

**CULTURAL COUNTERPOINTS:
Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America**



**Moreira, Adriana Lopes da Cunha (Universidade de São Paulo USP):
“Musical Analysis of 16 *Poesilúdios* for Piano, by Almeida Prado, According
to Analytical Techniques Developed by American Theorists”**

Abstract:

This work presents a musical analysis of structural and pertaining to surface aspects in the *16 Poesilúdios* for piano, by the Brazilian composer Almeida Prado (1943-2010). It focuses on aspects of study, analysis and promote of contemporary Brazilian music, as a contribution for its bibliography. The methodology unites a brief biography of the composer; the division of his work into four phases; the presentation of excerpts by a compact disc with the pieces played by the researcher that presents this work, as well as photos of the paintings that have suggested the composition of some *Poesilúdios*; interviews with some artists to whom some pieces are dedicated, and an interview with the composer with his consideration about his own compositions are also included. It also explores aspects in relation to tempo, dynamics, timbre, texture and structure, with special emphasis on *set theory*, and proposes an association between musical analysis techniques developed during the twentieth and the twenty-first centuries, presented by authors like Felix Salzer (1982) and Joseph Straus (2005). Therefore, it defends the approach of a work conceived by one of the most relevant Brazilian composers after Heitor Villa-Lobos, which work is analyzed according to techniques developed by American theorists and analysts. The conclusion verifies possible interactions between all these aspects, identifying the elements of unity and considerations about the structure of the *Poesilúdios*.

How to Cite this Paper:

Moreira, Adriana Lopes da Cunha. “Musical Analysis of 16 *Poesilúdios* for piano, by Almeida Prado, According to Analytical Techniques Developed by American Theorists.” Paper presented at the Latin American Music Center’s Fiftieth Anniversary Conference “Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America,” Indiana University, Bloomington, 2011. Available from *IUScholarWorks* (<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/15540>); accessed [Date Accessed].

Editorial Disclaimer:

This paper was presented at the Latin American Music Center’s Fiftieth-Anniversary Conference titled “Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America,” Indiana University, Bloomington, October 19-23, 2011, and was accepted on the basis of its abstract, which was peer-reviewed. This paper is presented as submitted by the author, who has authorized its dissemination through *IUScholarWorks*.

Musical Analysis of *16 Poesilúdios* for Piano, by Almeida Prado, According to Analytical Techniques Developed by American Theorists

Dr. Adriana Lopes da Cunha Moreira
Universidade de São Paulo (USP), Brazil
adrianalopes@usp.br

Abstract: This work presents a musical analysis of structure and surface pertaining to the *16 Poesilúdios* for piano by the Brazilian composer Almeida Prado (1943-2010) by exploring aspects related to tempo, dynamics, timbre, texture and structure with emphasis on *set theory* associated to 20th and 21st century analytical techniques developed by authors like Felix Salzer (1982) and Joseph Straus (2005). The overall objective of the work is to study, analyze and promote Brazilian contemporary music while contributing to the advancement of its bibliography. The methodology includes a brief biography of the composer and a division of his work into four periods. It also includes a recording of excerpts of the pieces performed by the researcher, photos of paintings that inspired some of the *Poesilúdios* and passages from interviews with artists to whom some pieces are dedicated, as well as passages from interviews with the composer himself that provide insight into, among other aspects, the vision of the composer of his own work. The analysis is relevant as it deals with the work of one of the most important Brazilian composers since Heitor Villa-Lobos (1887-1959), whose work has been also analyzed by techniques developed by American music theorists and analysts. The conclusion verifies potential interactions between the aspects analyzed, identifies elements that create unity and/or convergence and it elaborates on considerations in regards to the structure of the *Poesilúdios*.

Key-words: Almeida Prado, José Antonio Rezende; Piano Music; 20th Century Music; Poesilúdios.

Almeida Prado

José Antonio Rezende de Almeida Prado was born in Santos on February 8, 1943 and died in São Paulo, November 21, 2010. His vast, continuous production which currently comprises about 450 compositions is highly renowned for its quality, creativity and technical expertise. His pianistic legacy is especially notable both in terms of the amount of work composed for the piano – being, along with Villa-Lobos, one of the Brazilian composer who has most composed for the piano – as well as for his brilliant pianism leading to compositions of great virtuosity and refinement.

He composed his first piece at the age of nine – *Adeus* [Goodby], for piano. At the age of eleven, under the guidance (1953-58) of pianist and composer Dinorá de Carvalho (1905-80), Almeida Prado performed Mozart's *Concerto-Rondo in D Major* and composed *O Gatinho no Telhado* [The Kitten on the Roof] (Fig. 1) which is currently part of the *Kinderszenen*.

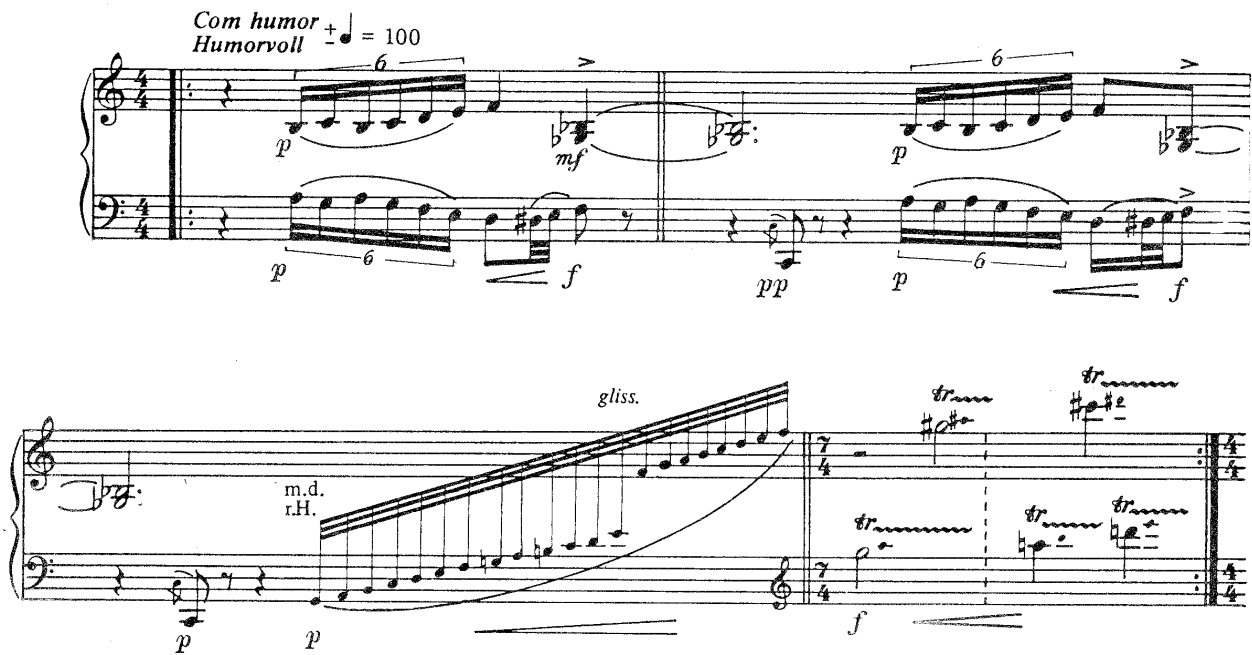


Fig. 1. *O Gatinho no Telhado* [The Kitten on the Roof, beginning measures], composed, according to Almeida Prado, in 1952, when the composer was eleven years old. TONOS Musikverlag Ed. (Prado 1984).

For five years during 1960-65, Almeida Prado studied composition with Camargo Guarnieri (1907-93) and deepened his knowledge of harmony, counterpoint and musical analysis with Osvaldo Lacerda (1927-2011). During this period, he composed his first work for orchestra: *Variações para piano e orquestra* (1963) [Variations for Piano and Orchestra].

Over the next four years (1965-69), his friendship with composer Gilbert Mendes (b. 1922) brought him closer to European works composed during the first half of the 20th century. He composed *Pequenos Funerais Cantantes* [Small Funeral Chants], for choir, solo and orchestra (1969) and was awarded first prize at the *I Music Festival of Guanabara*. He moved to Paris (1969-73) where he studied harmony, counterpoint and analysis with Nadia Boulanger (1887-1979) and composition with Olivier Messiaen (1908-92).

Upon returning to Brazil, he became a professor at the Institute of Arts of the State University of Campinas (UNICAMP) where he taught Analysis and Composition (1975-2000), was Dean of the Institute (1983-87) and received the academic title of Doctor of Music (1985).

He achieved international renown during his career having received, among many others, ten awards from the São Paulo Association of Art Critics (1963, 1967, 1972, 1973, 1976, 1978, 1984,

1993, 1996, 2003), three *Prix Fondation Boulange Memorial Lili* (Paris, 1970 and Boston, 1972 and 1973) and the *Ordem de Mérito Cultural* [Order of Cultural Merit] (2005), awarded by the President of Brazil. He has been paid tribute at conferences on his work (since 1974 in Geneva) and has given lectures on Brazilian music (Indiana University, 1984 and Samuel Rubin Israel Academy of Music, 1989-90), among many other activities and honors.

His work can be divided into four periods since his childhood compositions which are characterized by the compositional techniques used (Moreira 2002, 42-53).

His childhood period (1951-59) includes piano pieces freely composed (Fig. 1). The **First Period: Nationalistic** (1960-65), contains pieces composed under the orientation of Camargo Guarnieri that reflect the study of folklore influenced by the esthetics of Mário de Andrade (1893-1945) and are marked by the use of modalism. The **Second Period: Post-Tonal** (1965-73) reflects his contact with the musical structuring systems developed after the advent of tonality in Europe at the beginning of the 20th century. The **Third Period: Synthesis** (1974-82) and **Fourth Period: Post-Modern** (1983 to present), reflect his mastery in composing techniques, freedom in their use, fusion of concepts and the development of the "Resonance Organization System" used in the composition of *Cartas Celestas* [Celestial Charts]. The classification of the Fourth Period was given by the composer himself, who claims to have started a process of self-re-interpretation in 1983 during the composition of the *16 Poesilúdios* for piano. During the last two periods, five main themes coexist in his work.

Pieces having a **Mystical Theme** are spiritually inspired and based on Judeo-Christian rites (e.g., *Sinfonia Apocalipse* [Apocalypse Symphony], for vocal solo, chorus and orchestra, 1987). Works with an **Ecological Theme** reflect his concern for ecology (e.g., *Rios* [Rivers], for piano, 1975). Compositions having an **Astrological Theme** include the fourteen *Cartas Celestes* [Celestial Charts] (1974-2001). Compositions with an **Afro-Brazilian Theme** are motivated by the aesthetic beauty of Afro-Brazilian religious rites (e.g., *Sinfonia dos Orixás* [Symphony of the Orishas], for orchestra, 1985-86). And finally, compositions **Theme Free** include the *16 Poesilúdios* [16 Poesilúdios], for piano (1983 and 1985).

The composition of *Cartas Celestes* (1974) – one of his most significant and performed pianistic works – marks a milestone in Almeida Prado's career since it constitutes a work where the piano produces a unique and original sonority (Fig. 2). In order to provide pre-compositional material that

would guide his work, Almeida Prado created 24 chords of intense resonance, each named after the 24 letters of the Greek alphabet.¹ These chords were chosen by the composer based on his perceptions and impressions in regards to the resonance produced from his attack of the chords being sustained with the right pedal of the piano,² as well as his study in regards to upper and lower harmonic series (which he accepted) (Monteiro and Moreira 2007, 1-16).

O mais rápido possível

Ped. até o fim deste movimento (Ped. bis Schluß des Bewegungsteiles liegen lassen)

Fig. 2. Almeida Prado, *Cartas Celestes* [Celestial Charts] (1974), beginning measures. TONOS Musikverlag Ed. (Prado 1975).

¹ The publication of the score included a table listing the 24 chords (Prado 1975, 5). This material was used by Almeida Prado in *Cartas Celestes I* to *VI*, for piano, composed between 1974 and 1982. *Cartas II* to *VI* depict the Brazil sky observed from October to July (one *Carta* for every two month), and *Cartas I* depicts the sky during the months of August and September, as previously mentioned. *Cartas Celestes VII* to *XIII* each have their own chords and varied instrumentation. *Cartas XIV* transposes the chords of both *XIII* and both are written for piano. *Cartas VII* was written for two pianos and symphonic band. *Cartas VIII*, for violin and orchestra, is in a way programmatic, as it depicts the Brazilian sky. *Cartas IX*, for piano, refers to the sky of the four seasons of the year. *Cartas X*, for piano, focuses on constellations of animals. *Cartas XI* is written for vibraphone, marimba and piano. *Cartas XII*, for piano, depicts the Arizona sky. *Cartas XIII* deals with the constellations seen from Brazil that have not yet been defined. (Personal communication with the composer on June 11, 2007.)

² Almeida Prado's doctoral thesis presents his impressions of his perception of each of the 24 chords (Prado 1986a, 7-25).

16 Poesilúdios for piano

The work *Poesilúdios* contains sixteen pieces that represent groupings of various contemporary compositional procedures: atonalism, tonalism, modalism, polytonalism, irregular rhythms, polyrhythms, isolated accents and tempo variations. They transpire his constant search for new sonorities from the piano, new formal structures and his move towards universalism. The possibilities of timbre from the piano, the various types of touch, the use of the right pedal and resonances are particularly explored in these pieces.

The *16 Poesilúdios* were composed during two periods: 1983 (*Poesilúdios 1-5*) and 1985 (*Poesilúdios 6-16*). Most of the pieces were written in Campinas. The name *Poesilúdio*, created by the composer, refers to the way they bring "combinations of poetry and prelude. Short and pictorial pieces, evocative of atmosphere and places." (Gandelman 1997, 237).³

Poesilúdio No.1 was originally composed for guitar and was inspired by the poetic fragment written by Fernando Pessoa under the heteronym Ricardo Reis on June 16, 1914 (Pessoa 1990, 257):

“Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve”.

[Just to have flowers in view outside
Along the wide paths of exact gardens
Is enough for us
To think life is light]

The adaptation of *Poesilúdio No.1* for piano began the cycle of the pieces. The inscription at the beginning of each piece reveals that *Poesilúdios 2-5* were composed based on specific paintings by artists who were working at the Art Institute of UNICAMP during the time Almeida Prado was dean. Each one of these pieces is dedicated to the artist whose painting inspired the composition. *Poesilúdios 6-16* are sub-titled *Noites* [Nights]. The composition of each piece is an amalgamation

³ The score for *Poesilúdios 1-5* for piano, published by TONOS Musikverlag adds the following explanation: "'Poesilúdio' is the metamorphous of a prelude. A poem used as a basis for a prelude, but the text is not performed by the human voice. (Almeida Prado)" (Moreira 2002, 323).

of the personality of the dedicatee, one of their works (visual or literary), from a series of their visual works, or even from the total collection of their work.

In the *16 Poesilúdios*, the treatment given to tempo, dynamics, texture, timbre and structure is related to the choice and use of material developed based on the organization of pitch-class sets (pc sets), in three major and distinct ways: (1) uses various contrasting pc sets – *Poesilúdios Nos. 2, 3, 6 and 15*; (2) employs one or two contrasting pc sets – *Poesilúdios Nos. 4, 9, 11, 13 and 16*; and (3) uses one or more non-contrasting pc sets – *Poesilúdios Nos. 1, 5, 7, 8, 10, 12 and 14*. (Moreira 2002, 224-233).

To follow is a musical analysis of *Poesiludio No. 2* to serve as a sample of the analysis of all 16 *Poesilúdios*.

Poesilúdio No.2



Fig. 3. Bernardo Caro, *Retângulo azul* [Blue Rectangle] (1983) (Moreira 2002, 97).

In a letter Almeida Prado sent to artist Bernardo Caro in 1983 immediately after composing *Poesilúdios Nos. 1-5*, the composer stated:

"I made this Poesilúdio (a series of works based on Prelude-Poems), (...) an attempt to sonorously interpret your multiple paintings. (...) I think your style is always a go-beyond yourself. The search for the new form, the arrangement of situations, the discovery of the alphabet wall, everything is in you, a pictorial universe full of existential and metaphysical questions. Hence, strong and dense. (...)" (Prado 1983. In: Caro 1986).

In an interview by Adriana Lopes Moreira with artist Bernardo Caro on June 25, 2002 (Moreira 2002, 279-289), Caro described the work *Retângulo azul* [Blue Rectangle] (Fig. 3): "They are fragments, collages of situations that I try to condense into one work".

In an interview by Adriana Lopes Moreira with Almeida Prado on May 1, 2002 (Moreira 2002, 54-85), Almeida Prado referred to the composition *Poesilúdio No. 2*:

"Bernardo Caro painted a wonderful painting that had (...) multiple intentions. (...) Poesilúdio No. 2 is a little atonal, a little baroque. (...) It is a little rondo too. Note that there is no sense. There is a 'no sense' (...)"

"This Poesilúdio is the most 'patchwork' of all... patches, collages. (...) It was the first time in all my musical writing that I made a collage like this one. Later I used this resource in other pieces."

In order to provide information that facilitates an understanding of the development of the compositional techniques and movements used by the composer and of the unifying aspects of the piece, the following analytical techniques were used, albeit not in an orthodox or exclusionary manner: Set Theory (Straus 2005, Kostka 2006, Lester 1989) and Structural Analysis through Contrapuntal Syntheses Presented in Graphs with Leading Voices (Salzer 1982).

In *Poesilúdio No. 2*, the notation *Com múltiplas cores e intenções, eloqüente* [With multiple colors and intentions, eloquent] (meas.1, Fig. 4) draws attention to the composer's intention to adopt procedures analogous to the "artistic collage" employed by the artist Bernardo Caro.

Com múltiplas cores e intenções, eloqüente

Fig. 4. Almeida Prado, *Poesilúdio No. 2* (1983), beginning measures. TONOS Musikverlag Ed. (Prado 1986b).

This intent provoked the musical idea of frequent change of tempo and character. In terms of **tempo**, the constant use of pauses interrupting discourse and allowing for the introduction of another musical idea without preparation, as well as the incessant changes in meter and tempo are procedures that cause fragmentation and instability. This discontinuity is attenuated only by the regularity of pulse (a quarter note is held as a unit of time throughout the piece – see Tab. 1, below). In passages where dotted bars are used (meas. 5 and 6), these indicate: (1) phrase articulation, (2) change of material employed, (3) change in character and (4) changes in tempo.

The announced *multiplicity* directly influenced the choice of the stratified **texture**. There is a juxtaposition of segments with polyphonic and homophonic textures that make use of four types of accompaniment: pianistic figuration, chordal, homorhythmic (choral-like) and intermittent (Tab. 1). The juxtaposed material is absolutely distinct and incongruous.

As a resource for **timbre**, the composer explores the extreme registers of the piano and the emphasis of resonance through the use of the sustained right pedal.

The use of **dynamics** follows and reinforces the idea of stratification. The changes in intensity occur abruptly, associated to the unexpected changes of the juxtaposed material. The range separating the gradations *ppp* and *f* is richly explored (Table 1).

The procedures described above suggest a subdivision of the 42-bar piece into thirteen small parts. The reuse of material from Parts 1-7 enables a grouping of these small parts into two sections (Table 1):

Table 1 Tempo, dynamics and meter contributing to the stratification of the texture.

Sections	Parts	Measures	Texture	Tempo/Character	Dynamics	Meter
Section 1	Part 1	1-2	Homophonic with pianistic figuration accompaniment	<i>Com múltiplas cores e intenções, eloqüente</i> [With multiple colors and intentions, eloquent]	<i>f</i> <i>cresc.</i>	5/4 4/4
	Part 2	3-4	Homophonic with homorhythmic accompaniment	<i>Calmo</i> [Calm]	<i>sub. pp</i>	5/4
	Part 3	5-6	Homophonic and stratified, with pianistic and intermittent figuration accompaniment	<i>Rápido/ Calmo</i> [Fast/ Calm]	<i>cresc.</i> <i>f</i>	7/4 8/4
	Part 4	7-10	Homophonic with chordal accompaniment	<i>Rápido</i> [Fast]	<i>sub. f</i>	4/4
	Part 5	11-14	Polyphonic	<i>Lento</i> [Slow]	<i>p</i>	4/4 1/4
	Part 6	15-21	Homophonic with chordal accompaniment	<i>Cantando/ Barrocamente</i> [Singing/ In a Baroque Manner]	<i>pp</i>	4/4 2/4 3/4
	Part 7	22-23	Homophonic with chordal accompaniment	<i>Vivo</i> [Lively]	<i>mf/f</i> <i>cresc.</i>	4/4 5/4

Section 2	Part 1	24-25	Homophonic with pianistic figuration accompaniment	<i>Eloqüente</i> [Eloquent]	<i>cresc.</i>	5/4
	Part 2	26	Homophonic with chordal accompaniment	<i>Distante, na memória...</i> [Distant, in memory...]	<i>ppp / pp</i>	4/4
	Part 3	27-28	Homophonic with accompaniment in pianistic figuration	<i>Luminoso</i> [Luminous]	<i>f</i>	2/4
	Part 4	29-30	Homophonic with chordal accompaniment	–	<i>pp / p</i>	4/4 2/4
	Part 5	31-33	Homophonic and stratified, with accompaniment in a pianistic and intermittent figuration	–	<i>sub. p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	3/4 4/4
	Part 6	34-42	Homophonic with chordal and homorhythmic accompaniment	–	<i>f</i> <i>p</i> <i>pp</i>	4/4 3/4

The use of musical **material**, consisting of five pc sets and its variations (Fig. 5-9) is of vital importance in the process of stratification used in the composition of this piece. These types of pc sets are juxtaposed and overlapping, forming small parts – usually with two bars – having their own meter, dynamics, tempo and character (see Tab. 1 above). Pauses are used as connecting elements (in meas. 12, 14, 25, 34, 36 and 40), since there is no preparation during the change of material. The pc sets are the musical material in themselves.

C 1	C 1.1	C 1.2	C 1.3	C 1.4	C 1.5
(03)	(0236)	(01245)	(02357)	(0246)	(037)
001000	112101	322210	132130	030201	001110
ci3	4-12	5-3	5-23	4-12	3-11
comp. 1				comp. 5	

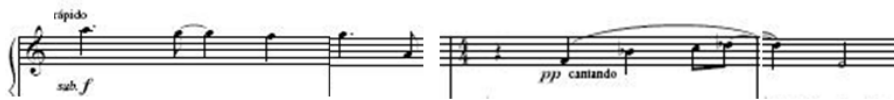
Fig. 5. Pc set 1 and variations.

C 2	C 2.1	C 2.2
(01368)	(0123579)	(023457)
122131	353442	343230
5-29	7-24	6-8
comp. 1-2	comp. 5	comp. 5

Fig. 6. Pc set 2 and variations.

C 3	C 3.1
(024)	(013)
020100	111000
3-6	3-2
comp. 5	comp. 6-7

Fig. 7. Pc set 3 and variations.



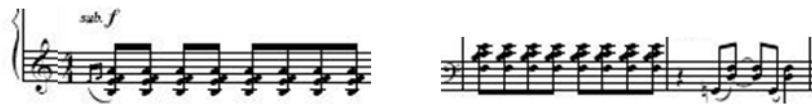
C 4
(024)
020100
3-6

C 4.1
(01457)
212221
5-Z18

comp. 7-8

comp. 15-16

Fig. 8. Pc set 4 and variations.



C 5
(0157)
110121
4-16

C 5.1
(025)
011010
3-7



comp. 7

comp. 7

Fig. 9. Pc set 5 and variations.

This material formed by sets is organized based on the referential collections: chromatic, diatonic and in two supersets (Table 2) – in a pandiatonic manner, i.e., without functional harmonic progressions.

Table 2 Modes and scales in which the formation of the material is based.

Measures	Referential collections and Supersets	Prime Forms
1-6, 11-14 21-25 and 29-36	Chromatic Scale	
7-10, 27-28	Aeolian in F	(013568T) 7-35
41-42	Dorian in D	(013568T) 7-35
15-17 and 26		(013468T) 7-34
18-20 & 37-39		(0134689) 7-32

In the search to locate structural elements that guarantee the unity of the piece, the analysis of voice-leading was used. This analysis is offered for the purpose, on one hand to emphasize the diversity of the material employed through the use of distinct colors for each of the small parts given, and on the other to present the structural elements found.

Lines (a), (b) and (c) of the analysis of the voice-leading described in Figures 10, 11 and 12 (below), demonstrate the use of the fragmented material. Line (d), shown in Figure 13, demonstrates the division of the piece into two sections, defines D as the tonal center and demonstrates that, even though the diversity of the melodic material is highlighted in horizontal prolongations, cohesion is maintained by the vertical structure of the piece.

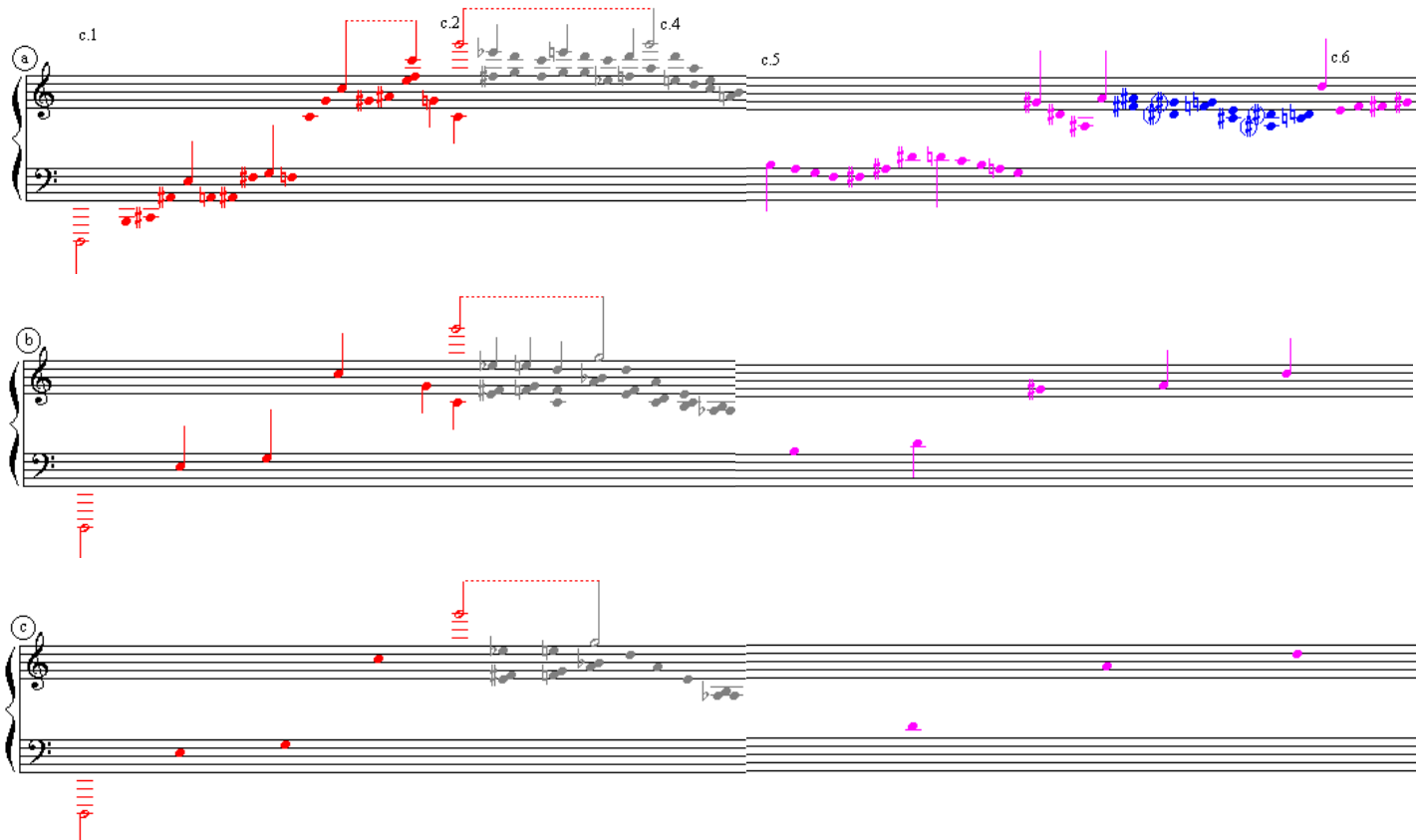


Fig. 10. Voice-leading graphs: lines (a), (b) and (c) – measures 1-6.

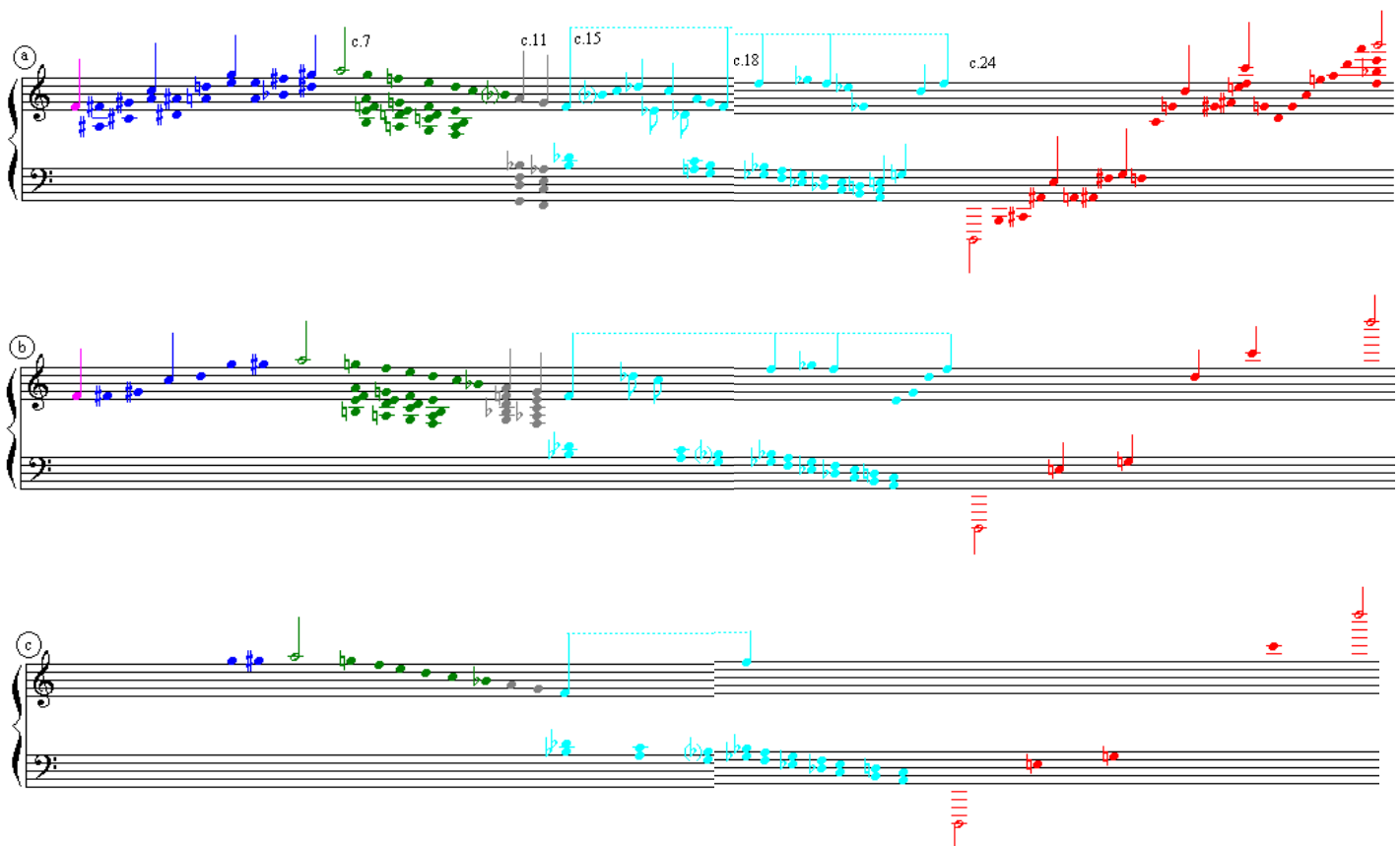


Fig. 11. Voice-leading graphs: lines (a), (b) and (c) – measures 6-25.

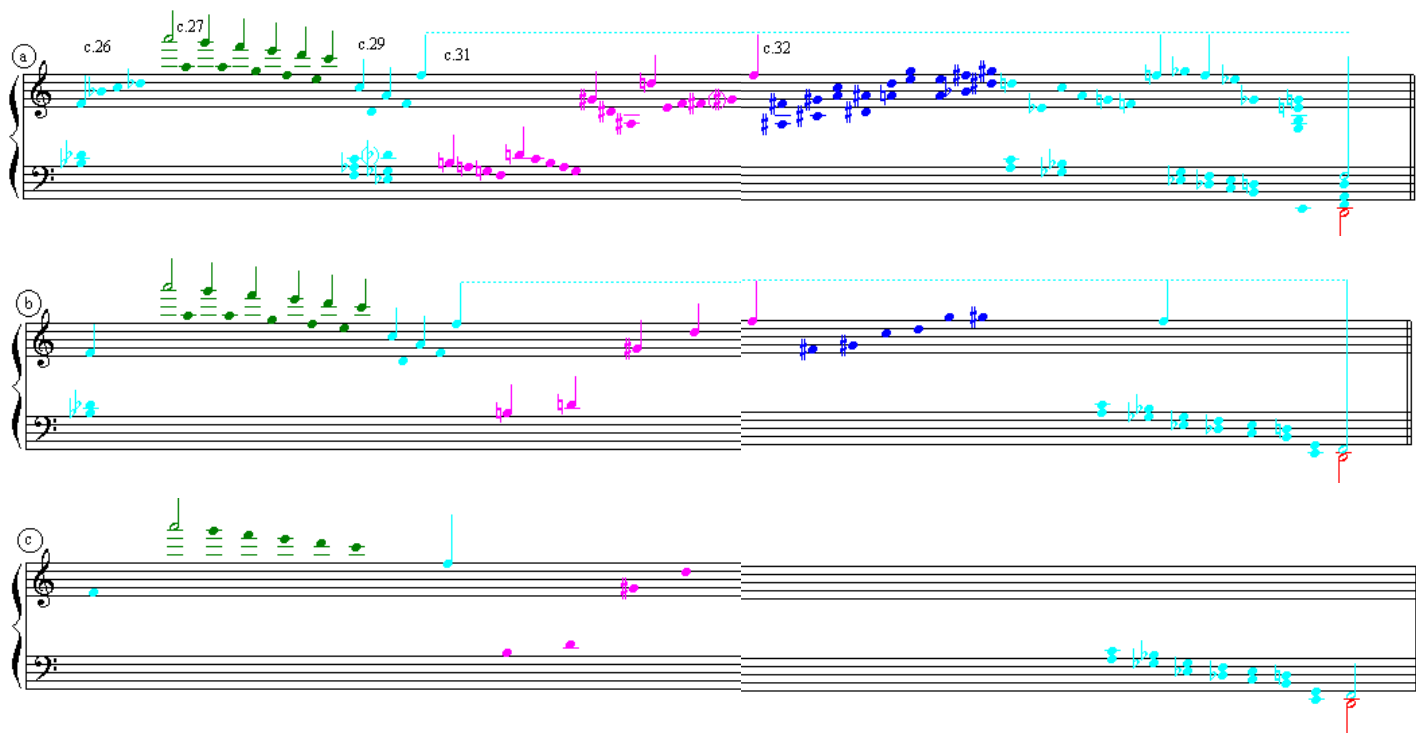


Fig. 12. Voice-leading graphs: lines (a), (b) and (c) – measures 26-42.

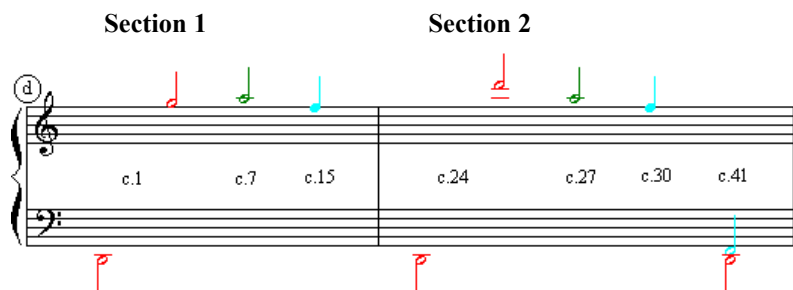


Fig. 13. Voice-leading graphs: line (d).

It can be concluded that the variety of the piece *Poesiludio No 2*, indicated at the beginning of the score by the notation *Com múltiplas cores e intenções* [With multiple colors and intentions], is achieved through the use of five pc sets and their variations, employed in a modular, little developed and alternating manner – with individual indications of measures, dynamics, tempo and character, and using pauses as elements of connection. These procedures contribute to the process of stratification in texture. The use of colors in the analysis of leading voices emphasizes the diversity of the material.

The stratification in texture encourages the use of different types of touch as a resource for timbre.

The multiplicity on the surface is sustained by a two-part structure, based on the *d minor* chord, with the tonal center D. The graph (d) of the analysis of leading voices demonstrates the formation of this structure (037) (based on the *d minor* chord), that is distributed throughout the piece, contributing to its unity.

For the sixteen pieces that make up the work, decisions related to tempo, dynamics, texture, timbre, material and structure are related to the atmosphere encouraged by the extra-musical idea that motivated the creation of the piece. This association appears translated into words inscribed on the score.

There is extensive use of the set (037) – the major or minor triad – but since the formation of functional harmonic progression or the dissonance treatment are absent, functional tonality becomes de-characterized.

The treatment given to tempo, dynamic, timbre and to the structure is related to the choice and use of the material, developed based on the organization of pc sets, which results in the predominant stratification of the texture.

Bibliographic References:

Caro, Bernardo. 1986. *Proposições 1964/1986*. Organized by Berenice H. Toledo. Campinas: UNICAMP.

Costa, Régis Gomide. 2003. *Festival Música Hoje: Almeida Prado 60 anos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

Gandelman, Saloméa. 1997. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará.

Kostka, Stefan M. 2006. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Lester, Joel. 1989. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton.

Monteiro, Eduardo. 2007. *Piano Music of Brazil*. Compact disc. Meridian Records.

- Monteiro, Eduardo, and Moreira, Adriana Lopes da Cunha. 2007. "Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical." *Anais do XVII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da ANPPOM*, 1-16.
- Moreira, Adriana Lopes da Cunha. 2002. "A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical." Master's in Music diss., Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 2002. *Almeida Prado, 16 Poesilúdios: Adriana Lopes, piano*. Compact Disc without a Record Label.
- Pessoa, Fernando. 1990. *Obra poética*. RJ: Nova Aguilar.
- Prado, José Antonio R. de Almeida. 1986a. "Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais." PhD diss, Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 1986b. *Poesilúdios 1-5: para piano*. Score. Darmstadt: Tonos Musikverlag.
- _____. 1975. *Cartas celestes: para piano*. Score. Darmstadt: Tonos Musikverlag.
- _____. 1984. *Kinderszenen: 18 leichte bis mittelschwere Klavierstücke*. Score. Darmstadt: Tonos Musikverlag.
- _____. 1995. *Kinderszenen: 18 leichte bis mittelschwere Klavierstücke*. Unpublished recording.
- Salzer, Felix. 1982. *Structural Hearing*. New York: Dover.
- Straus, Joseph. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Análise musical dos *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado segundo técnicas de análise desenvolvidas por teóricos estadunidenses

Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira
Universidade de São Paulo (USP), Brasil
adrianalopes@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise musical de aspectos de estrutura e superfície nos *16 Poesilúdios* para piano, do compositor brasileiro Almeida Prado (1943-2010). Visa o estudo, a análise e a divulgação da música contemporânea brasileira, contribuindo para a bibliografia sobre o assunto. Explora aspectos relacionados a tempo, dinâmica, timbre, textura e estrutura, com ênfase no estudo do material formado com base na organização de conjuntos (segundo Straus 2005, Lester 1989, Salzer 1982 e Kostka 2006). Justifica-se pela abordagem de obra concebida por aquele que tem sido considerado um dos compositores brasileiros de maior relevância após Heitor Villa-Lobos, analisada segundo técnicas desenvolvidas por teóricos e analistas musicais estadunidenses. A metodologia prevê: uma breve apresentação dos dados biográficos do compositor; a divisão de sua obra em quatro fases; a contextualização da obra *16 Poesilúdios*; a apresentação de excertos da gravação da obra em *compact disc*, interpretada pela pesquisadora; fotos de pinturas que motivaram a criação de algumas das peças; passagens de entrevistas com alguns dos artistas plásticos homenageados, bem como com o próprio compositor - que detalha, dentre outros aspectos, a visão do compositor Almeida Prado sobre sua obra. A conclusão verifica possíveis interações entre os dados levantados, ressalta fatores que motivaram uma interpretação absolutamente tímbrica, identifica os elementos geradores de unidade e/ou convergência e elabora considerações acerca da estrutura da obra.

Palavras-chave: Almeida Prado, José Antonio Rezende; Música para piano: Música do século XX; Poesilúdios.

Almeida Prado

José Antonio Rezende de Almeida Prado nasceu em Santos, a 8 de fevereiro de 1943 e faleceu em São Paulo, a 21 de novembro de 2010. Sua obra é marcada pela qualidade, inventividade, domínio técnico e por sua vasta e ininterrupta produção, que conta hoje com aproximadamente 450 obras. Seu legado pianístico chama em particular a atenção, seja pela quantidade elevada de obras – sendo junto com Villa-Lobos um dos compositores brasileiros que mais escreveram para o instrumento – seja pelo pianismo brilhante, que levou à composição de obras de grande virtuosismo e refinamento.

Compôs sua primeira peça aos 9 anos de idade – *Adeus*, para piano. Aos 11 anos, sob a orientação (1953-8) da pianista e compositora Dinorá de Carvalho (1905-80), interpretou o *Concerto-Rondó*

em Ré maior de Mozart e compôs *O gatinho no telhado* (Fig. 1), que hoje integra o exemplar *Kinderszenen*.

The image shows the initial measures of the piano piece 'O Gatinho no Telhado'. The score is written for piano in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 100. The mood is 'Com humor' and 'Humorvoll'. The right hand (r.H.) features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, while the left hand (l.H.) provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). A glissando is indicated in the right hand. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'f'.

Fig. 1. *O Gatinho no Telhado* (compassos iniciais), composta, segundo Almeida Prado, em 1952, aos onze anos de idade. TONOS Musikverlag Ed. (Prado 1984).

Durante cinco anos (1960-65), Almeida Prado estudou composição com Camargo Guarnieri (1907-93) e aprimorou seu conhecimento em harmonia, contraponto e análise musical com Osvaldo Lacerda (1927-2011). Nesta fase, compôs sua primeira obra para orquestra: *Variações para piano e orquestra* (1963).

Nos quatro anos subsequentes (1965-69), a amizade com o compositor Gilberto Mendes (n. 1922) aproximou-o de obras compostas na Europa durante a primeira metade do século XX. Compôs a obra *Pequenos funerais cantantes*, para coro, solistas e orquestra (1969) e foi agraciado com o primeiro prêmio no *I Festival de Música da Guanabara*. Mudou-se para Paris (1969-73), onde estudou harmonia, contraponto e análise com Nadia Boulanger (1887-1979) e composição com Olivier Messiaen (1908-92).

De volta ao Brasil, filiou-se ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ministrou aulas de Análise e Composição (1975-2000), foi Diretor do Instituto (1983-7) e recebeu o título de Doutor (1985).

Durante sua carreira, alcançou renome internacional, tendo recebido dez prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (1963, 1967, 1972, 1973, 1976, 1978, 1984, 1993, 1996, 2003), três *Prix Lili Boulanger Memorial Fondation* (Paris, 1970 e Boston, 1972 e 1973) e a *Ordem de Mérito Cultural* (2005), concedido pelo Presidente da República do Brasil, dentre muitos outros. Foi homenageado em conferências sobre sua obra (desde 1974, em Genebra) e ministrou conferências sobre música brasileira (Indiana University, 1984 e Samuel Rubin Israel Academy of Music, 1989-90), dentre muitas outras atividades e homenagens.

Sua obra pode ser dividida em quatro fases precedidas pelas composições da infância (Fig. 1), de acordo com as técnicas de composição utilizadas (Moreira 2002, 42-53).

A fase da infância (1951-59) inclui peças para piano compostas livremente (Fig. 1). A **1ª Fase, Nacionalista** (1960-65), contém obras compostas sob a orientação de Camargo Guarnieri, que refletem o estudo do folclore segundo a estética de Mário de Andrade, marcado pelo uso do modalismo. A **2ª Fase, Pós-tonal** (1965-73), reflete o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após o advento da tonalidade, na Europa, a partir do início do Século XX. A **3ª Fase, de Síntese** (1974-82), e a **4ª Fase, Pós-Moderna** (1983 até hoje), refletem o domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e a concepção do “Sistema de organização das ressonâncias”, utilizado na composição de *Cartas celestes*. A determinação da 4ª fase foi estabelecida pelo próprio compositor, que declara ter iniciado um processo de auto-releitura em 1983, durante a composição dos *16 Poesilúdios* para piano. Durante as duas últimas Fases, cinco temáticas principais coexistem em sua obra.

As peças com **Temática Mística** possuem uma motivação espiritual, fundamentada em ritos judaico-cristãos (*Sinfonia Apocalipse*, para solistas vocais, coro e orquestra, 1987). As obras com **Temática Ecológica** refletem sua preocupação com a ecologia (*Rios*, para piano, 1975). As composições com **Temática Astrológica** incluem as catorze *Cartas Celestes* (1974 a 2001). A composição de peças com **Temática Afro-brasileira** é motivada pela beleza plástica dos ritos de

religiões afro-brasileiras (*Sinfonia dos Orixás*, para orquestra, 1985-86). Finalmente, as obras com **Temática livre** incluem os *16 Poesilúdios*, para piano (1983 e 1985).

A composição de *Cartas Celestes* (1974) – uma de suas obras pianísticas mais significativas e mais executadas – é um marco na carreira de Almeida Prado, por constituir uma peça em que o piano produz uma sonoridade única e original (Fig. 2). A fim de estabelecer um material pré-composicional que orientasse seu trabalho, Almeida Prado criou 24 acordes de intensa ressonância, nomeados a partir das 24 letras do alfabeto grego.¹ Estes acordes foram escolhidos pelo compositor com base em sua percepção e impressão em relação à ressonância produzida a partir de seu ataque com o pedal direito do piano sustentado,² bem como em seu estudo a respeito da série harmônica superior e inferior (por ele aceita) (Monteiro and Moreira 2007, 1-16).

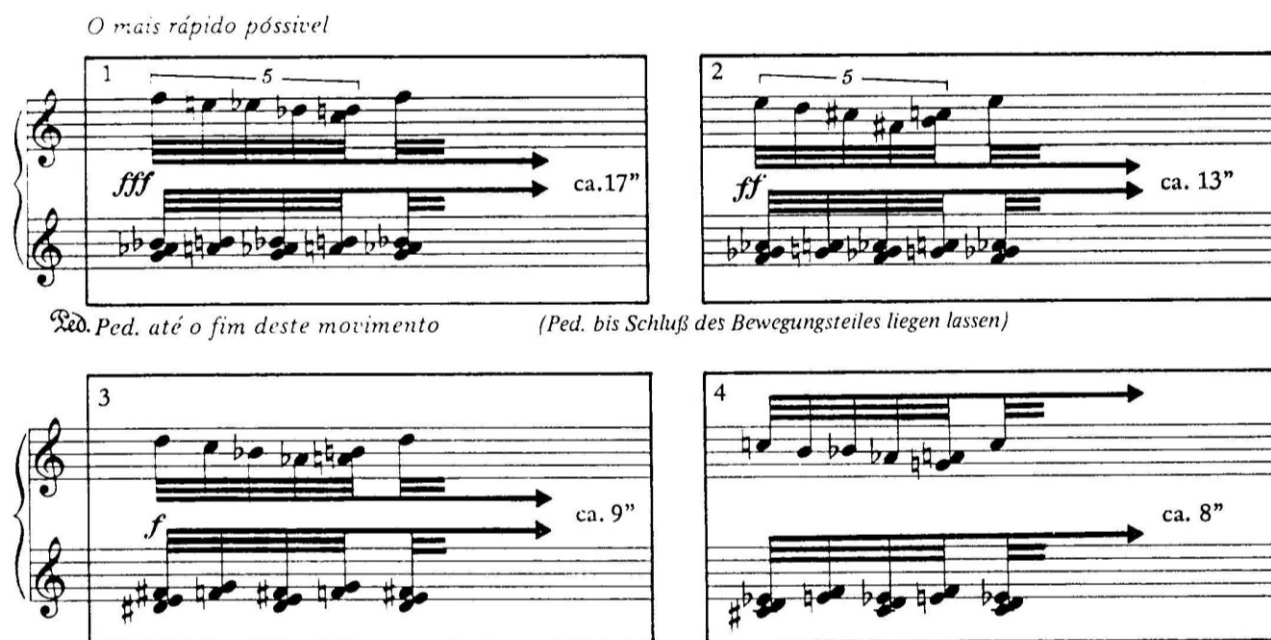


Fig. 2. Almeida Prado, *Cartas Celestes* (1974), compassos iniciais. TONOS Musikverlag Ed. (Prado 1975).

¹ A tabela com os 24 acordes foi publicada na partitura (Prado 1975, 5). Esse material foi utilizado por Almeida Prado nas *Cartas Celestes I a VI*, para piano, compostas entre 1974 e 1982. As *Cartas II a VI* retratam o céu do Brasil observado de outubro a julho (uma para cada dois meses), assim como *Cartas I* se reporta ao céu dos meses de agosto e setembro, conforme mencionado anteriormente. *Cartas Celestes VII a XIII* têm cada uma seus próprios acordes e instrumentação variada. *Cartas XIV* transpõe os acordes de *Cartas XIII* e ambas são escritas para piano. *Cartas VII* foi escrita para dois pianos e banda sinfônica. *Cartas VIII*, para violino e orquestra, é de certa maneira programática, por retratar o céu do Brasil. *Cartas IX*, para piano, se reporta ao céu das 4 estações do ano. *Cartas X*, para piano, foca as constelações de bichos. *Cartas XI* é escrita para vibrafone, marimba e piano. *Cartas XII*, para piano, se reporta ao céu do Arizona. *Cartas XIII* trata das constelações vistas do Brasil, que ainda não haviam sido feitas. (Comunicação pessoal com o compositor, no dia 11 de junho de 2007.)

² Em sua tese de doutorado, Almeida Prado apresenta suas impressões a partir da percepção de cada um dos 24 acordes (Prado 1986a, 7-25).

16 Poesilúdios para piano

A obra *Poesilúdios* contém 16 peças, que apresentam um agrupamento das diversas tendências contemporâneas: atonalismo, tonalismo, modalismo, politomodalismo, ritmos irregulares, polirritmia, acentos isolados, variações de compasso. Transparecem sua constante busca por novas sonoridades do piano, por nova estruturação formal e sua tendência ao universalismo. As possibilidades timbrísticas do piano, os diversos tipos de toque, o uso do pedal direito e as ressonâncias são particularmente explorados nessas peças.

A obra *16 Poesilúdios* foi composta em dois momentos: 1983 (*Poesilúdios 1-5*) e 1985 (*Poesilúdios 6-16*). A grande maioria das peças foi escrita em Campinas. A denominação *Poesilúdio*, criada pelo compositor, refere-se à forma que traz “combinações de poesia e prelúdio. Peças curtas, pictóricas, evocativas de atmosferas e lugares” (Gandelman 1997, 237).³

O *Poesilúdio n.1* foi inicialmente composto para violão, motivado pelo fragmento poético escrito por Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Ricardo Reis, em 16/06/1914 (Pessoa 1990, 257):

“Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve”.

A adaptação do *Poesilúdio n.1* para o piano deu início ao ciclo de peças. A inscrição notada no início de cada partitura mostra que a composição dos *Poesilúdios 2-5* foi elaborada com base em pinturas específicas, realizadas por artistas plásticos que trabalhavam no Instituto de Artes da UNICAMP no período em que o compositor Almeida Prado foi o Diretor. Cada uma dessas peças é dedicada ao artista plástico de cuja pintura partiu a composição. Os *Poesilúdios 6-16* possuem o subtítulo *Noites*. A composição de cada peça é um amálgama da personalidade do homenageado, de uma obra sua (plástica ou literária), de uma série de obras visuais criadas por ele, ou ainda do total de sua obra.

³ A partitura dos *Poesilúdios 1-5* para piano, editada pela TONOS Musikverlag traz o seguinte esclarecimento: “'Poesilúdio' é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia utilizada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado pela voz humana (Almeida Prado)” (Moreira 2002, 323).

Nesses 16 *Poesilúdios*, o tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, à textura, ao timbre e à estrutura está relacionado à escolha e ao uso do material, formado com base na organização de *conjuntos* (organizados a partir da escala cromática ou de modos utilizados de maneira pandiatônica), de três maneiras principais e distintas: (1) utiliza diversos conjuntos contrastantes - *Poesilúdios n. 2, 3, 6 e 15*; (2) emprega um ou dois conjuntos contrastantes - *Poesilúdios n. 4, 9, 11, 13 e 16*; e (3) usa um ou mais conjuntos não contrastantes - *Poesilúdios n. 1, 5, 7, 8, 10, 12 e 14*. Esse uso de conjuntos resulta na estratificação da textura. Grande parte das peças está vinculada ao uso do conjunto [0 3 7] - a *tríade maior* ou *menor* - mas como inexistente a formação de progressões harmônicas funcionais ou o tratamento das dissonâncias, fica descaracterizado o uso da tonalidade (Moreira 2002, 224-233).

A seguir, apresentamos a análise musical do *Poesilúdio n. 2*, por ser representativa das análises das dezesseis peças,

Poesilúdio n. 2



Fig. 3. Bernardo Caro, *Retângulo azul* (1983) (Moreira 2002, 97).

Na carta enviada por Almeida Prado ao artista plástico Bernardo Caro, em 1983, logo após ter composto os *Poesilúdios* n. 1-5, o compositor declarou:

“Fiz este Poesilúdio (uma série de obras baseadas em Poemas-prelúdios), (...) uma tentativa de leitura Sonora de seus múltiplos quadros. (...) Acho o teu estilo sempre um ir-além de si-mesmo. A procura da forma nova, da montagem de situações, a descoberta do alfabeto de muro, tudo representa em ti, um universo pictórico cheio de indagações existenciais e metafísicas. Por isso forte e denso. (...)” (Prado 1983. In: Caro 1986).

Na entrevista concedida por Bernardo Caro a Adriana Lopes Moreira, no dia 25 de junho de 2002 (Moreira 2002, 279-289), o artista plástico descreveu a obra *Retângulo azul* (Fig. 3): “São fragmentos, colagens de situações que procuro condensar em uma só obra”.

Na entrevista concedida por Almeida Prado a Adriana Lopes Moreira, no dia 01 de maio de 2002 (Moreira 2002, 54-85), Almeida Prado referiu-se à composição do *Poesilúdio n. 2*:

“Bernardo Caro havia pintado um quadro maravilhoso, que tinha (...) intenções múltiplas. (...) O Poesilúdio n. 2 tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. (...) É um pouco um rondó também. Perceba que não tem um senso. Há um ‘não senso’ (...)”.

“Esse Poesilúdio é o mais ‘patchwork’ de todos... retalhos, colagens. (...) Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças”.

Com o intuito de apresentar informações que possibilitem uma compreensão do desenvolvimento das técnicas ou tendências composicionais utilizadas pelo compositor e dos aspectos unificadores da peça, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos (Straus 2005, Kostka 2006, Lester 1989) e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras (Salzer 1982).

No *Poesilúdio n. 2*, a notação *Com múltiplas cores e intenções, eloqüente* (comp. 1, Fig. 4) chama a atenção para a intenção do compositor de adotar procedimentos análogos à “colagem plástica” empregada pelo artista plástico Bernardo Caro.

Com múltiplas cores e intenções, eloqüente

Fig. 4. Almeida Prado, *Poesilúdio No. 2* (1983), compassos iniciais. TONOS Musikverlag Ed. (Prado 1986b).

Este intento provocou a ideia musical da mudança frequente de andamento e de caráter. No âmbito do **tempo**, o uso constante de pausas interrompendo o discurso e permitindo a inserção de outra ideia musical sem preparação, bem como as mudanças incessantes nas indicações de compasso e de andamento são procedimentos que causam fragmentação e instabilidade. Esta descontinuidade é apenas atenuada pela regularidade no âmbito da pulsação (a semínima é mantida como unidade de tempo durante toda a peça. Ver Tab. 1, a seguir). Nas passagens em que há uso de barras pontilhadas (comp. 5 e 6), estas indicam: (1) articulação na frase, (2) troca de material empregado, (3) variação no caráter e (4) mudança no andamento.

A *multiplicidade* anunciada influenciou diretamente na escolha da **textura** estratificada. Há uma justaposição de segmentos com textura homofônica e polifônica que fazem uso de quatro tipos de acompanhamento: figuração pianística, por acordes, homorrítmico (à maneira coral) e intermitente (Tab. 1). O material justaposto é absolutamente distinto e incongruente.

Como recurso **timbrístico**, há a exploração dos registros extremos do piano e a valorização da ressonância através do uso do pedal direito contínuo.

O uso da **dinâmica** acompanha e reforça a ideia de estratificação. As mudanças na intensidade ocorrem de maneira abrupta, associada às mudanças inesperadas do material justaposto. A amplitude que separa as gradações *ppp* e *f* é ricamente explorada (Tabela 1).

Os procedimentos supracitados sugerem uma subdivisão da peça de 42 compassos em treze pequenas partes. O reaproveitamento do material das Partes 1-7 possibilita um agrupamento destas pequenas partes em duas Seções (Tabela 1):

Tabela 1 Andamento, dinâmica e métrica contribuindo com a estratificação na textura.

Seções	Partes	Comp.	Textura	Andamento / Caráter	Dinâmica	Métrica
Seção 1	Parte 1	1-2	Homofônica com acompanhamento em figuração pianística	<i>Com múltiplas cores e intenções, eloqüente</i>	<i>f</i> <i>cresc.</i>	5/4 4/4
	Parte 2	3-4	Homofônica com acompanhamento homorrítmico	<i>Calmo</i>	<i>sub. pp</i>	5/4
	Parte 3	5-6	Homofônica e estratificada, com acompanhamento em figuração pianística e intermitente	<i>Rápido / Calmo</i>	<i>cresc.</i> <i>f</i>	7/4 8/4
	Parte 4	7-10	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Rápido</i>	<i>sub. f</i>	4/4
	Parte 5	11-14	Polifônica	<i>Lento</i>	<i>p</i>	4/4 1/4
	Parte 6	15-21	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Cantando / Barrocamente</i>	<i>pp</i>	4/4 2/4 3/4
	Parte 7	22-23	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Vivo</i>	<i>mf/f</i> <i>cresc.</i>	4/4 5/4

Seção 2	Parte 1	24-25	Homofônica com acompanhamento em figuração pianística	<i>Eloqüente</i>	<i>cresc.</i>	5/4
	Parte 2	26	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Distante, na memória...</i>	<i>ppp / pp</i>	4/4
	Parte 3	27-28	Homofônica com acompanhamento em figuração pianística	<i>Luminoso</i>	<i>f</i>	2/4
	Parte 4	29-30	Homofônica com acompanhamento por acordes	–	<i>pp / p</i>	4/4 2/4
	Parte 5	31-33	Homofônica e estratificada, com acompanhamento em figuração pianística e intermitente	–	<i>sub. p</i>	3/4
					<i>cresc.</i> <i>f</i>	4/4
Parte 6	34-42	Homofônica com acompanhamento por acordes e homorrítmico	–	<i>f</i> <i>p</i> <i>pp</i>	4/4 3/4	

O uso do **material**, formado por cinco conjuntos e suas variações (Fig. 5-9) tem uma importância vital no processo de estratificação utilizado na composição desta peça. Estas formas dos conjuntos são empregadas em justaposição e sobreposição, formando pequenas partes – geralmente com dois compassos – com indicação de compasso, dinâmica, andamento e caráter próprios (ver Tab. 1, acima). Pausas são utilizadas como elementos de ligação (nos comp. 12, 14, 25, 34, 36 e 40), já que não há preparação durante a troca de material. Os conjuntos são o material propriamente dito.

C 1	C 1.1	C 1.2	C 1.3	C 1.4	C 1.5
(03)	(0236)	(01245)	(02357)	(0246)	(037)
001000	112101	322210	132130	030201	001110
ci3	4-12	5-3	5-23	4-12	3-11
comp. 1				comp. 5	

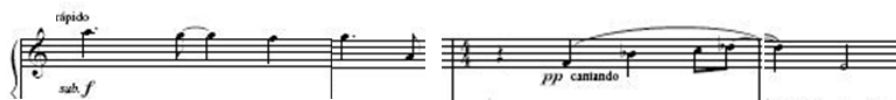
Fig. 5. Conjunto 1 e variações.

C 2	C 2.1	C 2.2
(01368)	(0123579)	(023457)
122131	353442	343230
5-29	7-24	6-8
comp. 1-2	comp. 5	comp. 5

Fig. 6. Conjunto 2 e variações.

C 3	C 3.1
(024)	(013)
020100	111000
3-6	3-2
comp. 5	comp. 6-7

Fig. 7. Conjunto 3 e variações.



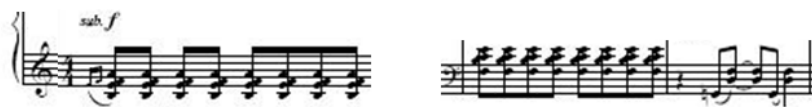
C 4
(024)
020100
3-6

comp. 7-8

C 4.1
(01457)
212221
5-Z18

comp. 15-16

Fig. 8. Conjunto 4 e variações.



C 5
(0157)
110121
4-16

comp. 7

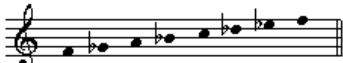
C 5.1
(025)
011010
3-7

comp. 7

Fig. 9. Conjunto 5 e variações.

Este material formado por conjuntos é organizado com base nas coleções de referência: cromática, diatônica e em dois superconjuntos (Tabela 2) – de maneira pandiatônica, ou seja, sem que existam progressões harmônicas funcionais.

Tabela 2 Modos e escalas nos quais a formação do material está baseada.

Compassos	Coleções e superconjuntos	Formas primárias
1-6, 11-14 21-25 e 29-36	Escala cromática	
7-10, 27-28	Eólio em <i>lá</i>	(013568T) 7-35
41-42	Dórico em <i>ré</i>	(013568T) 7-35
15-17 e 26		(013468T) 7-34
18-20 e 37-39		(0134689) 7-32

Na busca pela localização dos elementos estruturais que garantem a unidade da peça, a análise das vozes condutoras foi utilizada. Esta análise é apresentada com a finalidade de, por um lado enfatizar a diversidade do material empregado através do uso de cores distintas para cada uma das pequenas partes apresentadas, e por outro apresentar os elementos estruturais encontrados.

As linhas (a), (b) e (c) da análise das vozes condutoras, descritas nas Figuras 10, 11 e 12 (a seguir), mostram o uso do material fragmentado. A linha (d), apresentada na Figura 13, evidencia a divisão da peça em duas seções, define o centro *Ré* e mostra que, embora a diversidade do material melódico seja valorizada nos prolongamentos horizontais a coesão é mantida pela estrutura vertical da peça.

Fig. 10. Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 1-6.

Fig. 11. Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 6-25.

Fig. 12. Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 26-42.

Fig. 13. Análise das vozes condutoras: linha (d).

Conclui-se que a variedade da peça *Poesiludio n. 2*, indicada no início da partitura através da notação *Com múltiplas cores e intenções*, é conseguida através do uso de cinco conjuntos e suas variações, empregados de maneira modular, pouco desenvolvida e alternada - com indicação de compasso, dinâmica, andamento e caráter próprios, e utilizando pausas como elementos de ligação. Este procedimento contribui para o processo de estratificação na textura. O uso de cores na análise das vozes condutoras enfatiza a diversidade do material.

A estratificação na textura suscita o uso de diferentes tipos de toque como recurso timbrístico.

A multiplicidade na superfície é sustentada por uma estrutura bipartida, baseada no acorde de *Ré menor*, com centro *ré*. O gráfico (d) da análise com vozes condutoras, mostra a formação desta estrutura (037) (com base no acorde de *Ré menor*), que aparece dissolvido durante a peça, contribuindo para a unidade.

Nas 16 peças que formam a obra estudada, as decisões relacionadas a tempo, dinâmica, textura, timbre, material e estrutura estão relacionadas à atmosfera suscitada pela idéia extra-musical que motivou a criação da peça. Esta associação aparece traduzida em palavras, inscritas na partitura.

Há amplo uso do conjunto (037) - a *triade maior* ou *menor* - mas como inexistente a formação de progressões harmônicas funcionais ou o tratamento das dissonâncias, fica descaracterizada uma opção pela tonalidade.

O tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, ao timbre e à estrutura está relacionado à escolha e ao uso do material, formado com base na organização de *conjuntos*, o que resulta na predominante estratificação da textura.

Referências bibliográficas:

- Caro, Bernardo. 1986. *Proposições 1964/1986*. Organized by Berenice H. Toledo. Campinas: UNICAMP.
- Costa, Régis Gomide. 2003. *Festival Música Hoje: Almeida Prado 60 anos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Gandelman, Saloméa. 1997. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará.
- Kostka, Stefan M. 2006. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Lester, Joel. 1989. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton.
- Monteiro, Eduardo. 2007. *Piano Music of Brazil*. Compact disc. Meridian Records.
- Monteiro, Eduardo, and Moreira, Adriana Lopes da Cunha. 2007. "Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical." *Anais do XVII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da ANPPOM*, 1-16.
- Moreira, Adriana Lopes da Cunha. 2002. "A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical." Master's in Music diss., Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 2002. *Almeida Prado, 16 Poesilúdios: Adriana Lopes, piano*. Compact Disc without a Record Label.
- Pessoa, Fernando. 1990. *Obra poética*. RJ: Nova Aguilar.
- Prado, José Antonio R. de Almeida. 1986a. "Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais." PhD diss., Universidade Estadual de Campinas.

- _____. 1986b. *Poesilúdios 1-5: para piano*. Score. Darmstadt: Tonos Musikverlag.
- _____. 1975. *Cartas celestes: para piano*. Score. Darmstadt: Tonos Musikverlag.
- _____. 1984. *Kinderszenen: 18 leichte bis mittelschwere Klavierstücke*. Score. Darmstadt: Tonos Musikverlag.
- _____. 1995. *Kinderszenen: 18 leichte bis mittelschwere Klavierstücke*. Unpublished recording.
- Salzer, Felix. 1982. *Structural Hearing*. New York: Dover.
- Straus, Joseph. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.