

# A PRODUÇÃO PARA VIOLÃO DE ALMEIDA PRADO<sup>1</sup>

Fabio Scarduelli<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo, resultante de uma palestra realizada no II Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, pretende mostrar alguns resultados obtidos em nossa pesquisa durante o mestrado, com acréscimos de reflexões desenvolvidas já em nossa tese de doutorado, ambos na Universidade Estadual de Campinas. Tem como foco a produção para violão do compositor paulista Almeida Prado (1943), partindo de uma leitura de sua trajetória e suas fases estilísticas, sua relação com o instrumento, e um breve detalhamento de suas peças solo, com ênfase em sua linguagem composicional e nos idiomatismos instrumentais aos quais recorre.

**Palavras-chave:** Almeida Prado; Violão; Música Brasileira; Práticas interpretativas

## CONTEXTUALIZAÇÃO

### Dados biográficos do compositor

José Antonio Resende de Almeida Prado nasceu em Santos – SP no dia 08 de fevereiro de 1943. Iniciou uma carreira precoce como pianista, e aos 11 anos de idade, orientado por Dinorá de Carvalho<sup>3</sup>, realizava seus primeiros recitais. No entanto, seus estudos de piano não estavam dissociados da atividade de compor para o instrumento. Isso o levou a estudar composição com Camargo Guarnieri (1907-1993), com quem aprendeu os fundamentos da música brasileira, da estética nacionalista de Mário de Andrade. As aulas duraram 5 anos, de 1960 a 1965, interrompidas por Almeida Prado que se sentia sufocado pelas imposições estéticas de Guarnieri. Interessava-se pelas novidades que chegavam da Europa, e desejava refletir seu caminho criativo. Foi encontrar uma orientação informal com seu conterrâneo Gilberto Mendes (1922), que o apresentou obras de compositores como Schoenberg, Stravinsky, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen e Varèse.

<sup>1</sup> Palestra proferida no II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

<sup>2</sup> Doutorando em Música – UNICAMP. Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini. Fabio é violonista formado na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Curitiba), e Mestre em Música pela UNICAMP. **E-mail:** fabioscarduelli@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Professora, compositora e pianista virtuose. Nasceu em Uberlândia em 1895 e faleceu em São Paulo em 1980. Estudou em Paris e apresentou-se em diversos países da Europa e América. Teve seu trabalho elogiado por Villa-Lobos, e sua obra foi executada por nomes como Guiomar Novaes, Bidu Sayão, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, entre outros.

Em 1969 é premiado em um concurso de composição, fato que daria novas perspectivas à sua carreira. Obtém o primeiro lugar no I Festival de Música da Guanabara, no Rio de Janeiro, com sua cantata *Pequenos Funerais Cantantes*. A generosa premiação em dinheiro transformou-se numa bolsa de estudos, possibilitando-lhe completar sua formação na França. Estudou durante 4 anos em Paris (de 1969 a 1973), com dois dos maiores compositores e didatas da música do século XX: Olivier Messiaen e Nádía Boulanger. Além disso, vivenciou os mais recentes movimentos da música de vanguarda da Europa, desencadeados a partir da década de 50. Neste mesmo período assinou contrato exclusivo com a editora alemã Tonos Verlag, de Darmstadt, que editou grande parte de sua obra.

De volta ao Brasil, em 1973, teve uma curta passagem como diretor do Conservatório Municipal de Cubatão, no estado de São Paulo. Logo em seguida, em 1975, ingressa como professor de composição na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, onde lecionou até o ano 2000. Neste meio tempo, Almeida Prado compôs grande parte de sua obra. Além disso, teve passagens como professor convidado na Universidade de Indiana (1984), e na Rubin Academy de Jerusalém (1989-1990).

Sua produção ultrapassa hoje 500 títulos, para variadas formações e diferentes instrumentos, incluindo piano, orquestra, instrumento solista e orquestra, banda sinfônica, coro, vozes solistas, grupos de sopros, cordas, violão, entre outros. Ocupa desde 1982 a cadeira nº15 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Carlos Gomes e fundador Oscar Lorenzo Fernandez. Sua obra encontra-se reunida e catalogada no Centro de Documentação de Música Contemporânea – CDMC / Campinas – na Unicamp.

### **Fases Estilísticas**

Almeida Prado teve uma formação diversificada, como podemos verificar no texto acima. Iniciou uma carreira como pianista, tocando e conhecendo profundamente o repertório tradicional. Estudou composição com Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes, Olivier Messiaen e Nádía Boulanger, passando por concepções que incluem desde a estética nacionalista, procedimentos da harmonia e contraponto tradicionais e da música atonal e serial. Vivenciou os movimentos de vanguarda na década de 70 na Europa, recebendo influências múltiplas que incluem até mesmo a música eletroacústica, de Iannis Xenakis (1922 – 2001) e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). Hoje, com a bagagem de um compositor maduro, vive um momento de síntese

em sua linguagem, reflexo de uma trajetória marcada por diferentes fases estilísticas, como mostra o quadro abaixo

<b>Período</b>	<b>Fase</b>	<b>Características</b>
1952-1960	Infanto-juvenil	Obras sem preocupação estrutural, inspiradas no cotidiano infantil, principalmente no folclore e na cultura popular. Destacamos <i>Os Duendes na Floresta</i> , <i>Dança espanhola</i> , <i>Procissão do Senhor Morto</i> e <i>O Saci</i> .
1960-1965	Guarnieriana	Corresponde ao período em que estudou com Camargo Guarnieri, marcado pela estética nacionalista, com ampla utilização do folclore.
1965-1969	Autodidata	Marcado pelo rompimento com Guarnieri e com a estética nacionalista, bem como por uma orientação informal com Gilberto Mendes. Obras caracterizadas pela linguagem atonal e serial.
1969-1973	Universalista	Corresponde ao período de Paris, com influências da vanguarda, e um aprofundamento nos estudos de ritmo, contraponto e harmonia tradicional.
1973-1983	Ecológico-astronômica	O termo ecológico refere-se à inspiração na natureza, tais como ruídos, pássaros, e figuras onomatopaicas. Já o astronômico refere-se a sua obra <i>Cartas Celestes</i> , que, inspirada no <i>Atlas Celeste</i> de Ronaldo Mourão, marca o início de sua linguagem transtonal <sup>4</sup> .
1983-1993	Pós-moderna	Fase que se caracteriza por citações, revisitações a formas e gêneros tradicionais, retorno ao uso de elementos de sua fase Guarnieriana, numa fusão de elementos que incorpora o modal, atonal serial, exploração de timbres e ritmos.
1993 -	Síntese	Fase de síntese ou tonal livre, assim se auto define o compositor. Todos os elementos de sua bagagem podem ser aplicados, na medida em que resolve evocá-los.

Ex. 1: Fases estilísticas de Almeida Prado

<sup>4</sup> Nomenclatura dada pelo musicólogo Yulo Brandão, referente à utilização das ressonâncias do tonalismo sem recorrer às relações de tônica e dominante tal como ocorre neste sistema.

Esta classificação é baseada em depoimentos de Almeida Prado, presentes em artigos e teses que abordam a sua obra. Entretanto, colocando-a sob um olhar crítico, podemos pensá-la a partir de três grandes divisões, fundamentadas essencialmente no aspecto estilístico, independente de aperfeiçoamentos técnicos realizados. Assim, propomos uma nova visão do quadro, a partir da junção de algumas fases que, em aspectos gerais, são caracterizadas pela continuidade, em vez da ruptura:

<b>Período</b>	<b>Fase</b>	<b>Características</b>
1952-1965	Nacional	Obras marcadas por uma estética baseada em temas e gêneros do folclore brasileiro, com linguagem modal ou tonal.
1965-1983	Universal	Fase caracterizada pelo rompimento com a linguagem nacionalista, na busca por uma universalidade, inspirada principalmente nos movimentos mais novos que surgiram na Europa, através de procedimentos como o atonal, serial, espacialização da rítmica, liberdade formal, entre outros.
1983 -	Síntese	Momento em que passa a mesclar elementos diversos de sua trajetória, retornando aos aprendizados de seus estudos com Guarneri, passando pelo modal, tonal, atonal, serial, complexas elaborações rítmicas e timbrísticas, e recorrendo a formas e gêneros tradicionais.

*Ex.2: Releitura das fases estilísticas de Almeida Prado*

Desta maneira, consideramos as fases antes conhecidas como Infanto-juvenil e Guarneriana como apenas um período que preza pelo uso de informações do folclore, sejam elas de forma proposital ou apenas intuitiva. Não se verifica ruptura, mas um tornar pouco a pouco consciente o uso dos aspectos da cultura nacional, com um aperfeiçoamento técnico oriundo das aulas com Guarneri.

Entretanto, a ruptura ocorre em 1965, simbolizada de maneira bem clara pela quebra dos laços com Guarneri e sua estética. O compositor passava por um momento de intensa curiosidade em conhecer os movimentos mais novos que vinham ocorrendo na Europa, profundamente condenados pelo seu então professor. Não houve alternativa senão o rompimento, numa busca pelo universal. Assim, sua fase autodidata, revelada no primeiro quadro, já corresponde a uma mudança estilística,

marcada pelo uso de procedimentos como o atonal e o serial. E sua fase em Paris, nas aulas com Messiaen e Boulanger, possibilitou-lhe um aprofundamento em harmonia, contraponto e ritmo, sem mudanças de rumo em sua estética. O mesmo ocorreu em sua volta ao Brasil. Sua linguagem transtonal, desenvolvida de maneira consciente neste período, tem como base aspectos universais da música, das articulações do atonalismo, aos fundamentados intervalares do sistema tonal, como a 8ª, a 5ª e a 3ª. Mesmo recorrendo ao ecológico no intuito de se referir ao Brasil, através de ruídos e onomatopéias, não lança mão de outros aspectos da cultura nacional, cujo fundamento é quase sempre o folclore. Assim, podemos afirmar que o período entre os anos de 1965 a 1983 corresponde a uma fase embasada em aspectos universais da música.

Uma nova ruptura vem ocorrer justamente na década de 80. Seu Poesilúdios nº1 para violão solo, composto em 1983, resgata uma série de elementos cuja origem pode ser verificada em sua fase *Nacional*. Em linguagem modal e ritmo sincopado, aponta para um estilo há muito tempo esquecido pelo compositor. Este novo momento é essencialmente caracterizado pela síntese: citações de temas seus ou de outros compositores, retorno ao uso de formas e gêneros tradicionais ou do folclore brasileiro, mescla quase surreal de linguagens, como o tonal, modal, atonal e serial. Novamente, não verificamos uma quebra entre as fases Pós-moderna (1983-1993) e de Síntese (1993 aos dias de hoje) apontadas na primeira tabela. Há antes uma continuidade, marcada por algumas sutilezas, mas que podem ser, grosso modo, classificadas como uma etapa de *Síntese* (1983 aos dias de hoje), em que o compositor lança mão de ferramentas que se colocaram à sua disposição em diferentes momentos de sua trajetória.

### **A produção para violão de Almeida Prado**

O conhecimento que Almeida Prado tem do violão provem de audições, análise de partituras, principalmente de Villa-Lobos, e do contato com instrumentistas. Mesmo sem tocar o instrumento, escreveu para ele uma obra que abrange peças solo, camerísticas e uma fantasia para violão e orquestra (*Khamaleion*), como mostra o quadro abaixo:

Ano	Título	Instrumentação
1970	Khamaleion	Violão e orquestra
1972	Ritual da Palavra	Bar.Co.SATB;fl.ob.cl/ <b>gt</b> ./2pf/vln.vlc
1972/75	Portrait de Dagoberto	Violão solo
1974	Livro para Seis Cordas	Violão solo
1980	Celebratio Amoris et Gaudii (Celebración de l'amour et de la joie)	Co.SATB; <b>gt</b>
1981	Sonate nº1	Violão solo
1983	Poesilúdios nº1	Violão solo
1987	Lira de Dona Bárbara Eliodora – Cantata Colonial	S.T.Co.SATB;orq [20fl.2ob.2cl.2fg/4cor.2trb/2perc.vib.ttam. mar.camp.timp/pf(cemb). <b>3gt</b> /vln1.vln2. vla.vlc.cb]
1996	As 4 Estações	Violino e violão
1996	Sonata Tropical	Dois violões
1997	Obras para Piano e Orquestra: Louvor Universal – Salmo 148	Pf, sax s(cl).sax a.3sax t.sax bar./5tpt.4trb/vib.xil.camp tub.pt sus.5 ttons.4timp.gc.perc/ <b>gt</b> /cb

Ex.3: Produção para violão de Almeida Prado

Dedicou a alguns violonistas algumas de suas peças, que fizeram revisão ou sugestões quanto a questões de exeqüibilidade. Foram eles: Dagoberto Linhares, paulista radicado na Suíça, Fabio Shiro Monteiro, gaúcho radicado na Alemanha, e o carioca Turíbio Santos.

### **AS PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO: ASPECTOS DE LINGUAGEM COMPOSICIONAL E RECURSOS IDIOMÁTICOS DO INSTRUMENTO**

Focaremos a seguir a produção para violão solo, com ênfase em alguns aspectos de linguagem e idiomatismos do instrumento, a fim de possibilitarmos um conhecimento básico do compositor e de sua abordagem do violão. Verificaremos um autor sempre preocupado com a exeqüibilidade, e um amadurecimento gradual no uso de recursos idiomáticos, inspirados principalmente em Villa-Lobos.



Procedimento semelhante pode ser verificado em obras como *Ilhas* (1973), para piano, e no *Khamaleion* (1970), para violão e orquestra.

Com relação aos recursos idiomáticos do instrumento, verifica-se em *Portrait* a preocupação com a exequibilidade presente em sua tessitura, que está entre Mi<sub>2</sub> (6ª corda solta) e Sol<sub>4</sub> (1ª corda, terceira casa). Isso possibilita uma execução integral na primeira posição do instrumento. Observa-se ainda acordes que requerem a técnica do rasgueado:



Ex.6: Acorde de *Portrait*

### Livro para seis cordas (1974)

Partiu de uma encomenda de Turíbio Santos, para que fosse editado pela Max Eschig e gravado pelo selo Erato. Tal projeto foi consolidado em 1975, e outra gravação foi ainda realizada pelo violonista paranaense Orlando Fraga, em 1987.

A peça é composta de três movimentos: *Discurso*, *Meditação* e *Memória*, que, segundo o autor, parte do princípio de não pensar em formas históricas pré-estabelecidas. Este pensamento livre com relação à forma foi amplamente difundido entre os autores da vanguarda europeia do pós-guerra, chegando com força na década de 70. Pierre Boulez<sup>6</sup> condena a idéia de se recorrer a formas pré-estabelecidas, principalmente no caso da música serial. Mas este pensamento já pode ser verificado em Debussy e Varèse. Este último comenta:

Há um mal entendido que nasceu de se considerar a forma como um ponto de partida, um modelo a ser seguido, um molde a ser preenchido. A forma é um resultado, o resultado de um processo. Cada uma de minhas obras determina a sua própria forma: ser-me-ia impossível inseri-las em alguma estrutura histórica. [...] As formas musicais possíveis são tão ilimitadas quanto as formas exteriores dos cristais”.<sup>7</sup>

O *Livro para seis cordas* foi escrito em 20 de julho de 1974, e antecipa em alguns dias uma das obras mais importantes de Almeida Prado: a *Cartas Celestes nº1*,

<sup>6</sup> BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

<sup>7</sup> Varèse apud MORAES, J. Jota de. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.133.



escrita em 02 de agosto do mesmo ano. A semelhança em linguagem entre ambas pode ser atestada em depoimento do próprio compositor:

Isso aqui [*Livro para seis cordas*] é *Carta Celeste*, porém em essência, não com tanta nota, mas o gesto é igual. Veja aqui, vinte de julho [20/07/1974, referindo-se a data da composição do *Livro para seis cordas*]. Eu compus a *Cartas 1* em dois de agosto [02/08/1974], uma semana depois! É continuação do *Livro*.<sup>8</sup>

Em *Discurso*, cada uma das cinco seções parte da nota correspondente ao seu centro e é expandida harmônica e cromaticamente até que atinja o ápice, através de uma repetição rápida e contínua:



Ex. 7: trecho de *Discurso*



Ex. 8: Expansão em *Discurso*



*le plus rapidement possible, env. 9secondes*  
*crescendo molto*

Ex. 9: ápice da seção em *Discurso*

Resultados semelhantes podem ser verificados em *Cartas Celestes nº1*, ou em ressonâncias esperadas de determinados acordes nesta obra:

<sup>8</sup>Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03 de fevereiro de 2006, na residência do compositor em São Paulo.

<b>Nome do acorde</b>	<b>Configuração</b>	<b>Ressonância</b>
$\beta$		 Ressonância
$\mu$		 Ressonância

Ex.10: Acorde de Cartas Celestes nº1

Segundo o autor:

O acorde  $\beta$  possui uma ressonância toda especial. Ao tocá-lo, ouve-se o Lá natural central, com os três sons do agudo em semitons, circularem em grande velocidade.<sup>9</sup>

$\mu$  - Ressonâncias: uma oscilação rápida de três sons: Dó #, Ré e Mi b, seguida de uma leve interferência do Mi b agudo.<sup>10</sup>

Este mesmo efeito pode ser observado já em seu *Khamaleion* (1970), e ainda na obra *A espiral eterna* (1971) para violão solo do compositor cubano Léo Brouwer:

O mais rápido possível



*ppp* ————— *pp*

deixar vibrar sempre

Ex.11. A Espiral Eterna – 1º grupo de notas

<sup>9</sup> PRADO, José Antônio R. de Almeida. *CARTAS CELESTES. Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas, 1985. Tese. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes. p.11.

<sup>10</sup> Ibid. p.17.

Com relação aos recursos idiomáticos, podemos verificar nesta peça a preocupação em definir os centros de cada seção a partir das cordas soltas do instrumento. Há ainda o uso de acordes que requerem a técnica de rasgueado.

### Sonata nº1 (1981)

A *Sonata nº1* partiu de uma encomenda do violonista Dagoberto Linhares, que a estreou em Londres, no Wigmore Hall. Foi editada pela Tonos Verlag em 1984, após revisão de Fabio Shiro Monteiro, que gravou-a em seu disco *Recital Brasileiro*, juntamente com o *Poesilúdios nº1* do mesmo autor. Possui 4 movimentos: I – Vigoroso, II – Interlúdio (Chorinho), III – Cantiga, e IV – Toccata-Rondó. Sua linguagem incorpora uma fusão de elementos, recorrendo a modalismos e rítmica inspirados na música brasileira, citações de temas seus ou de outros compositores, formas históricas pré-concebidas como a sonata, rondó, ABA, e gêneros tradicionais da música brasileira, como o choro e a cantiga.

Questões de intertextualidade desta sonata podem ser observadas desde o primeiro tema do primeiro movimento, em que é citado o *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos:

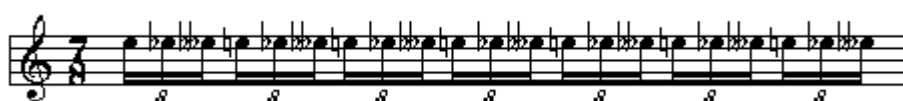


Ex.12: primeiro tema da Sonata nº1 de Almeida Prado



Ex.12: Primeiros compassos do Concerto para violão e pequena orquestra de Villa-Lobos

Há ainda citação de seu *Livro para seis cordas*:



Ex.13: Trecho da Sonata nº1 em que cita o Livro para seis cordas



Ex. 14: Trecho do Livro para seis cordas

Na cantiga desta sonata Almeida Prado reutiliza um tema seu escrito como trilha para o filme *Doramundo* (1978), de João Batista de Andrade, mais tarde também aproveitado em sua *Sonata nº4* (1984) para piano:



Ex. 15: trecho do tema da Cantiga de sua Sonata nº1

Há ainda nesta mesma cantiga referências à música caipira paulista, nos movimentos de terças paralelas:



Ex. 16: referências à música caipira

Com relação aos recursos idiomáticos, a Sonata nº1 representa certamente a construção mais elaborada entre as peças solo do autor. Inspirado em Villa-Lobos, lança mão de uma série de recursos que, combinados com sua linguagem, cria uma obra de grande originalidade com boa exequibilidade. Destacamos abaixo os principais recursos, e nos limitaremos a poucos exemplos de cada categoria a fim de não tornarmos o trabalho demasiadamente extenso<sup>11</sup>:

Movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, acompanhados por nota pedal em cordas soltas:

<sup>11</sup> O trabalho completo está disponível para download no site da Biblioteca Central da Unicamp, através do endereço [www.sbu.unicamp.br](http://www.sbu.unicamp.br), na seção biblioteca digital.

Neste caso, a nota pedal em corda solta acompanha os acordes ou intervallos harmônicos realizados sob uma fôrma única de mão esquerda, que se desloca pelo braço do instrumento:

*Ex. 17: movimento paralelo da terça com pedal em corda solta*

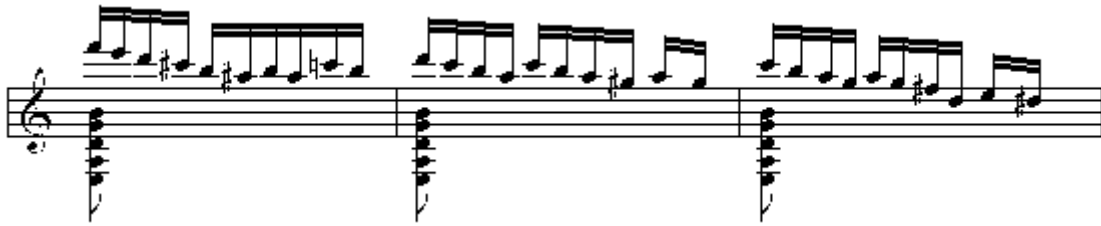
*Ex. 18: acordes paralelos com pedal nos baixos*

Melodias realizadas com acompanhamento em cordas soltas

*Ex. 19: melodia cromática com acompanhamento em cordas soltas*

*Ex. 20: melodia com acompanhamento em cordas soltas nos baixos*

Acordes em cordas soltas que acompanham melodias quando estas atingem regiões mais agudas:



Ex.21: acordes em cordas soltas

Centros fixados a partir de repetições de alturas que correspondem às cordas soltas do violão, como no caso da Toccata-Rondó

SEÇÃO	CENTRO	CORDA
A	Mi	1ª solta
B	Si	2ª solta
A'	Sol	3ª solta
C	Si e Ré	2ª e 4ª soltas
A''	Fá	1ª presa (1ª casa)

Ex.22: Centros da Toccata-Rondó (último movimento da Sonata nº1)

Rasgueados como recurso idiomático de mão direita



Ex.23: acordes que requerem a técnica do rasgueado (Toccata-Rondó)

**Poesilúdios nº1 (1983)**

A fim de homenagear o violonista amador e então vice-reitor da Unicamp Ferdinando Figueiredo, Almeida Prado dedica-lhe uma pequena peça, misto de poesia com prelúdio, inspirando-se em um verso de Fernando Pessoa:

Só o ter flores pela vista fora  
 Nas áleas largas dos jardins exados  
 Basta para podermos  
 Achar a vida leve

Assim surge o Poesilúdios nº1, original para violão solo. Foi composta como uma peça isolada, mas o compositor resolve 'pianizá-la'<sup>12</sup>, dando início àquela que seria a sua série de 16 Poesilúdios para piano, com inspiração em pinturas e noites de grandes cidades.

O Poesilúdios nº1 teve digitação de Ferdinando Figueiredo, edição da Tonos Verlag, e gravação do violonista Fabio Shiro Monteiro em seu disco *Recital Brasileiro*. Sua linguagem é modal e seu ritmo sincopado, remetendo-nos ao universo Guarnieriano. Trata-se de uma obra que marca o início da fase pós-moderna do autor, ou de síntese, conforme nossa nova classificação.

Seus recursos idiomáticos são implícitos, determinados pela escolha de centros e modos que favorecem amplo uso de cordas soltas. Há ainda o predomínio de uma tessitura que favorece boa parte da execução nas primeiras posições do instrumento.

**SÍNTESE DOS RECURSOS IDIOMÁTICOS UTILIZADOS NAS PEÇAS SOLO**

Em nossa dissertação de mestrado dedicamos um capítulo à definição e classificação de recursos idiomáticos. Verificamos, a partir da análise da obra para violão solo de Almeida Prado, a presença de idiomatismos implícitos e explícitos. Os implícitos referem-se principalmente à escolha de centros, modos e tonalidades que favorecem amplo uso de cordas soltas, e, conseqüentemente, a exeqüibilidade da peça. Já os explícitos são aqueles que exploram possibilidades ou efeitos peculiares do instrumento na elaboração de idéias ou motivos musicais. A tabela a seguir sintetiza os idiomatismos utilizados pelo compositor, dentro de nossa classificação:

<sup>12</sup> Termo comumente utilizado por Almeida Prado para designar uma transcrição de um instrumento qualquer para o piano.

Recursos idiomáticos Implícitos	Escolha de centros que favorecem amplo uso de cordas soltas
	Predomínio de tessituras que favorecem execução na primeira posição do instrumento
Recursos idiomáticos explícitos	Centros que correspondem às cordas soltas, definidos por repetição
	Movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única de mão esquerda, com ou sem o uso de nota pedal em cordas soltas
	Melodias acompanhadas por acordes em cordas soltas, principalmente quando atinge regiões mais agudas
	Acordes que requerem a técnica do rasgueado para a mão direita.

Ex.24: Síntese dos idiomatismos instrumentais utilizados por Almeida Prado

A próxima tabela mostra uma síntese dos recursos nas peças:

<b>Categoria</b>	<b>Peça</b>	<b>Procedimentos predominantes</b>
<b>Implícitos</b>	Portrait	• Cordas soltas na constituição das séries; execução na primeira posição
	Meditação	• Centro favorece amplo uso de cordas soltas
	Chorinho	• Centros favorecem amplo uso de cordas soltas; execução nas primeiras posições
	Cantiga	
	Poesilúdios nº1	
<b>Explícitos</b>	Discurso	• Centros correspondem às cordas soltas
	Memória	
	Vigoroso	• Movimentos paralelos com e sem uso de pedal em cordas soltas; melodias acompanhadas por contrapontos ou acordes em cordas soltas
	Toccata – Rondo	• Centros correspondem às cordas soltas; movimentos cromáticos acompanhados por pedal; melodias acompanhadas por acordes nas cordas soltas; acordes que requerem a técnica do rasgueado.

Ex.25: As peças para violão solo e seus recursos idiomáticos



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BROUWER, Leo. *A Espiral Eterna*. Schott, 1971. 1 Partitura. Violão solo.

FERNANDEZ, Eduardo. Cosmology in Sounds. *Guitar Review*, New York, nº112, Spring 1998.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MORAES, J. Jota de. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. *CARTAS CELESTES. Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas, 1985. Tese. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

\_\_\_\_\_. *Livro para seis cordas – pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1975. Partitura. Violão.

\_\_\_\_\_. *Poesilúdios nº1*. Darmstadt: Tonos, 1985. Partitura. Violão.

\_\_\_\_\_. *Portrait – für Gitarre-Solo*. Darmstadt: Tonos, 1979. Partitura. Violão

\_\_\_\_\_. *Sonate nº1 – für Gitarre*. Darmstadt: Tonos, 1984. Partitura. Violão.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Campinas, 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*. Paris: Max Eschig, 1971. Partitura. Violão e orquestra.