

## **A CARTILHA RÍTMICA PARA PIANO, DE ALMEIDA PRADO: VERTENTES PEDAGÓGICAS**

Salomea Gandelman  
salomea@iis.com.br  
UNIRIO  
Sara Cohen  
saracohen@uol.com.br  
UFRJ/UNIRIO

### **Resumo**

Esta comunicação revela uma nova faceta do compositor e pianista Almeida Prado, a do pedagogo do piano comprometido com questões musicais de sua época. Ao apresentarmos a sua Cartilha Rítmica para Piano, tecemos algumas considerações sobre ensino e aprendizagem e sobre o ritmo na música do século XX. Utilizamos ainda alguns exemplos musicais para ilustrar e evidenciar o potencial pedagógico da Cartilha, não só para o estudante de piano quanto para todos os que desejam se aventurar pelas estratégias rítmicas do século XX.

**Palavras-chave:** Almeida Prado; pedagogia do piano; ritmo no século XX

### ***Abstract***

*This communication reveals a new facet of the composer and pianist Almeida Prado - that of the educator committed to the musical issues of his time. In introducing his "Cartilha Ritmica para Piano" we present some considerations on teaching and learning as well as on rhythm in twentieth century music. We also present some musical examples in order to illustrate and underline the pedagogic potential of the "Cartilha", not only for piano students, but also for all those who wish to explore the rhythmic strategies of the twentieth century.*

Partindo do projeto de estudo e revisão dos manuscritos da Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado, vimo-nos diante de um material precioso pela forma como o autor apresenta muitas das questões rítmicas da música do século XX. Pouco a pouco, constata-

mos a adequação e a inteligência com que Almeida Prado concebeu os exercícios, cujo potencial pedagógico é tratado neste trabalho.

Organizada em quatro cadernos contendo exercícios progressivos, a maior parte deles compostos em 1992 e 1999, a Cartilha inclui algumas peças já conhecidas dos estudiosos da obra do compositor, como *Nebulosa NGC 696095* da Carta Celeste nº 1 (trecho), *Ad Laudes Matutinas*, *O Canto das Savanas*, *do ciclo Savanas*, e os *Momentos 14 e 19*, do 3º *Caderno de Momentos*. No texto de Almeida Prado que abre o volume I, posteriormente número II, intitulado “Pequena explicação”, o autor escreve que, inicialmente, idealizou “alguns estudos onde algumas dificuldades técnicas seriam exploradas sistematicamente”. Desistiu, no entanto, por considerar que, anteriormente, de forma implícita, já havia feito esse tipo de trabalho nos seus 55 Momentos, compostos entre 1965 e 1983. Imaginou, então, uma “espécie de Czerny dos dias de hoje”, tendo o ritmo como foco principal.

Assim como, na primeira metade do século XX, a dissonância se emancipou e o sistema tonal se dissolveu, a regularidade da pulsação e da métrica também foi desestabilizada, através de procedimentos tais como constante mudança de fórmulas de compasso, de articulações, de andamentos, deslocamento de acentos, síncope, ritmos aditivos, polirritmias e polimetrias, perturbações contínuas acompanhadas da exploração de novos aglomerados sonoros e de grandes ressonâncias que estimulam a escuta e a imaginação sonora do intérprete. E são essas as questões que Almeida Prado vai tratar, agrupando seus exercícios predominantemente em torno de uma delas, explicitada no título, embora outras, subjacentes, também estejam implicadas. Os exercícios, apesar de apresentarem a característica que define o gênero – repetição de um determinado padrão visando ao seu controle técnico e motor – na maior parte dos casos, são pequenas e belas peças que merecem constar em programas de concerto. Neles, o compositor não só mostra, uma vez mais, seu domínio do *métier*, mas uma nova faceta, a de professor do instrumento, não tão nova, considerando o pianista que é: transpõe para o ensino do piano questões complexas e relevantes da música contemporânea.

Apesar do título e subtítulo da obra – *Cartilha rítmica para piano – exercícios progressivos* – falarem por si mesmos, mostrando claramente a natureza dos exercícios, o *modus faciendi* do processo pedagógico empreendido pelo compositor será, em seguida, objeto de exame da comunicação dessa pesquisa, ora em curso.

Uma análise sistemática de todos os exercícios permitiu identificar as diferentes formulações rítmicas propostas por Almeida Prado, bem como avaliar suas soluções pianísti-

cas. Mas na apresentação, tanto dos problemas rítmicos quanto pianísticos, o compositor deixou entrever uma combinação do consagrado com o novo. A prática rítmica do *common practice period* dos séculos XVIII e XIX, segundo Simms (1986, p.4) ou final do século XVII, século XVIII e início do XIX, segundo Winold (1975, p.216), convive na *Cartilha* com novas formas de organizar o pulso, o metro e o andamento. Aos estudos de agilidade, escalas, acordes, tipos de toques, sonoridades, polifonia e pedal, gêneros que no ensino tradicional do piano têm o modo maior-menor como fundamento, vêm juntar-se os modos gregos, hindus, particulares (escalas enigmática, oriental e outras sintéticas<sup>1</sup>) e a exploração de ressonâncias. É o olhar do professor de piano que busca o desenvolvimento da técnica do instrumento aliado ao conhecimento dos recursos composicionais explorados pelos compositores contemporâneos. Mas essa combinação é cuidadosamente realizada: os exercícios são construídos com extrema economia de materiais e propriedade pedagógica. A complexidade em um plano é compensada por relativa descomplicação em outro; elaborações sutis e contínuas, cujas leis de formação freqüentemente nos escapam, tecem a textura dos exercícios, na qual os materiais originários mantêm seus contornos. Sob a ótica do pianismo, o compositor sabiamente tira proveito de algumas características funcionais da mão: agrupamentos sucessivos em graus conjuntos, escalas, acordes arpejados, dedilhados e padrões construídos a partir da forma da mão, são materiais que permitem ao pianista focalizar sua atenção nos problemas propostos pelos exercícios, facilitando os caminhos que levam à performance e, através dela, ao conhecimento do princípio rítmico envolvido. Orientações importantes quanto à maneira de estudar alguns deles também são oferecidas pelo compositor.

Embora a *Cartilha* apresente o subtítulo “Exercícios Progressivos” e seja organizada em volumes com níveis de dificuldade entre fácil e muito difícil atribuídos pelo próprio Almeida Prado, tanto o título, quanto o subtítulo e a classificação são passíveis de discussão. Os muito difíceis, sem dúvida, são um desafio mesmo para pianistas experientes, mas a execução dos fáceis e dos de média dificuldade pressupõe boa leitura e coordenação motora, ou seja, experiência musical e controle técnico prévios. É bem verdade que se pode aprender a fazer fazendo – um árduo caminho –, mas o mais proveitoso e econômico é, sem dúvida, fazer um estudo preparatório e/ou paralelo com outras obras, - peças de Osvaldo Lacerda, Ernst Widmer e Cláudio Santoro, por exemplo, para apenas lembrar uns poucos compositores brasileiros. O título *Cartilha* pode fazer pensar em “livro para aprender a ler”

---

<sup>1</sup> Ver PERSICHETTI, V. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: Norton, 1961.

ou “compêndio elementar ou rudimentar de arte, ciência ou doutrina”, segundo o dicionário Aurélio<sup>2</sup>, mas, de fato, diz respeito a questões básicas da rítmica dos séculos XX / XXI. O termo progressivo, por sua vez, não pode ser tomado no sentido de seguimento de uma ordem pré-estabelecida, mas entendido de forma muito mais rica e abrangente, por algumas razões fundamentais, que são da própria natureza e essência do processo ensino-aprendizagem: acréscimo, em cada grupo de exercícios, de um elemento novo; apresentação de conjuntos de exercícios com características específicas, havendo, pois, “novidades” de um grupo para outro; e, *last but not least*, ser o novo sempre muito novo, pertencente ao vocabulário dos nossos dias. É interessante observar que o volume I apresenta alguns dos problemas que voltarão, sob títulos diferentes ou aparentados, com maior e por vezes até menor grau de dificuldade, nos seguintes. Ora, a recursão ou característica cíclica – necessidade de percorrer o Espiral<sup>3</sup> a cada contato com o novo, qualquer que seja o desenvolvimento musical do músico –, a cumulatividade – idéia de que o conhecimento musical se faz por camadas cumulativas – e o movimento pendular, no qual se observa a polaridade entre o lado esquerdo, idiossincrático, e o direito, socialmente compartilhado, do Espiral, ou seja, a alternância entre assimilação e acomodação indicativas de mudanças qualitativas no mesmo estágio de desenvolvimento –, pilares do Espiral, são observados na construção da Cartilha. Mas como sempre, caberá ao professor, a partir do conhecimento que tem de seus alunos, indicar os exercícios mais necessários e factíveis para cada um e, como estímulo, propor a leitura de outros, segundo suas preferências.

A observação inicial de que todos os exercícios da Cartilha estão escritos em notação ortocrônica e de que apenas quatro itens - *figuras, acentos diversos com ressonâncias (Ad Laudes Matutinas), quiálteras simultâneas, diminuições e aumentações de figuras em torno de uma nota pivô e espacialização intervalar e rítmica* - não apresentam fórmulas de compasso explícitas, delimitou a abrangência rítmica da Cartilha, orientando nossas considerações a se concentrarem sobre estruturas métricas subjacentes, padrões duracionais de superfície e a interação entre eles.

---

<sup>2</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa, 3ª. edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>3</sup> modelo proposto por Tillman e Swanwick para explicar e, simultaneamente, avaliar o desenvolvimento musical em todos os seus desdobramentos, expressos pela sigla C(L)A(S)P: composição, literatura, apreciação, habilidades (*skills*) várias e performance. Ver as obras: SWANWICK, K. and TILLMAN, J. The sequence of musical development. In: British Journal of Music Education, 3 (3), pp-305-39, Cambridge University Press, 1986; SWANWICK, K. Musical,

Tomamos como ponto de partida o conjunto de normas relativamente familiares das estruturas métricas da música do *common practice period*. Nela, o ritmo é organizado essencialmente em três níveis hierárquicos: o central, caracterizado pela presença de pulsos regulares e recorrentes; o inferior, no qual as durações isócronas - unidades de tempo - estabelecidas pelos pulsos do nível central são divididas, e o superior, no qual a pulsação é agrupada em unidades maiores - unidades de compasso. (Simms, 1986, p.92-94). Segundo Winold (1975, p.216-217), pulsos isócronos, claros ou implícitos, com velocidades distintas, são enunciados em todos os níveis da hierarquia rítmica. Os agrupamentos dos pulsos podem ser binários ou ternários e são mantidos, uma vez estabelecidos. Seções ou composições inteiras são escritas sem mudança de fórmula de compasso. Há sincronia entre os agrupamentos de pulsos em todos os níveis da hierarquia, isto é, todos os pulsos em níveis lentos coincidem com pulsos fortes em níveis mais rápidos. Quanto ao andamento, ele se mantém consistente ao longo de toda a composição ou seção. Mudanças métricas superficiais ou temporárias são operacionalizadas através do *tempo rubato*, da síncope e da hemiólia.

Já na música do século XX é freqüente a utilização de organizações métricas que se desviam dos padrões do *common practice period*. Winold estabelece cinco grandes categorias com estruturas métricas não usuais, isto é, aquelas com fórmulas de compasso cujo numerador é diferente de 2, 3, 4, 6, 9 e 12: 1) com grupos de pulsos regularmente variados; 2) com grupos de pulsos irregularmente variados; 3) com grupos de pulsos não sincronizados; 4) com pulso obscuro; 5) estruturas métricas não usuais envolvendo questões de velocidade e andamento, através das quais descreve grande parte das estratégias rítmicas exploradas a partir das primeiras décadas do século XX. Vamos nos limitar à segunda, terceira e quinta categorias que concentram a maior parte dos exercícios da Cartilha, já que nosso objetivo não é o de esgotar todos os procedimentos explorados por Almeida, mas mostrar, através de exemplos, o potencial pedagógico da Cartilha.

Estruturas métricas não usuais com grupos de pulsos irregularmente variados são aquelas nas quais as mudanças dos grupos de pulsos são irregulares, sem padrão consistente de recorrência periódica. O ouvinte e o intérprete percebem a isocronia entre os pulsos mas não conseguem antecipar como eles serão agrupados. Mesmo quando um grupo de pulsos é repetido muitas vezes, o agrupamento muda antes que se possa estabelecer uma regulari-

---

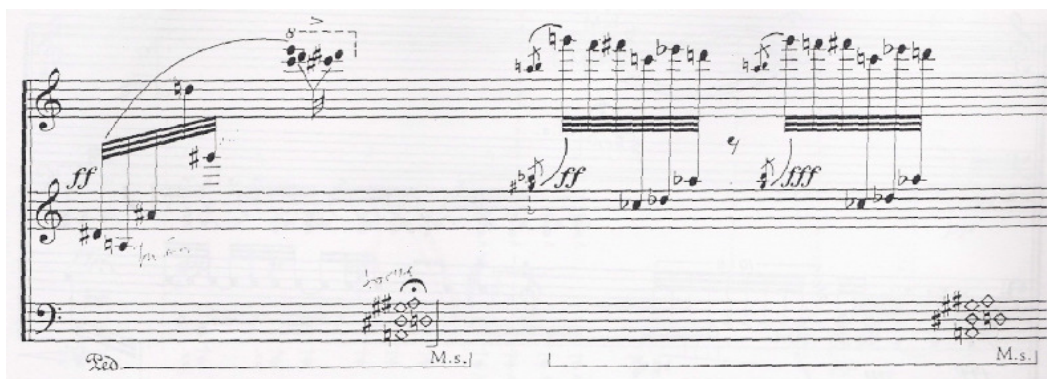
Mind and Education, London and New York: Routledge, 1994, 1ª ed. 1988; SWANWICK, K. Musical Knowledge. London and New York: Routledge, 1994.

dade ou previsibilidade. Em termos de notação, esse tipo de estrutura métrica pode ser expresso através de diversas formas de articulação que se interligam e se sobrepõem: mudanças freqüentes na fórmula de compasso (exemplo 1), de agrupamentos de durações através das barras (*beaming*), acentuações irregulares, mudanças de direção e saltos no movimento melódico, mudanças de harmonia, timbre. Quando não há indicação de fórmula de compasso (exemplo 2), uma determinada duração é mantida como um pulso isócrono estável ao longo da composição ou seção.



**exemplo 1:** mudança de compasso, mudança na organização dos agrupamentos das durações através das barras (*beaming*). Cartilha Rítmica: *Diferentes articulações (após o Prelúdio BWV 999 de J. S. Bach)*,

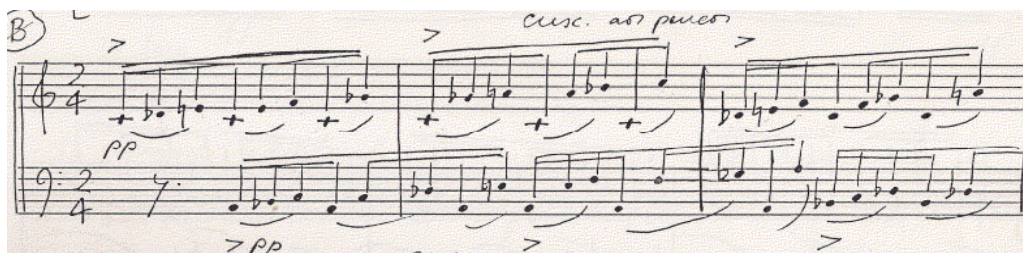
volume I, compassos 3 a 6.



**exemplo 2:** não há indicação de fórmula de compasso, a menor figura (fusa) orienta as proporções entre as diversas durações. Cartilha Rítmica: *Ad Laudes Matutinas*, volume I, seção E.

Os exemplos 3 e 4 ilustram a operacionalização de estruturas métricas com grupos de pulsos não sincronizados. No exemplo 3, os dois planos da composição são agrupados diferentemente, através de um pulso comum, e compartilham um mesmo andamento. A

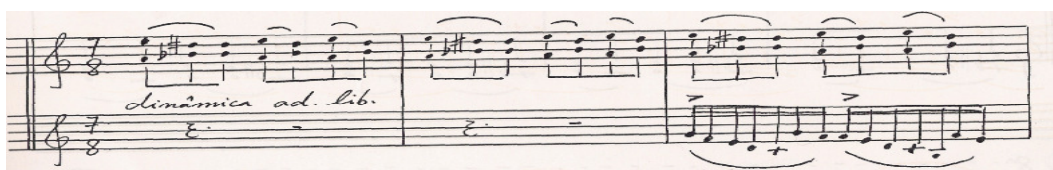
construção em forma de cânon, bem como o movimento melódico e os acentos, salientam o defasamento entre os planos, ao mesmo tempo que auxiliam a realização do exercício.



**exemplo 3:** grupos de pulsos não sincronizados com mesmo andamento entre ambos.

Cartilha Rítmica: *Oriental*, volume II, compassos 1 a 3.

Dividimos o quarto exercício em duas partes. No exemplo 4a, mostramos o estabelecimento de agrupamentos de 7 unidades de duração com velocidades diferentes simultâneas: enquanto a mão direita realiza um agrupamento<sup>4</sup>, a mão esquerda realiza dois. Há sincronia no início de cada compasso.



**exemplo 4a:** duas velocidades simultâneas. Cartilha Rítmica:

*Pulsção fixa de 7 colcheias com articulações de sete semicolcheias*, volume II, compassos 1 a 3.

No exemplo 4b podemos ver que Almeida provoca uma defasagem escrevendo os dois planos em um mesmo andamento (compassos 8.4 a 10.4) e logo a seguir retorna à figuração inicial. O resultado é a defasagem e velocidades diferentes entre os planos. Aqui há uma intercessão com a quinta categoria de Winold.

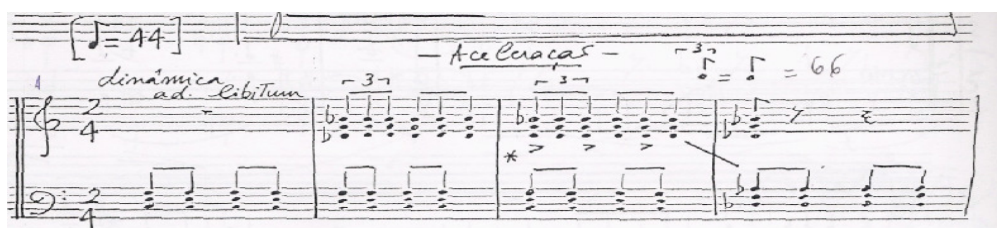


<sup>4</sup> A velocidade de execução deste exercício faz com que o três agrupamentos menores da mão direita sejam ouvidos como único agrupamento.



**exemplo 4b:** defasagem com mesma velocidade e velocidades diferentes entre os planos. Cartilha Rítmica: *Pulsção fixa de 7 colcheias com articulações de sete semicolcheias*, volume II, compassos 7 a 12.

No quinto e último exemplo, apresentamos uma maneira particular de estruturação da métrica (neste caso uma métrica usual) que envolve simultaneamente mudança no agrupamento dos pulsos e na velocidade do pulso. É o caso da modulação métrica (que Almeida Prado chama de modulação rítmica). O termo modulação é aplicado porque o processo de mudança na velocidade ou no agrupamento do pulso se dá através de uma duração pivô num processo semelhante ao que acontece na modulação tonal: um determinado acorde tem uma certa função na tonalidade antiga e, ao mesmo tempo, uma outra na nova tonalidade. O pivô fornece unidade de coesão para a passagem da duração antiga para a nova. A idéia de uma mudança proporcional de metro e andamento não é nova, mas o século XX a utilizou com mais frequência e complexidade ao longo das composições.



**exemplo 5:** a velocidade da colcheia do interior da quátera é o pivô para a aceleração contínua e controlada deste exercício. Cartilha Rítmica: *Modulação rítmica por aceleração*, volume II, compassos 1 a 4.

Ao estudar uma obra, todo intérprete deseja que o andamento de sua realização corresponda o mais proximamente possível das determinações do compositor, porém, algumas vezes elas podem não ser apropriadas; na Cartilha nos deparamos com algumas indicações que estão aquém da velocidade que tornaria o exercício mais interessante, e com outras,

que exigem velocidades humanamente inexecutáveis. Este é o caso do exemplo 6: na 5ª modulação (compasso 16), a colcheia já estará com uma velocidade metronômica infactível de 333, que não permite ao intérprete concluir todo o ciclo do exercício. Entretanto, o que importa aqui, bem como para a Cartilha como um todo, é a compreensão e a realização do princípio envolvido. Nessa medida, o potencial pedagógico da Cartilha não se restringe apenas aos pianistas, mas a todos os que desejam se aventurar pelas estratégias rítmicas do século XX.

### **Referências bibliográficas**

ALMEIDA PRADO, Jose Antonio. Cartilha rítmica para piano. Campinas: manuscrito do autor, 4 volumes.

SIMMS, Brian R. Music of the twentieth century. New York: Schirmer books, 1986.

SWANWICK, Keith. Music, mind and education. London and New York: Routledge, 1995, 1ª ed. 1988.

\_\_\_\_\_. Musical Knowledge. London and New York: Routledge, 1994.

WINOLD, Allen, Rhythm in twentieth-century music. In DELONE, Richard et al. Aspects of twentieth-century music. New Jersey: Prentice-Hall, 1975, p.208-269.