

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA NAS CANÇÕES
RELIGIOSAS DE ALMEIDA PRADO**

MÔNICA FARID HASSAN

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Mônica Farid
Hassan
e aprovada pela Comissão Julgadora em
27.09.96.

CAMPINAS - 1996

H275r
v.1
28887/BC

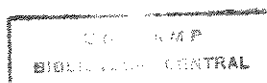
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA NAS CANÇÕES
RELIGIOSAS DE ALMEIDA PRADO**

MÔNICA FARID HASSAN

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profª Drª Adriana Giarola Kayama do DM-IA e co-orientação do Prof. Dr. Mauricy Matos Martin do DM-IA.

CAMPINAS - 1996



UNIDADE	78C
N.º CHAMADA:	
	T/ UNICAMP
	H275R
V.	E.
TEMPO BC/	28.887
PROC.	667/96
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	30/10/96
N.º CPD	

CM-00093699-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

H275r

Hassan, Mônica Farid

A relação texto-música nas canções religiosas de
Almeida Prado / Mônica Farid Hassan. -- Campinas,
SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.

1. Almeida Prado, José Antonio R. de (José Antonio Rezende de).
2. Música sacra.
3. Música vocal.
4. Música e literatura. I. Kayama, Adriana Giarola.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

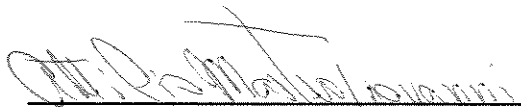
COMISSÃO JULGADORA



Profª Drª Adriana Giarola Kayama



Profª Drª Maria Lúcia Senna Machado Paschoal



Prof. Dr. Atílio Mastrogiovanni
(UNESP)

Campinas, 27 de setembro de 1996.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela concessão da bolsa de mestrado no período de 01/08/1994 a 31/07/1996 e da Reserva Técnica para a gravação das canções religiosas de Almeida Prado nos meses de setembro, outubro e novembro do ano corrente.

Ao FAEP, pelos Auxílios-ponte concedidos, respectivamente, durante o mês de julho de 1994 e agosto de 1996.

Às bibliotecas do Instituto de Artes da UNICAMP, da Escola de Comunicações e Artes da USP e do Centro Cultural São Paulo.

Aos meus pais, pelo constante apoio no decorrer de minha formação profissional.

À querida orientadora, Prof^ª Dr^ª Adriana Giarola Kayama, pela dedicação e seriedade em todas as tarefas.

Ao estimado co-orientador, Prof. Dr. Mauricy Matos Martin, pela paciência e incentivo no estudo do piano.

À Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia Senna Machado Paschoal, pela valiosa orientação no campo da análise musical.

Ao Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado, pela concessão de partituras, artigos e informações necessários à confecção deste trabalho.

À Prof^ª Dr^ª Helena Jank, pelo auxílio bibliográfico.

À Prof^ª Dr^ª Dorotéia Kerr, pela orientação na área de metodologia de pesquisa.

À Prof^ª Dr^ª Saloméa Gandelman e Prof^ª Dr^ª Miriam Ramos, pela atenção e colaboração.

À Profª Drª Adriana Giarola Kayama e aos amigos Flávio Carvalho e Celeste Aparecida Moraes do Carmo pela participação como cantores nos ensaios e gravações das canções religiosas de Almeida Prado.

Aos queridos amigos e companheiros de mestrado, Flávio Carvalho, Alfeu Araújo e Marco Aurélio de Andrade Amaral (*in memoriam*), pelo apoio e auxílio constantes.

Aos amigos Cláudia Fernanda Deltregia e Orlando Martinelli, por tornarem possível a impressão desta dissertação.

A todos os professores, funcionários e amigos que, de alguma forma, colaboraram para a concretização deste trabalho.

ÍNDICE

VOLUME I

RESUMO.....	p. 12
SUMMARY.....	p. 13
I. INTRODUÇÃO.....	p. 14
1.1. JUSTIFICATIVA.....	p. 15
1.2. OBJETIVOS.....	p. 15
1.3. METODOLOGIA.....	p. 16
1.4. ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO.....	p. 17
1.5. AS FASES COMPOSICIONAIS DE ALMEIDA PRADO.....	p. 18
II. UMA BIOGRAFIA DE ALMEIDA PRADO.....	p. 21
III. ANÁLISE DAS RELAÇÕES	
ENTRE TEXTO E MÚSICA.....	p. 30
3.1. AVE MARIA.....	p. 31
3.1.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 31
3.1.2. ANÁLISE.....	p. 31
3.1.2.1. RITMO.....	p. 31
3.1.2.2. ALTURA.....	p. 35
3.1.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 40
3.1.2.4. FORMA.....	p. 40
3.2. LES YEUX DESIRÉS.....	p. 41
3.2.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 41
3.2.2. ANÁLISE.....	p. 41
3.2.2.1. RITMO.....	p. 41
3.2.2.2. ALTURA.....	p. 46
3.2.2.3. COR.....	p. 47
3.2.2.4. FORMA.....	p. 49
3.3. AS 7 ÚLTIMAS PALAVRAS DO CRUCIFICADO	
E AS 7 PRIMEIRAS PALAVRAS DO RESSUSCITADO.....	p. 50
3.3.1. <i>PRELÚDIO</i>	p. 51
3.3.1.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 51

3.3.1.2. ANÁLISE.....	p. 51
3.3.1.2.1. RITMO.....	p. 51
3.3.1.2.2. ALTURA.....	p. 53
3.3.1.2.3. COR.....	p. 54
3.3.1.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 54
3.3.2. <i>PALAVRA I</i>	p. 55
3.3.2.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 55
3.3.2.2. ANÁLISE.....	p. 55
3.3.2.2.1. RITMO.....	p. 55
3.3.2.2.2. ALTURA.....	p. 60
3.3.2.2.3. COR.....	p. 61
3.3.2.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 62
3.3.3. <i>PALAVRA II</i>	p. 64
3.3.3.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 64
3.3.3.2. ANÁLISE.....	p. 64
3.3.3.2.1. RITMO.....	p. 64
3.3.3.2.2. ALTURA.....	p. 67
3.3.3.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 69
3.3.3.2.4. FORMA.....	p. 70
3.3.4. <i>PALAVRA III</i>	p. 71
3.3.4.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 71
3.3.4.2. ANÁLISE.....	p. 71
3.3.4.2.1. RITMO.....	p. 71
3.3.4.2.2. ALTURA.....	p. 75
3.3.4.2.3. COR.....	p. 80
3.3.4.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 81
3.3.5. <i>INTERLÚDIO I</i>	p. 82
3.3.5.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 82
3.3.5.2. ANÁLISE.....	p. 82
3.3.5.2.1. RITMO.....	p. 82
3.3.5.2.2. ALTURA.....	p. 83
3.3.5.2.3. COR.....	p. 84
3.3.5.2.4. FORMA.....	p. 84
3.3.6. <i>PALAVRA IV</i>	p. 85
3.3.6.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 85
3.3.6.2. ANÁLISE.....	p. 85
3.3.6.2.1. RITMO.....	p. 85
3.3.6.2.2. ALTURA.....	p. 88
3.3.6.2.3. COR.....	p. 89
3.3.6.2.4. FORMA.....	p. 89
3.3.7. <i>PALAVRA V</i>	p. 91
3.3.7.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 91
3.3.7.2. ANÁLISE.....	p. 91
3.3.7.2.1. RITMO.....	p. 91

3.3.7.2.2. ALTURA.....	p. 93
3.3.7.2.3. COR.....	p. 94
3.3.7.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 95
3.3.8. INTERLÚDIO II.....	p. 96
3.3.8.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 96
3.3.8.2. ANÁLISE.....	p. 96
3.3.8.2.1. RITMO.....	p. 96
3.3.8.2.2. ALTURA.....	p. 99
3.3.8.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 99
3.3.8.2.4. FORMA.....	p. 99
3.3.9. PALAVRA VI.....	p. 100
3.3.9.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 100
3.3.9.2. ANÁLISE.....	p. 100
3.3.9.2.1. RITMO.....	p. 100
3.3.9.2.2. ALTURA.....	p. 101
3.3.9.2.3. COR.....	p. 102
3.3.9.2.4. FORMA.....	p. 102
3.3.10. PALAVRA VII.....	p. 103
3.3.10.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 103
3.3.10.2. ANÁLISE.....	p. 103
3.3.10.2.1. RITMO.....	p. 103
3.3.10.2.2. ALTURA.....	p. 106
3.3.10.2.3. COR.....	p. 106
3.3.10.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 107
3.3.11. INTERLÚDIO III.....	p. 108
3.3.11.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 108
3.3.11.2. ANÁLISE.....	p. 108
3.3.11.2.1. RITMO.....	p. 108
3.3.11.2.2. ALTURA.....	p. 110
3.3.11.2.3. COR.....	p. 113
3.3.11.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 114
3.3.12. PALAVRA I.....	p. 115
3.3.12.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 115
3.3.12.2. ANÁLISE.....	p. 115
3.3.12.2.1. RITMO.....	p. 115
3.3.12.2.2. ALTURA.....	p. 121
3.3.12.2.3. COR.....	p. 123
3.3.12.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 124
3.3.13. PALAVRA II.....	p. 126
3.3.13.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 126
3.3.13.2. ANÁLISE.....	p. 126
3.3.13.2.1. RITMO.....	p. 126
3.3.13.2.2. ALTURA.....	p. 131
3.3.13.2.3. FORMA.....	p. 135

3.3.14. PALAVRA III	p. 137
3.3.14.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 137
3.3.14.2. ANÁLISE.....	p. 137
3.3.14.2.1. RITMO.....	p. 137
3.3.14.2.2. ALTURA.....	p. 140
3.3.14.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 146
3.3.14.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 147
3.3.15. INTERLÚDIO I	p. 148
3.3.15.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 148
3.3.15.2. ANÁLISE.....	p. 148
3.3.15.2.1. RITMO.....	p. 148
3.3.15.2.2. ALTURA.....	p. 150
3.3.15.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 152
3.3.15.2.4. FORMA.....	p. 152
3.3.16. PALAVRA IV	p. 153
3.3.16.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 153
3.3.16.2. ANÁLISE.....	p. 153
3.3.16.2.1. RITMO.....	p. 153
3.3.16.2.2. ALTURA.....	p. 157
3.3.16.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 158
3.3.16.2.4. FORMA.....	p. 159
3.3.17. PALAVRA V	p. 160
3.3.17.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 160
3.3.17.2. ANÁLISE.....	p. 160
3.3.17.2.1. RITMO.....	p. 160
3.3.17.2.2. ALTURA.....	p. 163
3.3.17.2.3. COR.....	p. 166
3.3.17.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 166
3.3.18. INTERLÚDIO II	p. 167
3.3.18.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 167
3.3.18.2. ANÁLISE.....	p. 167
3.3.18.2.1. RITMO.....	p. 167
3.3.18.2.2. ALTURA.....	p. 168
3.3.18.2.3. COR.....	p. 171
3.3.18.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 171
3.3.19. PALAVRA VI	p. 172
3.3.19.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 172
3.3.19.2. ANÁLISE.....	p. 172
3.3.19.2.1. RITMO.....	p. 172
3.3.19.2.2. ALTURA.....	p. 175
3.3.19.2.3. COR.....	p. 183
3.3.19.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 183
3.3.20. PALAVRA VII	p. 184
3.3.20.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 184

3.3.20.2. ANÁLISE.....	p. 184
3.3.20.2.1. RITMO.....	p. 184
3.3.20.2.2. ALTURA.....	p. 186
3.3.20.2.3. COR.....	p. 187
3.3.20.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 188
3.3.21. <i>POSLÚDIO</i>	p. 189
3.3.21.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 189
3.3.21.2. ANÁLISE.....	p. 189
3.3.21.2.1. RITMO.....	p. 189
3.3.21.2.2. ALTURA.....	p. 190
3.3.21.2.3. COR.....	p. 194
3.3.21.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 194
3.4. PAI NOSSO.....	p. 195
3.4.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 195
3.4.2. ANÁLISE.....	p. 195
3.4.2.1. RITMO.....	p. 195
3.4.2.2. ALTURA.....	p. 198
3.4.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 208
3.4.2.4. FORMA.....	p. 209
3.5. DO SALTÉRIO DO REI DAVID.....	p. 211
3.5.1. <i>SALMO 133 (ORAÇÃO DA NOITE DO PEREGRINO)</i>	p. 212
3.5.1.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 212
3.5.1.2. ANÁLISE.....	p. 212
3.5.1.2.1. RITMO.....	p. 212
3.5.1.2.2. ALTURA.....	p. 213
3.5.1.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 215
3.5.1.2.4. FORMA.....	p. 216
3.5.2. <i>INTERLÚDIO</i>	p. 217
3.5.2.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 217
3.5.2.2. ANÁLISE.....	p. 217
3.5.2.2.1. RITMO.....	p. 217
3.5.2.2.2. ALTURA.....	p. 219
3.5.2.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 220
3.5.2.2.4. FORMA.....	p. 220
3.5.3. <i>SALMO 83 (CANTO DE ALEGRIA DO PEREGRINO)</i>	p. 222
3.5.3.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 222
3.5.3.2. ANÁLISE.....	p. 223
3.5.3.2.1. RITMO.....	p. 223
3.5.3.2.2. ALTURA.....	p. 231
3.5.3.2.3. COR.....	p. 232
3.5.3.2.4. FORMA.....	p. 234
3.6. SALVE REGINA.....	p. 235

3.6.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 235
3.6.2. ANÁLISE.....	p. 236
3.6.2.1. RITMO.....	p. 236
3.6.2.2. ALTURA.....	p. 237
3.6.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 242
3.6.2.4. FORMA.....	p. 245
3.7. CÂNTICOS DO CARMELO.....	p. 246
3.7.1. <i>ORAÇÃO DE ELIAS</i>	p. 247
3.7.1.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 247
3.7.1.2. ANÁLISE.....	p. 247
3.7.1.2.1. RITMO.....	p. 247
3.7.1.2.2. ALTURA.....	p. 252
3.7.1.2.3. COR.....	p. 255
3.7.1.2.4. FORMA.....	p. 255
3.7.2. <i>MEU SENHOR E MEU BEM-AMADO</i>	p. 256
3.7.2.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 256
3.7.2.2. ANÁLISE.....	p. 256
3.7.2.2.1. RITMO.....	p. 256
3.7.2.2.2. ALTURA.....	p. 260
3.7.2.2.3. COR.....	p. 262
3.7.2.2.4. FORMA.....	p. 263
3.7.3. <i>PENSAMENTO</i>	p. 264
3.7.3.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 264
3.7.3.2. ANÁLISE.....	p. 264
3.7.3.2.1. RITMO.....	p. 264
3.7.3.2.2. ALTURA.....	p. 266
3.7.3.2.3. COR.....	p. 269
3.7.3.2.4. FORMA.....	p. 269
3.7.4. <i>PRECE PELAS MULHERES</i>	p. 271
3.7.4.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 271
3.7.4.2. ANÁLISE.....	p. 271
3.7.4.2.1. RITMO.....	p. 272
3.7.4.2.2. ALTURA.....	p. 277
3.7.4.2.3. COR.....	p. 284
3.7.4.2.4. FORMA.....	p. 285
3.7.5. <i>EM SILÊNCIO</i>	p. 286
3.7.5.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 286
3.7.5.2. ANÁLISE.....	p. 286
3.7.5.2.1. RITMO.....	p. 286
3.7.5.2.2. ALTURA.....	p. 288
3.7.5.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 290
3.7.5.2.4. FORMA.....	p. 291
3.7.6. <i>CÂNTICO DE AMOR</i> <i>ENTRE A ALMA E DEUS</i>	p. 292

3.7.6.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 292
3.7.6.2. ANÁLISE.....	p. 292
3.7.6.2.1. RITMO.....	p. 292
3.7.6.2.2. ALTURA.....	p. 295
3.7.6.2.3. COR.....	p. 299
3.7.6.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 299
3.7.7. <i>CHAMA DE AMOR VIVA</i>	p. 300
3.7.7.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 300
3.7.7.2. ANÁLISE.....	p. 300
3.7.7.2.1. RITMO.....	p. 300
3.7.7.2.2. ALTURA.....	p. 305
3.7.7.2.3. COR.....	p. 306
3.7.7.2.4. TEXTURA E FORMA.....	p. 308
3.8. ANIMA CHRISTI.....	p. 309
3.8.1. FICHA TÉCNICA.....	p. 309
3.8.2. ANÁLISE.....	p. 310
3.8.2.1. RITMO.....	p. 310
3.8.2.2. ALTURA.....	p. 315
3.8.2.3. COR E TEXTURA.....	p. 319
3.8.2.4. FORMA.....	p. 320
IV. CONCLUSÃO.....	p. 322
BIBLIOGRAFIA.....	p. 325
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 326
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS.....	p. 331
ANEXOS.....	p. 332
ANEXO 1: CATÁLOGO DAS OBRAS DE ALMEIDA PRADO.....	p. 333

VOLUME II

ANEXO 2: XEROCÓPIAS DAS
PARTITURAS DAS CANÇÕES
RELIGIOSAS DE ALMEIDA PRADO

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo das relações entre texto e música, com especial atenção à parte pianística, nas canções religiosas de Almeida Prado - especificamente as canções sobre textos bíblicos, orações da Igreja Católica Romana e textos e orações escritos por santos. Para isto foi necessária uma análise de diversos aspectos musicais (ritmo, altura, cor, textura e forma), a qual, além de possibilitar uma definição clara das relações entre texto e música, evidencia a importância expressiva do piano nessas canções e contribui para o aprimoramento da interpretação das mesmas e para a divulgação desta parcela da produção artística de Almeida Prado. Este trabalho contém ainda uma biografia do compositor e um catálogo de suas obras, bem como xerocópias das partituras das canções analisadas, as quais encontram-se em anexo no segundo volume.

SUMMARY

The main objective of this Master's Thesis is to study the text/music relations - with special attention to the piano part - of the religious art songs of the Brazilian composer José Antônio Rezende de Almeida Prado. The texts of these songs are either Biblical, Roman Catholic Church Prayers, or texts and prayers written by Saints. To achieve this objective, an analysis of various musical aspects (rhythm, harmonic and melodic structures, color, texture and form) was done. Through the analysis of these aspects of each song, not only it was possible to clearly define the text/music relationship but also to demonstrate the expressive importance of the piano. The findings contribute to better understand the interpretation of these songs as well as divulge a portion of the artistic production of Almeida Prado. Included in this work are: 1) a biography of the composer; 2) a catalog of his compositions; 3) copies of all the songs discussed (volume II of the Thesis).

I.

INTRODUÇÃO

1.1. JUSTIFICATIVA

A escassez de estudos a respeito de grande parte da música brasileira cria uma necessidade de produção de trabalhos que contribuam com o resgate da memória musical do Brasil. A importância de pesquisas neste sentido aumenta ainda mais quando toma-se como assunto principal a obra de um compositor vivo e reconhecido no cenário musical brasileiro e mundial, como é o caso de Almeida Prado.

Algumas de suas obras são temas para teses e artigos e sua biografia faz parte de certos livros e dicionários, como se pode notar através de uma análise da bibliografia localizada ao final deste trabalho. Porém, ainda não há qualquer estudo que aborde suas canções religiosas.

A contemporaneidade de Almeida Prado constitui-se num ponto positivo para a realização de um trabalho mais fiel e objetivo. Quando um estudo aborda um tema relativo ao passado, o pesquisador defronta-se com o fato de não mais poder contactar diretamente com o pensamento das pessoas daquele período. Já na confecção de um trabalho cujo assunto é atual, torna-se possível obter fontes de informação mais fidedignas e evitar que documentações e dados representativos sejam extraviados, facilitando, deste modo, a atuação de pesquisadores futuros.

1.2. OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho consiste no estudo das relações entre texto e música, com especial atenção à parte pianística, nas canções religiosas de Almeida Prado - especificamente as canções sobre textos bíblicos, orações da Igreja Católica Romana e textos e orações escritos por santos - através da análise dos seguintes aspectos musicais: ritmo, altura, cor, textura e forma.

1.3. METODOLOGIA

Para a concretização destes objetivos foi necessário, em primeiro lugar, um levantamento de bibliografia, partituras e material fonográfico, realizado, principalmente, nas bibliotecas do Instituto de Artes da UNICAMP, da Escola de Comunicações e Artes da USP, e do Centro Cultural São Paulo. Depois, fez-se uma seleção do material levantado e a coleta do mesmo.

Como procedimentos de trabalho foram utilizados os métodos analítico e descritivo, a fim de orientar a análise dos diversos aspectos musicais - ritmo, altura, cor, textura e forma - e o estudo das relações entre texto e música nas canções religiosas de Almeida Prado.

Esta pesquisa também foi bastante beneficiada por informações, esclarecimentos, partituras e artigos, fornecidos pelo próprio compositor Almeida Prado, que integra o corpo docente do Instituto de Artes da UNICAMP.

1.4. ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Este trabalho, dividido em dois volumes, inicia-se com uma pequena introdução sobre as diversas fases composicionais de Almeida Prado, seguida por uma biografia detalhada do compositor.

O terceiro capítulo - referente ao estudo das relações entre texto e música nas canções religiosas de Almeida Prado - apresenta, em ordem cronológica de composição, uma análise musical dessas canções. Com a finalidade de organizar de maneira clara e objetiva o trabalho e de facilitar a leitura do mesmo, optou-se por desmembrar esta análise em diversos aspectos musicais (ritmo, altura, cor, textura e forma), cujas definições são esclarecidas pelo esquema abaixo:

RITMO.....refere-se a.....	<i>andamento</i> <i>caráter</i> <i>compasso</i> <i>estruturação rítmica</i>
ALTURA.....refere-se a.....	<i>estruturação das alturas</i> <i>intervalos</i> <i>harmonia</i>
COR.....refere-se a.....	<i>dinâmica</i> <i>registro</i> <i>ressonância</i> <i>pedal</i> <i>articulação</i> <i>caráter</i>
TEXTURA.....refere-se a.....	<i>organização da textura</i> <i>densidade da textura</i>
FORMA.....refere-se a.....	<i>estruturação formal</i>

O quarto capítulo contém as conclusões do trabalho. Em seguida, encontram-se a bibliografia - a qual inclui tanto as referências bibliográficas quanto as musicográficas - e o primeiro anexo, que consiste num catálogo das obras de Almeida Prado. O segundo anexo, referente às xerocópias das partituras das canções aqui analisadas, é apresentado num segundo volume, dada a grande quantidade de material.

1.5. AS FASES COMPOSICIONAIS DE ALMEIDA PRADO

Almeida Prado passou por várias fases e experimentou diversas estéticas e sistemas composicionais. Iniciou-se nas idéias do nacionalismo de Mário de Andrade, sendo orientado por Camargo Guarnieri, mas sua sede de descobrir outras possibilidades de elaboração musical o fez desviar-se desta linha. Iniciado e influenciado por Gilberto Mendes, conheceu a música serial e atonal, e alguns anos mais tarde já estava na Europa, estudando com Györgi Ligeti e Lukas Foss, em Darmstadt, e principalmente com Olivier Messiaen e Nadia Boulanger, em Paris. Isto consolidou, definitivamente, sua formação como compositor, pois, a partir daí, Almeida Prado passou a tecer seu próprio estilo, estruturado sobre as bases concretas dos ensinamentos de seus dois últimos mestres.

Seguiram-se suas fases ecológica - inspirada na fauna e flora brasileiras - e astrológica - iniciada pela composição de *Cartas celestes* - ocasião em que Almeida Prado descobre, intuitivamente, o espectralismo, através da criação de um novo sistema

composicional¹, dentro do qual 24 acordes são alternados e transpostos durante toda a obra.

Surgem, ainda, as fases afro-brasileira, muito ligada ao misticismo, sempre presente na vida e na música deste compositor, e a pós-moderna, onde habitam, simultaneamente, técnicas composicionais as mais variadas possíveis, novas e antigas.

Almeida Prado também criou o "transtonalismo", um procedimento de composição onde a música paira sobre vários centros, e utilizou-se de citações de vários gêneros, estilos e compositores dentro de algumas de suas obras.

Comparando-se as datas de suas composições, nota-se um entrelaçamento entre suas diversas fases e procedimentos composicionais. Porém, um fator constante em sua vida e obra constitui-se, justamente, num forte sentimento religioso e místico. A fim de evidenciar esta característica de Almeida Prado, transcreve-se, abaixo, uma afirmação do compositor numa entrevista a Jurandy Valença:

"A música é uma linguagem subjetiva, abstrata. Então, através dessa abstração, tentei passar uma certa alegoria, uma certa emoção que levasse as pessoas a uma vibração com Deus."²

Em outra entrevista, cedida a Ronaldo Miranda, Almeida Prado expõe mais claramente seu pensamento a respeito da religião e do misticismo presentes em sua música:

¹ Este novo sistema de composição foi denominado pelo próprio Almeida Prado como "sistema das ressonâncias organizadas".

² VALENÇA, Jurandy. Almeida Prado, uma luz para os ouvidos. Correio Popular, Campinas, 17 fev. 1993.

"Minha música traduz inevitavelmente a minha personalidade e a religião faz parte dela. No momento, procuro a religiosidade não só nos temas sacros, mas em todas as manifestações humanas. Ao compor, quero transmitir o que há de mágico e sagrado nas coisas que nos cercam e no que sentimos. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual."³

A maioria das canções religiosas de Almeida Prado para voz e piano foram criadas de 1989 a 1993 (vide as referências musicográficas citadas ao final deste trabalho). Este período sucede justamente sua viagem a Medjugorje, Bósnia-Herzegovina, em 1987. Esta visita fortificou sua fé em Deus, como o próprio compositor conta numa entrevista a Jurandy Valença:

"Eu nunca deixei de acreditar em Deus, mas em Medjugorje eu senti a presença Dele com muita força. Eu passei doze dias lá e tive experiências maravilhosas. Foi um banho de misticismo."⁴

Nessas canções escolhidas como tema desta dissertação, Almeida Prado utiliza-se de textos tradicional e densamente religiosos, como as passagens bíblicas da Paixão e Ressurreição de Jesus Cristo, alguns salmos, orações de fé católica, entre outros. A escolha destes textos, cujo conteúdo emocional é extremamente significativo, mostra a preocupação do compositor em transmitir idéias musicais que enfatizem essas emoções, pelas quais encontra-se envolvido pessoalmente em sua vivência religiosa.

³ MIRANDA, Ronaldo. Almeida Prado descreve à noite o amanhecer. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 abr. 1976. Caderno B. p. 1. *Apud* ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. Modulações da memória: um memorial. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. p. 195. il.

⁴ VALENÇA, Jurandy. Almeida Prado, uma luz para os ouvidos. Correio Popular, Campinas, 17 fev. 1993.

II.

UMA BIOGRAFIA DE ALMEIDA PRADO

Filho de José Adelino de Almeida Prado e Ignez Rezende de Almeida Prado, nasceu a 8 de fevereiro de 1943, na cidade de Santos, SP, José Antônio Rezende de Almeida Prado.

Seu contato com a música começou cedo, pois sua mãe havia estudado piano com a professora Alice Serva da Escola Chiaffarelli, e sua irmã mais velha, Thereza Maria, foi aluna de Norzinha Ferreira Martins, uma grande pianista de Santos. Este ambiente musical dentro de sua casa o incentivou a aprender música.

Então, aos sete anos, juntamente com sua irmã Bethy, começou a estudar piano com uma humilde professora. As entediantes escalas de cinco sons que era obrigado a treinar fizeram dessas aulas experiências frustrantes para ele, pois sua vontade era a de mudar a ordem das notas. Assim, já nessa época, sua criatividade para a composição começava a se manifestar.

Em pouco tempo, ambos desistiram das aulas e, então, Almeida Prado foi levado a estudar piano com Lourdes Joppert, que, ao contrário da professora anterior, incentivava seu jogo de trocar as notas. Logo compôs sua primeira peça, intitulada **Adeus**, curta e simples, mas responsável por despertar, definitivamente, sua vontade ainda inconsciente de compor.

Daí em diante surgiram mais peças, como **Os duendes na floresta**, **Dança espanhola**, **Procissão do senhor morto**, **O saci**, **O gato no telhado**, e outras. Todas elas eram inspirações vindas de contos de fadas, de filmes de cinema e de suas brincadeiras de criança.

Em 1954, passou a estudar piano com a professora e compositora Dinorá de Carvalho. Nesta ocasião, começou a aprender uma outra técnica pianística e a preparar um novo repertório. Seu progresso foi enorme, tanto que aos onze anos executou o **Concerto - Rondó**, em *Ré* maior, de W. A. Mozart, com a Orquestra Sinfônica Juvenil do Museu de Arte de São Paulo, sob a regência de Mário Rossini.

Durante seu estudo com Dinorá de Carvalho realizou vários recitais e compôs várias peças descritivas, as quais incluía nos programas de suas apresentações. Também começou a aprender teoria e solfejo com a professora Maria José de Oliveira, cujas aulas forneceram a Almeida Prado a descoberta da interpretação e da escrita dos signos musicais, necessárias à formação de um compositor. Depois de sete meses de aprendizado teórico, sua percepção auditiva já era excelente. Foi nesta época, em 1958, que executou o **Concerto n. 20**, KV 466, em *ré* menor, de W. A. Mozart, com a Orquestra Sinfônica de Santos.

De 1960 a 1965, Almeida Prado estudou composição com Camargo Guarnieri. Osvaldo Lacerda, também seu discípulo, ministrava-lhe aulas de harmonia, contraponto e análise. Foi um período no qual tomou contato com os conceitos do nacionalismo de Mário de Andrade, passando a utilizar o folclore em seus trabalhos e aprendendo a respeitar e amar a música brasileira; aqui inicia-se sua primeira fase composicional, a nacionalista.

Estudou no Conservatório Musical de Santos de 1961 a 1963, onde recebeu aulas de piano de Italiano Tabarin e de história da música de Caldeira Filho, e onde, de 1964 a 1969, foi professor de piano e análise.

Durante seu aprendizado com Guarnieri, Almeida Prado compôs obras de cunho nacionalista das quais podem-se destacar: **VIII variações sobre um tema nordestino: Onde vais Helena ?** (1961), **XIV variações sobre o tema Xangô** (1961), **Estudo n. 1**, para piano (1962), e **VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte: Aeroplano Jahu** (1963/1964).

Ao deixar de estudar com Guarnieri, em 1965, Almeida Prado conheceu o compositor Gilberto Mendes, que, mesmo não sendo seu professor, contribuiu muito com sua formação, auxiliando-o em análises de partituras de Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Varèse, Villa-Lobos e Stravinsky. Este contato com a música serial, naturalmente, influenciou suas composições, as quais deixaram de tomar como base a temática folclórica para procurar novos sistemas de estruturação musical; inicia-se, então, sua fase serialista. Deste período de quatro anos de auto-didatismo surgiram a **Missa da paz**, para coro à cappella (1965), algumas canções e madrigais, as **Variações, recitativo e fuga** (1967), **Momentos I** (1965), e a **Sonatina n. 1** (1966), sendo estas três últimas peças para piano, e ainda a **Paixão segundo São Marcos**, para coro e orquestra (1967), **Cantus creationis**, para orquestra (1968), e as **Variações concertantes**, para piano e orquestra (1969).

Almeida Prado foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1965, por sua composição **VIII variações para piano e orquestra sobre um tema do Rio Grande do Norte: Aeroplano Jahu**, considerada a melhor obra sinfônica de 1964, e, em 1968, pela **Paixão segundo São Marcos**, vista como a melhor peça camerística.

Em 1967, recebeu uma bolsa de estudos para participar do Festival Internacional de Santiago de Compostela, na Espanha, onde recebeu orientação do compositor italiano Clementi Terni, com quem estudou a música medieval e renascentista espanhola. Durante este curso Almeida Prado compôs as **Variações**, para clarineta e orquestra de cordas, cuja estréia deu-se no *Hospital de los Reyes Católicos*.

Almeida Prado exerceu o cargo de professor de piano na Escola Dinorá de Carvalho e na Fundação de Artes de São Caetano do Sul de 1968 a 1969, e também no Conservatório de Santo André.

Em 1969, compôs os **Pequenos funerais cantantes**, com texto de Hilda Hilst, para coro misto, solistas (soprano e barítono) e grande orquestra. Com esta obra, recebeu o primeiro prêmio no I Festival de Música da Guanabara e, utilizando-se do dinheiro ganho nesta ocasião, partiu para a Europa no mesmo ano.

Primeiramente foi à Darmstadt, Alemanha, para um curso de especialização com Györgi Ligeti e Lukas Foss, e depois viajou a Paris, onde passou a assistir aulas particulares de harmonia, contraponto e análise com Nadia Boulanger, e, como aluno ouvinte, aulas de composição no Conservatório de Paris, sob a orientação de Olivier Messiaen.

No período em que permaneceu em Paris (1969-1973) surgiram as obras: **Sinfonia n. 1** (1970), em dois movimentos, a qual ganhou o *Prix Lili Boulanger* de Paris em 1970; **Trio**, para piano, violino e violoncelo (1971), vencedor do *Prix Fontainebleau*, em 1971; **Sonata n. 2**, para piano (1969/1970); **Cerimonial**, para fagote e orquestra (1971), que ganhou o *Prix Lili Boulanger*, cedido pela *Memorial Foundation* de Boston,

em 1972; **Magnificat**, para coro a seis vozes (1973); **Livro Sonoro**, para quarteto de cordas (1973) (estas duas últimas peças receberam os dois segundos lugares no Concurso do Instituto Goethe); **Portrait de Lili Boulanger**, para piano, quarteto de cordas e flauta (1972), ganhador do *Prix Lili Boulanger*, oferecido pela *Memorial Foundation* de Boston, em 1973; **Portrait de Nadia Boulanger**, para soprano e piano (1972); **Lettre de Jérusalem**, para soprano, piano e conjunto de percussão (1973); **Villegagnon ou Les isles fortunées** (1972-1973), e **Thérèse, l'amour de Dieu** (1973), dois oratórios.

A partir de 1971, conseguiu realizar recitais e participar da programação da rádio *Suisse Romande*, o que lhe abriu muitas portas, como, por exemplo, um contrato exclusivo com a editora *Tonos* de Darmstadt, Alemanha.

Este fato proporcionou a Almeida Prado a oportunidade de participar de vários festivais internacionais, como o Festival de Música das Américas, realizado em Madrid, em 1971, o Festival Internacional de Chartres, o Simpósio Internacional da UNESCO, em Roma, o Colóquio Latino-Americano, em Caracas, Venezuela, sendo estes três últimos realizados em 1972, o Simpósio sobre a Nova Música Brasileira, em 1973, em Friburgo, Suíça, a Conferência sobre a Obra Pianística de Almeida Prado, em Genebra, Suíça, e a Conferência sobre a Atual Escola Brasileira de Composição, em Vevey, Suíça, ambas realizadas em 1974.

Durante o verão de 1970, Almeida Prado foi o Acompanhador Oficial de Música de Câmara no Conservatório Americano de Fontainebleau, na França. Em 1972, seu oratório **Trajetória da Independência** (1972) venceu o Concurso Nacional do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Em 1973, quando retornou ao Brasil, passou a exercer o cargo de diretor do Conservatório Municipal de Cubatão, permanecendo aí até o ano seguinte. O contraste entre a realidade européia, de onde havia chegado há pouco, e a brasileira, mais especificamente a de Cubatão, despertou em Almeida Prado uma nova fase composicional, marcada pelas suas preocupações ecológicas e pela sua necessidade de encontrar um discurso sonoro cujo conteúdo fosse denso e cuja comunicação imediata. A esta fase ecológica pertencem as obras: **Episódios de animais: sinimbu (camaleão)** (1973), **tamanduá** (1974) e **anta** (1974), para soprano; **Estações**, para orquestra (1972); **Ilhas**, para piano (1974); **Exoflora**, para piano e orquestra (1974); **Momentos II**, para piano (1974).

Em junho de 1974, de uma encomenda feita pelo Planetário do Ibirapuera, surgiu o primeiro volume de **Cartas celestes**, para piano, considerada pelo próprio compositor sua obra mais sólida e importante. Esta peça inicia sua fase astrológica.

No ano seguinte, foi convidado a ocupar o cargo de professor de análise e composição no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, de cujo corpo docente faz parte até hoje.

Novas obras foram compostas: **Aurora**, para piano e orquestra (1975); **Livro brasileiro**, para soprano e piano (1975); **Rios**, para piano (1975/1976); **Sinfonia UNICAMP**, para grande orquestra (1976); **Abertura Cidade de Campinas**, para orquestra (1976); **Amém**, para orquestra de cordas (1975); **Concerto**, para violino e orquestra de cordas (1976), premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte como a melhor obra para solista instrumental; **Itinerário idílico e amoroso: o livro de**

Helenice, para piano (1976); **Livro de Ogum**, para dois pianos (1976-1977); **Macaíra**, para cravo e piano a quatro mãos (1977). Observa-se aqui a co-existência das fases ecológica, astrológica e afro-brasileira.

Sua obra **Monumento a Carlos Gomes** recebeu o Prêmio Carlos Gomes em 1977. Em 1978, o Concurso *Ars Nova* da Universidade Federal de Minas Gerais premiou sua composição coral *Cantata Bendito da paixão de Jesus de Nazaré* (1977-1978). Nesse mesmo ano, participou da Conferência do Festival Internacional das Juventudes Musicais, em Friburgo, Suíça, e do Encontro de Compositores de Brasília. Em 1979, sua obra **Crônica de um dia de verão**, para clarineta e orquestra de cordas, recebeu o I Prêmio *Esso* de Música Erudita. No ano de 1980, participou da Semana de Música Brasileira, em Colônia, Alemanha, e de uma conferência sobre sua obra, realizada no Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Ao primeiro volume de **Cartas celestes**, foram incorporados mais cinco, compostos nos anos de 1981 e 1982. **Halley, um viajante sonoro**, para piano (1986) é sua última composição da fase astrológica. Ainda dentro dessa fase, inicia-se uma outra - a afro-brasileira - da qual são bons exemplos: **Savanas**, para piano (1983); **Livro de Oxóssi**, para quarteto de flautas (1985); **Livro mágico de Xangô**, para violino e violoncelo (1985); **Sinfonia dos Orixás**, para orquestra (1985).

Com a tese **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**, recebeu o título de Doutor pela Universidade Estadual de Campinas em 1986. Almeida Prado é membro da Academia Brasileira de Música, da

Academia Campineira de Música, do Centro Cultural Brasil-Israel e da *Foundation Nadia et Lili Boulanger*.

A Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1993, premiou sua peça **Noturno n. 13** (1991) como a melhor obra de câmara. No mesmo ano, ganhou o Prêmio *Max Feffer* pela composição **Seis episódios de animais**, para piano a quatro mãos (1979), e pelo total de sua obra.

A mais recente fase composicional de Almeida Prado é definida por ele mesmo como pós-moderna. Nesta fase o compositor utiliza com total liberdade novos e velhos procedimentos de estruturação musical. Deste período são as obras: **Le rosaire de Medjugorjie**, para piano (1987); **Sinfonia Apocalipse**, para solistas vocais, coro e orquestra (1987); **Nove louvores sonoros**, para piano (1988); **As 7 últimas palavras do Crucificado e as 7 primeiras palavras do Ressuscitado**, para canto e piano (1989); **Sonatas n. 7 e 8**, para piano (1989); **Balada n. 2: Schirá Israeli**, para piano (1990); **Cânticos do Carmelo**, para canto e piano (1991); **Do saltério do rei David**, para canto e piano (1991); **Noturno n. 13**, para violino e piano (1991); **Sonata n. 9**, para piano (1992); **Cantata Jerusalém: Nevé shalom**, para solistas vocais, coro misto e orquestra (1993); **Dois sonetos a Orfeu**, para soprano e instrumentos (1994); e **Quatro líricas**, para piano (1994).

III.

ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E MÚSICA

3.1. AVE MARIA

3.1.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para mezzo-soprano e órgão ou piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".

- Texto utilizado:

Ave Maria cheia de graça
O Senhor é convosco
Bendita sois vós entre as mulheres
E bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus.
Santa Maria, mãe de Deus
Rogai por nós pecadores
Agora e na hora de nossa morte
Amém.

3.1.2. ANÁLISE

3.1.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

No início da peça o compositor anota a indicação "Serenó [ = 112]". *Ave Maria* é uma oração de louvor profundo, na qual não há lugar para o desespero ou a ansiedade - mesmo nos dois últimos versos, cujo conteúdo constitui-se num pedido de proteção - , visto que uma enorme confiança move suas palavras. Sendo assim, o caráter sereno, e o andamento *moderato* solicitados para esta canção evidenciam a tranqüilidade, a paz e a fé presentes no texto.

b) Compasso:

Esta peça possui compassos de diferentes durações, isto é, não há uma métrica pré-estabelecida que determine uma divisão periódica da música em compassos de igual valor entre si. Leon Dallin tece importantes considerações a respeito deste procedimento rítmico na música do século XX:

"Tradicionalmente , a música é escrita numa métrica constante, especificada por uma fórmula de compasso. As barras de compasso definem unidades métricas, e os tempos que imediatamente seguem estas barras são acentuados. A teoria musical também estabelece uma hierarquia de acentos secundários e tempos não acentuados. (...). Uma infinidade de músicas foram compostas empregando estes conceitos rítmicos, mas suas limitações são óbvias.

Uma maneira de contornar tais limitações é preservar as barras de compasso somente como uma notação conveniente, não levando em consideração na composição e na performance quaisquer implicações métricas ou de acentuação que elas tenham possuído anteriormente. O efeito é o de criar música sem barras de compasso audíveis, as quais são essencialmente não métricas. Esta idéia não é nova. Ela existiu no cantochão e na música vocal do século XVI. O renovado interesse pela polifonia vocal do século XVI contribuiu muito para reavivá-la."⁵

⁵ DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition: a guide to the materials of modern music*. 3rd. ed. Dubuque, Iowa: W.M./C. Brown, 1974. pp. 55-56. (Trecho traduzido por esta autora.).

A opção de Almeida Prado por esta escrita ritmicamente menos marcada e mais fluente aproxima sua *Ave Maria* da música do século XVI. Este fato reforça a importância desta oração dentro da prática musical sacra por todos estes cinco séculos. Em outras palavras, o texto de *Ave Maria* projeta-se na música através de um procedimento rítmico ao qual esta oração já esteve ligada no século XVI.

c) Estruturação rítmica:

Abaixo encontra-se a estruturação rítmica da parte vocal (compassos de 2 a 19):

The image displays handwritten musical notation for the vocal part of an Ave Maria, organized into five lines of music. Each line contains a staff with notes, rests, and rhythmic markings (such as '3' for triplets and 'ε' for eighth notes). The lyrics are written in Portuguese below the notes.

Line 1: *A-ve Ma-ri-a* | *dui-a de gra-ça* | *O Se-nhor é con-vos-co* | *ε*

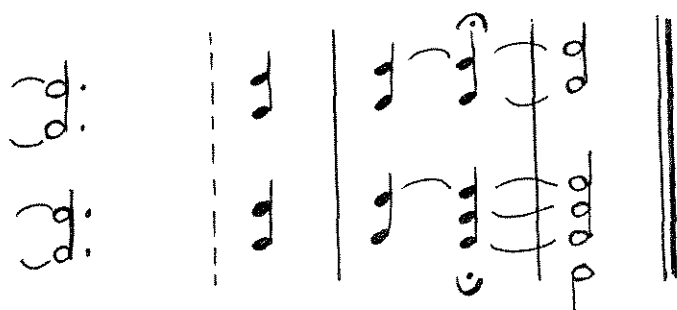
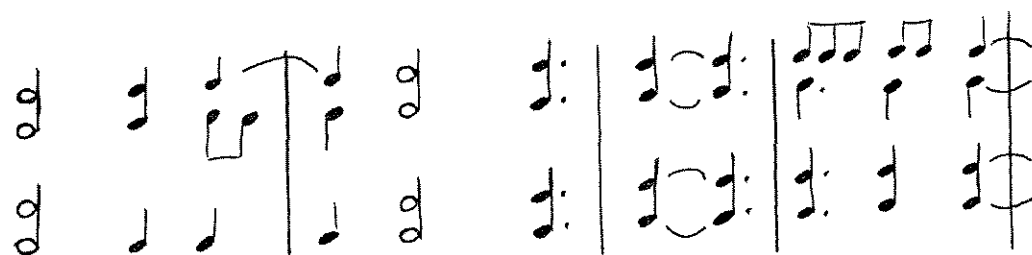
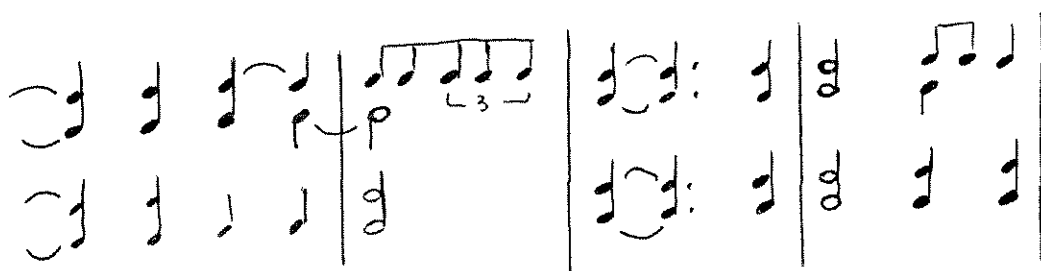
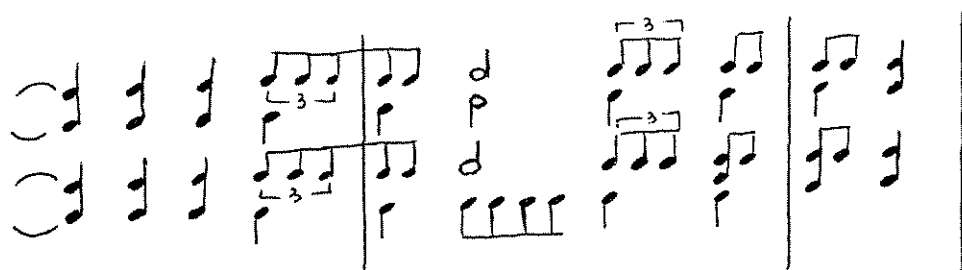
Line 2: *Ben-di-* | *ta sois vós en-tre as mu-lhe-res* | *ε ε* | *E ben-di-* | *to é o fru-to de*

Line 3: *vos-so ven-tre, Je-* | *sus. ε* | *San-ta Ma-ri-a,* | *mãe de De-us* | *Ro-gai por*

Line 4: *nós pe-ca-do-res* | *A-go-ra é na ho-ra de* | *nos-sa mui-* | *te* |

Line 5: *A* | *meim* |

A seguir apresenta-se a estruturação rítmica da parte pianística:



Observando-se os dois esquemas acima nota-se que, de modo geral, a característica mais marcante da organização rítmica de *Ave Maria* é o aparecimento de tercinas de colcheias entre grupos de colcheias regulares e semínimas. A presença dessas tercinas constitui-se num fator responsável pela movimentação e fluidez rítmicas, pois "apressam" as colcheias, e também pelo contraste rítmico, já que tais tercinas encontram-se em meio a colcheias regulares.

A parte pianística, como mostra o último esquema acima transcrito, estrutura-se, em sua maioria, sobre notas mais longas - principalmente semínimas e mínimas, tanto simples quanto pontuadas - na forma de acordes. Esta escrita majoritariamente acordal, por assemelhar-se ao estilo *recitativo*, contribui para a união entre voz e piano e propicia maior flexibilidade à linha vocal, tornando-a, assim, ritmicamente mais próxima da oração declamada. Apenas nos momentos em que a voz silencia o piano passa a realizar também estruturas rítmicas presentes na linha do canto; este procedimento proporciona maior fluência à música e abre espaço para uma comunicação mais direta, isto é, uma diálogo, entre o piano e a voz.

A presença de grupos de colcheias contínuas - regulares ou em tercinas - na parte vocal e o tratamento basicamente silábico dado às palavras da oração aproximam a rítmica da linha do canto do ritmo natural de uma declamação do texto de *Ave Maria*. Os melismas ficam reservados à palavra "Amém".

3.1.2.2. ALTURA

A linha vocal utiliza em sua construção intervalar graus conjuntos e pequenos saltos de 3ª, tanto maior quanto menor, e 4ª e 5ª justas; apenas em duas ocasiões aparecem intervalos mais abertos (intervalos de 8ª justa nos compassos 2 e 12). Por ser uma das características da escrita vocal do século XVI, este uso freqüente de intervalos fechados também constitui-se numa maneira de estabelecer relações entre a música e o texto de *Ave Maria*.

A principal célula melódica desta peça apresenta-se na forma de três colcheias, regulares ou em tercinas, estruturadas em graus conjuntos, ora ascendentes, ora descendentes. Esta célula ocorre com mais evidência nos seis primeiros compassos da canção.

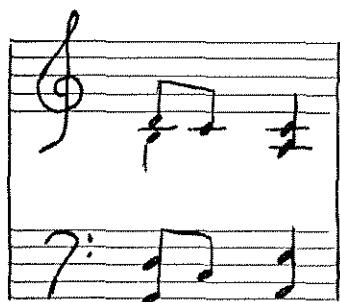
Nos trechos em que apenas o piano atua, sua escrita basicamente acordal passa a ser acrescida, na voz superior, de estruturas melódicas construídas segundo as mesmas características das presentes na linha vocal, as quais foram descritas nos dois últimos parágrafos. Como já foi exposto no quarto parágrafo do item 3.1.2.1. c) em relação ao ritmo, este diálogo melódico entre canto e piano também propicia maior fluência à música e contribui para a união e o diálogo entre voz e instrumento.

b) Harmonia:

As cadências sobre a *finalis* de *lá* eólio (compasso 6) e sobre a *finalis* de *lá* hipodórico (compasso 12) marcam, respectivamente, as modulações de *dó* jônico para *lá* eólio e deste último para *lá* hipodórico. No final da canção, sendo o modo de *lá*

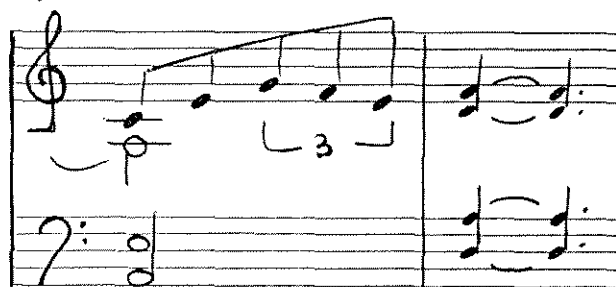
hipodórico ainda vigente, ocorre outra cadência (no caso, plagal) sobre a *finalis* deste modo, agora, porém, alterada para um acorde maior pelo uso da 3ª de picardia. Abaixo, encontram-se transcritas estas três cadências⁶:

a)



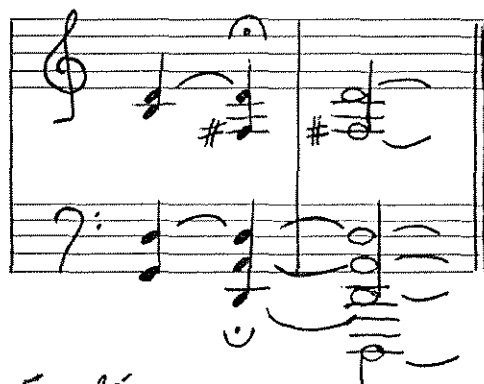
Em dó
jônico : V — VI
Em lá
eólico : I

b)



Em lá
eólico : I — IV
Em lá
hipodórico : "I"

c)

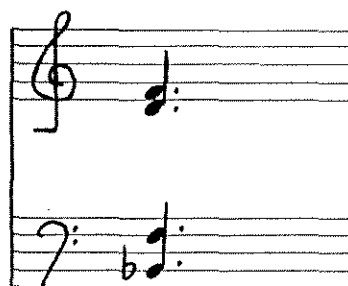


Em lá
hipodórico : "IV" "I"
(alterado pela
3ª de picardia)

⁶ Nas cadências b) e c) optou-se por considerar a nova *finalis* (ré) como referência tonal para a classificação por graus dos acordes do modo hipodórico em lá. Sendo assim, os acordes construídos sobre ré tornam-se "I", apesar de lá ser a nota mais grave do modo.

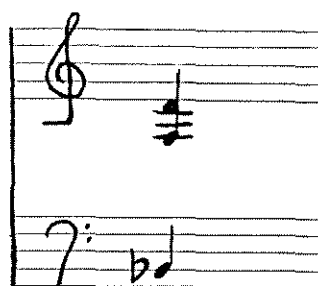
O aparecimento de acordes alterados em relação ao modo vigente traz um novo colorido à estruturação harmônica de *Ave Maria*. Este recurso de alterar certas notas no decorrer de uma música modal também já era usado no século XVI, tanto para evitar o intervalo de trítone, quanto para embelezar a peça, e conhecia-se pela denominação de *musica ficta*⁷. A seguir encontram-se transcritos estes acordes alterados⁸ de *Ave Maria*:

a) compasso 3



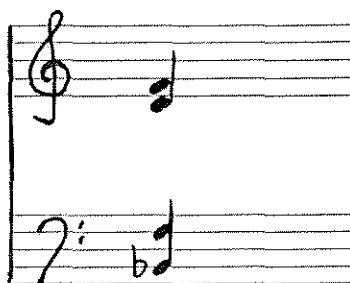
Em dó
jônico: VII

b) compasso 10



Em lá
eólico: II

c) compasso 13



Em lá
hipodórico: "VI"

⁷ "Musica ficta (Lat.: "música falsa" ou "artificial"). Termo usado livremente para descrever acidentes adicionados a originais de música antiga pelo intérprete ou pelo editor moderno. Mais corretamente, é usado para descrever notas que se encontram fora da gama teórica predominantemente diatônica do cantochão medieval, estejam elas escritas no original ou não. Embora o termo *musica ficta* tenha se enfraquecido durante o século XV, o princípio de adicionar acidentes na performance prevaleceu por boa parte do próximo século." (SADIE, Stanley, ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 12. pp. 802-811.). (Trecho traduzido por esta autora.).

⁸ Nos exemplos c), d) e e) optou-se por considerar a *finalis ré* como referência tonal para a classificação por graus dos acordes alterados do modo hipodórico em lá. Sendo assim, o acorde construído sobre ré torna-se "I", apesar de lá ser a nota mais grave do modo.

d) compasso 14

Em lá
hipodórico: "VI"

e) compasso 19

Em lá
hipodórico: "I"

3.1.2.3. COR E TEXTURA

A manutenção da dinâmica sempre em *p* e a utilização de uma textura organizada basicamente em acordes reforçam o caráter "Serenó" solicitado pelo compositor no início da canção.

3.1.2.4. FORMA

Devido às mudanças de modo e às cadências ocorridas na ocasião destas modulações, esta peça pode ser dividida da seguinte maneira:

compassos de 1 a 6.....A
 compassos de 6 a 11.....A'
 compassos de 12 a 20.....A''

3.2. LES YEUX DESIRÉS⁹

3.2.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".

- Texto utilizado:

Oh cristalline source
Ó fonte cristalina

si tu pouvais sur tes faces argentés
se pudesses sobre tuas faces prateadas

soudain former les yeux désirés.
*compor repentinamente os olhos desejados.*¹⁰

3.2.2. ANÁLISE

3.2.2.1. RITMO

⁹ Esta canção pertence ao ciclo *Portrait de Nadia Boulanger*.

¹⁰ Texto de São João da Cruz.

a) Andamento e caráter:

No início desta peça encontram-se as indicações "*Transparent, pure*" e " $\text{♩} = 120$ ". Este andamento torna a parte pianística bastante fluente, principalmente nos trechos onde aparecem fusas regulares ou em tercinas. Esta fluência, aliada ao caráter "*Transparent, pure*" da canção, resulta numa sonoridade cristalina, a qual se aproxima do som e da imagem produzidos pela água, elemento este presente no texto.

b) Compasso:

Abaixo há um esquema das mudanças de métrica ocorridas até o compasso 10:

compasso 1.....	4/8 + 1/16
compasso 2.....	11/8
compasso 3.....	4/8 + 1/16
compasso 4.....	14/8
compasso 5.....	2/8 + 1/16
compasso 6.....	7/8
compasso 7.....	2/8
compasso 8.....	10/8
compasso 9.....	4/8 + 5/16
compasso 10.....	13/8

Do compasso 11 ao final, cada uma das três pautas da canção (a da linha vocal e as duas da parte pianística) passa a ser regida por um compasso diferente. Isto faz com que os compassos de cada uma destas três partes não mais coincidam entre si.¹¹

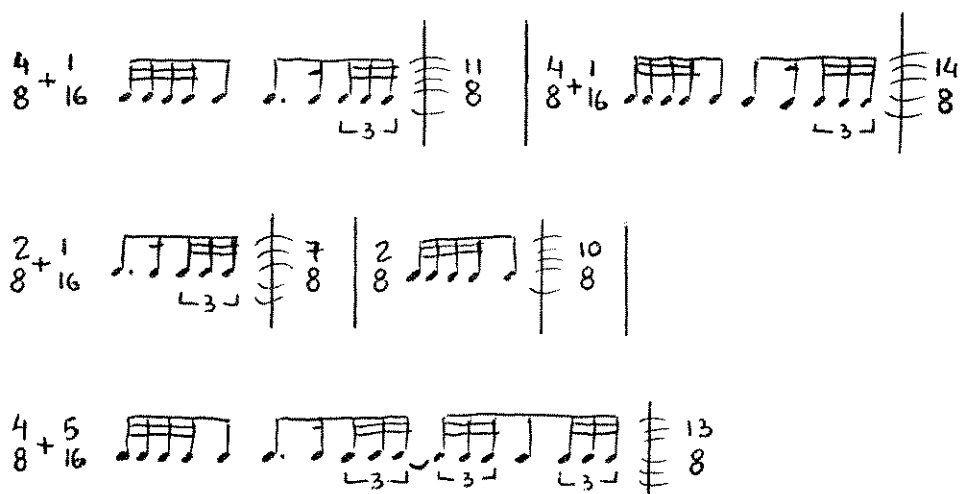
¹¹ Apesar do cuidado do compositor em anotar todas as mudanças de compasso, o próprio Almeida Prado aconselhou a respeitar, a partir do compasso 11, apenas as durações de notas e pausas da linha do

Estas constantes mudanças de compasso, bem como o uso simultâneo de diferentes deles, não permitem uma clara percepção auditiva dos primeiros tempos. Com isso, a música ganha fluência rítmica, aproximando-se ainda mais da característica de fluidez do movimento aquático, e, por conseguinte, aproximando-se do texto.

c) Estruturação rítmica:

Seção A (compasso 1 ao 11):

A seguir expõe-se a estruturação rítmica da parte pianística (compassos de 1 a 9):



canto e da pauta superior pianística, e somente a disposição visual, e não as durações das notas, da pauta pianística inferior. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995.*).

A partir da observação deste esquema, nota-se que a estrutura rítmica do compasso 1 dá origem às quatro seguintes. Este fato propicia homogeneidade ao ritmo da parte pianística.

Os grupos de fusas regulares e as tercinas de fusas realizadas pelo piano, por estarem submetidas à marcação metronômica " $\text{♩} = 120$ ", produzem um efeito rítmico rápido e fluente, o qual encontra-se relacionado, por analogia, à fluência do movimento aquático.

Já a estruturação rítmica da linha vocal durante os compassos de 2 a 11 apresenta notas mais longas - em comparação com as presentes na parte pianística respectiva -, como a semínima e a colcheia, tanto simples quanto pontuadas. A seguir expõe-se a estruturação rítmica da linha do canto relativa a este trecho da canção:

The image displays three staves of handwritten musical notation for a song fragment. The notation includes various time signatures and rhythmic markings.

Staff 1: $\frac{11}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{4}{8} + \frac{1}{16}$ — ♩ | $\frac{14}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |
Oh cristalline source *si tu pourrais sur te faces argentés*

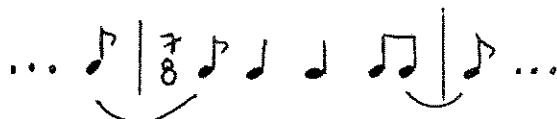
Staff 2: $\frac{2}{8} + \frac{1}{16}$ ♩ ♩ | $\frac{7}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{2}{8}$ ♩ | $\frac{10}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |
sou dain for mer *les yeux de si rés.*

Staff 3: $\frac{4}{8} + \frac{5}{16}$ — ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{13}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |
 les yeux de si rés.

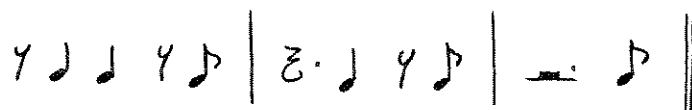
Com base no esquema acima, observa-se uma tendência, no decorrer dos compassos de 2 a 11, de se diminuir o uso de colcheias e se aumentar o de semínimas simples e, principalmente, pontuadas na linha vocal. Isto produz um efeito de desaceleração rítmica, preparando o início de uma nova seção (compasso 10 ao final), onde tanto a voz quanto o piano não usam valores menores que a colcheia.

Seção B (compasso 10 ao final):

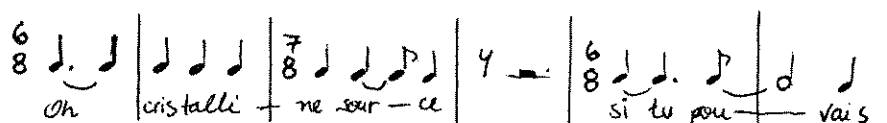
O final da primeira seção de *Les yeux désirés* sobrepõe-se ao começo da segunda, pois, já no fim do compasso 10, a voz superior da parte pianística inicia a realização de uma estrutura rítmica, a qual permanece em *ostinato* durante toda esta nova seção. Abaixo encontra-se transcrito o ritmo desta estrutura:



Apenas nos três últimos compassos da peça esta estrutura passa a ter algumas de suas notas substituídas por pausas:



Durante o intervalo que vai do terceiro ao décimo compasso do *ostinato* rítmico acima citado as vozes inferiores da parte pianística realizam continuamente a célula $\text{♩} \text{♩}$. Já sobre o espaço delimitado pelos terceiro e oitavo compassos deste *ostinato* a linha vocal apresenta o seguinte ritmo:



A voz silencia já no oitavo compasso do *ostinato* e as semibreves realizadas pelas vozes inferiores da parte pianística, no décimo. O *ostinato* ainda continua depois disto por mais quatro compassos, sendo que nos três últimos ele passa a calar-se, aos poucos, através da substituição de algumas de suas notas por pausas, como já foi comentado anteriormente. Este silenciar gradual de cada uma das pautas da canção assemelha-se à diminuição, naturalmente gradual, do movimento aquático.

3.2.2.2. ALTURA

Les yeux désirés baseia-se, do compasso 1 ao 9, nas notas *dó#*, *ré*, *mib*, *mi*, *fá*, *fá#*, *sol*, *sol#* e *lá*. A partir da última tercina de fusas do compasso 9, esta canção passa a ser estruturada sobre as notas *sib*, *si* e *dó*. Estas notas organizam-se da seguinte maneira durante a segunda seção da peça (compasso 10 ao final):

ostinato rítmico
 na voz superior
 da parte pianística.....utiliza apenas a nota *sib*.

 linha vocal.....utiliza apenas a nota *dó*.

 semibreves presentes
 nas vozes inferiores
 da parte pianística.....realizam permutações
 entre as notas *si* e *dó*.

No compasso 10 a expressão "*les yeux désirés*" encaixa-se numa linha vocal construída com as notas *sib*, *si* e *dó*. Isto cria uma equivalência entre estas notas e a informação textual nelas colocada. Deste modo, as palavras "*les yeux désirés*" podem ecoar em forma de sons definidos (*sib*, *si* e *dó*) do compasso 10 ao final da canção, pois todo este trecho estrutura-se sobre estas mesmas notas. Em outras palavras, a música desta segunda seção da peça compõe sobre suas "*faces prateadas*" a "imagem musical" dos "*olhos desejados*".

As notas *sib*, *si* e *dó* completam a escala cromática parcial de nove notas sobre a qual constrói-se a primeira seção da peça. Exatamente quando estas três notas aparecem pela primeira vez na canção (final do compasso 9) surge também o último complemento do texto: "*les yeux désirés*" (compasso 10).

3.2.2.3. COR

a) Dinâmica:

A dinâmica, mantida em *p* por toda a peça, auxilia no estabelecimento de uma sonoridade delicada, clara e cristalina, como são as águas da fonte descrita no texto.

b) Registro:

A utilização dos registros médio e agudo na estruturação da parte pianística contribui para a criação de uma sonoridade cristalina semelhante ao som de uma fonte de água.

c) Ressonância:

Do início da canção até o compasso 10 o piano e a voz alternam suas participações a cada compasso. Porém, durante os compassos nos quais o canto atua, permanecem as ressonâncias pianísticas do compasso anterior. Estas ressonâncias guardam analogia com a propagação natural de pequenas ondas na superfície aquática.

Durante toda a segunda seção de *Les yeux désirés* (compasso 10 ao final), através do uso constante do pedal direito do piano, permanecem as ressonâncias das notas *si*b (usada no *ostinato* rítmico da voz superior da parte pianística), *si* e *dó* (usadas em permutação nas vozes inferiores da parte pianística). Isto enriquece ainda mais a sonoridade destas três notas e, conseqüentemente, enfatiza o ecoar das palavras "*les yeux désirés*", em forma de música, durante todo este trecho.

d) Pedal:

O papel do pedal direito do piano nesta peça é de extrema importância, pois somente através de seu uso consegue-se criar uma sonoridade mais rica em timbres e ressonâncias e, principalmente, produzir um feixe sonoro contínuo, do início ao fim da canção, o qual relaciona-se por analogia ao volume aquático através de uma característica comum a ambos: não apresentar espaços vazios.

3.2.2.4. FORMA

Durante a análise desta peça foi constatada a existência de duas seções dentro da mesma, as quais possuem uma intersecção de dois compassos (compassos 10 e 11). Sendo assim, a forma desta canção mostra-se da seguinte maneira:

compasso 1 a 11.....	A
compasso 10 ao final.....	B

3.3. AS 7 ÚLTIMAS PALAVRAS DO CRUCIFICADO E AS 7 PRIMEIRAS PALAVRAS DO RESSUSCITADO¹²

Esta obra constitui-se num ciclo de vinte e uma peças:

As 7 últimas palavras do Crucificado.....	Prelúdio
	Palavra I
	Palavra II
	Palavra III
	Interlúdio I
	Palavra IV
	Palavra V
	Interlúdio II
	Palavra VI
	Palavra VII
	Interlúdio III
As 7 primeiras palavras do Ressuscitado.....	Palavra I
	Palavra II
	Palavra III
	Interlúdio I
	Palavra IV
	Palavra V
	Interlúdio II
	Palavra VI
	Palavra VII
	Postlúdio

Estas canções serão analisadas a seguir, na mesma ordem acima apresentada.

¹² Na época da composição deste ciclo de canções Almeida Prado já pretendia escrever uma versão para barítono e orquestra; entretanto, este projeto foi abandonado. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995.*).

3.3.1. PRELÚDIO

3.3.1.1. FICHA TÉCNICA

- **Prelúdio** pianístico.
- Duração aproximada: 1'45".

3.3.1.2. ANÁLISE

3.3.1.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

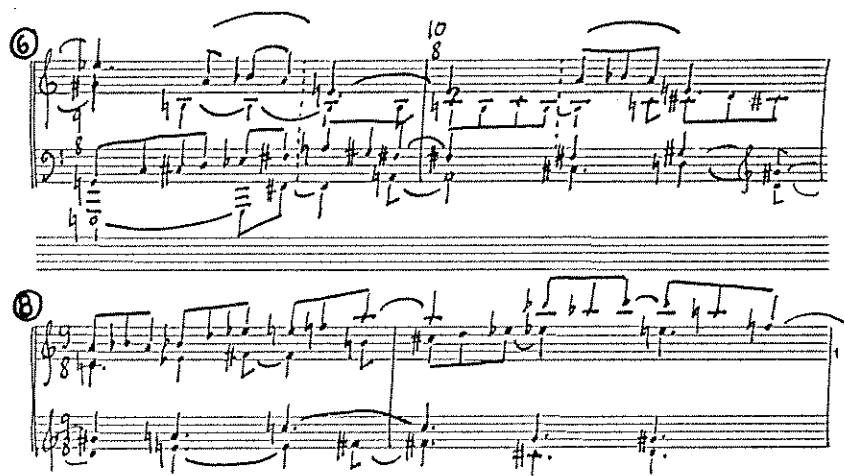
Almeida Prado anota no início deste **Prelúdio** "Padeceu sob Pontio Pilatos". A indicação "sofrido" tem justamente a função de transmitir o sofrimento de Jesus ao ser condenado à crucificação, e o andamento "Lento" traduz sua paciência e tranquilidade ao enfrentá-lo.

b) Compasso:

Abaixo encontra-se um esquema das mudanças de compasso ocorridas nesta peça:

compassos de 1 a 5.....	4/4
compasso 6.....	9/8
compasso 7.....	10/8
compassos de 8 a 15.....	9/8
compasso 16.....	12/8

A seguir são apresentados os compassos de 6 a 8:



Observando-se o trecho acima, nota-se que os compassos 6 e 7, por apresentarem agrupamentos tanto binários quanto ternários de suas colcheias, constituem-se numa ponte entre os compassos de 1 a 5, os quais são regidos por um compasso simples (4/4), e os compassos de 8 a 15, onde é vigente um compasso composto (9/8).

c) Estruturação rítmica:

Do primeiro ao penúltimo compasso deste **Prelúdio** (compassos de 1 a 15) o piano apresenta quase constantemente colcheias contínuas distribuídas entre suas vozes. Isto traz estabilidade rítmica, a qual relaciona-se, por analogia, à tranquilidade e à paciência de Jesus diante de seus sofrimentos.

No último compasso (compasso 16), Almeida Prado passa a utilizar-se também de semicolcheias, as quais, "apressadas" gradualmente por um *accelerando*, criam um estado de ansiedade cada vez maior. Esta ansiedade prenuncia a crucificação de Cristo, indicada pela anotação "Foi crucificado. (Credo dos Apóstolos)", localizada ao início da peça seguinte (**Palavra I**).

3.3.1.2.2. ALTURA

Este **Prelúdio** estrutura-se sobre a escala cromática. Deste modo, não existe hierarquia entre as notas, e a música não se subordina a um centro determinado. Em outras palavras, não há um sistema, uma lei pré-estabelecida regendo a organização das notas, assim como não houve justiça quando Pilatos ordenou a crucificação de Jesus, mesmo sabendo de sua inocência.

No decorrer desta peça, o uso de intervalos de 2ª e 7ª torna-se cada vez mais freqüente, principalmente nos compassos de 12 a 16. Estes intervalos representam a imagem da cruz: a porção horizontal desta, além de menor, é o inverso da porção vertical; da mesma forma, a 2ª é um intervalo menor que a 7ª e, simultaneamente, sua

inversão. Esta representação da cruz através da música já neste **Prelúdio** anuncia a crucificação de Cristo, indicada no início da próxima peça (**Palavra I**), na qual estes intervalos de 2ª e 7ª também são empregados com frequência.

A utilização das notas *dó#*, *ré*, *mib*, *fú#* e *sol* na voz superior da parte pianística durante os compassos de 13 a 16 já prenuncia o aparecimento das mesmas nos compassos 1, 2, 11 e 12 da **Palavra I**.

3.3.1.2.3. COR

A dinâmica *pp*, mantida basicamente durante todo o **Prelúdio**, ajuda a enfatizar a leveza de espírito de Jesus ao enfrentar seus sofrimentos com paciência, fé e serenidade.

3.3.1.2.4. TEXTURA E FORMA

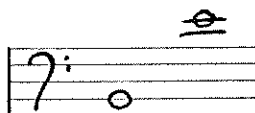
Devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença quase constante de colcheias contínuas, e à utilização de uma textura contrapontística durante todo o **Prelúdio**, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.2. PALAVRA I

3.3.2.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve¹³ e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 3'00".

- Texto utilizado:

Pai, perdoa-lhes porque não sabem o que fazem.

3.3.2.2. ANÁLISE

3.3.2.2.1. RITMO

a) Andamento:

¹³ Devido à localização da tessitura vocal numa região bastante aguda, esta canção também pode ser executada por um tenor pesado. Esta observação é válida para todas as canções do ciclo *As 7 últimas palavras do Crucificado* e as 7 primeiras palavras do Ressuscitado.

O andamento desta canção é "Lento" durante os compassos de 1 a 24 e "Mais lento" do 25 ao 30. Isto cria uma atmosfera tranqüila, a qual relaciona-se à serenidade de Cristo frente à Sua crucificação e à Sua nobreza de espírito ao pedir perdão por aqueles que o condenam.

b) Estruturação rítmica:

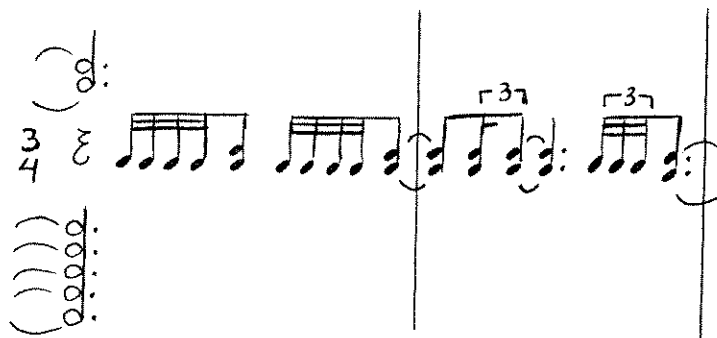
O esquema abaixo apresenta as principais estruturas rítmicas usadas no decorrer da parte pianística desta peça:

compassos de 1 a 3.....

compassos de 3 a 10.....semínimas contínuas em síncopa:

A partir do compasso 5 surge a seguinte estrutura em meio a estas síncopas:

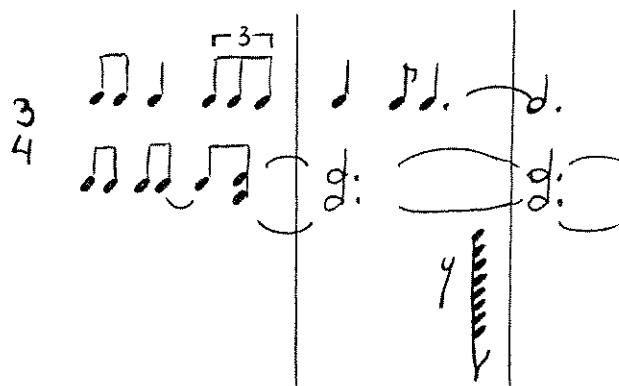
compassos de 11 a 13.....



compassos de 13 a 18.....os compassos de 13 a 16 apresentam basicamente

colcheias contínuas distribuídas pelas vozes do piano.

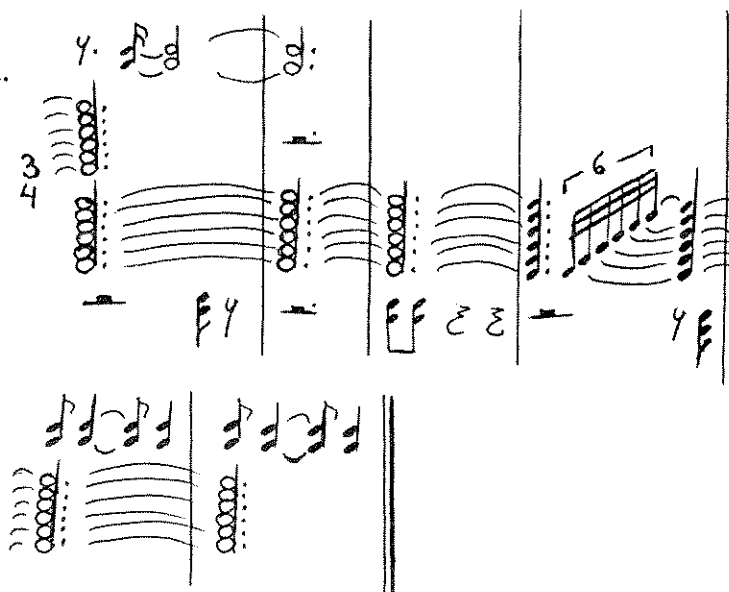
Nos compassos de 16 a 18 surge:



compassos de 18 a 24.....notas de longa duração, sob as quais ocorrem

intervenções de  .
L 5 -

compassos de 25 a 30.....



Os grupos de fusas presentes na parte pianística dos compassos 1 e 2, mesmo sendo regidos pelo andamento "Lento", acabam por se tornarem rápidos. A energia desta rapidez produz uma sonoridade penetrante, a qual remete à imagem da perfuração das mãos e pés de Jesus durante a Sua crucificação. Almeida Prado anota no início desta peça "Foi crucificado. (Credo dos Apóstolos)", facilitando, assim, a interpretação da mesma.

As síncopas da parte pianística dos compassos de 3 a 10, justamente por localizarem-se em tempos não apoiados, traduzem-se em insegurança e instabilidade, e, ao mesmo tempo, por serem contínuas, transmitem regularidade e estabilidade. Estas duas características opostas trazidas pelas síncopas relacionam-se, respectivamente, ao sofrimento de Cristo e à Sua tranqüilidade ao enfrentá-lo.

Nos compassos 11 e 12 aparecem, na parte pianística, grupos de fusas e a célula . Estas estruturas rítmicas, apesar do andamento "Lento", são - da mesma forma como acontece nos compassos 1 e 2 - rápidas.

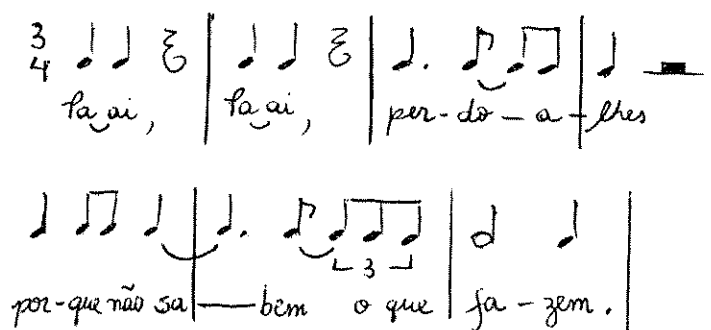
As colcheias contínuas distribuídas pelas vozes da parte pianística nos compassos de 13 a 16 transmitem regularidade e estabilidade. Estas características representam a serenidade de Jesus diante de Sua crucificação e Sua misericórdia pelos homens que o condenam.

A célula  (compassos de 20 a 23) carrega, por sua rapidez, o mesmo caráter incisivo das estruturas rítmicas dos compassos 1, 2, 11 e 12. As células  (compasso 25),  (compasso 25),  (compasso 27),  (compasso 28),  (compasso 28) e  (compassos 29 e 30), por estarem "mergulhadas" num andamento ainda "Mais lento", perdem parte de sua energia cinética e,

conseqüentemente, passam a soar de maneira menos penetrante. Sendo assim, estas células constituem-se numa "lembrança" latejante das incisões feitas nas mãos e pés de Jesus.

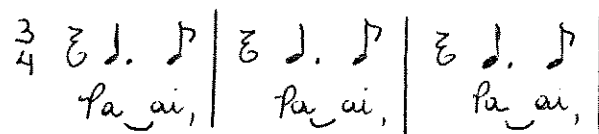
Observe-se, abaixo, a organização rítmica da linha vocal:

compassos de 4 a 10 :



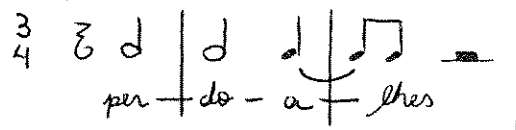
Handwritten musical notation for measures 4 to 10 in 3/4 time. The notation is spread across two lines. The first line contains measures 4, 5, and 6. The second line contains measures 7, 8, and 9. Measure 10 is a whole rest. The lyrics are: "Pa-ai, Pa-ai, per-do-a-lhes por-que não sa-bem o que fa-zem."

compassos de 14 a 16 :



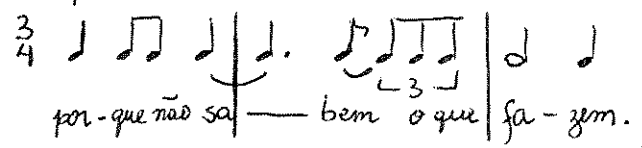
Handwritten musical notation for measures 14 to 16 in 3/4 time. The notation is spread across two lines. The first line contains measures 14, 15, and 16. The lyrics are: "Pa-ai, Pa-ai, Pa-ai,"

compassos de 21 a 23 :



Handwritten musical notation for measures 21 to 23 in 3/4 time. The notation is spread across two lines. The first line contains measures 21, 22, and 23. The lyrics are: "per-do-a-lhes"

compassos de 26 a 28 :



Handwritten musical notation for measures 26 to 28 in 3/4 time. The notation is spread across two lines. The first line contains measures 26, 27, and 28. The lyrics are: "por-que não sa-bem o que fa-zem."

Como se pode notar pelo esquema acima, a célula rítmica relativa à palavra "*Pai*", nos compassos 4 e 5, é , e, nos compassos de 14 a 16, . Ambas se assemelham muito à rítmica natural deste chamamento, sendo a segunda célula responsável pela produção de um vocativo mais expressivo, mais sofrido, justamente por prolongar a semínima com um ponto de aumento.

Ainda observando-se este último esquema, nota-se que, da mesma forma como acontece com a palavra "*Pai*", o verbo "*perdoa-lhes*" é cantado pela segunda vez, nos compassos de 21 a 23, usando notas de maior duração, com o objetivo de enfatizar este pedido de perdão e também de mostrar o cansaço e o sofrimento de Cristo.

A estruturação rítmica da expressão "*porque não sabem o que fazem*" encontra-se bastante próxima do ritmo natural de uma declamação do texto, como pode-se conferir no esquema acima. Nos compassos de 26 a 28, esta expressão é cantada dentro do andamento "*Mais lento*" e, portanto, torna-se também mais lenta que sua primeira aparição (localizada nos compassos de 8 a 10), evidenciando, deste modo, a dor cada vez mais intensa de Jesus.

3.3.2.2.2. ALTURA

O esquema abaixo mostra as notas usadas em cada trecho desta canção:

compassos 1 e 2.....dó#, ré, mib, fá#, sol.
 compassos de 3 a 10.....dó, dó#, ré, mib, mi, fá, sol, sol#, lá, lá#, si.
 compassos 11 e 12.....dó#, ré, mib, fá#, sol, (sol#), (lá#).
 compassos de 13 a 19.....escala cromática.
 compassos de 20 a 24... ..dó#, ré, fá#, sol, sol#, lá, lá#.
 compassos de 25 a 30.....dó, (dó#), ré, fá, (fá#), sol, láb, (lá), (lá#), si.

OBS.: As notas entre parênteses são ressonâncias, respectivamente, dos compassos 10 e 24.

Os compassos 1, 2, 11 e 12 utilizam as mesmas notas - *dó#*, *ré*, *mib*, *fá#* e *sol* (vide as notas sublinhadas no esquema acima) -, organizadas, principalmente, em intervalos de 2ª e 7ª, a fim de representar a imagem da cruz, como já foi explicado no segundo parágrafo do item 3.3.1.2.2. da análise do **Prelúdio**.

No compasso 4 a voz canta a palavra "*Pai*" utilizando um intervalo de 3ª menor, e, no compasso 5, de 2ª maior, ambos ascendentes. Já nos compassos 14 e 15 esta mesma palavra é cantada em intervalos de 2ª menor, e, no compasso 16, numa 3ª menor, porém, agora, todos descendentes, mostrando, desta forma, a intensificação do sofrimento de Jesus. Os intervalos de 2ª menor descendente dos compassos 14 e 15 podem ser comparados aos "lamentos"¹⁴ usados no período barroco.

Os compassos 29 e 30, por introduzirem - embora com ritmo diferente - as oitavas em *fá* que iniciam a canção seguinte, constituem-se numa ponte de ligação entre a **Palavra I** e a **Palavra II**.

3.3.2.2.3. *COR*

¹⁴ O "*motivo da dor*" ou "*lamento*" constitui-se numa das várias figuras usadas no período barroco para expressar idéias extra-musicais. Esta figura pode aparecer de diversas formas; uma delas consiste "*numa seqüência de graus conjuntos, articulados de dois em dois*", geralmente em movimento descendente. Devido justamente a esta característica sonora o "*lamento*" assemelha-se a suspiros ou soluços - daí sua denominação - e, por isso, insere-se em contextos de grande tristeza e dor. (SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957. pp. 433; 466-469.).

As dinâmicas *f* e *ff* utilizadas durante os compassos 1 e 2, 11 e 12, e de 17 a 20 auxiliam na criação de uma sonoridade incisiva.

A manutenção da dinâmica quase sempre em *p* nos compassos de 3 a 10 transmite paz e, por conseguinte, enfatiza a leveza e a tranqüilidade com que Jesus enfrenta Seus sofrimentos. Isto também acontece nos compassos de 13 a 16, reforçado ainda mais pela indicação "*cantabile* amoroso" do compasso 13. O fato de Almeida Prado colocar a dinâmica *f* seguida por um *diminuendo* sobre cada uma das três aparições da palavra "*Pai*" nos compassos 14, 15 e 16, tem apenas o objetivo de aumentar a expressividade deste chamamento.

A dinâmica mantida basicamente entre *pp* e *mf* nos compassos de 21 a 28 também ajuda na criação de uma atmosfera tranqüila.

3.3.2.2.4. TEXTURA E FORMA

a) Textura:

O esquema abaixo mostra as mudanças de textura ocorridas nesta canção:

compassos de 1 a 3.....	escrita horizontal
compassos de 3 a 10.....	textura de acordes e contrapontística
compassos de 11 a 13.....	escrita horizontal
compassos de 13 a 17.....	textura contrapontística
compassos de 18 a 30.....	textura basicamente de acordes

b) Estruturação formal:

Com base no esquema acima, pode-se dividir esta peça da seguinte forma:

compassos de 1 a 3.....	<i>A</i>
compassos de 3 a 10.....	<i>B</i>
compassos de 11 a 13.....	<i>A'</i>
compassos de 13 a 17.....	<i>C</i>
compassos de 18 a 30.....	<i>D</i>

3.3.3. *PALAVRA II*

3.3.3.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".
- Texto utilizado:

Em verdade te digo: hoje estarás comigo no paraíso.

3.3.3.2. ANÁLISE

3.3.3.2.1. *RITMO*

a) Andamento:

O andamento "Calmo, mas movido" proporciona, ao mesmo tempo, tranquilidade e fluência à canção. Esta tranquilidade relaciona-se à paz transmitida pelas palavras de

Cristo ao ladrão crucificado ao seu lado: *"Em verdade te digo: hoje estarás comigo no paraíso."*

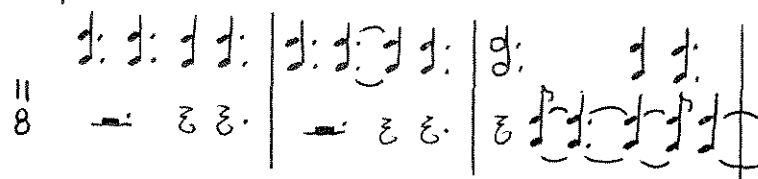
b) Compasso:

Do compasso 1 ao 17 a métrica se mantém em 11/8. No compasso 18, quando a voz canta pela primeira vez a palavra *"paraíso"*, ocorre uma mudança para 12/8, que permanece até o final da peça. Por ser um compasso simétrico e, portanto, mais estável que 11/8, o 12/8 representa a estabilidade inerente ao *"paraíso"*.

c) Estruturação rítmica:

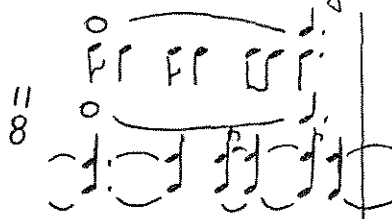
O esquema abaixo mostra as estruturas rítmicas usadas na parte pianística desta canção:

compassos de 1 a 3 :

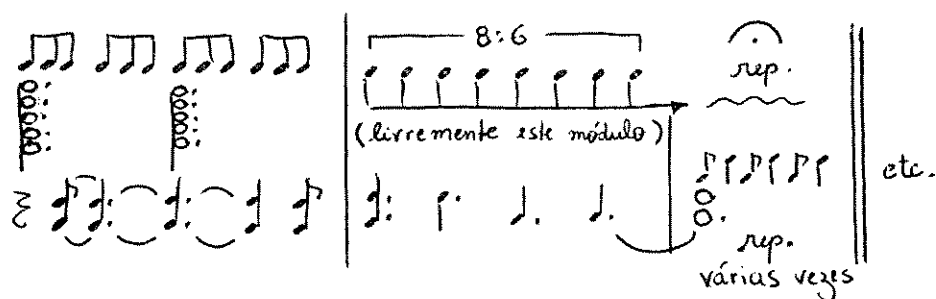
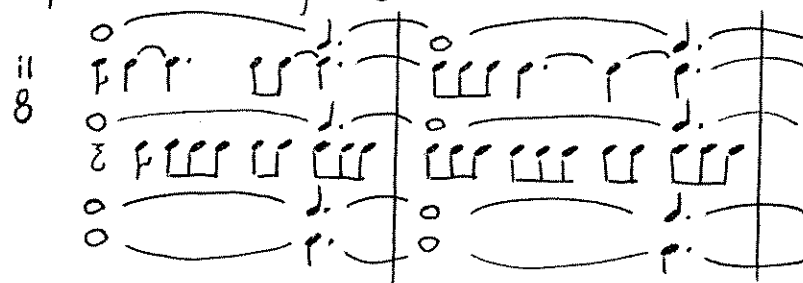


compassos de 4 a 15 :

Repetição contínua da seguinte estrutura :



compasso 16 ao final :



Como se pode observar no esquema acima, a repetição contínua de uma mesma estrutura durante os compassos de 4 a 15 e a presença de colcheias contínuas do compasso 16 ao final proporcionam regularidade e estabilidade rítmicas, as quais

guardam relações de analogia com a segurança transmitida pelas palavras de Jesus ao ladrão e com a natureza estável do "paratso".

Abaixo encontra-se um esquema da estruturação rítmica da parte vocal (compassos de 6 a 22):

Handwritten musical notation for the vocal part, measures 6 to 22. The notation uses rhythmic symbols (vertical stems, beams, and flags) to represent the timing of the lyrics. The lyrics are: "Em ver-da-de te di-go: ho- jes-ta-rás co-mi-go ho- jes-ta- rás co- mi- go- É. É. É. É. no pa-ra-í-so, (p.) É. É. É. É. no pa-ra-í-so."

3.3.3.2.2. ALTURA

O esquema abaixo apresenta as notas utilizadas na parte pianística desta canção:

- compassos de 1 a 3: pauta superior.....*fá*
pauta inferior.....*mi*
- compasso 4: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, si, lá, sol.*
pauta inferior.....(*mi*), *sib, ré.*
- compasso 5: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, sib, lá, sol.*
pauta inferior.....(*ré*), *mib, sib.*
- compasso 6: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó#, sib, lá, sol#.*
pauta inferior.....(*sib*), *mi, lá.*
- compasso 7: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, si, láb, sol.*
pauta inferior.....(*lá*), *fá#, sib.*
- compasso 8: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, dó#, sol#, lá.*
pauta inferior.....(*sib*), *ré, fá.*
- compasso 9: pauta superior.....*fá, mib, ré, dó, sib, lá, solb.*
pauta inferior.....(*fá*), *mib, dó.*
- compasso 10: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, si, lá, sol.*
pauta inferior.....(*dó*), *mi, sib.*
- compasso 11: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, sib, lá, sol.*
pauta inferior.....(*sib*), *ré, mib.*
- compasso 12: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó#, sib, lá, sol#.*
pauta inferior.....(*mib*), *lá, fá.*
- compasso 13: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, si, láb, sol.*
pauta inferior.....(*fá*), *lá, ré.*
- compasso 14: pauta superior.....*fá, mi, ré, dó, dó#, sol#, lá.*
pauta inferior.....(*ré*), *fá, lá.*
- compasso 15: pauta superior.....*fá, mib, ré, dó, sib, lá, solb.*
pauta inferior.....*lá.*
- compassos de 16 a 20:.....utilizam todas as notas naturais e também
fá#, sendo que no último tempo do
compasso 18 e nos dois primeiros tempos
do 19 aparecem as notas *dó#* e *sol#*.
- compasso 21 ao final: pauta superior.....*lá, dó#, mi, sib, dó, fá, si, fá#.*
pauta inferior.....*lá, mi, ré.*

OBS.: As notas entre parênteses são ressonâncias do compasso imediatamente anterior.

Note-se neste esquema que a pauta superior dos compassos 4, 5, 6, 7, 8 e 9 é idêntica à dos compassos 10, 11, 12, 13, 14 e 15, respectivamente.

O movimento descendente das vozes superiores da parte pianística durante os compassos de 4 a 15 prepara, justamente através do contraste, o movimento ascendente utilizado pelas colcheias contínuas dos compassos de 16 a 20. Esta ascendência prenuncia a ascensão de Jesus aos céus, ou seja, a Sua elevação ao "*paráiso*".

A linha vocal relativa à expressão "*Em verdade te digo:*", localizada nos compassos de 6 a 9, emprega as notas da tríade de *ré* menor. Já as palavras "*no paráiso*" (compassos de 17 a 22) são cantadas utilizando-se as notas da tríade de *Ré* maior. Sendo o acorde maior caracterizado principalmente pela predominância da sonoridade da 3ª maior sobre a menor, ele soa de maneira mais "aberta" e estável que o acorde menor. Deste modo, a presença das notas da tríade de *Ré* maior na linha vocal correspondente ao texto "*no paráiso*" enfatiza a felicidade e a paz inerentes a esta palavra.

3.3.3.2.3. COR E TEXTURA

a) Dinâmica e textura:

A manutenção da dinâmica entre *pp* e *p* durante toda a peça e a homogeneidade da textura pianística (contrapontística) contribuem para a criação do ambiente estável e tranqüilo sugerido pelo texto.

b) Registro, pedal e ressonância:

Do compasso 20 ao final, o uso do registro agudo do piano, enriquecido pelas ressonâncias resultantes do emprego do pedal direito, produz uma sonoridade "cintilante" e "brilhante", a qual relaciona-se, por analogia, à bela e clara paisagem e à atmosfera de felicidade, próprias do "*paraíso*".

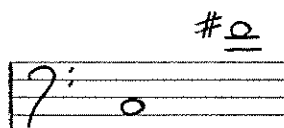
3.3.3.2.4. FORMA

Principalmente devido à homogeneidade da textura da parte pianística e à ausência de "repouso" em sua movimentação rítmica, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.4. PALAVRA III

3.3.4.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 6'00".
- Texto utilizado:

Mulher, eis aí teu filho.
Eis aí tua mãe.

3.3.4.2. ANÁLISE

3.3.4.2.1. RITMO

a) Compasso:

O esquema abaixo apresenta as mudanças de compasso ocorridas durante esta canção:

compassos de 1 a 3.....	4/4
compassos de 4 a 6.....	7/4
compasso 7.....	10/4
compasso 8.....	2/4
compassos de 9 a 21.....	4/4
compassos 22 e 23.....	3/2
compassos de 24 a 31.....	4/4
compasso 32.....	7/8
compasso 33.....	4/4
compasso 34.....	7/8
compassos de 35 a 53.....	4/4

Estas freqüentes mudanças de compasso contribuem para a fluidez rítmica da peça.

b) Estruturação rítmica:

Abaixo encontra-se um esquema das estruturas rítmicas mais características da parte pianística:

compassos de 1 a 12.....estruturados basicamente sobre notas longas,

principalmente .

compassos de 13 a 44.....caracterizam-se principalmente pela presença

constante de colcheias contínuas durante os compassos

de 15 a 44, e pela presença das estruturas sincopadas

 nas vozes

inferiores dos compassos de 13 a 19.



compassos 46 e 47.....caracterizam-se principalmente pela presença da

estrutura sincopada



compassos de 48 a 53.....caracterizam-se pela presença de notas bastante

longas como



, e da estrutura



localizada nas vozes inferiores do compasso 52.

A indicação "Granítico", referente aos compassos de 1 a 12, sugere, através da alusão ao granito, um andamento lento e "pesado" como esta rocha, reforçando, assim, a lentidão das notas longas utilizadas neste trecho. Todo este "pesar" representa o sofrimento de Jesus crucificado.

O andamento dos compassos de 13 a 53 também é "Lento", porém "amoroso", segundo anotação do próprio compositor, contrastando, deste modo, com o caráter "pesante" do trecho anterior, e enfatizando a ternura contida nas palavras de Cristo à Sua mãe e ao Seu discípulo João ("*Mulher, eis aí teu filho. Eis aí tua mãe.*").

No compasso 15 Almeida Prado introduz a indicação "(queixoso)". As colcheias contínuas, articuladas de duas em duas, presentes na voz superior da parte pianística dos compassos de 15 a 20, por assemelharem-se a soluços e suspiros, auxiliam na criação

deste caráter, o qual relaciona-se ao cansaço e à dor de Jesus. As estruturas sincopadas realizadas pelas vozes inferiores do piano nos compassos de 13 a 19 também contribuem para o estabelecimento deste estado, pois, devido à ausência de "apoio" nas partes fortes dos tempos, dão espaço à instabilidade rítmica e, por conseguinte, a uma atmosfera de inquietação.

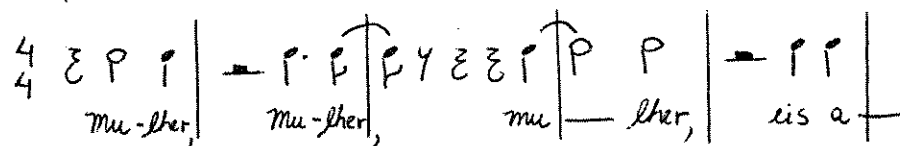
Do compasso 20 ao 22 as colcheias contínuas da parte pianística evoluem gradualmente de uma articulação binária para uma quaternária, até que, a partir do compasso 23, tornam-se ainda mais fluentes, mantendo-se assim até o compasso 44.

As fusas do compasso 45, mesmo estando sob o andamento "Lento", são rápidas e, por isso, soam de maneira incisiva. A estrutura , presente no compasso 52, devido ao seu caráter naturalmente "seco", também produz este efeito de sonoridade.

A estrutura sincopada  (compassos 46 e 47), por trazer instabilidade rítmica, cria um estado de inquietação, ajudando, deste modo, a enfatizar o sofrimento cada vez maior de Jesus.

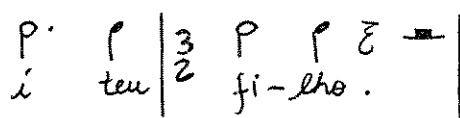
O esquema abaixo mostra a estruturação rítmica da linha vocal:

Compassos de 16 a 22 :



4/4 ε P $\dot{\bar{r}}$ | — P $\dot{\bar{r}}$ | $\dot{\bar{r}}$ γ ε ε $\dot{\bar{r}}$ | P P | — $\dot{\bar{r}}$ $\dot{\bar{r}}$ |

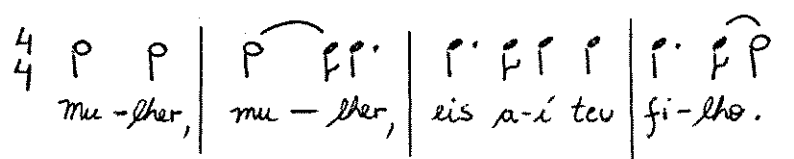
Mu-lher, Mu-lher, mu-lher, eis a



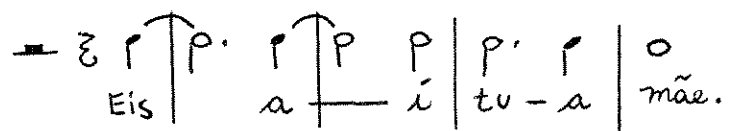
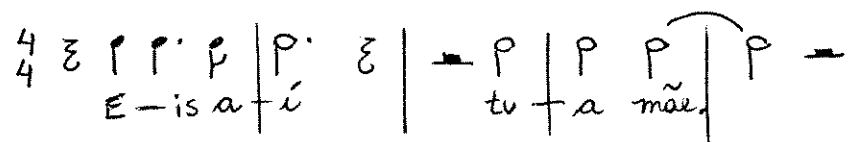
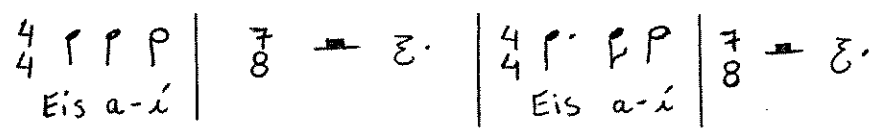
P $\dot{\bar{r}}$ | $\frac{3}{2}$ P $\dot{\bar{r}}$ ε | — |

i teu fi-lho.

compassos de 24 a 27:



compassos de 31 a 44:



Analisando-se o esquema acima, observa-se que a linha vocal utiliza, em sua maioria, notas razoavelmente longas dentro do andamento "Lento", como a semínima e a mínima - simples e pontuadas - e ainda a semibreve. Este fato contribui tanto para enfatizar a ternura das palavras de Cristo quanto para evidenciar Sua dor, Seu pesar e, por conseguinte, a proximidade de Sua morte.

3.3.4.2.2. ALTURA

O esquema abaixo mostra a organização das alturas no decorrer da parte pianística:

- compasso 1.....*cluster* cromático (1)¹⁵.
- compasso 2.....ressonâncias formando o acorde de *mib* menor.
- compasso 3.....*cluster* cromático (2).
- compasso 4.....ressonâncias formando o acorde de *dó#* menor; em seguida, surge o acorde de *si* menor, cuja nota *ré* dá lugar à nota de passagem *mi* no último tempo do compasso.
- compasso 5.....acorde de *sib* menor, seguido por um acorde (3) formado pelas notas *ré, mib, mi, fá, solb, sol, lá e sib*, e cujo baixo é *mib*.
- compasso 6.....ressonâncias formando o acorde de *mib* menor; em seguida, surge um acorde (4) formado pelas notas *dó, mib, fá#, sol, lab, lá e si*, e cujo baixo é *dó*.
- compasso 7.....ressonâncias formando o acorde de *dó* menor; em seguida, surge o acorde de *sib* menor, o qual, por sua vez, é seguido pelo acorde de *sol#* meio-diminuto (com 7ª menor), cuja nota *ré* dá lugar à nota escapada *fá* no último tempo do compasso.
- compasso 8.....acorde de *lá* menor.
- compasso 9.....acorde de *mib* menor (5).
- compasso 10.....ressonâncias resultantes do acorde de *mib* menor do compasso anterior, sobre as quais surge um acorde (6) formado pelas notas *fá, lab, dó# e mi*. Enquanto tudo isto soa, o baixo pianístico realiza, em oitavas consecutivas, as notas *lá e fá#*.
- compasso 11.....acorde (7) formado pelas notas *dó, mib, sol#, si e ré*, sob o qual surge o acorde de *fá#* menor. Enquanto isso, o baixo pianístico mantém as ressonâncias da oitava em *fá#* do compasso anterior e em seguida realiza, também em oitavas consecutivas, as notas *ré e dó*.

¹⁵ Os números que aparecem entre parênteses neste esquema foram escritos pelo próprio compositor na partitura para destacar os dois *clusters* e mais cinco acordes localizados entre os compassos 1 e 12.

- compasso 12.....as ressonâncias do acorde de *fá#* menor do compasso anterior são acrescentadas das notas *si* e *ré*, formando, assim, o acorde de *si* menor com 7^a *l* e 9^a#. Ao mesmo tempo que se forma este acorde, surge um acorde composto pelas notas *dó*, *mib* e *sol#*. Enquanto tudo isto continua soando, o baixo pianístico mantém as ressonâncias da oitava em *dó* do compasso anterior e, em seguida, realiza a nota *fá* também em oitava.
- compasso 13.....mantém todas as ressonâncias resultantes do compasso anterior, sobre as quais surge o acorde de *fá* menor.
- compassos de 14 a 21.....utilizam apenas as notas pertencentes à tríade de *fá* menor.
- compasso 22.....utiliza notas pertencentes à tríade de *fá* menor e também a nota *sib*.
- compasso 23.....utiliza notas pertencentes às tríades de *fá* menor e *mib* menor.
- compasso 24.....utiliza notas pertencentes às tríades de *fá* menor e *sib* menor.
- compasso 25.....utiliza notas pertencentes às tríades de *fá* menor, *sib* menor e *si* menor.
- compasso 26.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *fá* menor, *dó#* menor e *mi* menor.
- compasso 27.....utiliza notas pertencentes às tríades de *mi* menor e *mib* menor.
- compasso 28.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *Si* maior e *ré* menor.
- compasso 29.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *Dó* maior e *sib* menor.
- compasso 30.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *fá* menor e *si* menor.
- compasso 31.....utiliza notas pertencentes às tríades de *Si* maior e *ré* menor.
- compasso 32.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *si* menor e *sol* menor.
- compasso 33.....utiliza notas pertencentes às tríades de *Dó* maior, *sib* menor e *si* menor.

compasso 34.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *dó* menor, *sib* menor e *Sib* maior.

compasso 35.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *fá* menor e *si* menor.

compasso 36.....utiliza, basicamente, notas pertencentes às tríades de *si* menor, *sol#* menor e *lá* menor.

compassos de 37 a 40.....as duas vozes superiores da parte pianística realizam, continuamente, em defasagem de duas colcheias, a mesma estrutura melódica:



Enquanto isso, o baixo pianístico mantém durante dois tempos as ressonâncias da oitava em *si*, resultante do compasso 35, e, em seguida, realiza oitavas em *dó*.

compassos de 41 a 44.....a voz superior da parte pianística continua realizando a estrutura melódica iniciada no compasso 37. Enquanto isso, o baixo pianístico realiza oitavas consecutivas e ascendentes em *mib*, *sol#*, *si*, *ré*, *fá#*, *lá* e, finalmente, *dó#*.

compasso 45.....utiliza as notas *dó*, *dó#*, *ré*, *mib*, *fá#*, *sol#*, *lá* e *si*.

compassos 46 e 47.....mantêm-se todas as ressonâncias do compasso anterior, entre as quais surge a nota *fá#* em oitava e a tríade de *mi* menor.

compasso 48.....ressonâncias resultantes do acorde de *mi* menor.

compasso 49.....ressonâncias resultantes do acorde de *mi* menor, entre as quais surge um acorde formado pelas notas *dó*, *dó#* e *láb*.

compasso 50.....ressonâncias resultantes do acorde formado pelas notas *dó*, *dó#* e *láb*, sobre as quais surge o acorde de *sol* menor.

compasso 51.....ressonâncias resultantes do acorde de *sol* menor.

compasso 52.....ressonâncias resultantes do acorde de *sol* menor, sob as quais surge um acorde formado pelas notas *dó*, *ré*, *sol*, *lá* e *sib*.

compasso 53.....ressonâncias resultantes do acorde de *sol* menor.

Todo este complexo esquema foi transcrito justamente para deixar claro que a parte pianística desta peça é organizada tanto através de tríades, ou seja, de elementos de referência tonal, quanto através de estruturas cromáticas, bitonais e politonais. O tonalismo, por sua estabilidade em comparação com estes outros sistemas de estruturação musical, representa, nesta canção, a tranqüilidade e a paciência de Cristo frente a Seus sofrimentos e, ao mesmo tempo, a ternura de Suas palavras. Já a utilização do cromatismo, bitonalismo e politonalismo reforçam, por outro lado, a imensidão de Sua dor enquanto crucificado.

A linha vocal dos compassos de 16 a 22, por utilizar, basicamente, as notas da tríade de *fá* menor, isto é, por estar estruturada a partir de elementos tonais, ajuda a enfatizar - justamente através da estabilidade resultante da presença do tonalismo - o caráter "amoroso" da frase "*Mulher, eis aí teu filho.*".

Já durante os compassos de 24 a 27, o freqüente uso de intervalos de 2ª na linha do canto reforça o estado "angustioso" solicitado pelo compositor.

Embora as notas da linha vocal dos compassos de 31 a 39 nem sempre estejam presentes, verticalmente falando, na parte pianística respectiva, isto não prejudica o caráter "meigo, terno" da frase "*Eis aí tua mãe.*". Na verdade, em muitos momentos, as notas da linha vocal antecipam algumas notas realizadas posteriormente pelo piano, do mesmo modo como as palavras de Jesus profetizam a aproximação de Maria e João como mãe e filho.

O movimento ascendente da linha do canto nos compassos de 40 a 44 ajuda a enfatizar a indicação "sagrado, crescente roxo". Esta linha ascendente utiliza, em sequência, as notas *mib*, *sol#*, *si*, *ré* e *fá*, as quais também são realizadas, ao mesmo tempo, pelo baixo do piano, embora em defasagem rítmica.

3.3.4.2.3. COR

Observando-se a partitura desta canção, ou mesmo voltando-se a observar o esquema da organização das alturas, transcrito no item 3.3.4.2.2. desta análise, percebe-se que Almeida Prado identifica os dois *clusters* e mais cinco acordes localizados entre os compassos 1 e 12 através de números de 1 a 7, entre parênteses, relacionando-os, deste modo, a cada uma das **7 últimas palavras do Crucificado**. Estes *clusters* e acordes destacam-se em meio aos compassos de 1 a 12, principalmente por soarem em *f* ou *ff*.

Do compasso 13 ao 53, a dinâmica permanece basicamente entre *pp* e *mf*, auxiliando a expressividade das palavras de Cristo. Apenas em três momentos a intensidade dinâmica ultrapassa estes níveis: no compasso 27 atinge-se *f* justamente devido à ocorrência do ponto culminante da estruturação melódica da parte pianística relativa ao trecho delimitado pelos compassos 13 e 44; no compasso 45 a dinâmica inicia-se em *f* e cresce até atingir *fff* no compasso 46, enfatizando, assim, a sonoridade incisiva das estruturas presentes nestes compassos; no compasso 52, a dinâmica *f* também ajuda a evidenciar a sonoridade de caráter penetrante produzida pela estrutura .

3.3.4.2.4. TEXTURA E FORMA

O esquema abaixo apresenta as mudanças de textura ocorridas nesta canção:

compassos de 1 a 12.....	textura de acordes
compassos de 13 a 45.....	textura contrapontística
compassos de 46 a 53.....	textura de acordes

Com base neste esquema, pode-se dividir esta peça da seguinte forma:

A.....	compassos de 1 a 12
B.....	compassos de 13 a 53: <i>a</i> (compassos de 13 a 45) <i>b</i> (compassos de 46 a 53)

3.3.5. *INTERLÚDIO I*

3.3.5.1. FICHA TÉCNICA

- **Interlúdio** pianístico.
- Duração aproximada: 0'30".

3.3.5.2. ANÁLISE

3.3.5.2.1. *RITMO*

a) Andamento:

O andamento desta peça é "Lento", como os das canções entre as quais está localizada. Isto contribui com a função principal deste **Interlúdio**: servir como ponte de ligação entre a **Palavra III** e a **IV**.

b) Compasso:

Esta peça inicia-se em 4/4, ou seja, do mesmo modo como termina a **Palavra III**. Logo no segundo compasso ocorre uma mudança para 5/4, mantendo-se assim até o

final. Isto já prenuncia o uso deste e de outro compasso também assimétrico (7/4) na canção seguinte. Todos estes fatos ajudam a caracterizar este **Interlúdio** como uma passagem da **Palavra III** para a **IV**.

c) Estruturação rítmica:

O esquema abaixo mostra a estruturação rítmica deste **Interlúdio**:



Observando-se o esquema acima, nota-se que a principal célula rítmica desta peça é $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Como esta célula também está presente na canção seguinte, este **Interlúdio** já prenuncia uma das mais importantes características da **Palavra IV**.

3.3.5.2.2. ALTURA

Durante os poucos compassos deste **Interlúdio** Almeida Prado utiliza todas as notas da escala cromática. Sendo assim, estão presentes nesta peça tanto notas do final da canção anterior quanto do início da canção seguinte.

3.3.5.2.3. COR

A **Palavra III** termina num nível dinâmico próximo ao *ppp*, e a **Palavra IV** inicia-se em *p*. Como a dinâmica deste **Interlúdio** mantém-se em *pp*, também neste aspecto ele funciona como uma ponte entre estas duas canções.

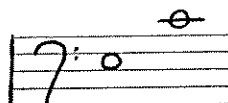
3.3.5.2.4. FORMA

Devido à sua homogeneidade rítmica e à sua curta duração, este **Interlúdio** apresenta-se em seção única.

3.3.6. PALAVRA IV

3.3.6.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 1'45".
- Texto utilizado:

Tenho sede.

3.3.6.2. ANÁLISE

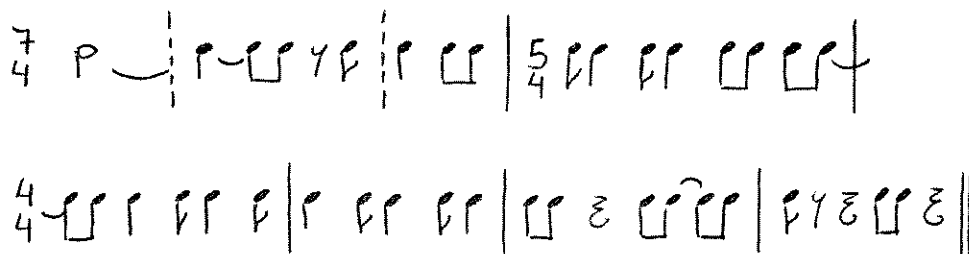
3.3.6.2.1. RITMO

Abaixo encontra-se um esquema da estruturação rítmica da parte pianística:

A célula  e os grupos de semicolcheias e fusas utilizados do início ao compasso 8, apesar de estarem subordinados ao andamento "Lento", resultam em rápidas movimentações rítmicas. Esta rapidez produz uma sonoridade de caráter incisivo e cortante, a qual relaciona-se, ao mesmo tempo, à crucificação de Cristo e - no caso específico desta canção, cujo texto é "*Tenho sede.*" - ao gosto ácido do vinagre dado a Jesus pelos soldados que o crucificaram. Abaixo encontra-se transcrita a passagem bíblica relativa a este episódio:

"Depois sabendo Jesus que tudo estava cumprido, para se cumprir uma palavra, que ainda restava das Escrituras, disse: Tenho sede. Tinha-se porém ali posto um vaso cheio de vinagre. Então os soldados ensopavam no vinagre uma esponja, e atando-a a um hissópo lha chegaram à boca."¹⁶

A estrutura rítmica transcrita a seguir (realizada por uma das vozes intermediárias da parte pianística nos compassos de 8 a 13) guarda relações de analogia com o movimento de gotas caindo e, por conseguinte, com a imagem de um líquido - que, no caso, não é a água pedida por Cristo na frase "*Tenho sede.*", mas sim o vinagre a Ele dado:

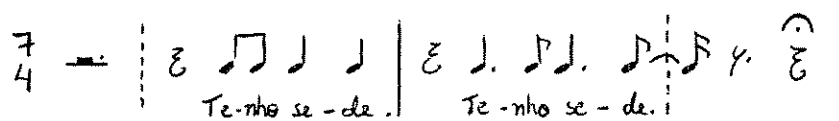


¹⁶ BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. pp. 967-968. (Jo 19: 28-29).

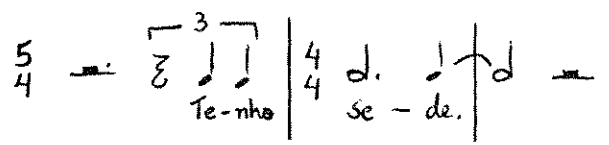
Os compassos 5/4 e 7/4 utilizados do compasso 3 ao 9, por serem assimétricos, geram instabilidade rítmica, a qual relaciona-se, por semelhança, ao mal-estar de Jesus, causado tanto pela acidez do vinagre em Sua boca, quanto por todos os sofrimentos por Ele enfrentados até este momento de sua crucificação.

O esquema abaixo mostra a estruturação rítmica da linha vocal:

compassos 5 e 6 :



compassos de 9 a 11 :



Como se pode notar pelo esquema acima, a estruturação rítmica da linha vocal está bastante próxima do ritmo natural do texto utilizado.

A cada repetição da frase "*Tenho sede.*" ela se torna um pouco mais lenta, devido ao uso de figuras de valores cada vez mais longos. Esta lentidão gradual mostra o aumento do cansaço de Jesus.

3.3.6.2.2. ALTURA

Esta canção é estruturada, como o **Interlúdio I** que a precede, sobre a escala cromática. A música desta **Palavra IV** não possui um centro de convergência, e este fato está ligado, analogamente, à ausência de segurança e de apoio neste momento da vida de Cristo.

A parte pianística, por utilizar freqüentemente intervalos de 2ª, 7ª e trítonos, possui um caráter bastante tenso e instável, o qual relaciona-se ao estado de sofrimento enfrentado por Jesus. Do compasso 8 ao 13, a repetição contínua da 2ª menor *dó-si* numa das vozes intermediárias da parte pianística enfatiza ainda mais esse estado.

Na linha vocal também aparecem com freqüência intervalos de 2ª menor, evidenciando, deste modo, a dor de Jesus. Nos compassos 9 e 10 a voz utiliza a mesma 2ª menor (*dó-si*) presente na parte pianística dos compassos de 8 a 13.

3.3.6.2.3. COR

Na primeira vez em que a voz canta "*Tenho sede.*" (compasso 5), Almeida Prado utiliza a dinâmica *f*; na segunda vez (compasso 6), *mf*, diminuindo, no decorrer da frase, em direção a *p*; na terceira (compassos de 9 a 11), *p*, seguida por um pequeno *crescendo* e posterior *diminuindo*. Esta diminuição gradual de dinâmica durante as três aparições do texto traduz, expressivamente, o aumento da fadiga de Cristo crucificado.

3.3.6.2.4. FORMA

Em virtude da pausa com fermata, localizada no final do compasso 6, pode-se dividir esta peça em duas seções:

compassos de 1 a 6.....*A*
compassos de 7 a 13.....*B*

3.3.7. PALAVRA V

3.3.7.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 1'20".

- Texto utilizado:

Eli, Eli, lamma sabacthani?

Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?

3.3.7.2. ANÁLISE

3.3.7.2.1. RITMO

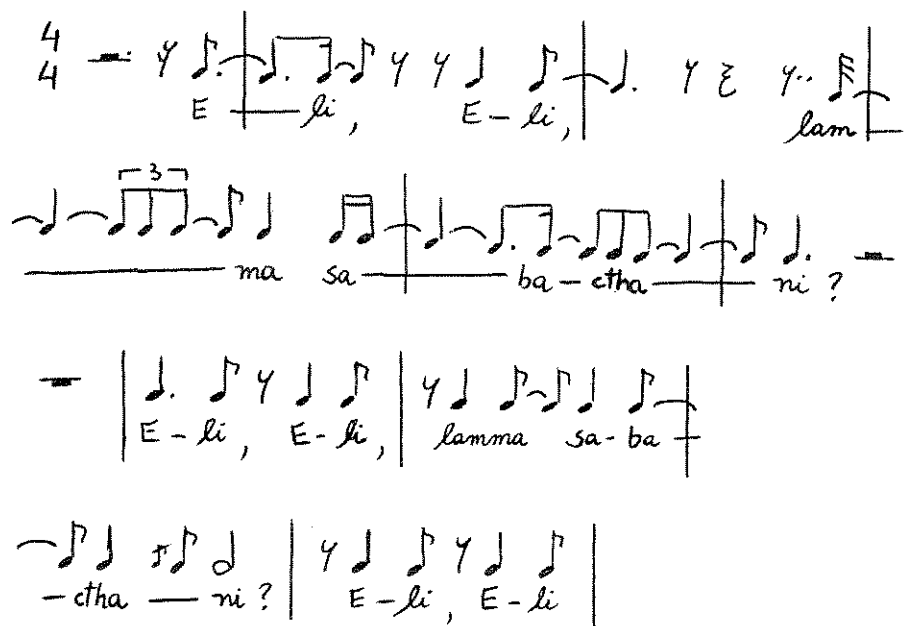
a) Andamento:

O andamento "Lento" ajuda a enfatizar a desolação característica da frase "*Eli, Eli, lamma sabacthani?*".

b) Estruturação rítmica:

As características mais marcantes da organização rítmica da parte pianística são a estrutura  e a presença de notas de longa duração, dentro do andamento "Lento", desde a  até a semínima. Estas notas longas contribuem para evidenciar a atmosfera de desânimo das palavras de Jesus. A estrutura , por ser uma quiáltera, ou seja, uma subdivisão irregular do tempo, traz inquietação e instabilidade ao ritmo, também contribuindo, assim, com a criação dessa atmosfera.

O esquema abaixo mostra a estruturação rítmica da linha vocal (compassos de 3 a 13):



4
4 — 4 E — li, E — li, lama

ma sa — ba — ctha — ni ?

E — li, E — li, lama sa — ba

— ctha — ni ? E — li, E — li

Como se pode notar pelo esquema acima, a presença de notas sincopadas na linha vocal é bastante freqüente. As síncopas, por caracterizarem-se pela ausência de "apoios" nas partes fortes dos tempos, criam um estado de insegurança e ansiedade, sentimentos estes inerentes ao texto utilizado nesta canção.

3.3.7.2.2. ALTURA

A parte pianística desta peça é organizada a partir de combinações entre as estruturas abaixo apresentadas:

The image displays six musical structures, numbered 1 through 6, which serve as building blocks for the piano accompaniment. Each structure is written on a grand staff (treble and bass clefs).

- Structure 1:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, and a bass clef staff with a dotted quarter note and an eighth note. A bracket labeled "8ª" spans the eighth notes in both staves.
- Structure 2:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, and a bass clef staff with a dotted quarter note and an eighth note. A bracket labeled "5" spans the eighth notes in both staves.
- Structure 3:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, and a bass clef staff with a dotted quarter note and an eighth note. A bracket labeled "5" spans the eighth notes in both staves.
- Structure 4:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, and a bass clef staff with a dotted quarter note and an eighth note.
- Structure 5:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, and a bass clef staff with a dotted quarter note and an eighth note.
- Structure 6:** Features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, and a bass clef staff with a dotted quarter note and an eighth note. A bracket labeled "5" spans the eighth notes in both staves.

A presença destas seis estruturas na parte pianística resulta na utilização de todas as notas da escala cromática. Do mesmo modo como acontece na peça anterior, nesta também não há um centro em torno do qual a música se constrói, e isto se relaciona aos sentimentos de insegurança e abandono evidentes nas palavras de Cristo.

A linha vocal referente à primeira aparição do texto "*Eli, Eli, lamma sabacthani?*", localizada nos compassos de 3 a 8, caracteriza-se, principalmente, pela presença de saltos de 8ª justa, 7ª diminuta e 9ª menor. Justamente por serem intervalos abertos, estes saltos transmitem ao canto um caráter de desespero, enfatizando, desse modo, a insegurança de Jesus. Já durante a segunda aparição do texto (compassos de 10 a 12), a linha vocal passa a utilizar intervalos mais fechados, como os de 2ª menor, 3ª maior e 4ª justa, evidenciando, com isso, Seu desânimo.

O vocativo "*Eli, Eli,*", nos compassos 10 e 13, é encaixado num intervalo de 2ª menor descendente, assemelhando-se aos "lamentos"¹⁷ usados no período barroco. Estes "lamentos", por guardarem relações de analogia com suspiros e soluços, envolvem esse vocativo numa atmosfera de tristeza e sofrimento.

3.3.7.2.3. COR

O acorde localizado no compasso 1 encontra-se presente durante toda a peça. Isto acontece devido à sua reaparição ou à permanência de suas ressonâncias. Por utilizar os registros extremos do piano (grave e agudo) e a dinâmica *ff* ou *f*, este acorde possui uma

¹⁷ Vide nota sobre "lamentos" à página 61.

potente intensidade sonora, assemelhando-se, deste modo, a um grito de desespero e, ao mesmo tempo, pelo caráter incisivo de sua sonoridade, lembrando o momento da crucificação de Cristo. As outras estruturas realizadas pelo piano (vide esquema no item 3.3.7.2.2. desta análise) mantêm-se dentro de uma faixa dinâmica de *ppp* a *p*; isto expressa, por outro lado, Seu cansaço.

Durante a primeira aparição da frase "*Eli, Eli, lamma sabacthani?*" (compassos de 3 a 8, a dinâmica da linha vocal varia de *mf* a *ff*, contribuindo, assim, para a criação do estado de desespero já comentado no terceiro parágrafo do item 3.3.7.2.2.. No decorrer da segunda aparição do texto e da repetição final do vocativo "*Eli, Eli,*" (compassos de 10 a 13), a dinâmica do canto permanece basicamente em *p*, ajudando, desta maneira, no estabelecimento do caráter "doloroso" (indicado pelo compositor no compasso 10), o qual relaciona-se à desolação contida nas palavras de Jesus.

3.3.7.2.4. TEXTURA E FORMA

Esta canção, por ser estruturada do início ao fim a partir de combinações entre as estruturas expostas no item 3.3.7.2.2., possui uma textura homogênea. Sendo assim, sua forma apresenta-se em seção única.

3.3.8. INTERLÚDIO II

3.3.8.1. FICHA TÉCNICA

- **Interlúdio** pianístico.
- Duração aproximada: 0'45".

3.3.8.2. ANÁLISE

3.3.8.2.1. RITMO

a) Andamento, carácter e compasso:

O andamento deste **Interlúdio** é "Contido", ou seja, lento, como o da **Palavra V**; porém a indicação "mas ansioso, agitado" começa a introduzir a inquietação da peça seguinte, cujo andamento é "Agitado, como o vento".

O compasso 4/4, utilizado na canção anterior, permanece no decorrer do **Interlúdio II** e também durante a maior parte da **Palavra VI**.

Os dois parágrafos acima já mostram com bastante evidência que esta peça constitui-se numa ponte entre a **Palavra V** e a **VI**.

b) Estruturação rítmica:

Abaixo encontram-se, em sequência, o **Interlúdio II** na íntegra, os compassos de 12 a 14 da **Palavra V** e, por último, o compasso 1 da **Palavra VI**.

— Interlúdio — 21

Contido, mas ansioso, agitado

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is indicated as 'Contido, mas ansioso, agitado'. The dynamics are marked as 'p' (piano) and 'pp' (piano-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (5, 6, 7). The first system shows measures 12 and 13 of 'Palavra V'. The second system shows measures 14 of 'Palavra V' and the beginning of 'Palavra VI'. The third system shows the continuation of 'Palavra VI'.

(Palavra V)

12

Handwritten musical score for 'Palavra V'. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are 'cra - ni - E - Li E - Li'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and articulation marks like slurs and accents. The piece ends with a double bar line and a final cadence.

22

Palavra VI

Handwritten musical score for 'Palavra VI'. The score is written on a grand staff. The tempo/mood is indicated as 'Agi-tado, como ovato' and 'in loco'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and articulation marks like slurs and accents. The piece ends with a double bar line and a final cadence.

Observando-se os trechos acima, nota-se que a estrutura  ou  está presente em todos eles. Isto cria unidade rítmica entre as peças e evidencia ainda mais o objetivo deste Interlúdio de interligar a Palavra V e a VI.

As grandes fermatas localizadas nos compassos 3, 6 e 8, embora mantenham as ressonâncias dos compassos precedentes, interrompem o movimento rítmico da peça, criando, por este motivo, uma atmosfera de expectativa, a qual prepara a entrada da canção seguinte.

3.3.8.2.2. *ALTURA*

O motivo *dó-réb-mib-ré* utilizado nos compassos 1, 2, 4, 7 e 9 também aparece nos compassos 1, 2 e 4 da canção seguinte. O motivo *sol-fá#-ré#-ré-dó#*, encontrado no compasso 5, volta a ocorrer, em fragmento, no final do compasso 2 e, na íntegra, nos compassos 5, 7 e 8, todos da **Palavra VI**. Sendo assim, este **Interlúdio** introduz parte do material melódico da próxima canção.

3.3.8.2.3. *COR E TEXTURA*

A dinâmica mantida sempre em *p*, bem como a baixa densidade da textura - motivos esparsos cujas ressonâncias permanecem durante toda a peça - contribuem para a criação da atmosfera de expectativa que prepara a **Palavra VI**.

3.3.8.2.4. *FORMA*

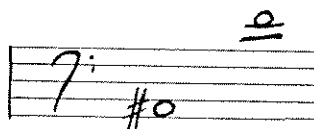
Devido à unidade motívica e à homogeneidade rítmica, este **Interlúdio** se apresenta em seção única.

3.3.9. PALAVRA VI

3.3.9.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

- Extensão da parte vocal:



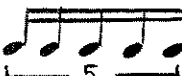
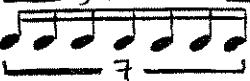
- Duração aproximada: 0'30".

- Texto utilizado:

Tudo está consumado!

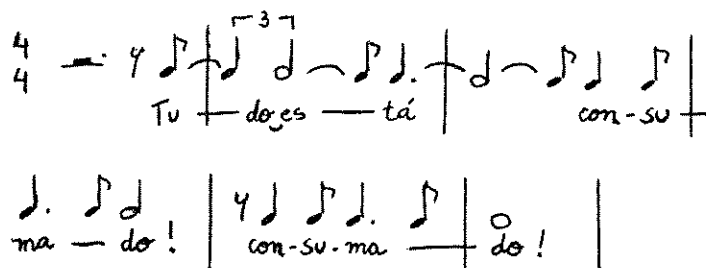
3.3.9.2. ANÁLISE

3.3.9.2.1. RITMO

A parte pianística desta canção caracteriza-se pela presença contínua de , , , ,  e . Estes grupos de colcheias e semicolcheias, aliados ao andamento "Agitado", produzem movimentações rítmicas rápidas "como o vento", segundo

indicação do compositor no início da peça. A "imagem" do vento, neste caso, anuncia a aproximação da morte de Jesus, já bastante evidente em Suas palavras ("*Tudo está consumado!*").

Abaixo encontra-se um esquema da estruturação rítmica da linha vocal (compassos de 7 a 12):



Como se pode notar pelo esquema acima, todas as notas da linha vocal são sincopadas ou estão colocadas em partes fracas do tempo, com exceção das semínimas pontuadas, mínima e semibreve relativas às duas aparições da palavra "*consumado*". Tanto as síncopas quanto as notas átonas, por não possuírem o "apoio" das partes fortes do tempo, criam um estado de inquietação e ansiedade, o qual relaciona-se ao sentimento de apreensão trazido pela proximidade da morte de Cristo. Já a presença de algumas notas localizadas em partes fortes do tempo nas duas aparições da palavra "*consumado*" alude justamente à idéia de término e repouso transmitida por este vocábulo.

3.3.9.2.2. ALTURA

Esta canção estrutura-se sobre a escala cromática. A parte pianística, por utilizar, em sua maioria, intervalos de 2ª, coloca este cromatismo em maior evidência. O resultado sonoro deste procedimento aproxima-se, analogamente, do som produzido pelo vento.

A linha vocal, apesar de se constituir de seis compassos apenas, apresenta uma extensão bastante ampla - como se pode observar no item 3.3.9.1. - e isto se deve ao emprego de saltos de 3ª menor, 6ª maior e 8ª justa. Toda esta amplitude da extensão vocal contribui para o estabelecimento da atmosfera de tensão que anuncia a proximidade da morte de Jesus.

3.3.9.2.3. COR

De modo geral, do início ao fim da canção, a dinâmica aumenta sua intensidade e a peça evolui do registro grave para o agudo. Estes dois fatos relacionam-se ao crescimento da energia do vento. Já as constantes indicações de *crescendo* e *diminuindo* presentes na parte pianística guardam analogia com as pequenas variações de intensidade sonora características desse vento.

3.3.9.2.4. FORMA

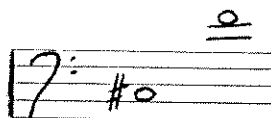
Devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença constante de colcheias e semicolcheias contínuas na parte pianística, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.10. PALAVRA VII

3.3.10.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 1'15".

- Texto utilizado:

Pai, nas Tuas mãos entrego o meu espírito.

3.3.10.2. ANÁLISE

3.3.10.2.1. RITMO

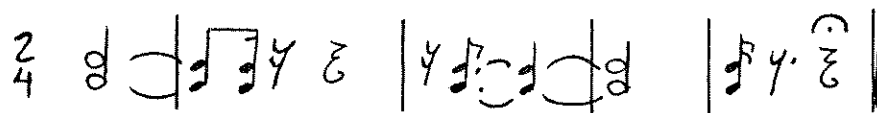
As **Palavras VI e VII** são completamente interligadas como se fossem uma peça única, pois as colcheias e semicolcheias contínuas presentes no final da parte pianística da **Palavra VI** mantêm seu movimento, sem interrupção, passando de modo imperceptível, auditivamente falando, à **Palavra VII**.

A parte pianística desta canção, durante os compassos de 1 a 31, caracteriza-se, principalmente, pela presença contínua de  e de trinados. Sendo a indicação "Com a angústia de uma tempestade" referente a este trecho da peça, a rapidez destes grupos de colcheias, semicolcheias e fusas e destes trinados cria uma movimentação rítmica semelhante ao resultado sonoro dessa tempestade.

Como já foi comentado na análise da canção anterior, a parte pianística da **Palavra VI**, através da utilização de colcheias e semicolcheias contínuas dentro do andamento "Agitado", expressa o som do vento. Portanto, a tempestade sugerida pela parte pianística da **Palavra VII** evolui justamente a partir do vento abordado na **Palavra VI**, ainda mais considerando-se que estas duas canções são interligadas. Enquanto o vento constitui-se num aviso sobre a proximidade da morte de Jesus, a tempestade anuncia a chegada desse momento.

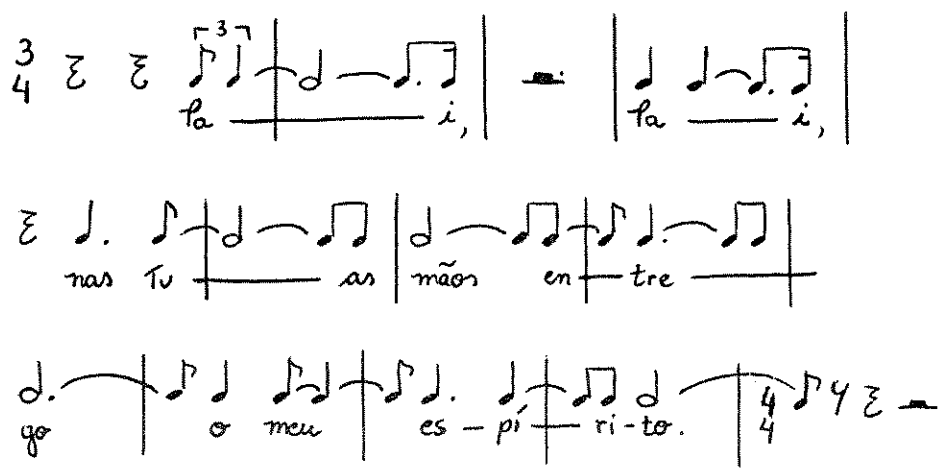
Nos compassos de 2 a 6 da parte pianística aparece freqüentemente a célula , e nos de 7 a 16, notas de longa duração, desde a mínima até a . A célula , por sua rapidez, e as notas longas, por sua sonoridade de caráter incisivo, expressam o som de trovões em meio à tempestade.

Nos compassos 30 e 31 ocorre um *rallentando*, através do qual é estabelecido, no compasso 32, o andamento "Lento [ = 42]". Almeida Prado coloca a indicação "Morto e Sepultado (Credo dos Apóstolos)" justamente nos compassos de 32 a 36; abaixo encontra-se a estruturação rítmica deste trecho:



A estrutura rítmica básica dos compassos acima, por se constituir de uma nota longa seguida de uma curta, possui um caráter de determinação e, sendo assim, soa de maneira análoga a um "ponto final" na vida terrena de Cristo.

Observe-se abaixo o esquema da estruturação rítmica da linha vocal (compassos de 5 a 17):



Como se pode notar pelo esquema acima, a longa duração de muitas das sílabas do texto exprime todo o cansaço de Jesus à beira da morte.

3.3.10.2.2. ALTURA

Como a **Palavra VI**, esta canção também é construída sobre a escala cromática e a parte pianística, do compasso 1 ao 31, utiliza, majoritariamente, intervalos de 2ª, evidenciando, deste modo, esse cromatismo e, por conseguinte, aproximando-se ainda mais do resultado sonoro de uma tempestade.

Os intervalos referentes à palavra "*Pai*", localizados do compasso 5 ao 8, são todos ascendentes (3ª menor e 6ª maior), enfatizando, assim, a função de chamamento deste vocábulo. Já o restante da linha do canto perfaz, de modo geral, um movimento descendente, o qual demonstra a fadiga de Cristo no momento de Sua morte.

3.3.10.2.3. COR

As freqüentes indicações de *crescendo* e *diminuindo*, bem como as freqüentes alternâncias entre movimentos ascendentes e descendentes na parte pianística, por possuírem um caráter naturalmente instável, estabelecem semelhanças com as variações de intensidade da tempestade.

A célula , por utilizar as dinâmicas *f* e *ff* nos compassos de 2 a 6, traduz o som de trovões.

Logo depois que a voz se cala (compasso 17), no compasso 19 o piano inicia um *crescendo* cujo clímax, em *ff*, é atingido no compasso 23. Este *crescendo*, aliado ao movimento ascendente do registro grave ao agudo nestes compassos de 19 a 23, tem a

função de enfatizar a chegada da morte de Jesus após a conclusão de Sua última palavra. Do compasso 24 ao 30, ocorre, de modo geral, uma diminuição gradual da intensidade dinâmica até atingir *pp* no compasso 31. Este *diminuindo*, juntamente com o movimento descendente do registro agudo ao grave nos compassos 23 e 24, prepara a atmosfera de tristeza dos compassos de 32 a 36, trazida pela utilização da dinâmica *pp* e do registro grave, e pela indicação "Morto e Sepultado (Credo dos Apóstolos)".

A voz canta "*Pai, nas Tuas mãos entrego o meu espírito.*" em *f*, reforçando, assim, a importância desta frase como o último dizer de Cristo antes de Sua morte.

3.3.10.2.4. TEXTURA E FORMA

Por ser estruturada principalmente por colcheias e semicolcheias contínuas, esta canção possui uma organização rítmica homogênea. Sendo assim, a forma desta peça apresenta-se em seção única.

3.3.11. INTERLÚDIO III

3.3.11.1. FICHA TÉCNICA

- Interlúdio pianístico.
- Duração aproximada: 2'15".

3.3.11.2. ANÁLISE

3.3.11.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

Considerando-se que esta peça interliga a sétima e última palavra de Jesus antes de Sua morte à Sua primeira palavra depois de ressuscitado, o andamento "Calmo, sereno" solicitado pelo compositor relaciona-se ao fim do sofrimento físico de Jesus e, ao mesmo tempo, à proximidade de Sua ressurreição.

b) Compasso:

O esquema abaixo mostra as mudanças de compasso ocorridas durante este

Interlúdio:

compassos de 1 a 3.....	4/4
compasso 4.....	7/8
compasso 5.....	6/4
compassos 6 e 7.....	4/4 (oculto)
compasso 8.....	5/4
compasso 9.....	3/4
compasso 10.....	10/4
compassos de 11 a 13.....	6/4
compasso 14.....	4/4
compasso 15.....	5/4
compasso 16.....	4/4
compasso 17.....	7/8
compasso 18.....	6/4
compasso 19.....	4/4 (oculto)
compasso 20.....	5/4
compasso 21.....	5/8

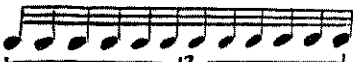
Estas constantes mudanças de compasso não permitem o estabelecimento de apoios periódicos e, por isso, contribuem com a fluência rítmica da música.

c) Estruturação rítmica:

A principal característica rítmica dos compassos de 1 a 19 constitui-se na presença de colcheias contínuas regulares, segundo o compasso em questão, ou em tercinas; apenas em poucos momentos (compassos 6, 7, 11 e 19) estas colcheias dão lugar a semicolcheias contínuas em grupos de quatro, cinco e seis notas. Esta continuidade do movimento rítmico, obtida através da utilização destas colcheias e

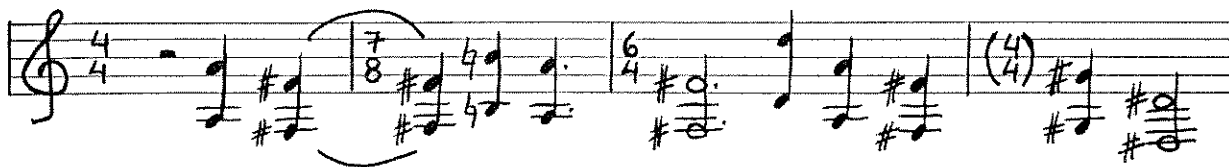
semicolcheias sucessivas, transmite estabilidade e, portanto, enfatiza o caráter "Calmo, sereno" deste Interlúdio.

Em meio a estas colcheias e semicolcheias contínuas "emergem" notas mais longas, principalmente a semínima e a mínima, simples e pontuadas. Estas notas, justamente por sua longa duração dentro do andamento "Calmo, sereno", reforçam a atmosfera tranqüila desta peça.

A partir do compasso 20 começam a aparecer continuamente os grupos , , , ,  e , que substituem, definitivamente, as colcheias anteriores, aumentando, assim, o movimento rítmico e, por conseguinte, criando cada vez mais expectativa para o início da próxima canção, na qual Jesus ressuscita e fala a Maria Madalena.

3.3.11.2.2. ALTURA

Observe-se a seguinte idéia, localizada nos compassos de 3 a 6:

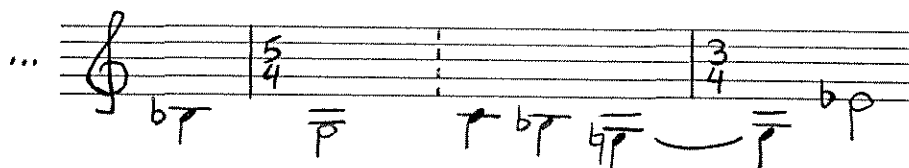


Esta idéia também aparece em outros quatro trechos da peça:

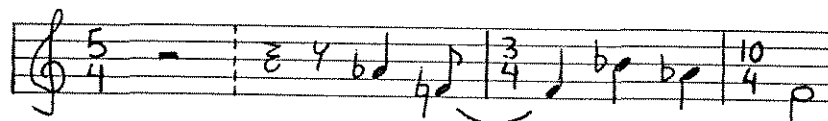
- a) nos compassos de 7 a 9 e de 8 a 10, fragmentado, transposto, modificado ritmicamente e não oitavado.
- b) nos compassos de 9 a 11, fragmentado, transposto, modificado rítmica e melodicamente e acrescido de outras notas, formando acordes.
- c) nos compassos de 12 a 14, com modificações rítmicas e melódicas e não oitavado.

Abaixo estão transcritas cada uma destas ocorrências da idéia em questão:

compassos de 7 a 9 :



compassos de 8 a 10 :



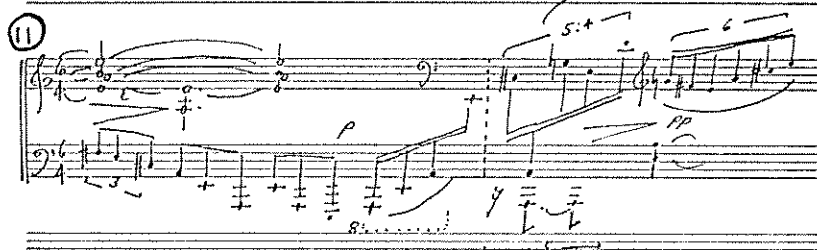
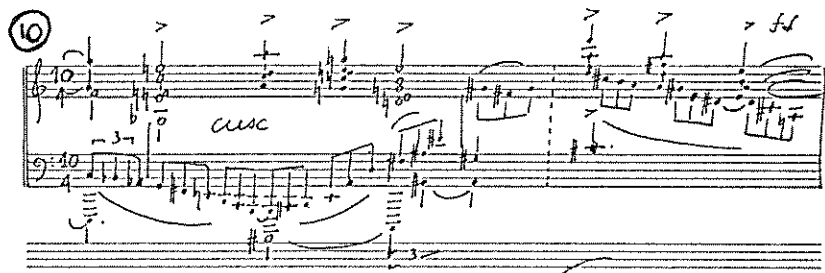
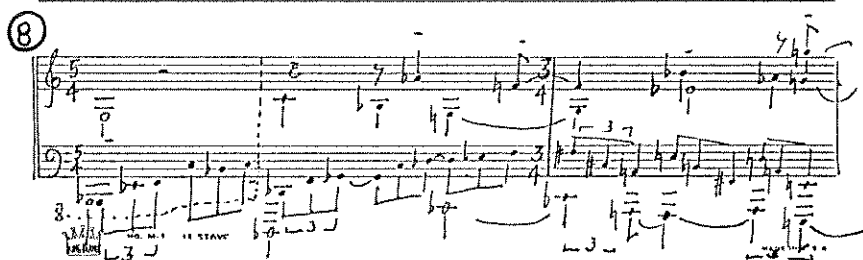
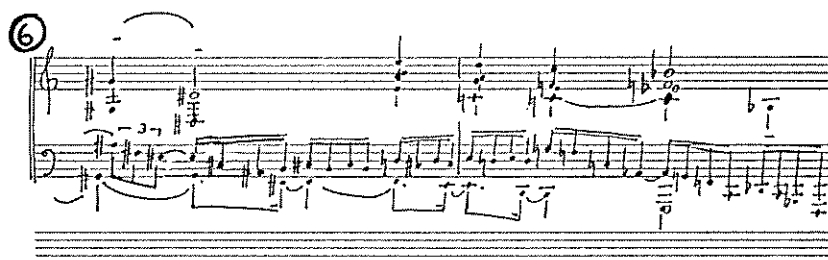
compassos de 9 a 11 :



compassos de 12 a 14:



As segunda, terceira e quarta entradas desta idéia principal, localizadas, respectivamente, nos compassos 7, 8 e 9, são organizadas em *stretto*:



Todas as cinco aparições desta idéia, "emergindo" em meio às colcheias e semicolcheias sucessivas deste **Interlúdio**, relacionam-se, analogamente, à imagem da ressurreição de Cristo dentre os mortos.

As colcheias e semicolcheias contínuas realizam, alternadamente, movimentos ascendentes e descendentes no decorrer dos compassos de 1 a 11 e de 14 a 20, trazendo equilíbrio e estabilidade à música e enfatizando, assim, o caráter "Calmo, sereno" desta peça. Porém, a partir do compasso 20, ocorre um grande movimento ascendente de semicolcheias e fusas sucessivas, desde o registro grave até o agudo, criando expectativa para a canção seguinte, na qual Jesus já aparece ressuscitado.

3.3.11.2.3. COR

A dinâmica mantém-se entre *pp* e *p* durante quase todo o **Interlúdio**. Apenas em dois momentos ela ultrapassa estes limites: nos compassos 10, 11 e 20, 21. No compasso 10 inicia-se um *crescendo*, o qual atinge *ff* no final do mesmo. Esta ampliação dinâmica tem a função de destacar a quarta aparição da idéia principal da peça, quando esta apresenta-se na sua forma mais elaborada, isto é, escrita em acordes. Logo em seguida a intensidade sonora diminui até chegar a *pp* no compasso 11. No compasso 20 a dinâmica cresce a partir de *p*, passando por *f* no compasso 21 e continuando a se ampliar até o final do **Interlúdio**. Esta segunda ampliação dinâmica reforça o grande movimento ascendente ocorrido nestes dois últimos compassos da peça, ajudando, assim, a prenunciar, de maneira análoga, a imagem da ressurreição de Jesus.

3.3.11.2.4. TEXTURA E FORMA

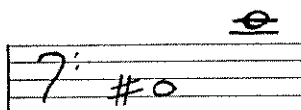
Principalmente devido à sua homogeneidade rítmica, trazida pela presença de colcheias, semicolcheias e fusas contínuas, e à utilização de uma textura basicamente contrapontística durante todo o **Interlúdio**, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.12. PALAVRA I

3.3.12.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 1'45".

- Texto utilizado:

Mulher, por que choras?

Quem procuras?

Maria.

Não me retenhas, porque ainda não subi a meu Pai: mas vai a meus irmãos, e
dize-lhes, subo para meu Pai e vosso Pai, meu Deus e vosso Deus.

3.3.12.2. ANÁLISE

3.3.12.2.1. RITMO

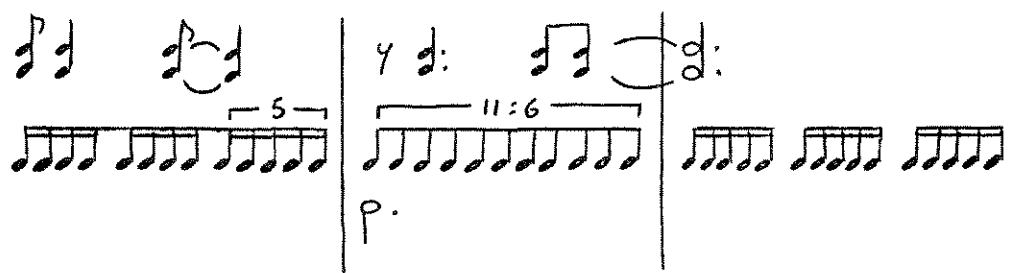
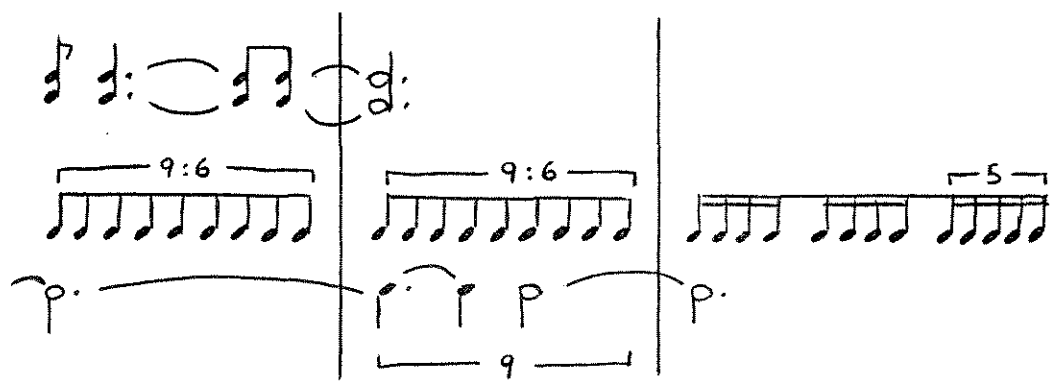
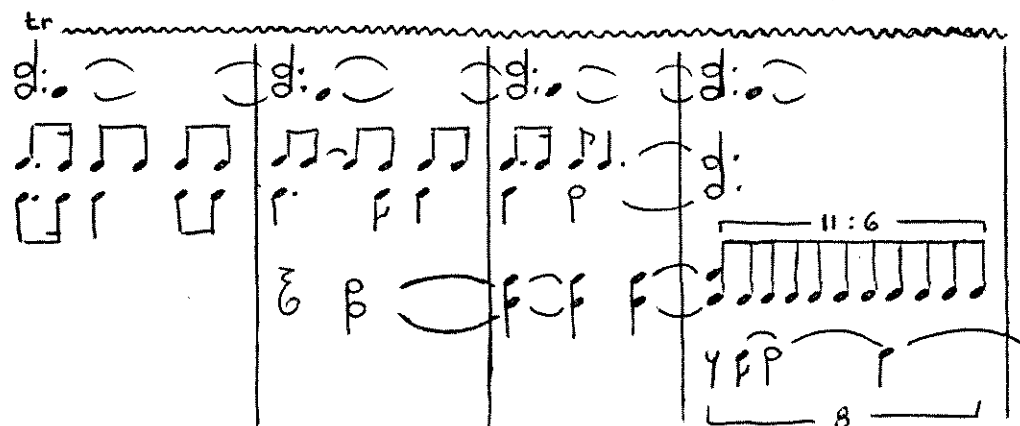
O esquema abaixo mostra os andamentos utilizados durante esta canção, bem como a estruturação rítmica da parte pianística:

"Vivo, exultante" (compassos de 1 a 6):

Handwritten musical score for measures 1 to 6 of "Vivo, exultante". The score is written on a grand staff with two systems. The first system contains measures 1 to 4, and the second system contains measures 5 to 6. The music features a 4/4 time signature. The melody is characterized by triplets of eighth notes and a 3:2 ratio. The bass line includes a 5/5 measure in measure 6. The score is marked with a 4/4 time signature and a 3:2 ratio.

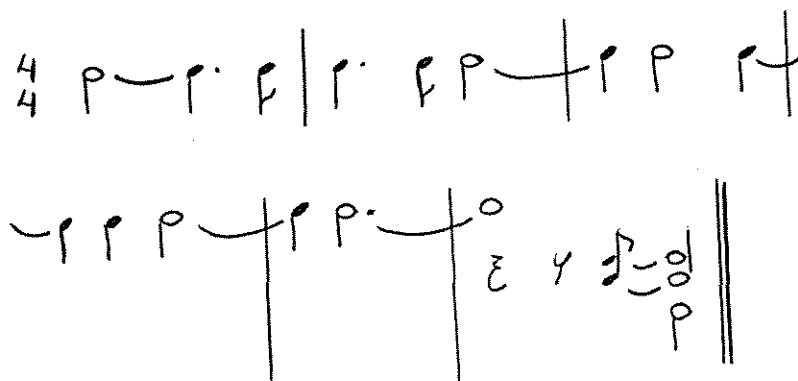
"Calmo, sereno, matinal" (compassos de 6 a 27):

Handwritten musical score for measures 6 to 27 of "Calmo, sereno, matinal". The score is written on a grand staff with two systems. The first system contains measures 6 to 10, and the second system contains measures 11 to 27. The music features a 3/4 time signature. The melody is characterized by a 3/4 ratio and a 3/4 measure. The bass line includes a 3/4 measure in measure 10. The score is marked with a 3/4 time signature and a 3/4 ratio.



"Iluminante, sagrado" (compassos de 28 a 37):

Caracterizam-se pela presença de semicolcheias contínuas dentro do compasso 4/4. Do compasso 32 ao 37 aparecem sob estas semicolcheias a seguinte estrutura rítmica:



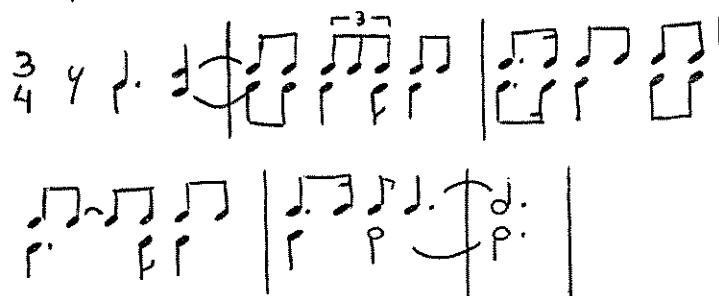
As estruturas rítmicas presentes na parte pianística dos compassos de 1 a 6, por serem bastante rápidas dentro do andamento "Vivo", reforçam o caráter "exultante" deste trecho, caráter este relacionado à alegria trazida pela ressurreição de Jesus, conforme evidencia a indicação "E ao 3º dia ressurgiu dos mortos (Credo dos Apóstolos)", colocada no início da peça.

O andamento "Calmo, sereno, matinal", vigente nos compassos de 6 a 27, traduz a ternura do encontro de Jesus com Maria Madalena. De um modo geral, o movimento rítmico da parte pianística aumenta, gradualmente, do início ao final deste trecho: as semínimas dos compassos de 6 a 14 dão lugar, nos compassos de 14 a 16, a colcheias

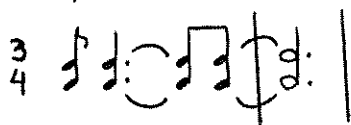
sucessivas, agrupadas de duas em duas, e transformadas, no compasso 17, em tercinas, as quais passam a ser substituídas, nos compassos de 18 a 21, por trinados acompanhados da indicação *acellerando*. Do compasso 21 ao 27 são utilizadas colcheias contínuas em grupos de nove e onze notas, como também semicolcheias sucessivas, agrupadas de quatro em quatro e de cinco em cinco. Este aumento gradual da movimentação rítmica tem a função de criar expectativa para a chegada do momento em que Maria Madalena reconhece Jesus ao ouvir seu nome pronunciado por Ele (compassos de 20 a 27).

Observem-se as seguintes estruturas rítmicas da parte pianística:

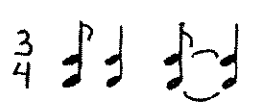
compassos de 16 a 21 :



compassos 22 e 23 :



compasso 25 :



compassos 26 e 27 :



Todas estas estruturas representam as falas de Maria Madalena e, portanto, reproduzem, juntamente com a linha vocal, ou seja, com a fala de Jesus, o diálogo entre os dois. A primeira das estruturas acima relaciona-se à frase "*Senhor, se tu o tiraste, diz-me onde o puseste: e eu o levarei.*"¹⁸, que se constitui na resposta de Maria Madalena às perguntas "*Mulher, por que choras? Quem procuras?*". Como Almeida Prado anota a palavra "*Raboni*" - cuja tradução é "*Mestre*" - sobre o ritmo , localizado nos compassos 22 e 23, as três últimas estruturas rítmicas transcritas acima estão ligadas a este vocábulo, dialogando com cada uma das três aparições da palavra "*Maria*" na linha vocal.

As semicolcheias contínuas dos compassos de 28 a 37 auxiliam no estabelecimento do caráter "Iluminante" solicitado pelo compositor, pois contribuem, através de sua rapidez e fluência, para a criação de uma sonoridade "brilhante". Já a indicação "sagrado", também relativa a este trecho, salienta a importância das palavras de Jesus neste momento da peça: "*Não me retenhas, porque ainda não subi a meu Pai: mas vai a meus irmãos, e dize-lhes, subo para meu Pai e vosso Pai, meu Deus e vosso Deus.*".

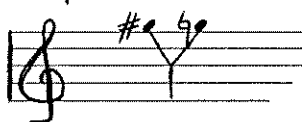
O esquema abaixo mostra a estruturação rítmica da linha vocal:

¹⁸ BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. p. 968. (Jo 20: 15).

Esta canção baseia-se na escala cromática. A riqueza de "cores" - ou seja, de notas - dentro do cromatismo propicia mais "brilho" à sonoridade, reforçando, deste modo, o caráter "exultante" dos compassos de 1 a 6 e "Iluminante" dos compassos de 28 a 37.

Observe-se abaixo a seguinte sequência de células presentes na parte pianística:

compassos de 9 a 14 :



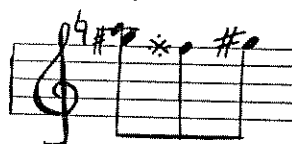
compassos de 14 a 16 :



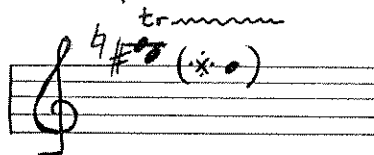
compasso 16 :



compasso 17 :



compassos de 18 a 21 :



A primeira destas células, por se constituir num intervalo de 2ª menor, representa o pranto ou, mais precisamente falando, as lágrimas de Maria Madalena ao não encontrar o corpo de Jesus no sepulcro. Aos poucos, no decorrer dos compassos de 14 a 21, esta célula torna-se cada vez mais elaborada, através do acréscimo gradual de notas, como se pode notar pelo esquema acima. Esta elaboração relaciona-se, por analogia, à transformação dessas lágrimas na alegria de Maria Madalena ao reconhecer Jesus ressuscitado.

Nas três vezes em que a voz canta "*Maria*" (compassos de 20 a 27), as colcheias contínuas da parte pianística realizam, respectivamente, três grandes arpejos sobre os acordes de *Dó* maior (compasso 21), *Mib* maior (compassos 23 e 24) e *Lá* maior (compasso 26). Naturalmente, estes arpejos destacam-se dentro desta música estruturada a partir da escala cromática, ou seja, criam contraste com os trechos cromáticos anteriores, e, por conseguinte, tornam especial esta parte da peça. Isto acontece justamente com a finalidade de enfatizar a emoção e a alegria do momento no qual Maria Madalena reconhece Jesus.

A linha vocal utiliza em sua estruturação graus conjuntos e saltos de 3ª maior e menor, 4ª e 5ª justas e 6ª maior. O uso destes intervalos traz uma certa estabilidade ao canto, envolvendo as palavras de Cristo numa atmosfera tranqüila e serena.

3.3.12.2.3. COR

A utilização da dinâmica *ff* bem como do registro agudo do piano nos compassos de 1 a 6, produz uma sonoridade clara e brilhante, auxiliando, deste modo, no estabelecimento do caráter "exultante" deste trecho.

Nos compassos de 6 a 17 a dinâmica permanece entre *ppp* e *p*. No compasso 18 inicia-se um *crescendo*, cujo clímax, em *f*, é atingido no compasso 20, mantendo-se assim até o 26. Esta dinâmica *f* coincide justamente com o momento em que Maria Madalena reconhece seu Mestre (compassos de 20 a 27) e, portanto, tem a função de enfatizar a felicidade e a emoção desse encontro.

No decorrer dos compassos 26 e 27 a dinâmica diminui a partir de *f*, chegando a *pp* no compasso 28 e assim permanecendo até o 37. Esta dinâmica *pp*, aliada às ressonâncias produzidas pelo uso constante do pedal direito do piano, cria uma sonoridade aberta e cintilante, a qual, por sua vez, resulta no caráter "Iluminante" solicitado para este trecho.

3.3.12.2.4. TEXTURA E FORMA

a) Textura:

O esquema abaixo mostra a organização da textura dentro desta canção:

compassos de 1 a 6.....textura contrapontística (compassos de 1 a 3)
textura de acordes (compassos de 4 a 6)

compassos de 6 a 27.....textura basicamente contrapontística

compassos de 28 a 37.....textura basicamente acordal

b) Estruturação formal:

Segundo o esquema acima, esta peça pode ser dividida da seguinte forma:

compassos de 1 a 6.....	A
compassos de 6 a 27.....	B
compassos de 28 a 37.....	C

3.3.13. PALAVRA II

3.3.13.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'30".
- Texto utilizado:

De que estais falando pelo caminho, e por que estais tristes?
 Ó gente sem inteligência! Como sois tardos de coração para credes em tudo o que
 anunciaram os profetas! Porventura não era necessário que o Cristo sofresse
 essas coisas, e assim entrasse em Sua glória?

3.3.13.2. ANÁLISE

3.3.13.2.1. RITMO

O esquema abaixo mostra os andamentos utilizados durante a peça, bem como toda a estruturação rítmica da parte pianística:

"Caminhante" (compassos de 1 a 19):

5 8  | 6 8 (3/4)  | 5 8 

85

6/8

Handwritten musical notation for a 2/4 and 3/4 time signature. The 2/4 section shows two measures of music. The 3/4 section shows three measures of music.

"Lento" (compasse 20) =

5
4

♩ ♩ ♩ ♩ ♩
p. — p

"Lento, cheio de luz" (compassos de 21 a 25):

Handwritten musical notation for measures 21-25. The notation is in 9/2 time and one flat key signature. It includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some unusual symbols like '2' and '2' with a dot, possibly indicating fingerings or specific articulations.

"Tempo primo" (compassos de 26 a 33):

Handwritten musical notation for measures 26-33. The notation is in 6/8 time and one flat key signature. It includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some unusual symbols like '5' and '6' with a dot, possibly indicating fingerings or specific articulations.

Segundo indicação do próprio compositor, esta peça refere-se à "Aparição de Jesus a dois discípulos de Emaús". Abaixo encontra-se transcrito um trecho desta passagem bíblica:

"E eis que no mesmo dia caminhavam dois deles para uma aldeia, chamada Emaús, que estava em distância de Jerusalém sessenta estádios. E eles iam falando um com o outro em tudo o que se tinha passado. E sucedeu que quando eles iam conversando, e conferindo entre si, chegou-se também o mesmo Jesus, e ia com eles."¹⁹

Através do texto acima transcrito, pode-se perceber claramente que o andamento "Caminhante", utilizado no decorrer dos compassos de 1 a 19 e de 26 a 33, aliado à homogeneidade da estruturação rítmica da parte pianística destes mesmos trechos (vide no início deste item 3.3.13.2.1. o esquema da estruturação rítmica da parte pianística, durante a qual são utilizadas, constantemente, a estrutura  e suas variações , , , , , , e ) representa, analogamente, a caminhada de Jesus junto aos discípulos de Emaús.

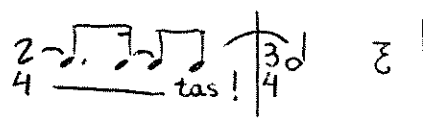
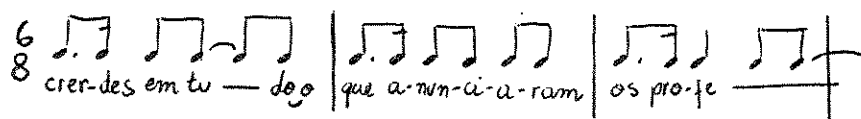
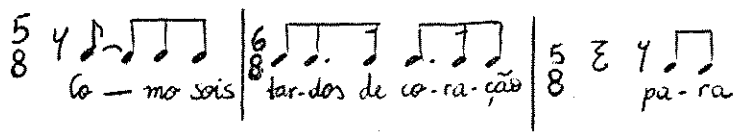
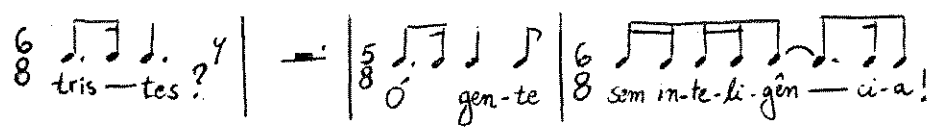
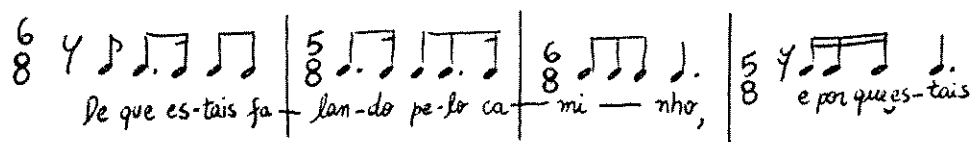
A indicação *rallentando*, localizada no final do compasso 19, desemboca no andamento "Lento" do compasso 20, passando a "Lento, cheio de luz" nos compassos de 21 a 25. Esta lentidão do movimento rítmico é reforçada pela presença de notas bastante longas, principalmente a mínima e a semibreve, na parte pianística. A frase "*Porventura não era necessário que o Cristo sofresse essas coisas, e assim entrasse em Sua glória?*" está colocada dentro desse andamento "Lento, cheio de luz" justamente para aumentar

¹⁹ BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. p. 946. (Lc 24: 13-15).

sua expressividade e enfatizar sua importância, pois através de suas palavras - mais especificamente através da palavra "glória" - justifica-se todo o sofrimento de Jesus e reafirma-se a veracidade das profecias a respeito de Sua ressurreição.

Observe-se a estruturação rítmica da linha vocal:

"Caminhante" (compassos de 4 a 19):



"Lento, cheio de luz (compassos de 21 a 24):

9
2

Por-ven-tu-ra não e-ra ne-ces-sá-rio que

8
2

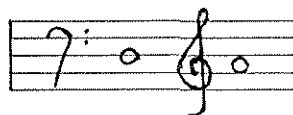
Cris-to so-fres-se es-sas coi-sas, e as-sim en-

tras-se em su-a gló-ri-a?

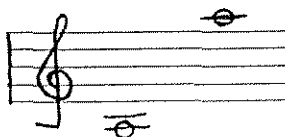
Como se pode notar pelo esquema acima, a linha vocal possui uma rítmica bastante próxima do ritmo natural da fala. O tratamento majoritariamente silábico dado às palavras também contribui para isso. Do compasso 4 ao 19 a fluência rítmica é favorecida tanto pelo andamento "Caminhante" quanto pelo uso freqüente de colcheias simples e pontuadas e semicolcheias. Já durante os compassos de 21 a 24 o andamento "Lento, cheio de luz" e a presença de notas mais longas, como a mínima simples e pontuada e a semínima, abrem espaço à expressividade do canto e, por conseguinte, da frase "*Por ventura não era necessário que o Cristo sofresse esas coisas, e assim entrasse em Sua glória?*", destacando, desta forma, sua importância dentro do texto.

3.3.13.2.2. ALTURA

Nos compassos de 1 a 8 a pauta superior da parte pianística permanece dentro da seguinte extensão:



Do compasso 9 ao 15 ocorre, de modo geral, um movimento ascendente na pauta superior da parte pianística, movimento este cujo clímax é atingido nos compassos de 15 a 18. Abaixo encontra-se a extensão utilizada nesta pauta superior durante os compassos de 9 a 18:



Esta ascendência ocorrida nas vozes superiores pianísticas tem a função de enfatizar a indignação das palavras de Cristo presentes nos compassos de 10 a 19: *"Ó gente sem inteligência! Como sois tardos de coração para crerdes em tudo o que anunciaram os profetas!"*.

Os compassos 24, 25 e 26 são quase completamente idênticos, em termos de altura, aos compassos 1 e 2. Abaixo são apresentados estes dois trechos da canção:

38

(24)

Tempo primo

Handwritten musical score for page 38, measures 24-27. The score is in 8/8 time and features a vocal line with lyrics "TRAS-seem su-a glo-ri-a?", a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with a "loco" marking. The key signature has one sharp (F#).

Aparição de Jesus a dois
discípulos de Emaús -

Palavra II

35

Handwritten musical score for page 35, measures 28-31. The score is in 8/8 time and features a vocal line with lyrics "Aparição de Jesus a dois discípulos de Emaús -", a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with a "loco" marking. The key signature has one sharp (F#).

Os compassos 27, 29, 31 e 28, 30 são, respectivamente, iguais aos compassos 1 e 2 transpostos um semitom abaixo:

Handwritten musical score for two staves. The top staff is marked "in loco" and circled "27". The bottom staff is circled "30". Both staves show complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The bottom staff ends with the word "desaparecendo..." and a time signature change to 21/03/89. Below the staves, the text "19:27" is written.

Aparição de Jesus a dois
discípulos de Emaús - Palavra II

35

Handwritten musical score for two staves. The top staff is marked "Caminhante" and circled "27". The bottom staff is circled "30". Both staves show complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The bottom staff ends with the word "desaparecendo..." and a time signature change to 21/03/89. Below the staves, the text "19:27" is written.

Estas repetições, embora modificadas, dos compassos 1 e 2 durante os compassos de 24 a 31 fazem deste trecho não somente uma reexposição "resumida" do material utilizado no início da peça, mas, principalmente, reintroduzem as idéias musicais relacionadas ao caráter "Caminhante", aludindo, desta forma, à continuação do caminhar

de Jesus junto aos discípulos de Emaús mesmo depois de ter proferido o texto da **Palavra II**.

Durante toda a canção a linha vocal utiliza apenas graus conjuntos e intervalos de 3ª maior e menor e de 4ª justa. Somente no trecho onde a voz canta "*para crerdes em tudo o que anunciaram os profetas!*" (compassos de 14 a 18) aparecem saltos de 7ª maior, menor e diminuta, os quais reforçam a indignação contida nestas palavras:

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system, labeled with a circled '13', shows measures 13 to 15. The second system, labeled with a circled '16', shows measures 16 to 18. The music is in 6/8 time and features a vocal line with lyrics in Portuguese. The lyrics are: 'Tardos de co-ra-ção para crerdes em Tu — deo' and 'que a-nun-ci-a-ram os pro-fe-tas!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

3.3.13.2.3 FORMA

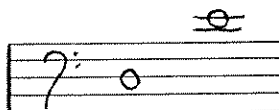
O contraste criado pelas mudanças de andamento ocorridas nesta canção possibilita a seguinte divisão da mesma:

compassos de 1 a 19.....*A*
compasso 20.....*ponte*
compassos de 21 a 24.....*B*
compassos de 24 a 33.....*A'*

3.3.14. PALAVRA III

3.3.14.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'15".
- Texto utilizado:

A paz esteja convosco.
 A paz esteja convosco. Como o Pai me enviou, assim também eu vos envio a vós.
 Recebei o Espírito Santo: aqueles a quem perdoardes os pecados, ser-lhes-ão
 perdoados: aqueles a quem os retiverdes, ser-lhes-ão retidos.

3.3.14.2. ANÁLISE

3.3.14.2.1. RITMO

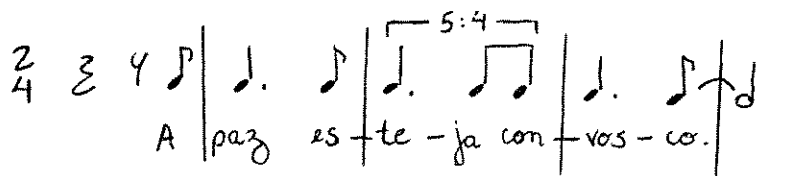
O caráter "Contínuo" das semicolcheias presentes durante toda a parte pianística da canção traz estabilidade à mesma, enfatizando, deste modo, as mensagens de paz, perdão e equilíbrio contidas nas palavras de Jesus.

Sob estas semicolcheias contínuas aparecem com freqüência as células  ,  ,  e  . Devido principalmente à rapidez das três últimas células, em comparação com a velocidade das semicolcheias sucessivas, elas propiciam mais energia ao ritmo e, por conseguinte, transmitem a alegria trazida pela "Aparição de Jesus aos seus discípulos", trecho bíblico no qual se baseia esta peça:

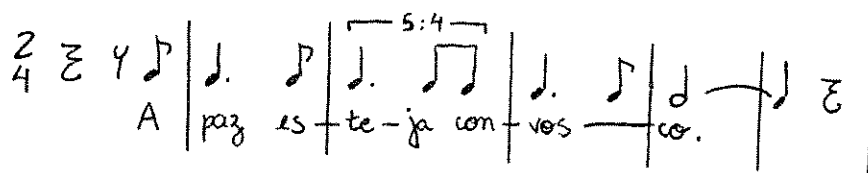
"Chegada porém que foi a tarde daquele mesmo dia, que era o primeiro da semana, e estando fechadas as portas da casa, onde os discípulos se achavam juntos, por medo que tinham dos judeus: veio Jesus, e pôs-se em pé no meio deles, e disse-lhes Paz seja convosco. E dito isto, mostrou-lhes as mãos, e o lado. Alegraram-se pois os discípulos de terem visto o Senhor."²⁰

Abaixo encontra-se um esquema da estruturação rítmica da linha vocal:

compassos de 4 a 8 :

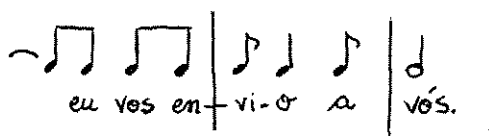
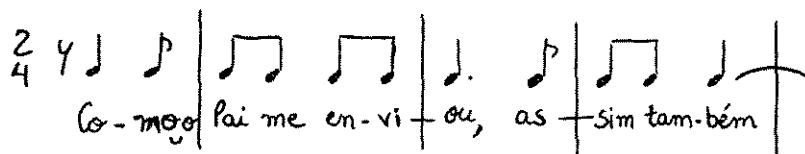


compassos de 12 a 17 :

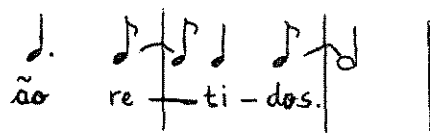
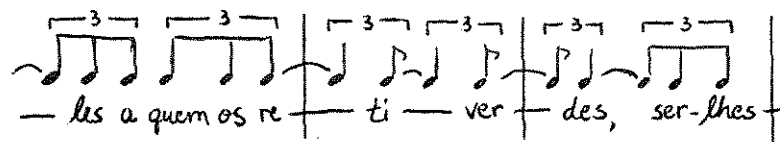
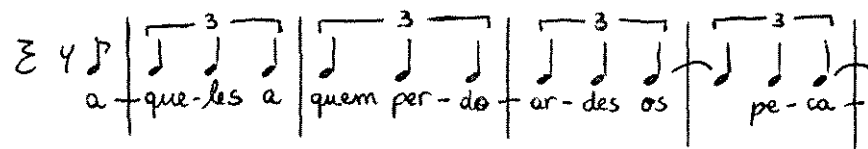
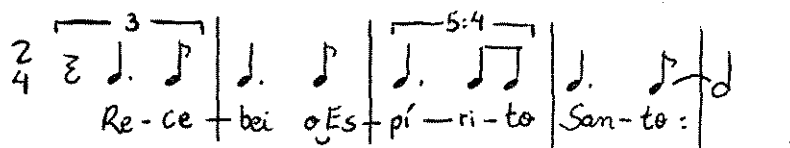


²⁰ BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. pp. 968-969. (Jo 20: 19-20).

compassos de 20 a 26:



compassos de 29 a 48:



Durante esta canção utilizam-se não somente as notas componentes desta idéia (*dó, ré, mi, fá, fá#, sol, sol#, lá, sib, si*), mas também as notas *dó#* e *mib*, as quais são introduzidas gradualmente. Sendo assim, considera-se esta peça baseada na escala cromática.

As aparições da idéia acima transcrita apresentam-se de forma sucessiva ou interpoladas por outras estruturas melódicas, ou mesmo por uma ou duas notas. Como essa idéia é composta, na íntegra, por dezoito semicolcheias, e, em fragmento, por dez ou onze, distribuídas segundo o compasso 2/4, tanto suas aparições sucessivas quanto as separadas entre si por outras combinações de alturas (também organizadas em semicolcheias), fazem com que ela se inicie, a cada vez, num local diferente do compasso. Isto proporciona maior fluência à música, enriquecendo a continuidade das semicolcheias e, por conseguinte, reforçando o caráter de paz das palavras de Cristo.

Observem-se os três fragmentos abaixo apresentados:

(compassos de 8 a 12):

Handwritten musical score for three staves, measures 8 to 12. The top staff is a vocal line with lyrics "vos co" and a circled measure number "7". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a chromatic scale. The bottom staff has a "p" (piano) dynamic marking. At the bottom left, there is a small logo and the text "NO. 11.1 12 STAFF". At the bottom right, there is a small logo and the text "MOD. 11.1 2".

40

⑩

fz

(compasses de 16 a 21):

⑪

⑫

(compassos de 32 a 39):

31 *5:4*

81. *pi - tu - To SAN - To*

34 *M.C. 3*

82. *A... que - les d quem per - do -*

37 *3*

83. *as - des os pe - co - los*

Em cada um destes três trechos as vozes inferiores da parte pianística realizam, respectivamente, as seguintes seqüências harmônicas:

compassos de 8 a 12.....*Sib M - Mi M - Dó M - Mib M c/ 7ª - Sol M - Fá M*
compassos de 16 a 21.....*Sib M - Mi M - Dó M - Mib M c/ 7ª - Sol M - Lá M*
compassos de 32 a 39.....*Sib M - Mi M - Dó M - Mib M c/ 7ª - Sol M - Lá M*

As duas primeiras seqüências acima sucedem, respectivamente, as duas aparições do texto "*A paz esteja convosco*". Já a terceira seqüência inicia-se no final da frase "*Recebei o Espírito Santo*", continuando durante as palavras "*aqueles a quem perdoardes os pecados*". Estas três seqüências, por serem compostas basicamente por tríades, destacam-se dentro da estruturação cromática da peça. Isto relaciona-se, por analogia, à introdução da atmosfera de paz em meio aos discípulos, trazida por essas palavras de Jesus.

"*A paz esteja convosco.*" é cantada, pela primeira vez, sobre a seguinte linha
(compassos de 4 a 8):

7: 2/4 $\bar{c}$ y f | f | f | $\sharp f$ | $\bar{g}$ | f | f | p

A paz es - te - ja con - vos - co.

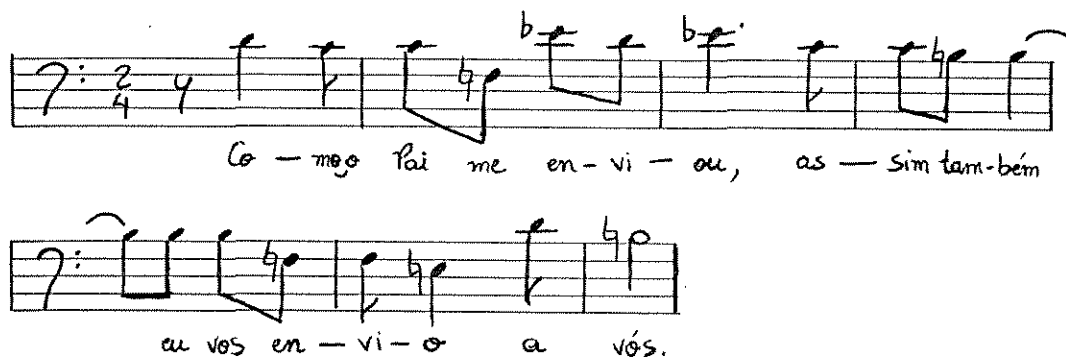
Na segunda aparição deste mesmo texto a voz utiliza uma transformação da linha acima transcrita (compassos de 12 a 17):

A paz es-te — ja con-vos — co.

Nos compassos de 29 a 33 a frase "*Recebei o Espírito Santo:*" é cantada sobre a mesma linha vocal dos compassos de 4 a 8, porém com uma pequena modificação rítmica em seu início:

Re - ce - bei o Es - pi - ri - to San - to:

Os saltos de 8ª justa, trítono, 4ª justa e 3ª menor presentes na linha vocal dos compassos de 4 a 8 (e de 29 a 33), bem como os de 9ª maior e 4ª e 5ª justas dos compassos de 12 a 17, dão origem aos intervalos de 7ª menor, 5ª justa, trítono e 3ª menor usados no canto, nos compassos de 20 a 26:



Na linha vocal dos compassos de 34 a 48 também encontram-se algumas características dos compassos anteriores, devido à presença, embora esporádica, de intervalos de 3ª menor e 5ª justa.

Todos estes recursos utilizados na construção da linha do canto proporcionam maior unidade à mesma.

3.3.14.2.3. COR E TEXTURA

A dinâmica mantém-se entre *pp* e *p* durante toda a canção, auxiliando, deste modo, no estabelecimento da atmosfera de paz das palavras de Jesus. A utilização dos registros médio e agudo do piano em muitos trechos da peça (compassos de 1 a 8, 13 a 16 e 22 a 31) também contribui para isso.

Já nos compassos de 8 a 12, 16 a 21 e 32 a 39 a parte pianística passa a empregar os registros grave, médio e agudo do instrumento resultando naturalmente, num aumento da densidade da textura e numa ampliação dinâmica. Isto enfatiza, nos compassos de 32 a

39, o profundo significado da frase "*aqueles a quem perdoardes os pecados, ser-lhes-ão perdoados:*" e, nos compassos de 8 a 12 e de 16 a 21, prenuncia a chegada deste importante ensinamento de Cristo.

3.3.14.2.4. TEXTURA E FORMA

Principalmente devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença de semicolcheias contínuas no decorrer de toda a peça, e à utilização de uma textura sempre contrapontística, esta canção apresenta-se em seção única.

3.3.15. INTERLÚDIO I

3.3.15.1. FICHA TÉCNICA

- Interlúdio pianístico.
- Duração aproximada: 1'30".

3.3.15.2. ANÁLISE

3.3.15.2.1. RITMO

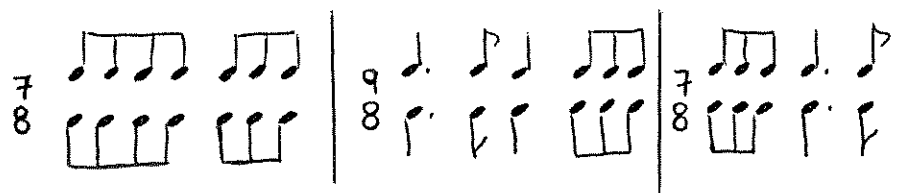
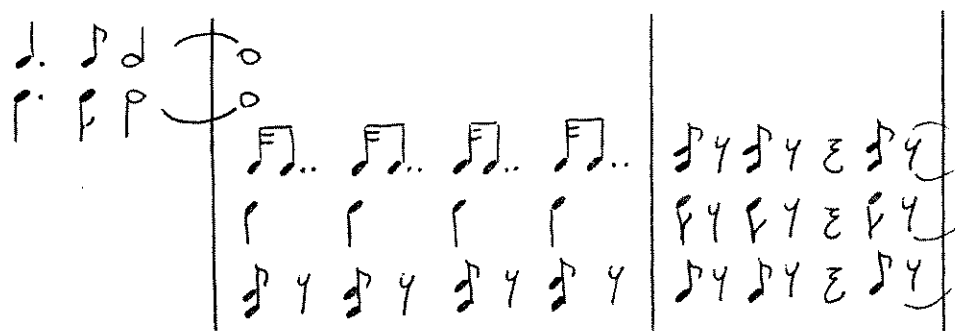
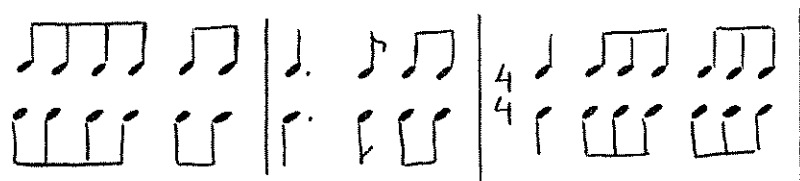
Como este **Interlúdio** precede a **Palavra IV**, na qual "Jesus fortalece a fé de Tomé Dídimo", segundo indicação do compositor, ele se refere ao momento imediatamente anterior a esta passagem bíblica. Este momento encontra-se transcrito abaixo:

"Porém Tomé, um dos doze, que se chama Dídimo, não estava com eles quando veio Jesus. Disseram-lhe pois os outros discípulos: Nós vimos o Senhor. Mas ele lhes disse: Eu se não vir nas suas mãos a abertura dos cravos, e se não meter o meu dedo no lugar dos cravos, e se não meter a minha mão no seu lado, não hei de crer."²¹

Observe-se, a seguir, o esquema da estruturação rítmica deste **Interlúdio**:

²¹ BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. p. 969. (Jo 20: 24-25).

"Lento"



Analisando-se o esquema acima, nota-se que as células  e  (compassos 1, 2, 7 e 8), por serem rápidas e apresentarem, conseqüentemente, um caráter incisivo, contrastam com as colcheias interpoladas por semínimas simples e pontuadas (compassos de 3 a 6 e de 9 a 14) e com as semínimas sucessivas dos compassos 14 e 15, ambas as quais, por sua estabilidade rítmica, possuem um caráter tranqüilo. Isto relaciona-se, respectiva e analogamente, ao contraste entre a descrença de Tomé e a fé dos outros dez discípulos.

As constantes mudanças de compasso ocorridas durante a peça acarretam irregularidade rítmica, a qual enfatiza a diferença entre o pensamento de Tomé e o de seus companheiros.

As semínimas contínuas presentes nos compassos 14 e 15 deste **Interlúdio** já prenunciam as semínimas utilizadas no início da **Palavra IV**. Além disso, o andamento "Lento" rege ambas as peças. Através destes recursos o **Interlúdio I** e a **Palavra IV** e, por conseguinte, as passagens bíblicas a que se referem tornam-se interligados.

3.3.15.2.2. ALTURA

Este **Interlúdio** também é construído sobre a escala cromática, como os são a **Palavra III** e os doze primeiros compassos da **Palavra IV**, entre as quais está localizado.

Observe-se, abaixo, como as células rítmicas  e  dos compassos 1, 2, 7 e 8 estruturam-se em termos de altura:

compassos 1 e 2 :

(2^{as}) (2^{as}) (4^{as}) (2^a)

compassos 7 e 8 :

(2^{as}) (2^{as}) (4^{as}) (4^{as}) (2^a)

Os trechos acima expostos organizam-se, verticalmente falando, segundo intervalos superpostos de 2^a ou de 4^a, enquanto os compassos de 3 a 6 e de 9 a 15 apresentam duas vozes paralelas, idênticas em ritmo, separadas entre si sempre por uma 8^a justa. Estas características intervalares verticais também contribuem para que os compassos 1, 2, 7 e 8 contrastem com os de 3 a 6 e de 9 a 15.

3.3.15.2.3. COR E TEXTURA

A utilização das dinâmicas *ff* e *f* e de uma textura de acordes nos compassos 1, 2, 7 e 8, e a presença da dinâmica *p* e de uma textura homofônica em todo o restante da peça também constituem-se em fatores de contraste entre estas partes do **Interlúdio I**.

3.3.15.2.4. FORMA

Devido à sua pequena dimensão esta peça apresenta-se em seção única. Porém, é possível esquematizar sua forma evidenciando as diferenças - já comentadas durante esta análise - existentes entre os compassos 1, 2, 7, 8 e os demais:

compassos 1 e 2.....	<i>a</i>
compassos de 3 a 7.....	<i>b</i>
compassos 7 e 8.....	<i>a'</i>
compassos de 9 a 15.....	<i>b'</i>

3.3.16. PALAVRA IV

3.3.16.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'45".
- Texto utilizado:

A paz esteja convosco.
 Introduz aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos, põe a tua mão no meu lado: não
 sejas incrédulo, mas homem de fé.
 Creste porque me viste? Felizes aqueles que crêem sem terem visto.

3.3.16.2. ANÁLISE

3.3.16.2.1. RITMO

Abaixo encontra-se um esquema da estruturação rítmica da parte pianística:

"Lento"

The musical score is written in a handwritten style and consists of six systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' (piano). Time signatures 6/4, 8/4, 5/4, and 7/4 are used throughout. The music is written in a cursive, handwritten style.

System 1: The first staff begins with a 6/4 time signature. The second staff has a 6/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

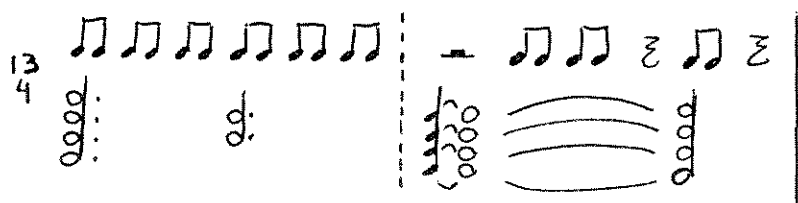
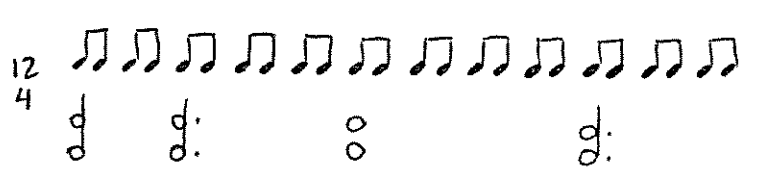
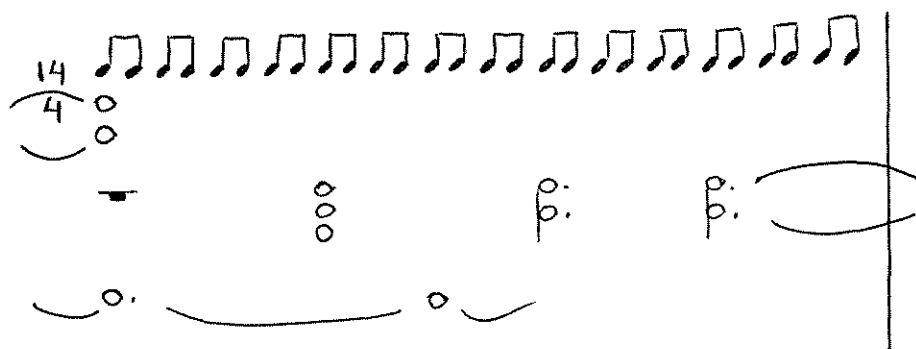
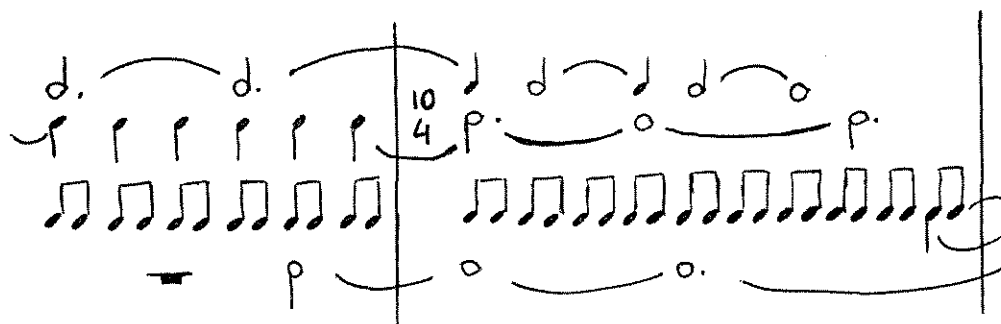
System 2: The first staff has a 6/4 time signature. The second staff has a 6/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

System 3: The first staff has a 6/4 time signature. The second staff has a 6/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

System 4: The first staff has a 7/4 time signature. The second staff has a 7/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

System 5: The first staff has a 5/4 time signature. The second staff has a 5/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

System 6: The first staff has a 5/4 time signature. The second staff has a 5/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings.



Observando-se o esquema acima, nota-se que, do compasso 1 ao 13, a base da estruturação rítmica da parte pianística são semínimas sucessivas interpoladas por colcheias, semínimas pontuadas, mínimas simples e pontuadas e semibreves. Do

compasso 14 ao 22 as semínimas dão lugar a colcheias contínuas, em volta das quais as outras vozes realizam notas mais longas. Esta mudança rítmica ocorrida a partir do compasso 14 tem a função de enfatizar a transformação do texto numa mensagem mais direta. Durante as palavras *"Introduz aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos, põe a tua mão no meu lado:"* (compassos de 4 a 10), Jesus aborda de maneira sutil a incredulidade de Tomé. Já no decorrer das frases *"não sejas incrédulo, mas homem de fé."* e *"Creste porque me viste? Felizes aqueles que crêem sem terem visto."*, Ele fala explicitamente sobre o assunto.

As constantes modificações de compasso presentes nesta peça, por evitarem o estabelecimento de uma periodicidade métrica, contribuem para a fluência da música.

A seguir apresenta-se um esquema da estruturação rítmica da linha vocal:

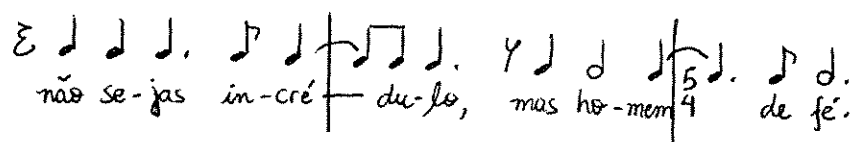
compassos de 2 a 7:

Handwritten musical notation for the vocal line, measures 2 to 7. The notation is in 8/4 time and shows a melodic line with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "A paz es-te-ja con-vos-co. In-tro-duz a-qui o teu de-do, e vê as mi-nhas mãos,". The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes) and rests, with a key signature of one flat (B-flat).

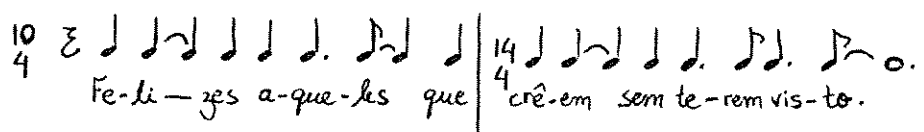
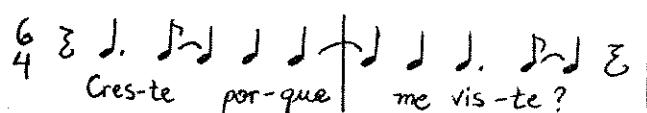
compassos 9 e 10 :



compassos de 13 a 15 :



compassos de 17 a 20 :



Através do esquema acima, pode-se notar a semelhança entre a rítmica da linha vocal e o ritmo natural do texto. O tratamento silábico dado ao mesmo também auxilia na criação desta semelhança.

3.3.16.2.2. ALTURA

Os compassos de 1 a 12 estruturam-se sobre a escala cromática. Na parte pianística do compasso 13 forma-se, aos poucos, o acorde de *Láb* maior, o qual permanece até o compasso 17. Enquanto isso, do compasso 13 ao 22, tanto a linha vocal quanto as outras vozes da parte pianística passam a utilizar, majoritariamente, notas diatônicas em relação à escala de *Láb* maior (apenas as notas *ré*, *sol* e *si*, as quais não pertencem a esta escala, aparecem esporadicamente neste trecho). Sendo a estruturação dos compassos de 1 a 12 e de 13 a 22 baseada, respectivamente, na escala cromática e na de *Láb* maior, a diferença - já comentada no segundo parágrafo do item 3.3.16.2.1. - entre os textos usados nestas duas partes da canção torna-se ainda mais evidente.

A linha do canto apresenta graus conjuntos e saltos de 3ª maior e menor e 4ª, 5ª e 8ª justas em sua construção. Isto traz estabilidade à mesma e, por conseguinte, enfatiza o caráter de segurança e fé das palavras de Cristo.

As colcheias contínuas da parte pianística dos compassos de 17 a 21 realizam um movimento ascendente gradual, desde o seu registro grave até o agudo. Simultaneamente, nos compassos de 17 a 20 da linha vocal também ocorre um movimento ascendente. Esta característica de ascendência tem a finalidade de reforçar a importância da mensagem positiva contida no texto "*Creste porque me viste? Felizes aqueles que crêem sem terem visto.*".

3.3.16.2.3. COR E TEXTURA

a) Dinâmica:

A dinâmica, por manter-se entre *pp* e *p* durante toda a peça, auxilia no estabelecimento da atmosfera de segurança e fé trazida pelas palavras de Jesus.

b) Textura e registro:

A textura desta canção é contrapontística; do compasso 1 ao 11 as diversas vozes da parte pianística aparecem gradualmente, resultando, desta maneira, num aumento também gradual da densidade da textura. De um modo geral, do início ao fim da peça, a extensão utilizada pelo piano amplia-se, aos poucos, na direção de ambos os registros grave e agudo. Estes dois fatos relacionam-se, por analogia, ao fortalecimento da fé de Tomé Dídimo.

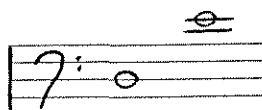
3.3.16.2.4. FORMA

Principalmente devido à homogeneidade de sua textura (contrapontística), esta canção apresenta-se em seção única.

3.3.17. PALAVRA V

3.3.17.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.
- Extensão da parte vocal:



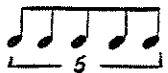
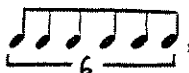
- Duração aproximada: 2'00".
- Texto utilizado:

Amigos, não tendes acaso alguma coisa para comer?
Lançai a rede ao lado direito da barca, e achareis.
Trazei aqui alguns dos peixes, que agora apanhastes.
Vinde, comei.

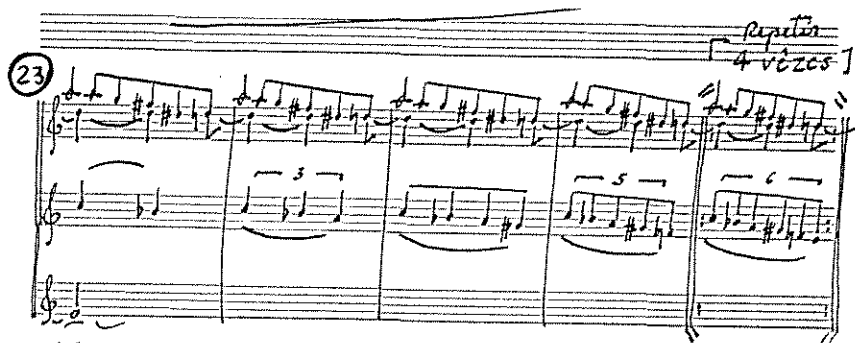
3.3.17.2. ANÁLISE

3.3.17.2.1. RITMO

O carácter "Calmo, feliz", atribuído por Almeida Prado a esta canção, relaciona-se à atmosfera agradável e tranqüila dentro da qual se dá a "Manifestação de Jesus no lago

de Tiberíades, a seus amigos e discípulos", indicação esta também introduzida pelo compositor no início da peça. As contínuas , , e , constantemente presentes na parte pianística, aludem ao movimento da água do lago e, por proporcionarem estabilidade rítmica, reforçam esse caráter "Calmo, feliz".

Do compasso 1 ao 22 estas colcheias contínuas aparecem na segunda voz da parte pianística, enquanto as outras vozes apresentam notas mais longas, principalmente a semínima simples e pontuada e a mínima. A partir do compasso 23 ocorre um "*accelerando* rítmico" na voz inferior, como mostra o exemplo abaixo (compassos de 23 a 30):



Do compasso 31 ao 38 as colcheias contínuas voltam a ser realizadas por uma só voz e, do compasso 39 ao 50, passam a preencher as duas vozes da parte pianística.

O "*accelerando* rítmico" dos compassos de 23 a 30 prenuncia, analogamente, o surgimento da grande quantidade de peixes no lago de Tiberíades. Já a presença de colcheias contínuas em ambas as vozes da parte pianística nos compassos de 39 a 50

representa, também por analogia, a concretização deste milagre de Jesus, pois aparecem justamente depois de cantada a frase "Lançai a rede ao lado direito da barca, e achareis."

Abaixo encontra-se um esquema da estruturação rítmica da linha vocal:

compassos de 10 a 18 :

2/4 Σ 4 $\text{A} - \text{mi} - \text{gos}, \quad \text{n\~{a}o} \quad \text{ten} - \text{des} \quad \text{a} - \text{ca} - \text{so}$

4 $\text{al} - \text{gu} - \text{ma} \quad \text{coi} - \text{sa} \quad \text{pa} - \text{ra} \quad \text{co} - \text{mer?}$

compassos de 32 a 53 :

2/4 Σ $\text{Lan} - \text{çai} \quad \text{a} \quad \text{re} - \text{de} \quad \text{ao} \quad \text{la} - \text{do} \quad \text{di} - \text{rei} - \text{to} \quad \text{da} \quad \text{bar} - \text{ca},$

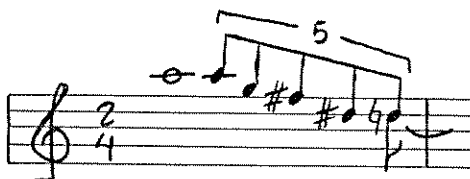
4 $\text{e} \quad \text{a} - \text{cha} - \text{reis.}$ $\text{Tra} - \text{zei} \quad \text{a} - \text{qui} \quad \text{al} - \text{guns} \quad \text{dos}$

$\text{pei} - \text{xes},$ $\text{que} \quad \text{a} - \text{go} - \text{ra} - \text{pa} - \text{rhas} - \text{tes.}$ $\text{vin} - \text{de}, \quad \text{co} - \text{mei.}$

Observando-se o esquema acima, nota-se que a estruturação rítmica da linha vocal assemelha-se bastante ao ritmo natural do texto utilizado. O tratamento silábico dado às palavras contribui para o estabelecimento desta semelhança.

3.3.17.2.2. ALTURA

Na pauta superior da parte pianística dos compassos de 1 a 30 repete-se a seguinte estrutura:



Nos compassos de 3 a 8 da pauta pianística inferior surge a idéia abaixo transcrita:



Esta mesma idéia é apresentada novamente - porém com modificações rítmicas e com o acréscimo da nota *lá* em seu início - na pauta inferior (compassos 11 e 12) e intermediária (compassos de 13 a 17) da parte pianística dos compassos de 11 a 17:



A estrutura repetida na pauta pianística inferior dos compassos de 39 a 53 utiliza as mesmas notas - *sol*, *láb*, *si*, *dó#* e *ré* - presentes na linha vocal dos compassos de 10 a 18. Esta estrutura também sofre um "*rallentando* rítmico" nos compassos de 53 a 58:



A célula *sol-ré*, introduzida pela voz inferior da parte pianística nos compassos 9 e 10, anuncia o início da linha do canto nos compassos 10, 11 e 12, nos quais são utilizadas estas mesmas notas. Esta célula também aparece no último compasso da peça (compasso 58).

Todos estes recursos descritos no decorrer deste item 3.3.17.2.2. proporcionam unidade estrutural à peça.

Abaixo encontram-se as notas presentes em cada parte da linha vocal:

compassos de 10 a 18.....	<i>sol</i> , <i>láb</i> , <i>si</i> , <i>dó#</i> , <i>ré</i>
compassos de 32 a 39.....	<i>fá#</i> , <i>sol#</i> (<i>láb</i>), <i>si</i> , <i>dó#</i> , <i>ré</i> , <i>mi</i>
compassos de 41 a 48.....	<i>lá</i>
compassos 50 e 51.....	<i>ré#</i> , <i>fá#</i>
compassos 52 e 53.....	<i>ré</i> , <i>fá#</i>

Por utilizar apenas a nota *lá* nos compassos de 41 a 48 e por encaixar as palavras "*Vinde*" e "*comei*", respectivamente, nos intervalos descendentes *fá#-ré#* (3ª menor) e

fá#-ré (3ª maior), a linha vocal destes trechos enfatiza o caráter declamatório dos textos em questão.

3.3.17.2.3. COR

a) Dinâmica:

A dinâmica desta canção mantém-se, basicamente, entre *pp* e *p*, contribuindo, assim, para o estabelecimento do ambiente "Calmo" solicitado pelo compositor.

3.3.17.2.4. TEXTURA E FORMA

Principalmente devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença constante de colcheias contínuas, e à utilização de uma textura contrapontística durante toda a canção, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.18. INTERLÚDIO II

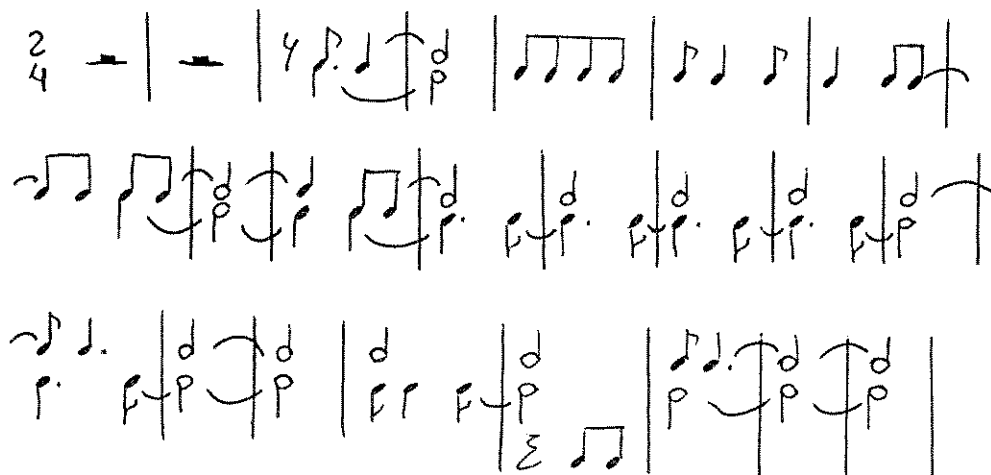
3.3.18.1. FICHA TÉCNICA

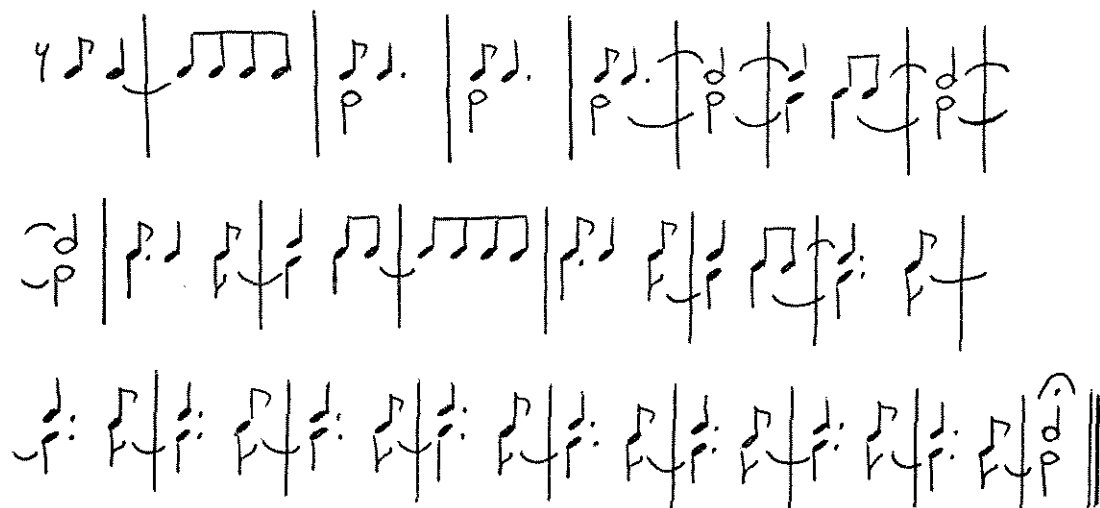
- Interlúdio pianístico.
- Duração aproximada: 1'00".

3.3.18.2. ANÁLISE

3.3.18.2.1. RITMO

A pauta pianística superior deste Interlúdio utiliza a estrutura , contínua e constantemente, dentro do compasso 2/4. Já a pauta inferior apresenta a seguinte organização rítmica:





Tanto a **Palavra V** quanto a **Palavra VI**, a qual se refere à "Profissão de amor de Pedro a Jesus", estão relacionadas à aparição de Cristo no lago de Tiberíades. Conseqüentemente, por estar localizado entre estas duas canções, este **Interlúdio** também se inclui nessa passagem bíblica. Sendo assim, as colcheias contínuas presentes na pauta superior pianística desta peça aludem ao movimento aquático, enquanto as estruturas rítmicas da pauta inferior representa, expressivamente, gotas d'água. O caráter "Transparente, azul" solicitado pelo compositor para este **Interlúdio** constitui-se, justamente, na expressão das qualidades ligadas a esse lago.

3.3.18.2.2. ALTURA

Abaixo encontra-se um "resumo" da estruturação das alturas nesta peça:

①

5a:j — 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j

⑧

5a:j 4a:j 6a:m 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j 6a:m 5a:j 6a:m 5a:j 6a:M

①6

5a:j 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j 5a:j

(25)

7^a m 7^a m 7^a m 7^a m 7^a m 7^a m 4^a j 7^a m 4^a j

8^a dim 8^a dim 8^a dim 8^a dim 8^a dim 8^a dim

(34)

5^a j 5^a j 5^a j 5^a j 5^a j 5^a j 5^a j 5^a j 5^a dim 5^a dim

4^a j 6^a m 6^a m 9^a m 5^a j 8^a j 9^a m

(43)

5^a j 5^a j 5^a j 5^a j 5^a j

9^a m 6^a m 4^a j 5^a j

Com base no "resumo" acima, observa-se que este **Interlúdio** estrutura-se sobre a escala cromática.

No decorrer desta peça são utilizados intervalos de 4ª justa, 5ª justa e diminuta, 6ª maior e menor, 7ª menor, 8ª justa e diminuta e 9ª maior e menor, e tanto no início quanto no final da mesma aparece a 5ª justa *mib-sib*.

O único trecho no qual estes intervalos formam uma tríade maior - no caso, o acorde de *Ré* maior - localiza-se nos compassos de 15 a 18 e 21 e 22. Esta tríade, por contrastar com o restante do **Interlúdio**, destaca-se naturalmente nesse meio e, assim, estabelece o clímax da peça.

3.3.18.2.3. COR

A manutenção da dinâmica entre *pp* e *p* e o uso dos registros médio e agudo do piano durante todo o **Interlúdio**, por resultarem numa sonoridade de caráter cristalino, aproximam-se, expressivamente, das características "Transparente, azul" solicitadas pelo compositor para esta peça.

3.3.18.2.4. TEXTURA E FORMA

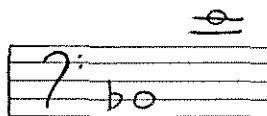
Principalmente devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença constante de colcheias contínuas, e à utilização de uma textura contrapontística durante todo o **Interlúdio**, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.19. PALAVRA VI

3.3.19.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 4'00".

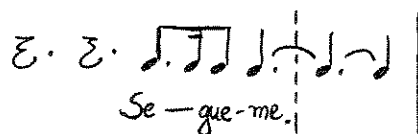
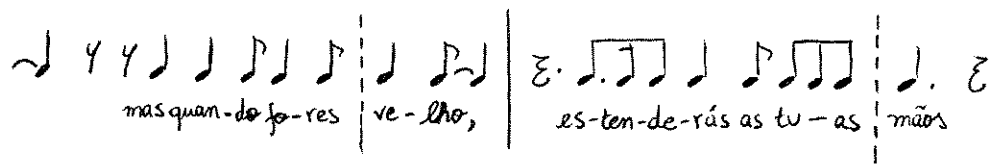
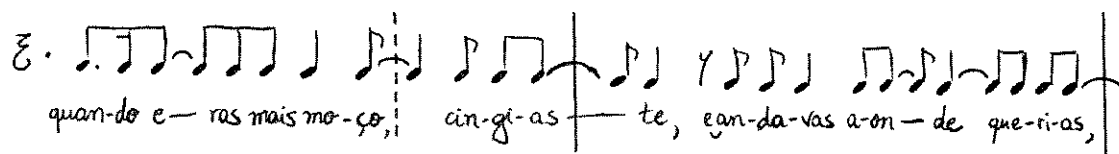
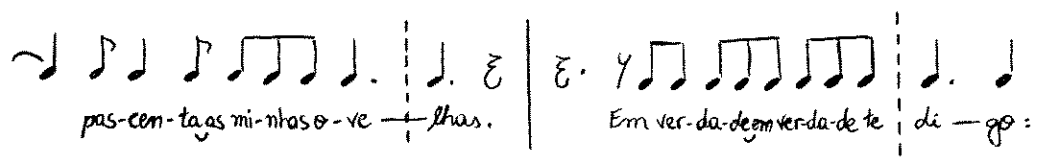
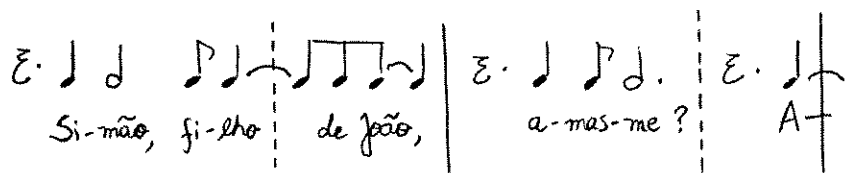
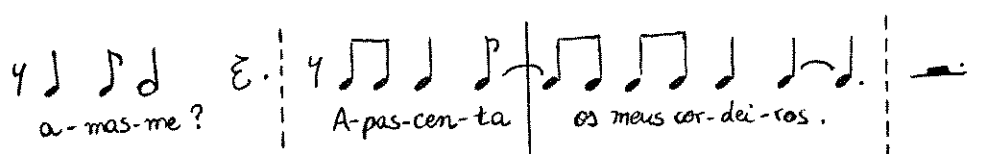
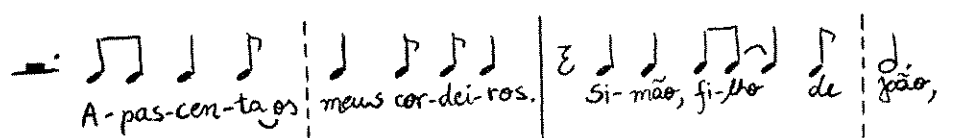
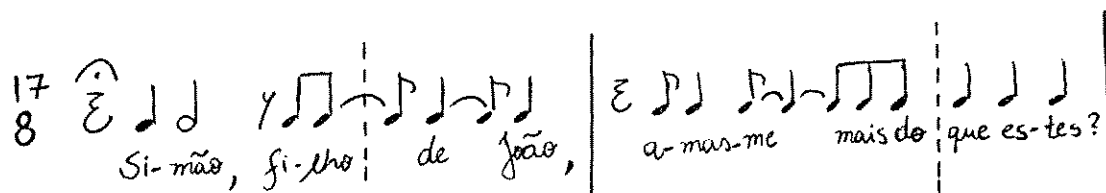
- Texto utilizado:

Simão, filho de João, amas-me mais do que estes?
 Apascenta os meus cordeiros.
 Simão, filho de João, amas-me?
 Apascenta os meus cordeiros.
 Simão, filho de João, amas-me?
 Apascenta as minhas ovelhas. Em verdade, em verdade te digo: quando eras mais
 moço, cingias-te, e andavas aonde querias, mas quando fores velho, estenderás
 as tuas mãos e outro te cingirá, e te levará para onde não queres.
 Segue-me.

3.3.19.2. ANÁLISE

3.3.19.2.1. RITMO

Como no estilo *recitativo*, o piano "pontua" a linha vocal no primeiro compasso desta canção:



Pode-se perceber, através deste esquema, que a estruturação rítmica da linha vocal assemelha-se ao ritmo natural da fala do texto em questão. O tratamento basicamente silábico dado às palavras também auxilia na criação desta semelhança.

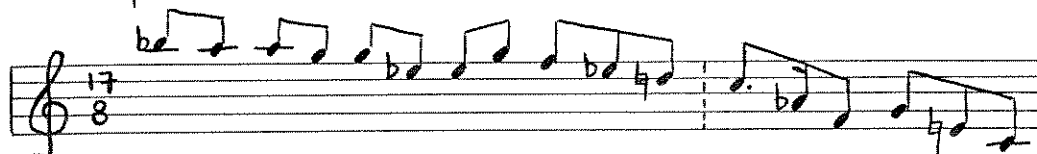
3.3.19.2.2. ALTURA

Cada um dos compassos de 3 a 20 da parte pianística apresenta uma idéia derivada da exposta no compasso 2. Abaixo estão transcritas todas elas:

compasso 2 :



compasso 3 :



compasso 4 :



compasse 5 :



compasse 6 :



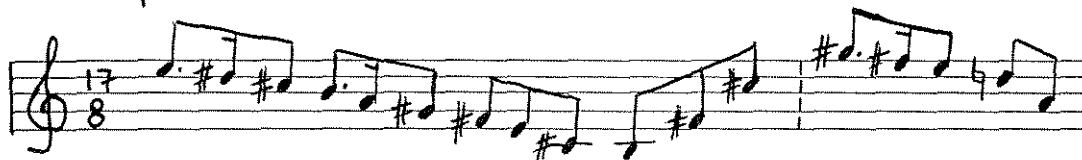
compasso 7:



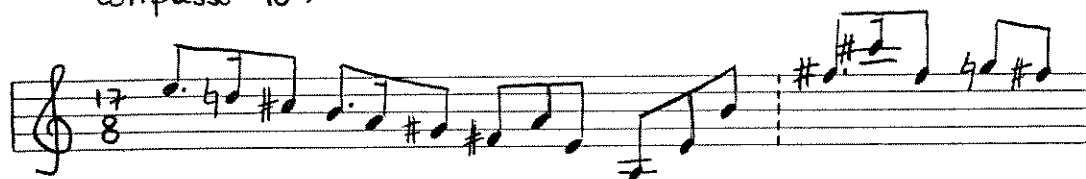
compasse 8 :



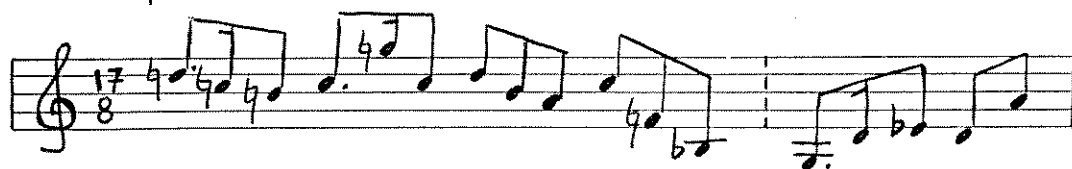
compasso 9 :



compasse 10 :



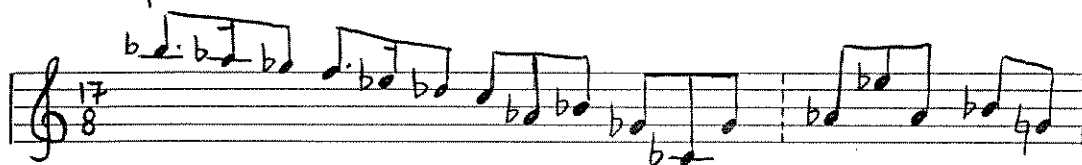
compasse 11 :



compasse 12 :



compasse 13 :



compasse 14 :



compasse 15 :



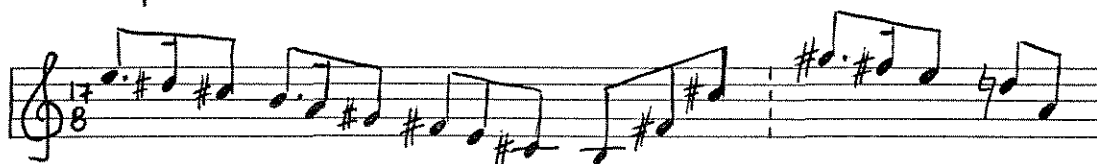
compasse 16 :



compasse 17 :



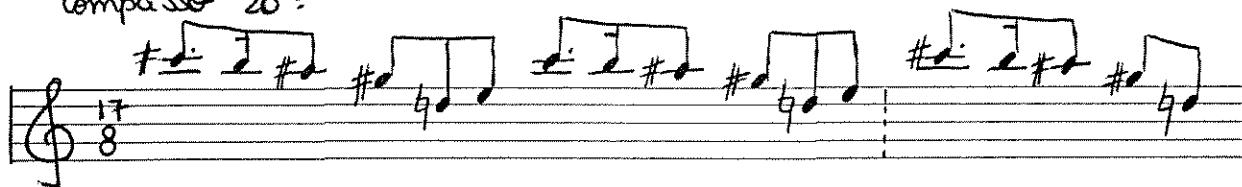
compasse 18 :



compasse 19 :



compasso 20 :

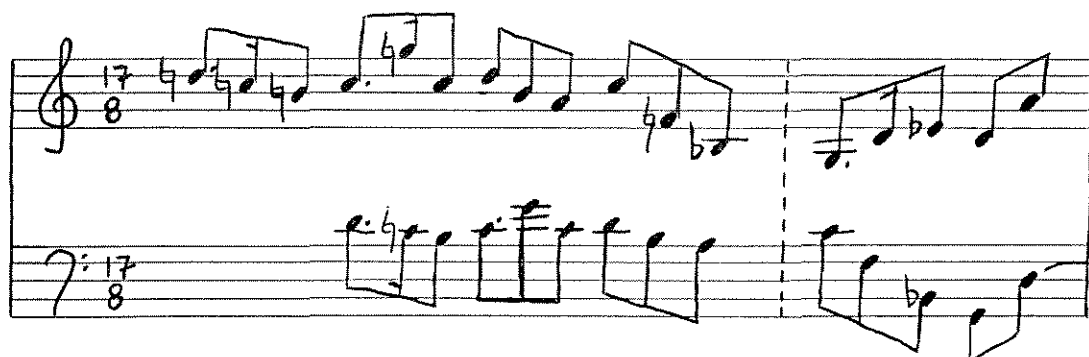


Em cada um dos compassos de 10 a 20 ocorre uma imitação da idéia em questão:

compasso 10 :



compasso 11 :



compassos 12 e 13 :

Handwritten musical notation for measures 12 and 13. The notation is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 17/8. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 17/8. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed groups. A double bar line separates the two measures.

compasso 13 :

Handwritten musical notation for measure 13. The notation is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 17/8. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 17/8. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed groups. A double bar line separates the two measures.

compassos 14 e 15 :

Handwritten musical notation for measures 14 and 15. The notation is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 17/8. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 17/8. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed groups. A double bar line separates the two measures.

compassos 15 e 16 :

compassos 16 e 17 :

compasso 17 :

compasso 18 :

Handwritten musical notation for compasso 18. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 17/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 17/8. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A dashed vertical line separates the two measures of the compasso.

compassos 19 e 20 :

Handwritten musical notation for compassos 19 and 20. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 17/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 17/8. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A dashed vertical line separates the two measures of the compassos.

compasso 20 :

Handwritten musical notation for compasso 20. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 17/8. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 17/8. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A dashed vertical line separates the two measures of the compasso.

Estes recursos de derivação e imitação proporcionam unidade estrutural à peça.

Nas três linhas vocais relativas ao chamamento "*Simão, filho de João*," (compassos 1, 4 e 7) encontram-se intervalos de 8ª justa, os quais contribuem para enfatizar a função de vocativo dessas palavras.

Já as outras frases do texto utilizam em suas linhas vocais notas repetidas, graus conjuntos e pequenos saltos de 3ª maior e menor e 4ª justa, empregando apenas eventualmente intervalos de 5ª justa e 6ª maior. Isto ajuda a aproximar o canto da entoação natural das palavras.

3.3.19.2.3. COR

A dinâmica, mantida entre *f* e *ff* no primeiro compasso da peça, reforça a expressividade do chamamento "*Simão, filho de João*". No restante da canção a dinâmica permanece em *p*, auxiliando no estabelecimento do caráter "Calmo, pastoril" solicitado pelo compositor.

3.3.19.2.4. TEXTURA E FORMA

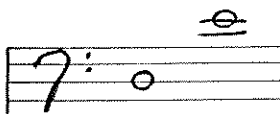
Devido à sua textura contrapontística e, como já foi exposto anteriormente, às suas organizações rítmica e melódica bastante homogêneas, esta peça apresenta-se em seção única.

3.3.20. PALAVRA VII

3.3.20.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'15".

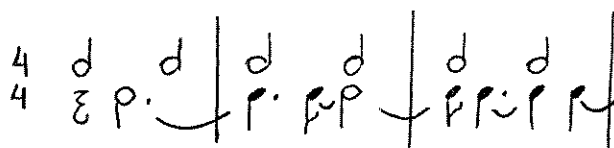
- Texto utilizado:

Não vos pertence a vós saber os tempos, nem os momentos, que o Pai fixou em Seu poder; mas descera sobre vós o Espírito Santo, e vos dará força, e sereis minhas testemunhas em Jerusalém, em toda a Judéia, na Samaria, e até o fim do mundo.

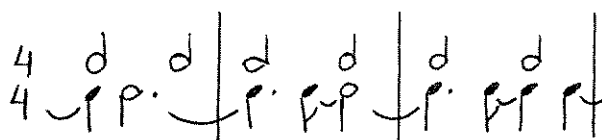
3.3.20.2. ANÁLISE

3.3.20.2.1. RITMO

Do compasso 1 ao 18 repete-se continuamente na parte pianística a seguinte estrutura rítmica (abaixo encontra-se um "resumo" dessa estrutura):



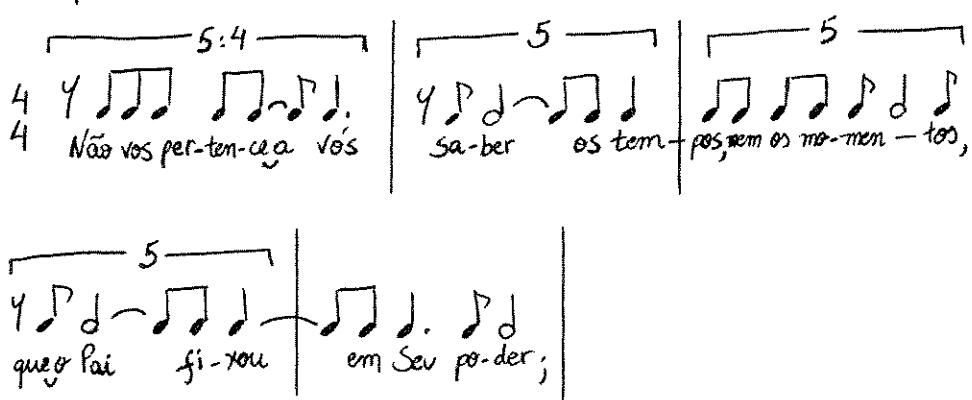
Do compasso 19 ao 27 a estrutura acima continua a se repetir, porém com uma pequena modificação em seu final:



Estas repetições, juntamente com o andamento "Lento", trazem estabilidade e unidade rítmicas à peça. Estas características, por sua vez, relacionam-se, por analogia, à segurança transmitida pelas palavras de Jesus.

Abaixo encontra-se esquematizada a estruturação rítmica da linha vocal:

compassos de 3 a 7 :



compassos de 10 a 24 :

Handwritten musical notation for a vocal part, measures 10 to 24. The notation is in 4/4 time and features a melody with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "mas des-ce-rá so-bre vós o Es-pí-ri-to San-to, e vos da-rá for-ça, e se-reis mi-nhas tes-te-mu-nhas em Je-ru-sa-lém, em to-da a Ju-dé-ia, na Sa-ma-ri-a, e a-té o fim do mun-do." The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and fingerings (5, 3, 37).

Como se pode perceber pelo esquema acima, a organização rítmica da parte vocal assemelha-se bastante ao ritmo natural da fala do texto utilizado. Esta semelhança torna-se mais acentuada devido ao tratamento silábico dado às palavras e à flexibilidade rítmica proporcionada pelas quintinas e tercinas.

3.3.20.2.2. ALTURA

A parte pianística desta canção estrutura-se por meio de acordes. Durante a progressão dos mesmos vão sendo utilizadas, gradualmente, todas as notas da escala cromática.

As notas *ré* e *mi* ocupam alternadamente, do compasso 1 ao 28, a voz superior dos acordes da pauta pianística superior e, do compasso 7 ao 28, também da pauta inferior. Este recurso traz ainda mais estabilidade e unidade à peça, enfatizando, por conseguinte, o caráter seguro e confiante da fala de Cristo.

Os únicos trechos nos quais ambas as pautas pianísticas realizam a mesma tríade são o compasso 1, ou seja, o início (acorde de *Sol* maior), e os compassos 25, 27 e 28, isto é, o final da canção (acorde de *Lá* maior). Sendo assim, estes trechos destacam-se como os únicos momentos de "repouso" harmônico, contribuindo com a fluência musical e com a unificação estrutural da peça.

Durante toda a canção a linha vocal utiliza apenas as cinco primeiras notas da escala de *Lá* maior (*lá, si, dó#, ré e mi*), já prenunciando o estabelecimento do acorde de *Lá* maior no final.

3.3.20.2.3. COR

A manutenção da dinâmica entre *pppp* e *p* e o uso dos registros médio e agudo do piano no decorrer de toda a peça, por resultarem na criação de uma sonoridade cristalina, expressam o caráter "Iluminante!" solicitado pelo compositor.

3.3.20.2.4. TEXTURA E FORMA

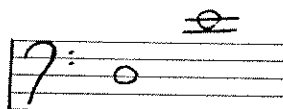
A textura sempre baseada em acordes, as repetições de uma mesma estrutura rítmica durante toda a parte pianística e a presença constante e alternada das notas *ré* e *mi* nas vozes superiores dos acordes constituem-se nos três principais fatores que trazem homogeneidade à estruturação desta peça e, sendo assim, definem a forma da mesma como seção única.

3.3.21. POSLÚDIO

3.3.21.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para barítono leve e piano.

-Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'45",

- Texto utilizado:

E eis que estou convosco todos os dias, até o fim do mundo.

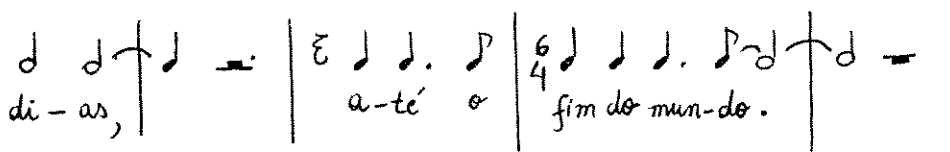
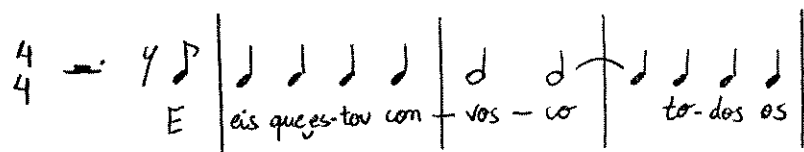
3.3.21.2. ANÁLISE

3.3.21.2.1. RITMO

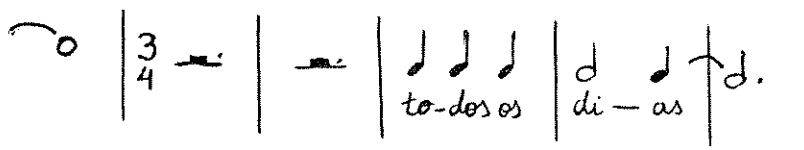
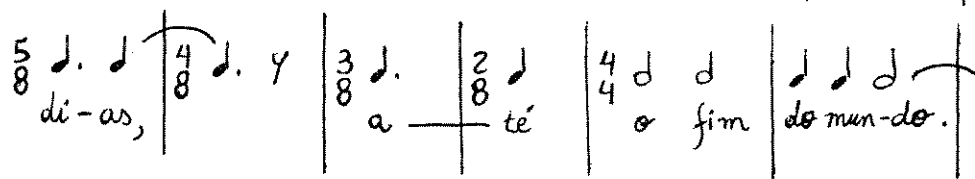
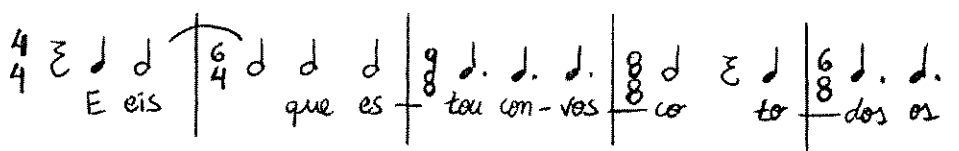
A parte pianística desta canção caracteriza-se pela presença constante de colcheias contínuas. Isto traz estabilidade rítmica à peça e, por conseguinte, a aproxima do caráter "Serenó" solicitado pelo compositor e contido nas palavras de Jesus.

Abaixo encontra-se transcrita a estruturação rítmica da linha vocal:

compassos de 3 a 11:



compassos de 13 a 29:

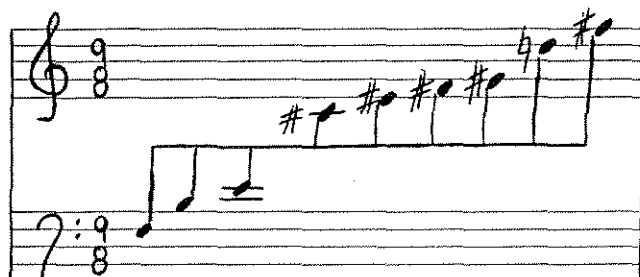


Observando-se o esquema acima, nota-se que, por utilizar, em sua maioria, semínimas simples e pontuadas e mínimas, a parte vocal também transmite a idéia de estabilidade rítmica, auxiliando, assim, na criação do ambiente "Serenio".

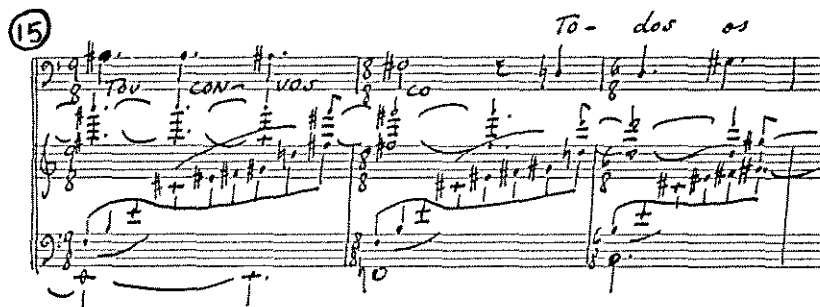
3.3.21.2.2. ALTURA

Do compasso 1 ao 14 a parte pianística realiza, alternadamente, movimentos ascendentes e descendentes. Esta alternância proporciona equilíbrio e simetria à organização das alturas, e estes fatores, por sua vez, enfatizam ainda mais o caráter "Seren" da peça.

No compasso 15 o piano apresenta a seguinte idéia ascendente:



No decorrer dos compassos de 16 a 21 certas notas desta idéia passam a ser gradualmente omitidas e esta omissão acarreta o surgimento de compassos cada vez mais curtos:





Este decréscimo gradual de notas antecede o momento em que a voz canta "*o fim do mundo.*" (compassos de 22 a 24) e, portanto, alude à imagem do presente aproximando-se desse futuro através do passar dos dias.

Nos compassos 22 e 23 a parte pianística mostra-se mais estática em termos de altura, justamente com a finalidade de representar, por analogia, o conteúdo da expressão "*o fim do mundo.*", cantada neste trecho.

Do compasso 24 ao final da peça o piano passa a realizar um movimento sempre ascendente, do registro grave ao agudo, embora a partir do compasso 26 esta ascendência seja intercalada por momentos de estaticidade:



Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 26, features a vocal line with lyrics "di - as" and "To - dos os", and piano accompaniment with markings "simili" and "in loco". The second system, starting at measure 30, continues the piano accompaniment with the instruction "rep. várias vezes desaparecendo no infinito". The score is signed "Almeida Lima" and dated "New York, 28/05/89".

Como se pode notar no trecho acima, esse movimento sempre ascendente e a indicação "repetir várias vezes desaparecendo no infinito", colocada ao final da canção, relacionam-se, respectivamente, à imagem de Jesus subindo aos céus e desaparecendo aos olhos de Seus amigos.

A linha vocal dos compassos de 3 a 11 (primeira aparição do texto) utiliza com frequência intervalos mais abertos - como a 6ª maior, a 7ª menor e a 8ª justa - que a dos compassos de 13 a 29 (segunda aparição do texto seguida pela expressão "todos os dias,"), a qual apresenta em sua maioria notas repetidas e, eventualmente, intervalos de 2ª menor, 3ª maior, 4ª aumentada e 5ª justa. Isto tudo funciona, respectivamente, como ênfase expressiva ao conteúdo do texto (compassos de 3 a 11) e como representação analógica do caráter "Serenó" das palavras de Cristo (compassos de 13 a 29).

3.3.21.2.3. COR

A manutenção da dinâmica entre *pp* e *p* durante toda a peça auxilia no estabelecimento da atmosfera de serenidade sugerida pelo compositor.

3.3.21.2.4. TEXTURA E FORMA

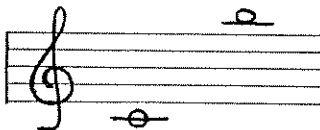
Embora esta canção possua uma textura contrapontística do compasso 1 ao 25 e baseada em acordes a partir do 26, sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença constante de colcheias contínuas, unifica os dois trechos e conseqüentemente define a forma da peça como seção única.

3.4. PAI NOSSO

3.4.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 3'00".

- Texto utilizado:

Pai nosso que estais nos céus,
 santificado seja o Vosso nome;
 venha a nós o Vosso reino,
 seja feita a Vossa vontade,
 assim na Terra como no céu.
 O pão nosso de cada dia nos dai hoje;
 perdoai as nossas ofensas
 assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido
 e não nos deixeis cair em tentação,
 mas livrai-nos do mal!
 Vosso é o reino, o poder e a glória para sempre!
 Amém.

3.4.2. ANÁLISE

3.4.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

A indicação "Serenio [ = 112]", vigente durante os compassos de 1 a 31, engloba justamente os dez primeiros versos da oração, contribuindo, deste modo, para o estabelecimento da atmosfera de paz e confiança sugeridas por este trecho do texto. Já o andamento "Menos [ = 92]", utilizado nos compassos de 32 a 39, no decorrer dos quais a voz canta o último verso e a palavra "Amém", enriquece a expressividade desta parte da oração pois, sendo mais lento que o andamento anterior, proporciona maior flexibilidade à linha vocal, aproximando-a de uma declamação do texto em questão.

b) Compasso:

Todos os compassos usados nesta peça têm em comum a semínima pontuada como unidade de tempo:

compassos 1 e 2.....	6/8
compassos 3 e 4.....	9/8
compassos 5 e 6.....	12/8
compassos de 7 a 19.....	9/8
compassos de 20 a 25.....	12/8
compassos de 26 a 39.....	9/8

Estas mudanças de compasso têm, simplesmente, a função de evidenciar as diferentes métricas resultantes do discurso rítmico-musical.

c) Estruturação rítmica:

Abaixo encontram-se transcritas as principais células rítmicas desta peça:

a)  (colcheia atona)

d) 

b)  (colcheia tônica)

e) 

c) 

f) 

De modo geral, **Pai nosso** é construída a partir de combinações entre estas células rítmicas e também a partir da formação de síncopas dentro destas combinações, através do uso de ligaduras sobre duas notas iguais consecutivas.

O aparecimento quase constante de colcheias contínuas no decorrer da parte pianística propicia fluidez à música. Por serem as menores durações utilizadas no decorrer de toda a canção, tanto na voz quanto no piano, estas colcheias proporcionam tranqüilidade ao movimento rítmico, enfatizando, assim, o caráter "Serenó" solicitado pelo compositor no início da peça.

O encaixe entre texto e ritmo na linha vocal é, basicamente, silábico; isto aproxima o canto de uma declamação de *Pai nosso*. Apenas na palavra "*Amém*" são usados melismas.

3.4.2.2. ALTURA

a) Estruturação das alturas:

A organização das alturas na parte pianística caracteriza-se, principalmente, pelo uso quase constante de terças simultâneas (as quais também podem aparecer na forma de tríades) e a presença de baixos sempre dobrados em oitava²².

Alguns trechos da linha vocal são também tocados pelo piano, porém em defasagem rítmica em relação à primeira. Esta diferença deve-se não somente às entradas já defasadas de cada um dos instrumentos, mas, principalmente ao fato de haver muitas modificações rítmicas e melódicas, e até mesmo "resumos" melódicos, dos trechos vocais quando realizados pelo piano. Abaixo encontram-se exemplos deste procedimento em **Pai nosso**:

(compassos de 8 a 16):

com simplicidade e confiança

The musical score shows measures 8 to 16 of the 'Pai Nosso' piece. The voice part is on a single staff with lyrics: 'M.D. Pai nos-so que és Tão nos'. The piano part consists of two staves. The right hand plays chords, mostly triads, and the left hand plays a bass line with octaves. The tempo/mood is indicated as 'com simplicidade e confiança'. There is a circled 'A' above the first measure of the piano part.

²² Segundo o próprio compositor, estas características resultam de uma "revisita" aos ponteiros de Camargo Guarnieri. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995*).

10

Céus, santi-fi-ca-do se-ja o vos-so no-mi;

12

Ve-nha-mos o vos-so Res-mo, se-ja fai-Ta a

14

Vossa von-Ta de, as-sim na Ter-ra como vós

16

Céus

(compassos de 20 a 26):

(18)

p

(21) (B)

p

o pão nosso de ca-da di-a nos dei lo-

(23)

mf

per-do-aí as nossas o-fen-sas a-tém como nós per-do-

(25)

mf

a - mos a quem nos tem o-fen-di-do e nos nos dei-

A linha do canto, como já foi exposto no item 3.4.1., possui uma ampla extensão, a qual resulta do uso de variados intervalos, desde graus conjuntos até grandes saltos, como os de 7ª maior e menor, 8ª justa e 9ª menor.

Durante os cinco primeiros versos do texto (compassos de 8 a 16), os quais possuem a função de louvar a Deus, a linha vocal utiliza, majoritariamente, graus conjuntos e intervalos de 3ª maior e menor, e 4ª, 5ª e 8ª justas, contribuindo para enfatizar este caráter de louvor. Já no decorrer dos cinco versos seguintes (compassos de 21 a 30), os quais constituem-se em pedidos de perdão e de proteção contra todo o mal, começam a aparecer com mais frequência intervalos de 2ª menor, trítone, 7ª maior e menor, e 9ª menor, justamente com a finalidade de reforçar o caráter tenso desta parte do texto. O último verso (compassos de 32 a 35), por possuir palavras de louvor como os cinco primeiros versos, é cantado, em sua maioria, juntamente com a palavra "*Amém*" (compassos de 36 a 39), sobre intervalos de 3ª maior e menor, 6ª menor, e 4ª, 5ª e 8ª justas.

Sol maior constitui-se no centro em torno do qual estrutura-se esta canção. O caráter de louvor dos cinco primeiros versos do texto (compassos de 8 a 16) é traduzido, na linha do canto, através do uso majoritário de notas diatônicas em relação a este centro. Conseqüentemente, para expressar a atmosfera de tensão contida nos cinco versos seguintes (compassos de 21 a 30), Almeida Prado passa a construir a linha vocal utilizando-se, com mais frequência, de notas alteradas. O último verso (compassos de 32 a 35), bem como a palavra "*Amém*" (compassos de 36 a 39), estrutura-se, em sua maioria, sobre notas diatônicas, justamente para enfatizar seu caráter de louvor.

Nesta peça as alturas também possuem funções expressivo-descritivas. No exemplo abaixo pode-se observar a identificação das palavras "Terra" e "céu" com duas notas graves e uma aguda, respectivamente:

Handwritten musical score for two systems. The first system (measures 14-15) shows a vocal line with lyrics "Vossa von-Ta de, as-sim na Ter-ra como no" and piano accompaniment. The second system (measures 16-17) shows a vocal line with lyrics "Céu." and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Com a finalidade de se obter com efeito a dinâmica *pp* indicada no último compasso da canção (compasso 39), sugere-se modificar o encaixe entre texto e linha vocal, como mostra a transcrição abaixo:

Handwritten musical notation for a single measure (measure 39). It shows a vocal line with a fermata over the final note and piano accompaniment. The lyrics are "A - mém (b.chuva)".

b) Harmonia:

Almeida Prado denomina as harmonias de **Pai nosso** de "peregrinas"²³. Sabendo-se que esta canção é construída em torno de Sol maior, podem-se observar, abaixo, alguns exemplos destas harmonias:

(compassos 6 e 7) :



(compassos de 21 a 34) :

²³ Segundo o próprio compositor, este termo indica que os graus da escala sobre a qual se estrutura a peça e, evidentemente, os acordes construídos sobre os mesmos, são alterados, e estas alterações não possuem quaisquer funções modulatórias. Este recurso denominado de harmonias "peregrinas" foi extraído da obra de Sergei Prokofieff, na qual há muitas ocorrências deste procedimento. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995.*).

(23) *pu-do-ai as nossas o-fen-sas a-t-tem como nós pe-do-*

(25) *a-mos a quem nos tem o-fen-di-do e nos nos dei-*

(27) *Xeis ca-is em Ten-ta-cas mas*

(30) *li-vrai-nos do Mal!*

(32) (C) *Menos* [♩ = 92] *vossos o Rei-mo, o po-der*

(34)

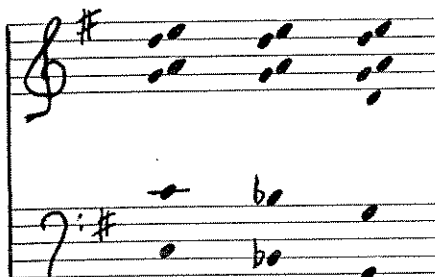
Como se pode perceber pelos exemplos acima, dificilmente as notas de um acorde estão todas dispostas numa mesma linha vertical. Geralmente, as entradas destas notas guardam entre si pequenas defasagens rítmicas, possibilitando uma passagem gradual de uma harmonia a outra e, inclusive, fusões entre as mesmas. Este fato ocorre com muita frequência durante toda a peça e contribui para a fluidez musical, pois a verticalidade harmônica passa a ser apenas uma consequência do aparecimento gradual das notas dos acordes.

Em **Pai nosso** também encontram-se acordes formados a partir de quartas superpostas, tanto diatônicas quanto alteradas, como mostram os exemplos abaixo:

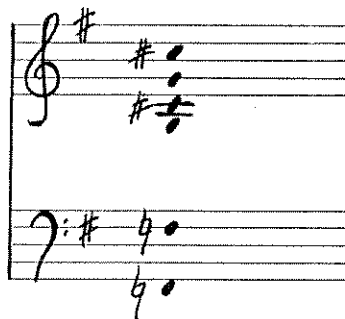
compasso 25 :

compasso 26 :

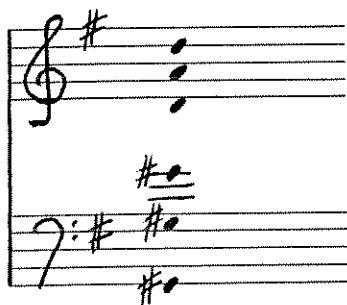
compasso 27:



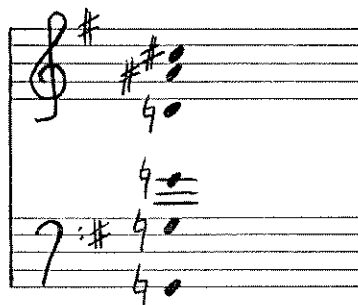
compasso 30:



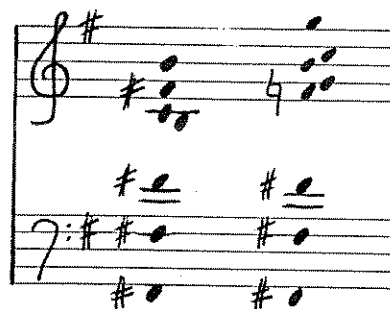
compasso 32:



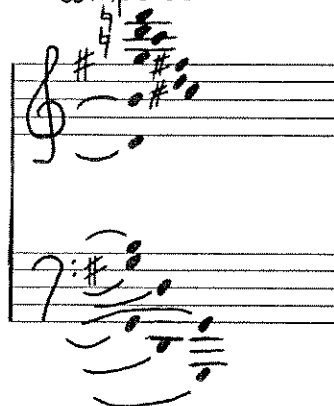
compasso 33:



compasso 34:

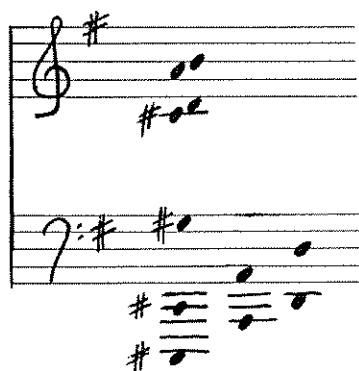


compasso 39:

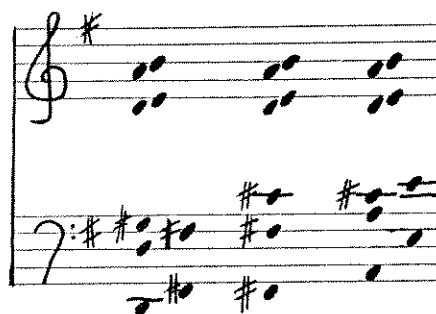


Há ainda acordes construídos através de segundas superpostas, diatônicas ou alteradas:

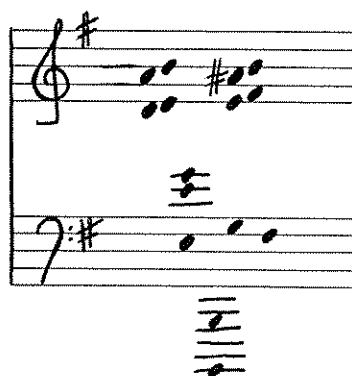
compasso 23 :



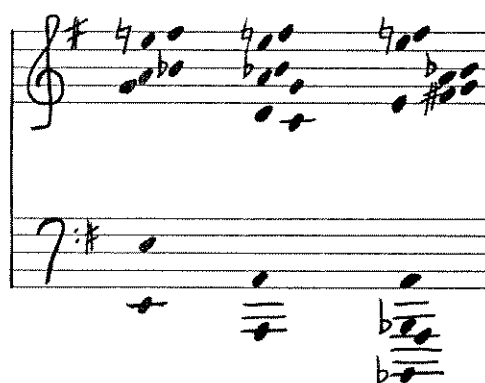
compasso 24 :



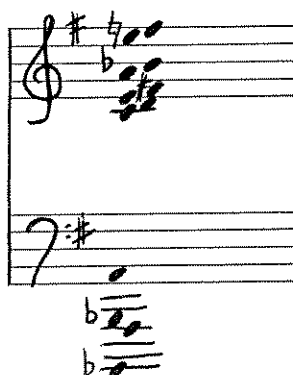
compasso 25 :



compasso 28 :



compasso 29 :



Os diversos tipos de acorde encontrados nesta peça relacionam-se com o teor significativo do texto em questão. Durante os cinco primeiros versos (compassos de 8 a 16), Almeida Prado utiliza-se, majoritariamente, de acordes diatônicos, pois este trecho da oração contém palavras de louvor a Deus. Já no decorrer dos cinco versos seguintes (compassos de 21 a 30), cujo conteúdo consiste em súplicas de perdão e de proteção contra todo o mal, aparecem tanto harmonias "peregrinas" quanto acordes de segundas e quartas. Apesar de se constituir num verso de louvor como os cinco primeiros, o último verso (compassos de 32 a 35) também é acompanhado por acordes alterados e de quartas. Isto acontece justamente para criar um clímax suspensivo que repousa logo em seguida sobre as harmonias diatônicas relativas à palavra "*Amém*" (compassos de 36 a 39).

3.4.2.3. COR E TEXTURA

a) Caráter:

As indicações "Serenos", "suave, com ternura filial" e "com simplicidade e confiança", colocadas, respectivamente, no começo da canção como um todo, no início da parte pianística e na entrada da linha vocal, mantêm, durante toda a peça, o ambiente de paz e fé sobre o qual se edifica o texto.

b) Dinâmica:

A dinâmica em **Pai nosso** permanece, basicamente, dentro de uma faixa delimitada por *ppp* e *p*; isto auxilia no estabelecimento da atmosfera de paz e tranqüilidade trazida pela oração.

c) Textura e pedal:

Na única versão existente de **Pai nosso** - para soprano e piano - a textura da parte pianística possui características orquestrais²⁴, pois comporta, de um modo geral, três camadas sonoras: os baixos, o acompanhamento intermediário e a voz principal.

O uso do pedal direito do piano nesta peça não se limita, portanto, a possibilitar o *legato* em cada uma das camadas sonoras e a enriquecer a sonoridade das mesmas. Sua função também é a de unir tais camadas, formando um amplo e denso feixe de linhas musicais, e reforçando, assim, o caráter orquestral da escrita pianística.

3.4.2.4. FORMA

Com base nas análises acima descritas, pode-se dividir esta canção da seguinte maneira:

²⁴ Almeida Prado pretendia escrever uma versão de **Pai nosso** para soprano e orquestra, porém este projeto foi abandonado. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995.*).

compassos de 1 a 7: introdução pianística.....	<i>A</i>
compassos de 8 a 16: trecho relativo aos cinco primeiros versos da oração.....	<i>B</i>
compassos de 17 a 20: ponte pianística.....	<i>A'</i>
compassos de 21 a 30: trecho relativo aos cinco versos seguintes.....	<i>C</i>
compassos de 31 a 39: último verso seguido da palavra " <i>Amém</i> "......	<i>D</i>

3.5. DO SALTÉRIO DO REI DAVID

Esta obra constitui-se num ciclo de três peças:

Salmo 133 (Oração da noite do peregrino)

Interlúdio

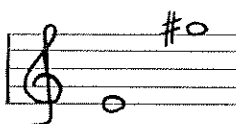
Salmo 83 (Canto de alegria do peregrino)

3.5.1. SALMO 133 (ORAÇÃO DA NOITE DO PEREGRINO):

3.5.1.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".

- Texto utilizado:

E agora bendirei ao Senhor vós todos, os servos do Senhor, vós que habitais na casa do Senhor durante as horas da noite.

Levantai as mãos para o santuário e bendizei ao Senhor.

De Sião te abençoe o Senhor, Ele que fez o céu e a Terra.

3.5.1.2. ANÁLISE

3.5.1.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

As indicações "[ = 56]" e "Calmo" estabelecem, respectivamente, um andamento *Largo* e um ambiente tranquilo, em alusão à paz que, evidentemente, habita - utilizando as palavras do texto - "*na casa do Senhor*".

b) Compasso:

O compasso 15/4 mantém-se durante toda a peça. Devido à existência de quinze tempos, realizados em andamento lento, dentro de cada compasso, a distância espacial e temporal entre os primeiros tempos de compassos vizinhos torna-se grande o bastante para atenuar a tonicidade dos mesmos. Com isso, a fluência rítmica é favorecida.

c) Estruturação rítmica:

A parte pianística apresenta semínimas contínuas em sua estruturação, do início ao final da peça. Isto traz regularidade e, portanto, estabilidade rítmica, as quais relacionam-se, por analogia, à paz e à tranquilidade existentes "*na casa do Senhor*".

O encaixe entre texto e ritmo dentro da linha vocal é basicamente silábico. Isto aproxima o canto de uma declamação do **Salmo 133**.

3.5.1.2.2. ALTURA

A parte pianística desta peça reitera, a cada compasso, uma mesma seqüência harmônica de quinze acordes. Esta seqüência, estruturada em torno de *mi* menor, é constituída de acordes "peregrinos"²⁵. Porém, a partir do compasso 5, todos estes acordes passam a ser alterados, diatonicamente, segundo a armadura de clave de *Mi* maior. Em outras palavras, as notas dos acordes continuam sendo as mesmas, mas passam a receber alterações diatônicas em relação ao novo centro (*Mi* maior). Abaixo seguem-se os compassos 4 e 5 desta peça, nos quais podem-se observar, respectivamente, a seqüência de harmonias "peregrinas" em torno de *mi* menor e a de acordes diatônicos em torno de *Mi* maior:

The image displays two musical staves, labeled 4 and 5, representing measures from a musical score. Each staff has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef).
 Measure 4: The vocal line has the lyrics "e Bendizei ao Senhor". The piano accompaniment features a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand.
 Measure 5: The vocal line has the lyrics "Ao Senhor" and "A — o Senhor". The piano accompaniment continues with a similar chordal structure in the right hand and a bass line in the left hand.

²⁵ Vide nota sobre harmonias "peregrinas" à página 203.

A passagem de *mi* menor para seu homônimo maior, bem como a transformação de acordes alterados em diatônicos, provocam sensações de repouso e estabilização. O surgimento destas sensações, por coincidir com o clímax expressivo do texto (quando a voz canta pela segunda vez "*e bendizei ao Senhor.*") e da linha vocal (onde aparece sua nota mais aguda), enfatiza ainda mais a paz trazida por este ponto máximo de louvor do **Salmo 133**. Este ambiente tranqüilo e estável mantém-se até o final da peça e, portanto, envolve também o versículo "*De Sião te abençoe o Senhor, Ele que fez o céu e a Terra.*", ajudando, desta forma, a reforçar o caráter de bênção e louvor deste verso.

Durante toda a canção a linha vocal utiliza graus conjuntos e pequenos saltos de 3ª maior e menor, 6ª maior e 4ª e 5ª justas. Isto evita tensões na linha do canto, aproximando-a do caráter sereno dos versos de louvor deste **Salmo 133**. Apenas no trecho onde a voz canta "*Levantai as mãos para o santuário*" ocorre um intervalo mais amplo (7ª menor ascendente), o qual alude ao movimento sugerido pela palavra "*Levantai*".

3.5.1.2.3. COR E TEXTURA

A dinâmica permanece, do início ao fim da canção, em *pp* na parte pianística e em *p* na linha vocal. A textura também mantém-se com a mesma organização (basicamente em acordes) e densidade durante toda a peça. Esta estabilidade da dinâmica e da textura

contribui para a criação do ambiente de paz que envolve o conteúdo de louvor deste Salmo 133.²⁶

3.5.1.2.4. FORMA

Com base nas análises acima realizadas, conclui-se que esta peça possui uma forma em seção única, principalmente devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença de semínimas contínuas na parte pianística no decorrer de toda a canção.

²⁶ Entretanto, com a finalidade de se enfatizar os clímax vocal, textual e harmônico desta canção, localizados todos na passagem do compasso 4 para o 5, sugere-se realizar um *crescendo* gradual, a partir do compasso 4, cujo ponto máximo seja atingido em *f* exatamente no primeiro tempo do compasso 5, e, em seguida, realizar um *diminuindo* também gradual até o primeiro tempo do sexto compasso, onde a dinâmica volta ao seu nível inicial.

3.5.2. INTERLÚDIO

3.5.2.1. FICHA TÉCNICA

- Interlúdio pianístico.
- Duração aproximada: 1'00".

3.5.2.2. ANÁLISE

3.5.2.2.1. RITMO

a) Andamento:

O andamento deste **Interlúdio** é igual ao do **Salmo 133** ([ = 56]). Isto contribui para a realização de uma passagem contínua de uma peça a outra.

b) Compasso:

Este **Interlúdio** inicia-se em 4/4. Por ser a semínima a unidade de tempo, como acontece também no compasso 15/4 do **Salmo 133**, a interligação destas peças é novamente favorecida.

No compasso 11 há uma mudança de 4/4 para 5/4, já antecipando a próxima canção (**Salmo 83**), cujo início também apresenta-se em 5/4.

c) Estruturação rítmica:

Os cinco primeiros compassos deste **Interlúdio** utilizam, principalmente, a semínima, dando continuidade à canção anterior (**Salmo 133**), que se baseia inteiramente nesta figura.

No compasso 6 surge uma importante célula rítmica -  - e a partir deste mesmo compasso também começam a aparecer colcheias. Estes dois elementos já prenunciam a canção seguinte (**Salmo 83**), pois são característicos dos dois primeiros compassos da mesma. Outro ponto de intersecção entre estas duas peças é a semelhança rítmica entre a voz superior dos compassos 6 e 7 do **Interlúdio** e a linha vocal dos compassos 1 e 2 do **Salmo 83**.

As colcheias introduzidas no compasso 6 vão se tornando mais freqüentes, enquanto as semínimas passam a ter menor incidência. Nos compassos 11 e 12 a célula rítmica  e as colcheias organizam-se de maneira a deixar estes dois compassos idênticos ao início da próxima peça. Isto facilita a interligação deste "intermezzo" pianístico com a última canção.

De modo geral, este **Interlúdio** mostra as semínimas características do **Salmo 133** transformando-se gradualmente no material rítmico usado no **Salmo 83**.

3.5.2.2.2. ALTURA

Como os dois últimos compassos do **Salmo 133**, os dois primeiros compassos deste **Interlúdio** utilizam somente alterações pertencentes à armadura de clave de *Mi* maior. Além disso, as duas vozes superiores do segundo, terceiro, quarto, quinto e sexto acordes da última seqüência harmônica do **Salmo 133** são idênticas às duas vozes superiores dos compassos 1 e 2 do **Interlúdio**. Estes dois fatos contribuem para a interligação destas duas peças.

A idéia presente na voz superior dos compassos 6 e 7 deste **Interlúdio** é quase idêntica à apresentada pelo canto nos dois primeiros compassos da próxima canção, já antecipando, deste modo, o **Salmo 83**.

Um elemento bastante característico dos compassos de 3 a 10 do **Interlúdio** - ou seja, do trecho onde ocorrem as tranformações do material do **Salmo 133** no do **Salmo 83** - são as quintas justas ascendentes. Estas quintas tornam-se, aos poucos, cada vez mais freqüentes, até que nos compassos 8 e 9 ocorre uma seqüência ascendente formada apenas por quintas justas, renunciando o movimento também ascendente dos compassos 11 e 12. Além disso, a presença de variadas quintas justas proporciona à música a possibilidade de passar por vários centros, "colorindo" as notas com as mais diversas alterações. Isto também prenuncia a riqueza de "cores", isto é de notas alteradas, dos compassos 11 e 12.

Em termos de altura, estes compassos 11 e 12 são idênticos ao início da próxima canção, favorecendo, desta maneira, uma passagem contínua do **Interlúdio** para o **Salmo 83**.

3.5.2.2.3. COR E TEXTURA

a) Dinâmica:

A dinâmica, oscilando entre *pp* (compassos de 1 a 4 e de 8 a 10) e *p* (compassos de 5 a 7 e 11 e 12), ajuda a criar o ambiente de indefinição e incerteza deste **Interlúdio**, já que o mesmo estrutura-se a partir de idéias igualmente indefinidas por estarem em dissolução ou em gestação.

b) Textura:

A textura desta peça evolui, aos poucos, de uma configuração em acordes para uma escrita contrapontística, criando, deste modo, uma ponte de ligação entre o **Salmo 133** (organizado em acordes) e o **Salmo 83** (cujo início apresenta uma textura contrapontística).

3.5.2.2.4. FORMA

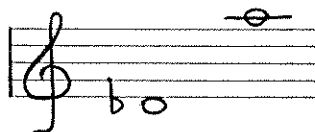
Por constituir-se numa constante transformação de idéias²⁷, como foi visto durante as análises acima, este **Interlúdio** possui uma forma em seção única.

²⁷ Segundo o próprio compositor, esta peça foi composta depois que os dois **Salmos** já estavam prontos, justamente com a finalidade de interligar, de maneira contínua, as idéias musicais e textuais de ambas as canções. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995.*).

3.5.3. SALMO 83 (CANTO DE ALEGRIA DO PEREGRINO):

3.5.3.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 8'00".
- Texto utilizado:

Como são amáveis as Vossas moradas, Senhor dos Exércitos!
 Minha alma desfalecida se consome suspirando pelos átrios do Senhor; meu coração e minha carne exultam pelo Deus vivo.
 Até o pássaro encontra um abrigo, e a andorinha faz um ninho para por seus filhos; ah, Vossos altares, Senhor dos Exércitos, meu Rei e meu Deus.
 Felizes os que habitam em Vossa casa; Senhor, aí eles Vos louvam para sempre.
 Feliz o homem cujo socorro está em Vós e só pensa em Vossa santa peregrinação.
 Quando atravessam o vale árido eles transformam em fontes e a chuva do outono vem cobrí-los de bênçãos.
 Seu vigor aumenta à medida que avançam; porque logo verão a Deus dos deuses em Sião.
 Senhor dos Exércitos, escutai minha oração, prestai-me ouvidos, ó Deus de Jacó.
 Ó Deus, nosso escudo, olhai, vêde a face daquele que Vos é consagrado.
 Verdadeiramente, um dia em Vossos átrios vale mais que milhares fora deles.
 Prefiro deter-me no limiar da casa de meu Deus a morar nas tendas dos pecadores.
 Porque o Senhor Deus é nosso Sol e nosso escudo, o Senhor dá a graça e a glória; ele não recusa os Seus bens àqueles que caminham na inocência.
 Ó Senhor dos Exércitos, feliz o homem que em Vós confia.

3.5.3.2. ANÁLISE

3.5.3.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

A indicação "Tempo elástico [$\pm$  = 92]" é mantida até o compasso 14. Apesar deste andamento não ser igual ao do **Interlúdio** (" = 56)", ou seja, [ = 112]), ambos não são contrastantes, pois a diferença entre eles é mínima. Isto ajuda a dar continuidade à passagem do **Interlúdio** para o **Salmo 83**.

No compasso 15 o andamento muda para "[ = 96]", mantendo-se assim até o compasso 29. Junto a esta indicação, Almeida Prado anota "Como pássaros", estabelecendo, deste modo, semelhanças entre cantos de aves e a parte pianística, e prenunciando a chegada da frase "*Até o pássaro encontra um abrigo, e andorinha faz uma ninho para por seus filhos;*" no compasso 18. Neste trecho, o andamento proporciona maior velocidade e fluência à parte pianística, aproximando-a da sonoridade brilhante e fluente dos cantos dos pássaros.

No compasso 30 o andamento passa a ser "Lento", criando, assim, mais espaço à declamação expressiva do texto. Isto já anuncia o aparecimento da indicação "Recitativo, tempo livre" no compasso seguinte, a qual favorece ainda mais a declamação, pois propicia uma certa flexibilidade rítmica ao canto.

Durante o compasso 38 volta a indicação "[♪ = 92]", devido à execução da mesma idéia do compasso 9, onde o andamento vigente também era este.

Logo em seguida, no compasso 39, surge o andamento "Lento, ♪ = 76", o qual armazena "fôlego" para o *accelerando* do compasso seguinte. Este *accelerando* atinge, já no compasso 41, a marcação "[♪ = 80]", que permanece até o compasso 88. Neste mesmo compasso 41 Almeida Prado coloca a indicação "como uma fonte cristalina!" sob a parte pianística, estabelecendo, assim, analogias entre a sonoridade desta e as imagens das palavras "*fontes*" e "*chuva*" do sexto versículo, presentes neste trecho. A utilização deste andamento "[♪ = 80]" tem a finalidade de proporcionar fluência à parte do piano, aproximando-a do movimento também fluente da água.

Durante os compassos 89 e 90, o surgimento da indicação "Tempo livre" propicia uma certa liberdade rítmica à linha vocal, a qual passa a assemelhar-se a uma declamação do texto.

A indicação " ♪ = 92" torna a aparecer nos compassos de 91 a 102, pois este trecho guarda muitas semelhanças com os compassos de 3 a 14, onde se encontra este mesmo andamento.

No compasso 103 surge novamente a indicação "Recitativo, tempo livre", a qual, até o compasso 111, fornece ao canto maior flexibilidade rítmica, abrindo espaço a uma declamação do texto.

Do compasso 112 a 114 o andamento "[♪ = 92]" é, mais uma vez, estabelecido, pois durante os compassos 112 e 113 são utilizadas as mesmas idéias presentes nos dois primeiros compassos desta canção.

b) Compasso:

O esquema abaixo mostra todas as mudanças de compasso ocorridas durante esta peça:

compassos de 1 a 7.....	5/4
compassos de 8 a 10.....	5/8
compassos de 11 a 13.....	5/4
compasso 14.....	2/4
compassos de 15 a 24.....	4/8
compasso 25.....	5/8
compassos de 26 a 30.....	2/4
compassos de 31 a 37.....	"tempo livre"
compasso 38.....	5/8
compassos de 39 a 88.....	2/8
compassos 89 e 90.....	"tempo livre"
compassos 91 e 92.....	2/4
compassos de 93 a 96.....	5/4
compasso 97.....	5/8
compasso 98.....	6/8
compassos de 99 a 101.....	5/4
compasso 102.....	2/4
compassos de 103 a 111.....	"tempo livre"
compassos de 112 a 114.....	5/4

Três características da organização exposta acima contribuem para dar fluência rítmica à canção:

- a) a constante modificação da métrica;
- b) a freqüente utilização de compassos assimétricos, isto é, com número ímpar de tempos;
- c) a presença de trechos em "tempo livre", ou seja, sem métrica pré-determinada.

Estes três recursos dão fluidez à canção justamente por não permitirem o estabelecimento definitivo de uma periodicidade de tempos tônicos.

c) Estruturação rítmica:

A estruturação rítmica da parte pianística sofre constantes transformações no decorrer da canção. Abaixo encontram-se as estruturas que mais caracterizam o ritmo de cada um dos diferentes trechos realizados pelo piano:

compassos 1 e 2.....combinações entre ,
colcheias contínuas,  e 
(colcheia tônica).

compassos de 3 a 8.....alternâncias entre colcheias contínuas e
 ou
.

compasso 9.....  seguido por um *glissando*
de 22 quartifusas.

compassos de 10 a 14.....colcheias contínuas sobre .

compassos de 15 a 25.....combinações entre: grupos de 4 e 8 fusas

(regulares); grupo de 8 semifusas

(regulares); tercinas, quintinas e sextinas

de fusas; quintinas de semicolcheias;



(primeira fusa tônica); e

(colcheia tônica).

compassos de 26 a 30.....



compassos de 31 a 34.....



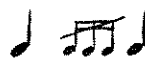
compassos 35 e 36.....



compasso 37.....



compasso 38.....



seguido por um *glissando*

de 29 quartifusas.

compassos 103 e 104.....

sobre

compasso 105.....

compassos de 106 a 108.....fusas, regulares ou em quiáleras,
sempre contínuas.

compassos de 109 a 111.....

sobre

compassos 112 e 113.....combinações entre

colcheias contínuas e

compassos 113 e 114.....notas longas.

Como se pode perceber pelo esquema acima, a parte pianística desta canção possui uma grande variedade de material rítmico e diversos modos de organização do mesmo. Isto auxilia na diferenciação de significados e ambientes de várias frases do texto do **Salmo 83**. Nos três parágrafos seguintes são expostos exemplos deste fato.

As orações "*Até o pássaro encontra um abrigo, e a andorinha faz um ninho para por seus filhos;*" localizam-se nos compassos de 18 a 23. As estruturas rítmicas da parte pianística dos compassos de 15 a 25, por possuírem muitas notas rápidas, aludem ao "virtuosismo" dos cantos dos pássaros, estabelecendo, deste modo, uma relação mais estreita com o texto deste trecho.

O versículo "*Quando atravessam o vale árido eles transformam em fontes e a chuva do outono vem cobri-los de bênçãos.*" encontra-se nos compassos de 43 a 57. As rápidas fusas e semifusas contínuas realizadas pelo piano nos compassos de 41 a 57 guardam semelhanças, por seu movimento fluente, com "uma fonte cristalina" - como escreve o próprio compositor no início deste trecho - criando, assim, relações de analogia com o conteúdo deste versículo. Já nos compassos de 106 a 108, a vivacidade das fusas contínuas presentes na parte pianística criam um ambiente de alegria, propício às palavras de louvor a Deus contidas neste trecho ("*Porque o Senhor Deus é nosso Sol e nosso escudo, o Senhor dá a graça e a glória;*").

Nesta canção há várias partes construídas em estilo *recitativo*. Como neste estilo as intervenções pianísticas "pontuam" e "emolduram" a linha vocal, a flexibilidade e fluência rítmicas de ambas as partes são favorecidas. Esta flexibilidade faz com que o canto se aproxime de uma declamação do texto, ou seja, de um "*recitativo*" propriamente dito. São exemplos deste procedimento os compassos de 26 a 37, de 58 a 71, os 103 e 104, e de 109 a 111. Já os compassos de 71 a 88 constituem-se num grande "*recitativo* pianístico", o qual antecede o também longo "*recitativo* vocal" dos compassos 89 e 90.

Também há vários trechos nesta canção onde o ritmo da linha vocal assemelha-se muito à configuração rítmica natural de uma declamação do texto. Este fato ocorre de forma bastante evidente nos compassos de 4 a 8, de 26 a 37, de 59 a 71, no 89, de 92 a 96, nos 103 e 104, no 107, e nos 110 e 111. Note-se que a maioria destes trechos são construídos em estilo *recitativo*, o qual facilita este tipo de organização rítmica subordinada ao texto. Além disso, o encaixe majoritariamente silábico entre texto e ritmo na linha vocal também ajuda a aproximar o canto da declamação.

3.5.3.2.2. ALTURA

Esta canção é construída inteiramente através de um procedimento denominado, segundo o próprio compositor, de "transtonalismo"²⁸. Com a utilização desta técnica composicional o **Salmo 83** torna-se uma peça "colorida", na qual a organização dos sons se faz pelos timbres. Sendo assim, a música passa a ser ouvida não somente como uma sucessão ou uma simultaneidade de notas, mas, principalmente, como uma combinação de "cores" sonoras.

No "transtonalismo" há espaço para todas as notas e para todos os centros. Do mesmo modo, nas moradas do Senhor, tema principal do **Salmo 83**, todas as Suas criaturas encontram abrigo.

²⁸ Segundo Almeida Prado, esta técnica composicional faz com que a música paire sobre diversos centros, sem fixar-se em nenhum deles. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov, 1995.*).

3.5.3.2.3. COR

Nos compassos de 10 a 14 e de 98 a 102, a manutenção da dinâmica entre *pp* e *p*, a utilização do registro agudo do piano, e a presença de ressonâncias produzidas pelo uso do pedal direito do instrumento, resultam num timbre de caráter brilhante, o qual enfatiza a alegria contida na frase "*meu coração e minha carne exultam pelo Deus vivo.*" (compassos de 10 a 14), e a fé expressa nas palavras "*Verdadeiramente, um dia em Vossos átrios vale mais que milhares fora deles.*" (compassos de 98 a 102).

Durante os compassos de 15 a 25, nos quais está incluída a frase "*Até o pássaro encontra um abrigo, e a andorinha faz um ninho para por seus filhos;*", o uso do registro agudo do piano, enriquecido pela variação dinâmica de *pp* a *ff* e pelas ressonâncias produzidas pela utilização do pedal direito do instrumento, faz com que a parte pianística ganhe um timbre penetrante, assemelhando-se aos cantos dos pássaros e estabelecendo, desta forma, uma estreita ligação com o texto.

Do compasso 41 ao 57, trecho onde aparece o versículo "*Quando atravessam o vale árido eles transformam em fontes e a chuva do outono vem cobrí-los de bênçãos.*", Almeida Prado estrutura a escrita pianística de modo a criar semelhanças com "uma fonte cristalina", como ele mesmo anota no compasso 41. Para isso, o compositor utiliza os registros médio e agudo do piano, sempre em *pp*, obtendo, assim, uma sonoridade clara e cristalina como a água. Além disso, o uso do pedal direito do instrumento enriquece esta sonoridade com ressonâncias e, principalmente, produz um grande *legato*.

Nos compassos de 71 a 73, de 76 a 82 e de 87 a 89 surge, na parte pianística, a estrutura rítmica , a qual, segundo indicação do compositor no compasso 71, deve soar "como uma trompa". Para conseguir este efeito, Almeida Prado coloca esta estrutura dentro de um intervalo de 5ª justa²⁹ - *solb-réb* - em *ff* (compassos de 71 a 73 e de 76 a 82) ou em *mf* (compassos de 87 a 89), enriquecendo sua sonoridade através das ressonâncias produzidas pelo uso do pedal direito do piano e obtendo, assim, um timbre de caráter semelhante ao do instrumento de sopro. Estes "toques de trompa" surgem logo no final do versículo "*Seu vigor aumenta à medida que avançam; porque logo verão a Deus dos deuses em Sião.*", justamente com o objetivo de prenunciar a gloriosa volta a Sião, ou seja, à pátria judaica, depois do exílio da Terra Santa.

A parte pianística dos compassos de 106 a 108, por utilizar o registro agudo enriquecido por ressonâncias, apresenta uma sonoridade de caráter brilhante, caracterizando, deste modo, a fé e a alegria presentes na frase "*Porque o Senhor Deus é nosso Sol e nosso escudo, o Senhor dá a graça e a glória;*".

Nos compassos de 109 a 111 o "toque de trompa" volta a soar, expressando a esperança e a fé contidas no final do texto do **Salmo 83**: "*ele não recusa os Seus bens àqueles que caminham na inocência. Ó Senhor dos Exércitos, feliz o homem que em Vós confia.*".

Os compassos 112 e 113 utilizam as mesmas idéias dos dois primeiros compassos desta canção, porém em *pp*. O uso deste nível dinâmico faz com que estas idéias "mergulhem" num ambiente de recordação. Sendo assim, este **salmo** termina como

²⁹ Esta 5ª justa tem sua origem já nos dois últimos tempos do compasso 5 do **Interlúdio**, voltando a aparecer também nos compassos 6, 9 (5ª justa enarmônica - *fá#-dó#*) e 11 desta peça intermediária, e logo no primeiro compasso do **Salmo 83**.

começa, não só com as mesmas idéias musicais, mas, principalmente, com a mesma intensidade de fé, alegria e esperança.

3.5.3.2.4. *FORMA*

Como já foi visto, freqüentemente ocorrem transformações rítmicas nesta canção. Isto contribui para uma organização formal bastante diversificada. Abaixo, encontra-se um esquema desta peça:

compassos de 1 a 3.....	A
compassos de 3 a 8.....	B
compasso 9.....	C
compassos de 10 a 14.....	D
compassos de 15 a 25.....	E
compassos de 26 a 30.....	F
compassos de 31 a 34.....	G
compassos de 35 a 37.....	H
compasso 38.....	C'
compassos de 39 a 57.....	I
compassos de 58 a 70.....	J
compassos de 71 a 89.....	K
compassos de 90 a 96.....	B'
compasso 97.....	C''
compassos de 98 a 102.....	D'
compassos 103 e 104.....	G'
compasso 105.....	H'
compassos de 106 a 108.....	I'
compassos de 109 a 111.....	K'
compassos 112 e 113.....	A'
compassos 113 e 114.....	L

Observando-se o esquema acima, nota-se que, de maneira geral, esta peça é uma grande exposição de idéias independentes. Algumas são reexpostas, sendo precedidas e/ou seguidas diferentemente.

3.6. SALVE REGINA

3.6.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".

- Texto utilizado:

Salve Regina, mater misericordiae:

Salve Rainha, mãe de misericórdia:

vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

vida, doçura, e esperança nossa, salve.

Ad te clamamus, exules filii Evae.

A vós bradamos, os degredados filhos de Eva.

Ad te suspiramus, gementes et flentes,

A vós suspiramos, gemendo e chorando,

in hac lacrimarum valle.

neste vale de lágrimas.

Eia ergo, Advocata nostra,

Eia pois, Advogada nossa,

illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,

E Jesus, bendito fruto de vosso ventre,

nobis post hoc exsilium ostende.
mostrai-nos depois deste desterro.

O clemens: o pia: o dulcis virgo Maria.
Ó clemente: ó piedosa: ó doce virgem Maria.

3.6.2. ANÁLISE

3.6.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

As indicações "[♪ = 92]" e "Contínuo, suave", colocadas no início da peça, determinam, respectivamente, um andamento calmo e fluente.

b) Compasso:

Não há compasso escrito em **Salve Regina**; existem apenas algumas barras pontilhadas dividindo a peça em períodos de diferentes durações. Entretanto, estas divisões estão mais relacionadas a mudanças harmônicas do que a questões rítmicas. Esta métrica não periódica propicia maior fluência à música, pois atenua a diferença entre tempos apoiados e não apoiados.

c) Estruturação rítmica:

A característica rítmica mais marcante da linha vocal é a presença constante de colcheias contínuas. Isto, aliado ao tratamento silábico do texto, contribui para que o canto se assemelhe a uma declamação de **Salve Regina**.

A parte pianística também se estrutura sobre colcheias contínuas, do começo ao fim da canção.

Estas colcheias sucessivas, realizadas tanto pela voz quanto pelo piano, por estarem sob a vigência de um andamento calmo e fluente, e por não estarem submetidas a acentuações periódicas - como já foi comentado nos itens 3.6.2.1. a) e 3.6.2.1. b) -, proporcionam fluidez à peça e trazem, através de sua constante presença, unidade rítmica e formal à canção.

3.6.2.2. ALTURA

a) Estruturação das alturas:

As notas formadoras da linha vocal pertencem aos acordes sobre os quais estão colocadas, ou então a escalas ou modos correspondentes a estes acordes. Isto cria um estado geral de "consonância" entre a linha do canto e as harmonias pianísticas. No esquema abaixo pode-se observar com mais clareza esta relação entre voz e piano, do início ao fim da canção:

acorde pianístico:

origem das notas vocais:

<i>Fá# maior</i>	escala pentatônica em <i>fá#</i>
<i>mi menor</i>	o próprio acorde
<i>sol menor</i>	escala de <i>sol menor</i>
<i>Sol maior</i>	o próprio acorde
<i>fá menor (1ª inversão)</i>	modo eólio em <i>fá</i>
<i>ré menor</i>	escala de <i>ré menor</i>
<i>dó# menor (1ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>dó# menor (2ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>dó menor (1ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>Sib maior sem 5ª, com 7ªb, 9ª^b e 11ªb</i>	o próprio acorde
<i>Sib maior sem 5ª, com 7ªb e 9ª^b</i>	o próprio acorde
<i>Sib maior sem fundamental e sem 5ª,</i> com 7ªb e 9ª ^b	o próprio acorde
<i>Sib maior sem fundamental, com 7ªb e 9ª^b</i>	o próprio acorde
<i>Sib aumentado sem fundamental</i> com 7ªb e 9ª ^b	o próprio acorde
<i>Fá# maior</i>	o próprio acorde
<i>mi menor com 7ª^b</i>	o próprio acorde
<i>sol menor com 6ª^b e 7ª^b</i>	o próprio acorde
<i>fá menor com 7ªb e 9ª^b (9ª^b no baixo)</i>	escala de <i>fá menor</i>
<i>ré menor (1ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>dó# menor (1ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>dó menor (1ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>Sib maior com 7ªb e 9ª^b (1ª inversão)</i>	o próprio acorde
<i>Fá# maior (2ª inversão)</i>	escala pentatônica em <i>fá#</i>
<i>Fá# maior</i>	escala pentatônica em <i>fá#</i> e modo mixolídio em <i>fá#</i>

Dentro da melodia vocal também encontram-se, embora poucas, notas que não se encaixam nas classificações acima, ou seja, notas não pertencentes aos acordes, escalas ou modos sobre os quais estão colocadas. Abaixo, estão transcritos os quatro trechos onde estas notas aparecem:

Handwritten musical score for the phrase "mi-se-ri-cor-di-ae". The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The accompaniment consists of two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp, and the lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp. A dashed vertical line separates the first measure from the second. An arrow points to the end of the first measure of the melody.

Handwritten musical score for the phrase "E-vae". The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The accompaniment consists of two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, and the lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. A dashed vertical line separates the first measure from the second. An arrow points to the end of the first measure of the melody.

Handwritten musical score for the phrase "in hac la-cri-ma-rum". The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The accompaniment consists of two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, and the lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. A dashed vertical line separates the first measure from the second. An arrow points to the end of the first measure of the melody.

Handwritten musical score for the phrase "ad-vo-ca-ta nos tra". The score is written on three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics "ad-vo-ca-ta nos" are under the first part, and "tra" is under the second part. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff in bass clef and the middle staff in treble clef. Both piano staves have a key signature of two sharps (D# and F#). The piano part consists of chords and arpeggiated figures. A dashed vertical line separates the two phrases. An arrow points to the end of the vocal line.

Sendo a oração *Salve Regina* basicamente constituída por profundas súplicas, estas notas acima transcritas, embora sejam apenas quatro, ajudam a enfatizar a tensão contida no texto.

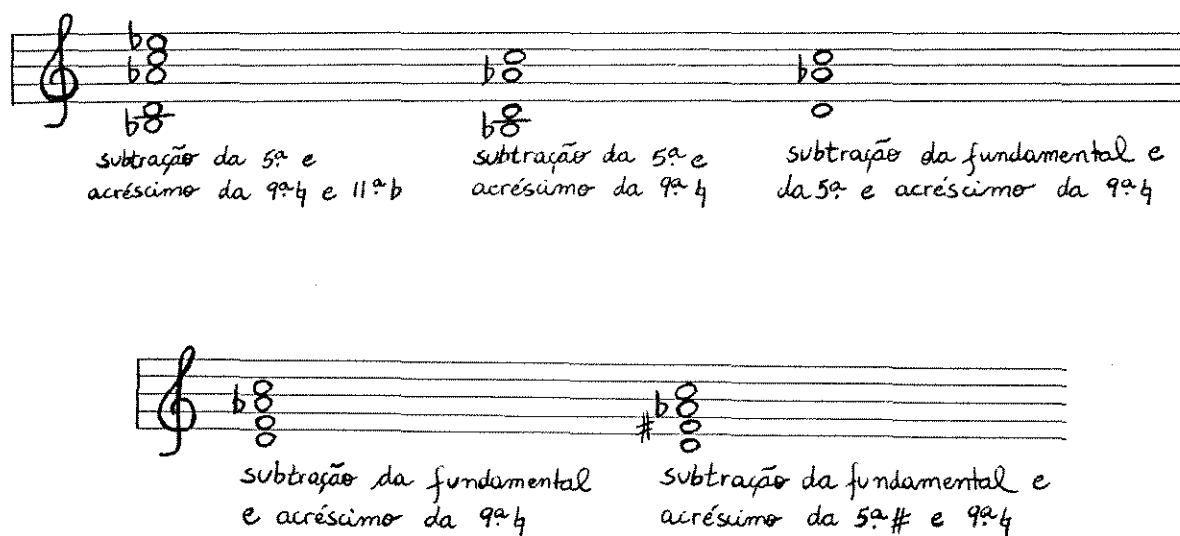
b) Harmonia:

Salve Regina constitui-se numa *chacona* construída em torno de *Fá#* maior e baseada na seguinte seqüência harmônica:

Handwritten musical notation showing a harmonic sequence in F# major. The sequence consists of ten chords, each represented by a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The chords are labeled with Roman numerals and their qualities:

- I
- VII alterado
- II napolitana alterada
- II napolitana
- I alterado
- VI alterado
- V alterado
- V alterado
- IV/MibM
- IV/R#M

Durante a primeira aparição desta seqüência - a qual se dá no decorrer dos cinco primeiros versos - os acordes mantêm em sua composição as notas apresentadas acima, com exceção do acorde V / *Mib* maior ou V / *Ré#* maior, que altera sua formação original através da subtração e acréscimo de notas, resultando nas seguintes combinações:



subtração da 5ª e
acrécimo da 9ª e 11ª b

subtração da 5ª e
acrécimo da 9ª b

subtração da fundamental e
da 5ª e acréscimo da 9ª b

subtração da fundamental
e acréscimo da 9ª b

subtração da fundamental e
acrécimo da 5ª# e 9ª b

Estas alterações do acorde V / *Mib* maior ou V / *Ré#* maior ocorrem paralelas à expressão "*lacrimarum valle*" e, portanto, enfatizam a dramaticidade presente nestas palavras. Estes acordes também criam um grande suspense, preparando a volta do acorde de tônica (*Fá#* maior) e o conseqüente início da segunda aparição da seqüência harmônica.

Devido a esta intensa preparação para a volta da harmonia de *Fá#* maior, a chegada deste acorde constitui-se no clímax harmônico da peça. A nota mais aguda da

parte vocal é alcançada justamente no momento da volta a *Fá#* maior, reforçando ainda mais este clímax. Além de coincidirem entre si, os clímax harmônico e vocal também coincidem com o ponto culminante de intensidade expressiva da oração (passagem do quinto para o sexto verso).

No decorrer da segunda aparição da sequência harmônica, a qual se dá durante o sexto e sétimo versos, quatro acordes (*vii* alterado, *ii* napolitana, *i* alterado e *V* / *Mib* maior ou *V* / *Ré#* maior) sofrem modificações e um (*II* napolitana) é omitido. Abaixo, encontram-se as formas modificadas dos mesmos:

Handwritten labels above the staff: *VII alterado*, *II napolitana alterada*, *I alterado*, *V / Mib maior ou V / Ré# maior*.

Handwritten labels below the staff: *acréscimo de 7ª b*, *acréscimo de 6ª b e 7ª b*, *acréscimo de 7ª b e 9ª b*, *acréscimo de 9ª b*.

Dentre os acordes acima, os três primeiros, através de suas notas acrescentadas, ajudam a enfatizar a súplica contida no sexto e sétimo versos. Já a segunda aparição do acorde *V* / *Mib* maior ou *V* / *Ré#* maior, ocorrida no início do oitavo verso, funciona como o último suspense antes do estabelecimento definitivo da harmonia de *Fá#* maior. Sobre esta harmonia encontram-se o oitavo, nono e décimo versos, cujo conteúdo de louvor emana confiança, tranquilidade e estabilidade, como a chegada deste acorde de tônica.

3.6.2.3. COR E TEXTURA

a) Dinâmica:

A dinâmica da parte pianística inicia-se em *pp* e a da linha vocal em *p*. Porém, durante o quarto e quinto versos, ocorre um *crescendo*, cujo clímax, em *f*, coincide justamente com o clímax harmônico e vocal e com o ponto mais expressivo da oração, os quais já foram descritos no quarto parágrafo do item 3.6.2.2. b). Deste modo, a dinâmica contribui para a ênfase do conteúdo emocional e significativo deste trecho do texto.

O *f* alcançado no clímax dinâmico ainda permanece até o início do sétimo verso, onde surge um *p subito*, cuja função principal é a de preparar um outro *crescendo* que, começando no oitavo verso, atinge *ff* na metade deste mesmo verso. Este *ff* é mantido até o início do nono verso, quando ocorre, novamente, uma mudança repentina, e agora definitiva, para *pp*. O oitavo, nono e décimo versos, cujo conteúdo constitui-se, basicamente, por palavras de louvor, são precedidos por cinco versos de intensa súplica. Com a finalidade de enfatizar esta transformação de caráter do sétimo para o oitavo verso, Almeida Prado utiliza o *crescendo* e seu conseqüente *ff*. Já durante o nono e décimo versos o compositor estabelece, definitivamente, o *pp*, resgatando, para estes versos de louvor, um ambiente de tranquilidade semelhante ao que inicia a canção.

b) Dinâmica, registro, ressonância, pedal, articulação e textura:

Nesta peça, o pedal direito do piano, além de proporcionar *legato* do início ao fim da canção e de enriquecer a sonoridade dos acordes, também produz, em certos trechos, uma densificação da textura, e conseqüentemente, uma expansão da dinâmica, através do acúmulo de ressonâncias de vários acordes sucessivos, tocados em diversos registros do instrumento. Esta densificação de textura e dinâmica, por ocorrer justamente no clímax da peça (passagem do quinto para o sexto verso) e na ocasião do estabelecimento definitivo da harmonia de tônica (*Fá# maior*) no oitavo verso, ajuda a enfatizar a importância expressiva destes dois trechos da oração. Abaixo encontram-se estes dois momentos da peça:

First excerpt of the musical score. The vocal line (soprano) is in G major, with lyrics: "au-ma-rum va-le-re. Ei-a ex-go, ad vo-en-ta nos-". The piano accompaniment features a dense texture of chords in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *ped.* (pedal). The key signature has one sharp (F#).

Second excerpt of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "con-ver-te. Et Je-su-m, be-ne-dic-tum fuc-dum ven-tu-ris Tu-i nobis pro-". The piano accompaniment maintains the dense chordal texture. Dynamics include *f* (forte) and *ped.* (pedal). The key signature has one sharp (F#).

3.6.2.4. FORMA

Com base nas análises feitas acima, observa-se que a forma de **Salve Regina** apresenta-se em seção única. A homogeneidade rítmica desta canção, obtida através da presença constante de colcheias contínuas ao longo da peça, contribui bastante para isso.

3.7. CÂNTICOS DO CARMELO

Esta obra constitui-se num ciclo de sete peças:

Oração de Elias
Meu Senhor e meu Bem-Amado
Pensamento
Prece pelas mulheres
Em silêncio
Cântico de amor entre a alma e Deus
Chama de amor viva

3.7.1. ORAÇÃO DE ELIAS

3.7.1.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".

- Texto utilizado:

Senhor Deus de Abraão, de Isaac e de Israel, saibam todos hoje que sois o Deus de Israel, que eu sou Vosso servo, e que por Vossa ordem fiz todas estas coisas. Ouvi-me Senhor, ouvi-me: que este povo reconheça que Vós, Senhor, sois Deus, e que sois Vós que converteis os seus corações. Consumo-me de zelo pelo Senhor Deus dos exércitos.³⁰

3.7.1.2. ANÁLISE

3.7.1.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

³⁰ Texto bíblico (1 Rs 18: 36-37; 19: 14).

Almeida Prado anota no início desta peça "Ígneo [ = 184]", estabelecendo, assim, um andamento bastante rápido, o qual alude ao caráter de luminosidade e energia do fogo. Este fogo refere-se àquele mandado por Deus para provar a veracidade de Sua existência diante do povo que acreditava no falso deus Baal. Abaixo segue-se um trecho desta passagem bíblica, onde encontram-se incluídos, embora com outras palavras, os dois primeiros versículos utilizados nesta canção:

"E sendo já o tempo de se oferecer o holocausto, chegando-se o profeta Elias, disse: Senhor Deus de Abraão, e de Isaac, e de Israel, mostra hoje que tu és o Deus de Israel, e que eu sou teu servo, e que por tua ordem eu fiz todas estas coisas. Ouve-me, Senhor, ouve-me: para que este povo aprenda que tu és o Senhor Deus, e que tu converteste novamente o seu coração. Caiu pois fogo do Senhor, e devorou o holocausto, e a lenha, e as pedras, lambendo o mesmo pó, e a água, que estava no regueiro. O que tendo visto todo o povo, prostrou-se com o rosto em terra, e disse: O Senhor é o Deus, o Senhor é o Deus. E Elias lhes disse: Apanhai os profetas de Baal, e não escape deles nem um só. E tendo-os o povo agarrado, Elias os levou à torrente de Cison, e ali os matou."³¹

A indicação "Ígneo [ = 184]" permanece nos compassos de 1 a 9, ou seja, durante a introdução pianística, a qual estabelece, já de antemão, através de suas semelhanças com a luminosidade e energia do fogo, a idéia principal desta passagem bíblica.

O compasso 10, onde aparece o vocativo "*Senhor Deus de Abraão, de Isaac e de Israel*", é realizado, segundo anotação do compositor, em *recitativo*, o qual propicia maior flexibilidade e fluência rítmicas à linha vocal, aproximando-a das características da declamação.

³¹ BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. p. 289. (1 Rs 18: 36-40).

Logo no compasso 11 volta o andamento "[♩ = 184]", vigente até o compasso 28. Durante este trecho a voz canta a frase "*saibam todos hoje que sois o Deus de Israel, que eu sou Vosso servo, e que por Vossa ordem fiz todas estas coisas.*", através da qual o profeta Elias pede que Deus mande o fogo para provar Sua existência. A volta do andamento "[♩ = 184]" traz consigo a sonoridade "ígneia", enfatizando, desta forma, o pedido de Elias.

No compasso 29, onde se encontra o versículo "*Ouvi-me, Senhor, ouvi-me: que este povo reconheça que Vós, Senhor, sois Deus, e que sois Vós que converteis os seus corações.*", Almeida Prado anota "Tempo livre, *recitativo*". Com isso, a linha vocal ganha, como no compasso 10, maior fluência e flexibilidade rítmicas, aproximando-se de uma declamação do texto.

Um novo andamento ("Calmo, a tempo [♩ = 88]") é introduzido no compasso 30 e mantido até o final da peça (compasso 43). Neste trecho aparece a frase "*Consumo-me de zelo pelo Senhor Deus dos exércitos.*", a qual se refere ao medo de Elias de ser morto por ter tirado a vida dos profetas de Baal; mas Deus o consola, pois sua missão ainda não havia terminado. Este consolo transmite paz e, por isso, o andamento desta parte torna-se "Calmo". Abaixo segue-se um trecho desta passagem bíblica:

"Que fazes aqui, Elias? E ele respondeu: Eu me consumo de zelo pelo Senhor Deus dos exércitos, porque os filhos de Israel deixaram o teu pacto: destruíram os teus altares, mataram os teus profetas à espada, e eu fiquei só, e eles me procuram para tirar-me a vida.

E o Senhor lhe disse: Vai, e torna ao teu caminho pelo deserto para Damasco: e quando lá tiveres chegado, ungirás a Hazael em rei da Síria, e a Jeú, filho de Namsi, ungirás em rei sobre Israel: e a Eliseu, filho de Safa, que é de Abelmeula, e ungirás profeta em teu lugar. E acontecerá que todo o que escapar à espada de Hazael, Jeú o matará: e todo o que escapar à espada de Jeú, Eliseu o matará. E eu me reservarei para mim em Israel sete

mil homens, que não dobraram os joelhos diante de Baal, e não beijaram as mãos com a boca para o adorar."³²

b) Compasso:

Nesta canção as mudanças de compasso ocorrem conforme o esquema abaixo:

compassos de 1 a 9.....	2/4 + 3/16
compasso 10.....	"Recitativo"
compassos de 11 a 28.....	2/4 + 3/16
compasso 29.....	"Tempo livre, recitativo"
compassos de 30 a 43.....	2/4 + 3/16

O compasso 2/4 + 3/16, quando aliado ao andamento "[♩ = 184]" (compassos de 1 a 9 e de 11 a 28), permite uma percepção auditiva mais clara de sua instabilidade métrica, resultante da alternância entre 2/4 e 3/16. Esta característica relaciona-se, por analogia, à constante oscilação de forma, cores e luminosidade das chamas do fogo, elemento este de grande significação para o texto.

Já do compasso 30 até o final da canção, trecho onde aparece a frase "*Consumo-me de zelo pelo Senhor Deus dos exércitos.*", o compasso 2/4 + 3/16 encontra-se combinado a um andamento mais lento ("Calmo, a tempo [♩ = 88]"). Este andamento, que se relaciona à paz trazida pelo consolo de Deus a Elias, atenua o caráter instável do compasso 2/4 + 3/16, o qual permanece apenas como uma lembrança do elemento fogo.

³² BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980. pp. 289-290. (1 Rs 19: 13-18).

c) Estruturação rítmica:

Nos trechos onde o andamento é "Ígneo [ = 184]" (compassos de 1 a 9 e de 11 a 28), a parte pianística estrutura-se, basicamente, através de semicolcheias contínuas, sob as quais surgem eventuais intervenções de , ou , ou . Enquanto a vivacidade das semicolcheias mantém intenso o caráter de luminosidade e energia das chamas do fogo, as estruturas ,  e  soam como rápidas faíscas emergindo destas chamas.

Durante os trechos construídos em estilo *recitativo* (compassos 10 e 29), a parte pianística "pontua" a linha vocal através de arpejos, os quais também guardam analogia, por sua rapidez, com a imagem das faíscas.

Já nos compassos de 30 a 43, onde o andamento é "Calmo, a tempo [ = 88]", o piano volta a realizar, basicamente, semicolcheias contínuas, sob ou sobre as quais ocorrem eventuais intervenções de notas longas. Enquanto o andamento "Calmo" estabelece um ambiente de tranqüilidade, enfatizando a paz trazida pelo consolo de Deus a Elias, as semicolcheias, agora lentas, soam como uma recordação do fogo, ou seja, da existência de Deus, e as notas longas, como uma lembrança das faíscas ígneas.

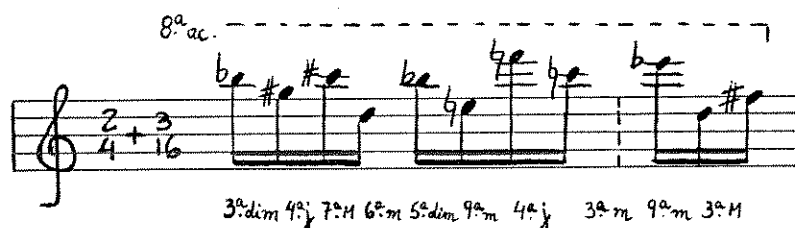
Durante os trechos em *recitativo* (compassos 10 e 29), o ritmo da linha vocal apresenta-se estruturado de maneira semelhante à rítmica de uma declamação das frases aí utilizadas, ou seja, o ritmo do canto está subordinado ao ritmo natural do texto.

O tratamento silábico dado às palavras durante toda a peça também ajuda a aproximar a linha vocal de uma declamação.

3.7.1.2.2. ALTURA

a) Estruturação das alturas:

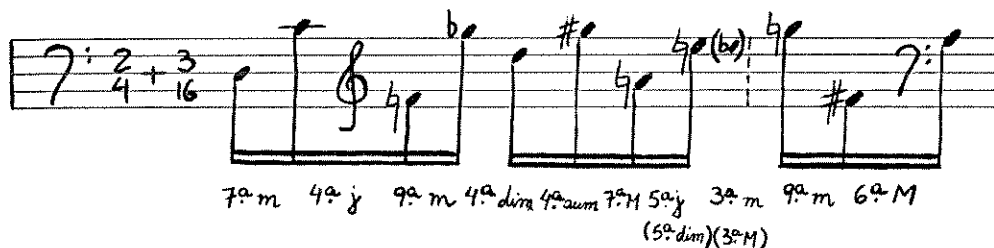
As semicolcheias contínuas da parte pianística dos compassos de 1 a 7 são estruturadas, de compasso a compasso, de acordo com o seguinte perfil melódico:



Este perfil também é utilizado, compasso a compasso, na estruturação das semicolcheias realizadas pelo piano nos compassos de 11 a 26:



Já as semicolcheias da parte pianística dos compassos de 30 a 41 são organizadas segundo um perfil melódico que guarda certas relações intervalares com os anteriores:



Comparando-se os intervalos deste último perfil melódico com os correspondentes dos perfis anteriores, tem-se:

intervalos do perfil melódico
dos compassos de 30 a 41:

intervalos do perfil melódico
dos compassos de 1 a 7 e
de 11 a 26:

7ª menor.....	inversão de.....	3ª diminuta ou 2ª maior
4ª justa.....	igual a.....	4ª justa
9ª menor.....	inversão composta de.....	7ª maior ou 8ª diminuta
4ª diminuta.....	enarmônico da inversão de.....	6ª menor
4ª aumentada.....	igual a.....	5ª diminuta
7ª maior.....	inversão de.....	9ª menor
5ª justa (5ª diminuta).....	inversão de (inversão parcial de).....	4ª justa
3ª menor (3ª maior).....	igual a (parcialmente igual a).....	3ª menor
9ª menor.....	igual a.....	9ª menor
6ª maior.....	inversão parcial de.....	3ª maior

A repetição destes perfis melódicos durante os respectivos trechos onde aparecem resulta no estabelecimento de modos, criados pelo próprio compositor:

compassos de 1 a 7: toda a parte pianística utiliza as mesmas notas das semicolcheias contínuas: *dó, dó#, ré, mi♭, mi, fá, fá#, sol# e si♭*.

compassos de 11 a 24: toda a parte pianística e a linha vocal utilizam as mesmas notas das semicolcheias contínuas: *dó, ré, mib, mi, fá, fá#, sol, sol# e sib*.

compassos de 30 a 41: as semicolcheias contínuas utilizam as notas *dó, ré, mib, mi, fá, fá# (solb), sol, sol# e lá*; já os acordes surgidos entre elas, juntamente com a linha vocal, introduzem, além de algumas destas notas, as que faltam para formar a escala cromática.

Os trechos construídos em *recitativo* também se estruturam a partir de modos:

compasso 10: levando-se em consideração as ressonâncias do compasso 9 projetadas sobre o início deste compasso, o modo deste *recitativo* é formado pelas notas *dó, mi, fá, sol, lab e si*.

compasso 29: levando-se em consideração as ressonâncias do compasso 28 projetadas sobre o início deste compasso, o modo deste *recitativo* é formado pelas notas *dó, reb, ré, mib, mi, fá, fá#, sol, lá, sib e si*.

Já o compasso 8 e os de 25 a 27, os quais constituem-se em transições das partes em 2/4+3/16 (compassos de 1 a 7 e de 11 a 26) para as em *recitativo* (compassos 10 e 29), utilizam tanto notas presentes nos modos relativos a estes trechos quanto outras não pertencentes a nenhum deles.

A utilização freqüente de intervalos abertos, como a 3ª maior e menor, 4ª, 5ª e 8ª justas, trítono, 6ª maior e menor, 7ª diminuta e menor e 9ª menor, por ampliar a extensão vocal, auxilia na ênfase ao caráter declamatório inflamado desta oração.

O compositor sugere que, no *recitativo* realizado pela voz no compasso 10, a nota final (*dó*) seja cantada uma oitava acima, a fim de reforçar a dinâmica *f* deste trecho.

3.7.1.2.3. COR

Durante os compassos de 1 a 9 e de 11 a 28 a utilização dos registros extremos - grave e agudo - do piano, a presença de ressonâncias produzidas pelo uso do pedal direito e a manutenção do nível dinâmico geral em *f* resultam numa sonoridade de caráter brilhante e luminoso, a qual assemelha-se, por analogia, à imagem do fogo.

O uso da dinâmica *f* no *recitativo* do compasso 10 e *mf* e *f* no do compasso 29 proporciona energia e projeção sonora às palavras de Elias, já que este texto constitui-se num discurso público.

A manutenção da dinâmica entre *ppp* e *p* nos compassos de 30 a 43 ajuda a enfatizar o ambiente de paz trazido pelo consolo de Deus a Elias.

3.7.1.2.4. FORMA

Com base nas análises acima, pode-se dividir esta canção como mostra o seguinte esquema:

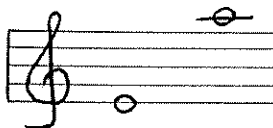
compassos de 1 a 9.....	A
compasso 10.....	B
compassos de 11 a 28.....	A'
compasso 29.....	B'
compassos de 30 a 43.....	A''

3.7.2. MEU SENHOR E MEU BEM-AMADO

3.7.2.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 3'00".

- Texto utilizado:

Ó meu Senhor e meu Bem-Amado, como é possível que admitais em Vossa presença, em Vossa companhia, uma mendiga como eu?
Vejo em Vossa face que Vos consolais de me ver perto de Vós...
E já que consentes, Senhor, em suportar tantos sofrimentos por amor de mim, que é que eu suporto por Vós?...
Caminheemos juntos, Senhor, por onde fordes eu também irei, por onde passardes irei passar... juntos, Senhor.³³

3.7.2.2. ANÁLISE

3.7.2.2.1. RITMO

³³ Texto de Santa Teresa d'Ávila, extraído do capítulo 26 de seu livro *Caminho da perfeição*.

compassos de 7 a 33.....repetição constante de , sob a qual ocorrem síncopas.

compassos de 34 a 40.....  e .

compassos de 41 a 43..... , arpejo e

Vários dos andamentos, dos compassos e das estruturas rítmicas pianísticas desta peça guardam relações com o texto utilizado. Nos seis parágrafos seguintes estão descritas estas relações.

A instabilidade criada pelas mudanças métricas ocorridas nos compassos de 1 a 4 encontra-se aliada a um andamento *Allegro* ("[ = 126]") e "Serenio". Como no texto desta canção Santa Teresa d'Ávila fala no sofrimento de Jesus por Seu amor à humanidade, a instabilidade métrica traduz este sofrimento, enquanto o caráter "Serenio" mostra que Cristo suporta esta dor com fé e serenidade. Sendo assim, esta introdução pianística de quatro compassos já prenuncia a principal idéia contida no texto.

O solo pianístico do compasso 5 prepara o *recitativo* do compasso 6, onde a voz é pontuada pelos arpejos realizados ao piano. A eloquência das semicolcheias contínuas e o caráter declamatório das nove fusas em *rallentando* no compasso 5 abrem caminho para os melismas vocais - constituídos basicamente por colcheias contínuas - do compasso 6, onde se encontra o vocativo "Ó meu senhor e meu Bem-Amado,". Estes

melismas enfatizam a grande emoção contida nestas palavras de admiração e amor a Jesus.

Do compasso 7 ao 33 a voz canta a parte de maior importância do texto, pois nela é verbalizada a idéia principal do mesmo: *"como é possível que admitais em Vossa presença, em Vossa companhia, uma mendiga como eu? Vejo em Vossa face que Vos consolais de me ver perto de Vós... E já que consentes, Senhor, em suportar tantos sofrimentos por amor de mim, que é que eu suporto por Vós?..."*. Com estas palavras, Santa Teresa d'Ávila expõe que Jesus, por amar a humanidade, sofre com paciência e fé. Neste trecho da canção o compasso mantém-se em 6/8, a estrutura rítmica  repete-se constantemente na parte pianística, e o caráter permanece, segundo a indicação "Noturno", sereno como a noite. Todos estes recursos musicais, por transmitirem estabilidade, traduzem esta serenidade de Jesus ao enfrentar e suportar Seus sofrimentos, os quais, por sua vez, são representados através da instabilidade criada pelas síncopas presentes nas vozes inferiores da parte pianística deste trecho.

Do compasso 34 ao 40 voz e piano alternam suas participações: nos compassos 34, 36 e 38 a linha vocal realiza, respectivamente, as frases *"Caminhemos juntos, Senhor,"*, *"por onde fordes eu também irei,"* e *"por onde passardes irei passar..."*; nos compassos 35, 37, 39 e 40 o piano repete, respectivamente, o conteúdo dos compassos 1, 2, 3 e 4. Esta alternância entre canto e instrumento cria a impressão de que um "segue" o outro, e assim, estabelece relações de analogia com o significado das frases aqui utilizadas.

As indicações "Tempo livre", no compasso 34, "Muito calmo", nos compassos de 35 a 40, e "Lento" do compasso 41 ao 43, propiciam maior flexibilidade rítmica, tanto à linha vocal quanto à parte pianística, favorecendo, deste modo, uma "declamação cantada" do texto e um acompanhamento instrumental também "declamado". A alternância entre voz e piano nos compassos de 34 a 40, por guardar semelhanças com a estrutura de um *recitativo*, também ajuda a aproximar o canto de uma declamação.

No decorrer da parte pianística dos compassos de 35 a 43 aparecem estruturas rítmicas já conhecidas: o conteúdo dos compassos 1, 2, 3 e 4 é usado, respectivamente, nos compassos 35, 37, 39 e 40; o compasso 42 utiliza o grupo de nove fusas, introduzido no compasso 5; no compasso 43 aparece um arpejo, como os do compasso 6. Esta pequena "reexposição" de idéias musicais, aliada à tranqüilidade dos andamentos "Muito calmo" (relativo aos compassos de 35 a 40) e "Lento" (relativo aos compassos de 41 a 43), sugere uma atmosfera de recordação.

O tratamento silábico dado ao texto durante toda a canção - com exceção do trecho onde aparece o vocativo "*Ó meu Senhor e meu Bem-Amado*", ao qual é dado um tratamento melismático, já abordado anteriormente - aproxima-o de sua natureza declamatória.

3.7.2.2.2. ALTURA

Esta canção é estruturada livremente em torno do modo hipofrígio em *si*, cuja *finalis* é *mi* e *confinalis*, *lá*. Esta estrutura possibilita o uso de alterações tanto nos graus

do modo quanto nos acordes construídos sobre os mesmos. Como já foi visto anteriormente, este procedimento é denominado, pelo próprio compositor, de harmonias "peregrinas"³⁴.

O único trecho da canção onde Almeida Prado utiliza apenas notas e acordes não alterados em relação ao modo hipofrígio em *si* é o compasso 6. Isto traz estabilidade e, por conseguinte, enfatiza as palavras de admiração e amor do vocativo "*Ó meu Senhor e meu Bem-Amado*".

Os melismas vocais onde se encaixa o vocativo "*Ó meu Senhor e meu Bem-Amado*," são formados, basicamente, por graus conjuntos. A linha vocal relativa às frases "*como é possível que admitais em Vossa presença, em Vossa companhia, uma mendiga como eu? Vejo em Vossa face que Vos consolais de me ver perto de Vós...*" utiliza graus conjuntos e saltos de 3ª maior e menor e 4ª e 5ª justas. Já durante a frase "*E já que consentes, Senhor, em suportar tantos sofrimentos por amor de mim, que é que eu suporto por Vós?...*" o canto passa a usar frequentemente intervalos de trítono e 7ª menor; estes intervalos aparecem neste trecho justamente para enfatizar a tensão contida nas palavras "*suportar*", "*sofrimentos*" e "*suporto*".

No compasso 34 a palavra "*Caminheiros*" é cantada em graus conjuntos ascendentes, os quais descrevem o movimento de caminhar, e a expressão "*juntos, Senhor*," utiliza notas repetidas, as quais aludem ao significado destas palavras.

³⁴ Vide nota sobre harmonias "peregrinas" à página 203.

No compasso 35 a frase "*por onde fordes eu também irei*," também é cantada, basicamente, em graus conjuntos ascendentes, os quais sugerem a ação contida nas palavras "*fordes*" e "*irei*".

No compasso 38 a linha vocal relativa a "*irei passar...*" constitui-se numa idéia retrógrada e modificada da presente durante a expressão "*por onde passardes*". Este procedimento é usado para descrever o ato de "refazer" contido na frase "*por onde passardes irei passar*".

As notas de "*Caminhemos juntos, Senhor*," localizadas no compasso 34, são, no final do compasso 43, realizadas pela parte pianística, enquanto a voz canta novamente "*juntos, Senhor*". Isto constitui-se em mais uma maneira de representar através da música a palavra "*juntos*".

3.7.2.2.3. COR

O *pp* mantido durante os compassos de 1 a 4 ajuda a criar o ambiente "Serenó" solicitado para este trecho. Este caráter de serenidade relaciona-se à paciência e à fé de Jesus ao suportar Seus sofrimentos.

A ampliação gradual da dinâmica, de *pp* a *ff*, ocorrida no compasso 5 prepara a entrada da voz, em *f*, no compasso 6. Durante este último compasso ocorre uma variação dinâmica na linha do canto, paralela à variação do contorno melódico da mesma (*crescendo* - movimento ascendente; *diminuindo* - movimento descendente). Esta

variação dinâmica ajuda a enfatizar a emoção das palavras de admiração e amor a Jesus contidas no vocativo "*Ó meu Senhor e meu Bem-Amado*".

A dinâmica dos compassos de 7 a 33 permanece em *pp* na parte pianística e em *p* na linha vocal. Isto reforça a atmosfera deste trecho, a qual está ligada à serenidade de Cristo diante de Seus sofrimentos.

A manutenção da dinâmica entre *pp* e *p* nos compassos de 34 a 43 auxilia no estabelecimento de um ambiente de recordação tanto de idéias musicais quanto textuais.

3.7.2.2.4. FORMA

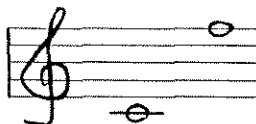
As diferentes estruturações rítmicas encontradas nesta peça constituem-se no principal fator que evidencia a organização formal da mesma:

compassos de 1 a 4.....	<i>A</i>
compassos 5 e 6.....	<i>B</i>
compassos de 7 a 33.....	<i>A'</i>
compassos de 34 a 43.....	utiliza elementos de <i>A</i> e <i>B</i> .

3.7.3. *PENSAMENTO*

3.7.3.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.
- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 2'00".
- Texto utilizado:

Nada te perturbe, nada te espante.
 Tudo passa, só Deus não muda.
 A paciência tudo alcança.
 Quem a Deus tem nada lhe falta, só Deus basta.³⁵

3.7.3.2. ANÁLISE

3.7.3.2.1. *RITMO*

a) Andamento e caráter:

³⁵ Texto de Santa Teresa d'Ávila, extraído de seu livro *Caminho da perfeição*.

O texto desta canção fala da paz e da serenidade trazida por Deus aos espíritos dos homens que Nele crêem e confiam. A manutenção do andamento "[♩ = 56]" e do ambiente "Serenó, iluminado" durante toda a peça reforça este caráter do texto.

b) Compasso:

No decorrer da canção acontecem mudanças de compasso conforme mostra o esquema abaixo:

compassos 1 e 2.....	3/2
compasso 3.....	2/2
compasso 4.....	5/4
compassos de 5 a 9.....	2/2
compasso 10.....	3/2
compassos de 11 a 27.....	2/2

Estas mudanças de compasso fornecem maior fluência à canção, pois não deixam que se estabeleça de imediato uma métrica única, atenuando, assim, a força de atração imposta pelos primeiros tempos quando organizados periodicamente.

c) Estruturação rítmica:

As semicolcheias contínuas, realizadas pelo piano do início ao fim da peça, são a principal característica rítmica desta canção. Logo no primeiro compasso Almeida Prado anota sob estas semicolcheias "com sonoridade contínua", indicando que elas devem ser

executadas de modo a soarem fluentemente. Além de proporcionarem fluência à peça, estas semicolcheias, por transmitirem estabilidade e regularidade rítmicas, também ajudam a enfatizar a idéia principal do texto, ou seja, a presença da paz e da serenidade no espírito daqueles cuja fé está em Deus. Como diz o início deste texto - "*Nada te perturbe, nada te espante. Tudo passa, só Deus não muda.*" - assim comportam-se as semicolcheias contínuas: as intervenções em forma de mínimas, semínimas e colcheias, realizadas pelas outras vozes da parte pianística, não as perturbam nem as modificam.

O ritmo da linha vocal também auxilia na criação de um ambiente de paz, pois utiliza, basicamente, mínimas e semínimas, ou seja, valores de longa duração dentro do andamento "[♩ = 56]" estabelecido para esta peça.

3.7.3.2.2. ALTURA

a) Harmonia:

Esta canção estrutura-se através de harmonias "peregrinas"³⁶ em torno de *Dó* maior.

Em quatro trechos desta peça (no segundo tempo do compasso 4; na segunda metade do segundo tempo do compasso 6 e no primeiro tempo do compasso 7; na primeira metade do segundo tempo do compasso 10; no primeiro tempo do compasso 13), ocorrem pequenos "repousos" harmônicos. Estes "repousos" não são cadências

³⁶ Vide nota sobre harmonias "peregrinas" à página 203.

propriamente ditas, mas apenas acordes através dos quais a grande linha harmônica "toma fôlego" para continuar seu trajeto. Abaixo encontram-se estes quatro trechos:

③

da Te per - tu - be

⑤

Ma - da Te es - paan - te

⑦

Tu -

⑨

do pas - sa f Sonoro!

The image shows two systems of musical notation. System 11 (top) has a vocal line in treble clef with lyrics "Deus não mu — da" and a piano accompaniment in bass clef. System 13 (bottom) has a vocal line in treble clef with lyrics "pa — ci —" and a piano accompaniment in bass clef. Both systems include dynamic markings such as *f* and *pp*.

Observando-se os trechos acima transcritos, nota-se que estes "repousos" harmônicos ocorrem justamente no final das expressões "*Nada te perturbe*", "*nada te espante*", "*Tudo passa*," e "*só Deus não muda*". Por serem "repousos", ou seja, por desempenharem um papel de estabilização harmônica, eles ajudam a enfatizar a importância da serenidade de espírito abordada nestas expressões do texto.

A cadência final da peça, no compasso 27, apresenta o acorde de *Sol* maior. Esta harmonia se estabelece desde o compasso 21 e, devido à sua insistência durante sete compassos, ela perde suas características de dominante, ou seja, perde seu caráter tenso, acabando por se tornar tão estável quanto uma tônica. Esta estabilização do acorde de *Sol* maior relaciona-se, por analogia, à idéia principal do texto, ou seja, ao asserenamento do espírito, como aconselham as palavras de Santa Teresa d'Ávila.

A linha do canto utiliza, além de graus conjuntos e notas repetidas, intervalos mais abertos, como a 3ª maior e menor, 4ª e 5ª justas, 6ª maior e 7ª menor, os quais expandem

a extensão vocal, aproximando-a, analogamente, da idéia - evidenciada pelo texto - da imensidão do poder de Deus, protetor de todos os indivíduos que Nele crêem.

Almeida Prado sugere que, no compasso 11, a nota *dó* presente na linha vocal seja cantada uma oitava acima para que a dinâmica *f* tenha melhor efeito.

3.7.3.2.3. COR

Do início ao compasso 9 a dinâmica mantém-se entre *pp* e *p*, auxiliando, desse modo, na criação de um ambiente sereno, o qual enfatiza o caráter tranquilizador do texto cantado neste trecho: "*Nada te perturbe, nada te espante.*".

A partir do compasso 9 inicia-se um *crescendo* que atinge *f* no final deste mesmo compasso e *ff* no compasso seguinte. Logo depois ocorre um *diminuindo*, através do qual a dinâmica retorna a *f* no compasso 11, mantendo-se assim até o início do compasso 13. Esta ampliação dinâmica durante os compassos de 9 a 13, isto é, durante o trecho onde a voz canta "*Tudo passa, só Deus não muda.*", enfatiza a importância desta frase como fundamento para todo o resto do texto.

No compasso 13 ocorre um *diminuindo* através do qual a dinâmica volta a oscilar entre *pp* e *p*. No compasso 24 ela se encontra entre *ppp* e *pp*, e no 25 diminui ainda mais sua intensidade até o final da canção (compasso 27). Esta retomada do nível dinâmico inicial traz de volta a idéia principal do texto: a paz de espírito.

3.7.3.2.4. FORMA

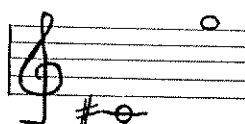
Principalmente devido à sua homogeneidade rítmica, obtida através da presença constante de semicolcheias contínuas ao longo de toda a parte pianística, esta canção apresenta-se em seção única.

3.7.4. *PRECE PELAS MULHERES*

3.7.4.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 6'00".

- Texto utilizado:

Ó Deus, Tu não és ingrato e estou certa de que atendes à súplica das mulheres.
Tu não as desprezaste quando estavas na Terra, e deste-lhes provas de grande
bondade.

Nelas encontraste mais amor e fé viva do que nos homens.

E, todavia, nos marginalizam, não nos permitem agir publicamente por Ti, nem
reprovar ao mundo a sua injustiça.

Senhor, Tu és um juiz honesto, não és como os juízes deste mundo, que são todos
filhos de Adão e dos homens.

Não há uma só virtude feminina de que não desconfiem.

Mas há de vir o dia em que nos reconhecerão todas.

Não estou falando em meu favor, o mundo conhece a minha pobreza e basta-me
que eu a conheça.

Mas se considero a nossa época, acho injusto que corações nobres e fortes sejam
desprezados unicamente por serem de mulheres.³⁷

3.7.4.2. ANÁLISE

³⁷ Texto de Santa Teresa d'Ávila, extraído de seu livro *Caminho da perfeição*.

3.7.4.2.1. RITMO

Abaixo encontram-se as mudanças de andamento e compasso desta canção:

"Alegre [♩ = 192]".....compasso 1: 7/8
compasso 2: 5/8
compasso 3: 6/8

compasso 4: 6/8
compassos de 5 a 7: 9/8

compasso 8: 7/8
compasso 9: 5/8
compasso 10: 6/8

compassos de 11 a 15: 6/8
compasso 16: 9/8
compasso 17: 6/8

compasso 18: 7/8
compasso 19: 5/8
compasso 20: 6/8

compassos de 21 a 26: 6/8

compasso 27: 7/8
compasso 28: 5/8
compasso 29: 6/8

compassos de 30 a 39: 6/8

compasso 40: 7/8
compasso 41: 5/8
compasso 42: 6/8

compasso 43: 3/8

"Calmo [♩ = 84]".....compassos de 44 a 107: 3/8

"Tempo livre, *recitativo*".....compasso 108: não há métrica pré-estabelecida

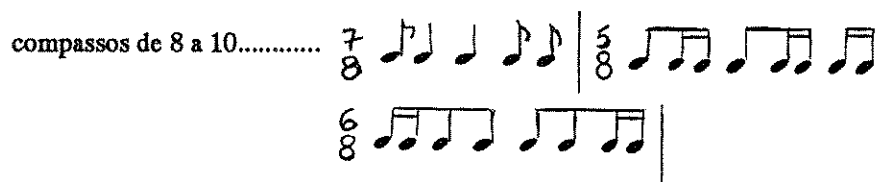
"A tempo *primo* [♩ = 192]".....compasso 109: 7/8
compasso 110: 5/8
compasso 111: 8/8 + 1/8
compasso 112: 4/8

No esquema abaixo encontram-se as estruturas rítmicas mais características da parte pianística desta canção:



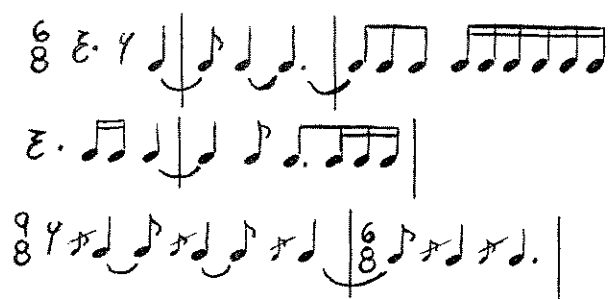
compassos de 4 a 7.....colcheias contínuas, sob as quais ocorrem

intervenções de  e .



compassos de 11 a 17.....colcheias contínuas, sob as quais ocorre a seguinte

frase rítmica:



compassos de 21 a 26.....colcheias contínuas, sob as quais ocorre

a seguinte estrutura rítmica:



Note-se que os dois primeiros compassos da estrutura acima são praticamente repetidos nos três últimos, embora esta estrutura apareça, nessa segunda vez, encaixada diferentemente dentro do compasso 6/8 e com uma pequena modificação no valor de sua segunda nota.



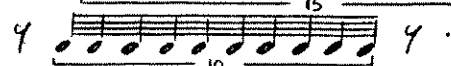
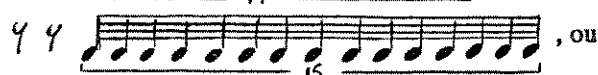
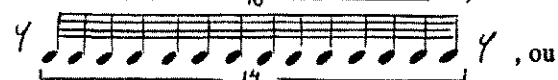
compassos de 30 a 39.....colcheias contínuas, sob as quais ocorrem

intervenções de .



compassos de 44 a 106.....do compasso 44 ao 76 aparecem semicolcheias

contínuas interrompidas, às vezes, por



Do compasso 77 ao 83 ocorrem, sobre estas

semicolcheias, intervenções de .

A partir do compasso 89, estas semicolcheias

contínuas passam a ser interrompidas freqüentemente

por grandes pausas.

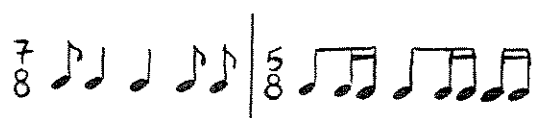
compasso 107.....  seguida por uma apojatura lenta de seis
colcheias direcionadas para o início do compasso 108.

compasso 108.....utiliza estruturas rítmicas derivadas dos três

primeiros compassos da canção: , ,



compassos de 109 a 112.....



Do compasso 1 ao 42 o andamento mantém-se em *Presto* ("[ = 192]"). Isto propicia grande fluência ao ritmo deste trecho, resultando na criação de um ambiente "Alegre", indicado pelo compositor no início da peça. Este ambiente relaciona-se à alegria de Santa Teresa d'Ávila por saber que a justiça divina prevalece sobre as injustiças dos homens.

Do compasso 44 ao 106 as semicolcheias contínuas realizadas pelo piano em andamento "Calmo [ = 84]", interrompidas esporadicamente por rápidos grupos de semifusas, representam a insistente prece das mulheres em meio às injustiças por elas sofridas. Pouco depois que a voz acaba de cantar a frase "*Mas há de vir o dia em que nos reconhecerão todas.*", especificamente a partir do compasso 89, as interrupções antes feitas por semifusas são agora substituídas por grandes pausas, ou seja, as injustiças dão lugar à paz.

No compasso 108 a parte pianística se estrutura a partir de pequenos fragmentos rítmicos derivados dos três primeiros compassos da peça. Do mesmo modo, a frase cantada neste trecho também encontra-se incompleta: "*Mas se considero a nossa época, acho injusto que corações nobres e fortes sejam desprezados unicamente...*". Esta fragmentação rítmica e textual ocorrida no compasso 108 cria um certo suspense, cujo desfecho chega logo no próximo compasso. A partir deste compasso 109 a parte pianística passa a realizar as estruturas rítmicas dos três primeiros compassos, embora com algumas modificações, e a voz, no compasso 111, canta, finalmente, o complemento da última frase do texto ("*...por serem de mulheres.*"), tudo isto "mergulhado" no

andamento inicial "Alegre [ = 192]", através do qual se estabelece novamente a alegria de Santa Teresa d'Ávila, pela certeza de que a justiça de Deus sempre prevalece.

A rítmica da linha vocal desta peça guarda semelhanças com o ritmo e a acentuação naturais de uma declamação do texto. A freqüente repetição sucessiva de notas de igual valor, tanto colcheias quanto semicolcheias, no decorrer da parte do canto também ajuda a aproximá-la da natureza declamatória desta prece.

3.7.4.2.2. ALTURA

O bitonalismo e o "transtonalismo"³⁸ são a base da estruturação melódica e harmônica desta peça.

Nos compassos de 5 a 7, 12 a 17, 22 a 26 e 31 a 39, enquanto as vozes superiores do piano realizam colcheias contínuas em forma de acordes de, respectivamente, *fá* menor, *fá#* menor, *sol* menor e *sol#* menor, as vozes inferiores "passeiam" livremente por vários centros.

Observem-se, abaixo, cinco trechos (compassos de 1 a 4, 8 a 11, 18 a 21, 27 a 30 e 40 a 43) da parte pianística desta canção:

³⁸ Vide nota sobre "transtonalismo" à página 231.

Tpato: Sta Teresa d'Avila
14 (Caminho da Redenção)

Prece pelas mulheres IV

Allegro A Maria Penultima Almeida Prado
[♩ = 142]

1 *piano* *f*

4 *mf* *pp sub* *f* *pp*
O Deus, Tu nos des a gra - ça - To res - tou con - ta de que a -

7 *f*
Tendes a sui - pli - ca das mu - lheres

10 *p* *pp sub* *f* *mf* *p*
Tu nos as des - pre - zas - Te que des -

18 *f*

(21)

pp sub. *f*

ne-las en-con-Tan-to mais a-mor

(25)

f

e fô vi-va de que nos ho-mens

(28)

pp sub. *f*

(40)

f

(43)

f *Calmo* [*♩ = 84*] *ppp*

ppp sub. *come un mormorio, dell'indiscreto*

A presença de harmonias provenientes de tonalidades distintas em cada um dos cinco trechos acima denuncia a utilização do "transtonalismo".

As diferenças harmônicas entre estes mesmos trechos estão nos acordes localizados no último tempo de cada um dos três primeiros compassos e no quarto compasso. Estes acordes tornam-se mais agudos a cada novo trecho. Esta constante "ascendência" cessa repentinamente no compasso 43, onde uma grande pausa-expectativa prepara uma nova seção da peça.

Do compasso 44 ao 76 a parte pianística apresenta estruturas bitonais, interrompidas, esporadicamente, por arpejos ainda em outra tonalidade. Abaixo, encontram-se alguns fragmentos deste trecho:

(compassos de 44 a 50):

Handwritten musical score for piano, measures 43 to 50. Measure 43 is marked with a fermata and "Calmo [♩ = 84]". Measures 44-50 show complex bitonal textures with various dynamics like *f*, *ppp*, and *ppp sub.*. The score includes the lyrics "como um murmúrio, delicadíssimo" and "Se - nhor.".

(compassos de 62 a 65):

Handwritten musical score for piano, measures 58 to 65. Measure 58 is marked with a fermata. The score includes the lyrics "oi, ju - i - zes deste mundo, queais todos filhos de A - deus a dos ho - mens.".

18

(63)

(compassos de 71 a 76):

(66)

Não há u-ma só via-ta-de fe-mi-mi-ten de pa-ra deson-fi-rem

(72)

(76)

Em todos os fragmentos acima a parte bitonal corresponde às semicolcheias contínuas: *si* menor nas vozes inferiores e *dó* menor nas superiores. Os arpejos diferem entre si quanto ao seu acorde de origem: *fá* menor (compasso 48), *dó#* menor (compasso 63) e *sib* menor (compasso 72); o quarto arpejo, localizado no compasso 76, é formado a partir das notas resultantes das cordas soltas do violão (*mi*, *lá*, *ré*, *sol*, *si* e *mi*).

A bitonalidade também está presente na parte pianística dos compassos de 77 a 83

- trecho onde aparecem semicolcheias contínuas em *dó* menor nas vozes inferiores e intervalos de 7ª menor descendente (*mi-fá#*) nas superiores - e dos compassos de 85 a 88
- durante os quais as vozes superiores passam a realizar semicolcheias contínuas em *dó* menor, enquanto a inferior apresenta grupos de seis semicolcheias ,utilizando novamente as notas correspondentes às cordas soltas do violão (*mi, lá, ré, sol, si e mi*). Abaixo encontram-se estes dois trechos:

(compassos de 77 a 79):

(compassos de 85 a 88):

No decorrer dos compassos de 89 a 106 a parte pianística realiza apenas os grupos de seis semicolcheias sobre as notas *mi*, *lá*, *ré*, *sol*, *si* e *mi*, interrompidas freqüentemente por grandes pausas. No compasso 107 estas notas passam a formar uma apoiatura lenta em colcheias contínuas, direcionadas para o próximo compasso.

No compasso 108 ocorre mais um exemplo de bitonalismo: enquanto as vozes superiores do piano realizam, em seqüência, o trítone *fá-si*, os acordes *fá-solb-si*, *fá-solb-si-dó* e *fá-solb-sib-dó*, e a tríade de *fá* menor, as vozes inferiores apresentam, esporadicamente, a tríade de *si* menor.

Os compassos 109 e 110 e o início do 111 possuem as mesmas harmonias encontradas nos três primeiros compassos da canção. No final do compasso 111 aparece um arpejo em *si* menor e no 112, o último acorde da peça - *Fá* maior com 7ª 7 e 11ª 7 . Sendo assim, este trecho deixa claro o uso do "transtonalismo" em sua estruturação.

O bitonalismo, por permitir a coexistência de dois centros diferentes, e o "transtonalismo", por permitir a presença de vários deles, relacionam-se por analogia, respectivamente, ao ideal de igualdade entre homens e mulheres e, portanto, entre todos os indivíduos. Este ideal constitui-se no principal objetivo do texto.

Devido à utilização majoritária de graus conjuntos e notas repetidas a linha vocal aproxima-se do caráter declamatório desta prece. Com a finalidade de enfatizar esta inflamada súplica pelas mulheres Almeida Prado emprega, por outro lado, intervalos de 3ª maior e menor, 4ª, 5ª e 8ª justas, trítone, 6ª menor e 7ª diminuta.

O próprio compositor sugere que o último compasso da linha do canto (compasso 111) seja realizado, também para efeito de ênfase expressiva, numa região mais aguda da voz, como transcreve-se abaixo:



3.7.4.2.3. COR

A presença da dinâmica *f* nos compassos de 1 a 4, 8 a 11, 18 a 21, 27 a 30 e 40 a 42 ajuda a manter o ambiente "Alegre" estabelecido pelo próprio compositor para os compassos de 1 a 43. A diminuição da intensidade dinâmica nos compassos de 4 a 7, 11 a 17, 21 a 26 e 30 a 39 constitui-se não somente num recurso para criar contraste entre estes trechos e os acima citados, mas também numa maneira de preparar a entrada da voz e de não deixá-la "encoberta" pelo piano.

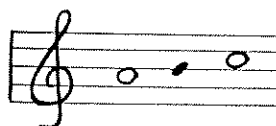
A manutenção da dinâmica basicamente entre *ppp* e *p* durante os compassos de 44 a 47, 49 a 62, 64 a 71, 73 a 75 e 77 a 106, e entre *f* e *ff* nos compassos 48, 63, 72 e 76, ajuda a estabelecer, respectivamente, o ambiente de fé que envolve esta prece, e a imagem das injustiças sofridas por elas, como já foi explicado no quarto parágrafo do item 3.7.4.2.1..

3.7.5. EM SILÊNCIO

3.7.5.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 1'30".

- Texto utilizado:

Uma palavra falou o Pai que foi seu Filho, e a fala sempre em eterno silêncio e,
em silêncio, há de ser ouvida pela alma.³⁹

3.7.5.2. ANÁLISE

3.7.5.2.1. RITMO

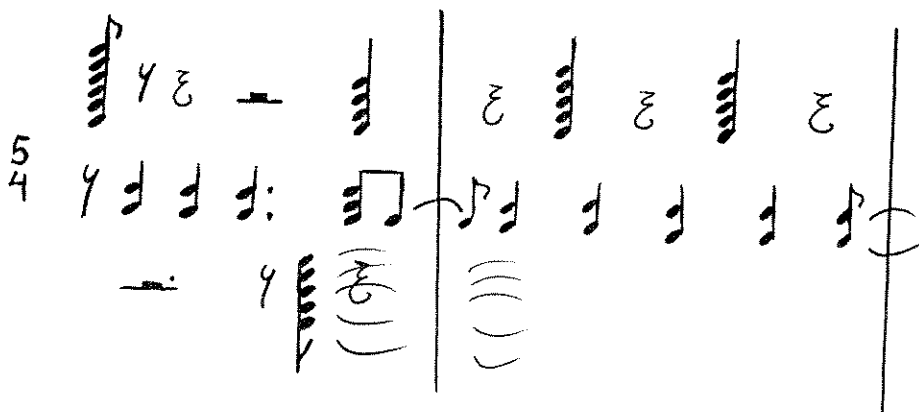
a) Andamento e caráter:

³⁹ Texto de São João da Cruz.

O texto desta canção trata do silêncio como portador da fala de Deus e como meio pelo qual a alma a ouve. A indicação "[♩ = 72]", colocada no início da peça, determina um andamento calmo, favorecendo, assim, a criação do ambiente "Contemplativo" solicitado pelo compositor. Este ambiente está ligado diretamente ao silêncio proposto no texto, pois o ato de se contemplar algo já sugere uma atmosfera tranqüila e silenciosa.

b) Estruturação rítmica:

A parte pianística desta peça constitui-se na repetição contínua da seguinte estrutura:



A repetição contínua da estrutura acima transcrita, bem como a presença quase constante de semínimas sucessivas nas vozes intermediárias da parte pianística,

transmitem a idéia de estabilidade, a qual relaciona-se ao caráter também estável do silêncio, importante objeto do texto.

A linha vocal, por ser constituída basicamente de grupos de colcheias intercalados por semínimas, ou seja, por possuir uma estruturação rítmica bastante homogênea, também propicia estabilidade à canção. Esta homogeneidade rítmica da linha vocal também ajuda a aproximá-la do ritmo natural de uma declamação do texto.

3.7.5.2.2. ALTURA

A parte pianística desta peça constitui-se na repetição do seguinte trecho:

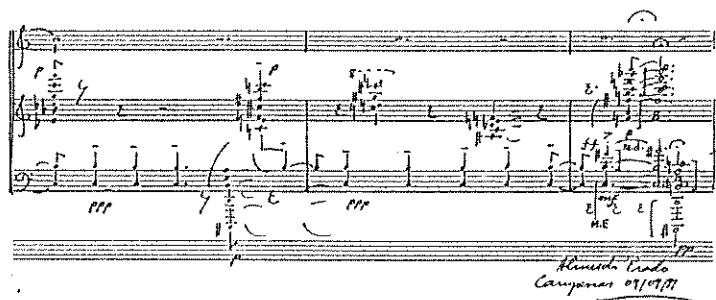
Texto: São João da Cruz Em silêncio V 21

A Adriana giravolta Eiji Kayama

Allegretto Andante
Crescendo a 1/2/3/4

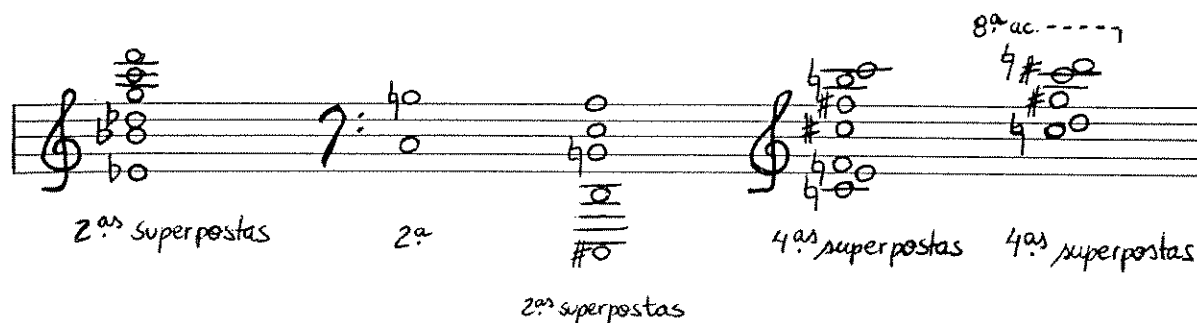
Contemplativo [$\text{♩} = 72$]

Apenas o último compasso da parte pianística apresenta-se diferente dos demais:

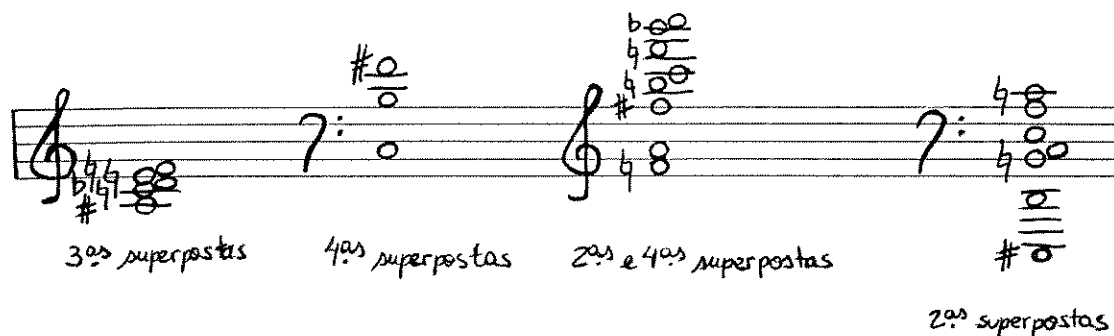


Observando-se os dois trechos acima transcritos, nota-se facilmente que, apesar de ser formada por apenas três compassos diferentes, a parte pianística desta canção utiliza, neste pequeno espaço, todas as notas da escala cromática. Isto constitui-se num exemplo de "transtonalismo"⁴⁰, onde os acordes do piano não devem ser ouvidos como harmonias em progressão, mas sim como "cores harmônicas", ou seja, como acordes individuais e personalizados.

Abaixo estão esquematizados todos os acordes usados nesta peça. Eles são estruturados a partir de segundas, terças e quartas superpostas:



⁴⁰ Vide nota sobre "transtonalismo" à página 231.



A linha vocal resume-se, praticamente, à nota *si*. Apenas outras duas notas são utilizadas além desta - a nota *dó* aparece três vezes e a *lá*, uma -, porém funcionando simplesmente como bordadura (*dó* nos compassos 3 e 5) ou como nota escapada (*lá-dó* no compasso 8). Este contorno melódico tão linear, além de aproximar o canto da declamação, constitui-se numa maneira de representar, em música, o caráter estável do silêncio.

3.7.5.2.3. COR E TEXTURA

a) Dinâmica:

A manutenção da dinâmica entre *ppp* e *p* durante toda a peça, ou seja, a manutenção de uma intensidade sonora baixa, funciona como uma representação musical do silêncio.

As indicações de *crescendo* e *diminuindo* colocadas sobre a linha vocal são bastante sutis e, por isso, não implicam um aumento do nível dinâmico geral. Sendo assim, estas pequenas variações dinâmicas apenas contribuem para uma maior expressividade do canto, já que sua estrutura é pouco variada em termos de ritmo (utiliza colcheias repetidas intercaladas por semínimas) e de altura (utiliza somente três notas - *lá, si* e *dó*).

b) Registro, pedal, articulação e textura:

Segundo indicação do compositor, o pedal direito do piano deve permanecer pressionado do início ao fim da peça, propiciando, deste modo, a fusão entre os acordes presentes e também entre os vários registros utilizados, e a criação de um grande *legato* e de uma textura de densidade sempre homogênea. Isto tudo proporciona unidade, estabilidade e homogeneidade à canção, aproximando-a, assim, do caráter também estável e homogêneo do silêncio.

3.7.5.2.4. FORMA

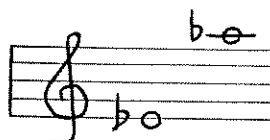
Esta peça, por ser estruturada através de repetições sucessivas de um mesmo trecho, apresenta-se em seção única.

3.7.6. CÂNTICO DE AMOR ENTRE A ALMA E DEUS

3.7.6.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 3'30".

- Texto utilizado:

O meu amor são as montanhas, os vales solitários de sombras transbordantes, as
ilhas mais longínquas, os rios rumorosos, o sussurro das aves amorosas.
É como a noite tranqüila, bem perto do nascer d'aurora.
Música silenciosa, solidão sonora.
É ceia que alimenta e enamora.⁴¹

3.7.6.2. ANÁLISE

3.7.6.2.1. RITMO

Abaixo encontram-se esquematizadas as mudanças de andamento e compasso ocorridas nesta canção:

⁴¹ Texto de São João da Cruz.

"Luminoso [$\text{♩} = 84$]".....	compassos 1 e 2: $3/4$ compasso 3: $5/4$ compasso 4: $2/4$
"[$\text{♩} = 52$]".....	compassos de 5 a 13 : $7/2$ compasso 14: $2/4$
"Lento [$\text{♩} = 48$]".....	compassos de 15 a 18: $2/4$
"Pouco mais tranqüilo [$\text{♩} = 40$]".....	compassos de 19 a 26: $7/2$

O esquema abaixo mostra as principais estruturas rítmicas utilizadas na parte pianística da peça:

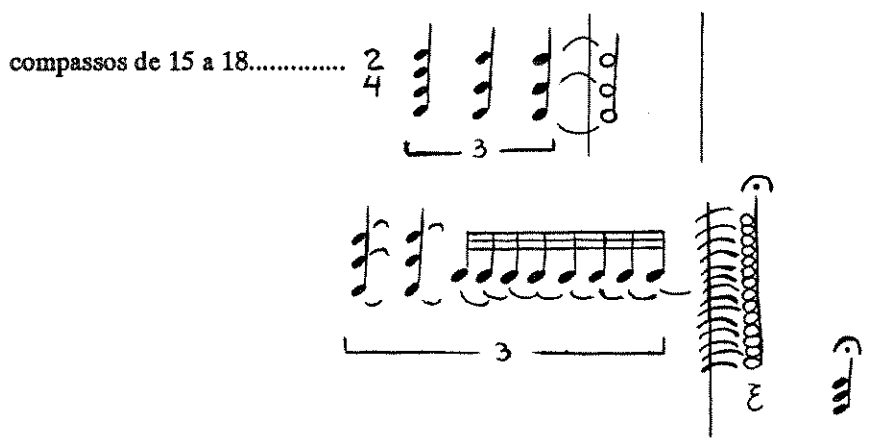


compassos 2 e 3.....grupos sucessivos de oito fusas cada, sobre os quais ocorrem quintinas sucessivas formadas por semicolcheias.

compasso 4.....  com as ressonâncias dos três compassos anteriores.

compassos de 5 a 13.....notas de longa duração na primeira e terceira voz, colcheias contínuas na segunda voz, e síncopas no baixo, utilizando basicamente a estrutura .

compasso 14.....  com as ressonâncias do compasso anterior.



compassos de 19 a 26..... mínimas contínuas intercaladas por pausas de mínimas.

As semicolcheias e fusas da parte pianística dos compassos de 1 a 3, por serem executadas dentro do andamento "[$\text{♪} = 84$]", são rápidas e, portanto, resultam em "brilhantes" movimentações rítmicas, criando, deste modo, o ambiente "Luminoso" solicitado pelo compositor neste trecho. Esta "luminosidade musical" transmite, de antemão, a grande alegria contida no texto de São João da Cruz, onde ele descreve seu amor à natureza, e conseqüentemente, seu amor à Deus.

Do compasso 5 ao 13, sendo o andamento vigente - "[$\text{♩} = 52$]" - mais lento que o anterior, e ocorrendo, constantemente, colcheias contínuas na parte pianística e mínimas sucessivas na linha vocal, define-se neste trecho uma atmosfera de tranqüilidade, a qual relaciona-se ao ambiente sugerido pela indicação "como uma noite estrelada",

introduzida pelo compositor a partir do compasso 5, e pelo texto desta parte da canção (*"O meu amor são as montanhas, os vales solitários de sombras transbordantes, as ilhas mais longínquas, os rios rumorosos, o sussurro das aves amorosas."*).

A indicação "Lento [$\text{♩} = 48$]", relativa aos compassos de 15 a 18, prepara a chegada de um andamento ainda mais calmo - "Pouco mais tranqüilo [$\text{♩} = 40$]" - no compasso 19. Este ambiente de paz, aliado à regularidade rítmica trazida pela presença de mínimas contínuas na parte pianística, localizadas do compasso 19 ao 26, enfatizam o caráter também calmo do texto deste trecho (*"É como a noite tranqüila, bem perto do nascer d'aurora. Música silenciosa, solidão sonora. É ceia que alimenta e enamora."*).

3.7.6.2.2. ALTURA

Observe-se, abaixo, o primeiro compasso desta canção:

Canção: S. João da Cruz | Cântico de Amor entre a alma e Deus | 23

Lento [$\text{♩} = 48$]

Ho casal Adriana e Milton Lige Karyana

Almeida Prado

Dentro deste compasso Almeida Prado utiliza todas as notas da escala cromática.

Abaixo estão os compassos 2 e 3:

texto: S. João da Cruz | Cântico de Amor entre a alma e Deus | 23

Luminoso [12 = 84] Ao casal Adriana e Milton. Lige Luzes. 10/10/1981

Durante estes dois compassos também aparecem todas as notas da escala cromática.

O caráter "Luminoso" solicitado pelo compositor para estes três primeiros compassos da peça guarda relações de analogia com a escala nas quais eles se baseiam: as notas cromáticas representam as cores nas quais decompõe-se a luz.

Do compasso 5 ao 13 estabelece-se a armadura de clave de *Láb* maior. Durante este trecho, tanto a voz quanto o piano utilizam notas diatônicas em relação a este centro e, por isso, ajudam a criar a atmosfera estável e tranqüila desta parte da canção, como já foi descrito no quarto parágrafo do item 3.7.6.2.1..

Ainda durante os compassos de 5 a 13 ocorrem imitações, defasadas de uma semínima, entre a linha vocal e o baixo da parte pianística. Este recurso imitativo torna-se ainda mais evidente através da indicação "(como um eco da voz)", localizada no compasso 5. Abaixo encontra-se um fragmento deste trecho da peça, no qual pode-se observar com mais clareza a imitação aqui abordada:

4 $[d = 52]$ meu a - mor
 Como uma noite estrelada
 x ped. ppp (Como um eco da voz)

6 São as mon - ta - nhas, os va - les so - li - tá - nios
 (simile)

Nos compassos de 15 a 18 a parte pianística apresenta as mesmas notas do compasso 1 - e, portanto, todas as notas da escala cromática - porém, com modificações de ritmo e registro. A fim de facilitar a comparação entre estes dois trechos, abaixo estão o primeiro compasso da peça e os compassos de 15 a 18:

1.º viol.; 5.º viol. da Cruz | Cântico de Amor entre a alma e Deus | 23

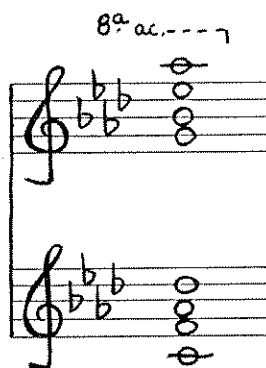
Luminoso $[d = 84]$ Ao casal Adriana e Milton Lige Karyma

14 $[d = 48]$

Note-se, acima, que no último tempo do compasso 18 ainda surge a tríade de *Láb* maior, numa alusão aos compassos de 5 a 13, onde todas as notas obedecem à armadura de clave relativa a este centro.

Sendo assim, os compassos de 15 a 18 apresentam "resumos" dos materiais utilizados nos compassos de 1 a 3 (escala cromática) e de 5 a 13 (notas diatônicas em relação a *Láb* maior), e, através da tríade de *Láb* maior introduzida no final do compasso 18, anunciam a volta do diatonismo em torno deste centro durante os compassos de 19 a 26.

No decorrer dos compassos de 19 a 26 o piano repete sempre o mesmo acorde:



A repetição quase contínua deste acorde, bem como o uso de notas diatônicas em relação a *Láb* maior tanto na linha vocal quanto na parte pianística, ajudam a proporcionar estabilidade aos compassos de 19 a 26, enfatizando, deste modo, o caráter de paz do texto deste trecho, como já foi comentado no quinto parágrafo do item 3.7.6.2.1..

3.7.6.2.3. COR

Do compasso 1 ao 4 a dinâmica mantém-se quase sempre em *f* ou *ff*, e a parte pianística, no registro agudo. Estes dois fatores, aliados às ressonâncias produzidas pelo uso contínuo do pedal direito do instrumento no decorrer destes quatro compassos, auxiliam na criação de uma sonoridade brilhante e, portanto, no estabelecimento do ambiente "Luminoso" indicado pelo compositor no início da peça.

A manutenção do nível dinâmico entre *ppp* e *p* durante os compassos de 5 a 26 ajuda a criar a atmosfera de paz já presente no texto desta canção.

No decorrer dos compassos de 19 a 26 o uso do registro agudo do piano, cuja sonoridade é enriquecida por ressonâncias resultantes da utilização contínua do pedal direito, também auxilia no estabelecimento de um ambiente tranquilo, como requer o texto aqui presente.

3.7.6.2.4. TEXTURA E FORMA

De acordo com as análises feitas acima e com as mudanças de textura ocorridas nesta peça, pode-se dividi-la da seguinte maneira:

compassos de 1 a 4: escrita predominantemente horizontal.....	A
compassos de 5 a 14: textura contrapontística.....	B
compassos de 15 a 18: textura predominantemente de acordes.....	A'
compassos de 19 a 26: textura de acordes.....	C

3.7.7. CHAMA DE AMOR VIVA

3.7.7.1. FICHA TÉCNICA

- Canção para soprano e piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 5'00".

- Texto utilizado:

Ó chama de amor viva que ternamente feres de minh'alma seu mais profundo
centro, pois que não és esquiva.
Termina se quiseres e rompe a tela deste doce encontro.
Ó cautério suave, ó prazerosa chaga! Ó toque brando! Ó mão mais delicada, que à
Vida Eterna sabe e que o devido paga!
Matas e a morte em vida é transformada.
Ó lâmpadas de fogo em cujos resplendores as profundas cavernas do sentido que
estava obscuro e cego, com estranhos primores calor e luz dão junto a seu
querido.
Que manso e amoroso recordas em meu seio onde a sós tão secretamente moras e
em teu mui saboroso alento de bem pleno minha alma ternamente se
enamora.⁴²

3.7.7.2. ANÁLISE

3.7.7.2.1. RITMO

⁴² Texto de São João da Cruz.

compassos de 11 a 23.....  contínuas sobre as quais ocorrem
 , também contínuas.

compasso 24.....  com as ressonâncias do compasso
anterior.

compassos de 25 a 38.....colcheias contínuas.

compassos de 39 a 58.....  contínuas sob as quais ocorrem
intervenções de  e de grupos de .

compassos de 59 a 77.....  contínuas.

compassos 78 e 79.....fusas contínuas.

compassos 80 e 81.....  contínuas.

compassos de 82 a 84.....fusas contínuas.

compassos de 85 a 87.....

compassos de 88 a 109.....nas vozes superiores ocorrem, basicamente,

semínimas contínuas intercaladas, às vezes, por

 ou , e nas inferiores, síncopas que

utilizam como estruturas principais:

Durante todo o texto São João da Cruz descreve sua felicidade ao captar e compreender o grande amor de Deus pelos homens. Para isto, ele opta por comparar este sentimento a uma chama ígnea, a qual, quando visível e compreendida pela alma, a "fere" de modo bastante revigorante, proporcionando-lhe maravilhosas sensações e emoções.

Com base nestas informações do texto, observa-se que a indicação "Cristalino", relativa aos compassos de 1 a 10, alude justamente à imagem brilhante e luminosa da chama ígnea referida no texto de São João da Cruz.

Alguns elementos rítmicos dos compassos de 1 a 10 também se relacionam com esta imagem: as constantes apoiaturas (compassos de 1 a 6) assemelham-se a delicadas faíscas, e os trinados (compassos 7, 8 e 10), ao característico brilho trêmulo do fogo.

Do compasso 11 ao 23, a repetição contínua da quiáltera  nas vozes superiores da parte pianística e de sextinas de semicolcheias nas inferiores, tudo isto dentro do andamento "Mais movido [♩ = 84]", resultam em rápidas movimentações rítmicas, as quais guardam relações de analogia com os contínuos e ligeiros movimentos das chamadas do fogo.

As freqüentes mudanças de métrica ocorridas durante estes mesmos compassos de 11 a 23 propiciam maior fluência à música, pois, por evitarem a periodicidade dos tempos apoiados, atenuam a percepção auditiva imediata dos mesmos.

Nos compassos de 24 a 38, durante os quais a voz canta "*Ó cautério suave, ó prazerosa chaga! Ó toque brando! Ó mão mais delicada, que à Vida Eterna sabe e que o devido paga! Matas e a morte em vida é transformada.*", Almeida Prado utiliza um andamento calmo ("Lento [♩ = 80]") e colcheias contínuas na parte pianística, criando, assim, uma atmosfera de tranqüilidade, e, conseqüentemente, ajudando a enfatizar o bem-estar sugerido pelos adjetivos "*suave*", "*prazerosa*", "*brando*" e "*delicada*", presentes neste trecho.

As fusas sucessivas da parte pianística dos compassos de 39 a 84, "mergulhadas" no andamento "Cintilante [♩ = 80]", resultam, como nos compassos de 11 a 23, em velozes movimentações rítmicas, as quais assemelham-se ao também rápido movimento do fogo. Além disso, a célula , realizada pela voz inferior durante

os compassos de 39 a 58, guarda, por sua rapidez, relações de analogia com a imagem de faíscas ígneas.

A indicação "Cristalino [$\text{♩} = 56$]", vigente nos dez primeiros compassos desta peça, volta a ser usada nos compassos de 88 a 109, durante os quais a voz canta "*Que manso e amoroso recordas em meu seio onde a sós tão secretamente moras e em teu mui saboroso alento de bem pleno minha alma ternamente se enamora*". Enquanto a sonoridade "cristalina" alude à imagem brilhante do fogo, o andamento "[$\text{♩} = 56$]", por ser razoavelmente calmo, enfatiza o ambiente tranqüilo e terno trazido pelas expressões "*Que manso e amoroso*", "*mui saboroso alento*" e "*ternamente se enamora*", presentes neste trecho.

3.7.7.2.2. ALTURA

A base da estruturação dos compassos de 1 a 10, de 11 a 23, de 39 a 87 e de 88 a 109 é a escala cromática. Com isso, estes trechos apresentam uma organização "transtonal"⁴³.

Apenas durante os compassos de 24 a 38 são utilizados modos, sendo a maioria deles criados pelo próprio compositor:

compassos de 24 a 26.....modo mixolídio em dó#

compassos de 27 a 29.....modo formado pelas notas

dó, dó#, ré, mi♭, mi, fá, fá#, sol, lá, si♭ e si.

⁴³ Vide nota sobre "transtonalismo" à página 231.

- compassos de 30 a 32.....modo formado pelas notas
dó#, ré, ré#, mi, mi#, fá#, sol, sol#, lá e si.
- compassos de 33 a 35.....modo formado pelas notas
dó, ré, mi♭, fá, sol, lá♭, si♭ e si.
- compassos de 36 a 38.....modo formado pelas notas
dó#, ré, mi, fá#, sol, sol#, lá e si.

No decorrer dos compassos de 24 a 38 a voz canta "*Ó cautério suave, ó prazerosa chaga! Ó toque brando! Ó mão mais delicada, que à Vida Eterna sabe e que o devido paga! Matas e a morte em vida é transformada.*". Esta é a parte mais significativa do texto, pois mostra de maneira bastante clara a profunda compreensão de São João da Cruz sobre o amor e a justiça divina. A fim de destacar este trecho dentre os demais, Almeida Prado utiliza como base para a estruturação do mesmo os modos acima apresentados, os quais, naturalmente, chamam a atenção para si por estarem localizados em meio a uma organização "transtonal".

Nos compassos de 88 a 109 retorna a indicação "Cristalino [ = 56]", introduzida no início da peça, e a parte pianística passa a apresentar intervalos já usados nos compassos de 1 a 6, embora com diferenças na ordem de aparição e na estruturação rítmica dos mesmos.

3.7.7.2.3. COR

A dinâmica *pp* dos compassos de 1 a 9 contribui para a criação de uma sonoridade clara e, portanto, "cristalina", como é solicitado pelo compositor no início da

peça. O *crescendo* de *pp* a *ff* e o *diminuindo* de *ff* a *pp*, ambos localizados no compasso 10, aludem às características e freqüentes variações de intensidade luminosa do fogo.

A utilização do registro agudo e da dinâmica *pp* durante os compassos de 11 a 24 da parte pianística, juntamente com o uso constante do pedal direito, o qual enriquece a sonoridade com ressonâncias, proporciona mais brilho às rápidas semicolcheias deste trecho, aproximando-as, desta forma, da imagem cristalina e também brilhante das chamas ígneas.

Durante os compassos de 24 a 38, a manutenção da dinâmica em *p* na linha vocal e entre *ppp* e *pp* na parte pianística funciona como uma descrição dos adjetivos "*suave*", "*prazerosa*", "*brando*" e "*delicada*" presentes neste trecho.

No decorrer dos compassos de 39 a 58, a dinâmica mantém-se em *ppp* e, a partir do compasso 59, inicia-se um *crescendo*, o qual atinge *f* no compasso 77, *ff* nos compassos de 78 a 80 e *fff* no 81. Do compasso 82 a 84 ocorre outro *crescendo*, partindo de um *pp subito* e chegando a *ff*. Estas duas indicações de *crescendo* relacionam-se, por analogia, ao aumento da intensidade luminosa e da amplitude do fogo. Tanto o *ppp* dos compassos de 39 a 58 quanto as dinâmicas cada vez mais intensas usadas do compasso 59 ao 84, ambos enriquecidos por ressonâncias, ajudam a criar a sonoridade "cintilante" solicitada pelo compositor a partir do compasso 39.

Do compasso 88 ao 109, trecho onde volta a indicação "Cristalino [$\text{♩} = 56$]", a dinâmica mantém-se entre *pp* e *p*, auxiliando, assim, como nos compassos de 1 a 9, no estabelecimento desta sonoridade clara e "cristalina" e criando a atmosfera tranqüila

sugerida pelas expressões "*Que manso e amoroso*", "*mui saboroso alento*" e "*ternamente se enamora*", presentes no texto deste trecho.

3.7.7.2.4. TEXTURA E FORMA

Abaixo encontra-se um esquema das texturas utilizadas nesta peça:

compassos de 1 a 10.....	textura de acordes (compassos de 1 a 6) e escrita horizontal (compassos de 7 a 10).
compassos de 11 a 24.....	textura contrapontística
compassos de 24 a 38.....	textura de acordes
compassos de 39 a 87.....	textura contrapontística
compassos de 88 a 109.....	textura de acordes

Com base no esquema acima e nas análises feitas sobre esta canção, pode-se dividir a mesma da seguinte forma:

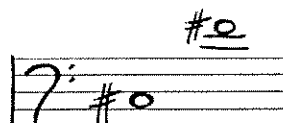
A.....	compassos de 1 a 6: <i>a</i> compassos de 7 a 10: <i>b</i>
B.....	compassos de 11 a 24
C.....	compassos de 24 a 38
D.....	compassos de 39 a 84
<i>ponte</i>	compassos de 85 a 87
A'.....	compassos de 88 a 109: <i>a'</i>

3.8. ANIMA CHRISTI

3.8.1. FICHA TÉCNICA

-Canção para barítono leve⁴⁴ e órgão ou piano.

- Extensão da parte vocal:



- Duração aproximada: 5'00".

- Texto utilizado:

Anima Christi, santifica me.
Alma de Cristo, santificai-me.

Corpus Christi, salva me.
Corpo de Cristo, salvai-me.

Sanguis Christi, inebria me.
Sangue de Cristo, inebriai-me.

Aqua lateris Christi, lava me.
Água do lado de Cristo, lavai-me.

Passio Christi, conforta me.
Paixão de Cristo, confortai-me.

O bone Jesu, exaudi me.
Ó bom Jesus, escutai-me.

Intra tua vulnera absconde me.
Nas Vossas chagas escondi-me.

⁴⁴ Devido à localização da tessitura vocal numa região bastante aguda, esta canção também pode ser executada por um tenor pesado.

Ne permittas me separati a te.
Não permitais que de Vós me aparte.

Ab hoste maligno defende me.
Do inimigo maligno defendei-me.

In hora mortis meae voca me.
Na hora da morte chamai-me.

Et jube me venire ad te,
E mandai-me ir para Vós,

ut cum Sanctis tuis
para que com os Vossos Santos

laudem te in saecula saeculorum.
Vos louve por todos os séculos dos séculos.

Amen.
Amém.

3.8.2. ANÁLISE

3.8.2.1. RITMO

a) Andamento e caráter:

No início da peça encontram-se as indicações "[♪ = 80]" e "com muita expressividade e emoção". A primeira auxilia no estabelecimento da atmosfera sugerida pela segunda, pois, determinando um andamento calmo, oferece mais espaço à expressividade musical.

b) Compasso:

As mudanças de compasso em *Anima Christi* organizam-se da seguinte forma:

compassos de 1 a 16 (cinco primeiros versos).....	4/4
compassos de 17 a 38 (cinco versos seguintes).....	5/8
compassos de 39 a 47 (três últimos versos seguidos da palavra "Amen").....	4/4

Cada um destes compassos mantém-se durante tempo suficiente para estabelecer-se como métrica e, por isso, cada mudança produz um grande contraste rítmico. Também é importante se observar, no esquema acima, a relação entre as divisões da oração e estas mudanças de compasso: os cinco primeiros versos, por constituírem-se em pedidos compostos por palavras de significado positivo, encaixam-se à estabilidade de 4/4; já os cinco versos seguintes, por serem formados por súplicas que possuem algumas palavras de teor negativo, como "*hoste*", "*maligno*" e "*mortis*", são colocados em meio ao caráter naturalmente instável de 5/8; juntamente com o "Amen", os três últimos versos, por conterem palavras de louvor a Cristo, também encaixam-se à estabilidade de 4/4.

c) Estruturação rítmica:

Durante a primeira seção da peça (respectiva aos cinco primeiros versos) - localizada nos compassos de 1 a 16 - a parte pianística, construída contrapontisticamente, caracteriza-se pelo aparecimento constante de semicolcheias contínuas, distribuídas entre suas vozes. Enquanto uma delas está realizando semicolcheias sucessivas num

determinado momento, as outras apresentam síncopas com frequência, as quais contrastam com a regularidade destas semicolcheias. Na linha vocal também aparecem, freqüentemente, síncopas e, inclusive, quiálteras. Abaixo encontra-se um trecho desta primeira seção de **Anima Christi**:

⑤

Cor - pus Chris - ti, sal - va me.

cresc.

me vemio para piano toca-se as octavas

⑦

San - guis Chris - ti, i - mi - bra - me

pp sub.

pp sub.

3

⑩

A - qua laevis Christi, la - va me

f

p

3

Dentro da segunda seção da peça (respectiva aos versos de 6 a 10) - localizada nos compassos de 17 a 38 - a parte pianística, organizada de maneira contrapontística, caracteriza-se pela ocorrência constante de colcheias contínuas, em torno das quais as outras vozes realizam, com frequência, síncopas, em contraste com a regularidade das colcheias. A linha vocal também apresenta, freqüentemente, síncopas em sua construção. A seguir, encontra-se um trecho desta seção:

The image shows two systems of a musical score. The first system, labeled with a circled '31', contains a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'Ab hos-te ma-li-gno de-fus-de me'. The piano part features continuous sixteenth-note patterns. The second system, labeled with a circled '36', continues the vocal and piano parts. The lyrics are 'In hora mor-tis me-ae vo-ca-me.'. The piano part continues with similar rhythmic patterns. Both systems include dynamic markings such as 'f Sub.' and 'ff'.

A terceira seção da peça (respectiva aos três últimos versos e à palavra "Amen"), - localizada nos compassos de 39 a 47 - possui uma estruturação rítmica semelhante à da primeira seção. Porém, as síncopas, tanto da parte pianística quanto da linha vocal, são

bem mais tênues e menos freqüentes que as da primeira parte da canção. Abaixo segue-se um trecho da última seção de **Anima Christi**:

6

(39)

p *ET ju-be me ve-ne-re ad*

(41)

p *Te, ut cum sanc-tis Ti-*

(43)

is lau-den-Te In sae-cu-la sae-cu-la-m

Com base nas informações dos três últimos parágrafos, observa-se que, durante toda a canção, dois elementos contrastantes entre si estão constantemente presentes: a regularidade (representada pelas semicolcheias e colcheias contínuas) e a instabilidade rítmica (traduzida pelas síncopas e quiálteras). O primeiro destes elementos relaciona-se à segurança, à proteção e, principalmente, à estabilidade trazida pela fé em Cristo, sentimento este através do qual justifica-se toda a oração; o segundo guarda analogias com a tensão, com a insegurança e, portanto, com a instabilidade presentes por trás das súplicas contidas em **Anima Christi**.

3.8.2.2. ALTURA

A linha vocal, no decorrer de toda a peça, mostra-se estruturada a partir de graus conjuntos e saltos de 3ª e 6ª maiores e menores e 4ª e 5ª justas. Apenas durante a seção intermediária de **Anima Christi** (compassos de 17 a 38) a voz passa a realizar também intervalos de 7ª maior e menor, trítone e 9ª maior; a utilização destes intervalos justamente durante a segunda seção da peça deve-se à presença de palavras como "*hoste*", "*maligno*" e "*mortis*" nos versos de súplica deste trecho.

Nesta canção, construída em torno de *Dó* maior, Almeida Prado também emprega harmonias "peregrinas"⁴⁵. Na última página da partitura de **Anima Christi** há um esquema, feito pelo próprio compositor, no qual encontram-se todos os acordes da peça, organizados segundo a seção onde se localizam. Com a finalidade de exemplificar estas

⁴⁵ Vide nota sobre harmonias "peregrinas" à página 203.

harmonias "peregrinas" e, principalmente, de mostrar o tratamento final a elas dado, abaixo encontram-se alguns trechos desta canção:

(compassos de 1 a 9):

2 Anima Christi
para barítono, órgão ou piano
— In memoriam Anton Bruckner —

Com muita expressividade e emoção Almeida Prado
Cumpira 01/01/1972

[♩ = 80]

3

Chris — Ti, San — cti — fi — ca me.

5

Cor — pus Chris — Ti, Sal — va me.

cresc. f ff

na versão para
piano tocam-se as
oitavas

3

San-gue Chris-ti, i-mi-bui-a me

p, *pp sub.*, *f*

(compassos de 27 a 38):

5

ne per-mit-tas me te-pa-ra-re a Te

p, *f*

31

Ab hos-te ma-li-quo defen-de-me

p, *f sub.*

36 *f intenso!*

In hora mor-tis me-ae vo-ca-me.

ff

Como se pode observar nos exemplos acima, freqüentemente as entradas das notas de um acorde guardam entre si defasagens rítmicas. Em outras palavras, elas emergem em diferentes momentos das diversas vozes da escrita contrapontística reservada ao piano. Por conseguinte, a passagem de uma harmonia a outra também é feita, com freqüência, desta maneira. Isto acontece durante toda a peça, proporcionando fluidez à mesma, pois a força da verticalidade, ou seja, da estaticidade do acorde, é atenuada, colocando em evidência o movimento fluente trazido pelo aparecimento gradual das notas das harmonias.

A parte pianística da primeira seção da peça (compassos de 1 a 16) apresenta, majoritariamente, acordes "peregrinos". A da seção intermediária (compassos de 17 a 38) também é constituída, em sua maioria, de harmonias "peregrinas"; além destas, há alguns acordes formados por quartas superpostas, os quais aparecem justamente no final dos versos "*Ab hoste maligno defende me.*" e "*In hora mortis meae voca me.*" (compassos 34 e 38). Já a parte pianística da terceira seção (compassos de 39 a 47) é formada apenas por acordes diatônicos e, portanto, apresenta estabilidade harmônica em relação ao

centro de *Dó* maior; esta estabilidade guarda analogias com o ambiente confiante, seguro e também estável dos versos de louvor que preenchem esta última seção de **Anima Christi**.

3.8.2.3. *COR E TEXTURA*

a) **Dinâmica e registro:**

O recurso da variação dinâmica é usado em vários trechos desta canção com a finalidade de enriquecer a expressão de significados e emoções presentes no texto:

Primeira seção (compassos de 1 a 16):

Durante as palavras "*Corpus Christi*" (compasso 5) ocorre um *crescendo* que atinge a dinâmica *f* em "*salva me*" (compasso 6). Isto acontece justamente para reforçar a grande expressividade já contida nestas palavras. Logo em seguida, surge um *pp subito*, o qual mantém-se durante os versos "*Sanguis Christi, inebria me.*" e "*Aqua lateris Christi, lava me.*" (compassos de 7 a 12). Este *pp subito*, juntamente com a utilização do registro agudo do piano neste trecho, faz com que a parte pianística adquira uma textura leve e cristalina, expressando, deste modo, a natureza líquida de "*Sanguis*" e "*Aqua*".

Segunda seção (compassos de 17 a 38):

Logo após o verso "*Ab hoste maligno defende me.*" surge um *f subito* (compasso 34), o qual permanece, segundo indicação do próprio compositor, "intenso" durante o verso "*In hora mortis meae voca me.*" (compassos de 35 a 38), chegando a *ff* no final do mesmo. Sendo estes dois versos os mais tensos de toda a peça, devido ao aparecimento das palavras "*hoste*", "*maligno*" e "*mortis*", as dinâmicas *f* e *ff* estão aí colocadas justamente para enfatizar esta tensão.

Terceira seção (compassos de 39 a 47):

No decorrer de toda a terceira seção a dinâmica mantém-se em *pp* na parte pianística e entre *pp* e *p* na linha vocal, auxiliando, deste modo, na criação de um ambiente tão tranquilo e estável quanto os versos de louvor presentes neste trecho.

b) Textura:

A textura desta canção é contrapontística e organística⁴⁶.

3.8.2.4. FORMA

⁴⁶ Segundo Almeida Prado, *Anima Christi* baseia-se no "clima das obras sinfônicas de Anton Bruckner" e, por isso, possui uma textura contrapontística e organística. (*Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, nov. 1995.*).

IV.

CONCLUSÃO

- A)** A análise de diversos aspectos musicais - ritmo, altura, cor, textura e forma - das canções religiosas de Almeida Prado possibilitou a compreensão das relações analógicas existentes entre a música e o texto nessas obras.
- B)** A parte pianística exerce um papel expressivo de grande importância nessas canções, visto que freqüentemente é responsável pelo estabelecimento de atmosferas e caracteres, pela alusão a imagens, sons e outros elementos e pela representação analógica de idéias contidas no texto.
- C)** Sendo a parte pianística tão significativa para a ênfase à expressividade do texto nessas canções, o piano não possui uma simples função de acompanhamento ou base harmônica para a voz. Pelo contrário, ele estabelece diálogos com a linha vocal, auxiliando-a na tarefa de expressar os elementos, idéias, atmosferas e caracteres contidos no texto.
- D)** O pedal direito do piano é bastante explorado nessas canções, produzindo ressonâncias que enriquecem a sonoridade, expandem a intensidade sonora do instrumento, ampliam a densidade da textura e criam timbres diferenciados.

- E)** De um modo geral, a organização rítmica dessas canções é bastante rica e diversificada; há ocorrências de compassos assimétricos, mudanças constantes de compasso, ausência de métrica pré-determinada, uso freqüente de quiáleras e polirritmia.
- F)** Estas canções utilizam sistemas composicionais variados, desde o modalismo até o bitonalismo e o "transtonalismo", todos eles explorados de maneira bastante livre.
- G)** A análise da música e das relações entre esta e o texto nas canções religiosas de Almeida Prado é de extrema importância para o aprimoramento da interpretação das mesmas, pois possibilita o reconhecimento e a compreensão dos aspectos musicais que devem ser enfatizados na execução e, por conseguinte, proporciona a expansão da expressividade do texto.
- H)** A gravação dessas canções, realizada com o apoio da FAPESP, contribuirá para a divulgação desta parcela da obra de Almeida Prado.
- I)** Este trabalho abre caminho para estudos posteriores sobre as composições de Almeida Prado, como, por exemplo, uma análise da evolução da escrita pianística do compositor, um estudo comparando-se as obras compostas estritamente para o piano e as obras em que este se encontra combinado ao canto ou a outros instrumentos, ou mesmo uma pesquisa sobre a influência da religiosidade na produção artística de Almeida Prado.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Claudia. Dodekaphonie oder eingreifendes Komponieren: Adorno und Eisler in der Auseinandersetzung um das Lied. Musica, Kassel, Bärenreiter-Verlag, v. 45, n. 2, pp. 82-84, März / April 1991.
- ALESIO, Vena. Performance of the song cycle: an historical perspective. The NATS Journal, Jacksonville, National Association of Teachers of Singing, v. 49, n. 2, pp. 10-11, November / December 1992.
- ALMEIDA PRADO. Darmstadt: Tonos, 1983.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. 2 v. il. doutorado.
- _____. Modulações da memória: um memorial. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. il.
- APPLEBY, David P. Trends in recent Brazilian piano music. Latin American Music Review, Austin, Texas, University of Texas, Institute of Latin American Studies, v. 2, n. 1, pp. 91-102, Spring / Summer 1981.
- BENHAM, Hugh. Salve Regina (Power or Dunstable): a simplified version. Music and Letters, Oxford, Oxford University Press, v. 59, n. 1, pp. 28-32, January 1978.
- BENT, Ian. Analysis. London: Macmillan, 1987. Glossário por William Drabkin.
- BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Delta, 1980.
- BONNEY, Georgia Ypma. A study of the music and text of Benjamin Britten's **Winter words**, op. 52: lyrics and ballads of Thomas Hardy. The NATS Journal, Jacksonville, National Association of Teachers of Singing, v. 49, n. 2, pp. 4-6, November / December 1992.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. Catálogo de obras: Almeida Prado. Brasília: 1976. 20 p.
- BURNSIDE, Iain. $1 + 1 = 1 \frac{1}{2}$. The Musical Times, Leicester, England, v. 134, n. 1803, pp. 256-257, May 1993.
- CANDÉ, Roland de. História universal da música. Tradução por Eduardo Brandão. São

Paulo: Martins Fontes, 1994. 2 v.

CLAVER FILHO. A obra ritual-racional-ecológica de Almeida Prado. Correio Braziliense, 21 nov. 1976. p. 4. segundo caderno.

DAGHLIAN, Carlos, org. Poesia e música. São Paulo: Perspectiva, 1985. 201 p. Coleção Debates, v. 195.

DALLIN, Leon. Techniques of twentieth century composition: a guide to the materials of modern music. 3rd. ed. Dubuque, Iowa: W.M./C. Brown, 1974.

DEMUTH, Norman. Musical trends in the 20th century. Westport, Connecticut: Greenwood, 1975.

DIPERT, Randall R. The composer's intentions: an examination of their relevance for performance. The Musical Quarterly, New York, G. Schirmer, v. 66, n. 2, pp. 205-218, April 1980.

DUNSBY, Jonathan, WHITTALL, Arnold. Music analysis in theory and practice. London: Faber & Faber, 1988.

EXOTIC music of Brazilian. The Daily Telegraph, 17 Nov. 1975.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. Le *Lied* moderne. Musique en jeu, Paris, Éditions du Seuil, n. 4, pp. 112-115.

FRAGA, Elisa Maria Zein. O livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1994. mestrado.

GANDELMAN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, v. 19, pp. 115-120, 1991.

_____. Cidadezinha qualquer: poesia e música; análise das canções de Guerra Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2. sem. 1983. mestrado.

GOTTLIEB, Jack. Symbols of faith in the music of Leonard Bernstein. The Musical Quarterly, New York, G. Schirmer, v. 66, n. 2, pp. 287-295, April 1980.

GROUT, Donald Jay. A history of Western music. 3rd ed. New York: Norton, 1980. Colaboração de Claude V. Palisca.

HERNANDEZ, Antonio. Almeida Prado, o **Quarteto** e o itinerário do vento e do fogo.

O Globo, Rio de Janeiro, 8 set. 1976. p. 12.

_____. Imponente afirmação da música brasileira. O Globo, Rio de Janeiro, 3 abr. 1976. p. 7.

_____. Rios de Almeida Prado, a mais alta dignidade do piano. O Globo, Rio de Janeiro, 20 out. 1979. p. 36.

KEHRER, Brigitte. Stalactites et stalagmites. Tribune de Genève, p. 19.

KELLY, Thomas Forrest. New music from old: the structuring of responsory prosas. Journal of the American Musicological Society, Philadelphia, Pennsylvania, American Musicological Society, v. 30, n. 3, pp. 366-390, Fall 1977.

LA MOTTE, Diether de. Zusammenhang in Sprache und Musiksprache. Musica, Kassel, Bärenreiter Verlag, v. 45, n. 3, pp. 173-175, Mai / Juni 1991.

MACHLIS, Joseph. Introduction to contemporary music. 2nd ed. New York: Norton, 1979.

MARIZ, Vasco. A canção brasileira: popular e erudita. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. pp. 291-295.

_____. História da música no Brasil. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Retratos do Brasil, v. 150.

MIRANDA, Ronaldo. Almeida Prado descreve à noite o amanhecer. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 abr. 1976. Caderno B. p. 1. *Apud* ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. Modulações da memória: um memorial. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985. p. 195. il.

NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NICKSON, Richard. Voice and verse: words versus music. The NATS Journal, Jacksonville, National Association of Teachers of Singing, v. 50, n. 2, pp. 21-25, November / December 1993.

O céu brasileiro, ilustrado na música de Almeida Prado. O Estado de São Paulo, 23 ago. 1982. p. 26.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à música de nosso tempo. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PERSICHETTI, Vicent. Twentieth-century harmony: creative aspects and practice. New York: Norton, 1961.

PISTON, Walter. Harmony. 5th ed. New York: Norton, 1987. Edição revista e ampliada por Mark De Voto.

ROSBAUD, Hans. Une analyse des *Lieder avec orchestre* d'Arnold Schönberg par le compositeur. Musique en jeu, Paris, Éditions du Seuil, n. 16, pp. 43-54, Novembre 1974.

SADIE, Stanley, ed. The new Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan, 1980.

SANSONNENS, Bernard. Création à Villars-sur-Glâne et à Saint-Nicolas de Fribourg: Prado ou le Brésil pour une messe. La Liberté, 20 dec. 1987.

_____. Deux pianos érigés comme un grand diffuseur de musique. La Liberté, 16 dec. 1994.

_____. L'orchestre des jeunes crée le *Concerto d'Almeida Prado*. La Liberté, 28 jan. 1995. p. 19.

_____. Prado puise dans Bach des thèmes visionnaires du XXI^e siècle. La Liberté, 1 fév. 1995.

_____. Un récital trop peu fréquenté. La Liberté, 16 dec. 1994.

SANTOS, Suzamara. A genialidade de Almeida Prado. Diário do Povo, Campinas, 15 fev. 1993.

_____. Lopes homenageia Almeida Prado. Diário do Povo, Campinas, 16 mar. 1993.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria de Estado da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia. Associação Paulista de Críticos de Arte. Anuário das Artes: 1972 - 1974, 1977, 1978. São Paulo: 1973 - 1975, 1978, 1979.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Tradução por Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.

SCHNEEWEISS, Kurt. Almeida Prado: *Sonate Nr. 1*. Staccato, n. 1, März / April 1995.

SCHÖNBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. Tradução por Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. Structural functions of harmony. New York: Norton, 1954. Editada, revista e corrigida por Leonard Stein.

- _____. Theory of harmony. Tradução por Roy E. Carter. Berkeley: University of California Press, 1983.
- SCHWEITZER, Albert. Johann Sebastian Bach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957.
- SILVA, Elizabete Aparecida da. A temática religiosa em Le Rosaire de Medjugorje - icône sonore pour piano, de Almeida Prado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, out. 1994. 262 f. mestrado.
- STOLL, Albrecht D. Figur und Affekt. 2. Aufl. Tutzing: Hans Schneider, 1981.
- TAUB, Robert. The art of pedaling. Keyboard, Boulder, Colorado, v. 14, n. 1, p. 120, November 1988.
- TERESA DE JESUS, Santa. Caminho de perfeição. 3ª ed. São Paulo: Paulinas, 1977.
- VALENÇA, Jurandy. Almeida Prado, uma luz para os ouvidos. Correio Popular, Campinas, 17 fev. 1993.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. Anima Christi. barítono e órgão ou piano. Campinas: manuscrito, jul. 1992.

_____. As 7 últimas palavras do Crucificado e as 7 primeiras palavras do Ressuscitado: ícone sonoro em forma de díptico. barítono e piano. New York: manuscrito, mar. 1989.

_____. Ave Maria. voz e órgão ou piano. Santos: manuscrito, 1966.

_____. Cânticos do Carmelo. voz feminina e piano. Campinas: manuscrito, set. 1991. Textos de Elias, Santa Teresa d'Avila e São João da Cruz.

_____. Do saltério do rei David: dois salmos do peregrino: salmos 133 e 83. voz e piano. Campinas: manuscrito, jun. 1991.

_____. Les yeux désirés. Texto de São João da Cruz. In: Portrait de Nadia Boulanger. Darmstadt: Tonos-International, 1972. Composto em Paris em 1972.

_____. Pai nosso. voz e piano. Campinas: manuscrito, jun. 1991.

_____. Salve Regina. voz e piano. Campinas: manuscrito, jun. 1991.

ANEXOS

ANEXO 1

CATÁLOGO DAS OBRAS DE ALMEIDA PRADO

ANO DE COMPOSIÇÃO:	TÍTULO:
1961.....	A saudade é matadoura (canto e piano) VIII variações sobre um tema nordestino: Onde vais Helena? XIV variações sobre o tema Xangô
1962.....	Estudo n. 1 (piano)
1963.....	Oito variações (piano) Trem de ferro (canto e piano)
1963-1964.....	A minha voz é nobre (canto e piano) VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte: Avião Jahu (piano e orquestra sinfônica)
1964.....	Toccata (piano)
1965.....	Missa da paz (coro à capella) Momentos I (piano) Rosamor (canto e piano) Sonata n. 1 (piano)
1966.....	Ave Maria (canto e órgão ou piano) Canção da esperança (canto e piano) Sonatina n. 1 (piano)
1967.....	Paixão segundo São Marcos (coro e orquestra sinfônica) Variações (harpa, clarineta e cordas) Variações, recitativo e fuga (piano)

- 1968.....**Cantus creationis** (orquestra sinfônica)
Dois retratos naturais de Cecília Meireles
(canto e piano)
Três lapinhas do Nordeste
(coro feminino à capella)
- 1969.....**Pequenos funerais cantantes**
(coro misto, soprano, barítono e orquestra sinfônica)
Variações concertantes
(piano e orquestra sinfônica)
- 1969-1970.....**Sonata n. 2** (piano)
- 1970.....**Sinfonia n. 1** (orquestra sinfônica)
Vinde Espírito Santo (coro à capella)
- 1971.....**Cartas de Patmos**
(coro misto, soprano, órgão, glocken, trompetes, trompas e trombones)
Cerimonial (fagote e orquestra sinfônica)
Liber genesis (coro e orquestra sinfônica)
Taa'roa: variações mágicas (piano)
Trio (piano, violino e violoncelo)
- 1972.....**Ad laudes matutinas** (piano)
Ave Maria (coro feminino à capella)
Celebratio Americae nostrae
(coro misto à capella)
Dois cantos de poeta (canto e piano)
Estações (orquestra sinfônica)
Missa cordis (coro à capella)
Paixão brasileira (coro misto à capella)
Portrait de Lili Boulanger
(flauta, quarteto de cordas e piano)
Portrait de Nadia Boulanger (canto e piano)
Ritual da palavra: celebração musical
(coro misto, barítono e orquestra sinfônica)
Trajatória da independência
(coro misto, soprano, narrador, metais e orquestra sinfônica)
Três lembranças do coração (canto e piano)
- 1972-1973.....**Três canções** (canto e piano)
Villegagnon ou Les isles fortunées

(coro misto, soprano, baixo, narradores e
orquestra sinfônica)

- 1973.....**Lettre de Jérusalem** (soprano, percussão e piano)
Livro sonoro (quarteto de cordas)
Magnificat (coro misto à capella)
Portrait (violão)
Thérèse, l'amour de Dieu
 (coro misto, soprano, contralto, narradores e
 orquestra sinfônica)
- 1973-1974.....**Três episódios de animais** (canto à capella)
- 1974.....**Cartas celestes I** (piano)
Ciranda (coro à capella)
Exoflora (piano e orquestra sinfônica)
Ex itinere (piano, violino, viola e violoncelo)
Ilhas (piano)
Livro brasileiro I (canto e piano)
Momentos II (piano)
Momentos III (piano)
- 1975.....**Amen** (coro à capella)
Amen (orquestra de cordas)
Aurora (piano e orquestra sinfônica)
Estigmas (orquestra de cordas)
Livro brasileiro II (canto e piano)
- 1975-1976.....**Rios** (piano)
- 1976.....**Abertura cidade de Campinas**
 (orquestra sinfônica)
Cântico de júbilo (coro à capella)
Concerto (violino e orquestra de cordas)
Itinerário idílico e amoroso: o livro de Helenice
 (piano)
Livro de outono (canto e piano)
Movimento contínuo (quarteto de cordas)
Sinfonia UNICAMP (orquestra sinfônica)
- 1976-1977.....**Livro de Ogum** (dois pianos)
- 1977.....**Macaíra** (cravo e piano a quatro mãos)

- Monumento a Carlos Gomes**
(orquestra sinfônica)
Pana-pána I (piano, flauta e oboé)
- 1977-1978.....**Cantata Bendito da paixão de Jesus de Nazaré**
(coro misto e quatro solistas)
Momentos IV (piano)
- 1978.....**Memorial lírico e heróico de San Martin**
(dois pianos)
Quarteto de cordas n. 1 (quarteto de cordas)
Sonata n. 1 (violino e piano)
Três cânticos de amor (coro misto à capella)
- 1979.....**Crônica de um dia de verão**
(clarineta e orquestra de cordas)
Momentos V (piano)
O livro mágico de Curumin (coro à capella)
Seis episódios de animais (piano a quatro mãos)
- 1980.....**Celebratio amoris et gaudii** (coro misto e violão)
Concerto (flauta e orquestra de cordas)
I-Juca Pirama: balé (orquestra sinfônica)
Momentos VI (piano)
Sertões (viola)
Sonata n. 1 (violão)
- 1981.....**Abertura cidade de São Paulo**
(orquestra sinfônica)
Cartas celestes II: Mercúrio e Urano (piano)
Cartas celestes III: Marte e as fases lunares
(piano)
Cartas celestes IV: Netuno e Plutão (piano)
Pana-pána II (piano, clarineta e violoncelo)
- 1982.....**Abertura cidade de Tatuí** (banda sinfônica)
Cartas celestes V: Júpiter e Saturno (piano)
Cartas celestes VI: Terra (piano)
Suave presença ou O Jardim do amor e da paixão (canto e piano)
Metalosfera
(três trompetes, três trompas e três trombones)
- 1983.....**Cenas infantis ou Kinderszenen** (piano)
Concerto (piano e orquestra sinfônica)

- Momentos VII** (piano)
Momentos VIII (piano)
New York, East street (saxofone e piano)
Poesilúdios n. 1 (violão)
Poesilúdios I (piano)
Savanas (piano)
Sonata (viola e piano)
Trio marítimo (violino, violoncelo e piano)
Tríptico celeste (canto e piano)
- 1984.....**Balada n. 1** (piano)
Las Americas (piano)
Raga in memoriam Indira Ghandi (piano)
Sonata n. 3 (piano)
Sonata n. 4 (piano)
Sonatina (violino e piano)
Variações concertantes ou Poseidon
 (marimba, vibrafone e cordas)
- 1985.....**Balada** (violoncelo e piano)
Concerto Fribourgeois (piano e cordas)
Espiral I (canto e piano)
Exposição sonora (piano)
Hino da UNICAMP (canto e piano)
Livro de Oxóssi (quarteto de flautas)
Livro mágico de Xangô (violino e violoncelo)
Noturnos I (piano)
Poesilúdios II (piano)
Requiem para a paz (viola e piano)
Sinfonia dos orixás (orquestra sinfônica)
Sonata n. 2 (violino e piano)
Sonata n. 5: Umulú (piano)
- 1986.....**Ave verum** (coro à capella)
Halley, um viajante sonoro (piano)
Missa de São Nicolau
 (solistas vocais, coro e orquestra sinfônica)
O país dos tenentes (trilha sonora para cinema)
Sonata (flauta e piano)
Sonata n. 6: romanceiro de São João da Cruz
 (piano)
- 1987.....**Bárbara Heliodora: cantata colonial**
 (solistas vocais, coro e orquestra sinfônica)

- Le rosaire de Medjugorjie** (piano)
Noturnos II (piano)
Prelúdio, variações e fuga sobre um tema de Sócrates Nasser (piano)
Quatro estações de Vivaldi (dois pianos)
Sinfonia Apocalipse
 (solistas vocais, coro e orquestra sinfônica)
Triptyque pour une chapelle votive
 (canto e piano)
- 1988.....**Nove louvores sonoros** (piano)
O jardim final: breves olhares (canto e piano)
Os jesuítas no Brasil (trilha sonora para vídeo)
- 1989.....**Adonay roi Loeçar: cantata**
 (solistas vocais, coro e orquestra sinfônica)
As 7 últimas palavras do Crucificado e as 7 primeiras palavras do Ressuscitado
 (canto e piano)
Ciranda das andorinhas (piano)
Magnificat (canto e piano)
Prelúdios I (piano)
Quinze flashes sonoros de Jerusalém (piano)
Requiem sem palavras: quarteto de cordas n. 2
 (quarteto de cordas)
Sonata n. 7: salmo n. 18 ou 19 (piano)
Sonata n. 8 (piano)
Três profecias em forma de estudos (piano)
Três mosaicos sonoros (piano)
Water Lillies (piano)
- 1990.....**Amavisse** (barítono, harpa, violoncelo e clarineta)
Balada n. 2: Schirá Israeli (piano)
Lacrymosa in memoriam Cazuza (piano)
Peregrinação (piano)
Poemas: poemúsicas (canto e piano)
Três croquis de Israel (piano)
- 1991.....**Cânticos do Carmelo** (canto e piano)
Cinco corais da paixão e ressurreição de Jesus
 (piano)
Do saltério do rei David: dois salmos do peregrino (canto e piano)
Floreal (piano)
Haendelphonia (cravo)

- Mistérios gozosos** (órgão e quinteto de metais)
Noturno n. 13 (violino e piano)
Noturnos III (piano)
Pai nosso (canto e piano)
Prelúdios II (piano)
Quinze flashes sonoros de Jerusalém
 (orquestra sinfônica)
Rosa mystica (piano)
Salve Regina (canto e piano)
Sonata n. 3 (violino e piano)
Três corais da Santíssima Trindade (piano)
Tríptico celeste
 (solistas vocais, coro e orquestra sinfônica)
- 1992.....**Anima Christi** (canto e órgão ou piano)
Cancioneiro de Thereza (canto e piano)
Elegia à memória de Olivier Messiaen (piano)
Guaránia (piano)
Jesus Cristo é o Senhor, para a glória de Deus
Pai: coral pascal (piano)
Pai das luzes: abstração sonora n. 1
 (orquestra sinfônica)
Prelúdio n. 25 (piano)
Sinos mysticos (canto e piano)
Sonata n. 9 (piano)
Tornedos a Rossini
 (quinteto vocal e instrumentos)
- 1993.....**Acalanto: poema para meu pai** (canto e piano)
Amai-vos uns aos outros: coral (piano)
B'nei B'rith: balada (violino e piano)
Cântico da paz in memoriam Antônio Guedes
Barbosa (piano)
El magnificat (coro misto, solo e órgão)
Espiral II (canto e piano)
Jerusalém, Nevé shalom: cantata
 (solistas vocais, coro e orquestra sinfônica)
Quase nada (soprano, flauta e piano)
- 1994.....**Canto das rosas** (piano)
Coral (piano)
Dois sonetos a Orfeu (soprano e instrumentos)
É a paz o seu lugar e em Sião a sua morada:
coral (piano)

Flor do Carmelo (coro masculino e órgão)

Noite: modinha (canto e cravo ou piano)

Poema em homenagem ao Prof. Dr. José

Aristodemo Pinotti (piano)

Quatro líricas (piano)

1995.....**Hino à Nossa Senhora de Monte Verde**
(coro em uníssono e órgão)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA NAS CANÇÕES
RELIGIOSAS DE ALMEIDA PRADO**

MÔNICA FARID HASSAN

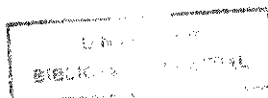
ANEXO 2

**XEROCÓPIAS DAS PARTITURAS DAS CANÇÕES
RELIGIOSAS DE ALMEIDA PRADO**

CAMPINAS - 1996

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Mônica Farid Hassan
e aprovada pela Comissão Julgadora em
12/09/96

H275r
v.2
28887- A/BC



Almeida Prado

Ave Maria

para voz e órgão ou piano

1966

- À minha irmã Bethy, com amor e carinho -

SERÊNÔ [♩=112]

Ave Maria

Almeida Prado
1966

NT^o

p A-VE MA-RI-A - CHEI-A DE GRA-ÇA

p

The first system of the musical score. It features a vocal line (NT^o) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment consists of a right hand with a series of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a left hand with a series of eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2). The lyrics 'A-VE MA-RI-A - CHEI-A DE GRA-ÇA' are written below the vocal line. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking.

p O SE-NHORA É CON-VOS - CO

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The piano accompaniment continues with the same eighth note pattern. The lyrics 'O SE-NHORA É CON-VOS - CO' are written below the vocal line. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking.

p BEN-DI - TA SOIS VÓS EN-TREAS MU-LHE-RES E BEN-DI -

The third system of the musical score. The vocal line continues with a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The piano accompaniment continues with the same eighth note pattern. The lyrics 'BEN-DI - TA SOIS VÓS EN-TREAS MU-LHE-RES E BEN-DI -' are written below the vocal line. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking.

To É O FRU-TO DE VÓS-SO VEN-TRE JE-SUS

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The piano accompaniment continues with the same eighth note pattern. The lyrics 'To É O FRU-TO DE VÓS-SO VEN-TRE JE-SUS' are written below the vocal line. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking.

Handwritten musical score for the first system of a piece. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are: "SAN-TA MA-RI — A MÃE DE DE — US RO-GAI POR NÓS PE-CA-". The melody includes a triplet of eighth notes. The piano part consists of chords and single notes.

SAN-TA MA-RI — A MÃE DE DE — US RO-GAI POR NÓS PE-CA-

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are: "DO — RES A — go — RA É NA HO — RA DE NOS-SA MOR — TE". The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

DO — RES A — go — RA É NA HO — RA DE NOS-SA MOR — TE

Handwritten musical score for the third system. The lyrics are: "A — MEN". The vocal line concludes with a long note, and the piano accompaniment features a descending scale-like passage. The system ends with a double bar line.

A — MEN

Almeida Proença
Santos 1966

(b. fermé)

Voix

de

PIANO

PIANO

pp

Repetez plusieurs fois jusqu'à pppp

Les yeux desirés

(Texte de
Saint Jean de La Croix,

♩ = 120

Transparent, purc

Voix

8 Oh CRIS TAL Li ne sou — ce

PIANO

4 + 1

8 16

11 8

11 8

Voix

14 8

si

TU pouvais sur tes faces argentées

piano

4 + 1 8 16

14 8

14 8

Voix

7 8

sou - dain for - mer

2 8

10 8

Les yeux de - si - res.

piano

2 + 1 8 16

7 8

2 8

10 8

10 8

Voix

13 8

Les yeux de - si - res...

piano

4 + 5 8 16

13 8

13 8

(croix)

Voix

(b. femme)

6
8 p

7
8

oh — cris — TAL Li — ne SOUR — ce ...

piano

8

8

8

8

Voix

Si Tu pou — vais ...

piano

Voix

pinno

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
84

Almeida Prado

~ As 7 últimas

Palavras do Crucificado ~

~ As 7 Primeiras

Palavras do Ressuscitado ~

Ícone Sonoro

em forma de díptico

para barítono

e orquestra

(versão voz & piano)

New York / Março 1989

(Ao Pai Eterno, que me deu José;
que me deu Marta, que me deu Jesus,
que me deu o Espírito Santo!)

Prélúdio - Padeceu sob Pôncio Pilatos

Palavra I Foi crucificado

Palavra II

Palavra III

Interlúdio I

Palavra IV

Palavra V

Interlúdio II

Palavra VI

Palavra VII MORTO e sepultado

Interlúdio III (Jesus desce ao Limbo)
desceu aos infernos

Palavra I Ao Terceiro Dia Ressurgiu dos Mortos

Palavra II

Palavra III

interlúdio I

Palavra IV

Palavra V

Interlúdio II

Palavra VI

Palavra VII subiu ao Céus

Postlúdio e está sentado à direita de Deus Pai. Todo
de onde virá a julgar os vivos e os mortos.
Poderoso

Prelúdio

- Padeceu sob Pontio Pilatos -

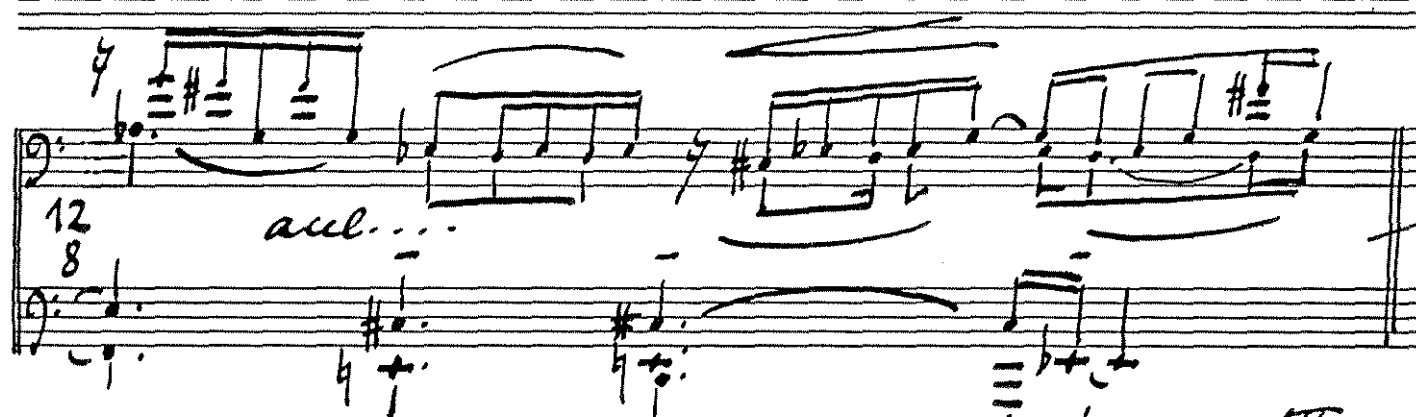
Lento, sofrido

The musical score is handwritten and consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and phrasing slurs. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a measure with a 10/8 time signature change. The fourth system concludes the piece with a final cadence.



NO. M-1 12 ST 2

MADE IN U. S. A.



Attacca!

28/03/89

13:34

Foi Crucificado. (Credo dos Apóstolos)

Palavra I

-As 7 últimas
Palavras do
Crucificado-

5

Lento [1 =]

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, handwritten style. The first staff contains the melody, which starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second staff contains the bass line, which starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, and then a quarter note E2. The third staff contains a bass line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, handwritten style. The first staff contains the melody, which starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second staff contains the bass line, which starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, and then a quarter note E2. The third staff contains a bass line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, handwritten style.

Handwritten musical score for "Jesu, Christe, elegeris" by J. S. Bach, BWV 226. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three systems. The first system shows the vocal line (Soprano) and the first two staves of the instrumental ensemble. The second system continues the vocal line and the instrumental ensemble. The third system shows the vocal line and the first two staves of the instrumental ensemble. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics "Pa-di Pa-ai per-do-a-" are written under the vocal line.

Handwritten musical score for the song "Lhes por-que não sa- bem o que fa-zem". The score is written on three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef. The middle staff is a harmonic accompaniment in bass clef, featuring chords and moving lines. The bottom staff is a bass line in bass clef, consisting of a series of chords. The lyrics are written below the middle staff: "Lhes por-que não sa- bem o que fa-zem". The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains a half note with a sharp sign, followed by two measures of chords with a sharp sign and a fermata. The bass staff contains a half note with a sharp sign, followed by two measures of chords with a sharp sign and a fermata. Dynamics include *f Sub.* and *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a bracket and the number 3.

Handwritten musical score for the second system. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are marked with *jestis:* and *PA ai*. The piano accompaniment is marked with *cantabile amoroso*. Dynamics include *f* and *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a bracket and the number 3. The system concludes with a measure marked with a sharp sign and a fermata.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three systems of staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics "per — do — a thes ...". The middle system consists of two staves: the upper staff is a piano accompaniment in G major, and the lower staff is a bass line. The bottom system continues the piano accompaniment with a bass line. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The score is marked with various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Mais lento

Mais lento

Handwritten musical score for 'Mais lento'. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with lyrics 'por-que não sa- bem o que'. The middle staff is in treble clef and contains a melody with lyrics 'por-que não sa- bem o que'. The bottom staff is in bass clef and contains a melody with lyrics 'por-que não sa- bem o que'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some handwritten annotations like '(pizz)' and 'L.P.'.

fa - zem

f *p*

ARCHIVES
D105-10 Slave

New York
09/03/89 16.20

Attacca

Palavra II

Calm, mas movido [$\text{♩} = \text{♩}$]

Handwritten musical score for "Palavra II". The score is written on three systems of staves, each with a treble and bass staff. The tempo/mood is indicated as "Calm, mas movido" with a note value of 11/8. The first system includes a piano (pp) marking. The second system includes a "Jesus:" marking and an "EM" marking. The third system includes the lyrics "Ver - da - de Te di - go Ho" and a "Ho" marking. The music features various chords, including triads and dyads, and includes a melodic line in the treble staff. The notation is in a handwritten style.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line in G-clef with lyrics "Jees - Ta - RA'S Co - mi - go". The middle staff is a piano accompaniment in G-clef with chords and eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in C-clef with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a vocal line in G-clef with lyrics "Ho - Jees - Ta -". The middle staff is a piano accompaniment in G-clef with chords and eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in C-clef with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

p amoroso!

no

pp

12/8

Pd-ra-i-so

ped.

12/8

no Pd-ra-i-so

rep.

(livremente este módulo)

etc

rep. in
vagos

11/03/81
15:45

GRANITICO [♩=]

Galaura III

Som Normal

1 $\flat$ 4 (cluster cromático. Tocar com as 2 mãos abertas, quantas notas puder Simultâneas)

Tocar sem TIRAR som pau. ressonância. 2

cluster cromático

ff pp ff pp

ff pp ff pp ff pp ff pp

ff pp ff pp ff pp ff pp

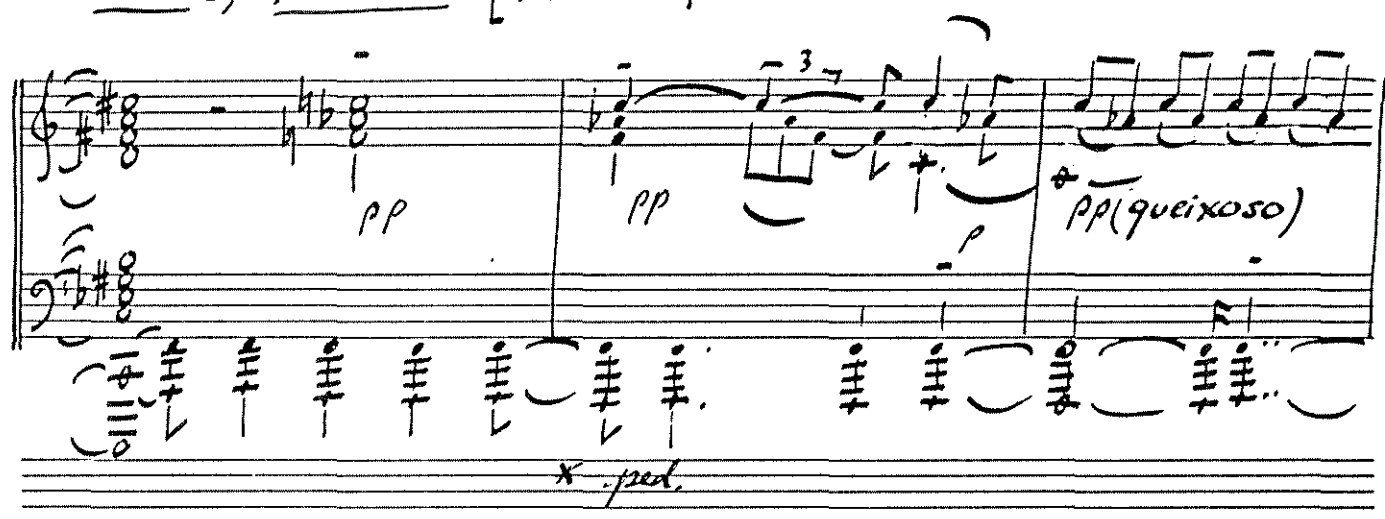
ff pp ff pp ff pp ff pp

ff pp ff pp ff pp ff pp

ff pp ff pp ff pp ff pp

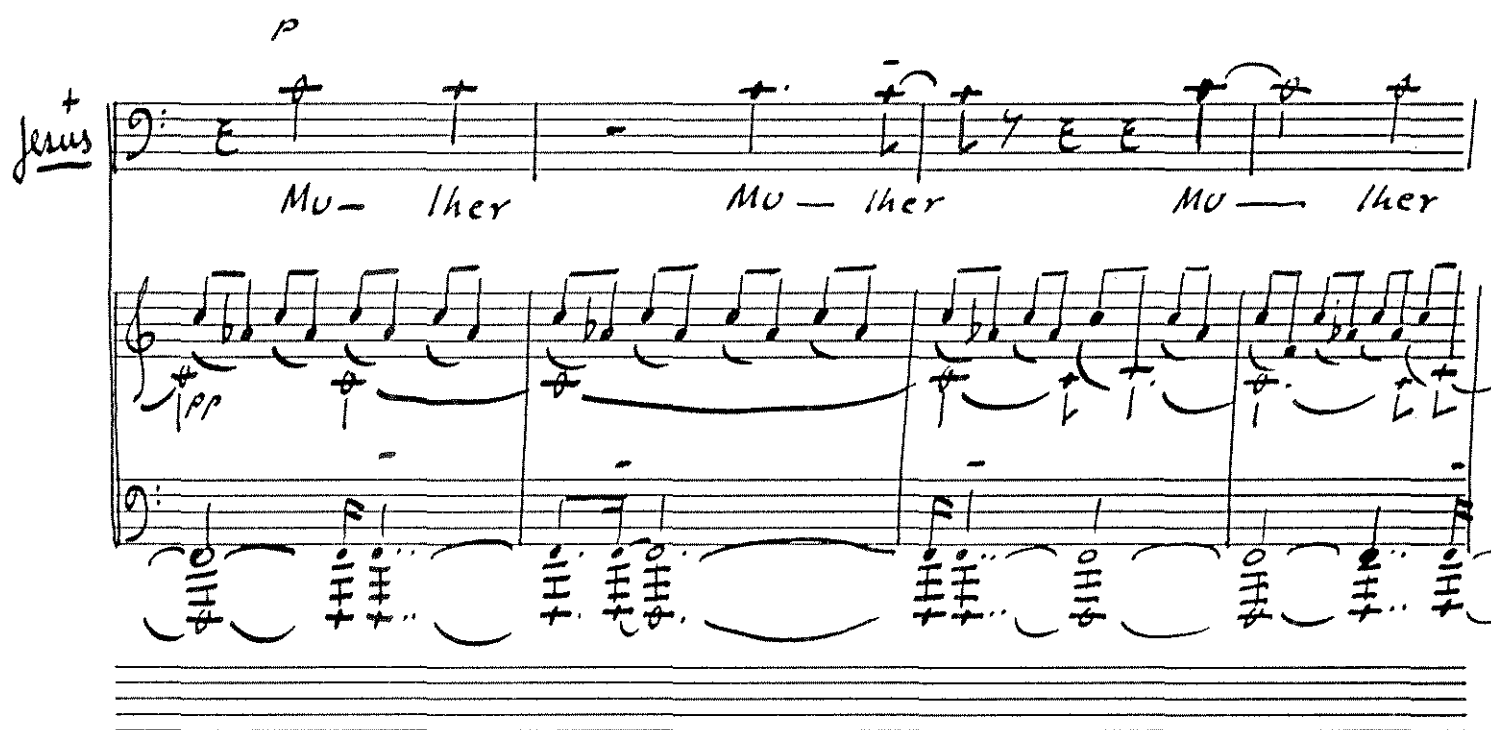
ff pp ff pp ff pp ff pp

Lento, amoroso [1 = 7]



Piano introduction in G major, 8/8 time. The music features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked *Lento, amoroso* and the time signature is [1 = 7]. Dynamics include *pp* and *pp (queixoso)*. A *ped.* (pedal) instruction is present at the bottom.

Jesus



Vocal entry of Jesus, singing "Mu-ther". The music is in G major, 8/8 time. The tempo is marked *Lento, amoroso*. Dynamics include *p* and *pp*. The lyrics are "Mu-ther Mu-ther Mu-ther".



Vocal entry of Jesus, singing "Eis A-i Teu fi-lho". The music is in G major, 8/8 time. The tempo is marked *Lento, amoroso*. Dynamics include *p* and *pp*. The lyrics are "Eis A-i Teu fi-lho".

ARCHIVES
D10S-10 Slave

Angustioso

mf

Mu — ther Mu — ther

eis A — i Teu fi —

pp

This block contains the first system of a handwritten musical score. It features a vocal line with lyrics 'Mu — ther Mu — ther' and 'eis A — i Teu fi —'. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Angustioso'. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accidentals.

This block contains the second system of the handwritten musical score. It continues the musical notation from the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, slurs, and accidentals. The key signature remains one flat (B-flat).

meigo, Terno

Eis a-i

Eis a-i

E — is a - i

Tu a Mãe

Sagrado, crescente roxo

Handwritten musical score for "Sagrado, crescente roxo". The score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Staff 1 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "Eis" and "A" are written.

Staff 2 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 3 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "Tu" and "MAE" are written.

Staff 4 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 5 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "f sub." and "f" are written.

Staff 6 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 7 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "ped." and "f" are written.

Staff 8 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 9 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "pp" and "f" are written.

Staff 10 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 11 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "f" and "f" are written.

Staff 12 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 13 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "f" and "f" are written.

Staff 14 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 15 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "f" and "f" are written.

Staff 16 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 17 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "f" and "f" are written.

Staff 18 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

Staff 19 (Bass): Features a half note, a quarter note, and a half note. Below the staff, the lyrics "f" and "f" are written.

Staff 20 (Treble): Features a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals.

8:...

13/03/89

15:04

— Interludio —

Lento

Attacca

Palavra IV

Lento

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The music is in 4/4 time. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The second staff (bass clef) has a 9:8 ratio marking above it. The third staff (treble clef) has a 10:8 ratio marking below it. The fourth staff (bass clef) has a *ped.* marking. The music features various chords and melodic lines with slurs and ties.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The music continues in 4/4 time. The first staff (treble clef) has a *f* dynamic marking. The second staff (bass clef) has a *mf* dynamic marking. The music features various chords and melodic lines with slurs and ties.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The music is in 4/4 time. The first staff (bass clef) has a *f* dynamic marking and the lyrics "Tenho se-de". The second staff (treble clef) has a *mf* dynamic marking and the lyrics "Tenho se-de". The music features various chords and melodic lines with slurs and ties.

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains a series of notes with various accidentals (sharps, naturals) and slurs. A 'm.d.' marking is present. The bass staff has a few notes and rests. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics 'jesus' and 'Tenho' are written above the vocal staff. The piano part features complex chordal textures and slurs. A 'pp' marking is visible. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. It continues the vocal and piano parts. The lyrics 'se' and 'de' are written above the vocal staff. The piano part continues with similar textures. A 'pp' marking is visible. The system ends with a double bar line.

Palavra V

19

Lento [♩ =]

Handwritten musical score for the first system. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first measure is marked *ff* (fortissimo). The second measure is marked *in p loco* (piano, ad libitum) and contains a five-measure melodic line. The bass staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *pp* (pianissimo) and contains a five-measure melodic line. The system concludes with a double bar line.

Desolante

Jesus:

Handwritten musical score for the second system. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *Li* (Lento). The third measure is marked *E* (Elegante). The fourth measure is marked *Li* (Lento). The bass staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first measure is marked *ppp* (pianissimo) and contains a five-measure melodic line. The second measure is marked *in loco* (ad libitum) and contains a five-measure melodic line. The system concludes with a double bar line.

intenso!

Handwritten musical score for the third system. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *ff* (fortissimo). The third measure is marked *intenso!* (intense). The fourth measure is marked *ff* (fortissimo). The bass staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The first measure is marked *p* (piano) and contains a five-measure melodic line. The second measure is marked *p* (piano) and contains a five-measure melodic line. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the first system, measures 20-22. The system includes a vocal line with lyrics "ba - CTA - ni" and a piano accompaniment. The piano part features chords and a melodic line marked "M.d." (Melodically Driven). The notation is in a key with one flat and common time.

espressivo, doloroso

Jesus:

Handwritten musical score for the second system, measures 23-25. The system includes a vocal line with lyrics "E - Li E - Li LAMMA SA - BA -" and a piano accompaniment. The piano part features chords and a melodic line marked "in loco". The notation is in a key with one flat and common time.

Handwritten musical score for the third system, measures 26-28. The system includes a vocal line with lyrics "CTA - ni E - Li E - Li" and a piano accompaniment. The piano part features chords and a melodic line marked "5". The notation is in a key with one flat and common time.

15/03/89

14-41

— Interlúdio —

Contido, mas ansioso, agitado

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole rest, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are various fingerings and slurs indicated throughout the system.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole rest, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are various fingerings and slurs indicated throughout the system.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole rest, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are various fingerings and slurs indicated throughout the system.

Palavra VI

AgiTado, como o vento [♩ = 7] *in loco*

pp *p* *p in loco*

8:

pp *p* *p in loco*

8:

pp *p* *p in loco*

8:

jesus: *Tu* *does - Ta'*

8:

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with the lyrics "Con - su - ma — do!" and a piano accompaniment. The piano part includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. A double bar line is present after the first measure of the piano accompaniment.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line with "Con - su - ma — do!" and the piano accompaniment. The piano part features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with a double bar line after the first measure.

Handwritten musical score for the third system. It includes a piano introduction with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The piano part features a series of chords and a melodic line. The vocal line begins with the lyrics "in loco". The piano part includes a double bar line after the first measure.

Com a angústia

de uma tempestade [♩=]

Palavra VII

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves have complex rhythmic patterns with slurs and accents. The third staff has a few notes with a forte 'f' dynamic marking.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. It continues the three-staff format. Measures 5-7 are in 4/4 time, and measure 8 is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic figures and slurs.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. It includes a vocal line for "Jesus:" and a piano accompaniment. The piano part has a section marked "o mais rápido possível" (as fast as possible). Dynamics include "f PA" and "ff". A note in the piano part is marked "(na orquestra continua)".

f *festus:* *f* *PA* — *A* *i* *f* *nas* *Tu* — ²⁵

as *MAÔS* *EN* — *TRE* —

go *O* *Meu* *es* — *Pi* —

Handwritten musical score on 12 staves. The notation includes various musical symbols and markings:

- Staff 1:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4. Below the staff: "Ri - To".
- Staff 2:** Treble clef, wavy line indicating a sustained or tremolo effect.
- Staff 3:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4. Below the staff: "8:....".
- Staff 4:** Treble clef, wavy line.
- Staff 5:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4. Below the staff: "8:....".
- Staff 6:** Treble clef, wavy line.
- Staff 7:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4. Below the staff: "8:....".
- Staff 8:** Treble clef, wavy line.
- Staff 9:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4. Below the staff: "8:....".
- Staff 10:** Treble clef, wavy line.
- Staff 11:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4. Below the staff: "8:....".
- Staff 12:** Treble clef, wavy line.

Additional markings and annotations:

- Staff 3:** "7:4" and "9:8" above the staff.
- Staff 5:** "aux" above the staff.
- Staff 7:** "12:8" above the staff.
- Staff 9:** "15" above the staff.
- Staff 11:** "15" above the staff.
- Staff 12:** "7" above the staff.

Handwritten musical score, first system. It features two staves with complex chordal textures. The upper staff has a 7-measure phrase, and the lower staff has an 8-measure phrase. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The notation includes various accidentals and slurs.

Handwritten musical score, second system. It continues the musical material with two staves. The upper staff has a 7-measure phrase, and the lower staff has an 8-measure phrase. Dynamics include *p* (piano). The notation includes various accidentals and slurs.

Handwritten musical score, third system. It continues the musical material with two staves. The upper staff has a 7-measure phrase, and the lower staff has an 8-measure phrase. Dynamics include *pp* (pianissimo). The notation includes various accidentals and slurs.

Lento [$\text{♩} = 42$] Morto e Sepultado (Credo dos Apóstolos)

Handwritten musical score, fourth system. It features two staves with complex chordal textures. The upper staff has a 7-measure phrase, and the lower staff has an 8-measure phrase. Dynamics include *pp* (pianissimo). The notation includes various accidentals and slurs.

New York
17/03/89
16:54

- Desceu aos infernos - (Credo dos Apóstolos)
- Interlúdio -

Calmo, sereno []

Handwritten musical score for the first system. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is marked with a piano (p) dynamic. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together. A large slur covers the first half of the system.

Handwritten musical score for the second system. It continues the piece with a grand staff. The key signature remains one sharp. The time signature is 4/4. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together. A large slur covers the first half of the system.

Handwritten musical score for the third system. It continues the piece with a grand staff. The key signature remains one sharp. The time signature is 4/4. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together. A large slur covers the first half of the system.

Handwritten musical score for the fourth system. It continues the piece with a grand staff. The key signature remains one sharp. The time signature is 4/4. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together. A large slur covers the first half of the system.

8...
NO. M-1 12 STAVE
L3 J
MADE IN U.S.A.

Handwritten musical score, first system. The top staff is in treble clef with a 10/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 10/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A handwritten note "cusc" is present. The system ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score, second system. The top staff is in treble clef with a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 6/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A handwritten note "p" is present. The system ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score, third system. The top staff is in treble clef with a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 6/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A handwritten note "p" is present. The system ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score, fourth system. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A handwritten note "p" is present. The system ends with a double bar line and a fermata.



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

Handwritten musical notation for the first system, featuring two staves with complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the third system, including dynamic markings like "M.d.", "inlaw", "p", "M.E.", and "ped."

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a "12:8" time signature and dynamic markings like "f".



NO. M-1 12 STAVE

20/03/89 *ATTACC*
16:18

MADE IN U. S. A.

As primeiras
do Ressuscitado -

PAVRA I

- Aparição de Jesus
a Maria Madalena -

Vivo, exultante

E ao 3º Dia Ressurgiu dos Mortos

Coral do
Apostolo

8^{va} 3 3 3 3

ff 5 5 5 5

in loco

8 3:2 5:4 M.E.

3 4 3 4

Calmo, sereno, matinal

pp pp pp

ff pp p pp

ped. Jesus: Mu- lher por- que



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

Cho-ras quem pro-cu-ras

pp

uno solo

3

Tr

aullerando

cusc

mf

f

MA-

Ri a (RA-bo-mi) MA-Ri a

11:6

9:6

9:6

5

Sonoro

mf

f

b

f

MA - Ri - a

8

f

11:6

Iluminante, sagrado

Jesus:

não Me Re-Te - nhas, por- que a in-da não su-

pp

pp

ped.

bi a Meu Pai, mas vai a meus ir- mães e di-ze- lhes

3

*



Handwritten musical notation for the first system. The vocal line (bass clef) has lyrics: "su - bo PA - RA Meu PAi e". The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A "ped." (pedal) marking is present at the beginning of the piano part.

Handwritten musical notation for the second system. The vocal line (bass clef) has lyrics: "Vos-so PAi Meu Deus e Vos-so". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. There are some handwritten markings above the piano staff, possibly indicating fingerings or dynamics.

Handwritten musical notation for the third system. The vocal line (bass clef) has the word "Deus" and then "desaparecendo...". The piano accompaniment features a long, sustained note in the bass staff, with a "p" (piano) dynamic marking. There are some handwritten markings at the end of the system, including a star and a vertical line of notes.

20/03/89
19.38



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U.S.A.

Aparição de Jesus a dois
discípulos de Emaús -

PA/avrd II

Laminante [♩ =]

8 p in loco

8¹ (pizz)

Jesus:

8 De que es-tais fa- lan-do pe-lo ca- mi- nho,

8 (3/4)

8.....

8 e por- que es-tais Tris- tes?

8 (3/4)

pizz arco

O' gen-te sem in-Te-li-gên - ci-a! Co - mo sois

legato

Tardos de co-ra-ção para cre-der em Tu - do

que a-nunci-a-ram os pro-fe - tas!



Handwritten musical score for the first system. It features three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo markings "rall...." and "Lento" are written above the staves. The first staff has a "p" dynamic marking. The second staff has a "ped." marking. The third staff has a "p" marking. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the second system. It features three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The time signature is 9/2. The key signature has one sharp (F#). The tempo marking "Lento, cheio de luz" is written above the staves. The first staff has a "p" dynamic marking. The second staff has a "pp" marking. The third staff has a "pp" marking. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the third system. It features three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The time signature is 8/2. The key signature has one sharp (F#). The tempo markings "pequeno rall..." and "a Tempo" are written above the staves. The first staff has a "p" dynamic marking. The second staff has a "pp" marking. The third staff has a "pp" marking. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and accidentals.



tempo primo

Handwritten musical score for voice and piano. The vocal line begins with the lyrics "TRAS-seem su-a gló-ri-a?". The piano accompaniment features complex chords and arpeggiated figures. The score includes time signature changes from 2/4 to 3/4 and 6/8. The word "in loco" is written above the piano part, and "pizz" (pizzicato) is written below it.

Continuation of the handwritten musical score. The piano part continues with arpeggiated figures. The word "in loco" is written above the piano part. The score includes time signature changes from 5/8 to 6/8 and 5/8.

Continuation of the handwritten musical score. The piano part continues with arpeggiated figures. The word "desaparecendo..." is written above the piano part. The score includes time signature changes from 6/8 to 5/8 and 6/8.

21/03/89

19:27



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U.S.A.

Palavra III

- Aparição de Jesus aos
seus discípulos

Contínuo, Jovoso [1 =]

(alesta)

pp (madeiras)

ped. até o
Sinal *

Jesus:

PAZ es- te — ja con-

5:4

vos — co



Jesus:

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and accidentals. The bass staff contains a few notes followed by a fermata over a chord. There are some handwritten markings like '+' and 'b' above notes.

Handwritten musical score for the second system. It includes the lyrics "Paz es-te - ja con-vos". Above the treble staff, there is a "5:4" time signature. The music continues with notes and rests in both staves.

Handwritten musical score for the third system. It features the word "Sonoro" written above the bass staff. There is a "co" marking above the first measure of the treble staff. The system concludes with several measures of music in both staves.



8. Co - mo PAI me EN - VI -

8. ou, AS - SIM TAM - BÉM eu VOS EN -

IN/OW

8. VI - O a VO'S

*: na partitura de orquestra,
a celesta não faz oitava acima.



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

3

8^a Re - ce - bei OES -

5:4

8^a pí - ri - to SAN - to

8^a A - que - les a quem per - do -

M.E.

Handwritten musical score for the first system. The lyrics are "an - des os pe - ca - dos". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. There are triplets indicated by a '3' over a bracket. The lyrics are written below the treble staff.

an - des os pe - ca - dos

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are "ser-lhe-ão per-do-a dos a - que". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. There are triplets indicated by a '3' over a bracket. The lyrics are written below the treble staff.

ser-lhe-ão per-do-a dos a - que

Handwritten musical score for the third system. The lyrics are "les a quem os re - Ti - ver - des ser-lhe-". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. There are triplets indicated by a '3' over a bracket. The lyrics are written below the treble staff.

les a quem os re - Ti - ver - des ser-lhe-

Handwritten musical score for the first system. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics "aô xc — Ti — dos" are written below the treble staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the second system. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics "3 vezes" are written below the treble staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

23/03/87
15:25

Handwritten musical score for the third system. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics "Lento — Interlúdio" are written above the treble staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

ped.





- Jesus fortalece a fé de Tomé Didimo -

Lento

Jesus: *p*

A PAZ es-Te - ja - con - vos - co

Jesus: *p*

in-TRO-duz a-qui o Teu
de-do e vê as Minhas Mãos

(*: na orquestras viollo e chasso fazem
esta melodia em oitavas)

Põe a Tu-d Mão no meu

la- do.

nad se-jas in-crê-



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

du-lo, mas ho — man de fe

Jesus: Amoroso!

Eus-te, por-que

me vis-te 10 Fe-li — zes A — que — les que

*: na orquestração,
o acorde de ($A\flat\frac{6}{4}$) fica como um pedal —

Handwritten musical score on three staves. The first staff is a bass line with notes and rests. The second staff is a treble line with notes and rests. The third staff is a bass line with notes and rests. The lyrics "cre - um sem Te - rem vis - To" are written below the first staff. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score on two staves. The first staff is a treble line with notes and rests. The second staff is a bass line with notes and rests. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score on two staves. The first staff is a treble line with notes and rests. The second staff is a bass line with notes and rests. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics "in loco" are written below the first staff.

24/03/89
14:24



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U.S.A.

~ Manifestação de Jesus no lago de Tiberíades,
a seus amigos e discípulos ~

Calmo, feliz [♩ =]

pp

cantante!

Jesus:

A - mi - gos não

mf

p

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line in bass clef with lyrics: "Ten-des a-ca-to al-gu-ma coi-sa pa-ra co-". Above the lyrics, there are handwritten notes: "3" and "3". The accompaniment consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, with various musical notations including chords and melodic lines.

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line in bass clef with the word "mur?" written above it. The accompaniment consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, with various musical notations including chords and melodic lines.

Handwritten musical score for the third system. It features a vocal line in bass clef with the instruction "Repetir 4 vèzes" written above it. The accompaniment consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, with various musical notations including chords and melodic lines. Above the lyrics, there are handwritten notes: "3", "5", and "6".



Jesus:

lan- çai a ré-de ao la-do di-

rei-To da bar-ca e a-cha-reis

TRA- zeí A- qui al- guns dos



Handwritten musical score for the first system. The lyrics are "pei-xes que a-go-ra-pa-nhas-tes". The notation includes a bass staff with lyrics and two treble staves with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs.



Handwritten musical score for the second system. The lyrics are "Vin de, co-". The notation includes a bass staff with lyrics and two treble staves with complex rhythmic patterns, including quintuplets and triplets.



Handwritten musical score for the third system. The lyrics are "mei". The notation includes a bass staff with lyrics and two treble staves with complex rhythmic patterns, including quintuplets and triplets. The system concludes with a double bar line and a final chord.



24/03/89
20:16

TRANSPARENTE, azul [♩ =]

Handwritten musical score for a piece titled "TRANSPARENTE, azul" with a tempo marking of quarter note = 1. The score is written on 12 staves, organized into six systems of two staves each. The first system includes a 2/4 time signature and a "pp" (pianissimo) dynamic marking. The notation features various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (flats and sharps). The piece concludes with a double bar line on the final staff.

A handwritten musical score for guitar and bass, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system begins with a guitar staff featuring a 7-measure rest and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems show complex rhythmic patterns and melodic lines for both instruments. The notation is dense, with many beamed notes and slurs. The final system concludes with a double bar line and a circled 'C' time signature.

26/03/89
14:19

- Profissão de Amor de Pedro a Jesus -

Lento

Handwritten musical score for the first system. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (bass clef), and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 17/8. The tempo marking is 'Lento'. The lyrics are 'f Si-mão, fi-lho de João,'. The music includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *f*, and a *rall.* (rallentando) marking. There are also some handwritten annotations like '4' and '5' above notes.

ff *p* *f* *rall.*

Jesus: *ff* *f*

f Si-mão, fi-lho de João,

Calmo, pastoril

Handwritten musical score for the second system. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (bass clef), and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The tempo marking is 'Calmo, pastoril'. The lyrics are 'A-mas-me mais do que es-Tes?'. The music includes various dynamics such as *p* and *f*, and a *a tempo* marking. There are also some handwritten annotations like '4' and '5' above notes.

p *f* *a tempo*

A-mas-me mais do que es-Tes?

Jesus:

A - pas - cen - taos meus cor - dei - ros

vc. solo

Si - mão, fi - lho de João

A - mas - Me? A - pas - cen - ta



os meus cor-dei-ros

Si-mão fi-lho de joão

A - MAS - ME? A -

mf



pas-cen-tas mi-nhas o-ve-lhas

Em ver-da-de-m ver-da-de Te-di-go:

quando e-ras mais mo-ço cin-gi-as-



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

Te esda-vas a-ou de que-ri-as

Mas, quando fo-res ve-lho

estende-ras as tu-as mãos

NO. M-1 12 STAFF

MADE IN U. S. A.

c OU - Tro Te aín- gi- ra e Te le -

VA - RA PA - RA onde não que - res

Se - que - me



Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures with sharps, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pp*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line indicating a section change. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

27/03/89
14:23



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN N. S. A

- Jesus promete enviar o Paráclito -

Lento [1=]

Iuminante!

5:4

nas vos portencia vo's

8a

p

IN loco

M.E.

M.E.

pppp

5

5

5

8a sa-ber os Tem-pos nem os MOMEN-TOS que o PAI fi-xou

5

8a em seu po-der;

M.E.

M.E.



NO. M-1 12 STAVE

*: o barítono faz um pouco rubato, sem precisar com a orquestra.

MADE IN U. S. A

Handwritten musical score for the first system. The lyrics are: *mas desce - ri sobre vós o ES - pi - ri - to*. The music is written on three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two piano accompaniment staves with treble and bass clefs. The piano part includes the instruction *in loco*. Above the vocal line, there are fingerings: 5, 5, and 5. Above the piano part, there is a fingering: 3.

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are: *SAN - TO e vos da - ri forca, e se -*. The music is written on three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two piano accompaniment staves with treble and bass clefs. Above the vocal line, there are fingerings: 5, 5, and 5. Above the piano part, there is a fingering: 3.

Handwritten musical score for the third system. The lyrics are: *Reis minhas Testemunhas em Je - ru - sa - lem, em To - da - ju - de -*. The music is written on three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two piano accompaniment staves with treble and bass clefs. Above the vocal line, there are fingerings: 5, 5, and 3:2. Above the piano part, there is a fingering: 3.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line with lyrics: "ia na sa-ma-ri-d e". The middle staff contains chords. The bottom staff is a bass line with the instruction "in loco".

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a vocal line with lyrics: "a-te' fim do mun-do". The middle staff contains chords. The bottom staff is a bass line.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is a vocal line. The middle staff contains chords. The bottom staff is a bass line. The date "27/03/89" and the time "21:49" are written in the bottom right corner.



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U.S.A

- Tostúdio -

~ Jesus se despede de seus amigos
e sobe para o Pai ~

Sereno, cheio de Majestade []

pp

Jesus: P E eis ques- Tou con-

vos-

co

To-

dos

os



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

Handwritten musical score for the first system. The lyrics are "di — as". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of a series of eighth notes.

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are "A — te' o fim do mun — do". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of a series of eighth notes.

Handwritten musical score for the third system. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of a series of eighth notes.



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

Jesus:

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics "E cis que es." and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/4. The piano part includes a complex chromatic ascending line in the right hand and a more rhythmic bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

To - dos os

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with lyrics "To - dos os" and "con - vos co". The piano accompaniment continues with similar chromatic patterns. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

di - as

A - Te'

o fim

Handwritten musical score for the third system. The vocal line concludes with lyrics "di - as", "A - Te'", and "o fim". The piano accompaniment features a descending chromatic line in the right hand. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



do mun-do.

pp

ped.

jesus: p

di-as

simili

To-dos os

8

simili

in loco

8

rep. várias
vêzes desaparecendo
no infinito

Almeida Fieda
New York: 28/03/89
12:26



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U. S. A.

Almeida Prado

Pai Nosso

para voz e piano

A Victória Kerbauy - pelos 18 anos

de amizade -

Senhor, luz verdadeira e fonte da luz,
concedei-nos perseverar na meditação
de vossa Palavra e viver iluminados
pelo esplendor de vossa verdade.

Por nosso Senhor Jesus Cristo, Vosso Filho,
na unidade do Espírito Santo. Amen

(oracões da Liturgia das Horas,
pag. 1121)

Victoria Kerbany

Pai Nosso -

para soprano e orquestra

(versão canto e piano)

Música de Flávia Prado

Campinas 12/06/91

Serêno [♩ = 112]

suave, com Termina filial

p

f>

4

12

8

6

9

8

com simplicidade e confiança

(8) (A)

p

M.D. Pai nos-so que estais nos

(10)

Céus, santi-fi-ca-do se-ja o vos-so no-me;

(12)

ve-nhaa nós o vos-so Rei-mo, se-ja fei-Ta a

14

Vossa von-ta de, as-sim na Ter-ra como no

16

ceit.

18

ppp

p

(B)

(21)

p

Handwritten musical score for system 21, measures 21-22. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line (treble clef) has a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

o pão nosso de ca-da di-a nos dai lo-

(23)

Handwritten musical score for system 23, measures 23-24. The music continues in G major and 4/4 time. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

xi; per-do-ai as nossas o-fen-sas a-t-um como nós perdo-

(25)

Handwritten musical score for system 25, measures 25-26. The music continues in G major and 4/4 time. The vocal line has a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

a - mos a quem nos tem o-fen-di-do e nos nos dei-

(27)

xreis ca-i em Ten Ta-car mas

ped.

(30)

li-vrai-nos do Mal!

pp

(C) Menos [♩ = 92]

(32)

vossoe'o Rei-no, o po-der

34

e a gló-ria pa-ra sempre!

36

A men
ped.

39

pp
A Mem

Almeida Prado
Campinas 13/06/71

Almeida Prado

Do Salterio do Rei David -

2 Salmos do peregrino

para voz e piano

Salmos 133 e 83

Campinas junho 1991

- A Victória Kerbauy -

102

legato

pp

pp legato

E a-go-RA bendi-ni ao Se-nhor

Vós To - dos os ser-vos do Senhor Vosque habitais na casa

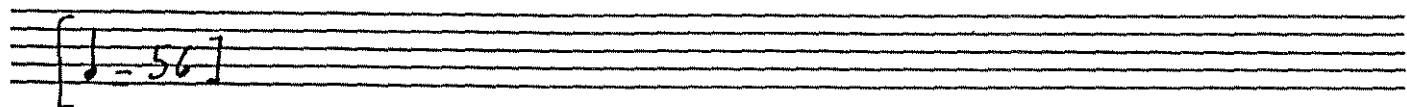
do Se-nhor du-ran-te as ho-ras da noi-te le-van-tai as mãos para o San-tuário

e Bendizei ao Senhor *e bendizei*

Ao Senhor *A — o Senhor*

p
De Si-ão Te abenço- eo Senhor, E- le que fez o céu e a Terra
pp

Almeida Prado
Campos 15/06/41

- Interludio -

①

Handwritten musical score for measures 1-4. The music is in 4/4 time. Measure 1 has a whole rest in the treble and a whole note G#2 in the bass, marked *pp*. Measures 2-4 contain various chords and single notes, with measure 4 ending on a whole rest. A large slur covers measures 2-4.

⑤

Handwritten musical score for measures 5-7. Measure 5 has a whole rest in the treble and a whole note G#2 in the bass, marked *p*. Measures 6-7 contain various chords and single notes. A large slur covers measures 5-7.

⑧

Handwritten musical score for measures 8-10. Measure 8 has a whole rest in the treble and a whole note G#2 in the bass, marked *pp*. Measures 9-10 contain various chords and single notes. A large slur covers measures 8-10. Below the staff, there is a marking "8.!" and "ped."

⑪

Handwritten musical score for measures 11-12. Measure 11 has a whole rest in the treble and a whole note G#2 in the bass, marked *p*. Measure 12 contains various chords and single notes. A large slur covers measures 11-12.

Attacca

- Canto de alegria do peregrino -

Musica de A. Pica

Campinas 15/06/91

① Tempo elástico [$\pm$ ♩ = 92]

②

Co-mo sa-a-ma-reis as vos-sas moradas,

p

③

Senhor dos e-xér-ci-tos!

p

10:8

④

14:8

Mi-nhaal-ma des

p

⑤

Handwritten musical score for system 5, measures 5-7. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The lyrics are "fa-le-ci-da".

Measure 5: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (natural), and a quarter note B4 (flat). Bass staff has a half note F#3 and a half note C#4. Lower Treble staff has a half note G#2 and a half note C#3. The word "fa-le-ci-da" is written below the Treble staff.

Measure 6: Treble staff has a whole rest. Bass staff has a whole rest. Lower Treble staff has a whole rest. The word "M.d." is written above the Bass staff.

Measure 7: Treble staff has a whole rest. Bass staff has a whole rest. Lower Treble staff has a whole rest. The word "M.E." is written above the Bass staff. A large, complex chord is written in the Treble staff, consisting of many notes stacked vertically, with a sharp sign at the beginning.

Below the staves, there is a section labeled "M.E." with a piano (p) dynamic marking and a measure containing a complex chord structure.

⑥

Handwritten musical score for system 6, measures 8-10. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The lyrics are "Se con-so-me" and "Sus-pi-ran-do".

Measure 8: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (natural), and a quarter note B4 (flat). Bass staff has a half note F#3 and a half note C#4. Lower Treble staff has a half note G#2 and a half note C#3. The word "Se" is written below the Treble staff.

Measure 9: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (natural), and a quarter note B4 (flat). Bass staff has a half note F#3 and a half note C#4. Lower Treble staff has a half note G#2 and a half note C#3. The word "con-so-me" is written below the Treble staff.

Measure 10: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (natural), and a quarter note B4 (flat). Bass staff has a half note F#3 and a half note C#4. Lower Treble staff has a half note G#2 and a half note C#3. The word "Sus-pi-ran-do" is written below the Treble staff.

Measure 11: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (natural), and a quarter note B4 (flat). Bass staff has a half note F#3 and a half note C#4. Lower Treble staff has a half note G#2 and a half note C#3. The word "Sus-pi-ran-do" is written below the Treble staff.

Handwritten musical score for measures 7 and 8. Measure 7 includes a triplet of eighth notes and the lyrics "pelos á-trios do Se-nhor". Measure 8 features a melodic line with a sharp sign and a bass line with a sharp sign. The system concludes with a long, sweeping melodic line.

Handwritten musical score for measures 9, 10, and 11. Measure 9 includes the lyrics "glis" and a dynamic marking of *f*. Measure 10 includes a dynamic marking of *ff*. Measure 11 includes the lyrics "Meu cora-çao e minha", a dynamic marking of *p*, and the instruction "pungente, sonoro". The system concludes with a melodic line.

Handwritten musical score for measures 12, 13, and 14. Measure 12 includes the lyrics "car-ne" and a dynamic marking of *pp*. Measure 13 includes the lyrics "E-xul" and a dynamic marking of *pp*. Measure 14 includes the lyrics "Tam-pe-lo Deus Vi-vo" and a dynamic marking of *pp*. The system concludes with a melodic line.

Como pássaros [♩ = 96]

5

16

17

18

A - Te'

19

20

21

pássa-ro en - con-TRAUM a-bri-go, e a ando-rinha

22 23

8^{va} faz um ninho pa-ra por seus fi- lhos

24 25

f *cres* *p* *acel.....*

Vibrante, amoroso

26 27

f *Ah* *vossos di-ta-res* *Se*

28) *Lento*
 nhor dose- xés-ci-Tos
 Meu Rei e Meu Deus

29) *f*

30) *p*

Recitativo, Tempo livre

31) *mf*
 32) Fe-li-zes os que habitam em vossa ca-sa

33) *f*
 34) Senhor, a í cles vos louvam para sempre

35 36 37 *p*

Sonoro

ff *ppp* Fe-liz o homem cujo socorro

ff *ppp*

f ped.

está em vós e só pensa em vossa Santa peregrina-ção

a Tempo [♩ = 92] *Lento* ♩ = 76

38 39

f sub. *gliss* *pp*

ped. *ff*

(40)

(41)

(42)

aul....

como uma fonte cristalina! * ped.

18:16

(43)

(44)

Uuan doa + TRA - ver - sam

(45)

(46)

(47)

va - le a - ri - do é - les TRANS-

18:16

(48) (49) (50)

for - mam em fon - tes ca chu - va

(51) (52)

doou - To - no vem

(53) (54) (55)

co - bri - los de

(56)

bem-
caos

Intenso

(58)

(59)

(60)

(61)

sem vi- gor
au- men- ta
au- men- ta

f
f
f

ped.

(62)

(63)

(64)

(65)

(66)

(67)

a me- di- da
que a- van- cam,
que a- van- cam,
por- que lo- go ve-
por- que lo- go ve-
por- que lo- go ve-

ped.

Handwritten musical score for measures 68-73. The score is written on three staves. The lyrics are: "rão a Deus dos deuses em Si - aó (como uma Trompa)". The music features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staves. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A pedal point is marked with ** f ped.* at the bottom. Measure 73 ends with a double bar line and a star symbol.

Handwritten musical score for measures 74-78. The score is written on three staves. The music features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staves. Dynamics include *pp* (pianissimo), *rall.* (rallentando), and *ff* (fortissimo). A pedal point is marked with ** f ped.* at the bottom. Measure 78 ends with a double bar line and a star symbol.

Handwritten musical score for measures 79-85. The score is written on three staves. The music features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staves. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *rall.* (rallentando). A pedal point is marked with ** 8: ped. pp* at the bottom. Measure 85 ends with a double bar line and a star symbol.

Tempo livre

Handwritten musical score for measures 86-89. The score is written on five staves. Measure numbers 86, 87, 88, and 89 are circled above the first staff. The lyrics "Se-nhor. dos e-xér-ci-Tos es-m-Tai" are written below the first staff. Dynamics include *mf* and *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for measures 90 and beyond. The score is written on five staves. Measure 90 is circled above the first staff. The lyrics "mi-nha o-ra-ção, pres-Tai-me ou-vi-dos, oh Deus de ja-có" are written below the first staff. Dynamics include *pp* and *p*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

♩ = 92

Handwritten musical score for measures 91-93. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 91 is marked with a circled 91. Measures 92 and 93 are marked with circled 92 and 93 respectively, with a *p* (piano) dynamic marking above measure 92. The lyrics "O' Deus nos-soltem" are written below the vocal line. The piano part features chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score for measures 94-95. Measure 94 is marked with a circled 94. The lyrics "do O thai, ve-de" are written below the vocal line. The piano part includes a section marked "14:8" with a dense arpeggiated texture. The system concludes with measure 95.

Handwritten musical score for measures 95-96. Measure 95 is marked with a circled 95. Measure 96 is marked with a circled 96. The lyrics "a face da-fue-la fueros e' con-sa-gra-do" are written below the vocal line. The piano part includes a section marked "10" with a dense arpeggiated texture. The system concludes with measure 96.

(97) [♩ = 92]

Handwritten musical score for measures 97-99. Measure 97 has a treble staff with a 5/8 time signature and a bass staff with a 5/8 time signature. Measure 98 has a treble staff with a 5/8 time signature and a bass staff with a 5/8 time signature. Measure 99 has a treble staff with a 5/8 time signature and a bass staff with a 5/8 time signature. The music is in G major and 5/8 time. Measure 97 has a treble staff with a 5/8 time signature and a bass staff with a 5/8 time signature. Measure 98 has a treble staff with a 5/8 time signature and a bass staff with a 5/8 time signature. Measure 99 has a treble staff with a 5/8 time signature and a bass staff with a 5/8 time signature. The music is in G major and 5/8 time.

(98) *p* --- (99) --- (100)

Verdadei-ra - men-te um di-a tem vos-sos

Handwritten musical score for measures 98-100. Measure 98 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. Measure 99 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. Measure 100 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. The music is in G major and 6/8 time. Measure 98 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. Measure 99 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. Measure 100 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. The music is in G major and 6/8 time.

(101)

8. A Trios A va le mais que milhares fo-ra

Handwritten musical score for measure 101. Measure 101 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. The music is in G major and 6/8 time. Measure 101 has a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. The music is in G major and 6/8 time.

Recitativo, Tempo livre

19

(102)

(103)

8. de-les. pre-fi-ro

2/4

f p

rall....

(104)

de-Te-me no li-mi-as da ca-sa de meu Deus

p f

(105)

a mo-rar nas Tendas dos pe-ca-do-ies.

f f ped.

8. pp....

(106)

(107)

Handwritten musical score for measures 106 and 107. Measure 106 features a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. Measure 107 features a treble staff with a forte (ff) dynamic and a piano (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for measure 108. The treble staff contains a melody with a forte (f) dynamic. The bass staff contains a wavy line. The lyrics "Por- que o Senhor Deus e' nosso Sol e' nosso re-ino" are written below the treble staff.

Handwritten musical score for measure 109. The treble staff contains a melody with a forte (f) dynamic. The bass staff contains a wavy line. The lyrics "O Senhor da' a graçã a gló-ria" are written below the treble staff. The measure is marked with a circled "108".

acel. vertiginoso

109

110

Handwritten musical score for measures 109 and 110. The score is written on three staves. The first staff (treble clef) contains the melody for measure 109, which is a whole note. The second staff (bass clef) contains the accompaniment for measure 109, which is a whole note. The third staff (bass clef) contains the accompaniment for measure 110, which is a whole note. The lyrics "Ele não recusa os seus bens" are written below the first staff. The dynamic marking *fff* is written above the first staff. The dynamic marking *p* is written above the first staff. The dynamic marking *fff* is written above the second staff. The dynamic marking *ped.* is written below the second staff.

Handwritten musical score for measure 111. The score is written on three staves. The first staff (treble clef) contains the melody for measure 111, which is a whole note. The second staff (bass clef) contains the accompaniment for measure 111, which is a whole note. The third staff (bass clef) contains the accompaniment for measure 111, which is a whole note. The lyrics "A-que-les que ca-mi-nham na imo-cência." are written below the first staff. The dynamic marking *p* is written above the first staff. The dynamic marking *p* is written above the second staff. The dynamic marking *p* is written below the second staff.

Handwritten musical score for measure 112. The score is written on three staves. The first staff (treble clef) contains the melody for measure 112, which is a whole note. The second staff (bass clef) contains the accompaniment for measure 112, which is a whole note. The third staff (bass clef) contains the accompaniment for measure 112, which is a whole note. The lyrics "O' senhor dos e-xe-ci-tos, Fe-liz o homem que em vos con-fi-a" are written below the first staff. The dynamic marking *p* is written above the first staff. The dynamic marking *p* is written above the second staff. The dynamic marking *p* is written below the second staff.

[♩ = 92]

Handwritten musical score for measures 112 and 113. The score is written on three staves. The first staff is a treble clef with a 5/4 time signature. The second and third staves are also treble clef with a 5/4 time signature. The music features various notes, rests, and dynamic markings including *pp* and *ped.*. Measure 112 is circled, and measure 113 is also circled. There is an asterisk (*) at the end of the third staff.

Handwritten musical score for measure 114. The score is written on three staves. The first staff is a treble clef with a 5/4 time signature. The second and third staves are also treble clef with a 5/4 time signature. The music features various notes, rests, and dynamic markings including *pp*, *p*, *ped.*, *M.D.*, *M.E.*, and *ff*. Measure 114 is circled. There is a large bracket under the third staff.

Almeida Prado
Campinas 19/06/91

Almeida Prado

Salve Regina

para voz e piano

Campinas 5/12/69

— A Maria Penolva —

Sequência harmônica utilizada.

I VII II II I VI IV II D de Mib em D de RE# M
 alt nap. alt alt alt alt

(Chaconne)

[♩ = 92] Continuo, suave

p Sal-ve Re-gi-na ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, vi-ta, dulcedo

pp

pp ped. * ped *

et spes nostra, sal-ve. Ad Te clamamus, ex-ul-les Fi-li-i

ped. ped. ped. *

E-val. ad Te suspi-ra-mus ge-men-tes et fle-n-tes in hac tri-

ped. cresc. * ped. * ped. *

f

ci-marum val-le. Ei-a er-go, advo-ca-ta nos-

f

ped. *f* *ped.* *

f

TRA, illos iu-
(*p sub.*) mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos

p

ped. *p sub.* *ped.* *

con-ver-te. ET Je-sum, be-ne-dic-tum ^{con-fuc-tum} ven-tis TU-i nobis ^{post}

f *PR*

ped ped ped ped. *f* *ped* *ped* *all o fin* *ff*

p

hoc ex-si-lium os-ten-de. o clemens o pi-a

pp

o dul-cis Vir-go Ma-ri-a

Almeida Fred-

Campos 19/06/91



NO. M-1 12 STAVE

MADE IN U.S.A.

Almeida Prado

Cânticos do Carmelo

ciclo de 7 canções para voz feminina e piano

Sobre Textos de Elias, Santa Teresa d'Ávila
e São João da Cruz

- Caderno I -

- I - Oração de Elias
- II - Meu Senhor e meu Bem-Amado (Sta Teresa d'Ávila)
- III - Pensamento (Sta Teresa d'Ávila)
- IV - Prece pelas mulheres (Sta Teresa d'Ávila)
- V - Em silêncio (São João da Cruz)
- VI - Cântico de amor entre a alma e Deus (S. João da Cruz)
- VII - Chama de Amor Viva (S. João da Cruz)

Campinas Setembro de 1991

Disse Jesus: "Não se perturbe o vosso coração.

Credes em Deus; crede também em Mim.
Na Casa de meu Pai há muitas moradas".

(João 14, 1-2)

"
Aquesta viva fuente que deseo
en este pan de vida yo la veo
aunque es de noche."

(San Juan de la Cruz -
Cantar de la alborá por se buelga
de conocer a Dios por Fee)

Este ciclo integral teve sua estreia mundial, no dia
17 de Novembro de 1993, no Auditório do Instituto de Artes,
durante a M.A.I.A (Mostra de Artes do I. Artes) em um
bloco de obras homenageando os 50 anos do compositor,
pela soprano Adriana Giarola Kayama e a pianista
Susana Ferrari.

18 (36-38) 19 (14)

Ígneo [♩=184]

siano

Handwritten musical score for piano and organ. The score includes staves for piano (right and left hands) and organ. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *p*, *mf*, *f*, *in loco*, *rall...*, and *pp*. There are also tempo markings like *Tempo libre* and *in loco*. The organ part includes a section marked *in loco* and *ff*.

Soprano

Recitativo

f Sonoro

rall...

ped. f

pp

Senhor Deus de A-brã-ão, de I-saac e de Is-ra-el

(Tempo libre)

piano

Handwritten musical score for piano and organ. The score includes staves for piano (right and left hands) and organ. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *in loco*. There are also tempo markings like *Tempo libre* and *in loco*. The organ part includes a section marked *in loco* and *ff*.

Handwritten musical score for piano and organ. The score includes staves for piano (right and left hands) and organ. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *in loco*. There are also tempo markings like *Tempo libre* and *in loco*. The organ part includes a section marked *in loco* and *ff*.

f Sonoro, eloquente

Sai- bam To- dos ho- je que sois

f

in loco

O Deus de- tra- el, que eu sou

Vos- so ser- vo c que por vossa or-

dem fiz Todas estas coi- sas

Handwritten musical score for the first system. It includes piano (p) and organ (org) parts. Dynamics include *fs* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *ped.* (pedal) and *rall.* (rallentando). The organ part has a 7-measure rest and a 3-measure rest. The piano part has a 7-measure rest and a 3-measure rest. The organ part has a 7-measure rest and a 3-measure rest.

Tempo livre, Recitativo

Handwritten musical score for the second system, featuring vocal and piano parts. The lyrics are in Portuguese: "ou-vi-me Se-nhor ou-vi-me: que este po-vo re-conhe-ça que Vós Senhor, sois Deus, e que sois Vós que converteis os seus cora-ções". Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *ped.* (pedal) and *M.d.* (Messa di Voce). The piano part has a 7-measure rest and a 3-measure rest. The vocal part has a 7-measure rest and a 3-measure rest.

Calmo, a Tempo [♩ = 88]

Handwritten musical score for the third system. It includes piano (p) and organ (org) parts. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *sub.* (subito). There are also markings for *ped.* (pedal) and *at.* (ad libitum). The organ part has a 7-measure rest and a 3-measure rest. The piano part has a 7-measure rest and a 3-measure rest.

até *ppp* *sub.*
MÚSICAS E INSTRUMENTAIS
CASA MANON S. A.
RUA 24 DE MAIO, 242
SÃO PAULO - BRASIL

p
Con-su-mo-me

pp

de zê-lo

M.d.

pe-lo Se-nhor,

Deus dos e-xér-ci-tos

gliss calmo

p

pp

p

Almeida Prado
Campinas 06/07/71

6
Texto de
Sta Teresa d'Avila
(Caminho da Perfeição
Cap. 26 nos. 3-6)

Meu Senhor e meu Bem-Amado

II

A. Niza C. TANK

Almeida Prado
Campinas 06/01/77

[♩ = 126]

Piano

pp Sereno

Tempo livre

pp cresc. p

Soprano

rall f Tempo livre

ff rall m.d. ped.

meu Senhor e meu Bem - A

pp f rall mad

[♩ = 126]

Noturno

pp

p

co - mo é pos - si - vel que

a - dmi - tais em vos - sa pre - sen - ça, em vo - sa com - pa - nhi - a

u - ma men - di - ga co - mo eu? ve - jo em

vos - sa fa - ce que vos conso - leis de me ver per - to de vós...

E já que consentis, Senhor, em su- por- tar

Tantos so- fri- mentos por a- mor de mim, que é que eu su-

por- to por Vós? ... *pp* Caminhemos jun- tos, Senhor,
(Tempo livre)

Muito calmo
p 3 por onde fordes eu tam- bém i- rei;
pp

Handwritten musical score for the song "L'Arrière-Pensée" by Maurice Strakosky. The score is for voice and piano. The voice part is in G major, 4/8 time, with lyrics "por onde pas-sar-des i-rei pas-sar...". The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into three systems, each with a key signature change from G major to F# major and back to G major.

Handwritten musical score for a piece titled "Lento". The score is written on three systems of staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "jun-tos", "Se-nhor", and "bem longe...". The middle staff is a piano accompaniment line, and the bottom staff is another piano accompaniment line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Lento".

Lyrics:

- jun-tos
- Se-nhor
- bem longe...

Performance Markings:

- Lento* (Tempo)
- rall.....* (Ritardando)
- pp* (pianissimo)
- pp* (pianissimo)
- pp* (pianissimo)
- pp* (pianissimo)
- ppp* (pianississimo)
- ppp* (pianississimo)

Alumicida Trade
Campinas 07/07/91

— In memoriam Maria Luiza Râmia Audi —
(+27/08/91)

III

Serêno, iluminado [♩ = 56]

Almeida Prado
Compositor 01/04/91

Sopr. *p* Sonoro
Na -

piano *ppp* com sonoridade contínua

da Te per - Tu - be

Na - da Te es - pan - Te

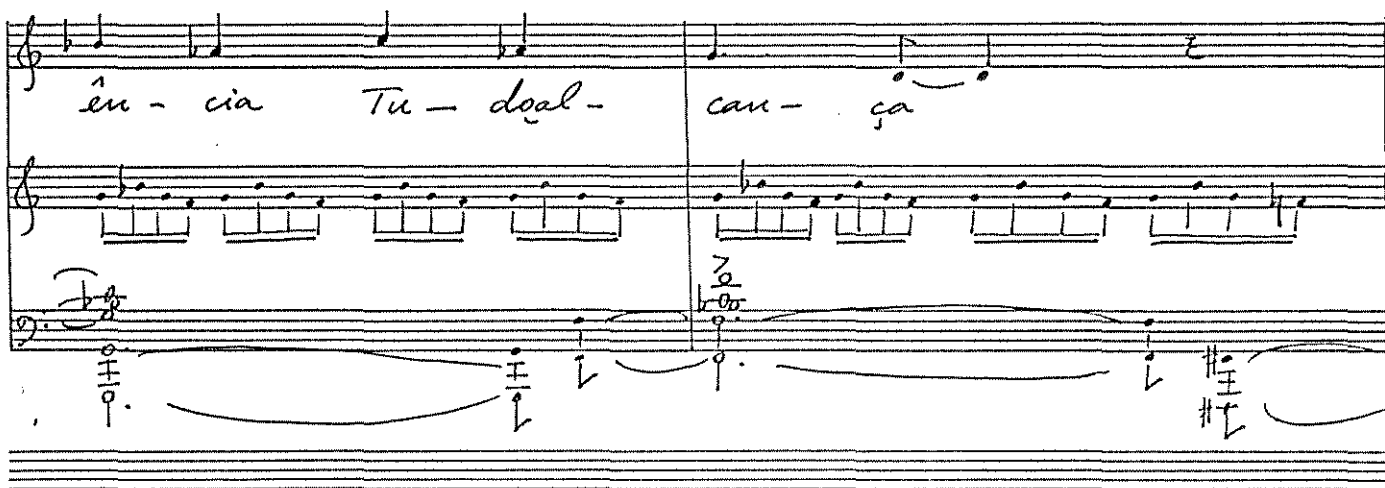
Handwritten musical score system 1. It features a vocal line with lyrics "Tu" and a piano accompaniment. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower section with figured bass notation. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Handwritten musical score system 2. It features a vocal line with lyrics "do pas - sa" and "Sonoro!". The piano accompaniment includes a grand staff and figured bass notation. Dynamics include *cresc* (crescendo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo).

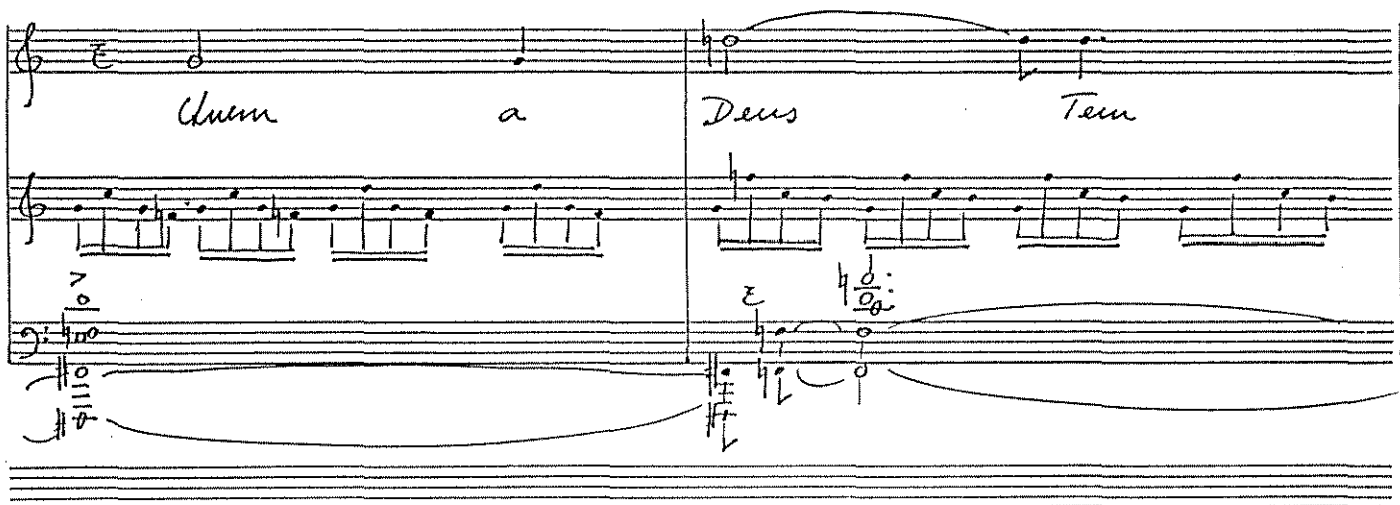
Handwritten musical score system 3. It features a vocal line with lyrics "So' Deus" and "não mu - da". The piano accompaniment includes a grand staff and figured bass notation. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Handwritten musical score system 4. It features a vocal line with lyrics "A pa - ci -". The piano accompaniment includes a grand staff and figured bass notation. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

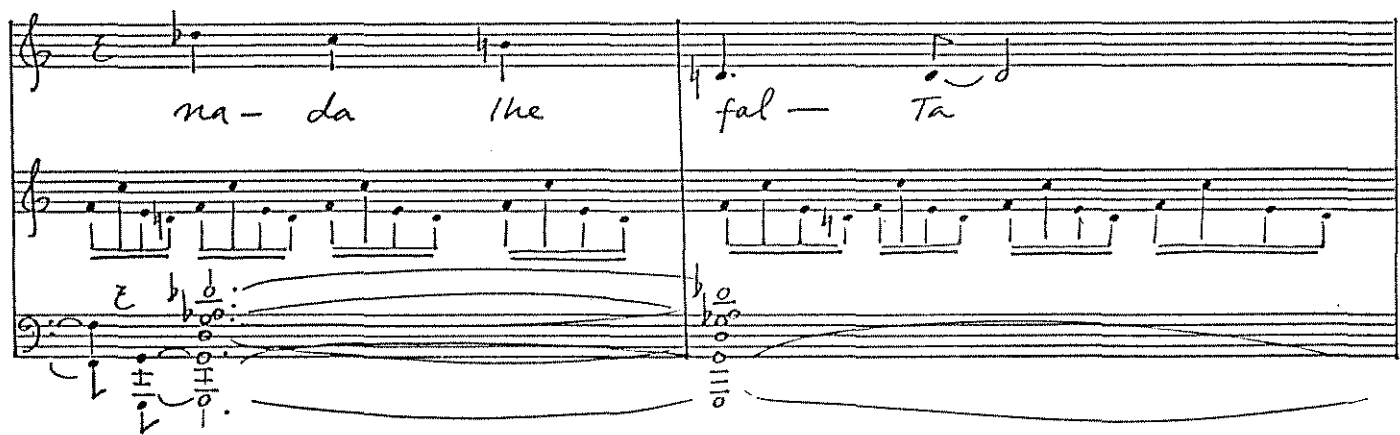
ên - cia Tu - doal - can - ça



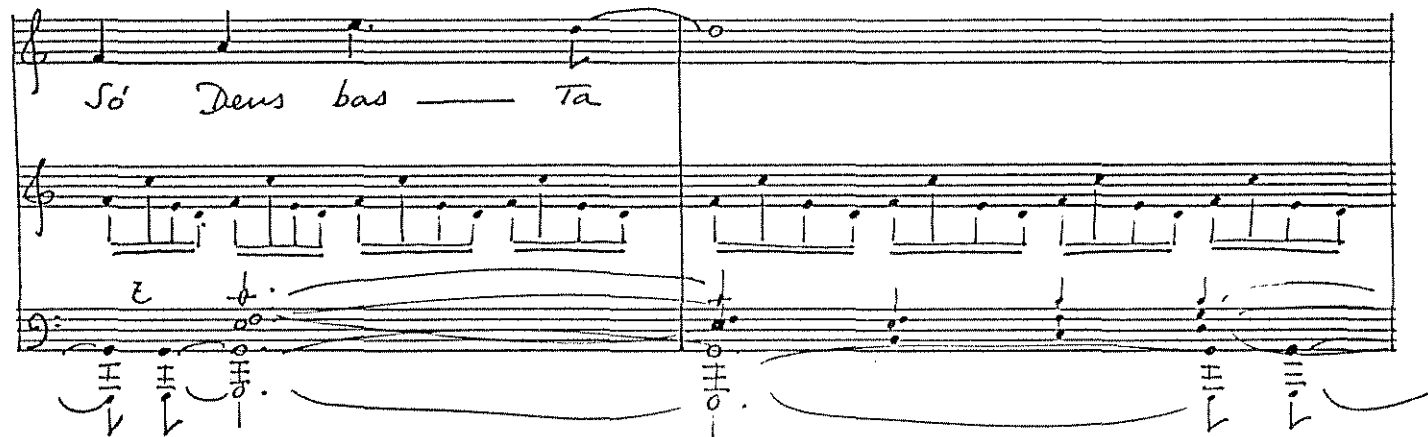
Quem a Deus Tem



na - da lhe fal - Ta



Só Deus bas - Ta



Handwritten musical score for the first system. The notation includes treble and bass staves. The lyrics "M. E." and "Deus" are written above the treble staff. The lyrics "M.d. Sô" are written above the treble staff. The lyrics "ped. ate o fin" are written below the bass staff. The dynamic marking "pp" is written above the treble staff.

Handwritten musical score for the second system. The notation includes treble and bass staves. The lyrics "bas - Ta" are written above the treble staff. The dynamic marking "mf" is written above the treble staff. The dynamic marking "mf" is written below the bass staff.

Almeida Paulo
Campinas 07/09/71

Alegre

A Maria Penalva

Alcinda Prado

Comprimos 08/07/91

[♩ = 192]

piano

Handwritten musical score for piano, first system. It features a treble and bass staff with complex chordal textures and melodic lines. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score for piano, second system. It includes the vocal line with lyrics: "O' Deus, Tu mar és in-gra-to es-Tou cer-ta de que a-". The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Dynamics include *pp* (pianissimo), *sub* (subito), and *f* (forte).

Handwritten musical score for piano, third system. It continues the vocal line with lyrics: "Tendes a su-pli-ca das mu-lhe-res". The piano accompaniment maintains the complex harmonic structure. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Handwritten musical score for piano, fourth system. It includes the vocal line with lyrics: "Tu mar as des-pre-zas-Te quando des-". The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Dynamics include *pp* (pianissimo), *sub* (subito), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte).

Ta-vas na Ter — ra, e des-Te-llus provas de grande bon-da-de

pp sub. Ne-las en-con-Trade mais a-mor

e fei vi-va do que nos ho-mens

pp Sub.

f

3

E To-da- vi-a nos margi-na- li- zam,

pp

mf

3

não nos per-mi-tim a — gir pu-bli-ca- munte por Ti,

pp

mf

3

nem re-pro- var ao mun- do a su- ain- jus- Ti- ça

pp

mf

3

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features lyrics in Portuguese: "Calmo [7 = 84]". The piano part includes a section marked "ppp ped." and another marked "ppp" with a tempo marking "Corno um movimento, deliriosissimo". The system concludes with an asterisk (*).

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features lyrics in Portuguese: "se - mor,". The piano part includes a section marked "ppp sub." and another marked "ppp sub." with a tempo marking "Corno um movimento, deliriosissimo". The system concludes with an asterisk (*).

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features lyrics in Portuguese: "Tu és um ju - iz ho - nos - to, não és co - mo". The piano part includes a section marked "ppp sub." and another marked "ppp sub." with a tempo marking "Corno um movimento, deliriosissimo". The system concludes with an asterisk (*).

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features lyrics in Portuguese: "O, ju - i - zes este mundo, que são todos filhos de A - de - us e das ho - ments". The piano part includes a section marked "ppp sub." and another marked "ppp sub." with a tempo marking "Corno um movimento, deliriosissimo". The system concludes with an asterisk (*).

14:8

ff *ped.*

ppp

ppp * *ped.*

Não há u-ma só vir-tu-de fe-mi-ni-na de quem não descon-fi-em

15:8

ff

ppp

ped.

ppp

10:8

f *ped.*

ppp

ppp

mas há de vir

o di-a em que nos re-conhe-ce-rão To — das

Dynamic markings: *f*, *ppp*, *inf*

Não es-Tan fa-lan

Dynamic markings: *p*, *pp*

do em meu fa-vor, o mundo conhece a mi-nha po-bre

Dynamic markings: *p*, *pp*

za e basta-me que eu a co-nhe-ca

Dynamic markings: *f*, *ppp*, *inf*

mas se consi-de-ro a morsa e'-po-ca,
 a-dho injusti que coraçõs no-bres e for-tes se jam desprezados
 u-ni-ca-mente rall....
 in loco
 A Tempo primo P [♩ = 192]

por se-rem de mi-lhe-res
 ff
 fff
 Almeida Proença
 Campinas 08/09/91

A Adriana Girola Eiji Kayama

Almeida Prado
Campinas 07/09/71

Contemplativo [♩ = 72]

p *ma Pa - la - va fa - lou o*

ppp *ped. até o fim* *M.E.* *pp*

que foi seu Fi - lho, e a

ppp *pp*

fa - la sempre em e - ter - no si - lén - e,

pp *pp*

Handwritten musical score for the first system. The vocal line is in treble clef with lyrics: "em si-lên-cio, há de ser a vi-da pela alma". The piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with lyrics: "8-...". The piano accompaniment includes dynamics *ppp* (pianississimo) and *pp*. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Almeida Prado
Campinas 09/09/81

Luminoso [♩ = 84] *VI* Ao casal Adriana e Milton Eiji Kayama 8-5-5
Almeida Proel
Campinas 10/09/91

f *p* *ff* *ff*

ped. *8^{va}* *5* *5* *5* *5* *5* *ff* *ff*

[♩ = 52] *p* *ppp* *x ped.* *pp*

o meu a - mor

como uma noite esticada

(como um eco da voz)

São as mon-ta-nhas, os va-les so-li-ta'-rios

(simili)

de Som-bras Transbor-dan - Tes, as i-lhas mais

lon-gín-quas os rios ru-mo-ro-sos,

o sus-su-ro das a-res a-mo-ro-sas

Lento [$\text{♩} = 48$]

pp, *pp*, *pp*, *pp*, *mf*

* *ped*

lento mais tranquilo

[♩=40]

p

8a

E' com a mi-te Tranqui-la, bem por-to do nas-cer d'an

pp in loco

*pp * ped.*

3:2

8

ro-ra Mú-si-ca si-len-cio-sa!

8

So-li-dar so-no-ra e' ceia pa-ra li-mun-ta e ex-na-mo-ra

8

Almeida Freixo
Campinas 10/07/71

A Vânia Pajares

VII

Almeida Pro
Carupanas 11/04/91

Cristalino [♩ = 56]

Handwritten musical score for 'Cristalino' in 2/4 time, tempo 56. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef and is marked 'ped.' and 'pp'. The music features various chords, including triads and dyads, with some triplets indicated by a '3' over a bracket. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ped.' (pedal). The piece ends with a final chord marked 'pp' and 'ped.'.

Handwritten musical score for 'Calmos' in 2/4 time. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef and is marked 'pp' and 'Tamm'. The music features a melodic line in the first staff and a bass line in the second and third staves. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'Tamm' (tambourine). The piece ends with a final chord marked 'pp' and 'Tamm'.

Mais Movido [♩ = 84]

Handwritten musical score for 'Mais Movido' in 2/4 time, tempo 84. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef and is marked 'pp' and 'in loco'. The music features a melodic line in the first staff and a bass line in the second and third staves. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'in loco' (in place). The piece ends with a final chord marked 'pp' and 'in loco'.

Handwritten musical score for "dear mother" in G major, 4/4 time. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in the soprano register. The score is written on five staves. The lyrics "dear mother" are written above the vocal line. The tempo is marked "8a" and the dynamics are "pp".

Handwritten musical score for a piece titled "Te Ter- na- men- te". The score is written on three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, with lyrics "va que Ter- na- men- te" written below it. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also featuring complex rhythmic patterns. The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature. The key signature has one sharp (F#). The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the piece "Fe des mi". The score is written on three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "fe", "res", "de", and "mi" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes various chords and melodic lines, with some measures marked with a "7" indicating a seventh chord. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for the song "Sey mais pro". The score is written on three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "nha'al ma" and "Sey mais pro". The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the lyrics "nha'al ma" and the second measure contains the lyrics "Sey mais pro". The piano accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some chords indicated by plus signs (+).

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on four systems, each with a vocal line and two guitar staves. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The guitar staves contain complex notation, including many accidentals, slurs, and fingerings, indicating advanced techniques. The first system includes the lyrics "fun do cen TRO". The second system includes "pois que não és es qui va". The third system includes "Ter mi na se qui". The fourth system includes "se res e rom - pea". The score is written in a style that suggests it is a working draft or a personal manuscript.

fun do cen TRO

pois que não és es qui va

Ter mi na se qui

se res e rom - pea

Te la

8^a

7

6

des Te do cen con Tro

8^a

7

3 4 7

6

ped. 6

Lento [♩ = 80]

p

3 3 3

o' can-te-ri-vo su-a-ve

ppp

* ped. ppp

o' pra-ze-ro-sa cha-ga!

pp

pp

ped.

o' To-que brando!

8^a

3 3

8^{va}... o' mão # mais do-li ca - da, que a Vida É - Ter-na sa - be

pp

pp

ped.

P

e que o de-vi-do pa - ga!

pp

pp

ped.

8^{va}... MA - TAs ... e a mor-te em vi-da e Transfor-mada

pp

pp

ped.

Cantilante

[F.F.F = 80]

9/32

ppp

ppp

ppp

ped.

o' lâmpa-das de fô-fo eur

cu-jos resplen - do-res as pro-

fun das ca - ver - nas

cresc.

do. sen - ti - do que es -

cresc.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) is in G major and 4/4 time, with lyrics: "Ta-va o — bscu — ro e ce — ga". The piano accompaniment consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (top staff) is in G major and 4/4 time, with lyrics: "Com es- Tra-nhos pri- mo-res ca- lor e luz". The piano accompaniment consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (top staff) is in G major and 4/4 time, with lyrics: "dão jun- Toa seu que- ri- do". The piano accompaniment consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line (top staff) is in G major and 4/4 time, with lyrics: "dão jun- Toa seu que- ri- do". The piano accompaniment consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for "Cristalino" by J. P. de Oliveira. The score is written on ten staves. The first system (staves 1-3) includes piano (pp), mezzo-forte (ff), and piano (ped.) markings. The second system (staves 4-6) is titled "Cristalino [♩=56]" and includes a piano (p) marking. The third system (staves 7-9) includes a mezzo-forte (ff) marking. The lyrics are written below the staves: "Que mounso e a-mo-ro-so re-cor-das em meu seio ou-dea sós tão se-critamente mo-ras em Teu mui". The score is handwritten and appears to be a personal manuscript.

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert. The score is written on three staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line: "sa-bo-ro-so-alen-to de bem ple-mo mi-nha alma Ter-na-mento se-na-". The music is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a flowing eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

mo-ra

mo-ra

mo-ra

p

pp

pp

Almeida Prado
Campinas 12/02/07

Almeida Prado

Anima Christi

para barítono, órgão ou piano

— In memoriam Anton Bruckner —

Campinas 05/07/92

Anima Christi

para barítono, órgão ou piano

In memoriam Anton Bruckner

Com muita expressividade e emoção

Almida Frodo

Campinas 04/07/92

[♩ = 80]

Handwritten musical score for the first system of "Anima Christi". It features a bass line and two treble staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The tempo is marked as [♩ = 80]. The first staff has a dynamic marking of *pp*. The second staff has a dynamic marking of *pp*. The third staff has a dynamic marking of *p*. The lyrics "A — mi — ma" are written above the third staff.

Handwritten musical score for the second system of "Anima Christi". It features a bass line and two treble staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The lyrics "Chris — Ti, San — cti — fi — ca me." are written above the first staff.

Handwritten musical score for the third system of "Anima Christi". It features a bass line and two treble staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The lyrics "Cor — pus Chris — Ti, sal — va me." are written above the first staff. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *cresc.*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *ff*.

na versão para
piano Toa-se as
óctavas

7

p

San-guis Chris-Ti, i-mi-bri-a me

pp Sub.

pp Sub.

p

p

10

p

A - fua lateris Christi la va me

p

p

13

p

Pas-sio Chris-Ti con-for-ta

pp

p

(15)

me

5/8

p

(17)

p o bone je-su

5/8

pp

p

(22)

e-xaudi me. Intra tu-a vi-l-nera absconde me.

5/8

(27)

ne permiTTas me te-pa-ra ri a Te

(31)

Ab hos-te ma-li-gno defen-de me

f sub.

f intenso!

(35)

In hora mor-tis me-ae vo-ca me.

ff

39

Handwritten musical score for system 39, measures 39-42. The score is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ET ju-be me ve-ne-re ad". The piano part includes a *pp* marking and various chordal textures.

ET ju-be me ve-ne-re ad

41

Handwritten musical score for system 41, measures 43-46. The score is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Te, ut cum sanc-tis tu-". The piano part includes a *p* marking and various chordal textures.

Te, ut cum sanc-tis tu-

43

Handwritten musical score for system 43, measures 47-50. The score is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "is lan-den-te In sae-cu-la se-cu-lo-rum". The piano part includes a *p* marking and various chordal textures.

is lan-den-te In sae-cu-la se-cu-lo-rum

Harmonia Peregrina utilizada
no Anima Christi

A

Handwritten musical notation for section A, measures 1-4. The notation is on two staves. The first staff uses a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notes are: Measure 1: Treble (F4, A4, Bb4), Bass (Bb3, D4, F4); Measure 2: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (E4, G4, Bb4); Measure 3: Treble (A4, C5, D5), Bass (F4, A4, Bb4); Measure 4: Treble (Bb4, D5, F5), Bass (G4, Bb4, D5). There are some handwritten annotations above the first staff in measures 3 and 4.

B

Handwritten musical notation for section B, measures 1-4. The notation is on two staves. The first staff uses a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notes are: Measure 1: Treble (F4, A4, Bb4), Bass (Bb3, D4, F4); Measure 2: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (E4, G4, Bb4); Measure 3: Treble (A4, C5, D5), Bass (F4, A4, Bb4); Measure 4: Treble (Bb4, D5, F5), Bass (G4, Bb4, D5). There are some handwritten annotations above the first staff in measures 3 and 4.

Handwritten musical notation, measures 5-6. The notation is on two staves. The first staff uses a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notes are: Measure 5: Treble (F4, A4, Bb4), Bass (Bb3, D4, F4); Measure 6: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (E4, G4, Bb4). There are some handwritten annotations above the first staff in measures 5 and 6.

A1

Handwritten musical notation for section A1, measures 1-4. The notation is on two staves. The first staff uses a treble clef and the second a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notes are: Measure 1: Treble (F4, A4, Bb4), Bass (Bb3, D4, F4); Measure 2: Treble (G4, Bb4, D5), Bass (E4, G4, Bb4); Measure 3: Treble (A4, C5, D5), Bass (F4, A4, Bb4); Measure 4: Treble (Bb4, D5, F5), Bass (G4, Bb4, D5). There are some handwritten annotations above the first staff in measures 3 and 4.

(45)

pp

A ——— men

ped.

Município de
Campinas 05/07/92