

2- O SEGUNDO CADERNO DE *POESILÚDIOS*

2.1 *Noites de Tóquio*

Poesilúdio nº 6

*“Noites de Tóquio” é um cromo, é uma seda; tudo é meia tinta, é delicado como a pintura e a porcelana japonesa.*⁸ Este *Poesilúdio* retrata através de suas atmosferas a meditação do Japão tradicional e “*flashes*” rápidos do Japão moderno. Segundo MOREIRA (2002) sua inspiração partiu da obra do artista plástico, Noboru Ohnuma, de ascendência japonesa, a quem Almeida Prado dedicou o *Poesilúdio* .

Uma das dificuldades deste *Poesilúdio* é manter sua unidade na interpretação, devido às suas várias indicações de andamento, caráter e agógica. As atmosferas resultantes destas indicações dividem a peça em: primeira parte (comp.1), segunda parte (comp.2 - 12), terceira parte (13 –18), quarta parte (comp. 19), quinta parte (comp. 20 – 22), sexta parte (comp. 23 – 28), Coda (comp. 29 - 35).

⁸ Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003. (A forma como Almeida Prado se expressa em relação à sua obra, é rica, criativa, revelando não só um pouco de sua personalidade mas, criando imagens sugestivas para a interpretação. Então, optei por transcrever suas próprias palavras, inserindo trechos da entrevista concedida a mim e a MOREIRA (2002) no texto desta dissertação, para citar descrições extra-musicais, processos composicionais, ou fontes de inspiração).

A primeira parte, com caráter de introdução, é composta de um macro compasso⁹, subdividido internamente por linhas pontilhadas, em cinco partes, segundo a natureza de seus materiais. Ele apresenta três indicações diferentes do tempo: *Tempo Livre*, *Lento* e *Rápido*. Exemplo nº 1:

Poesilúdio N°6
Noites de Tokio

Ao Noboru Okamura
com amizade e admiração

ALMEIDA PRADO

Exemplo nº 1, comp. 1.

Esta diversidade de indicações exige atenção do pianista para não haver a descaracterização das células rítmicas; assim sugiro que entre a figuração

⁹ Termo utilizado por ASSIS (1997) e que será empregado neste trabalho sempre que me referir a compassos acima de 30 pulsações.

pianística¹⁰ inicial até o início da fermata onde temos dez pulsações de semínima, se utilize esta figura como unidade de tempo e no trecho seguinte, *Rápido*, utilizar a colcheia como unidade de tempo.

Segundo MOREIRA (2002, p.140) a figuração pianística inicial deste *Poesilúdio* “está baseada no mesmo material utilizado na formação do acorde ‘alpha’ ”¹¹, descrito por Almeida Prado como “a chave temática de todo o ciclo” de *Cartas Celestes*. Assim é interessante conferir tanto às notas da figuração inicial quanto às notas repetidas do *Rápido*, um caráter brilhante como uma analogia às *Cartas Celestes*. No caso da figuração inicial, sugere-se um toque com articulação ativa e retirada rápida dos dedos das teclas, associado ao movimento circular¹². O pianista deverá empregar um semicírculo convexo¹³ de ré a láb na mão esquerda; um círculo de ré a ré na mão direita; e um semicírculo côncavo de dó a ré na volta da mão esquerda para em seguida projetar o peso do braço para o láb, pois a figuração pianística inicial tem a função de anacruse para o andamento *Lento*.¹⁴

¹⁰ Termo utilizado por MOREIRA (2002) para nomear os desenhos musicais que fazem uso de acordes arpejados, em movimento rápido, utilizando valores curtos como semicolcheias e fusas.

¹¹ Segundo MOREIRA (2002, p.272) este acorde é formado por si, fá#, dó e sol.

¹² Movimento circular – Segundo Kaemper citado por SENISE (1992, p.41-42) “ neste movimento os braços descrevem no ar círculos de raios maiores ou menores, como se movimentassem uma manivela.” “ O movimento circular é aplicado nas figuras musicais que retornam sobre si mesmas, como no caso do desenho descrito pela mão direita (ré, sol, mib, sol, ré) no gesto musical do exemplo 1.

¹³ Semicírculos – Os semicírculos são empregados à seqüência de notas que não retornam ao seu ponto de partida (SENISE, p.42), como no caso da seqüência ré, mib, sol, láb, do gesto musical no exemplo 1. Geralmente a mão direita descreve semicírculos côncavos nas seqüências de notas ascendentes e convexos nas descendentes. A mão esquerda faz naturalmente o contrário.

¹⁴ É importante lembrar que na prática de qualquer movimento pianístico sua amplitude depende do andamento em que é executado, isto é, quanto mais rápido o andamento menor a amplitude do

A segunda parte, *Calmo, noturno*, tem início sobre a ressonância do último acorde da primeira parte e se caracteriza pelo ostinato contínuo na região grave do piano, em compasso 5/8, junto a uma melodia *cantabile*. Nos dois primeiros compassos o ostinato cria uma atmosfera tranqüila para a entrada da melodia, apresentada a partir do segundo compasso. A partir de então, até o compasso 11, necessita-se de maior atenção na busca por intensidades distintas para o ostinato e melodia, uma vez que o compositor pede dois planos sonoros distantes, ou seja, *pp* para o acompanhamento e *f*, sonoro, para a mão direita. Exemplo nº 2:

The image shows a musical score for a piece titled "Calmo, noturno". It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line starting at measure 2 and a bass staff with a continuous ostinato. The second system continues the piece, showing dynamic markings like "pp" and "ff".

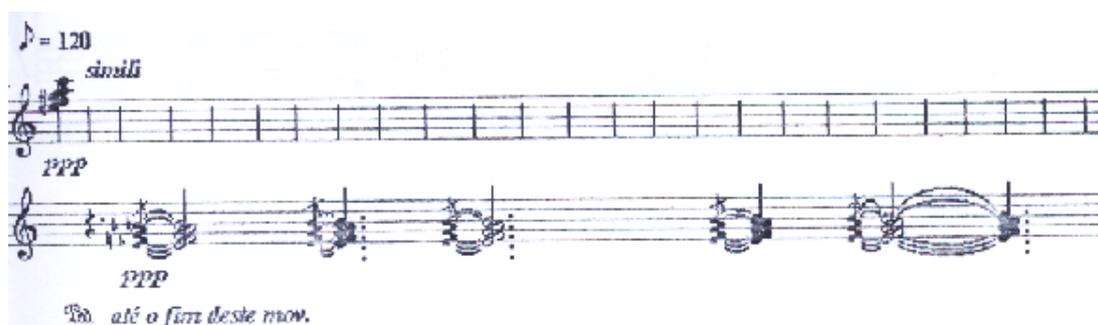
Exemplo nº 2 – comp. 2 -12.

movimento ou seja, dependendo do andamento em que é executado o movimento é imperceptível para quem observa embora faça grande diferença para quem executa.

A terceira parte também se inicia com as ressonâncias da última nota da parte anterior, ou seja, o mi do baixo, que desemboca em um cluster tocado nas quatro notas mais graves do piano, lembrando o gongo (disco de metais de origem asiática) e aumentando consideravelmente a ressonância. Sobre este procedimento Almeida Prado explica:

“Você deve ter reparado no *Noites de Tóquio* uma coisa , um cluster no grave, vira e mexe tem uma pontuação, é o tantam, é o gongo. Aquela escala japonesa deve soar desafinada, porque o *Koto* não tem a afinação temperada, e para eu imitar este desafinado tenho que ‘sujar’, para dar o eco.”¹⁵

É importante ressaltar que a utilização de *clusters* como pedal de ressonância é um procedimento freqüente na obra de Almeida Prado, por exemplo, nesta passagem de *Cartas Celestes* (volume III) em *Lua Cheia*, como é observado por ASSIS (1997, p.49).



Exemplo nº 3, comp. 1

Neste exemplo, assim como o trecho em questão do *Noites de Tóquio*, o pedal participa como elemento estruturador, permitindo a livre ressonância de todos os registros abordados nas respectivas passagens.

¹⁵ Almeida Prado, em entrevista a autora, em 25/10/2003.

Assim, apesar de Almeida Prado não colocar indicações claras de pedalização, esta aparece sugerida no decorrer deste *Poesilúdio* através de ligaduras nas notas, acordes ou *clusters* do baixo, como, por exemplo, na transição do compasso 1 para o 2, 12 para 13 e na terceira parte inteira (comp. 13-18) depois de cada emissão do baixo. Exemplo nº 4:

Exemplo nº 4, comp. 13-16

A quarta parte é formada de um compasso indicado Lento, sagrado, com caráter solene. O acorde da mão esquerda em semibreve sugere um pedal inteiro para o

compasso criando grande ressonância, o que é confirmado pelo compositor. (informação pessoal).

Na quinta parte temos o *Rápido Estelar* (exemplo nº 3 comp.21) que é derivado do Rápido (comp. 1), sendo que ambos fazem uma analogia às estrelas e se constituem de notas repetidas duas a duas; a primeira nota sempre mais forte que a primeira, utilizando a escala pentatônica. Porém, o Rápido Estelar é mais elaborado e difícil tecnicamente, pois é mais extenso e, enquanto no *Rápido* os dedos após cada repetição das notas realizam saltos ascendentes e descendentes de 2^{as}, 3^{as} e 4^{as}, no Rápido Estelar é constituído de saltos de 7^{as} e 9^{as}, e semicolcheias em contratempo na mão esquerda; esta combinação faz desta passagem uma das mais complexas tecnicamente da coleção dos *Poesilúdios*. Devido a esta dificuldade, durante a realização desta pesquisa, procurei em obras do repertório tradicional pianístico uma passagem com características semelhantes, encontrando apenas dois compassos no *Études Pour les notes répétées*, de Claude Debussy, onde a mão direita executa um trecho de notas repetidas duas a duas com poucos saltos, prevalecendo graus cromáticos. Exemplo nº 5 :



Exemplo nº 5, *Études Pour les notes répétées*, C. Debussy, comp. 10 – 11.

Também Almeida Prado não se lembra de ter visto algo parecido antes, e relaciona este trecho apenas às suas *Cartas Celestes*¹⁶. Então, considero esta passagem uma ampliação da escrita e da técnica pianística e um momento revolucionário no piano no que se refere ao resultado tímbrico. O pedal é amplamente utilizado nestas duas passagens, conforme pedido pelo compositor, (informação pessoal).

Para uma maior organização mental e rápida memorização do trecho *Rápido Estelar*, sugiro um estudo de mãos separadas, onde a mão esquerda poderá ser dividida em blocos¹⁷ de notas como demonstrado no exemplo nº 6:

¹⁶ Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

¹⁷ É importante ressaltar que este tipo de estudo por blocos depende do dedilhado utilizado por cada pianista, e que o dedilhado aqui exposto é apenas a título de sugestão.

The image shows a musical score for saxophone and piano, spanning measures 20 to 21. The score is divided into three systems. The first system (measures 20-21) features a saxophone part with a 'Rápido, estelar' (fast, sparkling) instruction and a piano accompaniment. The second system (measures 21-22) shows the saxophone playing a melodic line and the piano providing a rhythmic accompaniment. The third system (measures 22-23) continues the piano accompaniment with dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Exemplo nº 6, comp. 20 - 21.

Sugiro estudar as notas repetidas da mão direita, articulando o tempo sempre após as barras de compasso pontilhadas.

A respeito do dedilhado concluí que o melhor seria realizar a mudança de dedos nas notas repetidas. Aconselho, para uma maior eficiência técnica e alcance da velocidade desejada, sempre preparar antecipadamente a posição do dedo sobre a próxima nota a ser tocada. Para o efeito *fp* das notas repetidas, sugiro que nas notas em *f* o dedo faça o ataque em direção perpendicular à tecla e sua retirada

em direção à palma da mão, e a emissão das notas em *p* seriam consequência desta retirada, ou seja, o ataque e a retirada em direção à palma da mão. O pulso deve estar flexível. Para as semicolcheias, em *p*, da mão esquerda é interessante um ataque de baixo para cima, para facilitar a leveza do toque.¹⁸

Na sexta parte a polirritmia é associada à variação da agógica marcada pelo compositor, o que pode levar à uma descaracterização rítmica deste trecho; então é necessário que esta polirritmia seja estudada a tempo, e depois se acrescente o *accelerando* e *rallentando*. Exemplo nº 7:

The image shows a musical score for Example nº 7, spanning measures 22 to 27. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system (measures 22-24) and the second system (measures 25-27) each have a right-hand staff and a left-hand staff. The right-hand part features a melodic line of eighth notes, often beamed in groups of seven, with dynamic markings of *f* and *p*. The left-hand part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *p* and *pp*. Tempo markings include *accel* and *rall.* with a '7' above them, indicating a seven-measure phrase. The piece ends with a '8e.' marking, likely indicating the eighth ending.

Exemplo nº 7, comp. 22 – 27.

¹⁸ Naturalmente a passagem *Rápido* deve ser estudada da mesma maneira.

É relevante verificarmos o papel da agógica durante toda a peça, como elemento estruturador, construindo novas propostas de caráter e exigindo do intérprete equilíbrio entre as mudanças de tempo.

Na *coda* pode-se obter um efeito de “filtro” das ressonâncias nos acordes escritos nos valores de mínimas e semibreve; para tanto, é necessário que o pedal seja trocado com atraso nestes acordes, a ponto do ouvido identificar a “sujeira” harmônica que em seguida é “filtrada”, restando apenas ressonâncias do novo acorde. Exemplo nº 8:

The image shows a musical score for piano, Example 8, covering measures 28 to 35. The score is written in 4/4 time. Measures 28-31 are marked as 'Tempo libre' with a 12:8 ratio. The music features complex harmonic structures with overlapping chords and melodic lines. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). Pedal markings are indicated at the bottom of the bass staff. A date stamp '09/08/1985' is present in the bottom right corner of the score.

Exemplo nº 8, comp.28 – 35.

2.2 Noites de São Paulo

Poesilúdio 7

As guitarras elétricas do *Noites de São Paulo* interrompem bruscamente a delicada atmosfera do *Noites de Tóquio*, desenvolvendo-se em ritmo frenético e fazendo uma analogia àquela agitada cidade. “Noites de São Paulo é o rock da Rita Lee, cidade com néon, com bastante barulho”¹⁹. Segundo MOREIRA (2002,p.147), a inspiração deste *Poesilúdio* partiu da escultura *Eixo paralelo ao da rotação da Terra*, de Marcos do Valle, a quem o compositor dedicou esta peça.

É composto de duas partes e uma *coda* : primeira parte (comp.1-20), 2ª parte (comp. 21-36), *coda* (37-45) . Sua escrita é alusiva à escrita idiomática da guitarra elétrica e utiliza seqüência de acordes repetidos.

Dentre as dificuldades de execução desta peça, estão a complexidade métrica com alternâncias rápidas entre compassos simétricos (2/4, 3/4) e assimétricos (5/8, 7/16, 9/16, 11/16), as freqüentes mudanças das unidades de tempo (semínima, colcheia e semicolcheia) e acentuações não coincidentes nas duas

¹⁹ Almeida Prado, em entrevista a esta autora, em 25/10/2003.

mãos, exigindo excelente domínio da coordenação motora. Vejamos as mudanças de compasso no trecho do exemplo abaixo. Exemplo nº 9:

The image shows a musical score for piano, Example 9, measures 15-20. The score is written in two systems. The first system (measures 15-16) is in 11/16 time, with a dotted bar line indicating a 4+4+3 subdivision. The second system (measures 17-20) shows changes to 9/16 and 5/8 time signatures, with accents and slurs indicating subdivisions like 3+3+3 and 2+2+1.

Exemplo nº 9, comp. 15-20.

Para uma transição segura e precisa entre as diferentes unidades de tempo deste trecho, faz-se necessária uma subdivisão em semicolcheias; é importante, porém, apoiar corretamente os tempos e, assim, manter o caráter de cada compasso, pois Almeida Prado exige que os compassos sejam bem caracterizados (informação pessoal). No 11/16, (exemplo nº 9), o compositor demonstra claramente como subdividir o compasso através do agrupamento das semicolcheias e da barra de compasso pontilhada, ou seja, 4 + 4+ 3. No 9/16 as semicolcheias são agrupadas em 3 + 3 + 3 com acento na primeira semicolcheia do primeiro tempo e o 5/8 é subdividido em 2 + 2 + 1 com acentos no primeiro e terceiro tempos. Ao estudar

estes dois últimos compassos preferi continuar contando internamente as semicolcheias.

Esta peça exige do intérprete resistência física e vitalidade rítmica em função do movimento repetitivo de acordes em andamento rápido e da presença de vários acentos associados à dinâmica em *f* e *ff* na maior parte do *Poesilúdio*. Sugiro, então, um ataque oblíquo dos acordes em relação às teclas, utilizando toque *staccato*, uma vez que um ataque perpendicular às teclas nestes acordes poderia atrasar os movimentos. Isto aconteceria porque a mão teria maior dificuldade em vencer a força da gravidade sempre que voltasse a posição de ataque, assim tensionando a musculatura e comprometendo a precisão rítmica, a qualidade do som e o andamento da peça. Para os acordes acentuados o ataque obviamente será mais forte, porém optei por um toque mais curto do que para os demais, evitando a quebra da fluência.

Observando o desenho geral da segunda parte, (exemplo nº 10), verificamos tratar-se de uma textura polifônica em movimento paralelo, com duas pequenas interrupções por acordes na linha superior (comp. 21 e 23). Porém, ocorrem neste trecho pequenas mudanças de direção de movimento e posição de mão, que transformam esta parte em uma das mais complexas, em termos de resolução técnica, dentro de todo o conjunto de *Poesilúdios*. O pianista deverá estar

consciente destes detalhes para a boa execução deste trecho. Exemplo nº 10:

The image shows a musical score for Example nº 10, measures 21-26. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 21 has a downward arrow above the staff and a dashed line below with an upward arrow. Measure 24 has an upward arrow below the staff. Measure 26 has dynamic markings 'ff' and 'pp' and a 'pp' marking below the staff.

Exemplo nº 10, comp. 21- 26

Na passagem do primeiro para o segundo tempo do compasso 22, enquanto a mão direita sobe para o dó 2, a mão esquerda desce para o dó -1, o movimento das mãos que seguia paralelo até então torna-se contrário e também há um encolhimento da mão direita simultaneamente à extensão da mão esquerda. Na passagem do 1º para o 2º tempo do compasso 24, apesar do movimento das duas

linhas seguir paralelo, há uma sensação de quebra deste movimento, pois enquanto a mão esquerda salta para uma nona ascendente a direita sobe apenas um semitom. Neste momento as mãos voltam a ficar em posições diferentes, ou seja, a mão esquerda está estendida enquanto a mão direita está encolhida.

Ao contrário do restante da obra, neste *Poesilúdio* não há espaço para a realização de *rubato*, e deve-se manter preciso o tempo da semicolcheia.

2.3 Noites de Manhattan

Poesilúdio nº 8

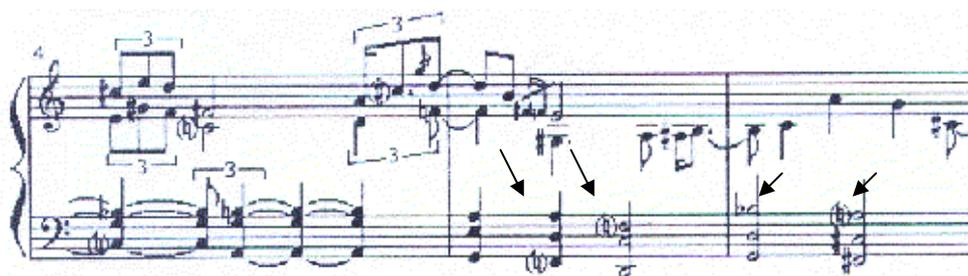
A agitação do *Noites de São Paulo* parece dissolver-se por completo na primeira nota de *Noites de Manhattan*. O *Poesilúdio nº 8* revela uma atmosfera plácida e um pouco melancólica, com características do estilo improvisatório e ambiência harmônica do *blue*. Ele foi inspirado em lembranças de conversas com amigos sobre jazz em um hotel em Manhattan (informação pessoal) e dedicado a Marcus Vinícios Pasini Osorio.

Sua indicação inicial é *Tempo de Blue, a la Gershwin, calmo e rubato*. Devido à associação com o *blues*, é importante, para a correta caracterização deste *Poesilúdio*, que o intérprete conheça alguns princípios básicos deste gênero da música norte-americana, como, por exemplo, a característica vocal da melodia e o

estilo improvisatório que culminam em uma rítmica flutuante, tornando o rubato indispensável na execução desta peça; a valorização da harmonia e suas progressões impedindo que a melodia reine absoluta, obrigando o intérprete a aproximar os planos sonoros, entre harmonia e melodia, sem afetar a maciez da linha melódica; o conhecimento do esquema harmônico do *blues*, normalmente estruturado em doze compassos com os três principais acordes da tonalidade, ou seja, tônica, dominante e subdominante, podendo orientar na memorização e no emprego do pedal (SADIE, 1994, p.115).

É importante manter as relações rítmicas corretas entre as figuras pontuadas e quiálteras, presentes em todo o *Poesilúdio*, mesmo quando empregado o rubato. Aconselho, para este fim, o estudo com o tempo regular, em alguns momentos com o auxílio do metrônomo, e pouco a pouco tornando a agógica mais livre.

Um outro fator que pode vir a contribuir para uma possível desestruturação rítmica, exigindo uma certa atenção do intérprete, são os acordes extensos de 9^{as} e 10^{as}, que em alguns casos obrigam a mão esquerda a arpejar o acorde. Sugiro começar a nota mais grave do acorde arpejado antes do tempo e terminar com a nota mais aguda na cabeça do tempo. Em alguns casos, a mão direita pode vir em auxílio da mão esquerda para tocar a nota superior dos acordes, como no caso dos acordes de 10^{as}, presentes nos compassos 5 e 6, do exemplo nº 11:



Exemplo n° 11, comp. 4-6.

A melodia deve ser trabalhada visando uma sonoridade fluida, para tanto, sugiro um toque *cantabile*, alcançando o fundo da tecla com a “polpa”²⁰ dos dedos, porém, com pouca pressão. A harmonia que está dividida entre a mão esquerda e a parte interna da mão direita deve ser tocada cuidadosamente com dedos e pulso firmes, sem que falte ou fique fraca demais qualquer nota do acorde. É importante lembrar que a sonoridade delicada, fluida da melodia já contribuirá naturalmente para a valorização harmônica.

²⁰ Muitos professores de piano utilizam este termo para designar a região do tato, ou seja, a região de maior sensibilidade dos dedos. RICHERMI (1997, p. 108) utiliza o termo entre aspas e se refere a esta região, como aquela onde há “maior quantidade de tecido carnoso entre a tecla e o osso”.