

Análise musical de “*Portrait de Nadia Boulanger*” (1972), de Almeida Prado

Tales Eduardo Pelison Botechia, Tadeu Moraes Taffarello

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Resumo: “*Portrait de Nadia Boulanger*”, para voz e piano, foi composta em 1972 por Almeida Prado (1943-2010) como uma homenagem à sua professora durante o período de aperfeiçoamento na França, que durou de 1969 a 1973. O presente artigo objetiva analisar musicalmente esta peça. Como metodologia, cada um dos dez movimentos será analisado separadamente, buscando desvendar as suas características próprias. Como resultado final, percebe-se que, embora os movimentos tenham sido compostos com técnicas e materiais musicais diversos, há elementos que os conectam, tais como o uso de um mesmo material harmônico; a estruturação por rotações de uma série dodecafônica; a exploração de material sonoro/musical com ênfase nas ressonâncias e timbres, dentre outros. A relevância deste artigo ocorre pois, pelo período em que foi escrita a peça, é possível perceber a transitoriedade nas técnicas composicionais de Almeida Prado e, desse modo, contribuir para o melhor entendimento de seu desenvolvimento estilístico como compositor.

Palavras-chave: Almeida Prado, Nadia Boulanger, Análise Musical, Voz, Piano.

Abstract: “*Portrait de Nadia Boulanger*”, for voice and piano, was composed in 1972 by Almeida Prado (1943-2010) as a tribute to his teacher during his musical improvement period in France, which lasted from 1969 to 1973. This article aims to analyse this piece. As a methodology, each of the ten movements will be analyzed separately, seeking to unveil their own characteristics. As a final result, it is clear that, although the movements were composed with different musical techniques and materials, there are elements that connect them, such as the use of the same harmonic material; the structuring by rotations of a dodecaphonic series; the exploration of sound/musical material with emphasis on resonances and timbres, among others. The relevance of this article occurs because, due to the period in which the piece was written, it is possible to perceive the transience in Almeida Prado's compositional techniques and, in this way, to contribute to a better understanding of his stylistic development as a composer.

Keywords: Almeida Prado, Nadia Boulanger, Musical Analysis, Voice, Piano.

Durante o período final de sua formação como compositor, Almeida Prado (1943-2010) teve uma estada na França que durou de 1969 a 1973, onde estudou, sobretudo, com Olivier Messiaen (1908-1992) e Nadia Boulanger (1887-1979). Com a professora, pianista, organista e maestrina francesa, Almeida Prado teve a oportunidade de se dedicar ao estudo da teoria da música, com sessões de aprofundamentos no repertório canônico da música Ocidental, conforme relata em entrevista: “Eu aprendia com a Nadia harmonia tradicional, tonal, e contraponto tradicional. Além disso, às quartas-feiras, ela sempre analisava uma obra clássica, de Beethoven, Mozart etc.” (PRADO. In: TAFFARELLO, 2010, p. 271)

Nadia Boulanger, em um primeiro momento, trabalhara como compositora, mas, após a morte precoce de sua irmã Lili Boulanger (1893-1918) com apenas 24 anos de idade, passou a atuar como educadora musical, tendo dado aulas para compositores e regentes renomados como Walter Piston (1894-1976), Aaron Copland (1900-1992), Elliott Carter (1908-2012), Leonard Bernstein (1918-1990), Daniel Barenboim (nascido em 1942) e Almeida Prado (1943-2010).

Seus métodos de ensino focavam principalmente em análise e contraponto de vários períodos da História da música, conforme o próprio Almeida Prado relatou. De acordo com Barancoski (2014, p. 6), o interesse de Nadia em estudar peças de diversas épocas vinha de seu conhecimento e culto à música do passado. Tal interesse, naturalmente, não impedia que ela ensinasse seus alunos a buscarem uma linguagem própria, ou seja, uma personalidade musical particular. Também transmitia a seus estudantes que tivessem uma visão macroestrutural bem definida em suas obras, chamada por ela de *la grand ligne*, ou, em português, a grande linha.

Dentro da produção composicional de Almeida Prado em seu período de estudos na França, uma peça ganha destaque por ser uma homenagem à sua professora. Trata-se de *Portrait de Nadia Boulanger*, para voz e piano, escrita em julho de 1972. Não há qualquer indicação por parte do compositor de qual registro de voz deve ser usado, sendo que a tessitura apresentada é Dó#³ ao Lá⁴. O compositor declara, no começo da partitura, que a motivação para compor a peça foi criar um retrato de Boulanger a partir de tudo aquilo que faz parte de sua “*grande personnalité* [grande personalidade]” (PRADO, 1972), o que demonstra a sua grande admiração e respeito por ela.

A peça é dividida em dez movimentos que alternam entre movimentos com o uso da voz e

¹ Será utilizado o Dó central como Dó 3, como notado no sistema francês.

piano e movimentos exclusivamente instrumentais, sendo estes denominados pelo compositor como “Colunas Temáticas”. A voz canta textos escolhidos de autores de diversas épocas.

A sequência de movimentos da peça, com a tradução livre dos títulos e os autores dos textos utilizados é:

- 1) *Introitus* (texto de Yves Bonnefoy²);
- 2) *Colonne de pierre* / Colunas de pedra;
- 3) *Cantique marin* / Canto do mar (texto de Virgílio);
- 4) *Colonne de cristal* / Colunas de cristal;
- 5) *L’île magique* / A ilha mágica (texto de W. Shakespeare);
- 6) *Colonne de feu* / Colunas de fogo;
- 7) *La fleur ardente* / A flor ardente (texto de Apollinaire) /
Le fruit ardent / O fruto ardente (texto de Paul Valery);
- 8) *Colonne de lumière* / Colunas de luz;
- 9) *La lampe dans la nuit* / A lâmpada na noite (texto de W. Shakespeare) /
Les yeux désirés / Os olhos desejados (texto de São João da Cruz);
- 10) *Les colonnes infinies* / As colunas infinitas (texto de Paul Valery).

Como é possível perceber, algumas das partes para voz e piano não são separadas por colunas e podem ser consideradas como um único movimento, como, por exemplo, os movimentos 7 e 9. A proposta do presente artigo é realizar um estudo de análise musical da peça, percorrendo sobre cada um dos movimentos e estabelecendo relações de análise musical entre eles.

Antes de adentrar na peça em questão, cabe ressaltar algumas considerações sobre a metodologia e termos utilizados. Almeida Prado teve uma formação composicional eclética. No Brasil, estudou com Camargo Guarnieri (1907-1922) e Gilberto Mendes (1922-2016); enquanto em Paris, com Messiaen e Boulanger. A partir disso, surge uma problemática para a análise de *Portrait de Nadia Boulanger*: como abordar a escrita musical de um compositor que se utiliza de uma miríade de estilos?

Um primeiro ponto emergente dessa problemática é acerca da análise musical em si. Corrêa (2006, p. 44) considera como “a ascensão da primazia da técnica sobre a própria obra” uma análise

² Em sua partitura, Almeida Prado afirma que o texto seria de autoria de Virgílio, entretanto, verificou-se que o autor é Yves Bonnefoy, tendo sido utilizada a terceira estrofe do poema *Douve Parle*.

musical que, por vezes, tem o foco principal mais na própria ferramenta analítica do que na obra em si. Tal abordagem, ao moldurar a obra referida dentro de uma única ferramenta de análise, pode ser ineficaz para encontrar as diversas relações estruturais, pois tende a levantar apenas um ou alguns poucos aspectos da peça em questão.

Outra possibilidade é o uso de mais de uma ferramenta para ampliar o escopo da análise. Porém, o uso de múltiplas ferramentas acaba levantando uma segunda problemática: análises que apontem aspectos diversos das composições sem se preocuparem com as suas aplicabilidades pragmáticas (CORRÊA, 2006, p. 47), resultando, por vezes, em um acúmulo de dados sem que sejam sumarizados aspectos relevantes acerca do objeto estudado.

Tratando os dois modelos analíticos e suas limitações como pontos extremos de possibilidades metodológicas, optou-se pela utilização de mais de uma ferramenta, tendo, entretanto, consciência do alerta dado por Corrêa. Tal opção se deu por parecer refletir melhor o processo criativo de Almeida Prado, que segue uma espécie de formalismo intuitivo. Cook afirma que, além da própria composição, a análise é um dos meios mais eficazes de se aprofundar em uma obra³. Logo, utilizar uma análise que se aproxime do pensamento composicional pode contribuir ainda mais para o entendimento da peça.

Conforme dito, o processo composicional de Almeida Prado não se restringe a uma única técnica, o que torna necessário apontar, *a priori* da análise, uma explicação mais aprofundada sobre as estratégias composicionais utilizadas durante a peça e uma terminologia que seja clara para o entendimento da obra como um todo.

Primeiramente, deve-se destacar a operação de rotação utilizada nos movimentos das “Colunas Temáticas” e no “Canto do mar”, conforme será demonstrado com detalhes na análise destes. Além do uso de operações como inversão e retrogradação, compositores serialistas usavam a permutação⁴ para gerar material a partir de uma mesma série. A permutação pode ser entendida como um embaralhamento da ordem original dos elementos.

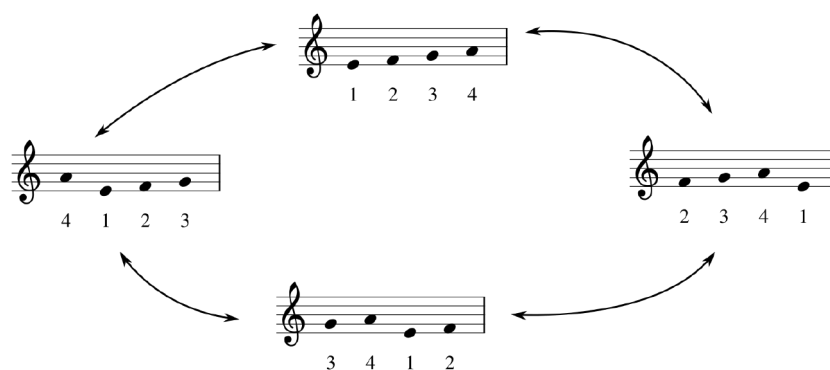
Já a rotação se classifica como um tipo singular de permutação, no qual a série é tratada de

³ “You end up with the same sense of possession that a composer feels for a piece he has written. Rising with the music and sleeping with it, you develop a kind of intimacy with it that can hardly be achieved in any other way.” (COOK, 1994, p. 1)

⁴ Um autor que discorre sobre a permutação é o compositor francês Olivier Messiaen em seu Tratado (MESSIAEN, 1996)

maneira modular e a ordem de cada elemento é transferida em uma mesma direção, de modo que não se perca a relação na ordem dos elementos, em uma simetria de translação e/ou de rotação (Fig. 1).

FIGURA 1 – Série de 4 notas e suas possíveis rotações.



Fonte: Elaboração própria.

Outro termo que será recorrente durante a análise é gesto musical. Na literatura de música, ele pode ter diversas acepções, indo desde o movimento próprio do instrumentista e sua teatralidade, passando por características intrínsecas à prática ligada a tocar um instrumento específico, até noções mais próximas do gesto como resultante da ação composicional em si. É nesse contexto que explica Castellani:

A noção de gesto musical configura ao mesmo tempo um terreno bastante movediço e fértil da composição contemporânea, tendo em vista a ampla gama de acepções que possui, dependendo tanto do contexto na qual está inserida, como de qual compositor ou teórico a utiliza. (CASTELLANI, 2010, p. 2)

Zagonel, por sua vez, pensa que, para um compositor, a acepção do termo se refere a algo próximo de um artesanato sonoro, em que se pode identificar gesto como uma unidade formada internamente por diversos aspectos sonoros, de tal modo que as estruturas internas dessas unidades possam ser modificadas para a elaboração de novos gestos, assim como cada unidade gestual pode ser sobreposta e/ou sequenciada, para se criar o discurso musical: “Neste sentido, o compositor manipula gestos, que são na realidade ‘movimentos sonoros’ presentes anteriormente em seu pensamento, e os concretiza em forma de partitura. Ordena uma série de gestos, coloca-os um ao lado do outro, os sobrepõe e dissocia.” (ZAGONEL, 1992, p.36)

Na presente análise, gesto será entendido como uma configuração musical própria, uma montagem de diversos parâmetros tais como altura, duração, perfil melódico, intensidades e direcionalidade, próximos ao que Zagonel classifica como gestos do compositor e que, para Castellani, é a “vinculação de significados convencionais ao som ou às estruturas musicais, de forma cultural ou arbitrária.” (CASTELLANI, 2010, p. 2)

Além dessa terminologia que foi atribuída conforme a necessidade da análise da peça, foram utilizados termos que facilitariam a compreensão da análise, como, por exemplo, as divisões estruturais da obra em uma ordem de dimensão do macro para o micro, como indica a Tabela 1.

TABELA 1 – Terminologia utilizada para as divisões estruturais da análise empreendida em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

<i>Divisões estruturais</i>	Exemplos
<i>Peça</i>	<i>Portrait de Nadia Boulanger</i>
<i>Movimento</i>	<i>La lampe... + Les yeux...</i>
<i>Parte</i>	<i>Les yeux...</i>
<i>Seção</i>	A – B – A'
<i>Segmento</i>	Compassos de X a Y

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, o escopo deste trabalho não pretende se aprofundar em uma análise dos textos utilizados, e nem em como estes foram recortados para se adequar às intenções do compositor. Porém, ocorre em momentos da análise de se comentar um certo sentido poético que parece transcorrer entre música e texto, tenham sido tais correlações intencionais ou não durante o processo criativo.

1. Introitus

Em voz falada, é recitado um texto de Yves Bonnefoy: “*Que le verbe s'éteigne / Sur cette face de l'être où nous sommes exposés, / Sur cette aridité que traverse / Le seul vent de finitude*”.⁵

A “Introdução”⁶ consiste em um único hexacorde tocado uma única vez, na região grave, em dinâmica *ffff*, com a indicação de “deixar soar” (Fig. 2).

⁵ Tradução feita pelos autores do presente artigo: “Que a palavra se apague / Nesta face do ser onde somos expostos, / Nesta aridez que atravessa / O único vento da finitude.”

⁶ Os títulos dos movimentos serão mantidos em língua original nos subitens e traduzidos no corpo do texto.

FIGURA 2 – Compasso inicial de “Introitus” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The image shows a musical score for the beginning of "Introitus" in *Portrait de Nadia Boulanger*. It consists of two staves: a vocal line (Voix) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in treble clef and has a fermata over the first note, with a marking "(CA 5 secondes)" above it. The piano accompaniment is in bass clef and features a hexachord in the bass register, with a "Laisser vibrer" instruction below it. The piano part also has a fermata over the first note and a marking "8va" with a dashed line indicating an octave shift.

Fonte: Elaboração própria

Há indícios na partitura de que, possivelmente, a “Introdução” foi criada posteriormente ao primeiro movimento, “Colunas de pedra”. O que suporta essa hipótese é a numeração de página da edição da Tonos Darmstadt, na qual a página das “Colunas” é numerada por 1bis, dando a impressão de a expressão “bis” ter sido acrescida posteriormente para acomodar a página 1 utilizada pela “Introdução”. Outro dado é que o único acorde de “Introdução” contém as mesmas notas, considerando-se a equivalência de oitavas, do hexacorde inicial das “Colunas Temáticas” (Fig. 3, acorde 1), tocado, porém, em um registro na região grave e com uma distribuição diferenciada das alturas, com a tessitura mais fechada. Isto, de uma certa maneira, antecipa a sonoridade do movimento seguinte.

2. Colonne de pierre

“Colunas de pedra”, assim como as demais “Colunas Temáticas” da peça, trabalham um único material harmônico (Fig. 3), com as mesmas progressões, ritmo harmônico, fórmulas de compassos e andamento ($\text{♩} = 84$). Elas têm em comum também o uso quase exclusivo do piano sem a voz. O movimento “Introdução”, já apresentado, e “As colunas infinitas”, último movimento da peça, usam parte desse mesmo material harmônico. Esse uso de um material comum recorrente ao longo de toda a peça, criando assim uma certa coerência em larga escala, pode ser uma influência de Boulanger que, em suas aulas, trabalhava a coerência macroestrutural.

Inicialmente, os acordes presentes nas “Colunas Temáticas” foram organizados do mais grave para o mais agudo de acordo com as notas do baixo – como numerado na Figura 3. Distribuindo dessa forma os hexacordes em 6 vozes distintas, é possível notar que cada voz trabalha com uma mesma série dodecafônica, utilizando uma operação de rotação e garantindo que, para cada voz do hexacorde e para cada hexacorde em si, não haja repetição de notas em suas formações.

FIGURA 3 – Hexacordes das “Colunas Temáticas” utilizados por Almeida Prado em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972). As setas indicam a operação de rotação empregada.

The figure displays a musical score with six staves, each containing a sequence of 12 hexacords. The hexacords are numbered 1 through 12 at the bottom. The notes are arranged in a way that demonstrates a rotation operation, where the notes of one hexacorde are shifted to become the notes of the next hexacorde in the sequence. Arrows indicate the rotation of notes between adjacent hexacords. The notes are organized into six distinct voices, each working with a specific dodecaphonic series.

Fonte: Elaboração própria.

Indo da série mais grave para a mais aguda, percebe-se a operação de rotação, pois o segundo elemento da linha mais grave passa a ser o primeiro da linha logo acima. Por sua vez, o quinto elemento desta linha passa a ser o primeiro da linha logo acima, e assim por diante, conforme demonstrado na figura anterior.

Colocando os hexacordes em suas formas primas⁷, é possível perceber, por exemplo, que há a repetição de uma mesma forma para os acordes 6, 8 e 11, conjunto 6-Z39 (Tabela 2). Há de se destacar,

⁷ Forma prima, como concebido por Allen Forte, é uma organização de acordes seguindo seus perfis intervalares. Para mais detalhes cf. Straus (2016)

entretanto, a variedade harmônica atingida com o uso de uma mesma série dodecafônica, pois, com exceção dos acordes que têm a mesma forma prima, todos os demais são diferentes.

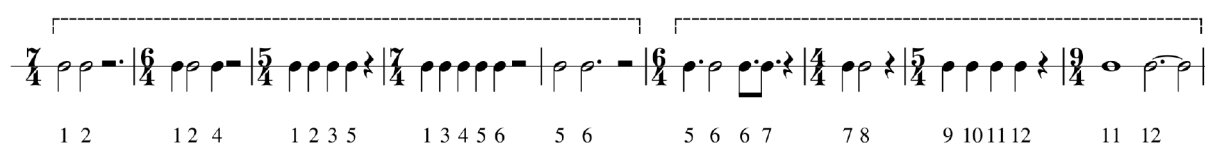
TABELA 2 – Forma prima dos conjuntos de classes de notas criados a partir dos hexacordes das “Colunas Temáticas” de *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado. Percebe-se a utilização de uma mesma forma para os acordes 6, 8 e 11.

Acorde 1	Acorde 2	Acorde 3	Acorde 4
[014568]	[012356]	[012467]	[012358]
Acorde 5	Acorde 6	Acorde 7	Acorde 8
[012346]	[023458]	[012357]	[023458]
Acorde 9	Acorde 10	Acorde 11	Acorde 12
[012469]	[012569]	[023458]	[014679]

Fonte: Elaboração própria.

A Figura 4 ilustra o esquema geral do ritmo e da sequência de aparição dos hexacordes nas “Colunas Temáticas”. Ou seja, todas as “Colunas” sempre seguem essas fórmulas de compasso, nessas durações e ordem de acordes, representados pelos números abaixo de cada nota.

FIGURA 4 – Representação geral das durações dos hexacordes nas “Colunas Temáticas” de *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado. Os números indicam quais hexacordes são tocados de acordo com a Figura 3 e, conseqüentemente, a progressão harmônica.



Fonte: Elaboração própria.

A respeito das durações e do uso dos hexacordes, nota-se uma divisão em dois segmentos: o primeiro são os cinco primeiros compassos e o segundo, os demais compassos. Por serem os únicos a estarem nos dois segmentos, pode-se dizer que os hexacordes 5 e 6 são pivôs dessa divisão. Em ambos os segmentos, as durações dos hexacordes se desenvolvem em uma forma de arco, tendendo a começar mais longas, tornando-se mais curtas no meio de cada segmento, e ao final passando a serem mais longas novamente.

Já em relação ao uso dos hexacordes, a progressão é em ziguezague e não seguem exatamente a ordem da série, apesar de seguirem um direcionamento do grave para o agudo. Ou seja, há sempre a

retomada de alguns acordes já apresentados antes de introduzir novos, sendo que podem haver permutações na ordem dos acordes, tornando mais gradual a mudança da região grave para a região aguda.

No movimento “Colunas de pedra”, os hexacordes são utilizados em dinâmica *fortissimo*, alcançando *fortississimo* no último compasso, com acordes em *tenuto* e ligaduras de frase a cada compasso, conforme demonstrado no início do movimento na Figura 5, na qual é possível visualizar os quatro primeiros compassos da progressão harmônica descrita anteriormente, com o uso dos 6 primeiros hexacordes.

FIGURA 5 – Início de “Colunas de pedra” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

3. Cantique marin

O texto utilizado é o seguinte:

*Tandis que vient le soir / Les eaux du large enfin s'apaisent / Le voiles se déploient et les vaisseaux quittent le port. / Le vent s'éleve avec la nuit / La blanche lune amie court dans le ciel / La mer frissonne et resplendit / La Terre de circé glisse auprès des navires: / La haut, retrate en son palais, / La fille du Soleil emplit les bois d'un chant qui jamais se repose; / Le flamboiement du cèdre auréole la nuit: / Sur le métier sonore Elle tisse sa toile.*⁸

⁸ Tradução do texto realizada pelos autores do presente artigo: “Enquanto vem a noite / As águas costeiras finalmente baixam / As velas se desenrolam e os navios deixam o porto. / O vento aumenta com a noite / A lua branca amiga corre no céu / O mar estremece e brilha / A terra decirculada desliza ao lado das naus: / Lá em cima, retrata em seu palácio, / A filha do Sol enche os bosques de um canção que nunca descansa; / O clarão do halo do cedro aureola a noite: / No trabalho sonoro Ela tece como tela”

O “Canto do mar” é constituído por duas seções, A e B, com 4 segmentos cada, separadas por uma transição e sucedidos por uma Coda (Tabela 3 – vide também Tabela 1).

TABELA 3 – Forma geral do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Seção A ⁹	Transição	Seção B	Coda
c. 1 - 13	c. 14 - 18	c. 19 - 26	c. 27
Movimentos ascendentes		Movimentos descendentes	
Segmento 1: c. 1 - 3	Segmento 5	Segmento 6: c. 19 - 20	Segmento 10
Segmento 2: c. 4 - 5		Segmento 7: c. 21 - 22	
Segmento 3: c. 6		Segmento 8: c. 23 - 24	
Segmento 4: c. 7 - 13		Segmento 9: c. 25 - 26	

Fonte: Elaboração própria.

Cada segmento de ambas as seções se inicia por um gesto com as seguintes características: um tetracorde seguido por um *accelerando* com subdivisões do tempo em quiálteras ímpares de 3, 5, 7 ou 9 notas por semínima (Fig. 6). As ressonâncias criadas pelo uso do pedal são sustentadas durante todo o segmento, sendo que a última nota do piano coincide com a nota de entrada da voz.

FIGURA 6 – Início do movimento “Canto do mar”, mostrando o gesto de abertura que indica o começo de cada segmento em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Avec une amplitude océanique ♩ = 104

Voix

MESMA ALTURA

Tan - dis

Piano

ff

f

p

mf

p

pp

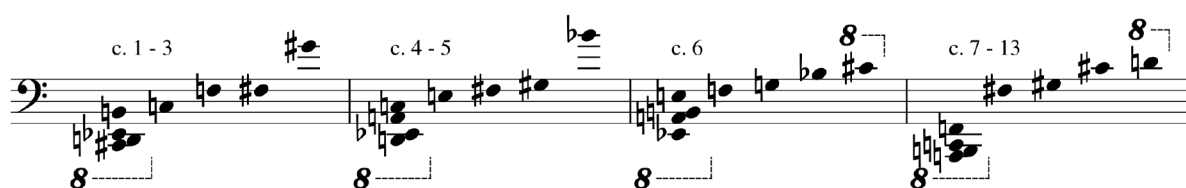
8^{va}

Fonte: Elaboração própria

⁹ Os números de compasso não estão presentes na partitura.

Cada segmento da seção A apresenta uma coleção de alturas formada por 8 notas. As 4 alturas mais graves estão sempre no acorde inicial e as demais nas diferentes quiálteras, conforme exemplificado na Figura 7.

FIGURA 7 – Coleção de alturas dos segmentos da seção A do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

A série dodecafônica apresentada nas “Colunas Temáticas” (Fig. 3) é trabalhada na seção A. O primeiro segmento utiliza a mesma série apresentada na linha mais grave dos hexacordes. A diferença é que, nas “Colunas”, os hexacordes eram gerados pela sobreposição de notas de rotações diferentes da série e, aqui, a sobreposição se dá pela rotação das notas de uma mesma série, com a exclusão das notas nas posições 4, 7, 10 e 12 para o primeiro segmento e 4, 7, 9 e 12 para os demais.

FIGURA 8 – Rotações da série usadas em cada segmento da Seção A do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado. As notas destacadas não são tocadas em seus respectivos segmentos.



Fonte: Elaboração própria.

O trecho que segue o gesto de abertura de cada segmento da seção A faz uso do piano tocando livremente as mesmas alturas apresentadas em dinâmicas mais baixas, como ecos. Cabe ressaltar

também que a cada segmento da seção A há uma ampliação da tessitura no piano. Além disso, ao final de cada segmento, geralmente há um gesto tocando notas rápidas melodicamente, em crescendo de dinâmica, criando assim uma passagem para o gesto de abertura do segmento posterior.

Na seção A, com exceção do terceiro segmento (c. 6), no qual não há voz, as notas iniciais da voz coincidem com a última nota tocada pelo piano, conforme explicado anteriormente. Após isso, em seguida, são cantadas outras alturas livremente, inclusive com notas não tocadas pelo piano, variando entre uma quantidade de 3 a 4 alturas.

As notas rápidas no piano próximas ao fim do segmento constituem um gesto de ponte para o segmento seguinte com uma tendência geral descendente ou estática, como o caso demonstrado na Figura 9.

FIGURA 9 – Trecho final do segundo segmento da seção A do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The image shows a musical score for the final part of the second segment of section A. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The vocal line is in 4/4 time and features a melodic line with lyrics: "Le voi - les se - de-ploi-ent et les vai-sseauqui-ttent le port." Above the vocal line, there are five groups of notes, each marked with a '5' and a slur, indicating a five-note phrase. The piano right-hand part starts at measure 18 and features a 'GESTO DE PONTE' (bridge gesture) marked with a '20' and a slur. The piano left-hand part starts at measure 18 and features a '3' and a '6' marking, indicating a triplet and a sixteenth-note figure. A dashed line labeled '8va' is drawn below the piano left-hand part, indicating an octave shift. A text box in the piano left-hand part reads: "NOTAS LIVREMENTE TOCADAS COM AS MESMAS ALTURAS APRESENTADAS TOCADAS EM DINÂMICAS MAIS BAIXAS".

Fonte: Elaboração própria

A transição, com duração de 5 compassos, é a seção do movimento em que não são trabalhados os gestos presentes nas seções A e B (gesto de abertura, de ecos e os de tendência geral descendente) e nem usa exclusivamente coleções de 8 alturas no piano, usando, ao invés, outros recortes da série.

A parte do piano é escrita em três pautas. As duas pautas superiores trabalham com 3 blocos de acordes arpejados; já a pauta inferior usa 7 tetracordes tocados em blocos (Fig. 10).

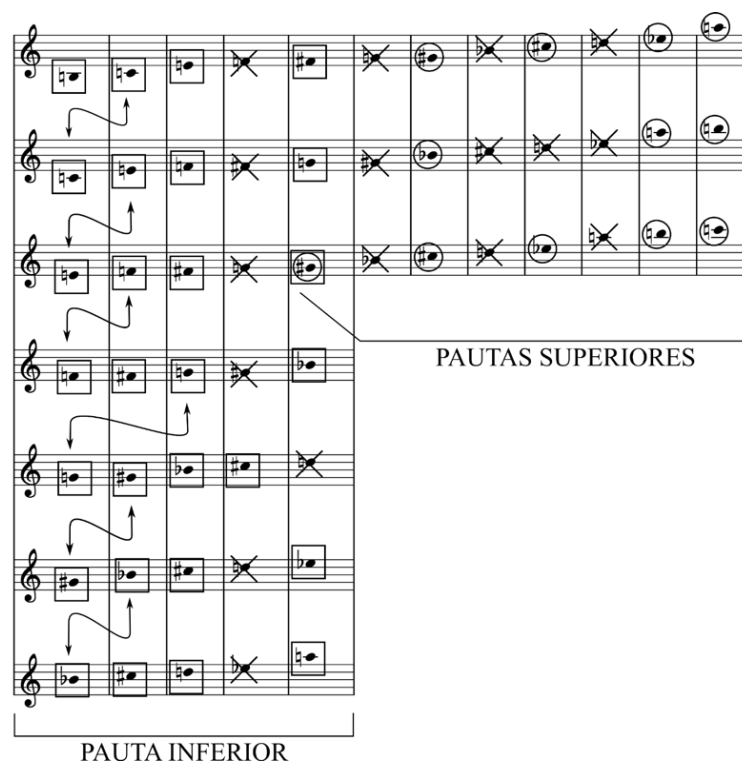
FIGURA 10 – Acordes arpejados das pautas superiores e tetracordes da seção de transição (c. 14 - 18), distribuídos de acordo com suas pautas no piano do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado. Os acordes da figura estão demonstrados fora de seus tempos de execução.



Fonte: Elaboração própria.

Os tetracordes da pauta inferior são montados a partir de trechos descontínuos da série das “Colunas Temáticas”, utilizando segmentos com os 5 primeiros elementos de uma mesma rotação, porém com a exclusão da quarta posição. A exceção é a rotação começando em Sol, que usa as quatro primeiras notas, excluindo o elemento da quinta posição (Fig. 11).

FIGURA 11 – Processo de rotação da série e seleção de elementos utilizados para cada bloco da transição do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado. Destacadas por um quadrado estão as notas utilizadas na pauta inferior; por um círculo, nas pautas superiores; e com um “X”, as não utilizadas.



Fonte: Elaboração própria.

Os 3 acordes arpejados nas pautas com clave de sol são construídos a partir de recortes específicos de rotações da série, quase sempre com uso de elementos nas mesmas posições. Podemos notar que os acordes são baseados na mesma rotação empregada nos três primeiros tetracordes utilizados pela pauta inferior. Cada acorde das pautas superiores usam os elementos nas posições 7, 11 e 12. Os elementos na posição 9 são utilizados nos primeiro e terceiro acordes; enquanto o elemento na posição 5 é exclusivo da construção do terceiro acorde, conforme demonstrado anteriormente na Figura 11.

A voz não é utilizada na transição (comp. 14 a 18). Tais características como a ausência da voz e a ausência dos gestos presentes nos segmentos anteriores são o que garantem a qualidade de transição para o segmento.

A diferença entre as seções A e B se dá pelo modo de construção do gesto em que se apresentam os segmentos e suas coleções de alturas: na seção A, utiliza-se um gesto ascendente; já em B, o gesto é descendente.

Em B, o primeiro acorde do gesto agora introduz as 4 alturas mais agudas da coleção, deixando as mais graves para as quíalteras, novamente com valores ímpares em *acellerando*. O gesto tocado ao final de cada segmento, também inverte sua direção e passam a ser em ziguezague com uma tendência geral ascendente. Em questão às outras qualidades dos segmentos, estas permanecem inalteradas, sendo sempre um decrescendo de dinâmica no gesto de abertura, seguido por notas tocadas livremente em dinâmicas baixas, ainda funcionando como ecos.

FIGURA 12 – Coleção de alturas dos segmentos da seção B e Coda de “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

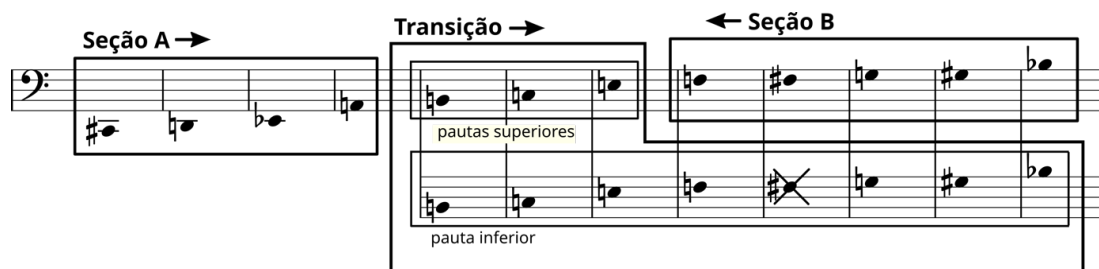


Fonte: Elaboração própria.

Assim como na seção A, a cada rotação são excluídos os elementos das posições 4, 7, 9 e 12. A diferença principal se dá no sentido da rotação, que, incluindo a Coda, passa a ocorrer em sentido retrógrado ao que ocorria na Seção A.

FIGURA 13 – Rotações da série usadas em cada segmento da Seção B do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado. As notas destacadas não são tocadas em seus respectivos segmentos.

FIGURA 14 – Esquema geral da peça apresentando as notas iniciais das rotações dos segmentos das Seções A, Transição e B do movimento “Canto do mar” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

4. Colunas de cristal

Assim como nas demais “Colunas Temáticas”, os hexacordes de “Colunas de cristal” (Fig. 15) são criados a partir da sobreposição de 6 rotações de uma série dodecafônica conforme demonstrado na Fig. 3.

FIGURA 15– Compassos iniciais de “Colunas de cristal” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

Nesta segunda “Coluna Temática”, a dinâmica permanece em *pianissimo* durante todo o movimento, contrastando com a dinâmica em *fortissimo* que ocorria em “Colunas de pedra”. Em relação aos acordes utilizados anteriormente, aqui são tocados uma oitava acima do início até o sexto compasso. A partir do c. 7, a mão direita passa a tocar, então, duas oitavas acima. O uso da dinâmica em *pianissimo*, junto com um trabalho na região mais aguda do piano, pode nos remeter a uma impressão da noção de cristalino, tal como o título do movimento. A permanência nesta dinâmica é uma característica que será utilizada também no movimento seguinte, “A ilha mágica”.

5. L'île magique

O texto utilizado é:

L'île est pleine de résonances, / d'accents, de suaves melodies qui enchantent sans blesser / Tantôt mille instruments vibrants bourdonnent a mès oreilles / Tantôt des voix, si je m'éveille, / m'en dorment a nouveau / alors je crois voir, em songe, des nuages s'ouvrir, / révélant des richesses prêtes a choir sur moi / Si bien qu'en m'éveillant je pleure du désir de rever encore (encore).¹⁰

O quinto movimento da peça utiliza uma métrica mais livre, flexível, em relação ao movimento anterior com voz, “Canto do mar”. Há também sugestões de fórmulas de compasso aparecendo apenas algumas poucas vezes e entre parênteses. As barras de compasso utilizadas são tracejadas e auxiliam no sincronismo entre piano e voz. Ademais, a rítmica no piano geralmente é bastante livre, apenas com a indicação para tocar o mais rápido possível, com alternâncias entre duas notas (Fig. 16). Aliás, em relação à Coda de “Canto do mar”, há a semelhança na “Ilha mágica” do uso de uma textura em trêmulos de baixa intensidade ao piano. A ligação com as “Colunas de cristal”, movimento que o antecede, ocorre pelo uso quase constante de pouca intensidade dinâmica, sendo que a maior dinâmica alcançada em todo esse movimento é um *mezzoforte*.

FIGURA 16– Início de “A ilha mágica” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

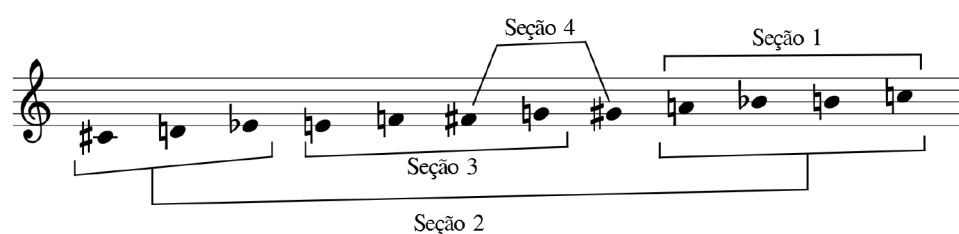
The musical score shows the beginning of the piece. The vocal line (Voix) starts with a rest, followed by the lyrics "L'île est plei - ne de ré - so - nan - ces,". The piano accompaniment (Piano) consists of a tremolo in the right hand and a simple harmonic line in the left hand. Dynamics include pppp for the piano and pp for the voice.

Fonte: Elaboração própria.

¹⁰ Tradução feita pelos autores do presente artigo: “A ilha está cheia de ressonâncias, / de acentos, de doces melodias que encantam sem machucar / Às vezes mil instrumentos vibrantes zumbem nos mesmos ouvidos / Às vezes vozes, se acordo, / me adormecem de novo / então creio que vejo, em sonho, nuvens se abrir, / revelando riquezas prontas para cair sobre mim / Para que quando eu acordar chore de vontade de sonhar novamente”.

É possível seccionar o movimento por coleções de alturas, que começam no piano, geralmente com a alternância o mais rápido possível de duas notas, seguida por um gestual mais livre e uma rítmica fluida, porém notada. São, ao total, 4 seções (Fig. 17). Cada uma apresenta a voz e piano trabalhando com as mesmas notas, diferentemente do que ocorria no movimento com voz anterior, no qual piano e voz trabalhavam alturas quase sempre distintas, com apenas alguns pontos de intersecção.

FIGURA 17 – Divisão das seções de acordo com suas coleções de alturas no movimento “A Ilha Mágica” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

Todas as alturas somadas das seções formam uma escala cromática dentro do âmbito da oitava diminuta, entre $D\acute{o}\# 3$ e $D\acute{o} 4$. As alturas são apresentadas pelos extremos, ou seja, começando pelos agudos, logo em seguida são acrescentados os graves, chegando aos poucos à região média dessa tessitura. Não há divisões em compassos. A seção 1, por exemplo, utiliza as notas de Lá 3 a Dó 4. Na seção 2, além dessas notas, é acrescentado o trecho entre $D\acute{o}\# 3$ e $Mi 3$. A seção 3, por sua vez, utiliza o trecho da escala cromática que vai do $Mi 3$ ao $Sol 3$. A única que não utiliza intervalos de semitons é a 4ª seção que usa apenas as notas $F\acute{a}\# 3$ e $Sol\# 3$, não tendo esta última aparecido em nenhuma outra seção da peça, completando assim a escala cromática.

Pelo fato de piano e voz trabalharem dentro das mesmas coleções de alturas, agem de modo recíproco como ressonâncias. A ideia de ressonância é reforçada não apenas pelas notas em comum, mas também, no piano, pelo uso quase constante de pedal e pela rítmica fluida, não marcada. Pode-se perceber um paralelo entre o foco na ressonância como a leitura feita pelo compositor ao primeiro verso cantado do movimento: “A Ilha é plena de ressonâncias”.

6. Colonne de feu

Esse movimento se divide em dois gestos que são alternados em um mesmo compasso: o primeiro segue a estrutura de hexacordes em blocos apresentada nas “Colunas Temáticas” anteriores; e o segundo são arpejos irregulares desses mesmos hexacordes em uma região mais aguda.

Os acordes do primeiro gesto estão em dinâmica *fortissimo* e com articulação *sforzato* na região grave do piano. As pausas que haviam ao final de alguns compassos das “Colunas” anteriores são substituídas nesta por ressonâncias com o uso de prolongamento de notas, como pode ser visto na Figura 18.

FIGURA 18 – Primeiro compasso de “Colunas de fogo” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The musical score for the first measure of "Colunas de fogo" is presented in 7/4 time with a tempo of quarter note = 84. It consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature arpeggiated chords, with dynamics *pp* and *ff* and articulation marks *ii*. The bottom two staves (bass clef) feature sustained chords with dynamics *ff*. A dashed line at the top is labeled "(comme des flammes)" and "8va", and a dashed line at the bottom is labeled "ff 8va".

Fonte: Elaboração própria.

O segundo gesto do movimento faz uso de arpejos polirrítmicos, criando uma outra ressonância. Explora, ainda, quiálteras diferentes sobrepostas para cada mão na região aguda ao final de cada compasso, sempre com a dinâmica em crescendo. As quiálteras usadas são, normalmente, sobreposições de 8, 11 (como demonstrado no exemplo anterior), 9, 10, 12 ou 13 notas por tempo. É esse gesto, indicado na partitura “*comme des flammes*”, ou seja, como chamamos, que talvez evoque a ideia de fogo do título dessas “Colunas”. O uso das regiões extremas (grave e aguda) do piano é a sonoridade desse movimento que será explorada nas partes seguintes, criando um elo com o próximo movimento.

7. La fleur ardente - Le fruit ardent

O texto utilizado é: (A flor ardente) “*Où ces flammes qui se pavanent das les roses thés qui se fannent*”; (O fruto ardente):

*Dures grenades entr’ouvertes cedant à l’excès de vos grains / Je crois voir des fronts souverains éclatés de leurs découvertes / Si les soleils par vos subis / O grenades entrebaillés / vous on fait d’orgueil travaillé craquer les cloisons des rubis / Et qui si l’orde l’écorce / A la demande d’une force creve em gemmes rouges de jus cette lumineuse rupture fait rever une âme que j’eus de as sècrete architecture*¹¹

O sétimo movimento da peça é constituído de duas partes: “A flor ardente” (Fig. 19) e “O fruto ardente”. Além de cada parte apresentar títulos similares, com um certo paralelismo em sua construção, não há uma divisão entre elas por “Colunas Temáticas”. Esse movimento tem uma proximidade com “Colunas de fogo”, movimento que o antecede, pela associação nos títulos entre fogo e ardência, bem como o uso das regiões extremas do piano.

FIGURA 19 – Primeiro compasso de “A flor ardente” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The image shows a musical score for the first measure of "A flor ardente". It consists of two staves: a vocal line (Voix) and a piano accompaniment (Piano). The time signature is 8/4. The tempo is marked "Flamboyant" with a metronome marking of 72 or 66. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with a dynamic of *f* and includes the lyrics "Ou ces flam-mes". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with dynamics of *ff* and *8va*. Annotations include "ALTURNS RÍTMICA ENTRE EXTREMOS DO PIANO" and "ALTURAS TRABALHADAS NA VOZ".

Fonte: Elaboração própria.

¹¹ Tradução feita pelos autores do presente artigo: (A flor ardente) “Onde essas chamas que se espalham nos rosas chás que se desbotam”; (O fruto ardente) “Romãs duras meio abertas cedendo ao excesso de seus grãos / Creio ver testas soberanas explodindo com suas descobertas / Se os sóis por seus sofrimentos / Ó romãs entreabertas / vocês trabalharam orgulhosamente para quebrar as partições dos rubis / E quem se a ordem late / A pedido de uma força explode em joias vermelhas de suco esta ruptura luminosa faz revelar uma alma que eu tinha de sua secreta arquitetura”

“O fruto ardente”, segunda parte do movimento, é dividido em 4 seções. Cada uma das seções é composta por um gesto que se inicia no piano, em dinâmica *forte*, novamente com uso de notas nos extremos da tessitura (Fig. 21), porém, dessa vez, em unísono rítmico, com dobramento em oitavas apenas da primeira nota de cada grupo de duas ou três semicolcheias.

FIGURA 21 – Compassos iniciais de “O fruto ardente” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Vif
♩ = 200 ou 208

UNÍSSONO RÍTMICO
NAS EXTREMIDADES
DO PIANO

8^{va}

f dur,
mais lumineux

15^{ma}

Fonte: Elaboração própria.

Cada uma das 4 seções (Tabela 4), com exceção de D, pode ser compreendida em dois segmentos. O gesto cujo início é demonstrado na Figura 21 abre a seção A, sendo esse gesto sempre transposto quando repetido em uma seção diferente. Em sua primeira aparição, o gesto começa em Si (T0). No compasso 18, ao abrir a seção B, é transposto para Mi_b, quatro semitons acima (T4). Na seção C, compasso 40, a primeira nota do gesto é Mi_♮, ou seja, foi transposto um semitom acima em relação à seção anterior (T5). Na última seção, compasso 58, o gesto é transposto uma terça menor acima da seção C, em Sol_♮ (T8). Embora esteja transposto a cada seção, o gesto mantém as relações intervalares dentro dele sempre iguais. Ao fim do gesto de abertura, a voz tem sua entrada, sendo acompanhado do piano. A Seção D tem apenas o segmento da entrada do piano, sem o uso da voz.

TABELA 4 – Seções de “O fruto ardente” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Seção A	Seção B	Seção C	Seção D
c. 1-17	c. 18-39	c. 40-57	c. 58-64
Gesto abertura: c. 1 – 7 (T0)	Gesto abertura: c. 18 – 25 (T4)	Gesto abertura: c. 40 – 47 (T5)	Gesto abertura: c. 58 – 64 (T8)
Piano e Voz: c. 8 - 17	Piano e Voz: c. 26 - 39	Piano e Voz: c. 48 - 57	Sem voz

Fonte: Elaboração própria.

Em relação às alturas utilizadas, assim como nas “Colunas de fogo” e na parte anterior, “A flor ardente”, há uma exploração da tessitura nos extremos do piano. Entretanto, nos gestos de abertura desta parte, os perfis melódicos costumam ser na mesma direção entre as mãos e, nos momentos com voz, geralmente trabalham em movimentos contrários entre as mãos.

O gesto que abre cada seção utiliza uma rítmica que segue o esquema de subdivisões e pausas demonstrado na Figura 22. O que diferencia esse gesto do piano, destacando-o em relação aos demais segmentos em que o piano toca com a voz, é o uso de pausas. Em nenhum outro ponto desta parte encontra-se qualquer pausa no piano, que toca sempre semicolcheias e, em alguns momentos, tercinas de semicolcheias.

FIGURA 22 – Rítmica do gesto de abertura de cada seção conforme utilizado durante “O fruto ardente” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

Percebe-se o uso de fórmulas de compasso pouco comuns, com pulsos subdivididos entre 2 ou 3 semicolcheias, o que as caracteriza como métricas mistas. O 11/16 inicial, por exemplo, é, na realidade, um compasso quaternário cujos três primeiros tempos são subdivididos em 3 semicolcheias e o último, em 2. O 8/16, por sua vez, pode ser compreendido como um compasso ternário misto com as subdivisões em 3+3+2. E o 5/8, finalmente, como um compasso binário misto com as subdivisões em 3+2. As seções A e D seguem exatamente essa rítmica.

Nas seções intermediárias, há um compasso acrescentado entre o último compasso de 11/16 e o 8/16: na seção B, o acréscimo é de um compasso 14/16 (subdivisão 3+3+3+3+2), enquanto na seção C, um 17/16 (subdivisão 3+3+3+3+3+2).

A entrada da voz sempre acontece um compasso após o último do gesto no piano, no compasso com a fórmula em 5/16. Após sua entrada, voz e piano seguem ininterruptos, sem pausas, até que se repita no piano o gesto que abrirá a próxima seção. Com a entrada da voz, os compassos ainda mantêm métricas mistas, no entanto, não há um padrão rígido como aquele do gesto de abertura, em que as mesmas subdivisões e até a mesma ordem de fórmulas de compasso se mantêm. A voz usa coleções de

alturas diferentes para cada seção, tendo início com as doze notas da escala cromática e sempre reduzindo o número total de alturas em relação à seção anterior (Fig. 23).

FIGURA 23 – Coleções de alturas utilizadas pela voz, divididas por seção em “O fruto ardente” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.



Fonte: Elaboração própria.

O piano em “O fruto ardente” não trabalha com coleções de alturas fixas, e sim com padrões intervalares, que costumam ser de 1, 2 ou 3 semitons, em grupos de 2 ou 3 semicolcheias. A relação com a voz desses padrões intervalares no piano se dá pelo fato de que a primeira nota desses grupos é sempre um dobramento em oitavas da altura cantada pela voz, como pode ser visto na Figura 24.

FIGURA 24 – Exemplo de dobramento em oitavas na cabeça do tempo entre voz e as duas mãos do piano de “O fruto ardente” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Fonte: Elaboração própria.

Interessante notar que esse padrão em que apenas a primeira nota dos grupos de 2 ou 3 semicolcheias é dobrada em oitavas ocorria também no gesto de abertura exclusivo do piano (Fig. 21).

A seção D é a única sem a presença da voz. Nos 3 últimos compassos é tocado o gesto do piano, mas com pausas adicionadas ao compasso de 5/16, o último do segmento, indicando, desse modo, não a entrada da voz; mas sim o término do movimento.

8. Colones de lumière

Assim como as demais “Colunas”, a mesma progressão harmônica encontrada em “Colunas de pedra” é utilizada. Porém, diferentemente das “Colunas” anteriores, essa não trabalha em momento algum com blocos de acordes, e sim com sobreposição de arpejos polirrítmicos, geralmente de 3, 4, 5, 6 ou 7 notas por semínima ou mínima, mas sempre dentro do padrão de progressões e ritmos harmônicos das demais colunas (Fig. 25).

FIGURA 25 – Início das “Colunas de luz” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Fonte: Elaboração própria.

Em relação ao segundo gesto das “Colunas de fogo”, que também apresentavam sobreposição de quíntulas em arpejos, o que se percebe é que, aqui, eles são mais lentos, com menos notas por tempo. A dinâmica é sempre em *piano* e o registro permanece no médio-agudo, duas oitavas acima em relação à primeira das “Colunas”.

9. La lampe dans la nuit - Les yeux désirés

O texto utilizado é: (A lâmpada da noite) “*Sois prodigue de toi: La lampe dans la nuit tarit son huile pour donner lumière au monde*”; (Os olhos desejados) “*Oh cristalline source / Si tu pouvais su tes faces argentés soudain former les yeux désirés... Les yeus désirés... / Oh cristalline source / Si tu pouvais...*”¹³

As partes “A lâmpada na noite” e “Os olhos desejados” formam um único movimento em estrutura ABA’ (Tabela 5). Suas dinâmicas mais contidas, entre *piano* e *pianissimo*, e a tessitura do piano trabalhada em regiões mais próximas do médio-agudo, fazem esse movimento se assemelhar com o seu antecedente, “Colunas de luz”. A associação entre os movimentos também acontece em relação aos títulos de suas partes, todos relacionados de modo poético à luminosidade (luz-lâmpada-olhos).

TABELA 5 – Forma do movimento constituído por “A lâmpada na noite” e “Os olhos desejados” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Partes	Seções	
<i>A lâmpada na noite</i>	A	
<i>Os olhos desejados</i>	B c. 1-10	A’ c. 10-final

Fonte: Elaboração própria

“A lâmpada na noite” trabalha em 3 camadas sobrepostas: voz, mão direita no piano e mão esquerda (Fig. 26). Cada uma dessas camadas tem pouca variação, trabalhadas de maneira independente metricamente. Embora tenham materiais similares, usam métodos diferentes para explorar o material musical. A similaridade em todos é a polarização do Si_♭, que é apresentado inicialmente pela mão direita do piano e alcançado progressivamente nas outras camadas.

¹³ Tradução feita pelos autores do presente artigo: (A lâmpada da noite) “Seja pródigo de si mesmo: a lâmpada da noite seca seu óleo para iluminar o mundo”; (Os olhos desejados) “Oh fonte cristalina / Se você pudesse sobre seus rostos prateados de repente formar os olhos desejados ... Os olhos desejados ... / Oh fonte cristalina / Se você pudesse ...”

FIGURA 26 – Sobreposição de camadas no começo de “A lâmpada na noite” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Fonte: PRADO (1972, p. 23)

Já em relação às diferenças, percebe-se que a camada da mão direita no piano é um ostinato rítmico em um $Si_b 4$, com uma fórmula de compasso de 5/8 (Fig.26).

A camada da mão esquerda, por sua vez, é uma alternância entre Si_b e $Dó_b$, em várias regiões diferentes do piano. Com o uso de uma fórmula de compasso de 6/8, a alternância ocorre separada pela duração de uma mínima pontuada, correspondendo à duração de um compasso inteiro dessa camada.

A alternância entre essas duas classes de notas é interrompida quando se toca um $Si_b -1$, no último sistema da página 23 da edição Tonos Darmstadt. A partir desse ponto, esta passará a ser a única classe de notas tocada nessa e nas demais camadas até o final da parte.

A voz, trabalhando em outra camada, com compassos em 8/8, também utiliza as 3 alturas tocadas no piano. Começando no $Dó 4$, desce cromaticamente ao Si_b um pouco antes de alcançar o Si_b , mantendo-se nessa altura até o final da parte.

De todas as outras partes e movimentos com voz, essa é a única que explora glissandos de quartos de tom e semitons, que funcionam como oscilações extremamente lentas das alturas. Na Figura 26 é possível visualizar esse uso logo na primeira nota da voz.

Próximo ao final dessa parte, as camadas da mão esquerda do piano e a voz deixam de soar,

Na seção B do movimento, as únicas classes de notas que não aparecem são Dó, Si_b e Si_♮, criando uma complementaridade cromática com seção A (“A lâmpada na noite”) e a seção A’, por usarem exclusivamente essas 3 alturas. Ao final do compasso 9 de “Os olhos desejados”, o piano retoma essas 3 notas, assim como a voz faz o mesmo no compasso 10 da parte, criando uma transição para a seção seguinte (Fig. 29).

FIGURA 29 – Transição da seção B para seção A’ de “Os olhos desejados” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The image shows a musical score for the piece "Os olhos desejados" from the opera "Portrait de Nadia Boulanger". It features two staves: "Voix" (Voice) and "Piano". The time signature changes from 4/8 to 7/8. A box highlights the notes Dó, Si, and Si_b in the Voice part, labeled "Dó, Si e Si_b de transição". The lyrics "Les yeux de - si - rés..." are written below the Voice part. The Piano part features a triplet of notes in the right hand and a triplet of notes in the left hand.

Fonte: Elaboração própria.

A seção A’, segunda seção desta parte, segue uma estrutura bastante similar com a seção A, “A lâmpada na noite”, ao apresentar sobreposição de camadas, a mesma coleção de notas (Dó-Si-Si_b), elementos de polimetria e o ostinato no Si_b 4 na camada da mão direita do piano (Fig. 30). Nesse caso, o padrão do ostinato apresentado na seção A é deslocado em uma colcheia e adicionada uma semínima ao final, mudando para uma fórmula de compasso de 7/8.

FIGURA 30 – Ostinato em Si_b da seção A', como visto na camada da mão direita de “Os olhos desejados” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The image shows a musical score for the piece "Portrait de Nadia Boulanger" by Almeida Prado. It features two staves: a vocal line (Voix) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line is in 6/8 time and includes the lyrics "CRIS-TAL Li-NE SOUR-ce...". The piano accompaniment is in 7/8 and 8/8 time. Handwritten annotations in black ink highlight specific musical features: "ostinato novo na mão direita" points to a sequence of notes in the piano's right hand, and "alternância entre Dó e Si" points to the piano's left hand. The score is numbered "26" in the top left corner.

Fonte: PRADO (1972, p. 26)

A camada da mão esquerda, como ao início do movimento, novamente alterna entre as notas Si_b e Dó, dessa vez com durações de semibreve, dentro de um compasso de 8/8, métrica esta que havia sido usada pela voz na seção A. Diferentemente da parte anterior, não toca o Si_b, de modo que não se polariza em uma única nota, como ocorrera anteriormente.

A camada da voz, por sua vez, alterna fórmulas de compasso de 6/8, utilizada também em “A lâmpada na noite” pela camada da mão esquerda do piano, e 7/8, fórmula de compasso presente também na mão direita, mas deslocadas entre si. A voz permanece sempre no Dó, sem a descida cromática até o Si_b, o que contribui para a não polarização dessa nota.

Ao final do movimento, o ostinato da mão direita tem um decrescendo de dinâmica, com suas notas sendo substituídas aos poucos por pausas, em um processo de rarefação. Enquanto em “A lâmpada na noite”, o final era trabalhado com a repetição do ostinato em decrescendo, nessa parte, o foco em alcançar o silêncio ocorre, além do decrescendo, por meio da substituição de notas por pausas, assim como ocorre ao final da seção D de “O fruto ardente”.

O mesmo Si_b dos ostinatos das seções A e A' na camada da mão direita é uma das alturas do primeiro acorde do movimento seguinte, “As colunas infinitas” (Fig. 31 - segunda pauta do piano), estando inclusive na mesma oitava e criando, assim, uma transição entre os movimentos.

10. Les colonnes infinies

O texto utilizado é: “*O mon silence!... / Edifice dans l'âme. / Mais comble d'or aux mille tuiles, / Toit! Temple du temps...*”¹⁴

O último movimento da peça, “Colunas infinitas”, é o único dentre as “Colunas” que faz uso da voz, e, junto com o “Introitus”, são os únicos na peça toda a fazerem uso da voz falada (Fig. 31).

FIGURA 31– Começo de “As colunas infinitas” em *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 4/4 time, and marked 'Très Lent (parlé)'. It features three phrases of spoken text: 'O mon si-len- ce!...', 'E - di - fi - ce dans L'â - me.', and 'Le plus rapide possible'. The piano accompaniment is in 4/4 time and consists of three chords, each marked with a dynamic: *pp*, *p*, and *mf*. The score is annotated with '8va' and '3' and '5' above the vocal line, and 'pp', 'p', and 'mf' below the piano line.

Fonte: Elaboração própria.

Harmonicamente, as “Colunas infinitas” utilizam apenas os hexacordes 1, 2, 4, 3 e 12 (vide Fig. 3), nessa ordem. Há, porém, uma distribuição diversa das alturas, com expansões pela distribuição intervalar mais espaçada na tessitura, com a ampliação em oitava de alguns intervalos e com o uso de dobramento em oitavas nos agudos. Por exemplo, o hexacorde 1, que aparecia com a relação intervalar 0 (Dó#), +1 (Ré), +10 (Dó#), +5 (Fá), +5 (Si_b), +8 (Fá#), aparece agora com a relação intervalar 0

¹⁴ Tradução feita pelos autores do presente artigo: “Ó meu silêncio! ... / Edifica na alma. / Mas enche de ouro com mil telhas, / Telhado! Templo do tempo ...”

(Dó#), +13 (Ré), +10 (Dó#), +17 (Fá), +17 (Si_b), +8 (Fá#), +12 (Fá# dobramento).

Há, portanto, uma alteração na configuração intervalar dos hexacordes. Além disso, nesse movimento, estão sendo trabalhados arpejos, com crescendos tanto entre os registros (do grave para o agudo, representado na partitura por um crescendo vertical), quanto entre os compassos, que na maioria das vezes têm apenas um hexacorde. Ainda diferindo das outras “Colunas”, não há nenhum andamento metronômico específico, sendo utilizado a expressão “*Très Lent*” (Muito Lento), nem qualquer fórmula de compasso. Apesar do crescendo, a terminação é em um *pianissimo*. A distribuição dos acordes por todo o registro do piano parece remeter à noção de infinitude almejada no título do movimento.

11. Síntese geral da peça

A Tabela 6 apresenta as principais características de cada movimento.

TABELA 6 – Síntese geral da peça *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Movimentos	Características
<i>Introitus</i>	Primeiro acorde dos movimentos das “Colunas Temáticas” em um registro grave e em posição fechada no piano, com voz falada.
<i>Colonne de pierre</i>	Piano solo. Apresentação dos hexacordes formados a partir de uma série dodecafônica rotacionada, tocados em um registro grave-médio.
<i>Cantique Marin</i>	Movimento de forma A – Transição – B, com segmentos ordenados em recortes e rotações específicos da mesma série utilizada nas “Colunas”. A voz é cantada em todas as seções, com exceção da transição.
<i>Colonne de cristal</i> <i>L’île magique</i>	Mesma estrutura harmônica e rítmica das “Colunas de pedra”, com variação no registro. Piano e voz trabalham em uma tessitura restrita, compartilhando as mesmas alturas em cada uma das 4 seções. Cada seção trabalha com coleções de 2 a 4 alturas, diferindo ou acrescentando em relação às seções anteriores e formando um total cromático.
<i>Colonne de feu</i>	Estrutura harmônica das outras “Colunas”, porém cada acorde é tocado com dois gestos: um único bloco na região grave, seguido de arpejos rápidos na região aguda.
<i>La fleur ardente / Le fruit ardent</i>	Ambas as partes trabalham os registros extremos do piano tocados simultaneamente. Na primeira parte, as alturas de cada mão do piano são diferentes e se intercalam ao final, com pouca correspondência com a voz. Na segunda parte, as mãos tocam em uníssono rítmico nas extremidades do piano.
<i>Colonne de lumière</i>	Progressão harmônica idêntica às “Colunas” anteriores, com os hexacordes tocados em arpejos lentos na região médio-aguda.
<i>La lampe dans la nuit</i> <i>/ Les yeux désirés</i>	Primeira parte cria 3 camadas em polimetria: voz, mão direita e mão esquerda do piano. Todas utilizam apenas Dó, Si, e Si _b . Mão direita faz um ostinato em Si _b . Segunda parte, em contraste, inicia com todas as demais notas da escala cromática em um primeiro momento. Ao final, faz uma variação da seção em polimetria da primeira parte. Juntas, as duas partes criam um movimento em forma A-B-A’.

TABELA 6 (cont.) – Síntese geral da peça *Portrait de Nadia Boulanger* (1972), de Almeida Prado.

Movimentos	Características
<i>Les colonnes infinies</i>	Utiliza apenas alguns dos acordes da estrutura harmônica das demais “Colunas”. As alturas dos acordes são distribuídas por toda a tessitura do piano e tocadas em um único gesto de arpejo em crescendo. Também é a única das “Colunas” a utilizar a voz, que é falada, assim como no movimento de abertura da peça.

Fonte: Elaboração própria.

Considerações finais

Vendo a obra como um todo, é possível notar que, embora os movimentos tenham sido compostos com técnicas e materiais musicais diversos, há elementos que conectam alguns dos movimentos. O exemplo mais claro disso é a relação existente entre as “Colunas Temáticas”, que sempre são desenvolvidas com o mesmo material harmônico em uma “metamorfose” gradual, para seguir as palavras do próprio compositor (PRADO, 1972), indo das “Colunas de pedra” até alcançar as “Colunas de luz”.

Ainda que nas extremidades da peça, os movimentos “Introitus” e “As colunas infinitas” partilham de características comuns entre si e, harmonicamente, estão próximas das demais “Colunas Temáticas”. Isso acontece por usarem alguns dos hexacordes das colunas (hexacordes 1, 3, 4 e 12 – vide Fig. 3), embora com distribuições intervalares diferentes. Dessa forma, os intervalos são mais aglomerados, com uma tessitura mais restrita para o “Introitus”, e mais espaçados, com tessitura mais aberta, com dobramento em oitavas da nota mais aguda e exploração de todo o registro do piano em “As colunas infinitas”. São também as únicas que fazem uso da voz falada, criando um elo único entre ambas.

O uso de uma mesma harmonia baseada em rotações de uma série dodecafônica é um dos elementos que tornam a peça coesa. A maneira pela qual o piano é trabalhado no “Introitus” e nas “Colunas Temáticas” reforça essa ideia pelo uso de variações de texturas, dinâmicas e regiões do piano nestes movimentos que intercalam os demais.

As “Colunas Temáticas” também estão associadas com os movimentos que as seguem, pela sugestão poética de seus títulos. É o que ocorre, por exemplo, entre as “Colunas de fogo” que podem ser associadas ao movimento constituído pelas partes “A flor ardente” e “O fruto ardente”. Ou,

também, “Colunas de luz” e o movimento constituído pelas partes “A lâmpada na noite” e “Os olhos desejados”.

Além da ligação pelos títulos, a exploração do material sonoro/musical é similar entre os movimentos com uso da voz e as colunas que os precedem, criando assim pares de movimentos. Esses pares, por sua vez, apresentam contrastes com seus pares vizinhos no modo como seus materiais são trabalhados. Por exemplo, o primeiro par, “Colunas de pedra” e “Canto do mar”, costuma usar dinâmicas com intensidades altas e um fraseado ligado; enquanto o par seguinte, “Colunas de cristal” e “A ilha mágica”, trabalha em boa parte do tempo em *pianissimo* e com uma tessitura reduzida tanto na voz quanto no piano. Embora nas “Colunas de cristal” isso seja uma estratégia para se remeter à noção de cristalinidade, em “A ilha mágica”, essas qualidades sonoras remetem à ideia de ressonância. Os 2 movimentos seguintes, “Colunas de fogo” e as partes “A flor ardente” e “O fruto ardente”, retomam dinâmicas mais próximas de forte e articulações em *forzato*, além de explorarem os extremos da tessitura, especialmente no piano. Essas características sonoras, comuns a esse par, servem de contraste ao par anterior. O último par, formado por “Colunas de luz” e as partes “A lâmpada na noite” e “Os olhos desejados”, também tem dinâmicas de intensidade mais baixa e articulações mais ligadas.

Essa peça se encontra num momento de início de maturidade do compositor, pois ao mesmo tempo que foi composta como uma homenagem a sua tutora, também apresenta características de alguns traços que serão mais elaborados durante sua carreira tais como exploração timbrísticas, seja pelas ressonâncias no piano com uso do pedal e efeitos de “eco” ou em efeitos na voz como *bocca chiusa*, glissandos e microtons. Outras características não são tão comumente encontradas em sua produção, tais como o uso de séries dodecafônicas, o que a torna particular na obra do compositor. Interessante notar que o resultado musical obtido com o uso da série dodecafônica nesta peça é bastante idiossincrático por explorar a série de maneira a gerar, sobretudo, ressonâncias e sonoridades. O uso de permutações de séries era algo que Almeida Prado trabalhava em suas aulas de composição enquanto docente do Departamento de Música da Unicamp¹⁵.

A relevância da pesquisa proposta neste trabalho está principalmente no período em que a peça

¹⁵ Em seus materiais didáticos trabalhados nos cursos de composição da Unicamp, um dos conteúdos presentes era a permutação de séries dodecafônicas e seus usos musicais, conforme é atestado por um dos autores do presente artigo que foi aluno do compositor.

foi composta, podendo se perceber a transitoriedade nas técnicas composicionais de Almeida Prado e contribuindo, desse modo, para o melhor entendimento de seu desenvolvimento estilístico como compositor em uma peça que possui características bastante peculiares.

AGRADECIMENTOS

Tales Botechia tem sua pesquisa de mestrado financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), nº do processo 88887.388092/2019-00.

Agradecemos também ao CDMC/CIDDIC pela disponibilidade de consulta da partitura analisada que se encontra presente em seu acervo, na coleção Almeida Prado.

REFERÊNCIAS

- BARANCOSKI, I. Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado. *XXIV Congresso da Anppom* - São Paulo/SP, Brasil, jul. 2014. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2598/776>>. Data de acesso: 23 Out. 2021.
- CASTELLANI, Felipe Merker. *Uma abordagem sobre a noção de gesto musical nas poéticas de Luciano Berio e Brian Ferneyhough*. 2010. 189 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- COOK, N. *A guide to musical analysis*. Reprint ed. Oxford: Oxford Univ. Press, 2009.
- CORREA, A. F. *O sentido da análise musical*. *Revista Opus*, Campinas, v. 12, n. 1, p. 33-53. 2006.
- MESSIAEN, O. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*: 1949-1992. Paris: A. Leduc, 1996.
- PRADO, Almeida. *Portrait de Nadia Boulanger*. Darmstadt: Tonos International, 1972. Partitura, p. 27. Piano e voz.
- STRAUS, J. N. *Introduction to post-tonal theory*. 4th edition ed. New York: W.W. Norton & Company, 2016.
- TAFFARELLO, T. M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, p. 338. 2010.
- ZAGONEL, B. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SOBRE OS AUTORES

Tales Botechia é um compositor e pesquisador brasileiro. Formado (2013-2018) em Música – Composição, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atualmente cursa o mestrado em Música pela mesma instituição, desenvolvendo sua pesquisa no âmbito da musicologia sistemática, em especial voltadas à análise e composição musical assistidas por tecnologias. Como compositor, teve peças estreadas em São Paulo, Paraná e Santa Catarina, escritas em diversas formações, de instrumentos solos, ensembles de câmara e orquestrais. Além disso, é também um dos curadores do canal de YouTube “Descompasso Score Follower”, responsável pela difusão da música de concerto contemporânea brasileira e latino-americana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1747-7513>. E-mail: tales.botechia@gmail.com

Tadeu Moraes Taffarello iniciou seus estudos musicais na Escola de Música de Jundiaí, com a profa. Josette Feres. Formou-se em composição musical, tendo aulas com Almeida Prado e José Augusto Mannis. É mestre (2004) e doutor (2010) em música pela Unicamp. Atualmente é compositor e pesquisador musical. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Como pesquisador, atua desde 2015 junto à CDMC/CIDDIC/Unicamp com foco na edição e análise partituras de músicas do século XX e XXI. Atuou como docente na UEL (2005-2006 e 2012-2015), Unesp (2010), Santa Marcelina (2010) e UFU (2003-2005). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9952-1660>. E-mail: tadeumt@unicamp.br