

A CONCEPÇÃO INTERVALAR NA POÉTICA PÓS-RUPTURA: UMA ANÁLISE DA SONATA N.º 3 DE ALMEIDA PRADO

Edson Hansen Sant'Ana
IFMT-MT

Resumo

Este trabalho demonstra a teorização que venho desenvolvendo nestes últimos anos (2009–2016) sobre a poética de Almeida Prado no pós-ruptura ao tonalismo. Este texto aborda sobre o espaço multi-sistêmico do compositor, chamado transtonalismo, bem como trata da comprovação analítica voltada para o problema intervalar em uma das obras utilizadas para uma pesquisa mais abrangente, que se ampliou e se verificou ocorrente em mais de 100 obras do compositor. Venho propondo a superação terminológica do conceito anteriormente fundado pelo compositor como *expressividade intervalar* em direção a um novo termo definindo como *intervalo característico*. Como estudo e comprovação pontual, construo uma análise da *Sonata n.º 3* como uma obra representante da fase Pós-Tonal, entendendo que todo esse mecanismo intervalar ocorre em obras de outras duas fases subsequentes, as fases Síntese e Pós-Moderna.

Palavras-chave:

Intervalo característico, Transtonalismo, Sistemas musicais.

INTRODUÇÃO

A preocupação central deste trabalho manteve-se em verificar a importância da *concepção intervalar* nas fases pós-ruptura da composição de Almeida Prado. Pretendeu-se constatar se algumas hipóteses e resultados quantos aos problemas intervalares configurados a partir da pesquisa anterior (O AUTOR, 2009c), poderiam ser validados em outras obras musicais pertencentes às fases Pós-tonal, Síntese e Pós-Moderna, o que de fato se configurou nesta obra *Sonata n.º 3*, nas *Cartas Celestes I* e no *Noturno n.º 7*. É oportuno mencionar que em outras 119 obras do compositor de 130 consultadas no Centro de Documentação

Abstract

*This work demonstrates the theorization that I have been developing in recent years (2009–2016) about the poetry of Almeida Prado in the post-rupture to tonalism. This text deals with the multi-systemic space of the composer, called transtonalism, as well as dealing with the analytical evidence focused on the interval problem in one of the works used for a more comprehensive research, which has been expanded and occurred in more than 100 works of the composer. I have proposed the terminological overcoming of the concept previously founded by the composer as *interval expressivity* towards a new term defining as a *characteristic interval*. As a study and timely verification, I construct an analysis of *Sonata no. 3* as a work representative of the Post-Tonal phase, understanding that all this interval mechanism occurs in works of two subsequent phases, Synthesis and Postmodern phases.*

Keywords:

Characteristic Interval, Transtonality, Musical Systems.

Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas (CDMC-UNICAMP) foram detectadas presença marcante desse fenômeno ora denominado como *intervalo(s) característico(s)*.

Diante da necessária revisão bibliográfica, que vem sendo realizada desde 2009, sendo estendida até ao presente momento (2009–17), e como consequência desse processo, tem sido possível firmar um posicionamento discordante quanto aos enfoques e métodos analíticos aplicados em um número considerável de pesquisas que trataram sobre as obras de Almeida Prado. Assim, pretendi que esta análise e seus resultados, pudessem ser uma alternativa em relação àquelas análises

provenientes das tendências acadêmicas atuais de se reportarem à macro-média-micro análise de White (1994), à análise *schenkeriana* e à Teoria dos Conjuntos de Forte (1973).

Especificamente procurou-se obter um tipo de abordagem analítica que fosse mais diretamente oriunda da composição, ou seja, que fosse condizente com a poética de Almeida Prado. Uma análise que pudesse evidenciar a *concepção intervalar* que o compositor aplicou em cada uma das três obras escolhidas para a pesquisa de doutorado. Entretanto, para este específico texto, apresento somente as abordagens analíticas aplicadas na *Sonata n.º 3*. Para tanto, relembre-se que o compositor formulou suas construções a partir de conceituações como um “novo espaço sonoro” (PRADO, 1985, p. 530–539), do que é “pandiatonal” (MOREIRA, 2002, p. 75), do seu “sistema transtonal de ressonâncias” (YANSEN, 2005, p. 212), dos “mecanismos intervalares” (NADAI, 2007, p. 117) e da “expressividade intervalar” (NADAI, 2007, p. 117), (O AUTOR, 2009c).

A POÉTICA DE ALMEIDA PRADO EM UM ESPAÇO “ENTRE” SISTEMAS

Na entrevista concedida a Adriana Moreira (2002, p. 56), Almeida Prado se autodenomina tendo quatro fases composicionais: 1ª, Nacionalista (1960–65); 2ª, Pós-Tonal (1965–73); 3ª, Síntese (1974–82); e 4ª, Pós-Moderna (1983–2010). A confirmação destas fases traz implícita uma preocupação de indicar as mudanças significativas quanto ao seu direcionamento estético a partir da 2ª. fase. Nesse sentido, os próprios termos por ele escolhidos sugerem algum encaminhamento. O prefixo ‘pós’ nas fases segunda e quarta, consecutivamente referindo-se à superação da tonalidade e da modernidade, merecem atenção. Quanto à tonalidade e sua superação, em Almeida Prado parece ser uma empreitada óbvia, no entanto o termo da quarta fase que liga ao conceito ‘pós-moderno’¹ necessita de uma mínima contextualização para as considerações aqui desenvolvidas e constadas em notas de rodapé deste texto.

Como professor de Composição na UNICAMP, somando-se ao fato de ser um compositor produtivo, as entrevistas realizadas pelos pesquisadores de suas obras, estabeleceram-se como oportunidades

e consequentes provocações que o estimularam a um processo de aprofundamentos e teorizações que ele fez de si próprio, deixando um legado filosófico-poético de sua composição. Aponto algumas de suas declarações que ajudam a construir esse conjunto teórico-composicional:

Declaração 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 [...]” (PRADO e NADAI, 2007, p. 117).

Declaração 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.” (PRADO e NADAI, 2007, p.114).

Declaração 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 [...]” (PRADO e PIRES, 2007, p. 78).

Declaração 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

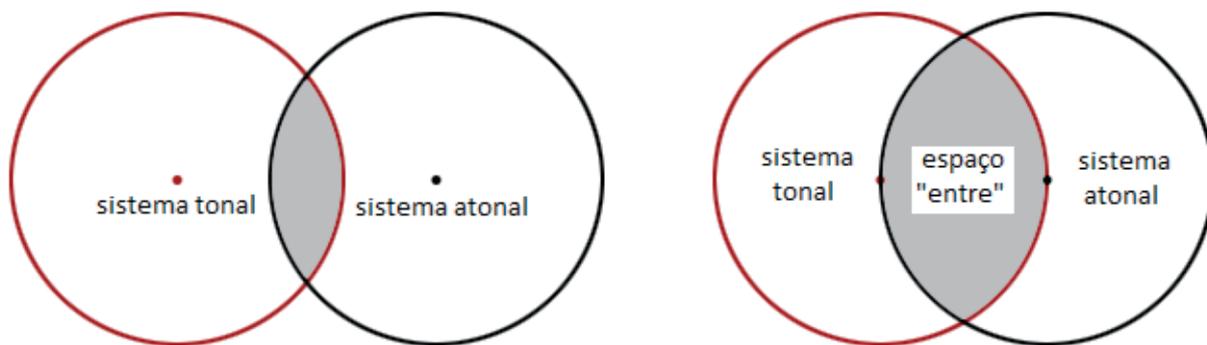


Figura 1 – Espaço “entre”: um lugar entre o sistema tonal e o sistema atonal.

vou deixar uma coisa que é boa? Porque agora eu sou atonal? Eu posso ser o pós-moderno de tudo abarcar, é o que fez Stravinsky, que é o compositor mais completo do século XX, porque ele abarcou tudo.” (ACADEMIA BRASILEIRA DE M: SICA e PRADO, 2001, p. 10).

Quadro 1 – Almeida Prado: considerações sobre sua produção musical.

“Almeida Prado, parte de uma relação básica com o sistema tonal. Ele funciona como um alicerce, como pavimentação de fundamentos baseados nos modelos, regras e rudimentos da harmonia, das funções harmônicas pensadas como em Riemann” (O AUTOR, 2009c, p. 29). O interesse do compositor aqui é subverter e re-processar os conceitos tonais e formais (O AUTOR, 2013). Uma “formulação que prevê uma re-interpretação de todo complexo de notas (alturas individuais), intervalos e estruturas acórdicas. Estas estruturas modelares estão numa ordem vertical ou horizontal e vinculados primariamente ao sistema tonal” (O AUTOR, 2009c, p. 29). Os desvios e quebras das regras do sistema tonal na composição de Almeida Prado se configuram como aproximações e distanciamentos desse sistema em direção a outros espaços. De uma certa forma, Almeida Prado parece perceber esse espaço, e trata de operar com seu atonalismo livre, passeando entre tonalismo e atonalismo, às vezes convertendo-se em um serialismo livre.

As gradações existentes entre o tonalismo e o atonalismo oferecem um terreno hábil e amplo

para a construção e organização dos materiais. A exploração da direção e inversão dessa direção, que se converte em ato compositivo de gradações do atonal ao tonal e *vice versa*.

No sentido poético, o compositor tem uma intenção de apresentar os materiais sob aspectos de contraste, ambiguidade e dubiedade. Almeida Prado ao teorizar sobre si mesmo diz que, ele é “[...] aquela pessoa que quer ficar com um pé no Guarneri e um pé em Schoenberg. É isso que eu quero, essa síntese, eu não quero ‘ou’ eu quero ‘e’”. O próprio compositor postula “sobre o terreno sistêmico que pretende fixar-se, se bem que tal postura, como ele próprio diz, não o impede de transitar entre o tonal e o atonal. Sua revisitação ao tonal se dá em outra ordem de construção pós-moderna” (O AUTOR, 2009c, p. 30). Nesse mesmo espaço sistêmico ampliado, há uma outra estratégia que entra como uma espécie de re-tratamento no posicionamento da altura musical no princípio da série harmônica, inserindo “o uso racional dos Harmônicos Superiores² e Inferiores³, criando Zonas de Percepção da Ressonância” (PRADO, 1985, p.559). Essa estratégia é mais, ou menos intensificada em determinadas composições e suas fases composicionais (Pós-Tonal, Síntese e Pós-Moderna). Algumas vezes também é chamada por Almeida Prado de um “sistema musical”, onde nele ocorre uma “tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores”. Esse sistema é denominado por ele como transtonalismo^{4 5}. O compositor diz que o transtonalismo não é um ‘sistema’ para que outros possam imitar – como o ‘sistema serial’ de

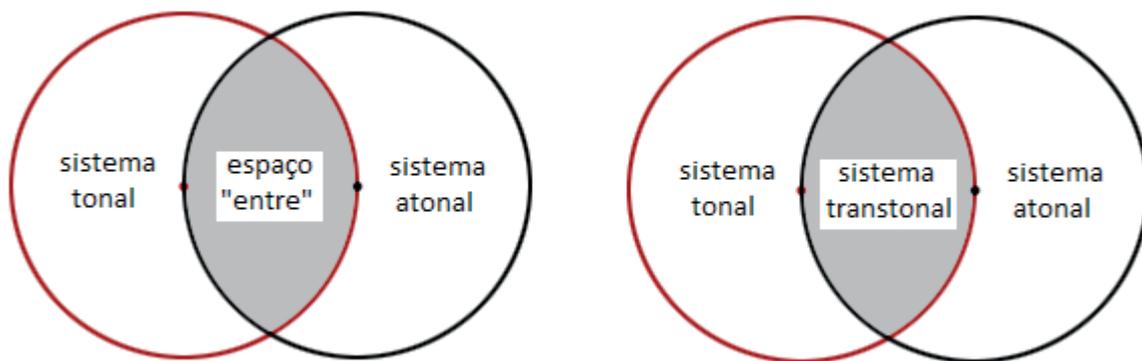


Figura 2 – Segundo Almeida Prado (1985), o espaço “entre” é o sistema transtonal.

Schoenberg. Para ele, não existe uma normativa ortodoxa, mas sim possibilidades livres.

Sua composição invariavelmente continua utilizando estruturas de origens dos dois sistemas (tonal e atonal), e virão restabelecidas e fundidas neste ‘outro sistema’, mas tais estruturas, na fase Pós-Moderna têm mais intensificadas esse cunho de grande liberdade, a qual ele, o compositor, chamou essa ‘liberdade postural’ de “ecletismo total”. “Em minha tese, tentei racionalizar um pouco. O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, e com tonal” (PRADO e MOREIRA, 2002, p 63). O conceito transtonal aplica-se também à utilização de notas que pertençam às ressonâncias da nota fundamental de um acorde (ex. como o acorde de Messiaen, ou outra estrutura acórdica).

SUPERAÇÃO DO TERMO EXPRESSIVIDADE INTERVALAR EM DIREÇÃO AO INTERVALO CARACTERÍSTICO

Após o processo da análise musical dos *Dezesseis Poecilúdios* (pesquisa de mestrado) e da *Sonata n.º 3* (fase Pós-Tonal), as *Cartas Celestes I* (fase Síntese) e o *Noturno n.º 7* (fase Pós-Moderna) [pesquisa de doutorado], é possível dizer que as verificações e os dados obtidos dessas análises oferecem uma direção plausível para afirmar a existência de uma lógica e um controle intervalar em Almeida Prado. Existe uma referência organizada das distâncias, uma consciência clara de que sua composição é alimentada pelo cuidado às mínimas constituições do parâmetro da altura no total cromático: os intervalos em seus sistemas e seus desvios intencionais.

Como parte do exercício metodológico deste trabalho, é importante relembrar nossas questões

de pesquisa, recolocando-se uma das indagações principais que envolve a busca da compreensão da *concepção intervalar* como material organizado, consistente e recorrente, nas bases de uma definição dos termos. Seria coerente, e não contraditório em bases epistemológicas, o termo *expressividade intervalar*? Haveria necessidade de se construir ou substituir uma classificação/nomeação de um termo que abarque 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 compositor, foi ampliado e organizado em pesquisa anterior (O AUTOR, 2009c), como conceito explícito acionado e ordenado pelas preferências de certas distâncias entre as alturas (diacrônicas, sincrônicas e diagonais) em sua estruturação harmônica.

A *expressividade intervalar* perpassa vários sistemas musicais – tonal, modal, atonal, serialismo livre e 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 (O AUTOR, 2009c, p 14).

“No total cromático, o intervalo mínimo é o intervalo de segunda menor. Os intervalos são classificados pela quantidade de semitons existentes entre uma altura e outra” (O AUTOR, 2009c, p. 45). Cada tipo de intervalo possui capacidades qualitativas

sonoras que indicam maior ou menor “nível de tensão” (Persichetti, 1961, p. 11–20). Nesse sentido, pretendi aproximar as conceituações de Costère (polaridade) às de Forte, Lester e Straus (*pitch class*), no entanto, devo apontar que não aprofundo os conceitos da *Set Theory* para os procedimentos teórico-analíticos que empreendo nesta pesquisa. Na minha formulação só me refiro à *classe de intervalos* de Forte como um conceito tangente às definições de “polaridade” de Costère (1954, 1962) e “dissonâncias duras” mencionadas em Persichetti (1961).

Relacionei vários pontos da construção argumentativa sobre a questão intervalar construída na pesquisa anterior (2009). Os excertos abaixo apresentam os argumentos dizendo que

1. [...] o intervalo deve ser considerado como modo de organização entre dois pontos sonoros, assim devem ser contemplados como unidades elementares das relações dentro das estruturas acórdicas e sistemas musicais, ressaltando que a disposição de direção dos materiais deve sempre ser observada na lógica da verticalidade como na da horizontalidade (O AUTOR, 2009c, p. 46).

2. 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. A sistematização da música atonal pela “classe de alturas” de Forte e Straus colocam como categoria 1 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] (O AUTOR, 2009c, p. 49).

3. [...] uma ocorrência de intervalos de segundas – tantos maiores como menores. É importante

salientar que a compreensão de intervalo se estende tanto a aspecto vertical (intervalo harmônico) e horizontal (intervalo melódico, e ou saltos dentro de uma lógica arpejada de um dado acorde). 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. O intervalo de 2ª. menor é a ‘menor medida’ na gama de sistemas que utilizam os Doze Tons. 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.

4. Abaixo é demonstrado um breve quadro de entendimento de equiparação dos intervalos 2ª. m, 7ª. M e 9ª. m. O quadro ajuda no entendimento dessa equiparação e na construção do pensamento de atribuição de valor e importância desses intervalos no processo de estabelecer a malha que dá unidade aos *Dezesseis Poesilúdios*.

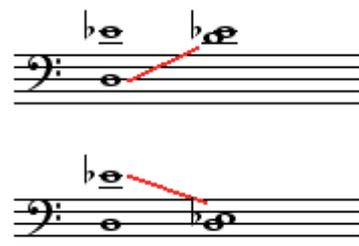


Figura 5 – 9ª menor e sua equivalência com a 2ª. menor

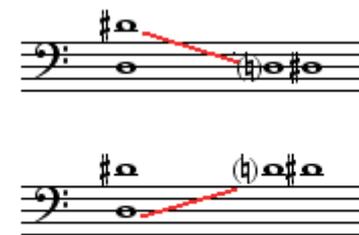


Figura 6 – 8ª. aumentada e sua equivalência com a 2ª. menor.

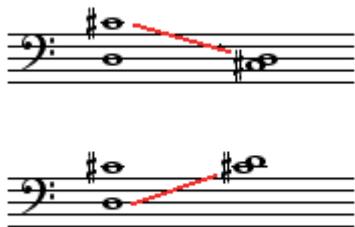


Figura 7 – 7ª. maior e sua equivalência com a 2ª. menor.

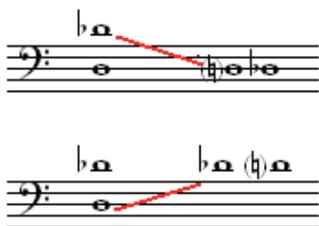


Figura 8 – 8ª. diminuta e sua equivalência com a 2ª. menor.

Os intervalos de 2ª. menor e seus correlativos (7ª. maior, 8ª. diminuta, 8ª. aumentada e o de 9ª. menor) têm função de estabelecer a unidade da composição. A ocorrência intervalar sugere que a repetição de determinados intervalos, como os apontados acima, esteja em disposição horizontal ou vertical, vai além de um dispositivo ocasional, mas se configura como um elemento condutor que unifica e concede uma ampla gama de timbres (O AUTOR, 2009c, p. 51).

Reforçando a percepção de Almeida Prado quanto ao valor e potência de tais intervalos, o relato de Flo Menezes (2002) a respeito do intervalo de segunda menor delinea suas características fenomenológicas nos processos harmônicos da *música nova* no repertório composicional do século XX e XXI:

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).

Almeida Prado que se autodefinia como “[...] um compositor muito tímbrico” (PRADO e MOREIRA, 2004, p. 76) pôde vincular sua produção composicional a um dos aspectos do seu transtonalismo: obtenção variada do timbre por meio do controle intervalar. Assim, novamente se referindo a sistemas, ele diz que “[...] refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente [...]” (PRADO e MOREIRA, 2004, p. 75).

Ao certo é que se é ou não plausível continuar a adotando o termo *expressividade intervalar* ou este atual, abarcando sua *concepção intervalar como intervalo(s) característico(s)*, a questão desse e outros arquétipos intervalares, em Almeida Prado, é comprovada e determinante. Ela pode ser reforçada teoricamente por vários conceitos-analíticos evidenciados por autores já citados, como: os *intervalos polares* (Costère, 1954, 1963) e a *classe 1 de intervalos do pitch class* (Forte, 1973) (Lester, 1989) (Straus, [1990] [2000] 2013). Ainda sim, podendo se acrescentar o conceito da *harmonia de simultaneidade* de Pousseur (POUSSEUR, [2005] 2009), (MENEZES, 2002, 2009).

O uso do(s) *intervalo(s) característico(s)* é um processo altamente efetivo que produz na construção da estrutura composicional de Almeida

Prado uma malha condutora que cumpre um caráter orgânico. Essa *concepção intervalar* tanto materializa a base de uma estrutura condutora de organicidade como abre caminhos com grande índice de inovação e possibilidades tímbricas. Nesse sentido, das possibilidades, o âmbito alargado de multiplicidades se conforma no gesto poético que se apropria de novas contemplações sonoras como em semelhança de um pintor que vai materializando suas ideias, enveredando por visões inesperadas, planejamentos e moldagens inéditas nos conjuntos e expressões *cor-som*. Tal conjectura teórica é passível de ser aplicada nesse terreno novo, virginal 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. Inclusive, Pousseur fala de uma força atrativa dos referidos intervalos (2ª. m, 7ª. M e 9ª. m), em conjunto com a questão primária de dissonância que propicia a elas as “zonas de contato” ([2005] 2009, p. 58), estas fortalecidas, tornando tais intervalos em redutos de energia sonora que tangenciam/contrastam os outros intervalos inicialmente primordiais da série harmônica (8ª. J, 5ª. J, 4ª. J, 3ª. M, 3ª. m, 6ª. M, 6ª. m e trítone). Em síntese, Almeida Prado se apropria dessa possibilidade de “zonas de contato” entre o(s) *intervalo(s) característico(s)* e os outros intervalos (iniciais da série harmônica), que são geralmente um pano de fundo que representa o pavimento tonal que é contrastado com os intervalos de “dissonância dura”. Assim, tanto o(s) *intervalo(s) característico(s)* como os intervalos iniciais da série harmônica (e todos os outros seus derivados mais tangentes ao sistema tonal) convertem-se entre si próprios como estruturas-camadas sempre dispostas sob uma forte configuração de fricção intervalar com grandes possibilidades tímbricas.

Em síntese, como referência teórica-musicológica à importância ao problema do intervalo, se pode apontar a partir do que Massimiliano Locanto (2009) disse em seu texto *‘Composition with Intervals’: Intervall Syntax and Serial Technique in Late Stravinsk*: “Embora todos estes compositores tratem o componente intervalar de maneiras diferentes, tornou-se para eles o aspecto fundamental de uma técnica motívica – isto é, uma utilização com base em um número restrito de figurações intervalares que servem a uma função unificadora dentro de

uma obra musical” (LOCANTO, 2009, p. 221, grifo nosso). Sabendo-se que Lacanto falasse do próprio Stravinsk, incluindo Schoenberg e seus alunos Webern e Berg, ainda assim, podemos inserir com uma afirmação segura que a produção pós-ruptura de Almeida Prado está atrelada fortemente ao pensamento de (re)estruturação intervalar.

SONATA N.º 3: ANÁLISE INTERVALAR

1. Intervalo característico em ostinato (I mov.: c. 3-7)

A segunda menor em estado sincrônico segue com a proposta de um *ostinato* – uma ideia de camada. Almeida Prado tem uma predileção por essa arrumação, construindo camadas, como estratificações⁶ de materiais, ampliando a ideia e manutenção das sobreposições, pois elas podem alimentar, por contraste de materiais diferentes, desejavelmente a poética da ambiguidade – uma ambição persistente em Almeida Prado.

Essa camada, como um acompanhamento para o material melódico, é estabelecida pela repetição ostensiva do intervalo de segunda menor em uma mesma altura.

Figura 3 – *Intervalo característico* aplicado com ideia de camada-acompanhamento para o material melódico.

2. Intervalos de segundas por acumulação (I mov.: c. 7-8; II mov.: c. 33-34)

Ao final do trecho acima, Almeida Prado, utiliza-se de uma acumulação intervalar por segunda menor. A partir da referência anterior, o *ostinato* que agrega sincronicamente o Si1 e o Do2, ocorre um

empilhamento que vai desse intervalo de segunda menor ao esquema cumulativo em direção à tessitura mais grave. Uma técnica de empilhamento invertido em direção ao grave. O intervalo de segunda menor vai sendo vez após vez adicionado, deixando a estrutura acórdica em novidade constante. Um processo cumulativo de intervalos, uma ideia somatória.

Nessa construção por empilhamento intervalar, faz-se rapidamente ocorrer uma transição de uma estrutura acórdica qualquer para uma estrutura em *cluster*.

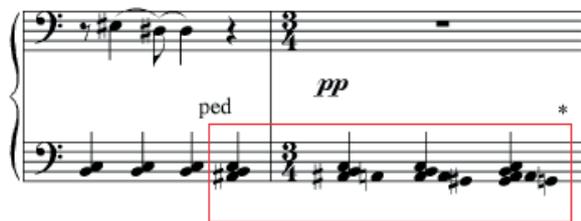


Figura 4 – Segundas menores por processo cumulativo: uso dos materiais por *intervalo característico*.

Nos compassos 33 e 34 do I Movimento, a construção por acumulação intervalar ocorre de uma maneira mais ampliada.



Figura 5 – Segundas menores por acumulação.

3. Tematização por tipo de intervalo característico (I mov.: c. 9–10)

Intencionalmente o compositor estabelece uma tematização⁷ ⁸ intervalar fazendo uma repetição insistente da segunda menor. A manutenção da ocorrência intensiva do intervalo é mantida desde o primeiro movimento da peça. Já em terreno do segundo movimento, o intervalo ainda continua sendo material composicional para o seguimento estrutural. Há de se observar que as correlações de direção, neste trecho, são unicamente de uma preocupação horizontal. Em certo sentido, uma

ordem melódica, que poderia ser tocada com única mão (esquerda ou direita: como se queira), sendo uma espécie de pontuação da estrutura por um trinado. É interessante notar que a mesma pontuação serve ao papel de uma ponte que liga a próxima inflexão sonora. Note-se que a segunda menor segue com desenvoltura na operação, e comprovadamente a predominância do tipo intervalar é facilmente identificada no exemplo abaixo.

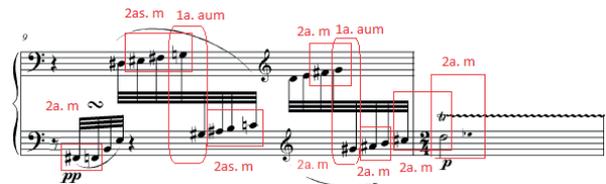


Figura 6 – Predominância de um (1) tipo intervalar: a segunda menor – por uma ordem direcional horizontal (tematização intervalar por segunda menor).

4. Relações de direcionalidade diagonal (II mov.: c. 6–7)

Menezes diz que (2013, p. 74): “A música pode então ser definida como direcionalidades conscientemente elaboradas”. Em Almeida Prado, as direcionalidades⁹ são ordens de organização que interferem sensivelmente na estrutura harmônica. É provável que se exija mais cuidado para a compreensão e detecção da relação diagonal, pois em sua lógica construtiva pode haver uma maior complexidade. Geralmente as direcionalidades horizontais e verticais são mais prontamente observadas. Portanto, na diagonalidade podem residir sutilezas e relações mais inesperadas.

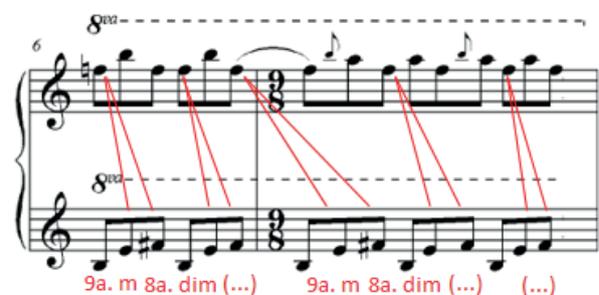


Figura 7 – Relação diagonal de *intervalos característicos* de 9ª. m e 8ª. aum

5. Modelo motivico com segunda menor na cabeça da estrutura rítmica (II mov.: c. 71-73; c. 84)

No trecho abaixo, parece haver uma similaridade rítmica-intervalar com o conceito da tematização intervalar. Como se vê há um modelo recorrente de um formato motivico por segunda menor. Este modelo carrega a padronização rítmica em conjunto com a já observada tematização intervalar (repetição do *intervalo característico* na primeira nota do conjunto das quatro semicolcheias).

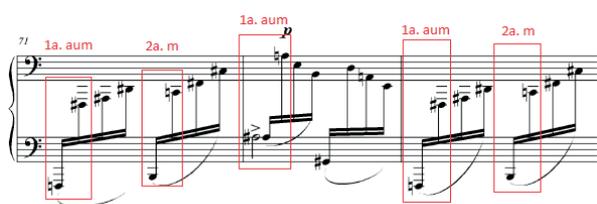


Figura 8 – Modelo intervalar-rítmico com base no *intervalo característico* de segunda menor (primeira aumentada).

Outro caso, no próximo exemplo, com o mesmo desenho estrutural na forma rítmica de 4 semicolcheias, uma esquematização onde o compositor coloca a 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. Notadamente, este é um outro caso de tematização intervalar com direção por diagonalidade. Na figura abaixo, a amostra do compasso 84 do II Movimento.

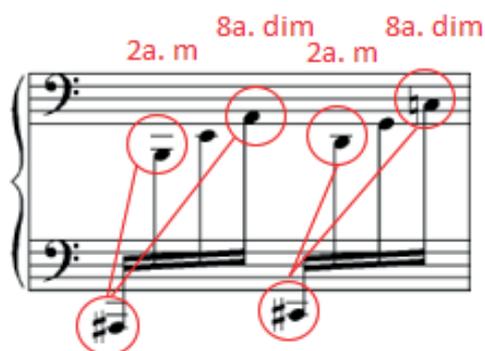


Figura 9 – Padronização da ocorrência do(s) *intervalo(s) característico(s)*.

6. Outro caso de relação intervalar por diagonalidade (II mov.: c. 74)

Neste exemplo, há uma outra ocorrência de *intervalos(s) característico(s)* por diagonalidade e uma tematização intervalar. Entretanto, neste caso são usados dois tipos de intervalos – nona menor e segunda menor – contando com a enarmonia da nona menor para a oitava aumentada (ou *vice versa*), assim hipoteticamente contabiliza-se três tipos intervalares (somente dois sonoros). A enarmonia apesar de trazer uma dubiedade e sutileza, ainda assim fornece a possibilidade de se perceber com relativa atenção o intrínseco planejamento intervalar a partir do registro gráfico musical.

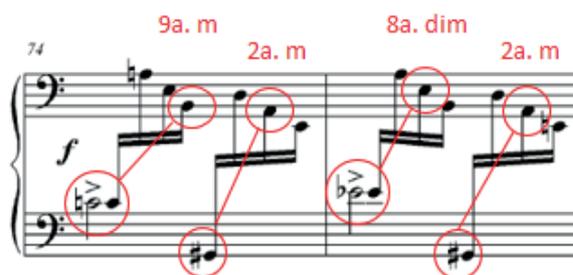


Figura 10 – A organização intervalar por diagonalidade.

7. Padronização da ocorrência do *intervalo característico* dentro de um modelo rítmico (II mov.: c. 94)

Almeida Prado busca uma expansão do trato intervalar, colocando o *intervalo característico* como elemento gerador de outras possíveis organizações recorrentes – um uso temático do material. Neste trecho em questão, em termos temporais, ocorre uma horizontalização da direção, em contrapartida pode ser pensado também como uma opção que parte do grave para o agudo, seguindo os pontos das alturas mais agudas ainda. Nessa demanda de relação ascendente que busca intercalar cada tercina (três colcheias na tercina: 1^a figura da tercina: som grave; 2^a. figura da tercina: som médio; e 3^a. figura da tercina: som mais agudo) – verifica-se aí uma direcionalidade diagonal. São nas figuras extremas da tercina (grave: 1^a. figura da tercina; e a aguda: 3^a. figura da tercina) onde ocorrem a relação do *intervalo característico*. Observe-se o compasso 94 do II Movimento:

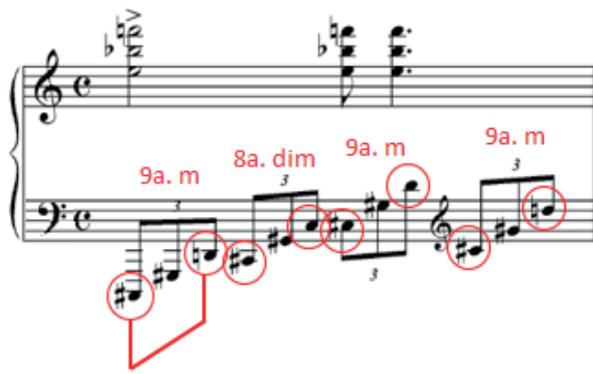


Figura 11 – Ocorrência do *intervalo característico* em modelo rítmico: a tercina.

8. Sobreposição intervalar tematizada (II mov.: c. 134–136)

A tematização ou padronização intervalar prossegue demonstrando possibilidades em um caso baseado na verticalidade intervalar, seguindo uma ideia de variar os materiais, um arranjo de soluções novas no desenvolvimento estrutural – o compositor propõe a sobreposição intervalar com algumas possibilidades dentro do eixo da oitava. Parece ser, nesta passagem, um esforço para algumas variantes da materialização da polaridade da oitava (COSTÈRE, 1954, 1962) (POUSSEUR [2005] 2009) (MENEZES, 2002). Ao certo, algumas variações são desenvolvidas a partir dessa distância intervalar básica: a oitava justa. Sendo assim, a sétima maior, como meio-tom menor que uma oitava justa, e, em direção contrária, a oitava aumentada como meio-tom maior que uma oitava justa – como estruturas conviventes em sobreposição (a oitava mais as dissonâncias duras [7ª. M, 9ª. m]) acentuam a estruturação intervalar por fricção e contraste. Esse modelo estrutural intervalar é baseado nessa formação vertical que explora as possibilidades na cercania da oitava justa: acrescentando aos intervalos sobrepostos, obviamente o intervalo de segunda menor.

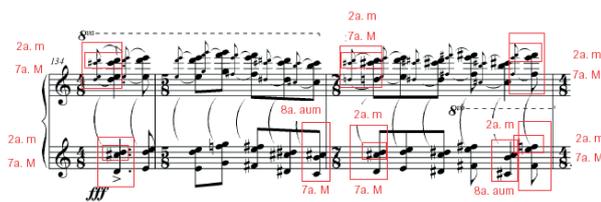


Figura 12 – A variação do *intervalo característico* a partir da oitava justa em direcionalidade vertical.

9. Intervalos ascendentes de segundas menores: com sobreposição de quartas justas (II mov.: c. 147–150)

Esse exemplo, trata-se de uma intensificação das segundas menores com outras possibilidades combinatórias de intervalos. Em termos poéticos, o compositor continua o conceito de tematização intervalar. Observe-se que no compasso 150, ocorrem as sobreposições quartais que se estenderão a *posteriori* nos compassos 151 ao 154. O exemplo abaixo enfatiza os compassos 147 ao 150:



Figura 13 – Sobreposição quartais por uma ordem de ligação em horizontalidade de segundas menores.

10. Relação espelhada de segundas menores (II mov.: c. 172–173)

Uma combinação intervalar ainda não ocorrida nesta obra. Por um tratamento espelhado das segundas menores, sendo esse procedimento, uma espécie de alusão semantizada ao serialismo. Em alguns aspectos, por essa ordem de reutilização e transformação de sentidos, Almeida Prado oferece a possibilidade da lembrança e correlação significativa da poética das pluralidades e não ortodoxia serial de Berg.

Entretanto, o serialismo de Almeida Prado é anunciadamente livre. A própria menção do espelhamento, mesmo que de forma transformada e semantizada, torna-se uma concepção continuada a partir do sistema serial. Entendendo que a forma retrógrada (RO) e forma inversa do original (IO) no serialismo dodecafônico, são ideias pertencentes à organização direcional por espelhamento, ainda assim convém lembrar que o procedimento espelhado é largamente utilizado já no período Barroco, especialmente com J. S. Bach.

Sob os dados teórico-históricos e as informações autobiográficas que o compositor fez sobre sua formação no campo tonal, e agora se deparando com subsídios que também foram utilizados em música atonal e serial, é perfeitamente plausível

compreender tais artifícios que declaradamente fazem com que Almeida Prado transite entre o tonal e o atonal, sob o fato de tal compreensão, ser ajustada à perspectiva e aos propósitos do espaço “entre” sistemas (seu transtonalismo).



Figura 14 – Espelhamento de relações pelo *intervalo característico* de segunda menor.

CONCLUSÃO

Através dos excertos analisados na seção anterior, ficou demonstrado que Almeida Prado, em seu ato compositivo, faz com que o intervalo transforme-se em um 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) dando um aprofundamento à sua transtonalidade.

O sistema da transtonalidade não seria somente acionado pelas regras do “sistema organizados de ressonâncias”, mas seria entendido também como o fluxo da lógica intervalar de um sistema para outro. Nesse sentido, o intervalo e seus tipos, incluindo efetivamente o(s) *intervalo(s) característico(s)*, seriam o elo de ligação para a formação de conglomerados acórdicos com grande gama de ação e variação dentro dos sistemas. Eles se conectam e se desconectam a serviço da afirmação ou não de um determinado sistema. A meta teórica e composicional de Almeida Prado é a exclusão de limites ou faixas divisoras entre os sistemas. Pelo contrário, seu alvo poético é fundir os próprios sistemas em espaços mutáveis e amplificados. Não há obrigatoriedade de definição aplicável a partir de um certo sistema musical, os materiais são

potencialmente vinculados aos vários sistemas por meio da *concepção intervalar* sob uma organização de materiais em camadas, em alongamentos, em encurtamentos, em deformações, em níveis, em possibilidades de novas aberturas na composição

NOTAS

1. O AUTOR, X. X. (*nota acrescentada para este texto*) “Para Villaça (1996, p. 28) 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 dizer quando começaria ou pudesse terminar a pós-modernidade, Sant’Anna (2003, p. 155) diz 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”.

A pós-modernidade “exime-se da temporalidade histórica” e está ligada ao “presenteísmo”, à “razão cínica, à “aparência”, à “fragmentação”, ao “pastiche”, “deixando se levar pelo mercado” (SANT’ANNA, 2003, p. 155). É preciso dizer que Jean-François Lyotard (1924–1998) é sem contestação a figura mais marcante da filosofia da pós-modernidade, e para ele a pós-modernidade é um “movimento ‘anti’ posturas” (SHINN, 2008, p. 50). As multiplicidades e as rupturas, na pós-modernidade, parecem ocorrer combinadas em um só lugar. Kramer (1996, p. 22), musicalmente falando, anuncia as “fragmentações e as discontinuidades”, o “pluralismo e o ecletismo”, o que é “não linear” quanto aos conteúdos e suas aparições”.

2. O AUTOR (2009c, p. 30–31) diz que “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. “Uma total ausência de ser coerente, um assumir o incoerente” (PRADO e MOREIRA, 2002, p. 58).

3. RAMIRES (1998, p. 270) diz que “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 (*understones*). 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 chamar 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”.

4. O AUTOR (2009c, p. 32) acrescenta que: “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 (PRADO e 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””.

5. “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”. [...] “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], e as relações baseadas na série harmônica, incluindo, sem restrição, as construções forjadas a partir dos primeiros harmônicos – os que formam as tríades perfeitas” (GUIGUE & PINHEIRO, 2001, p. 4).

6. CORRÊA (2014, p. 156) “Esse termo é normalmente entendido como a sobreposição de planos ou camadas, tendo surgido na geologia, para designar a estrutura originada pela acumulação progressiva de qualquer material inorgânico (rochosos, minerais, vulcânicos, arenosos, cristalinos, causado por precipitação química ou decantação, entre outros) tendendo a formar camadas definidas por descontinuidades

físicas e/ou por passagens bruscas ou transicionais de mudanças de textura, estrutura ou quimismo. [;] As ciências sociais importaram o termo para designar diferentes classes sociais de determinadas culturas, ou meios socioeconômicos, fato comprovado na vasta literatura sobre estratificação social. Mas Cone refere-se ao termo como *justaposição* no tempo de blocos musicais. A condição para a identificação desses blocos é o corte, já que os blocos normalmente são introduzidos de forma abrupta”.

7. TATIT (1997, p. 97) “Não há tematização sem desdobramento, não há refrão sem segunda parte e não há gradação de alturas sem a intervenção dos saltos intervalares”.

8. Tematização entedida como repetição, como padrão, como organização reiterada, como algum tipo de norma ou alguma razão.

9. MENEZES (2013, p. 41–2). [...] 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 [...]”.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo. **Um Estudo Analítico das Sonatinas para Piano Solo de Almeida Prado, Visando a Sua Performance. Tese de Doutorado.** Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 2006.

ASSIS, Ana Cláudia de. **O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às Práticas Interpretativas.** Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **Análise musical como princípio composicional.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Ed. 34, 2004.

GOMES FILHO, Tarcísio. **A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos**

de análise para construção da performance. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os Prelúdios de Almeida Prado** – Fundamentos para uma Interpretação. Dissertação (Mestrado em Música). 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**, v. 9 e 10, p. 183–209, São Paulo: USP–ECA, 1998–1999.

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, 18p. Disponível na World Wide Web: <http://www.cchla.ufpb.br/gmt/hp/pags_pessoais/didier/DGDownloads/DGAP1.PDF>. Acessado em: 03 out. 2008.

LOCANTO, Massimiliano. 'Composition with Intervals': Intervallic Syntax and Serial Technique in Late Stravinsk. In: **Music Analysis**, v. 28, n.) 2–3, p. 221–266, 2009.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: Tratado sobre as Entidades Harmônicas. 2a. ed. rev. e ampl. Cotia–SP: Ateliê, 2002a.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música, 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, dez. 2004, p. 73–80. Campinas, 2004.

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

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del Siglo XX**. Tradución: Alicia Santos Santos, Antonio Barrera

Maraver e Antonio Ramirez–Angel Sorrosal. Madrid: Real Musical, [1961] 1985.

PICCHI, Achille. **Mario Metaprofessor de Andrade**: estudo crítico sobre o “Ensaio sobre Música Brasileira”. In: Sinfonia Plural. São Paulo: Ed. 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). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

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.

PRADO, José Antônio Rezende de Almeida. **Cartas Celestes** – Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Sons. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 1985.

PRADO, José Antonio Rezende de Almeida; ACADEMIA BRASILEIRA DE M: SICA. **Encontros com Almeida Prado**. Entrevista compilada por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, jun.– jul. 2001.

RAMIRES, Marisa. As bases da teoria de Edmond Costère. In: **XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM**, 11, 1998, Anais... Campinas: UNICAMP, 1998 p. 267–272.

ROCHA, Junia Canton. **Decisões Técnico–Musicais e Interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

O AUTOR, xxxxx xxxxxx. Sistemas Musicais em Almeida Prado: nas fases Síntese e Pós Moderna. **III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto**. Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto: 2009a.

_____. Expressividade intervalar nos Poesilúdios n.) 13 de Almeida Prado. **XIX Congresso da ANPPOM**. Instituto de Artes. Universidade Federal do Paraná, Instituto de Artes. Curitiba: DeArtes, 2009b.

_____. **Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado**. Dissertação

(Mestrado em Música). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, 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 da Universidade de Brasília, ano VI, v. n.) 1, p. 97-120. Brasília: UnB, 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 da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 151-172, jan.-jun. 2013.

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. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. **Scientiae Studia**. v. 6, n. 1, p. 43-81. São Paulo, 2008.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introduction to post tonal theory**. 2ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, [1990] 2000.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. **O percurso da interseção Olivier Messiaen-Almeida Prado**: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 2010.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. **As redes harmônicas de Pousseur aplicadas à composição musical em tempo real**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Música, São Paulo, 2014.

TATIT, Luiz. **Musitando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

VAZZOLER, Luciano Ferrara. **Stravinsk neoclássico**: uma análise dos procedimentos composicionais. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Música, São Paulo, 2008.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis**. London: The Sacarecrow Press, Inc. 1994.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. **Almeida Prado**: Estudos para Piano, aspectos Técnico-Interpretativos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 2005.

_____. **Concerto "Fribourgeois" de Almeida Prado para piano e cordas**: um estudo para a interpretação. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2010.

SOBRE O AUTOR

Edson Hansen Sant ' Ana. 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.