir uma classificação/nomeação de 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 pelo compositor⁷ (NADAI, 2007: 9 e 117), foi ampliado e organizado em meu trabalho de mestrado (SANT'ANA, 2009) como conceito explícito 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, 2009: 14).

⁷ Informação verbal em entrevista concedida a Robson de Nadai (2007).

Cada tipo de intervalo possui capacidades qualitativas sonoras que indicam maior ou menor “nível de tensão” (PERSICHETTI, 1985: 11-20). Silvio Ferraz traz como exemplo a ideia de “radiação sonora” a partir das composições *Hyperprism* e *Octandre* de Edgar Varèse, onde se 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” (2002: 16, grifo nosso). Henri Pousseur fala também de uma força atrativa dos referidos intervalos, em conjunto com a questão primária de dissonância que propicia a eles as “zonas de contato” (2009: 58), tornando tais intervalos 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 blocos sonoros no repertório moderno. Assim, em meus próprios termos, pretendi aqui relacionar alguns excertos da minha argumentação construída na pesquisa anterior sobre o processo intervalar em Almeida Prado.

1. Observa-se uma predominância do intervalo de **2.^a menor e de seus correlativos (7.^a maior - 8.^a diminuta; 8.^a aumentada - 9.^a menor)**. Ainda que todos tenham recorrência equiparada, o intervalo de 2.^a 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, 2009: 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 interseção 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, 2009: 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 I [*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 (2.^a 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, 1985: 13]. (SANT'ANA, 2009: 49, grifo nosso).

Segundo Vincent Persichetti, “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” (PERSICHETTI, 1985: 13).

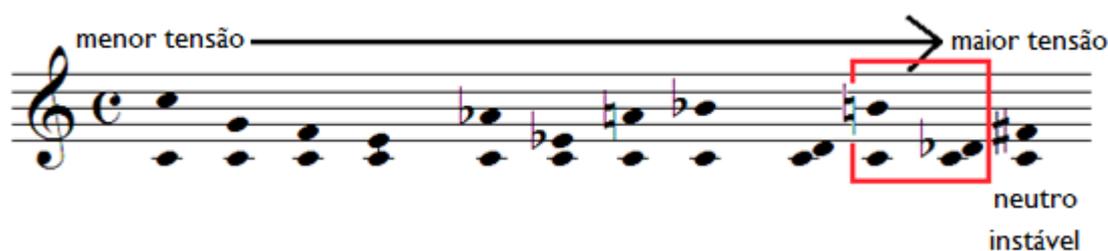


Fig. 1: Níveis de menor tensão à maior tensão (PERSICHETTI, 1985).

Na direção de se entender o potencial do intervalo, o conceito de “polarização”, desenvolvido por Edmond Costère (1954, 1962), oriundo da série harmônica, definiu-se como “intervalos polares” aqueles que contêm 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: 1-7). Corroborando a pertinência dos estudos de Costère sobre a polaridade, Flo Menezes, ao fazer uma nota na tradução brasileira do livro *Apoteose de Rameau e outros ensaios de Pousseur* (2009), fez a seguinte declaração:

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*. (POUSSEUR, 2009: 195).

Bittencourt 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” (1999: 2). Na sua “Lei de Atração Universal”, estabeleceram-se “as menores distâncias entre dois pontos” (duas alturas). Desta maneira, para Costère (1962), 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).



Fig. 2: Intervalos polares da teoria de Costère (MENEZES, 2002: 104).

Segundo a referência anterior de Menezes, que apontaria o fato de Pousseur aparentemente desconhecer “as concepções de Costère”, o teórico e compositor belga estaria outra vez em “perfeita sintonia” com Costère, quando afirmou 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: 113 apud MENEZES, 2002: 301). Nesse ponto, aproximando-se os “intervalos polares” de Costère (MENEZES, 2002: 104) com a lógica da “classe de intervalos” de Forte, e/ou às “formas distendidas do semitom” de Pousseur (2009: 53), o desenho dos intervalos apontados por Costère (1962) passa pela inclusão do intervalo de nona menor (9^a. m), por um mínimo artifício de ajuste (oitava acima de uma segunda menor).



Fig. 3: Intervalo de 9^a. m fazendo aproximação à concepção de Costère.

O resultado dos últimos três intervalos na figura acima apontaram o que na *Set Theory*, através da ferramenta-conceito *interval class*, é denominado de “classe I”.

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

Tab. 1: Classe de intervalos no total cromático (STRAUS, 2013: 11).

Dessa maneira, a *Set Theory* também ofereceria o conceito *interval class* concebido a partir de Babbitt em 1960⁸, sistematizado e publicado por Forte em 1973, expandido e propagado por Straus a partir de 1990. Esse conceito, de “maneira tangencial”, se mostrou útil para este estudo. Entretanto, considerou-se que a presente análise e seu escopo teórico somente se atrelariam a este “aspecto emergente” da Teoria dos Conjuntos, limitando-se a não avançar e nem utilizar a listagem das possibilidades dos conjuntos intervalares do *Forte number*. Portanto, foi de extrema importância se fazer aqui uma ressalva: toda vez que, neste texto, houver uma referência à abreviação “ic”, trataria-se de

⁸ Uma sistematização inicial do conceito. Cf. Forte (1973: 1).

uma menção ao conceito de “intervalo característico”, nunca seria uma atribuição ao *interval class* da teoria dos conjuntos. Na presente análise intervalar não há utilização e nem finalização conclusiva por esse viés ferramental da *Set Theory* – há somente uma inicial tangência da conceitualidade de dissonância dura da classe I.

Inclusive, como uma indicação relevante, na entrevista a Almeida Prado, efetuada pelo pesquisador Walter Finatto Ansante (2009), a partir de uma pergunta, o compositor fez uma afirmação que corrobora de forma assertiva ao que venho afirmando em minhas justificativas sobre o tipo de análise que possa 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: 128).

Os intervalos de 2.^a menor (1.^a aumentada) e seus correlativos – 7.^a maior (8.^a diminuta) e a 9.^a menor (8.^a aumentada) – têm também a função de estabelecer uma das faces da unidade textural e estrutural-tímbrica da composição pradiana. A recorrência intervalar específica em suas obras pós-ruptura sugerem sua preferência por possibilidades existentes nessa classe intervalar. Esses intervalos podem se organizar em várias direcionalidades (horizontalidade, verticalidade e ou diagonalidade [no eixo do tempo]).

Reforçando a percepção de Almeida Prado quanto ao valor e potência desses intervalos, 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: 114, grifo nosso).

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: 113). Almeida Prado, que se autodefinia “um compositor muito tímbrico” (apud MOREIRA, 2004: 76), pôde, por essa declaração, vincular sua produção composicional a um dos aspectos mais importantes do seu transtonalismo: o controle intervalar. Por compreender muito bem a dupla sensibilização da polaridade na “emancipação da dissonância” foi que Almeida Prado pôde aprofundar a pesquisa tímbrica na estruturação do material musical em simultaneidade. Foi enfatizando a seletividade intervalar que priorizava os harmônicos superiores e os inferiores da série harmônica, que o compositor postulou sobre seu sistema transtonal dizendo que este “refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente” (apud MOREIRA, 2004: 75).

Se é ou não é plausível continuar a adotar o termo “expressividade intervalar”, ou este atual, a “concepção intervalar” como “intervalo característico”, certo é que a questão da modelação intervalar em Almeida Prado é comprovadamente determinante. Ela poderia ser reforçada teoricamente por vários conceitos já expostos, como os “intervalos polares” e/ou a “polaridade” de Costère (1954, 1962), como a *classe I* da *interval class* de Forte (1973) e Straus (1990). Completando as proposições, acrescentei a “polarização harmônica” e a “harmonia de simultaneidade” de Pousseur (POUSSEUR, 2009. MENEZES, 2002).

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. 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, como 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, somadas às outras possibilidades intervalares 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 com os outros intervalos gerais (primeiras consonâncias da série harmônica). A projeção do(s) “intervalo(s) característico(s)” nos outros intervalos genéricos é uma espécie de construção microscópica 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 sincrônica 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: 103).

Cartas Celestes I: análise intervalar

No anexo manuscrito acrescentado no interior da cópia das *Cartas Celestes I*, quando esta obra foi disponibilizada aos alunos da classe de Composição na UNICAMP (setembro, 1994) da qual eu fazia parte, citando-se que na mesma ocasião a obra foi executada pelo compositor, o esquema formal apresentado foi denominado como um “macro rondó” que se dividiu em quatro partes ({ABCD} E {[FGH,FHG,HIGHI] J [FGF]} {DCBA} {KAKAKA}).

- (1) primeira parte: variação formal contínua – ABCD;
- (2) segunda parte: “rondó excêntrico” (espelhado livremente e intercalado pela seção “H”: FG⁹H, 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”]);
- (3) terceira parte: rondó espelhado da primeira parte – DCBA;
- (4) quarta parte: uma coda “irônica” – KAKAKA.

A minha denominação coda “irônica” à quarta parte é proveniente daquele tipo de olhar que dá atenção ao aspecto semântico em várias passagens nas estruturas de suas composições pós-ruptura ao nacionalismo musical brasileiro. Almeida Prado, com isso, apresenta uma crítica composicional à forma rondó, propondo uma possibilidade de ressignificação 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 tratamento muito presente também na composição de Messiaen – um de seus principais professores e grande influenciador.

Essa obra, composta em 1974, faz parte de um conjunto de outras dezoito composições produzidas de 1974 a 2010. *Cartas Celestes I* “retratam constelações, galáxias e demais corpos celestes [...] presentes no ‘ceú’ do Brasil nos meses de agosto e setembro” (FONTANA, 2012: 9). O compositor baseou-se no *Atlas celeste*¹⁰ de Ronaldo Mourão para criar a obra. Depois de sete anos, Almeida Prado deu seguimento ao segundo volume da coleção *Cartas Celestes*. Adriana Moreira, em 2004, realizou uma segunda entrevista com o compositor, e nesta ele explicou como a obra foi aplicada na função de trilha sonora para 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) (apud MOREIRA, 2004: 74-75).

Como um tipo analítico descendente da composição de Almeida Prado, este método, como já se veio conceituando anteriormente, nasceu da “observação” às estruturas acórdicas e da

⁹ 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.

¹⁰ A obra de Mourão teve edições nos anos de 1971, 1973, 1981, 1982, 1984, 1986, 1990 e 1997.

relação intrínseca que elas possuem com a modelagem intervalar. Nestes termos, é um método que ocorreu em três fases:

- 1.^a 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 [1.^a aumentada], sétima maior [e ou 8.^a diminuta] e nona menor [e ou 8.^a aumentada]);
- 2.^a fase: a identificação das construções intervalares relacionadas aos processos composicionais mais relevantes na obra referencial;
- 3.^a fase: a compreensão das questões de poética e ressignificação material da estrutura (como uma crítica não verbal às convenções formais e estruturais do tonalismo e outros sistemas).

Em síntese, a interpretação analítica seguiu uma caracterização descritiva em torno do tripé: “intervalo característico”/estrutura acórdica, sistemas musicais e poética. O conceito que ajudou a construção do método analítico seguiu uma ordem anterior de íntima observação empírica que se organizou a partir dos materiais musicais. Assim, foram extremamente factíveis as considerações de Parncutt quando disse que as “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” (2012: 176).

Os tópicos e exemplos demonstrados abaixo são uma amostra reduzida dos casos amplamente recorrentes no desenvolvimento e estruturação intervalar que Almeida Prado fez não somente na obra *Cartas Celestes I*, como também, por conseguinte, naquelas que pertenceram às fases pós-ruptura ao nacionalismo musical de seu professor Camargo Guarnieri.

Módulos intervalares-rítmicos (seção A: p. 6-7). Esses módulos são predominantes na seção A. Como neste escolhido abaixo, eles têm uma predominância de sétima maior ou oitava diminuta 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)”.

Fig. 4: Módulo 2 - direcionalidade vertical e direcionalidade horizontal. Direcionalidade vertical com sétima maior (Fá3-Sol₃; Fá3-Mi₄) contrastando a direcionalidade horizontal com a segunda menor (mão direita: Ré4-Dó₄; Lá₃-Si₃; Si₃-Dó₄ / mão esquerda: Sol₃-Sol₃; Lá₃-Lá₃, etc.).

Há uma predominância na relação vertical dos intervalos de segunda menor e sétima maior (oitava diminuta). A seguir, na obra, o tratamento rítmico-intervalar é semelhante nos outros módulos subsequentes na seção A.

Segundas menores e o trinado como ideia de um microprocesso composicional (seção B: p. 7, 5.º 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 dada onda sonora). O mecanismo da pedalização pianística corrobora a intensificação do aspecto transtonal.

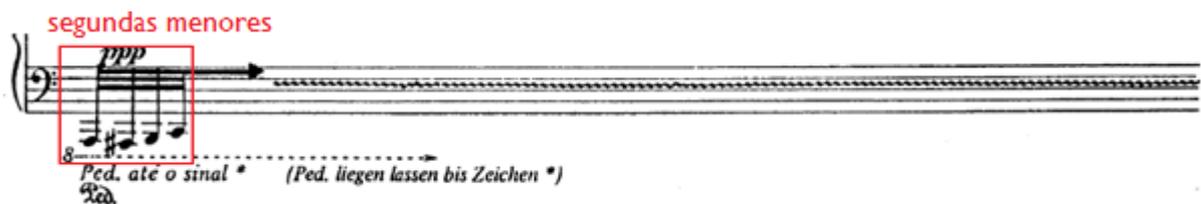


Fig. 5: Segundas menores como ideia de batimento em referência às frequências de um dado espectro sonoro de uma forma de onda.

Ideia de tremolo descendente do trinado da seção anterior - alturas com disposições de “intervalo(s) característico(s)” (seção C: p. 8, c. I - 3.º sistema). Enquanto o trinado trabalhou em um âmbito de tessitura de uma terça menor na seção B (anterior), nesta seção C, o tremolo assume uma ampliação da ideia exposta anteriormente proveniente do trinado. No âmbito da distância final, o nexo intervalar possui um alcance mais alargado com o tremolo. O primeiro acorde em tremolo configura a existência de “intervalo(s) característico(s)” (Fig. 6).

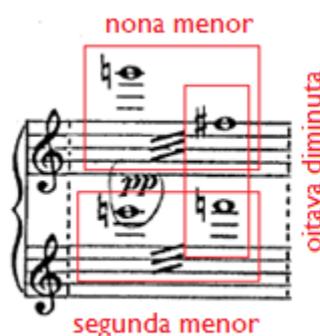


Fig. 6: Tremolos como dois batimentos intervalares: mão esquerda ocorre entrecruzando a mão direita (alcance da tessitura da estrutura: Fá#4 a Sol5).

O conjunto dos intervalos pode ser melhor observado abaixo em seu contexto harmônico original pelo auxílio da “régua intervalar”. Essa ferramenta pretendia medir três parâmetros: o “índice de distância intervalar” (IDI), a “densidade intervalar por classe de altura” (DICA) e a “localização das alturas nas oitavas” (LAO), ou seja, em que oitava a nota/intervalo ocorreria (ex.: um C1 [Dó1] e/ou um C6 [Dó6], etc.).

...		IDI	...		IDI
G5	■	0/3	G5		
F#5		2	F#5		
F5		1	F5	■	0/11
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
...			...		

Diag. I: “Intervalo(s) característico(s)” observado(s) no contexto de outros intervalos (tremolo anterior).

A “régua intervalar” contendo o “intervalo real” (IDI: intervalos vazios) e a ideia que direcionaria ao “intervalo musical” (DICA - relação diagonal: segunda menor e nona menor; relação vertical: sétima maior).

O IDI (“índice de distância intervalar”) indicaria o conceito de “intervalo real”, que corresponderia à avaliação dos “intervalos vazios” entre as alturas, onde cada altura mais grave dos intervalos musicais seria demarcada por um ponto “0”. O parâmetro DICA (“densidade intervalar por classe de altura”) estaria associado ao aspecto perceptivo do que se conheceria sobre consonância e dissonância na “prática comum” da música e sua escuta – por exemplo, ele poderia ser representado pelo conceito de “classe de alturas” (*interval class*) da teoria dos conjuntos. Esse parâmetro também interpretaria as possibilidades de “polaridade” (na horizontalidade da relação melódico-harmônica) e a dureza da dissonância (na verticalidade da relação harmônica sincrônica que é resultado de ênfase da “não resolução” da “polaridade”) nos intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor, entendendo que a densidade intervalar máxima estaria nos limites do “intervalo característico” de segunda menor. Reforçando que os intervalos de sétima maior e nona menor estão em maior distância intervalar (IDI), porém situariam-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” que busca através de atratividade estabilizar-se ao eixo “0” (uníssonos ou a repetição da oitava). Como já propus, os intervalos sobrepostos de uníssonos e/ou de oitava justa são representados como semelhantes na sua função quanto à “polaridade”. Em suma, o “intervalo característico” buscaria um ajuste à “polaridade”; não podendo ser ajustado, manteria-se em tensão a essa “polaridade” resolutive da oitava.

No exemplo anterior, 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 intervalos vazios (contagem de meio-tons) são 2 e 10. Essa representação pela régua também ajuda a apontar as relações de direcionalidade diagonal entre os *ic*: segunda menor, sétima maior e nona menor (qualquer *ic* [“intervalo característico”] é correspondente conceitual de qualquer *interval class* 1). No diagrama acima, além do(s)

“intervalo(s) característico(s)”, já anteriormente conteria a sétima menor em diagonalidade e a terça menor que ocorreria em verticalidade. Essa estrutura do tremolo é singular e simplificada, seu índice de densidade sonora, por dissonância, está na oitava diminuta (Fá#4-Fá5) que se presentificou na direcionalidade vertical.

Os intervalos do exemplo anterior, mesmo que guardassem alguma relação com intervalos utilizados no sistema tonal, nessa disposição organizacional e construção poética que o compositor quis imprimir, não serviriam à afirmação perceptiva da tonalidade. São como módulos intervalares que representaram determinado tipo de cor, como uma amostra tímbrica escolhida para um efeito sonoro preferencial.

Tematização por “intervalo(s) característico(s)” (seção D: p. 9, 1.º 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 mostrados na Fig. 7.



Fig. 7: A tematização intervalar pode ser evidenciada na idêntica sequência dos tipos intervalares nesses dois compassos.

(2) Na segunda parte da seção, há certa predominância de segunda menor. 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 variação do gesto composicional que parte da concepção de batimentos frequenciais de um som existente na seção B (p. 7, 5.º sistema) para o adensamento sonoro pelo *cluster*. Ainda assim, como em eco, memória ou citação, como representação dos “batimentos” verificados na seção B. A Fig. 8 (p. 9, 7.º sistema) mostra uma ampliação com nova organização;



Fig. 8: Aceleração rítmica em direcionalidade horizontal como uma ideia de batimentos aumentando com a aceleração rítmica: todo complexo é nutrido pela presença da segunda menor nessa direcionalidade.

(3) Na terceira parte, novamente a existência 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 outra vez pelos “intervalos característicos” na ordem de segunda menor, sétima maior, oitava aumentada e segundas menores.

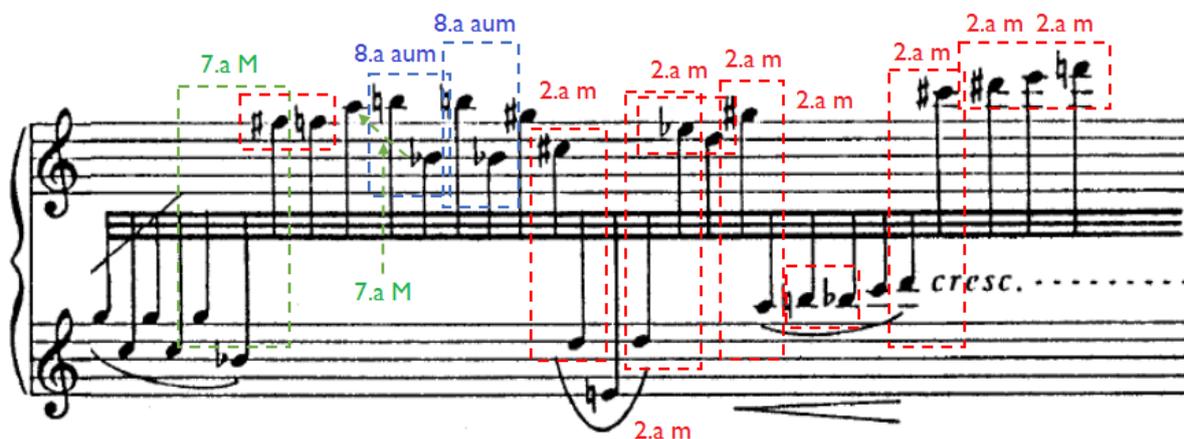


Fig. 9: Reapresentação variada da “tematização intervalar”: uma disposição que utiliza os tipos de “intervalo(s) característico(s)” em uma já explorada sequência (p. 10, 7.º sistema).

Concluindo a terceira parte, curiosamente, Almeida Prado parece resumir em um só gesto composicional sua “concepção intervalar” através da aplicação de todo(s) o(s) “intervalo(s) característico(s)” possíveis – somando-se os enarmônicos (Fig. 10).

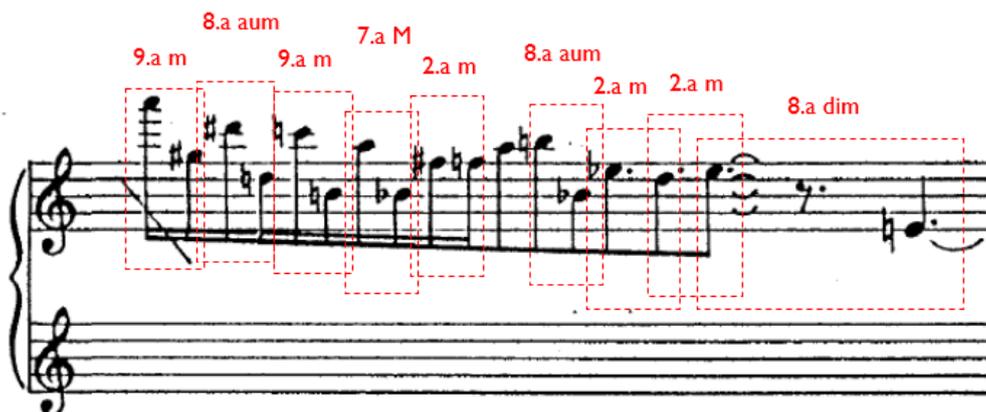


Fig. 10: Ocorrência de todos os tipos de “intervalo(s) característico(s)” (p. 11, 4.º sistema) incluindo as possibilidades enarmônicas (com excessão da 1.a aum).

Intensificação e complexidade intervalar (seção E: p. 12-13, 1.º - 3.º 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 na Fig. 11.

Coleção de contrastes e ordens de materiais por “intervalo característico” (seção F: p. 14, 1.º - 3.º 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, observe-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. “A temática deste *Poesilúdio* se [concentrou] nos materiais musicais e elementos básicos da teoria [...] da tonalidade e suas possibilidades: intervalos, grau conjunto, salto, escala/mo, primeiro tetracorde, segundo tetracorde, acorde, intervalo melódico, intervalo harmônico, tonalidade...”. Foi na “arrumação desses elementos que o compositor [...] [utilizou] para aplicar sua poética na quebra da obviedade tonal, deixando sempre um suspense no ar: ‘é ou não é? Essa [foi uma] intenção propositada de indefinir” (SANT’ANA, 2009: 76).

Fig. 12: Organização intervalar associada aos materiais sobrepostos em diferentes ordens e tipos.

Assim, detectei e aponte esse processo composicional no *Poesilúdio n. 3*, onde, outra vez, é repetido e demonstrado nesse trecho das *Cartas Celestes I*. 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”.

Na seção G (seção G: p. 14, 4.º - 5.º sistema), Almeida Prado disponibiliza as estruturas acordais compostas por “intervalo(s) característico(s)”, tendo as estruturas pensadas e arrumadas em camadas. 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 (vários níveis, estratificação) de materiais parece ser de fato desenhada quando observada no todo e nas relações de suas estruturas (Fig. 13).

(Hércules) CONSTELAÇÃO I
camadas sobrepostas em 5.as J

7.a M 7.a M

cluster: aspectos diacrônico e sincrônico

Lá#: conexões intervalares múltiplas
com cluster abaixo

camadas de intervalos de 2.as m

2.a m e 8.a dim cluster: predominância de 2.as M

7.a M Sol Lab

Fig. 13: Camadas em sobreposição com “intervalo(s) característico(s)”.

No primeiro compasso da seção G, toda ação sincrônica é percebida em uma montagem de quintas sobrepostas 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.

Eixo espelhado na organização intervalar (seção G: p. 15, 2.º sistema). 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) Tendo na última relação o espelhamento mais internalizado através da presença da nota da 1.ª voz da mão esquerda e a nota da 3.ª voz da mão direita.

A Fig. 14 demonstra a modelização empreendida.

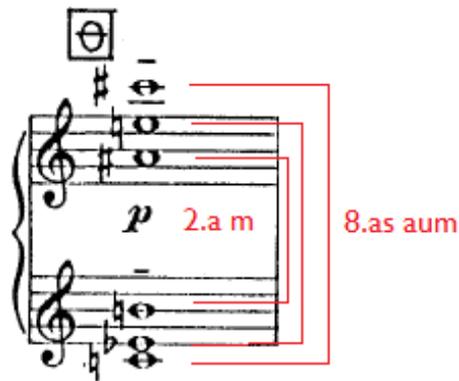


Fig. 14: Organização em espelhamento do(s) “intervalo(s) característico(s)”.

Como experimentação e análise da estrutura acima, observe-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 sob a ideia de que ela tenha uma índole excludente e arbitrária, incapaz de avaliar os intervalos genéricos (consonantes).

...	Acorde	IDI	DICA I	DICA I	DICA I	NÃO EXCLUSÃO DOS OUTROS INTERVALOS (CONSONANTES)								
C#5		0/9			X							12.ª m	6.ª M	
C5		8												
B4		7												
A#4		6												
A4		5												
G#4		4												
G4		3												
F#4		2												
F4		1												
E4		0/5			X			4.ª aum	4.ª J				6.ª M	12.ª M
D#4		4												
D4		3												
C#4		2												
C4		1												
B3		0/1	X	X						4.ª J	5.ª aum			
A#3		0	X			7.ª m	5.ª j	4.ª aum				12.ª m		
A3		6												
G#3		5												
G3		4												
F#3		3												
F3		2												
E3		1												
D#3		0/3			X		3.ª m	5.ª J			5.ª aum			
D3		2												
C#3		1												
C3		0		X	X	7.ª m	3.ª m							
...														12.ª M

Diag. 2: Estrutura acórdica em todo o seu contexto intervalar (correlações de cores no[s] ic). 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 I.**

Há duas relações nessa estrutura acórdico-intervalar. A primeira relação é demonstrada pela direta identificação do(s) “intervalo(s) característico(s)”. A segunda relação 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 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, de uma relação essencialmente complementar. Em outras palavras, o que é antecedente no método de Almeida Prado certamente é sua preocupação pela organização dos intervalos potenciais 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.

Clusters como elementos de coda “das segundas” (M e m): a nova seção K intercalada pela seção A. Esse trecho, composto pelas seções K e A, parece conter em si uma idealização crítica à forma, evidenciada por um gesto que contém um teor de humor propositado e sarcástico nos moldes dessa apresentação formal: KAKAKA. O compositor parece exorcizar os propósitos formais, quando 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), revendo a si próprio nesse processo de “ser” e “não ser” (ser “e” e não “ou”) (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001: 10), na postura poética que lhe possibilita resultados de interação altamente tímbrica em suas combinações intervalares resultantes das possibilidades utilizadas dentro dessa “concepção intervalar” do(s) “intervalo(s) característico(s)”.

O mais rápido possível **escala de acordes em cluster com uma base de intervalo quartal**

cluster de segundas maiores nas pentatônicas de Sob4

Fig. 15: Clusters em escalas acordais ascendentes com referências das segundas (predominando as segundas maiores, ainda assim ocorrendo segundas menores).

A Fig. 16 continua revelando essa atribuição semântica que o compositor coloca à questão da forma. Sua crítica composicional “restabelece” os tamanhos e “medidas formais”¹¹, 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 ampliada 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 através 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.

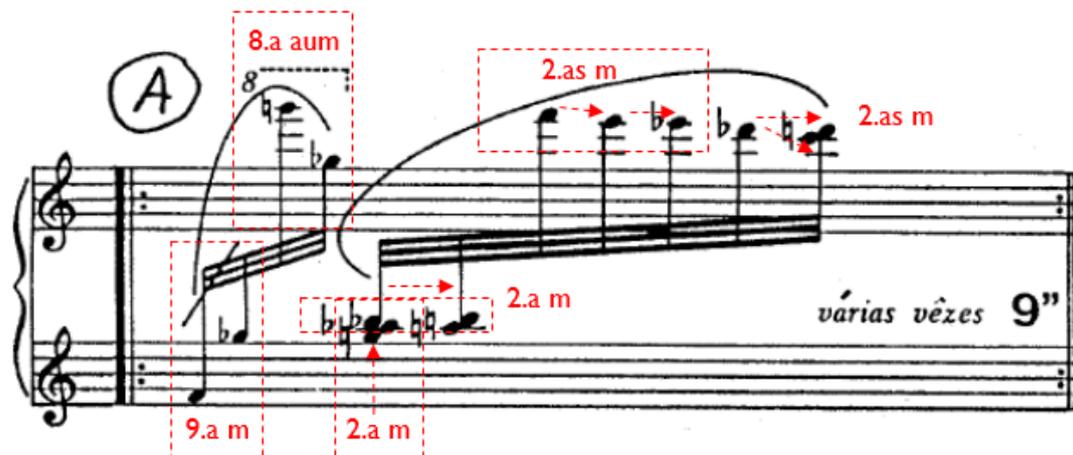


Fig. 16: “Intervalo característico” e semantização da forma. A seção A, que sob os efeitos de um caráter de coda tem “um compasso” (repetido 9 vezes na 1.ª aparição).

O procedimento de reestruturação do sentido da forma, como é demonstrado acima, é similarmente apresentado na construção do *Poesilúdio n. 4* (*Dezesseis Poesilúdios* para piano). “Neste *Poesilúdio*, cada “compasso” tem o papel formal de equivalência a uma frase, e o “sub-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: 157). Nesse *Poesilúdio*, é evidente o encurtamento e a expansão formal através da quantidade de unidades de tempo ou pulsos de determinada figura (como tabela à frente: 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...).

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, 2009: 88).

¹¹ *Maßstab*: medida, proporção, extensão, grau, escala, critérios, referência, nível (SCHOENBERG, 2001: 43), (SANT’ANA, 2013: 157, 170).

Observe-se que nessa obra há a ocorrência de seis compassos (a subdivisão destes, resultando em “sub-compassos”).

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 Coda	ext. da antec. da Coda	Coda (material de A)	ext. da Coda	Coda (material var. de A ¹)	cadência da Coda

Diag. 3: 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 claro os espaços (sub. 2, etc.) em pulsos da unidade de tempo que foram encurtados (SANT'ANA, 2013: 170).

Se Almeida Prado se fortalece no jogo das distâncias entre as alturas, arquitetando sua estrutura musical através de uma pensada “concepção intervalar”, igualmente ele enriquece sua composição quando aplica transformações, contrações e alongamentos no tempo. Apropriando-se dessa dimensão, ele avança em remodelações e recriações formais. Dessa maneira, a própria forma entra como ingrediente fértil nas construções que o compositor faz, comprovando essa herança rítmica (temporal) como uma influência direta de Messiaen.

Se “semântica/o” é uma derivação de “sema”, que vem do grego *semantikós*, entendida como significativo e/ou característico, sendo a mesma coisa que sinal, assim, o “significado” incide sobre a relação entre o que pode compor os significantes. Os sinais, os símbolos, as palavras, as frases, em conjunto com o que eles representam, compõem a denotação que age na transformação, na modelagem e na reiteração desses materiais, conseqüentemente seus significados podem avançar a outras possíveis conotações. Seria justamente pela reiteração transformada materialmente que a forma vai perfazer novas modelagens e outros significados no panorama da obra.

Quando se trouxe como referência o *Poesilúdio n. 4*, onde todo o conteúdo foi desenvolvido em seis compassos, atentou-se ao fato de que “um compasso”, quando comparado ao conceito formal de medidas mais amplas, assumiu o papel de “uma frase”, embora não tendo o “tamanho esperado para uma frase tradicional” (ex.: oito compassos). Revisando o outro exemplo na Fig. 16, que abordou nas *Cartas Celestes I* a seção A da coda (KAKAKA), que teve seu caráter de “coda” realçado, tal função se deu justamente pelas 9 vezes (na 1.^a aparição da seção A) e 7

vezes (2.^a aparição da seção A) que o compositor recomendou que se repetisse. Daí, “uma simples recomendação de repetições” em cada aparição da seção A intensificou e conferiu ao material e ao seu espaço temporal um recondicionamento dessa parte da coda. Em síntese, para a seção A, o que foi transformado materialmente com “sentido de coda” tão somente foi o espaço métrico de “um único compasso”.

Ainda referindo-se ao caso da coda nas *Cartas Celestes I*, este seria um dos tantos exemplos de organização ressignificada que Almeida Prado faria em sua recomposição formal, que, às vezes, seria uma crítica direta, outras vezes, um tipo indelével às convenções da “prática comum” na tradição tonal. Um dos ingredientes a fortalecer essa ressignificação seria o aspecto de dubiedade, instituído como uma dúvida-estrutura pela mudança como opção ao tratamento do material – uma utilização que seria uma atribuição que condicionaria um novo uso do material. O fato de, na forma clássica e/ou tradicional, não se esperar tal procedimento que daria um caráter de coda a “um único compasso” (seção A), tal procedimento para esse compasso materializaria-se como uma quebra, um choque, um contraste, uma dúvida, uma transformação ou uma repetição. Almeida Prado já vinha afirmando e dando indicativos claros: “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’” (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; PRADO, 2001: 10). Seu procedimento poético livre e aglutinante sempre acenou ao ecletismo por uma retroalimentação obtida pela ferramenta da dubiedade que propiciaria as quebras de expectativa. Essa linha tênue do que seria “esse dúvida” ressignificaria tanto o conteúdo como a forma.

Não seria escopo deste trabalho desenvolver o aprofundamento da temática da ressignificação formal que Almeida Prado aplicou às obras pós-ruptura. Entretanto, o seu redesenvolvimento formal foi tangenciado e correlacionado com as transformações e modelizações intervalares apontadas neste texto. Assim, o levantamento do assunto nesse último tópico somente apontou a necessidade de uma continuidade de estudos mais aprofundados dessa questão formal em Almeida Prado.

Conclusão

A partir dos excertos da obra *Cartas Celestes I*, os quais foram analisados na seção anterior desse texto, ficou demonstrado que Almeida Prado, em sua poética, fez com que “o intervalo” se transformasse em um conteúdo de primeira ordem, configurando-se como uma das bases substanciais de sua composição. Em conjunto a essa evidência, percebeu-se também que haveria uma equivalência da minha proposição teórica do “intervalo característico” aos diversos conceitos provindos das teorias aqui supracitadas, os quais têm sido recorrentemente discutidos na Teoria e na Análise.

O que chamei de “intervalo(s) característico(s)” perfizeram um processo efetivo que foi entendido como uma malha estrutural que deu um caráter de organicidade à estrutura harmônica. O intervalo teria o papel equivalente ao de uma célula, quando muitas delas organizadas produziram um tecido que seria também similar à rede intervalar – essa seria uma das figurações que ajudariam a definir esse sentido de organicidade intervalar em Almeida Prado. Assim, a estruturação intervalar tanto materializou a base dessa condução de organicidade harmônica como também abriu caminhos para se pensar no controle das formações tímbricas, as quais poderiam ser escopo de um outro estudo.

Os “intervalos específicos” estudados para se compreender a composição de Almeida Prado nas fases pós-ruptura precisaram ser entendidos como estruturas que foram configuradas por sobreposição a outros intervalos gerais – aqueles frequentemente representados nos sete “primeiros harmônicos” da série harmônica. Como já foi dito, a projeção do(s) “intervalo(s) característico(s)”, correlacionados aos outros intervalos genéricos, foram uma espécie de construção microscópica contrastante, que, em outras palavras, cumpririam uma fricção das dissonâncias às consonâncias. Essa abordagem seria ampliada dos intervalos às formações estruturais-harmônicas, que, em geral, seriam admitidas em uma relação de complementaridade.

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.
- ANSANTE, Walter Finatto. *As Quatro Estações para violino solo de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. Um modelo computacional das teorias de Edmond Costère e da Teoria de Conjuntos implementado em uma ferramenta analítica em PHP. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO MUSICAL, 7., 1999. Disponível em: <http://www.music.columbia.edu/~alessi/wiki/lib/exe/fetch.php?media=pdfs:Bittencourt_SBCM2007.pdf>. Acesso em: 1 maio 2015.
- BORDINI, Ricardo Mazzini. *Do Barco Pedra Lembrar-se O Barqueiro cujo Barco Era Lua*. Memorial de Composição. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.
- BOULEZ, Pierre. *A música de hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- CAPLIN, William E. The theory of formal fuctions. In: BERGÉ, Pieter (Ed.). *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 21-61.
- CASTRO, Manuel Antônio. Poética. *Vidya - Revista Eletrônica*, Santa Maria, v. 29, n. 33, p. 215-236, jan.-jun. 2000.
- CERQUEIRA, Fernando Barbosa de. A obra musical enquanto sistema-obra. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (Eds.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 125-133.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CONE, Edward T. Analysis Today. *Musical Quarterly*, v. 46, n. 2, p. 172-188, 1960.
- COOK, Nicholas. Epistemologies of Music Theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 78-105.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Opus*, n. 12, p. 33-53, 2006.
- 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.

DUNSBY, Jonathan; WHITALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Trad. 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.

FERRAZ, Silvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Musicahoje*, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-20, 2002. Disponível em: <<http://sferraz.mus.br/varese.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2016.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

FONTANA, Tairu Agnoletto. *Opções interpretativas nas Cartas Celestes I de Almeida Prado: a flexibilidade na realização da notação*. Dissertação (Mestrado). 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.

HEGEL, Friedrich. *Filosofia da história*. Brasília: UnB, 2008.

HURON, David. O Novo Empirismo: musicologia sistemática em um era pós-moderna. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 85-144, jan.-dez. 2012,

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRAMER, Lawrence. Em busca da música: linguagem, análise e cuidado. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (Eds.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Série Congressos da TeMA. Salvador: TeMA-UFBA, 2015. p. 19-39.

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.

McCRELESS, Patrick. Ownership, In Music and Music Theory. *Music Theory Online*, Society for Music Theory, v. 17, n. 1, p. 1-15, 2011.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. 2a. ed. rev. e ampl. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Departamento de Música, 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*, v. 10, p. 73-80, dez. 2004.

NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NOGUEIRA, Ilza. A investigação teórica da música atonal e serial: uma apreciação panorâmica... In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 11., 1998, *Anais...* Campinas: 1998. p. 49-56.

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, 2012.

PERSICETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Trad. Alicia Santos Santos, Antonio Barrera Maraver e Antonio Ramirez-Angel Sorrosal. Madrid: Real Musical, 1985.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Trad. Flo Menezes e Mauricio Ayer. Seleção dos textos, prefácio e notas críticas: Flo Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RAMIRES, Marisa. Aspectos pioneiros da Teoria de Costère: alguns paralelos com a Teoria dos Conjuntos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, I., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2009. p. 1-7.

SAMSON, Jim. Analysis in Context. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 35-54.

SANT'ANA, Edson Hansen. *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

_____. *Poesilúdio n.º 4 de Almeida Prado: dimensões de tempo e altura como ferramenta de subversão e ampliação do conceito de forma*. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 151-172, jan.-jun. 2013.

SCHAEFFER, Pierre. *Solfejo do objeto sonoro*. Tradução, notas e comentários de Antonio de Sousa Dias. Lisboa: 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. 3a. ed. Trad. R. Carter. London: Faber, 1978.

_____. *Harmonia*. Trad. e ed.: Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to post tonal theory*. Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

_____. *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad. Ricardo Mazzini Bordini; rev. e consultoria técnica: Jamary Oliveira; prefácio: Ilza Nogueira. São Paulo: Editora da UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

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.

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.

.....

Edson Hansen Sant'Ana é professor na disciplina de Artes/Música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT). Em 1986, estudou Composição com Sergio Vasconcellos-Corrêa (UNESP). Bacharel em Música - Composição pela UNICAMP (1996), onde foi aluno de Almeida Prado, Raul do Valle e Damiano Cozzella. Mestre em Música (Análise) pela Universidade de Brasília (2007-2009). Pesquisador assistente (2008-2009) da RIPM (*Retrospective Index to Music Periodicals*). Desenvolve pesquisa sobre composição de Almeida Prado, com ênfase em Teoria, Análise e Musicologia. Desenvolve trabalhos e práticas convergentes à Educação Musical (ensino coletivo de instrumento), harmonia, arranjo e improvisação. Concluindo o Doutorado em Música pela UNESP (São Paulo-SP). Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA) e editor-chefe do boletim desta associação (*TeMA informativo*). Em reconhecimento às iniciativas desenvolvidas no campo da Música, em março de 2017 recebeu a distinção honorífica "Comenda Carlos Gomes" pela SBACE. edhansen_2000@hotmail.com