

Um trabalho de pesquisa em performance com as Sonatinas para piano solo de Almeida Prado

Cíntia Costa Macedo Albrecht (UNICAMP)

e-mail: pianista@terra.com.br

Resumo: Esse trabalho tem por objetivo a utilização de técnicas de análise em performance para o estudo das Sonatinas para piano solo do compositor Almeida Prado. Essas obras são submetidas a um processo de etapas de estudo que permite comparações entre os resultados obtidos antes e depois do contato com o compositor. A pesquisa busca contribuir com mais informações para a bibliografia de trabalhos sobre a performance de obras de compositores brasileiros. Os resultados parciais já obtidos têm trazido informações proveitosa para o intérprete da música de Almeida Prado.

Palavras-chave: performance, piano, Almeida Prado, metodologia em performance musical

Performance research applied to the Sonatinas for piano solo by Almeida Prado

Abstract: This work aims at the use of analytical methods in performance for the study of the Sonatinas for piano solo by Brazilian composer Almeida Prado. These pieces are submitted to a process of several study levels that allow comparisons between the obtained results before and after the contact with the composer. This research seeks to contribute with additional information to the bibliography of works about the performance of pieces by Brazilian composers. The results already achieved have presented useful information to the interpreter of the music by Almeida Prado.

Keywords: performance, piano, Almeida Prado, methodology in music performance

Um dos desafios enfrentados por um músico intérprete ao deparar-se com uma obra nunca antes tocada é o fato de a maioria das vezes ter como referência somente a partitura. Uma das maneiras de contribuir para que intérpretes do futuro não fiquem na mesma situação que os atuais, é prover mais fundamentações teóricas sobre interpretações pré-existentes não só em gravações como também em texto escrito. Fausto Borém comenta sobre a necessidade do aumento no número de pesquisas nessa área:

Um dos problemas mais graves no ensino da performance musical é a tradição dos professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões sobre a experiência do fazer e ensinar música. No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem apenas como uma memória inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos como intérpretes e professores. (BORÉM, 2000, p.143)

Sugestões do compositor também adicionam à bibliografia de sua obra e proporcionam ao intérprete mais idéias para a renovação de interpretações. Junto ao meu orientador, tenho aproveitado para essa pesquisa de doutorado a presença de um dos compositores mais prolíficos e importantes da música brasileira contemporânea: Almeida Prado. As obras estudadas são suas três Sonatinas para piano solo.

Sugerimos nesse trabalho uma metodologia baseada em etapas de estudo. Antes de qualquer contato com o compositor, somente com pontos de vista da intérprete, é feita uma análise inicial de alguns parâmetros musicais que propiciem o estudo prático de um movimento, depois

uma análise perceptiva¹, e, com os resultados obtidos, uma gravação. É importante ressaltar que, durante essa fase, é possível notar a experiência e o conhecimento que o intérprete traz consigo de outras peças. Em aula com o compositor, obtenho informações do seu ponto de vista sobre a peça. Logo após, uma análise comparativa entre os resultados obtidos antes e depois do contato com o compositor, resulta em uma gravação com os novos dados. Para que seja feita uma gravação final, são importantes as conclusões pessoais do intérprete. Adicionando às conclusões finais, uma etapa extra poderá ser a leitura sobre outras peças de Almeida Prado já pesquisadas e que tenham informações que acrescentem ao conhecimento sobre a Sonatina estudada.

Basicamente, as opiniões apresentadas são as de dois pianistas e a do compositor. Isso não significa que outras não poderão ser consideradas, pois é certo que a beleza da interpretação está exatamente no fato de que muitos pontos de vista podem ser encontrados, trazendo ricas contribuições para a obra. Há quem diga que se não fosse pelas diferentes performances que se renovam com o passar do tempo, nem mesmo audições de obras de alguém como Beethoven se perpetuariam até hoje. Como diz Edward Cone, sobre o que é encontrado através da análise de uma peça: “Mesmo a performance que parece uma revelação pode se tornar monótona através da repetição. É por isso que performances gravadas perdem inevitavelmente o seu atrativo e, eventualmente, tornam-se insuportáveis” (CONE, 1968, p. 35).

A pesquisa em performance musical é ainda um campo polêmico em países estrangeiros e tem tido atenção especial de professores no Brasil. Uma das principais questões levantadas discute o valor da análise teórica para a performance. Joel Lester concorda com Wallace Berry que mostra em seu livro *Musical Structure and Performance* como “o conhecimento da estrutura musical pode e deve edificar o performer” (LESTER, 1992, p. 76). O assunto gira em torno do papel da intuição. Segundo Lester, a intuição existe tanto para os teóricos na motivação do processo de análise, quanto para os performer ao interpretarem uma obra. Entretanto, somente os teóricos comunicam-na por processos conscientes (LESTER, 1992, p. 76). Segundo Wallace Berry, a intuição pura não é suficiente para a compreensão do todo (BERRY, 1989, p. 217-18).

A idéia de um método de análise comparativa com gravações foi baseada em um experimento feito por Cristina Capparelli Gerling² que também menciona o assunto sobre a análise para a performance:

Ainda que em certos redutos de ignorância possa predominar a idéia de que a interpretação depende apenas de uma intuição aguçada mais pela experiência e pela familiaridade mecânica e, possa aceitar o resultado obtido por repetidas tentativas de erro e acerto como o único caminho para se chegar a realização artística plena, um significativo número de autores tais como Berry, Dunsby, Cone, Cook, Rosen, e Schmalfeldt têm procurado demonstrar a crucial importância do conhecimento da estrutura, portanto da análise, no processo interpretativo. (GERLING, 1995, p.2)

Jonathan Dunsby, um dos autores mencionados acima, ressalta que, com a música do século XX, fica ainda mais evidente a necessidade do conhecimento para a performance, visto que

³ Chamo de análise perceptiva, a que chega a conclusões a partir do que pode ser percebido através do som, segundo o ponto de vista de Rafael dos Santos que coincide com o de Jonathan DUNSBY (1995) em seu livro *Performing Music: Shared Concerns*.

² Professora Doutora da UFRGS que apresentou os resultados de seu trabalho na Mesa Redonda de Práticas Interpretativas do Encontro da ANPPOM em João Pessoa, Paraíba.

cabe ao intérprete assimilar notações, técnicas e tecnologias diferentes (DUNSBY, 2000, p.19). Entretanto, após assistir às suas palestras³ notei que esse pesquisador dá importância para outras maneiras de análise em performance, sendo a perceptiva uma delas, quando fala sobre *O Som da Música*: “Eu insisto que a música faz-nos pensar em performance ou como performers e é certamente nada menos que o som que estimula nossa meditação, nossa especulação, desejo de entender” (DUNSBY, 2000, p. 59)

Uma vez que Dunsby coloca esse “desejo de entender”, sinto, como intérprete, que nós temos sim processos conscientes durante o estudo de um obra. Quando um entendimento é buscado, o raciocínio precisa entrar em ação, principalmente quando tentamos encontrar soluções “técnicas pianísticas”, assunto de interesse muitas vezes prioritário de um performer. Entretanto, tudo o que foi dito sobre o valor da análise para a performance é mais do que válido e vem complementar a busca de conhecimento sobre uma obra.

Dados históricos

Iniciando esse processo de análise para a performance, mesmo de posse da partitura, existem outros recursos os quais o intérprete pode utilizar, seguindo a etapa extra sugerida ao final da metodologia adotada nesse trabalho. Se o compositor tem características próprias registradas por outros pesquisadores, sendo um exemplo o fato do compositor Almeida Prado dar muita importância à forma de suas obras, é possível concluir que suas sonatinas podem ter pontos de contato formais com outras sonatinas. Revisando a história da sonatina, encontramos primeiramente informações sobre o que a precedeu.

O termo *Sonata* existiu desde o século XIII (“sonnade”). Em uma peça teatral de 1486, a frase “Orpheus fera ses sonnades” é indicada em uma ação de palco (WEBSTER, 2001, p.671). No início do século XVII, esse foi considerado um termo vago para designar peças instrumentais, sendo dois instrumentos melódicos como violinos com um baixo contínuo os mais empregados (GROUT e PALISCA, 1988, p. 458). A partir de 1750, as *sonatas* são caracterizadas como peças independentes com três a quatro movimentos separados (WEBSTER, 2001, p.671). A respeito do conteúdo formal, pode-se dizer que a “forma sonata” foi escolhida por teóricos na segunda metade do século XIX, como a mais importante forma encontrada dentro de um ou mais movimentos das *sonatas* do final do século XVIII e início do XIX (ROSEN, 1988, p.1). Entretanto, segundo Charles Rosen, os escritos desses teóricos não definem essa forma para o entendimento da música do passado, mas sim, para criar um modelo para novas obras (ROSEN, 1988, p. 3). Esse fato pode explicar ainda melhor as influências encontradas na escrita formal de compositores mais recentes.

Sonatina é o termo usado para indicar uma sonata curta e de menor dificuldade. A redução na extensão da obra acontece principalmente na parte comumente designada pelo termo desenvolvimento, geralmente no primeiro movimento. Nos séculos XVII e XVIII a *sonatina* era usada muitas vezes como introdução instrumental de uma obra vocal. Desenvolvida ao final do século XVIII, o chamado período clássico, era composta principalmente para piano solo ou com o acompanhamento de violino.

³ Participação da doutoranda no *International Orpheus Academy for Music Theory 2003* na cidade de Ghent, na Bélgica, em abril de 2003: onde além de assistir às suas aulas, pôde ter uma conversa com Dunsby sobre seu livro *Performing Music: Shared Concerns*.

Beethoven e Mozart compuseram *sonatinas*, mas esse gênero pode ser ainda mais associado aos propósitos didáticos de compositores tais como Clementi, Diabelli, Dussek e Kuhlau. Durante o romantismo, foram esquecidas e, no século XX, foram resgatadas com as obras de importantes compositores como Bartók, Busoni, Prokofiev e Ravel (WEBSTER, 2001, p.701).

Almeida Prado compôs dez sonatas para piano, que são consideravelmente bem conhecidas e frequentemente pesquisadas. Em meu contato com o compositor, ele citou a existência de suas três *Sonatinas*, sendo as duas últimas bastante recentes, dentro do repertório pianístico brasileiro contemporâneo. Almeida Prado, além de ser um importante compositor brasileiro, é também um excelente pianista.

1ª. Etapa: Análise de parâmetros musicais antes do contato com o compositor

Os parâmetros musicais citados de forma sucinta neste artigo são:

- seções, temas e variações;
- andamento e dinâmica;
- articulações: acentuações e ligaduras.

Seções, temas e variações

No primeiro movimento da *Sonatina nº1*, é possível notar a presença de diferentes seções que se alternam na apresentação de dois temas diferentes e variações de cada um deles.

A TAB. 1 ordena e descreve cada uma das seções.

Compassos	Descrição
1 - 14	Tema 1
14 - 24	Tema 2
24 - 34	1a. Variação da textura do Tema 2
34 - 52	1a. Variação do Tema 1 e 1a. Variação do Tema 2 apresentadas juntas
52 - 60	Tema 1
60 - 77	2a. Variação da textura do Tema 2
77 - 86	Coda – material do Tema 1

TAB. 1 – Citação das diferentes seções encontradas no primeiro movimento da *Sonatina nº1* de Almeida Prado.

Os Exs. 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 mostram trechos de cada uma das seções com seus respectivos temas e variações, para que seja possível identificar as descrições da TAB. 1.

Alegre

Inicio do Tema 1

ff

ff

Ex. 1 – Início do Tema 1 (comp.1-4) do 1º movimento da *Sonatina nº1* de Almeida Prado

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is in treble clef and common time, with a dynamic marking of *ppp* followed by *p cantando*. The bottom staff is in bass clef and common time, with a dynamic marking of *p*. The music consists of a series of eighth and sixteenth note patterns, with various slurs and grace notes, creating a melodic line across both staves.

Ex. 2 – Início do Tema 2 (comp.14-18) do 1º movimento da *Sonatina nº1* de Almeida Prado

Ex. 3 – Trecho da 1^a. Variação na textura do acompanhamento do Tema 2 (comp.24-27) do 1º movimento da *Sonatina nº1* de Almeida Prado

Ex. 4 – 1^a. Variação do Tema 1 e 1^a. Variação do Tema 2 (comp. 42-46) do 1º movimento da *Sonatina n°1* de Almeida Prado

Ex. 5 – Início do Tema 1 (comp.57-60) do 1º movimento da *Sonatina n°1* de Almeida Prado



Ex. 6 – Techo da 2^a. Variação na textura do acompanhamento do Tema 2 (comp.60-65) do 1^º movimento da *Sonatina nº1* de Almeida Prado



Ex. 7 – Início da Coda com o material do Tema 1 (comp.77-80) do 1º movimento da *Sonatina nº1* de Almeida Prado

Essa descrição e divisão dos temas visa mostrar a maneira como Almeida Prado apresenta com clareza a forma de sua obra. Seu estilo inovador caracteriza-se desde o início pela manipulação do material temático com a introdução de variações, não comumente empregadas anteriormente nos primeiros movimentos de sonatinas. Entretanto, essa foi uma prática encontrada nas sonatas de Joseph Haydn, de Beethoven, op. 26, op. 109, entre outras.

Andamento e dinâmica

Para o intérprete, as marcações de andamento são um parâmetro importante. O Tema 2 inicia-

se sempre com a indicação de *Pouco menos* com a dinâmica em *piano*. O conhecimento do início e término de cada seção, assim como as indicações de andamento e dinâmica, são aspectos básicos, mas de grande utilidade para que o intérprete possa determinar diferentes tipos de sonoridade, caráter e respirações entre elas.

Articulações

Os temas são deslocados no tempo, sendo posicionados em tempos fortes e fracos de maneira diversificada com constantes mudanças de métrica. Logo no início, o Tema 1 começa em uma anacruse acentuada em 2 por 2. Já no compasso 5, a acentuação está no segundo tempo de 3 por 2 (exemplo 8).

Sonatina no. 1

Almeida Prado

Alegre

Ex. 8 – Indicação das acentuações no 1º movimento (comp. 1-7) da *Sonatina nº1* de Almeida Prado

Ligaduras representam idéias motivicas que devem ser interpretadas como de fraseado para condizerem com as métricas sugeridas. A segunda ligadura colocada no tema nas linhas superiores, termina no primeiro tempo do terceiro compasso, o que parece sugerir o direcionamento ao tempo forte. Se fosse interpretada como uma terminação, o tempo forte deveria ser mais suave. É interessante como outras opiniões poderão ser encontradas sobre esse assunto. Esse é um exemplo da grande utilidade da opinião do compositor e seu esclarecimento sobre a função das ligaduras.

Esse trecho de análise representa um pouco do que pode ser feito antes do contato com o compositor. Depois do estudo prático desse movimento, é possível fazer uma análise perceptiva que contribua para que dados teóricos sejam mantidos ou modificados.

Considerações finais

A metodologia de pesquisa usada nesse trabalho pode ser integralmente aplicada no terceiro movimento da *Sonatina* no.1. Foram obtidas informações proveitosa para a obra estudada, tanto com a contribuição da análise feita por intérpretes, quanto com as colocações de Almeida Prado como compositor e pianista. Durante a audição das duas gravações foi possível notar que as modificações feitas depois do contato com o compositor soam sutis. Isso mostra que vários aspectos desejados por ele já tinham sido alcançados, porém sua contribuição foi muito importante para o detalhamento da interpretação. O estudo do segundo movimento será ainda mais enriquecido com o esclarecimento do compositor sobre sua idéia de interpretação dentro da improvisação. Quanto maior o número de recursos técnicos de análise, maior a quantidade de informações que possibilitam que uma obra se perpetue através diferentes interpretações e opiniões. Para que esse objetivo seja alcançado, é necessário que atuantes na área de performance se coloquem em constante busca de aprendizagem também em outras áreas. Finalizando, gostaria de deixar uma citação de Fausto Borém sobre o assunto:

Mas a compreensão, aprendizagem e ensino de especialidades em contextos mais abrangentes, que articulem núcleos de conhecimento com seus devidos entornos, propiciam ao professor a amplitude e vivência do significado da universidade (BORÉM, 2000, p.143).

Referências bibliográficas

- BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven e London: Yale University Press, 1989.
- BORÉM, FAUSTO. ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA: REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL. IN: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, BELO HORIZONTE. ANAIS... BELO HORIZONTE: UFMG, 2000. P.142-148.
- CENTRO de Documentação de Música Contemporânea <http://obelix.unicamp.br:8080/musica> – Brasil/UNICAMP.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 2000.
- GERLING, Cristina Capparelli. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 8., 1995, João Pessoa. *Anais [On line]*. <http://www.musica.ufmg/anppom> Arquivo capturado em 19/06/2002.
- GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. Fourth Edition. New York: W.W. Norton & Company, 1988, p.458.
- LESTER, Joel. Wallace Berry's Musical Structure and Performance Reviewed by Joel Lester. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 1, p. 75-102, 1992.
- PRADO, José Antonio Rezende de Almeida. *Classical music: independent production: Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado*. http://www.ac-digital.com/produz/almeidaprado/aprado_engl.htm
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York, 1988, p. 1 e 3.
- WEBSTER, James. *Sonata*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, Stanley Sadie Editor, 2001, v.23, p.671 e 701.

Cíntia Costa Macedo Albrecht, atualmente doutoranda na área de música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael dos Santos, tem divulgado, através de recitais, cursos e artigos publicados, a importância da pesquisa sobre a música brasileira, seus compositores e intérpretes. Desde o início de sua carreira como pianista venceu concursos no Brasil e nos Estados Unidos durante seus estudos de graduação em piano performance – Oakland University, Michigan. Participou em apresentações e cursos no Brasil, EUA e Alemanha, e, em abril desse ano, representou o Brasil no Orpheus Institute – International Easter Academy for Music Theory em Ghent na Bélgica, após ser selecionada internacionalmente e integrar um grupo de 30 participantes. É também violoncelista integrante da Oficina de Cordas em Campinas que lançou seu segundo CD, “Retratos em Vários Compassos” ao final de 2002.