



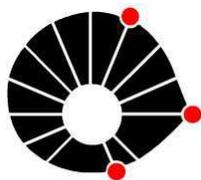
IVAN CORILOW

Expressão e intertextualidade na obra “Arcos  
sonoros da catedral Anton Bruckner” de  
Almeida Prado

CAMPINAS

2014





**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**IVAN CORILOW**

**Expressão e intertextualidade na obra “Arcos  
sonoros da catedral Anton Bruckner” de Almeida  
Prado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: processos criativos.

**Orientador: JOSÉ AUGUSTO MANNIS**

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pelo aluno Ivan Corilow, e orientada pelo Prof. Dr. José Augusto Mannis.

---

CAMPINAS

2014

iii

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C813e Corilow, Ivan, 1964-  
Expressão e intertextualidade na obra "Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner" de Almeida Prado / Ivan Corilow. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: José Augusto Mannis.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Prado, Almeida, 1943-2010. 2. Bruckner, Anton, 1824-1896. 3. Musica - Análise, apreciação. 4. Intertextualidade. 5. Gesto musical. I. Mannis, José Augusto, 1958-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Expression and intertextuality in Almeida Prado's "Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner"

**Palavras-chave em inglês:**

Prado, Almeida, 1943-2010  
Bruckner, Anton, 1824-1896  
Music - Analysis, appreciation  
Intertextuality  
Musical gesture

**Área de concentração:** Processos criativos

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

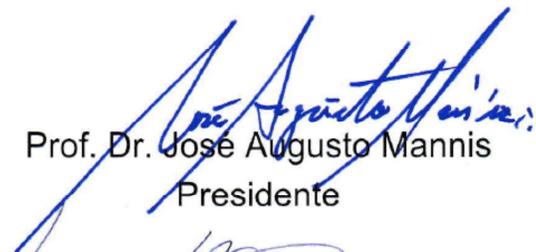
José Augusto Mannis [Orientador]  
Denise Hortência Lopes Garcia  
Alexandre Roberto Lunsqui

**Data de defesa:** 21-08-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

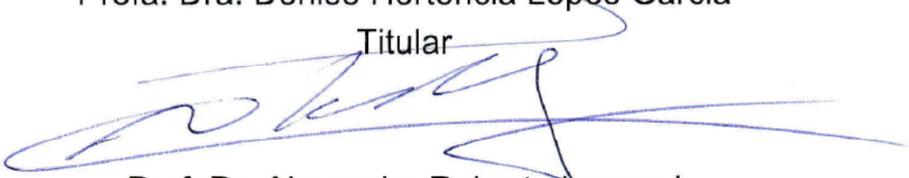
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Ivan Corilow - RA 831103 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Augusto Mannis  
Presidente



Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia  
Titular



Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui  
Titular



## Resumo

A proposta deste estudo cujo foco é a obra *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner – meditação sinfônica* (1996) do compositor Almeida Prado é apresentar uma reflexão norteada por três tipos de análises: a estrutural, onde materiais e técnicas composicionais são investigados; a semiótica, que trata da compreensão e interpretação de significados expressivos presentes no texto musical e a comparativa, com a função de identificar semelhanças e aproximações entre esta obra de Almeida Prado e as sinfonias de Bruckner. Após breves exposições sobre Almeida Prado e sobre a obra sinfônica de Bruckner, bem como a apresentação da fundamentação teórica, o estudo se centraliza nos gestos empregados por Almeida Prado ao longo da peça. Na medida em que as análises vão sendo efetuadas, a integração das três vertentes analíticas é constantemente buscada, na intenção de que os resultados alcançados possam proporcionar uma visão o mais integral possível de cada gesto presente. A edição digitalizada da obra, baseada no manuscrito de Almeida Prado e a composição de uma obra com base neste estudo fazem parte do trabalho.

Palavras-chave: Análise musical. Almeida Prado. Anton Bruckner. Intertextualidade. Gesto musical.

## Abstract

The purpose of this research on *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner - meditação sinfônica* (1996) by the composer Almeida Prado is to present a reflection that is guided by three types of analysis:

- Structural: investigating materials and compositional techniques.
- Semiotic: understanding and interpreting expressive meanings present in the musical text.

- Comparative analysis: identifying similarities and approaches between this work of Almeida Prado and Bruckner symphonies.

After a brief presentation about Almeida Prado and Bruckner's symphonies, as well as a review of the related literature, the research focuses on the gestures used by Almeida Prado throughout the work. The integration of the three analytical lines is constantly done so that the achieved results may provide wide view of each gesture present in the piece. Attached to this research are the digitalized edition of Almeida Prado's *Arcos Sonoros*, based on his manuscript and the composition of a work based on this study.

Keywords: Musical Analysis. Almeida Prado. Anton Bruckner. Intertextuality. Musical gesture.

## Sumário

Introdução.....	1
1. Fundamentação teórica.....	11
1.1 Bruckner por vários autores.....	11
1.2 Análises abordando procedimentos técnicos e gestos musicais.....	15
1.3 Significados expressivos em música e estudo dos gestos musicais.....	19
1.4 Inteligibilidade relacionada à clareza e à definição.....	31
1.5 O uníssono, por Persichetti.....	33
1.6 Cores e timbres em Almeida Prado.....	33
1.7 Dissonância triádica.....	33
1.8 Exploração do total cromático.....	35
1.9 Planos sonoros.....	35
1.10 Organização rítmica da canção Ave Maria de Almeida Prado.....	36
1.11 Tonalismo livre.....	37
1.12 Arco: definição e aplicações.....	37
1.13 Intertextualidade.....	40
1.14 Elementos Unificadores.....	42
1.15 Silêncio.....	43
2. Análise da obra .....	45
2.1 Primeira parte.....	46
2.1.1 Gesto 01 – Grande arco melódico.....	46
2.1.2 Gesto 02 – Primeiro arco de crescendo .....	53
2.1.3. Gesto 03 – Acordes justapostos .....	64
2.1.4. Gesto 04 – Melodia geradora.....	69
2.1.5. Gesto 05 – Segundo arco de crescendo.....	76
2.1.6. Gesto 06 – Planos sonoros.....	80
2.1.7. Gesto 07 – Reiteraões.....	87

2.1.8. Gesto 08 – Clímax.....	100
2.1.9. Gesto 09 – Novas reiteraões.....	109
2.2. Adagio .....	120
2.3. Vivo.....	130
2.4 Associações, Achados, Discussão e Modelos Identificados.....	152
2.5 Conclusão.....	155
3. Análise da obra composta.....	157
3.1 Primeira Miniatura.....	157
3.2 Segunda Miniatura.....	158
3.3 Terceira Miniatura.....	160
3.4 Quarta Miniatura.....	161
3.5 Quinta Miniatura.....	161
3.6 Discussão e conclusão final .....	162
Referências Bibliográficas.....	165
Anexo 1.....	171
Anexo 2.....	215

Dedico este trabalho à Roberta, minha mulher.  
Sem ela, a realização deste projeto não seria possível.



## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus pelo incomparável amor e graça imensa.

À minha família – Roberta, minha mulher, Fernando e Marcelo, meus filhos, pelo amor, compreensão e auxílio precioso.

À Idalina, minha mãe, sempre preocupada com a minha saúde.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Augusto Mannis, pelo conhecimento transmitido, pelos conselhos e por me “resgatar” nos momentos mais difíceis.

Aos professores Denise Hortência Lopes Garcia, Alexandre Roberto Lunsqui e à maestrina Cinthia Alireti pela participação nas bancas.

Aos amigos da Sinfônica de Campinas – Francisco Amstalden, Ricardo Oliveira e especialmente à Cintia Bueno pela colaboração junto à orquestra.

Aos amigos Paulo Ronqui, Elaine Lopes, Ivana Orsi e Alexandre Chagas pelas dicas dadas no início deste projeto.

Ao amigo Walter Valentini pela ajuda no Abstract.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP e aos funcionários do CIDDIC, a minha gratidão.



## Lista de Figuras

Figura 1 – Figura de fanfarra em <i>Das Deutsche Lied</i> , de Bruckner.	13
Figura 2 – Melodia com desenvolvimento em arco pelo ganho e perda de amplitude grave e aguda e adensamento e rarefação rítmicos no <i>Momento 8</i> de Almeida Prado. (TAFFARELLO, 2010, p. 110).....	16
Figura 3 – Acordes do vocabulário tonal empregados no <i>Momento 8</i> , de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 110).....	16
Figura 4 – Gesto caracterizado pelo acúmulo de sonoridades (1 nota, 2 notas, 3 notas etc.) no <i>Momento 9</i> , de Almeida Prado, comp. 01 a 07 (TAFFARELLO, 2010, p. 113).....	17
Figura 5 – Episódio melódico com textura em graus conjuntos, saltos e mudanças cromáticas no <i>Momento 10</i> , de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 119).....	17
Figura 6 – Sobreposição de quiálteras diversas na Constelação I (Hércules) das <i>Cartas Celestes I</i> de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 152). .....	18
Figura 7– Sobreposição de camadas texturais na <i>Prole do Bebê 2</i> , de Villa-Lobos (TAFFARELLO, 2010, p. 181). ....	18
Figura 8 – Tropo de gestos na <i>Giga</i> da primeira Suíte Francesa em Ré menor, de Bach.....	25
Figura 9 – Compassos com caráter enigmático no primeiro movimento do Quarteto de cordas em Lá menor, Op. 132, de Beethoven.....	26
Figura 10 - Contexto de súplica, no segundo movimento da Sonata para piano em Dó maior de Beethoven.....	27
Figura 11 - Ruptura textural no primeiro movimento do Quarteto de cordas em Lá menor, Op. 132, de Beethoven.....	28
Figura 12 - Processional em um trecho da Sinfonia nº 6 de Bruckner.	28
Figura 13 - Contexto de impassibilidade, trazido pela mão esquerda, no segundo movimento da Sonata para piano em Dó maior de Beethoven. ....	29

Figura 14 - Dissonância Triádica em Crônica de um dia de verão – Fantasia para clarineta e orquestra de cordas de Almeida Prado, comp. 195 a 197 (PIRES, 2007, p. 51). .....	34
Figura 15 – Níveis sobrepostos em Préludes, Bk.2, nº 7, de Debussy, comp. 15 e16.....	35
Figura 16 - Estruturação rítmica da parte vocal – Ave Maria, de Almeida Prado (HASSAN, 1996, p. 33).....	36
Figura 17 – Arcos melódicos na Abertura da ópera <i>Il barbiere di Siviglia</i> , de Rossini, comp. 93 a 109.....	38
Figura 18 - Esquema mostrando a evolução do <i>arco de crescendo</i> presente no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 1</i> de Bruckner, nos compassos 11 a 26. ....	39
Figura 19 - Elementos formadores do grande arco melódico em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 01 a 07.....	47
Figura 20 - Elementos formadores do grande arco melódico em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 08 a 11.....	48
Figura 21 – Acúmulo de sonoridades em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 01 a 03.....	49
Figura 22 – Sobreposição de quiáleras, ápice e cedência rítmica em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 08 a 11.50	
Figura 23 – Fragmentos em diferentes direções, acorde de G7 e fim dos acordes baseados em Mi maior em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 12 a 14. ....	51
Figura 24 – Sobreposição de sextinas e colcheias regulares no 1º movimento da <i>Sinfonia nº1</i> , de Bruckner, comp. 17 a 19.....	53
Figura 25 – Primeiro <i>arco de crescendo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 15 a 21.....	54
Figura 26 – Esquema representando a evolução dinâmica do 1º <i>arco de crescendo</i> .....	55

Figura 27 – Figuras rítmicas  nos acordes quartais e acorde G4+ indicando <i>clareza</i> harmônica em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 15 a 21. ....	56
Figura 28 – Nota das trompas e acordes meio tom acima em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 15 a 20. ....	57
Figura 29 – Figura rítmica  aparecendo fiel à escrita original e modificada em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 15 a 20. ....	58
Figura 30 – <i>Arco de crescendo</i> no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 1</i> de Bruckner, comp. 11 a 13. ....	59
Figura 31 – <i>Arco de crescendo</i> no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 1</i> de Bruckner, comp. 14 a 16. ....	60
Figura 32 – <i>Arco de crescendo</i> no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 1</i> de Bruckner, comp. 17 a 20. ....	61
Figura 33 – <i>Arco de crescendo</i> no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 1</i> de Bruckner, comp. 21 a 23. ....	62
Figura 34 – <i>Arco de crescendo</i> no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 1</i> de Bruckner, comp. 24 a 26. ....	63
Figura 35 – Acordes justapostos e parcialmente sobrepostos em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 21 a 27. ....	65
Figura 36– Representação dos acordes em diferentes grupos timbrísticos justapostos. ....	65
Figura 37 – Sobreposição de acordes em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 28 a 31. ....	66
Figura 38– Antecipação do gesto subsequente em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 30 a 32. ....	68
Figura 39– Mudança brusca de grupos de instrumentos no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 3</i> de Bruckner, comp. 31 a 37. ....	69
Figura 40– Melodia sobre fundo de <i>clusters pp</i> : figura e fundo em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 33 a 41. ....	70

Figura 41 - esquema mostrando ocorrências das células presentes na melodia geradora - (A) compassos 33 a 36.....	71
Figura 42 - esquema mostrando ocorrências das células presentes na melodia geradora - (B) compassos 37 a 41.....	72
Figura 43 – Componente marcial e atonal (A) e lírico e modal (B) da melodia dos compassos 33 a 41.....	73
Figura 44 – Modos ocorrentes na melodia dos compassos 33 a 41.....	74
Figura 45– Figura rítmica  nos fragmentos reiterados do 4º movimento da <i>Sinfonia nº 5</i> , de Bruckner, comp. 335 a 339.....	75
Figura 46 – Figura rítmica  no 2º grupo temático, c. 51 a 54 do 1º movimento da <i>Sinfonia nº 8</i> , de Bruckner. ....	76
Figura 47 – Motivo presente no compasso inicial do <i>Adagio da Sinfonia nº 9</i> , de Bruckner.....	76
Figura 48 – Motivo presente nos compassos 20 e 21 do 1º movimento da <i>Sinfonia nº 9</i> , de Bruckner.....	76
Figura 49 – Segundo arco de crescendo em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 41 a 44.....	78
Figura 50 – Segundo arco de crescendo em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 45 a 49.....	79
Figura 51 – Esquema representando a evolução dinâmica do 2º arco de crescendo.....	79
Figura 52 – Trecho dos planos sonoros formados por três grupos timbrísticos em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 49 a 53.....	82
Figura 53 – Plano sonoro das cordas graves em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 55 a 60. ....	83
Figura 54 – Arcos e notas enfatizadas por reiteração em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 51 a 54. ....	83
Figura 55 – Vários elementos gerando intensificação do texto em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 57 a 60.....	85

Figura 56 – Sobreposição das modificações das células rítmicas pertencentes aos <i>elementos unificadores</i> , em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 55 56.....	86
Figura 57 – Ostinato presente no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 8</i> de Bruckner, comp. 193 a 207. ....	87
Figura 58 – Novos <i>planos sonoros</i> e reiteraões em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 61 e 62. ....	89
Figura 59 – Ápices melódicos nos dois <i>planos sonoros</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, c. 61 e 62.....	90
Figura 60 – Dinâmica dos compassos 61 e 62 de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	91
Figura 61 – Harmonia dos compassos 61 e 62 de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	92
Figura 62 – Expansão do registro e harmonia evocando <i>nebulosidade</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 65 e 66. ....	93
Figura 63 – Alargamento rítmico da tercina em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 65 e 66. ....	94
Figura 64 - Terceiro <i>arco de crescendo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 55 a 59.....	95
Figura 65 – Terceiro <i>arco de crescendo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 60 e 61.....	96
Figura 66 – Terceiro <i>arco de crescendo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 62 e 63.....	97
Figura 67 – Terceiro <i>arco de crescendo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 64 a 66.....	98
Figura 68 – Esquema representando a evolução dinâmica do 3º <i>arco de crescendo</i> .....	99
Figura 69 – Silêncios súbitos no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 3</i> , de Bruckner, comp. 38 a 45. ....	99

Figura 70 – Respiração separando os gestos 06 e 07, em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 65 a 67.....	100
Figura 71 – Hexacordes com intervalos amplos entre as alturas, em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 67 a 70.	101
Figura 72 – Gesto 08: uníssono, <b>ff</b> e <b>fff</b> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 67 a 68.....	102
Figura 73 – Gesto 08: uníssono, <b>ff</b> e <b>fff</b> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 69 e 70.....	103
Figura 74 – Semelhança entre o Gesto 08 e o Gesto 04 (compassos 33 a 38), em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ...	104
Figura 75 – Variação da figura rítmica  em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 69 e 70.....	105
Figura 76 – Sinuosidade em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 67 a 70.....	105
Figura 77 – Alargamento intervalar no Gesto 06 em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 57 a 59.....	106
Figura 78 – Alargamento intervalar ampliado no Gesto 07 em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 61 a 63.....	106
Figura 79 – Esquema mostrando as relações triádicas inseridas no total cromático.....	107
Figura 80 – Tema declamatório em uníssono no 1º movimento da <i>Sinfonia nº 9</i> de Bruckner, comp. 63 a 70. ....	109
Figura 81 – Figuras rítmicas  e  no 4º movimento da <i>Sinfonia nº 8</i> de Bruckner, comp. 05 a 09. ....	109
Figura 82 – Planos sonoros em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 71 a 73.....	110
Figura 83 – Linhas melódicas originadas dos fragmentos melódicos baseados em escalas em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 75.....	111

Figura 84 – Linhas melódicas originadas da célula que aparece nos compassos 33 e 34 em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp.72 e 73. ....	111
Figura 85 – Linhas melódicas originadas da figuração rítmica  em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 73 e 74. ....	112
Figura 86 – Linhas melódicas originadas das tercinas dos compassos 36 e 38 em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 73 e 74. ....	112
Figura 87 – Sobreposição de quiálteras e arcos melódicos em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 76 e 77. ....	113
Figura 88 – Sequência de acordes, presente em um dos <i>planos sonoros</i> do Gesto 09 em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	114
Figura 89 – Última aparição da sequência de acordes em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 77 e 78. ....	115
Figura 90 – Acordes das trompas: intensificação da <i>nebulosidade</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 76 a 78. ....	116
Figura 91 – Elementos caracterizando intensificação dramática em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 76 a 78. ....	117
Figura 92 – Temas de outros movimentos recorrentes no contraponto do 4º movimento da <i>Sinfonia nº 8</i> , de Bruckner. ....	118
Figura 93 – Silêncio súbito separando a primeira e a segunda parte em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 77 a 81. ....	119
Figura 94 – Início da segunda parte ( <i>Adagio</i> ) de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 80 a 83. ....	121
Figura 95 – Frases caracterizando gesto dialógico em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 80 a 83. ....	122
Figura 96 – Frases caracterizando gesto dialógico em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 84 a 86. ....	123
Figura 97 – Exemplos de acordes ocorrentes no <i>Adagio</i> de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	124

Figura 98 – Arcos melódicos no <i>Adagio</i> de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 84 a 90.....	125
Figura 99 – Mínimas no <i>Adagio</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 80 a 83.....	125
Figura 100 – Expansão e contração no <i>Adagio</i> de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 84 a 87.....	126
Figura 101 – Elementos caracterizando intensificação dramática no <i>Adagio</i> de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 96 a 99.....	127
Figura 102 – Notas sustentadas e elocução em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 101 a 105.....	128
Figura 103 – Elementos rítmicos e melódicos do início do <i>Andante</i> da <i>Sinfonia nº 2</i> de Bruckner utilizados no <i>Adagio</i> .....	129
Figura 104 – Figura rítmica  presente no <i>Adagio</i> de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 93.....	129
Figura 105 – Células em ostinato nos sopros e semínimas nas cordas no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 135 a 139.....	130
Figura 106 – Elementos formadores da transição entre o <i>Adagio</i> e o <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp.107 a 113.....	132
Figura 107 – Entradas em quintas justas dos diversos grupos instrumentais no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	133
Figura 108 – Células em semínimas no final do <i>Adagio</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 97 a 100....	134
Figura 109 – Início do adensamento rítmico nas cordas, no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp.113 a 117.....	135
Figura 110 – Entradas dos trompetes, a partir do compasso 121 no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	136

Figura 111 – Cordas: linha melódica e alterações na harmonia no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 128 a 131. ....	136
Figura 112 – Início da rarefação da rítmica no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	137
Figura 113 – Entrada das trompas no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	137
Figura 114 – Entrada dos trombones no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado.....	138
Figura 115 – Trajeto diatônico ascendente a partir do compasso 133 de <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	138
Figura 116 – Entradas das flautas e do flautim no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	138
Figura 117 – Maior tessitura e densidade harmônica no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros</i> , comp. 145. ....	139
Figura 118 – Cordas e trombones: rarefação da rítmica no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 143 a 148. ....	140
Figura 119 – Acordes em <i>crescendo</i> nos trombones, trompetes e trompas no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 146 a 151. ....	141
Figura 120 – Arco formado pela movimentação das cordas em dois trechos do <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	142
Figura 121 – Máxima rarefação da rítmica no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 164. ....	143
Figura 122 – Primeira aparição do acorde maior (C#) no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 163.....	144
Figura 123 – Linhas diatônicas em <i>tremolo</i> no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 164 a 167. ....	145

Figura 124 – Acordes e linhas diatônicas em C# e alusão à cadência tônica – dominante no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 170 a 173. ....	146
Figura 125 – Ápice da tessitura, com acorde de C#/G# e frase final em uníssono no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado, comp. 174 a 178. ....	147
Figura 126 – Alargamento rítmico das tercinas em células tocadas pelos sopros. ....	148
Figura 127 – Evolução das etapas do processo de <i>transmutação</i> nos oboés e clarinetas no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	149
Figura 128 – Representação das etapas do processo de <i>transmutação</i> do <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	150
Figura 129 – Evolução dos procedimentos técnicos adotados no <i>Vivo</i> em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado. ....	151
Figura 130 – Mapeamento da clareza em <i>Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner</i> , de Almeida Prado – Escala de 0 (Nebuloso/Inharmônico) a 10 (Claro/Eixo tonal definido) ....	153

## Introdução

Os compositores da música erudita brasileira do século XX estiveram, em certo período, divididos entre nacionalistas e vanguardistas, fato que chegou a gerar conflitos sobre qual estética musical deveria ser seguida na época. O maior embate neste sentido ocorreu por volta da metade do século, quando em 1950, Camargo Guarnieri (1907-1993), adepto da corrente nacionalista, em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escreveu um discurso ideológico sobre arte, criticando ferozmente obras de compositores que utilizavam a técnica dodecafônica de composição, participantes do manifesto *Música Viva* de 1946 (BARK, 2006, p. 05).

Esta espécie de divisão estética perdurou ao longo do século XX, influenciando compositores que viveram nesta época, mas passado algum tempo, já não sentiram mais a necessidade de se posicionar em uma destas duas correntes.

Músicos como Edino Krieger (1928-), Gilberto Mendes (1922-), Marlos Nobre (1939-) e Almeida Prado (1943-2010), compositores do século XX, atravessaram suas fases vanguardistas, buscando a qualquer preço a novidade, a criação de obras incomuns, no entanto, como que se libertando desta estética, preferiram a comunicabilidade daquilo que escreveriam, tendo plena liberdade de usar, por exemplo, sem nenhuma culpa um acorde perfeito (BARK, 2006, p. 07).

O compositor Almeida Prado, autor da obra focada neste trabalho, utilizou, ao longo da sua trajetória como compositor, inúmeros procedimentos composicionais inspirando-se em diferentes temáticas. Scarduelli (2007) divide a obra de Almeida Prado em sete fases:

1952 a 1960 – classificada pelo compositor como período *Infanto-juvenil*, com obras cujas estruturas não eram conscientemente elaboradas.

1960 a 1965 – o compositor classifica esta fase como *Guarnieriana*, correspondendo ao tempo em que estudou com Camargo Guarnieri. As obras deste período se utilizam de elementos do folclore brasileiro, seguindo os conceitos nacionalistas de Mário de Andrade. Destaque para a sua primeira

obra escrita para orquestra: um lamento praiano do Rio Grande do Norte intitulado *Variações para piano e orquestra* (1963).

1965 a 1969 – Fase em que Almeida Prado inicia um estudo informal com Gilberto Mendes abordando obras da vanguarda europeia. Pode ser classificada como *Autodidatismo* ou *Atonalismo Serial*. Entre as obras mais importantes do período estão o Caderno I de *Momentos* (1965) para piano, e *Pequenos funerais cantantes* (1969), cantata fúnebre para solistas (soprano e barítono), coro e orquestra, com texto homônimo de Hilda Hilst.

1969 a 1973 – Chamada de *Universalista* pelo compositor, esta fase corresponde ao período de quatro anos em que ele passa na Europa estudando com Olivier Messiaen (1908-1992) e Nádía Boulanger, (1887-1979) além de receber influências de Ligeti (1923-2006), Xenakis (1922-2001) e Stockhausen (1928-2007). Destacamos o *Livro sonoro* (1972) para quarteto de cordas, *Portrait de Lili Boulanger* (1972) para piano, flauta e quarteto de cordas, *Portrait de Nádía Boulanger* (1972) para soprano e piano.

1973 a 1983 – Almeida Prado classifica este período como *Ecológico* ou ainda *Astronômico*. A inspiração em orquídeas, pássaros, e as suas referências onomatopaicas definem o termo *Ecológico*. *Astronômico* deriva de suas *Cartas Celestes nº1* (1974), onde o compositor explora as ressonâncias do *tonalismo*, sem, no entanto, utilizar as cadências e a sensível, próprias deste sistema. Esta criação foi denominada pelo musicólogo Yulo Brandão de *Transtonal*. Podemos destacar as obras *Três episódios de animais – Tamanduá* (1974) para soprano solo, *Exoflora* (1974) para piano e orquestra de câmara, *Aurora* (1975) para piano e pequeno conjunto de câmara, além de seu *Concerto* para violino e orquestra de cordas (1976).

1983 a 1993 – Denominada de Pós-Moderna, nesta fase o autor utiliza colagens, citações e revisitações a formas tradicionais, como Noturnos, Baladas e Prelúdios. O autor volta a se utilizar de elementos do folclore e da cultura brasileira, agora de forma mais livre e consciente. É também um período de fusão de materiais. Uma das obras que marcaram esta fase é a sua série de *16 Poesilúdios* para piano. Citamos ainda obras como o *Concerto nº1*

para piano e orquestra (1983), sua *Missa de São Nicolau* (1986), a *Sinfonia dos Orixás* (1985) e os cadernos 7 e 8 de seus *Momentos* para piano (1983).

1993 até 2007 (esta data é utilizada aqui se referindo ao ano da publicação da dissertação de Scarduelli. Não foram encontradas classificações em fases relativas aos últimos anos de Almeida Prado). Esta fase corresponde ao pleno amadurecimento do compositor. Podemos chamá-la de *Tonal livre* ou designá-la como um período de *Síntese*, onde o autor tem a liberdade para usar vários elementos conforme lhe convêm. Destacamos *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* (1996) para orquestra, dedicada ao maestro Benito Juarez, a *Sonata nº10* para piano, *Octaedrophonia* para grande grupo, *Fantasia* (1997) para violino e orquestra, *Cartas Celestes nº7* (1998) para dois pianos e banda sinfônica, *Cartas Celestes nº8* para violino e orquestra, as demais *Cartas Celestes* para piano, nº9 (1999), nº10, 11 e 12 (2000) e nº13 e 14 (2001) e *Variações sinfônicas sobre um tema original* (2005) para orquestra sinfônica (SCARDUELLI, 2007, p. 17- 20.).

Em relação à estética de Almeida Prado, Sant'ana afirma:

Desta forma, podemos identificar o gene da ruptura a partir do qual [Almeida Prado] passa a fazer uso de diversos sistemas musicais – tonalismo, modalismo, atonalismo, serialismo e o seu transtonalismo. O compositor vem a denominar todo esse processo convivente de “ecletismo total,” dando assim estabilidade, sentido e corpo à sua poética composicional” (SANT'ANA, 2012, p.119)... A grande inventividade (e suas possibilidades criativas), onde a variação é inerente, confere, paradoxalmente, unidade. Toda essa criatividade e energia estão fincadas numa proposta estética que une, liga, conecta e confere amálgama às contradições. Tal organização está na música de Almeida Prado, e é, desta forma, que se faz qualificar como música do repertório moderno (SANT'ANA, 2012, p.111).

Esta declaração reflete um pouco daquilo que todas estas fases composicionais possam significar e talvez sintetizem o espírito criativo e o desejo da variedade, da transformação, mas ao mesmo tempo, da organização presentes no compositor.

A obra *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner – meditação sinfônica* (1996), de Almeida Prado, revisita alguns gestos sonoros do compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896) e foi escrita quando se comemorava o centenário da sua morte (MARIZ, 2005, p. 403). Incluindo a

primeira audição mundial, a obra foi interpretada várias vezes pela Sinfônica de Campinas, além de outras orquestras como a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP) no 38º Festival de Inverno de Campos do Jordão, em 2007, Orquestra Sinfônica de Santo André, em 2009 e Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), em 2012, na abertura do III Concurso Internacional de Piano do BNDES. Obteve o prêmio APCA como melhor trabalho sinfônico experimental de 1996.

*Arcos sonoros*, concebida na última fase do compositor, correspondente ao seu pleno amadurecimento e, conseqüentemente, a um período de síntese, pode ser classificada como uma obra “tonal livre”, estilo denominado pelo próprio autor (COSTA, 1998, p. 195). Em linhas gerais trata-se de uma peça para orquestra sinfônica com um forte componente harmônico, onde diversas texturas e timbres são explorados através de vários gestos sonoros e técnicas das mais variadas.

A primeira parte é formada por uma sequência de vários blocos justapostos, onde aparecem vários gestos característicos e contrastantes em sua maioria. Na segunda parte (*Adagio*) Almeida Prado escreve uma melodia acompanhada, em tempo de *adagio*, com caráter meditativo e com a harmonia se aproximando da música tonal. A terceira parte (*Vivo*) é bastante contrastante com o *Adagio*, exibindo um caráter extrovertido e grandioso exprimido por uma grande massa sonora orquestral.

Alguns dos componentes desta obra de Almeida Prado são mais facilmente perceptíveis, como a alternância entre *clusters* ou acordes sobrepostos e acordes perfeitos, assim como momentos de maior ou menor carga dramática. Outros, nem tanto, como a intertextualidade entre ela e as sinfonias de Bruckner, que não é tão explícita, apesar do indício presente no título da obra.

Intertextualidade, aliás, já ocorrente na sua obra: na década de 80, influenciado pelos pintores da UNICAMP, Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo e Fulvia Goncalves, que realizavam releituras e intervenções em obras de outros artistas, Almeida Prado inicia suas obras explicitamente intertextuais. Escreveu o *Momento nº 33*, o *Momento nº 40 — Metamorfose de*

*Fragmentos de Tristan und Isolde de Richard Wagner (1983) e o Noturno nº 6 – Uma releitura Pos-Moderna do Le Lac de Come de Madame G. Gallos (1986) (GOMES, 2010, p. 64).*

Almeida Prado ainda viria a compor várias obras intertextuais, algumas relacionadas com canções folclóricas, como a *Sonatina nº1 para violino e piano (1984)*, que tem temas de *A canoa virou* e *Senhora dona Sancha*, outras relacionadas com suas próprias obras, como, por exemplo, a *Sonata para Trombone e piano (1998)*, que é uma adaptação da *Sonata nº 3 para piano (NADAI, 2007, p. 07)*, além de tantas outras, como *Haendelphonia (1991)*, que faz referência às suítes de Haendel, *Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms (1997)* e, do mesmo ano, *Momento Musical – à maneira de Franz Schubert (GOMES, 2010, p. 65).*

Em 1999, Almeida Prado compôs o *Etude de Couleurs em Forme de Patchwork*. Em entrevista a Carlos Yansen, Almeida Prado comenta sobre o processo composicional:

Eu estava nesta época experimentando um tipo de trabalho em que eu utilizava, por exemplo, o esqueleto rítmico de uma sonata de Clementi e alterava as notas. Depois eu escolhia uma Suíte de Bach, e pedia para que um aluno observasse tudo que Bach havia feito em relação ao ritmo e fizesse uma escrita atonal, a qual eu chamava de clonagem, clonagem sonora. Desta forma eu fiz uma clonagem, quer dizer, o material da sequência harmônica, que está no final do Estudo, foi escrito por mim, são acordes “scriabinianos” colocados à minha maneira. Eu fiz esta sequência, no estilo de Scriabin, sendo que os acordes são meus e onde escrevo uma marcha harmônica seis vezes. Selecionei o esqueleto rítmico de alguns dos Estudos, Sonatas e Prelúdios, (sendo que coloco de onde foram retirados), mas coloco os meus acordes (YANSEN, 2005, p. 43,44).

O conceito de intertextualidade não se originou na música, assim como a *semiótica*, que historicamente é especialmente ligada a estudos da linguagem. Este último conceito, também presente neste trabalho é utilizado em associação com a análise estrutural, caminhando paralelamente a um estudo comparativo entre *Arcos Sonoros* e as sinfonias de Bruckner.

Segundo Hatten, o que a semiótica pode oferecer à teoria musical é a percepção de que estruturas e significados estão num único pacote. Este pacote está envolto por um sistema de símbolos, que é o estilo, e é desembrulhado por uma série de procedimentos interpretativos (HATTEN,

1994, p. 279). Hatten complementa que a ligação entre som e significado, embora seja mediada por formas, é também mediada por hábitos de associação. Estes, quando codificados estilisticamente, produzem correlações que podem produzir interpretações (HATTEN, 1994, p. 275).

Este terreno da semiótica, das interpretações, dos significados expressivos pode parecer um tanto amedrontador ao analista, mas os elementos visualizados nas primeiras abordagens à obra justifica um estudo que envolva estas três vertentes – análise estrutural, significados expressivos e intertextualidade.

Hatten afirma:

Eu me concentrei em significados expressivos úteis às interpretações neste livro porque esta espécie de significação tem sido injustamente negligenciada, particularmente em uma perspectiva estruturalista. A exploração de significados expressivos através de uma perspectiva hermenêutica pode ter sido suprimida por um clima de formalismo científico nos anos que se passaram, mas os métodos hermenêuticos não estão necessariamente em conflito com análises estruturais – antes, a hermenêutica foi desvalorizada porque a aparente (e frequentemente um tanto real) subjetividade de sua abordagem tornou seus resultados suspeitos (HATTEN, 1994, p. 277).

Assim, um estudioso que objetive ser orientado por diferentes vertentes deve levar em consideração os riscos desta empreitada sem, no entanto abandoná-la.

Hatten nos fornece outro incentivo, defendendo a premissa de que na música, assim como na arte em geral, estrutura e expressão têm uma relação de dependência mútua: “o que é estrutural é assim por causa da sua significância expressiva, e o que é expressivo, por sua vez depende de uma estrutura que nos possibilite inferir seu significado expressivo” (HATTEN, 1994, p. 278).

A intertextualidade presente neste trabalho nos remete à obra sinfônica de Bruckner – o autor compôs nove sinfonias no período compreendido entre 1866 e 1894, sendo que a última não chegou a ser completada. A primeira foi escrita ainda na cidade de Linz, antes da sua mudança para Viena (MAITLAND, 1904, vol.1, p. 409). Esta sinfonia está na tonalidade de dó menor, compreendendo quatro movimentos. Seguem-se as oito sinfonias posteriores, todas em quatro movimentos, exceção à última que

permaneceu inacabada em três movimentos. São elas: *Sinfonia nº 2*, em dó menor, escrita entre 1871 e 1872, *Sinfonia nº 3*, em ré menor (*Wagner-Symphonie*), escrita entre 1872 e 1873, *Sinfonia nº 4*, em mi bemol maior (*Romântica*), de 1874, *Sinfonia nº 5*, em si bemol maior, esboçada em 1875 e terminada em 1878, *Sinfonia nº 6*, em lá maior, escrita entre 1879 e 1881, *Sinfonia nº 7*, em mi maior, esboçada no outono de 1881 e terminada em 1883, *Sinfonia nº 8*, em dó menor, esboçada em 1884 e levada a termo em 1885, mas a partitura propriamente dita foi terminada em 1887 e a última, a *Sinfonia nº 9*, da qual Bruckner terminou o *Adagio* em 1894, dois anos antes da sua morte.

O primeiro movimento da terceira sinfonia foi escrito quando as principais fontes do seu estilo sinfônico estavam sendo consolidadas. Quando foi terminada a sua primeira versão em 1873, ele já conhecia a terceira e a nona de Beethoven e pelo menos *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer*, *Das Rheingold*, *Tristan und Isolde* e *Die Walküre* e muito provavelmente as últimas sinfonias de Schubert. Ao mesmo tempo em que Bruckner elaborava nesta sinfonia um conceito altamente original de design sinfônico, ele incorporava as fontes de Beethoven, Schubert e Wagner em termos de texto, processo temático, forma e vocabulário harmônico (HORTON, 2004, p. 175).

Algumas características de Wagner estão presentes no sinfonismo de Bruckner – o gigantesco aparato orquestral, a sutil e característica harmonia, o cromatismo, a instrumentação e a técnica de motivos – e o levaram erroneamente, em muitas ocasiões, a ser concebido como seu epígono. No entanto, em sua música persiste a continuidade do sinfonismo de Schubert e Beethoven, sobretudo na orientação tonal, e também quanto à estruturação, temática, ideias formais e elaboração evolutiva dos motivos, além do contraponto do Barroco e da polifonia vocal do século XVI, de Palestrina e Gabrielli. Bruckner era um virtuose do órgão, e a influência da qualidade timbrística deste instrumento, com diversos teclados e timbres disponíveis, também é notada nas suas sinfonias (KUNG, 2008, p. 129,130).

Bruckner recebeu várias críticas às suas sinfonias, especialmente em relação à forma. Steinberg comenta sobre a fase de sua vida a que um de

seus biógrafos chamou de “obsessão por revisões”: entre o final de 1887 e 1891 Bruckner reescreveu cinco de suas sinfonias – as de número 1, 2, 3, 4 e 8, especialmente esta última. Parte deste trabalho contou com a colaboração de alguns dos seus alunos, o que chegou a ser desastroso. Estas revisões geraram muita confusão aos futuros intérpretes da sua obra e especula-se que a energia e tempo gasto para tal empreendimento não permitiram que o compositor fosse coroado com a finalização da obra da sua vida, a *Sinfonia nº 9* (STEINBERG, 1995, p. 115,116).

Destacamos como principais objetivos deste trabalho:

– Investigar e descrever os processos composicionais utilizados por Almeida Prado, refletir sobre os significados expressivos e a intertextualidade presentes na obra.

– Digitalizar e editar a partitura da obra.

– Compôr uma obra baseada nas conclusões do estudo.

– Acrescentar material disponível aos pesquisadores.

Optamos por uma associação de métodos analíticos, entendendo que esta conduta possa trazer melhores resultados, refletindo mais fielmente aquilo que é enxergado e descoberto por nós na obra de Almeida Prado. A necessidade de ir além das estruturas formais, procurando descrever possíveis *significados expressivos* advindos destas estruturas, nos levou a um proceder talvez um pouco ousado, que é o lançar mão de uma abordagem semiótica em conjunto com a análise estrutural. Assim, temos associados três métodos principais de análise empregados neste trabalho, além da utilização de outras reflexões envolvendo vários autores. São eles:

1. Utilização das cinco classes de gestos definidas por Robert Hatten como parâmetros para a nossa análise dos gestos em *Arcos sonoros*. Dentro deste contexto também são empregados termos do mesmo autor utilizados em suas análises através das suas abordagens hermenêuticas. Hatten transfere de maneira bastante feliz conceitos oriundos da semiótica e da linguística para o campo musical, tornando as análises que envolvem *significado expressivo*,

claras e didáticas. Evidentemente foi necessária uma adaptação da sua teoria dos gestos e dos termos utilizados para a nossa abordagem da obra de Almeida Prado, que se insere num contexto bastante diferente do período clássico, abordado por Hatten.

2. Identificação de processos equivalentes presentes em outras análises de obras de Almeida Prado encontradas na literatura referentes ao estudo da *estrutura formal*. Dentre os autores que exploramos, destaca-se Tadeu Taffarello pela razão de apresentar na sua tese de doutorado uma gama maior de características estruturais semelhantes às identificadas neste trabalho.

3. Estudo comparativo entre Almeida Prado e Bruckner feito através da observação e descrição de elementos que apontem para a intertextualidade entre os dois autores. O fundamento para este estudo está baseado em obras de diversos autores que analisaram e refletiram sobre Bruckner e na observação das partituras das sinfonias deste compositor. O título da obra de Almeida Prado, a sua escuta e a sua partitura naturalmente nos levaram a acreditar numa intertextualidade entre os autores, justificando este estudo comparativo.

Consideramos relevante a valorização da música brasileira nos meios acadêmicos e acreditamos ainda que este trabalho figura entre poucos que possuem três abordagens específicas – a estrutural, a semiótica (incluindo análise de gestos musicais) e a intertextual. Esta característica pode vir a incentivar novas pesquisas onde se tenha a intenção de abordar estas diferentes vertentes.

Alguns aspectos da obra analisada – a sua inclusão numa fase mais madura do compositor (poucos trabalhos a contemplaram), onde se observa uma síntese de procedimentos empregados anteriormente, além de maior liberdade do autor em relação aos procedimentos técnicos – também trazem interesse a este trabalho.

Este estudo não objetiva apresentar uma verdade conclusiva sobre o que foi abordado. A intenção presente na realização deste trabalho é a de estabelecer reflexões que contribuam para a construção de conhecimento, com

a clara consciência de que este é apenas um dos estágios da investigação que se espera continuar.

## 1. Fundamentação teórica

Este capítulo inclui toda a fundamentação teórica utilizada nas análises contidas neste trabalho. Incluindo os dois principais – Hatten e Taffarello – esta revisão abrange diversos autores que colaboraram com conceitos, métodos analíticos e reflexões úteis às três vertentes que se mostram no trabalho – a estrutural, a semiótica e a intertextual.

### 1.1 Bruckner por vários autores

Neste item faremos uma compilação de reflexões oriundas da literatura existente sobre o sinfonismo de Bruckner, onde autores abordam de forma descritiva e analítica temas relacionados com este trabalho.

Kung, referindo-se ao processo composicional das sinfonias de Bruckner, afirma: “seu processo de composição é pelo menos, de acordo com expressos testemunhos próprios, inspirado, acompanhado e determinado por ideias, imagens e representações extramusicais” (KUNG, 2008, p. 125). Alguns consideram as anotações hermenêuticas que acompanham Bruckner em diversas partes das suas sinfonias como ingênuas, casuais ou incoerentes; no entanto não se deve desconsiderá-las. Por exemplo, a primeira metade de uma reexposição na *Sinfonia n.º 8* contém um “anúncio de morte”, e a coda, com seu epílogo em *pianíssimo*, se interpreta como “rendição”, “relógio de mortos” ou “toque de defuntos” (KUNG, 2008, p. 125). Bruckner descreveu ainda a abertura do *Finale* da mesma sinfonia como uma “parada imperial no Schmelz”, o que levou Josef Kluger a sugerir que Bruckner pode ter enxergado a majestade terrena como uma imagem da majestade divina (KLUGER, apud GAULT, 2011, p. 182). Apesar destas considerações Kung afirma que “Bruckner não elabora *programas*, mas utiliza determinados conteúdos representativos como “títulos” para suas criações musicais autônomas” (KUNG, 2008, p. 125,126). Assim, as sinfonias de Bruckner não são música programática, como composições de Liszt e Berlioz, tampouco são

composições “absolutas”, isto é, livres de qualquer representação ou motivação literária (KUNG, 2008, p. 125).

Gault lista algumas características das sinfonias de Bruckner procedentes, segundo ele, de idioma e formato originais, caracterizados por uma extraordinária consistência estilística – aberturas com pouca sonoridade e conclusões triunfais, temas declamatórios em uníssono, fanfarras de metais e majestosos *crescendi* acumulados baseados em fragmentos temáticos obsessivamente reiterados que aparecem movimento após movimento.

Bruckner emprega diversidade rítmica na forma de confrontos métricos dentro do compasso, como tercinas junto às duínas que ocorrem de forma linear ou vertical, podendo neste caso conduzir energia aos *crescendi*. Estes confrontos métricos estão também presentes em combinações lineares

prevalecendo em linhas melódicas de Bruckner – . Esta figuração rítmica foi bastante utilizada, ao ponto de ser apelidada de “ritmo de Bruckner” (GAULT, 2011, p. 17).

Brown destaca alguns gestos retóricos da liturgia católica que, dentre outros, se tornaram elementos centrais da linguagem sinfônica de Bruckner: sequências em ascensão, temas de fanfarras, ostinatos e materiais derivados do canto (BROWN, 2003, p. 145).

Outro aspecto que ocorre ao longo de sua produção é o interesse cada vez maior na forma cíclica que culmina em sua obra-prima, a Sinfonia nº 8, cuja parte final integra os principais temas de todos os quatro movimentos (STANLEY, 2001, vol.24, p. 839). Esta estratégia está presente em maior ou menor extensão nas sinfonias de número 2 a 8 e nesta última o princípio da forma cíclica adquire uma função dramática que transcende a sua utilização como simplesmente recurso unificador (GAULT, 2011, p. 16).

Gault nos mostra outras características do estilo único de Bruckner: a construção em bloco, as figuras rítmicas repetidas obsessivamente nas cordas, as declamações em uníssono ou oitava nos metais, e os silêncios súbitos, frequentemente seguidos de passagens “como oração” contrastando com estas declamações. Estas “orações” aparecem na forma de passagens cordais com pouca sonoridade escritas para os instrumentos de corda.

Aparentemente estão à parte do seu contexto imediato, mas tem função de um segmento responsivo no discurso musical. Encontramos estas estruturas, provavelmente derivadas das missas de Bruckner, em pontos das primeiras sinfonias até a primeira versão da Sinfonia nº 4, de 1874 (GAULT, 2011, p. 19). Segundo Serotsky, o silêncio é empregado principalmente para separar episódios contrastantes (SEROTSKY, 2012). As declamações nos metais estão associadas ao termo “declamatório” que traz a ideia de ênfase, pompa (Dicionário Aurélio), retórico e bombástico (Dicionário Michaelis). Kinder empregou a expressão “estilo declamatório” referindo-se à escrita para metais presente nas últimas sinfonias de Bruckner que o próprio autor utilizou em seu “*Das Deutsche Lied*” – figuras de fanfarra que reiteram fortemente uma única altura ou um arpejo, onde ritmos duplamente pontuados e tercinas predominam (KINDER, 2000, p. 118). Observamos esta escrita nos cinco primeiros compassos da referida obra, que se inicia com a nota Ré em oitavas:



Figura 1 – Figura de fanfarra em *Das Deutsche Lied*, de Bruckner.

Segundo Williamson, a figuração rítmica –  – aparece na maioria das sinfonias a partir da segunda. Nesta sinfonia a figuração é variada ritmicamente – , funcionando, segundo o autor, como um “sinal dos metais”. É vista também na Sinfonia nº 6 –  – como ostinato nas cordas (WILLIAMSON, 2004, p. 79).

Brown comenta que alguns autores acreditam que Bruckner deve a Schubert a sua inclinação, entre outras coisas, ao uso de motivos rítmicos reiterados. Embora Bruckner possuísse várias partituras de Schubert, Brown acredita que a sua *Sonata em Lá menor*, D.784 foi a que mais exerceu

influência no estilo do compositor (BROWN, 2003, p. 146). Esta sonata apresenta no seu primeiro movimento vários trechos onde o ritmo  aparece de forma reiterada e isto pode sugerir a origem do uso constante desta figura rítmica característica nas sinfonias de Bruckner.

Outros procedimentos são citados por Williamson, como os contrapontos “quase religiosos”, especialmente na *Sinfonia nº 5* e a utilização de características folclóricas da Áustria e da área próxima ao Danúbio, particularmente nos *Trios* dos seus *Scherzos*. (WILLIAMSON, 2004, p. 79). Sua técnica de construção por blocos resulta, por vezes, na criação de “blocos monumentais isolados” que, metaforicamente, sugerem “catedrais de som”. A imagem de uma catedral gótica ou barroca é também um ponto de referência da amplitude do som com seus muitos contrastes entre extremos, encontrada em sua forma mais simples nas passagens que ecoam dos corais (WILLIAMSON, 2004, p. 84).

O autor argumenta ainda que o tratamento dado por Bruckner à estrutura pode ser compreendido como um processo de *revelação*, portanto uma forma musical de visão apocalíptica – revelação é a tradução do termo *apocalipse* (*αποκάλυψη*) do grego. Ele toma como exemplo a inesperada revelação da tônica na recapitulação do primeiro movimento da *Sétima Sinfonia* (compassos 275 a 282), ou o lento desvendar da tônica no mesmo ponto da oitava (entre os compassos 139 e 225), ambos sem “luta ou drama”, segundo o autor (WILLIAMSON, 2004, p. 94). Ao descrever o *Finale* desta sinfonia Simpson comenta que durante o seu curso “um a um dos impedimentos são removidos até que a imagem seja claramente revelada” (SIMPSON apud WILLIAMSON, 2004, p. 94). A música de Bruckner é descrita por ele como tendo uma tendência de remover cada um dos elementos que possam interromper ou perturbar, parecendo revelar ao final um último estrato de pensamento calmo e contemplativo (SIMPSON apud WILLIAMSON, 2004, p. 94).

Um dos gestos mais característicos de Bruckner é aquele denominado *arco de crescendo* (cf. Cap. I, p. 37-40). Essa estrutura, composta por vários elementos, está intimamente ligada aos ápices presentes nas suas

sinfonias e foi comentada por alguns autores: segundo Gault, ela é caracterizada por fragmentos temáticos obsessivamente reiterados inseridos em estruturas denominadas de "majestosos *crescendi* acumulados" (GAULT, 2011, p. 17).

Brown assinala que Bruckner cria pontos de clímax nas suas sinfonias valendo-se de combinações de dinâmica, ritmo, atividade textural e extensão, o que pode ser observado no *Andante* da Sinfonia nº 4, onde, em seguida ao clímax nota-se uma digressão deliberada ao *piano* quando o material é fragmentado e vagarosamente se dissipa sobre o motivo de marcha fúnebre no tímpano (BROWN, 2003, p. 231).

Serotsky compara estes clímax a "montanhas" e "vales", não como discursos cansativos, mas como enormes ímpetos ou ápices em arco, repletos de metais "graníticos" e figurações sinuosas nas cordas (SEROTSKY, 2012). Holland os descreve como ápices que começam a crescer, são puxados para trás e, em seguida, crescem um pouco mais (HOLLAND, 2008).

## **1.2 Análises abordando procedimentos técnicos e gestos musicais**

Dentre os trabalhos nos quais os autores analisaram Almeida Prado, o principal tomado como referencial foi a tese de doutorado de Tadeu Moraes Taffarello denominada *O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*.

Em relação à nossa análise da obra *Arcos Sonos da Catedral Anton Bruckner*, percebe-se vários processos equivalentes que estão presentes na análise de Taffarello trazendo subsídios à nossa abordagem analítica e proporcionando uma correlação com este trabalho.

A seguir listaremos estes procedimentos analíticos ilustrados com exemplos.

Analisando o *Momento 8* de Almeida Prado, Taffarello observa no seguinte excerto (Figura 2) uma nota Lá, que durante o percurso melódico adquire um direcionamento a alturas mais graves iniciado em um movimento lento. Após atingir uma nota Si há um direcionamento mais ágil para o agudo,

atingindo uma nota Dó. Junto a essa ampliação da tessitura melódica, observa-se um adensamento rítmico através da diminuição das durações das notas. No fim, há o retorno à nota inicial de longa duração. Taffarello descreve estes procedimentos como uma espécie de desenvolvimento em arco por adensamento e rarefação da rítmica e ampliação e diminuição da tessitura (TAFFARELLO, 2010, p. 109).

Ganho contínuo de tessitura na linha horizontal do Momento 8:

a) tessitura grave

b) tessitura aguda

Figura 2 – Melodia com desenvolvimento em arco pelo ganho e perda de amplitude grave e aguda e adensamento e rarefação rítmicos no *Momento 8* de Almeida Prado. (TAFFARELLO, 2010, p. 110).

Outra técnica utilizada por Almeida Prado é o emprego de acordes do vocabulário tonal (Maior, Menor, com ou sem sétima), de forma, porém, que não seja estabelecida uma tonalidade (TAFFARELLO, 2010, p. 110).

Comp. 10-3

Legenda: m: acorde menor; M: acorde Maior; 7: sétima Maior; 7-: sétima menor.

Figura 3 – Acordes do vocabulário tonal empregados no *Momento 8*, de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 110).

O *Momento 09* exibe um direcionamento progressivo da tessitura através de um gesto de alargamento que ocorre na densidade da textura, pelo acúmulo de sonoridades. Devido ao intervalo entre as notas acrescidas este é um processo gerador de clusters (TAFFARELLO, 2010, p. 113).

The image shows a musical score for Momento 9. At the top, a diagram labeled 'Acúmulo de sonoridades:' shows a progression from '1 nota' to '2 notas', '3 notas', '4 notas', and '5 notas', with arrows indicating the increasing number of notes. The score itself consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff starts with a 15-measure rest, followed by a series of notes that increase in density. The bass staff also shows a similar progression, with some notes circled and marked with a '3' (triplets). The time signature changes from 7/8 to 2/4 and then to 3/8.

Figura 4 – Gesto caracterizado pelo acúmulo de sonoridades (1 nota, 2 notas, 3 notas etc.) no *Momento 9*, de Almeida Prado, comp. 01 a 07 (TAFFARELLO, 2010, p. 113).

Um dos gestos do *Momento 10* é formado por um episódio melódico cuja textura se assemelha a um cantochão, com o uso privilegiado de graus conjuntos, que se dirige a uma sonoridade mais longe de um reconhecimento de um centro, onde são utilizados extensivamente saltos e mudanças cromáticas. No final é retomado o uso de graus conjuntos (TAFFARELLO, 2010, p. 118).

The image shows a musical score for Momento 10, starting at measure 28. The score is on a single treble clef staff. It features a melodic line with various rhythmic patterns, including quintuplets and triplets. Below the staff, three sections are labeled: 'uso privilegiado de graus conjuntos' (privileged use of conjunct degrees), 'uso privilegiado de saltos e cromatismos' (privileged use of leaps and chromaticism), and 'retorno aos graus conjuntos' (return to conjunct degrees). The time signature changes from 7/8 to 2/4 and then to 3/8.

Figura 5 – Episódio melódico com textura em graus conjuntos, saltos e mudanças cromáticas no *Momento 10*, de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 119).

Em *Hércules*, das *Cartas Celestes I*, Almeida Prado emprega a sobreposição de quiálteras diversas como, por exemplo, uma figura de seis contra uma de cinco (TAFFARELLO, 2010, p. 152).

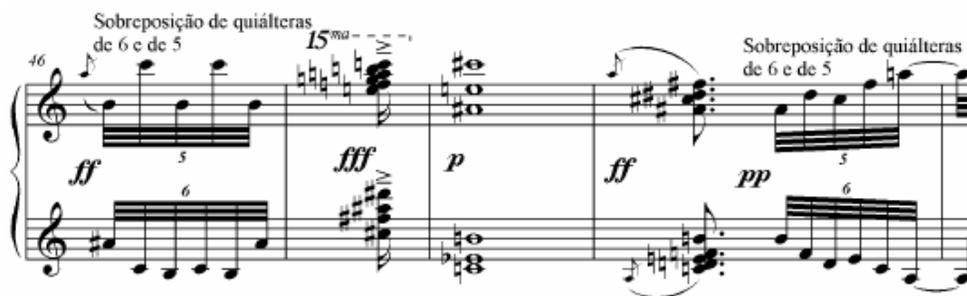


Figura 6 – Sobreposição de quiálteras diversas na Constelação I (Hércules) das Cartas Celestes I de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 152).

Relacionada à busca por uma escrita textural, outra característica marcante nos *VI Momentos* é a escrita por camadas. Taffarello encontra um paralelo entre os *Momentos 7, 8, 10 e 11* com as peças *O Cachorrinho de Borracha* e *O Gatinho de Papelão*, da *Prole do Bebê*, de Villa-Lobos, onde as camadas texturais se diferenciam pela região do piano (TAFFARELLO, 2010, p. 181).



Figura 7– Sobreposição de camadas texturais na *Prole do Bebê 2*, de Villa-Lobos (TAFFARELLO, 2010, p. 181).

Taffarello ressalta ainda a técnica de composição por justaposição de gestos sonoros nos *VI Momentos* de Almeida Prado (TAFFARELLO, 2010, p. 127).

### **1.3 Significados expressivos em música e estudo dos gestos musicais**

Dois livros de Robert S. Hatten estão incluídos na fundamentação teórica deste trabalho: *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation* (1994) e *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004).

Apesar do assunto interpretação e classificação dos gestos estar mais presente no segundo título, ambos foram utilizados de maneira associada por estarem bastante relacionados entre si, chegando a ser complementares em alguns aspectos.

Neles encontram-se reflexões com base em teorias relacionadas à *semiótica*, algumas delas aplicadas diretamente à música, objetivando-se construir uma base teórica aplicável à compreensão e à análise interpretativa de obras de autores do Classicismo.

Segundo o próprio autor, o seu estudo é concentrado naquilo que, de formas variadas, é chamado de expressivo (oposto a formal), semântico (oposto a sintático), extramusical (oposto a puramente musical) ou mesmo significado programático (oposto a absoluto). Portador de um compromisso declarado com o significado musical em seus próprios termos, sem a dependência de textos ou programas pré-existentes, Hatten revela o desejo de elaborar um modelo semiótico que englobe significados *formais* e *expressivos*, indo além de uma simples “significação da sintaxe”. Assim chega-se ao termo *significado expressivo*, amplamente empregado neste trabalho. Hatten afirma que seu estudo se preocupa em *como* um *significado expressivo* opera na música e não simplesmente o que ele pode querer dizer (HATTEN, 1994, p. 01).

Neste momento, torna-se conveniente definir alguns termos essenciais para a devida compreensão desta proposta de interpretação ligada à semiótica e mostrar em linhas gerais, como ocorre o seu *modus operandi*.

Esses termos são:

- *Type e token*: Hatten (1994, p.44-45) denomina *type* como uma categoria ideal ou conceitual definida por características ou uma gama de qualidades que são essenciais à sua identidade. Uma maneira prática para o estudo e entendimento dos *types* consiste, segundo o autor, em determinar *entidades* dentro de um estilo (HATTEN, 1994, p. 45). Um exemplo disto em música é a oposição *modo maior* versus *modo menor* – estas duas entidades seriam consideradas como *types*, definidos entre outras características, por exemplo, por uma cadência IV – V – I, que seria considerada então como *token*, ou seja, uma das possíveis manifestações específicas da entidade conceitual *modo maior (type)*;
- *Oposições, correlações e interpretações*: em semiótica, oposições estão caracterizadas quando os conceitos derivam seus significados de seus opostos, por exemplo, felicidade se define como oposição de tristeza. Correlações e interpretações são concebidas como mapeamentos de oposições *expressivas* a partir das oposições nas *estruturas* musicais (HATTEN, 1994, p. 30). Correlações tipicamente envolvem *unidades culturais* gerais (SCHNEIDER apud HATTEN, 1994, p. 30) ou *estados expressivos* definidos por oposições semânticas básicas em uma cultura (alegre versus triste; trágico versus não trágico). Interpretações, por outro lado, especificam ou contextualizam *estados expressivos* na forma como eles se relacionam com entidades – estruturas ou processos – manifestadas de fato e de forma específica em

uma obra musical, ou seja, *tokens* dos seus *types* estilísticos (HATTEN, 1994, p. 30);

- *Hermenêutica*: este termo se refere a uma abordagem interpretativa que vai além do estrutural ou “sintático” e traz evidência de alguma fonte relevante para reconstruir (guiando-se estilisticamente), de forma abdutiva, interpretações estratégicas (HATTEN, 1994, p. 290). Parte do esforço hermenêutico envolvido na interpretação de uma passagem em particular trabalha a partir de intuições expressivas na direção de significados culturalmente apropriados;
- *Markedness*: Este conceito envolve o valor dado à *diferença* em meio às oposições, cujos termos são avaliados em relação a alguma característica que *se distingue* na oposição. Assim, dois termos de uma oposição terão valores diferentes, apresentando uma assimetria de *marked* (envolvendo diferença, distinção) versus *unmarked*, o que traz consequências para o significado de cada termo. Um significado estilístico em música é sistematicamente garantido por correlações de oposições entre estruturas musicais e unidades culturais, mediadas por valores de *markedness* (HATTEN, 1994, p. 34). Como exemplo deste conceito, podemos citar a “terça da Picardia” que significou uma *nova oposição*, aparecendo como *marked* em relação aos usuais acordes finais menores num contexto de uma obra no modo menor. Por outro lado, quando o uso da terça da Picardia tornou-se mais comum, criou-se uma expectativa em relação à sua presença nos finais e assim o uso da terça menor, que já não é tão esperada como antes, não está mais numa condição simplesmente de *unmarked* (HATTEN, 1994, p. 39).

Hatten acredita ainda que não se deve desperdiçar uma implicação mais ampla da sua abordagem semiótica, considerando o modelo de *markedness* útil para o estudo de estilos musicais cujos significados são muito menos específicos do que aqueles que ele reivindica em Beethoven (HATTEN, 1994, p. 05).

Estes conceitos ora expostos norteiam o estudo dos gestos musicais que também é útil às análises de várias obras por Hatten. Podemos considerar o estudo dos gestos musicais como uma segunda parte desta revisão da obra de Hatten e iniciá-la-emos com a definição dada ao termo *gesto* por Adam Kendon: “Um gesto é usualmente considerado como uma ação pela qual é dada expressão convencional e voluntária a um pensamento, sentimento ou intenção” (KENDON apud HATTEN, 2004, P. 112).

David Lidov define gesto artístico como um movimento que é *marked* para significância, seja pelo agente ou para ele, seja pelo intérprete ou para ele (LIDOV, apud HATTEN, 2004, p. 112). Hatten define os gestos humanos como aqueles movimentos que são *marked* pelo seu potencial de interpretação significativa, embora ele considere que um movimento não tem a necessidade de ter sido produzido intencionalmente para ser interpretado como significante (HATTEN, 2004, p. 112).

O autor divide os gestos musicais em duas categorias – *gestos estilísticos* e *gestos estratégicos*. Os *gestos estratégicos*, que estão relacionados com este trabalho podem ser entendidos como *tokens* de *types* estilísticos preexistentes (HATTEN, 2004, p. 136). *Tokens* gestuais podem ser amplamente caracterizados por uma gama de *funções estratégicas* no que diz respeito a uma obra específica (HATTEN, 2004, p. 134,135). Os *gestos estratégicos* são divididos em classes:

A. *Espontâneos* – levam em conta modelos únicos que são introduzidos pelos compositores, podendo aparecer como invenções originais, embora geralmente possuam alguma afiliação dentro de *types* gestuais mais amplos. Estes gestos envolvem expressão de individualidade e ampliam a gama expressiva de um estilo (HATTEN, 2004, p. 135), além de serem

frequentemente *marked* e subsequentemente tematizados (HATTEN, 2004, p. 136).

B. *Dialógicos* – são aqueles que parecem responder a outro, ao longo das linhas de conversação entre semelhantes (como nos quartetos de Haydn, por exemplo); equivalem também a uma *oposição dialética* de temas ou ainda a uma *oposição textural* (como em efeitos de *concertato*). Relações dialógicas também aparecem entre temas e contratemas em texturas contrapontísticas. Parte da significação temática de gestos dialógicos emerge do papel dramático desempenhado pelo gesto – se uma oposição dialética está envolvida, cada gesto é também definido e caracterizado por aquilo que ele não é, ou seja, seu gesto oposto. Então, estratégias dialógicas realçam o significado dramaticamente e qualitativamente. Oposições dialéticas são bastante ocorrentes em temas de abertura em primeiros movimentos de Mozart (HATTEN, 2004, p. 164).

C. *Temáticos* – exercem um papel significante no drama de uma obra, como sujeitos do discurso musical (HATTEN, 2004, p. 177). Estes gestos têm uma importante função vinda da sua tematização como ideia motívica (HATTEN, 2004, p. 135) podendo ser tratados para desenvolver variações (HATTEN, 2004, p. 136). Estão em primeiro plano, adquirindo identidade como potencial entidade temática e são tipicamente projetados para condensar o tom expressivo e o caráter de um movimento ou obra. Articulações, dinâmica e caráter temporal de um motivo também são potencialmente estruturais, pois devido à sua incorporação em gestos temáticos, contribuem para a formação de uma trajetória expressiva emergente (HATTEN, 2004, p. 135).

O conceito de *temático* pode ser ampliado, não permanecendo limitado a material motívico ou melódico apenas, mas incluindo qualquer elemento que seja estrategicamente marcado como significante para o discurso musical. Na medida em que uma melodia em particular ou um motivo rítmico, uma textura inusitada, uma combinação de instrumentos não usual ou um evento tonal notável estão tematicamente em primeiro plano, podem funcionar como uma premissa inicial ou como parte do discurso expressivo em progresso (HATTEN, 1994, p. 114).

D. *Retóricos* – são definidos por qualquer evento que interrompem o fluxo *unmarked* de um discurso musical (HATTEN, 2004, p. 135). Como eventos altamente *marked*, dirigem nossa atenção para algum aspecto do discurso musical em progresso, talvez redirecionando nosso caminho através da forma ou gênero. Neste caso o compositor pode marcar retoricamente os inícios, chegadas e fechamentos de um esquema formal. Também podem marcar reversões, cortes e mudanças no nível do discurso. Os gestos retóricos são caracterizados por súbitas mudanças na energia, força, direção e caráter (HATTEN, 2004, p. 164,165). Incluem ainda pausas e mudanças imprevisíveis e podem ressaltar reversões tonais ou cortes texturais (HATTEN, 2004, p. 136).

Outros exemplos de gestos retóricos são a fermata expressiva no movimento lento de uma sonata ou a cadência V6/4 que marca a pausa antes da cadência em um concerto (HATTEN, 2004, p. 135).

E. *Tropos* de gestos – “tropo em música pode ser definido como a reunião de dois *types* estilísticos incompatíveis numa única localização para produzir um significado expressivo único vindo da sua colisão ou fusão” (HATTEN, 2004, p. 68).

Para poder-se interpretar um gesto como um amálgama de dois gestos separados (e, presumivelmente contrastantes), os gestos em questão devem já possuir uma correlação expressiva estabelecida (estilisticamente), ou também estarem (estrategicamente) familiarizados como temáticos, antes de se combinarem. Outro critério é que a contribuição trazida por cada um para o novo significado expressivo possa ser ouvida (HATTEN, 2004, p. 136).

Para que a interpretação tropológica seja segura, a concatenação ou justaposição de correlações estabelecidas deve obedecer aos seguintes critérios:

1. O tropo deve emergir de uma clara justaposição de *types* contraditórios ou sem relação prévia.
2. O tropo deve vir de um único processo ou localização funcional (como, por exemplo, oito compassos onde se situa um tema).
3. A interpretação tropológica deve ser evidenciada por um nível, superior a um mero contraste, que a suporte (HATTEN, 2004, p. 217).

A *Giga* da primeira *Suíte Francesa em Ré menor*, de Bach, oferece um exemplo onde dois elementos de estilos diferentes são combinados: o ritmo pontuado e floreio do estilo cerimonial francês e o tratamento fugal associados com uma seção mais rápida da abertura francesa podem originar dúvidas em relação ao sentido em que a *Giga* está sendo apresentada (Figura 8). Mas, se os ritmos pontuados são tocados com o “swing” de uma giga, em oposição ao duplo ponto da abertura francesa, e o tempo está mais rápido do que uma abertura moderada, porém mais lento que uma giga rápida, então a mistura entre os elementos começa a emergir, definindo um significado expressivo – *enérgico, mas sério* (HATTEN, 2004, p. 68,69).



Figura 8 – Trope de gestos na Giga da primeira Suíte Francesa em Ré menor, de Bach.

Após a definição de cada uma das cinco classes de gestos e suas funções abordadas por Hatten, vale lembrar que, embora cada uma destas funções possam ser identificadas em uma obra, um gesto que esteja nela contido poderá (e tipicamente o fará) implementar mais do que uma função ao mesmo tempo (HATTEN, 2004, p. 175).

O campo principal das investigações envolvendo estudo e análises baseadas principalmente nos gestos é a música da tradição de performance vienense clássica, onde são exibidos diferentes estilos em obras de Mozart,

Beethoven e Schubert. Entretanto o enquadramento teórico do gesto é claramente relevante para a interpretação de obras em outros estilos musicais (HATTEN, 2004, p. 95).

Hatten analisa algumas obras ao longo dos seus dois títulos tomados como referência para este trabalho. Baseado nas premissas aqui colocadas, Hatten emprega, nessas análises, uma série de *termos* destinados a exprimir adequadamente alguns conceitos relativos à sua abordagem analítica que envolve as estruturas formais e os significados expressivos. Assim, passaremos agora a apresentar alguns destes termos que se relacionam diretamente com este trabalho, explicando-os nos contextos em que aparecem nas análises de Hatten.

1. Enigmático – em uma análise do primeiro movimento do *Quarteto de cordas em Lá menor, Op. 132*, de Beethoven, Hatten classifica como *enigmáticos* os oito compassos iniciais que têm uma célula distribuída de forma emparelhada aos instrumentos construindo uma introdução lenta, em *pp* (HATTEN, 2004, p. 271):

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's String Quartet in A minor, Op. 132. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is 'Assai sostenuto'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'ense.' (ensemble). Red boxes highlight the initial four notes of each instrument in the first measure, which are distributed in a mirrored fashion across the four parts.

Figura 9 – Compassos com caráter enigmático no primeiro movimento do Quarteto de cordas em Lá menor, Op. 132, de Beethoven.

2. Antecipação – Nessa mesma análise o autor mostra outra célula ecoando as células do exemplo anterior (Figura 9) e ao mesmo tempo *antecipando* o aparecimento de células enredadas (HATTEN, 2004, p. 272).

3. Intensificação – Hatten utiliza este termo na análise da *Sonata para piano em Dó menor*, de Mozart, onde um acorde de dominante se repete

seguidamente, *intensificando* a atmosfera de obsessão já presente no texto (HATTEN, 2004, p. 155).

4. Inflexão – O termo aparece numa referência aos movimentos lentos de sonatas ou quartetos que frequentemente se aprofundam em um “abismo” de expressão em virtude de serem altamente configurados com expressivas *inflexões*, ou seja, mudanças de direção (HATTEN, 1994, p. 207).

5. Energia, força e direção – Estes termos aparecem na definição de gestos retóricos, onde determinado texto musical pode sofrer súbitas mudanças de *energia, força e direção* (HATTEN, 2004, p. 165), alterando a sua configuração.

6. Estilo Marcial – Analisando a *Sonata para piano em Lá menor D.784* de Schubert, Hatten faz uma correlação de ritmos pontuados com *estilos marciais* (HATTEN, 2004, p. 190).

7. Súplica – Na análise do segundo movimento da *Sonata para piano em Dó maior* de Beethoven, Hatten associa o movimento da mão direita, partindo em direção às notas agudas e recomeçando em seguida (Figura 10), à ideia de *súplica* (HATTEN, 2004, p. 157).



Figura 10 - Contexto de súplica, no segundo movimento da Sonata para piano em Dó maior de Beethoven.

8. Resignação – Segundo Hatten, movimentos melódicos descendentes, nota após nota, podem sugerir *resignação* originada de complacência (HATTEN, 1994, p. 57).

9. *Crux* – Equivale ao ponto de foco expressivo ou maior intensidade numa frase ou gesto. É frequentemente criado por um evento estrategicamente marcado (harmonia dissonante, acento dinâmico etc) (HATTEN, 1994, p. 289).

10. Ruptura textural – Novamente no primeiro movimento do *Quarteto de cordas em Lá menor, Op. 132*, de Beethoven, Hatten traz mais um

conceito, definindo a passagem da introdução para o Allegro (compasso 9) como uma *ruptura textural* (HATTEN, 2004, p. 272).

The image displays two systems of musical notation. The top system consists of four staves, each with a red vertical line marking a specific point in the music. The notation includes dynamics such as *pp* and *cresc.*, and a hairpin symbol indicating a crescendo. The bottom system starts at measure 9, marked 'Allegro', and features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the upper voice, with dynamics *f* and *dim.* also present. Red lines highlight the transition between the two systems.

Figura 11 - Ruptura textural no primeiro movimento do Quarteto de cordas em Lá menor, Op. 132, de Beethoven.

11. Processional – O termo aparece na análise de um trecho da *Sinfonia nº 6* de Bruckner onde a figura em colcheias consecutivas dos violoncelos e contrabaixos suporta a interpretação alegórica de um avanço dos peregrinos (HATTEN, 2004, p. 74):

The image shows a single staff of music in the bass clef, with a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes, creating a steady, rhythmic pattern characteristic of a processional.

Figura 12 - Processional em um trecho da Sinfonia nº 6 de Bruckner.

12. Impassibilidade – No mesmo trecho do segundo movimento da *Sonata para piano em Dó maior* de Beethoven, comentado anteriormente, Hatten enxerga o movimento em oitavas da mão esquerda como um “*baixo impassível*”, em contraste com as figurações da mão direita evocando súplica (HATTEN, 2004, p. 157):



Figura 13 - Contexto de impassibilidade, trazido pela mão esquerda, no segundo movimento da Sonata para piano em Dó maior de Beethoven.

13. Contorno expressivo – Na *Cavatina*, nos primeiros compassos, a melodia do primeiro violino arqueia-se formando um *contorno expressivo* atingindo o ápice melódico da abertura do movimento (HATTEN, 1994, p. 215).

14. Ênfase reiteracional – Também na *Cavatina* aparecem repetições variadas ou não do tema e intervenções, especialmente do segundo violino, de maneira responsiva à melodia do primeiro, valorizando finais de frases (HATTEN, 1994, p. 214).

15. Reafirmação – O efeito da repetição variada citada sugere uma interpretação de *reafirmação* (HATTEN, 1994, p. 217).

16. Obsessão – Hatten identifica este caráter na reiteração semelhante a um ostinato de uma configuração gestual na *Sonata em Lá menor D.784* de Schubert (HATTEN, 2004, p. 187).

17. Explosão retórica – Ainda no segundo movimento da *Sonata para piano em Dó maior* de Beethoven, Hatten assim denomina determinada súbita mudança de textura e dinâmica (HATTEN, 2004, p. 157):

18. Digressão Parentética – Uma sequência em ciclo de quintas desvia-se da tonalidade durante alguns compassos na *Cavatina*, retornando à área tonal em seguida e motivando o emprego deste termo relacionado a um

afastamento do fluxo do texto, representado metaforicamente por um parêntesis. (HATTEN, 1994, p. 208).

19. Termos relacionados com movimentos lentos – Na sua análise da *Cavatina*, Hatten enumera algumas características dos movimentos lentos que trazem uma aproximação ao *Adagio* de Almeida Prado: são pontos focais de expressão, são tipicamente detentores de expressão mais íntima, são frequentemente sinônimos de reflexão pessoal e estão ligados a atmosferas culturalmente estabelecidas compatíveis com este último conceito, como tragédia, consciência trágica tendendo à transcendência, afirmação ou reafirmação e santidade serena (HATTEN, 1994, p. 207).

20. Serenidade e Transcendência – O terceiro movimento da *Sonata para piano em Si bemol maior, Op. 106*, de Beethoven apresenta outra situação parentética onde a harmonia é desviada por dois compassos e o texto caminha num registro mais agudo, com simplicidade melódica e harmônica. Este registro mais agudo, aliado à textura mais leve especifica esta passagem como “transcendente” e a simplicidade pastoral da melodia e harmonia proporcionam o efeito de “serenidade” (HATTEN, 1994, p. 15).

21. Reversão – No segundo movimento da *Sonata para piano em Mi bemol, Op. 7*, de Beethoven observa-se uma rota harmônica gerando uma expectativa de alcançar a dominante, entretanto uma nota no baixo introduz outra dominante, proporcionando uma *reversão* à expectativa inicial (HATTEN, 1994, p. 60).

22. Ofego, suspiro, elocução, expressão oral declamatória – Estes termos estão num mesmo contexto: na *Cavatina* a melodia do primeiro violino apresenta, em alguns finais de frases, pausas onde apenas os outros instrumentos continuam a tocar. Segundo Hatten, este procedimento sugere o efeito de *suspiro* ou *ofego* ocasionado pela mudança de uma aria melódica contínua para uma aria “quebrada”, semelhante a uma *elocução* (expressão oral) *declamatória* (HATTEN, 1994, p. 211), ou seja, uma melodia semelhante à fala humana.

Finalmente, Hatten faz uma observação admitindo a dificuldade de se expressar gestos musicais de forma verbal: “*Por todo este livro eu tenho*

ousado fazer interpretações verbais de gestos, com suas contribuições para o discurso musical e gêneros expressivos resultantes” (HATTEN, 2004, p. 288).

#### 1.4 Inteligibilidade relacionada à clareza e à definição

A tese de doutorado *Design de difusores sonoros a partir de processo serial: adequação acústica de pequenas salas à performance e audição musical*, de José Augusto Mannis apresenta um estudo que propõem soluções de conforto acústico para escuta e performance musical.

O interesse desta tese a este trabalho consiste na definição dos termos *definição* e *clareza*, originados da acústica e relacionados com a *inteligibilidade*, termos estes que terão uma aproximação maior a este estudo.

Mannis propõe:

De forma subjetiva, a definição e a clareza dependem do conforto de escuta inteligível do ouvinte no que se refere à escrita musical, o gênero, o caráter e o andamento” (MANNIS, 2008, p. 110).

Do ponto de vista de um músico, Mannis complementa afirmando:

[...] *inteligibilidade* para o músico está relacionada ao grau de isolamento presente na percepção entre um som e outro, ou seja, até que ponto eles podem ser discernidos uns dos outros (MANNIS, 2008, p. 113).

Beranek, abordando a *inteligibilidade*, propõe a distinção entre *definição horizontal* e *definição vertical* (BERANEK, apud MANNIS, 2008, p. 114). Mannis associa esse parâmetro, de forma mais ampla, a uma *inteligibilidade em relação ao tempo (inteligibilidade horizontal) bem como em relação à frequência, intensidade e timbre dos sons sobrepostos (inteligibilidade vertical)* (MANNIS, 2008, p. 114).

A definição horizontal relaciona-se ao isolamento entre os *sons que se seguem*. Depende de variações no andamento e na execução de uma obra e dos fatores acústicos que atuam no *preenchimento do som* – quanto maior o tempo de reverberação, menor a inteligibilidade horizontal. Já a definição

vertical afeta os sons que ocorrem simultaneamente e refere-se ao grau com que podem ser percebidos separadamente. Depende de vários fatores, como aspectos musicais (partitura, estilo, instrumentos, vozes), resposta acústica da sala, acuidade do ouvinte, mistura sonora entre instrumentos ou vozes, portanto, depende da distância entre o ouvinte e a fonte sonora (BERANEK, apud MANNIS, 2008, p. 114).

Num sentido mais amplo a *clareza* envolveria, além da *definição*, outros elementos, como fraseado, variações de timbre e andamento. Podemos dizer que quando a música acelera, a *clareza* tende a diminuir por causa do tempo de reverberação entre um som e outro (MANNIS, 2008, p.115).

O conceito de *inteligibilidade* aqui proposto será emprestado a este trabalho no que se refere a *contextos musicais harmônicos*: Almeida Prado emprega em *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* uma diversificação harmônica que comporta desde uma tríade maior ou menor, passa por acordes com sétima ou nona, sobreposição de acordes até chegar aos *clusters*. Esta variedade harmônica acaba por relacionar-se com a definição com a qual se percebe as notas isoladas de um acorde de maneira *inteligível* por parte do ouvinte. Podemos propor que uma tríade ou um acorde com nona seria mais facilmente perceptível, tendo maior *definição* e *clareza*, do que vários acordes sobrepostos ou mesmo *clusters*, tendo estes uma menor *clareza*. Assim, estando mais distantes da nitidez perceptiva, nos aproximamos do que poderíamos chamar de um contexto sonoro *nebuloso*.

Nesse sentido cabem ainda associações entre os termos *claro* e *harmônico* em oposição a *nebuloso* e *inarmônico*. Nos primeiros se observam eixos tonais mais evidentes, ao passo em que nos contextos inarmônicos ocorrem feixes tonais difusos. O termo *densidade harmônica* seria então o parâmetro usado para definir o maior ou menor grau de *clareza* ou *nebulosidade*, referindo-se à quantidade de sobreposições de notas do total cromático.

## 1.5 O uníssono, por Persichetti

Segundo Persichetti, a textura em uníssono foi muito usada pelos compositores no século XX, tendo um papel significante no colorido e na forma. A sua principal função num esquema harmônico é o contraste textural (PERSICHETTI, 1961, p. 243).

Entre as suas diversas aplicações, selecionamos algumas relacionadas a este trabalho:

- contrastar uma única linha com uma massa de acordes:
- delinear atividade harmônica através de arpejos.
- adicionar força a uma passagem clara e sonora (PERSICHETTI, 1961, p. 245).

## 1.6 Cores e timbres em Almeida Prado

Em relação a cores e timbres, Almeida Prado afirma em entrevista:

“[...] minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres [...]” (PRADO apud ROCHA, 2004, p. 87).

Esta afirmação do compositor está relacionada a alguns pontos específicos contidos na obra analisada neste trabalho.

## 1.7 Dissonância triádica

Na dissertação de mestrado intitulada *Um sopro de clarineta no Brasil – resgate de Crônica de um dia de verão – Fantasia para clarineta e orquestra de cordas de Almeida Prado*, Elaine Pires mostra, no terceiro movimento – Crepuscular – a ocorrência de uma técnica de sobreposição de acordes (Figura 14) denominada de dissonância triádica (PIRES, 2007, p. 51). Em entrevista à autora, Almeida Prado define:

Aí você vai ter Dó M que vai para Do#, para Ré, para Mib, para Mi M e para Fá. Sobem cromaticamente em Tríades e desce cromaticamente em Tríades. Significa que nunca vai dar certo, a harmonia vai ficar dissonante. Uma dissonância triádica, não uma dissonância atonal. E a Clarineta também desce cromaticamente, o primeiro gesto vai descendo cromaticamente. Ela desce com as cordas agudas e o contrabaixo e violoncelo sobem. Isso é o Pôr do Sol. É o escurecer do Sol. O Sol se esconde e fica escuro até chegar ao acorde (c. 211 Láb, Sol, Fá#, Mi e Fá). Um cluster. Acorde atonal ou não tonal (PIRES, 2007, p. 74).

The image displays a musical score for Clarinet and String Orchestra. The top section consists of five staves: two Treble Clefs (Clarinete and Violino I/II) and three Bass Clefs (Violoncelo, Contrabaixo, and Violino III/IV). The music is in 9/16 time. Colored boxes highlight specific triads: a red box for the first triad, a green box for the second, and a purple box for the third. Below this, two separate systems illustrate the triads in motion. The first system, labeled 'Tríades em Mov. Crom. Desc.', shows three triads in descending chromatic motion: G major (G, B, D), F# minor (F#, A, C), and E minor (E, G, B). The second system, labeled 'Tríades em Mov. Crom. Asc.', shows three triads in ascending chromatic motion: E minor (E, G, B), F# minor (F#, A, C), and G major (G, B, D).

Figura 14 - Dissonância Triádica em Crônica de um dia de verão – Fantasia para clarineta e orquestra de cordas de Almeida Prado, comp. 195 a 197 (PIRES, 2007, p. 51).

## 1.8 Exploração do total cromático

Em seu livro *Apoteose de Schoenberg*, Flo Menezes cita Leibowitz quando fala sobre as constantes alusões que Schoenberg faz ao arquétipo triádico tonal: “a possibilidade de apresentar o total cromático sob a forma de quatro acordes perfeitos [...] é largamente explorada em toda a partitura” (LEIBOWITZ apud MENEZES, 2002, p. 258).

Observaremos procedimento semelhante em um dos gestos presentes na obra analisada.

## 1.9 Planos sonoros

Eero Tarasti, em seu livro *A theory of musical semiotics*, trata sobre um aspecto em particular abordado neste trabalho – os *planos sonoros*. Em uma análise dos *Préludes, Bk.2, nº 7* (Figura 15), ele assinala que é típico de Debussy uma construção formal baseada em níveis sobrepostos, causando a impressão de que esta música é constituída de planos fluando um sobre o outro. Estes planos são movidos por cursos musicais em diferentes tempos e produzem estados não sincrônicos (TARASTI, 1994, p. 273).

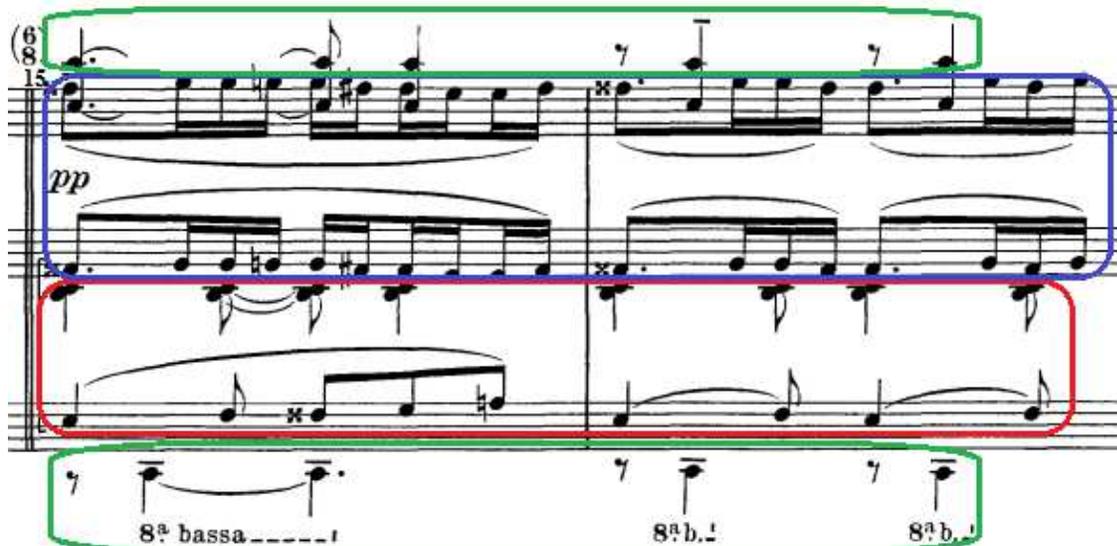


Figura 15 – Níveis sobrepostos em Préludes, Bk.2, nº 7, de Debussy, comp. 15 e16.

## 1.10 Organização rítmica da canção Ave Maria de Almeida Prado

Outra fonte consultada foi a dissertação de mestrado *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*, de Mônica Farid Hassan. Neste trabalho a autora analisa canções religiosas de Almeida Prado objetivando o estudo das relações entre texto e música, com atenção à parte do piano. Vários aspectos musicais foram analisados – ritmo, altura, cor, textura e forma – possibilitando uma definição clara dessas relações.

A análise de nosso interesse é a da canção *Ave Maria*, para mezzo-soprano e órgão ou piano, onde podemos encontrar paralelos entre a sua estrutura rítmica e melódica e a estrutura de um dos gestos de *Arcos Sonoros*.

A característica mais marcante na organização rítmica desta canção é o aparecimento de tercinas de colcheias entre as colcheias regulares e semínimas. Este procedimento gera fluidez rítmica e movimentação, além do contraste entre os grupos de duas e três colcheias. Estes grupos de colcheias dispostos de forma contínua e o tratamento basicamente silábico dado às palavras da oração trazem uma aproximação do canto ao ritmo natural de uma declamação do texto de Ave Maria (Figura 16) (HASSAN, 1996, p. 35).



Figura 16 - Estruturação rítmica da parte vocal – Ave Maria, de Almeida Prado (HASSAN, 1996, p. 33).

A organização das alturas é baseada em modos: jônico em Dó, eólio em Lá e hipodórico em Lá – onde predominam graus conjuntos e intervalos que não ultrapasam uma quinta justa (HASSAN, 1996, p. 36).

## 1.11 Tonalismo livre

Em sua tese de mestrado intitulada *Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*, Régis Gomide Costa transcreve uma entrevista com o autor da obra. Temos aqui um trecho desta entrevista, onde Almeida Prado define o conceito de tonalismo livre, relacionado com este trabalho:

Eu seria um [compositor de linguagem] tonal livre e o que eu chamo de harmonia peregrina, que é uma harmonia em que eu estando, por exemplo, em dó maior, para sol# maior, para si maior, para fá menor, para ré maior, para mi menor, para sol bemol e dó. Quer dizer, eu não penso em dominante, tônica clichê, posso fazer dominante abaixada em sol bemol ir para dó maior. Então eu chamo de harmonia peregrina, que ela vai andando, mas ela começa e termina em dó, ou em qualquer outro tom”.

O tonal livre não obedece nem mesmo esse sentido do peregrino, ele pode começar como um cluster e terminar em mi maior. Ele é bem livre mesmo. (ALMEIDA PRADO apud COSTA, 1998, p. 195).

## 1.12 Arco: definição e aplicações

Talvez a primeira imagem que nos vem à mente em relação à definição do termo *arco* seja aquela relativa a melodias, onde as alturas caminham ascendentemente e descendentemente formando um fraseado. Entretanto este não é o único significado que podemos atribuir a esta expressão. Encontramos na literatura alguns autores que falam sobre o assunto:

Sobrino e Cortizo, descrevendo determinada escritura de Rossini usam o termo *arco melódico*, que neste caso é caracterizado pela multiplicação de breves células motílicas trabalhadas de forma sequencial, sendo esta estrutura submetida a oscilações de dinâmica e a numerosas repetições de efeito catártico (SOBRINO e CORTIZO, 2012, p. 393). Observamos no comentário destes autores o elemento melódico sendo ampliado, agora não sendo caracterizado apenas por uma frase, mas por uma sequência delas que é submetida a um segundo elemento, a dinâmica:

The image shows three staves of musical notation in G major. The first staff (measures 93-99) is annotated with a red box labeled 'A células motivicas: arco melódico' and a blue circle labeled 'pp'. The second staff (measures 100-104) is annotated with a blue circle labeled 'cresc.' and a blue circle labeled 'B dinâmica'. The third staff (measures 105-109) is annotated with a blue circle labeled 'f cresc. sempre'. Red lines connect the annotations to the corresponding musical elements.

Figura 17 – Arcos melódicos na Abertura da ópera *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, comp. 93 a 109.

Segundo Laboissière,

a notação, a escritura, as pausas, a duração, os indicadores de dinâmica, a intensidade e o andamento representam valores que, relacionados, traçam arcos sonoros e identificam diferentemente o sentido sonoro (LABOISSIÈRE, 2007, p. 165).

O conceito aqui é bastante ampliado, pois se baseia no princípio de que vários elementos se relacionam entre si induzindo o ouvinte à percepção de uma direção no fluxo musical.

Em uma análise do início do primeiro movimento do Quarteto de Cordas, Op. 131, de Beethoven, Spitzer engloba vários parâmetros – altura, registro, harmonia, ritmo e dinâmica – como componentes de dois *arcos* - presentes na introdução e no *Allegro*. Sua análise estabelece uma direção no texto musical definida pela ampliação do registro, aceleração no ritmo harmônico, aumento da tensão harmônica, diminuição dos valores rítmicos e *crescendo*. Segundo o autor, este conjunto de parâmetros pode ser interpretado como um *arco melódico*, expandindo o conceito tradicional de melodia, onde a categoria de *arco* emerge do desdobramento total destes elementos (SPITZER, 2004, p. 26).

Portanto, baseados nestes textos, assim como na definição dos *crescendi* dada por Gault, podemos propor que os *majestosos crescendi acumulados* (GAULT, 2011, p. 17) encontrados nas sinfonias de Bruckner podem ser considerados como estruturados na forma de *arco*, onde vários

elementos – *crescendo*, fragmentos reiterados, harmonia e registro – se mesclam formando um caminho sonoro global.

Assim, passaremos a denominar por *arcos de crescendi*, estruturas musicais nas quais um direcionamento de dinâmica em *crescendo* é claramente desenvolvido por diversas partes musicais (instrumentos, vozes) e potencializado pela agregação sinérgica de recursos suplementares expressivos e de escritura como, por exemplo: acumulação crescente de partes; repetição reiterada de elementos, células e motivos; aceleração do ritmo harmônico; convergência ou divergência na amplitude da tessitura e no foco claro em uma região-alvo. A partir desta definição, os *arcos de crescendi* podem apresentar diversas configurações, como:

- Grande *crescendo*
- *Decrescendo*
- Grande *crescendo* seguido de *decrescendo*

O esquema a seguir mostra a evolução do *arco de crescendo* presente no 1º movimento da *Sinfonia nº 1* de Bruckner, nos compassos 11 a 26 (este arco é mostrado na partitura – cf. Cap. II, p. 59-63 – Figura 30, Figura 31, Figura 32, Figura 33 e Figura 34). Em cada coluna estão assinalados os eventos que vão sendo acrescentados e os compassos em que eles se iniciam:

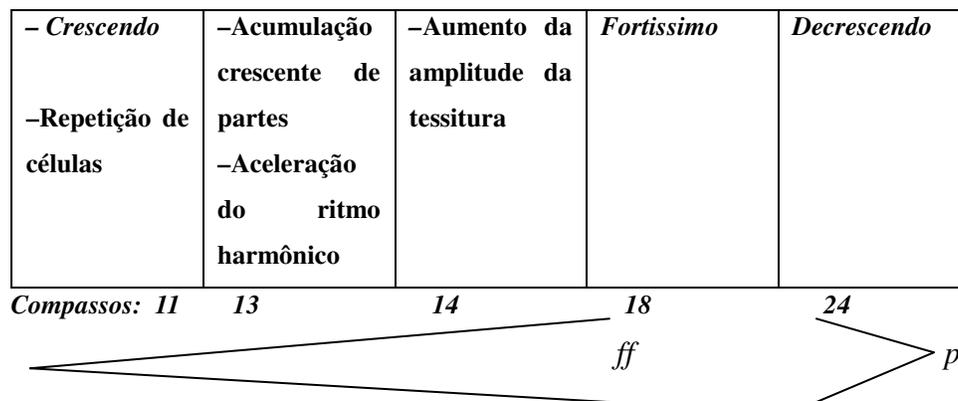


Figura 18 - Esquema mostrando a evolução do *arco de crescendo* presente no 1º movimento da *Sinfonia nº 1* de Bruckner, nos compassos 11 a 26.

Assim, o conceito de *arco*, toma aqui o mesmo sentido que o de uma ligadura de fraseado: um arco de *crescendo*, um arco de *decrescendo*, um arco de *crescendo – decrescendo*. Porém, denominaremos aqui todas estas estruturas como *arcos de crescendi*, considerando o termo *crescendo* como relativo ao direcionamento de uma progressão dinâmica aplicada ao fluxo musical.

Estruturas semelhantes são observadas em três trechos da obra de Almeida Prado (compassos 15-21, 41-49 e 55-66, cf. Cap. II, p. 55, 79-80 e 96-99), fazendo alusão aos *crescendi* de Bruckner, sem contudo reproduzi-los integralmente tais quais.

### 1.13 Intertextualidade

Este tópico se destina a refletir sobre a maneira pela qual Almeida Prado cita e emprega elementos ocorrentes nas sinfonias de Bruckner, ou seja, como ele relê e revisita o outro compositor, que passa a ser seu material composicional. Passamos então a falar em intertextualidade entre os dois autores.

A intertextualidade, termo originário da linguística, foi assim definida por Gomes:

De modo simplificado, o termo intertextualidade, trata basicamente da relação existente entre textos, seja por meio de citações, comunhão de estilos ou relações de contestação, sempre partindo da inserção do discurso do outro no discurso do um (GOMES, 2010, p. 01).

E relativamente à aplicação em música, ele afirma:

Em música, a intertextualidade pode ser atestada pela presença de uma citação direta, uma simples alusão, ou até mesmo uma apropriação de um estilo composicional, ou seja, compor seguindo a maneira de um determinado compositor (GOMES, 2010, p. 37).

Na sua tese de doutorado intitulada *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance*, Gomes discorre sobre as aplicações em música das ligações intertextuais que ocorrem nos textos literários – citações, paráfrases, paródias,

colagens, dentre outras podem ser estabelecidas por meio de elementos que estruturam um texto musical, como alturas, durações, ritmo, métrica, forma, contornos melódicos, progressões harmônicas, timbres, texturas, motivos, dentre outros (GOMES, 2010, p. 37).

Num contexto semiótico Hatten considera a intertextualidade entre diferentes estilos ou obras um importante recurso para enriquecer o discurso musical e afirma que o estudo da intertextualidade musical pode envolver casos de francas apropriações de outras obras ou estilos, especialmente quando elas ocasionam não apenas meros empréstimos sintáticos, mas também empréstimos de *correlações* entre materiais apropriados ou *tropos* sobre estas correlações (HATTEN, 1994, p. 196,197).

Vemos um exemplo destas correlações no terceiro movimento do Quarteto de Cordas, Op. 132, de Beethoven, onde o estilo renascentista e o barroco são invocados devido às suas associações fortemente contrastantes. A colocação incomum da métrica, condução de vozes e sucessão harmônica de acordes está de acordo com as normas do Classicismo. Estas estruturas são associadas, nos primeiros compassos, a elementos que evocam um distante estilo litúrgico, remanescente de Palestrina, como o tempo lento, dinâmica *sotto voce*, imitação e textura cordal. Na seção contrastante Beethoven expressa nova força e vitalidade pelo uso de uma dança barroca estilizada (HATTEN, 1994, p. 198,199).

Semelhantemente, podemos reconhecer na escritura de Almeida Prado várias correlações com as sinfonias de Bruckner, onde percebemos a releitura dos seus gestos através de alusões, comunhão de estilos ou referência modificada a estas obras (HATTEN, 1994, p. 196). Podemos tomar como exemplo um *crescendo* que se intensifica com figuras rítmicas repetidas num determinado trecho de uma sinfonia de Bruckner sendo empregado por Almeida Prado com uma textura diferente incluindo melodias em direções opostas. Outro exemplo é a utilização por Almeida Prado de fragmentos dos compassos iniciais do Andante da Sinfonia nº 2, aplicando a técnica do

isomorfismo<sup>1</sup>, ou ainda certa apropriação do estilo composicional de Bruckner no *Adagio*, onde Almeida Prado utiliza uma harmonia mais tradicional aliada a uma escrita cordal.

Assim, tendo como ponto de partida a intertextualidade abordada através de duas vertentes — a sintática ou estrutural, envolvendo ritmos, alturas, texturas etc. e a semiótica ocupando-se das correlações e significações musicais — os procedimentos e gestos de Almeida Prado e Bruckner serão, no decorrer do estudo, correlacionados e detalhados através de uma abordagem comparativa.

#### 1.14 Elementos Unificadores

Na tese de doutorado de Tadeu Moraes Taffarello denominada *O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*, o autor assinala a presença de pelo menos um *elemento unificador* na macroestrutura de *Cartas Celestes I*, neste caso o *trêmulo*, um objeto de forte apelo sonoro que atravessa as partes *Pórtico do Crepúsculo*, *Noite*, *Vênus* e *Via Láctea* no início da peça, voltando no último dos *Meteoros* e permanecendo até a *Manhã*, trazendo coerência ao discurso musical (TAFFARELLO, 2010, p. 159).

Encontramos um processo equivalente em *Arcos Sonoros da catedral Anton Bruckner*, onde é possível perceber quatro *elementos unificadores* que percorrem toda a obra:

a) variações da figura rítmica  originada das sinfonias de Bruckner;

---

<sup>1</sup> Técnica na qual o aspecto rítmico e/ou melódico de um determinado fragmento é mantido, não necessariamente na forma original, e onde as variações ocorrem a partir de mudanças, seja na amplitude dos intervalos, na diminuição ou aumento dos valores das notas, ou ainda no uso de movimentos espelhados ou contrários, entre muitas outras possibilidades (SILVA; CORVISIER, 2010, p. 107).

b) variações da figura rítmica  também oriunda de Bruckner (cf. Cap. I, p. 13-14).

c) a sequência de acordes Dm, Bbm com 2ª acrescida, D7, E7 com 9ª menor, Am7+ e G#m. Esta sequência de acordes aparece quatro vezes ao longo da primeira parte, sempre meio tom acima da aparição anterior e é por causa desta recorrência que a incluímos entre os *elementos unificadores*.

d) variações da figura rítmica . Embora também possua como componente o ritmo pontuado, como a figura da letra a), ela será considerada à parte desta, como um elemento diferente onde a mínima e a semibreve envolvem o ritmo pontuado.

Estes elementos aparecem em vários momentos e com diversas modificações no fluxo do discurso musical, podendo estar estrategicamente configurados para exercer diferentes funções como, por exemplo, componentes de um clímax, células reiteradas ou elementos característicos nas mudanças texturais. A ocorrência desses *elementos unificadores* será mostrada ao longo do capítulo II, referente à análise da obra.

### 1.15 Silêncio

Sendo um dos elementos ocorrentes nas sinfonias de Bruckner e na obra *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, o silêncio não deve ser definido simplesmente como ausência de som. Este componente da linguagem musical pode possuir diversas funções e significações gerando vários desdobramentos quando inseridos em uma obra.

Uma das funções atribuídas ao silêncio é a de proporcionar clareza e inteligibilidade a um trecho musical. Podemos entender mais facilmente esta ideia abordando o fenômeno da reverberação e imaginando-a de forma excessiva em relação à velocidade dos sons sucessivos de uma obra musical. Em uma situação como esta, os sons passariam a se misturar e a clareza e inteligibilidade estariam comprometidas (MANNIS, 2013, p. 127). Mannis e Haouli afirmam: “Assim como a sombra, que é o silêncio da luz, potencializa a definição, o relevo e o delineamento das formas, o silêncio e o vazio

influenciam na inteligibilidade do que está sendo comunicado” (MANNIS e HAOULI, 2011, p. 1580). Desta forma, o silêncio passa a ser uma espécie de delimitador da reverberação, atuando de forma essencial para a inteligibilidade de um discurso musical.

O silêncio nunca é absoluto e podemos entender a sua relatividade quando ele ocorre em diversas situações assumindo vários significados, por exemplo, na ausência de resposta a uma pergunta, na separação entre palavras, no não se manifestar num momento esperado. Num contexto musical o silêncio pode ainda se manifestar quando um som é interrompido (corte) através de uma pausa ou quando uma pausa é empregada antes da retomada de um discurso, possibilitando a emergência de matéria sonora (MANNIS, 2013, p. 124).

Portanto, assim como o silêncio assume vários significados frente a diferentes situações, podemos sugerir que a interrupção e a emergência sonora num discurso musical também podem gerar significados como, por exemplo: conclusão, relaxamento, expectativa ou saliência entre outros.

## 2. Análise da obra

Almeida Prado dividiu sua obra em três partes, não nomeando a primeira e denominando as outras respectivamente de *Adagio* e *Vivo*.

A primeira parte tem uma característica singular que é a sua estrutura em forma de justaposição de diferentes e, muitas vezes contrastantes, blocos sonoros. Em cada um destes blocos podemos identificar pelo menos um gesto sonoro principal que caracteriza o bloco, que funciona de forma semelhante a uma “entidade sonora” ou “personagem musical”.

Neste capítulo faremos uma descrição de cada gesto considerando a sua estrutura e o seu significado expressivo (HATTEN, 1994, p. 278). Eles serão ainda classificados de acordo com as cinco classes propostas por Hatten (cf. Cap. I, p. 22-25). Será abordada também a intertextualidade entre esta obra de Almeida Prado e as sinfonias de Bruckner.

Usaremos vários exemplos extraídos da partitura da obra, onde todos os instrumentos estão escritos em Dó.

## 2.1 Primeira parte

### 2.1.1 Gesto 01 – Grande arco melódico

#### 2.1.1.1 Descrição

Do início até o compasso 11 o autor desenha um grande arco melódico formado por fragmentos descendentes nas cordas e ascendentes nos sopros (Figura 19 e Figura 20, letra A) sobrepostos a acordes com notas sustentadas e pouca movimentação rítmica (B). No sentido descendente do arco a harmonia predominante está baseada na escala de Fá menor e no sentido ascendente na escala de Mi maior, mas alturas não pertencentes a estas escalas são colocadas ora nos arcos, ora nos acordes (C). Nos compassos 08 e 09 (Figura 20, letra D) Fá menor e Mi maior estão sobrepostos.

Este é o primeiro gesto encontrado na partitura e será classificado como *gesto espontâneo* (HATTEN, 2004, p. 136) considerando-se a maneira original e criativa que Almeida Prado utiliza para revisitar um procedimento de Bruckner, denominado por Williamson de processo de *revelação* (WILLIAMSOM, 2004, p. 94) que será detalhado a seguir no item 2.1.1.3.

Consideramos este gesto incluído ainda em outras duas categorias: é um *gesto retórico de abertura* (HATTEN, 2004, p. 165) caracterizado por fragmentos sobrepostos sugerindo um contexto sonoro indefinido e intenção ainda velada que começam a introduzir dois elementos que permearão grande parte da obra: os arcos e o conceito de *clareza* e *nebulosidade*<sup>2</sup> (cf. Cap. I, p. 31-32) é também um gesto dialógico (HATTEN, 2004, p. 164), onde vemos um pequeno diálogo entre as cordas e os sopros orientando-se por certa simetria

---

<sup>2</sup> A ideia de *clareza* e *nebulosidade* já é notória em *Cartas Celestes*, vol. 1: refletindo sobre o conceito de *massa sonora*, Almeida Prado se refere a essa obra e comenta: “[...] passar ao ouvinte uma emoção de intensa vibração [...] não mais comprometido com melodias ou ritmos, mas materializado por zonas espessas ou transparentes de massas sonoras” (PRADO, 1985, p. 29).

timbrística e direcional: as cordas têm um sentido descendente com ponto culminante grave no Fá dos contrabaixos (compasso 08) e os sopros apresentam um sentido ascendente com ápice no Mi do flautim (compasso 11).

The image shows a page of a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, composed by Almeida Prado. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagota, Trompa, Trompa, Trompeta, Trombone, Tuba, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is annotated with three main elements:

- A** Primeira parte do grande arco: A red line is drawn across the string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo) from the beginning of the piece down to the eighth measure, indicating the first part of the large arc.
- B** Acordes com notas sustentadas e pouca movimentação: A blue box highlights the woodwind parts (Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagota, Trompa, Trompa, Trompeta, Trombone, Tuba) from the eighth measure onwards, indicating sustained chords with little movement.
- C** notas não pertencentes a escala de Fã menor: A green line points to specific notes in the Violino I and Violino II parts that are circled in green, indicating notes that do not belong to the F minor scale.

Figura 19 - Elementos formadores do grande arco melódico em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 01 a 07.

The image shows a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, with several annotations. A vertical brown box labeled 'D' highlights the first few measures, with text indicating 'Fá menor e Mi maior sobrepostos' (overlapping F minor and E major chords). A green box labeled 'C' highlights notes in the Flute and Oboe parts, with text stating 'Notas não pertencentes à escala de Mi maior' (notes not belonging to the E major scale). A red curved line labeled 'A' spans across the woodwind and string parts, labeled 'Segunda parte do grande arco' (second part of the large arc). A blue box labeled 'B' encompasses the Trompa, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello parts, with text indicating 'Acordes com notas sustentadas e pouca movimentação' (chords with sustained notes and little movement). Several notes in the Violino II and Viola parts are circled in green.

Figura 20 - Elementos formadores do grande arco melódico em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 08 a 11.

### 2.1.1.2 Análise estrutural e significado expressivo

A estrutura em forma de *arco*, que é o elemento que abre a peça, inicialmente envolve os acordes com notas sustentadas sendo construído com fragmentos melódicos que se sobrepõe entre si, tendo como decorrência inerente o aumento da densidade da textura, pelo acúmulo de sonoridades (TAFFARELLO, 2010, p. 113):

The image shows a musical score for a piece titled 'Acúmulo de sonoridades em Arcos Sonoros' by Almeida Prado. The score is in 4/4 time with a tempo of [♩ = 112] or [♩ = 100]. It features woodwinds (Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote) and strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello). A red box highlights the woodwind parts, showing overlapping melodic lines with 'pp' dynamics. Another red box highlights the string parts, showing a dense harmonic texture with 'pp' dynamics.

Figura 21 - Acúmulo de sonoridades em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 01 a 03.

Percebe-se também a ausência de uma célula ou motivo característico, neste caso em um contexto harmônico com pouca *clareza* (cf. Cap. I, p. 31-32) e sugere enigma e indefinição (HATTEN, 2004, p. 271). A sobreposição de quiálteras (TAFFARELLO, 2010, p. 152) nos fragmentos ascendentes dos sopros (Figura 22, letra A), nos compassos 08 a 11, ocasiona uma pequena *intensificação* (HATTEN, 2004, p. 155) na textura e no discurso musical. O início do compasso 11 é o ápice da tessitura dos fragmentos melódicos até este momento, onde a altura mais aguda e a mais grave estão sobrepostas, porém o movimento para baixo do flautim e a cedência rítmica que ocorrem neste compasso (B) ocasionam uma *reversão* (HATTEN, 1994, p. 60) desta trajetória com tendência ascendente e maior movimentação rítmica. O movimento contrário do flautim passa também a antecipar (HATTEN, 2004, p. 272) o próximo procedimento que, ao invés de ter uma única direção (ascendente ou descendente) inclui a sobreposição de diferentes direções dos fragmentos melódicos nas cordas (compassos 13 e 14).

The image shows a page of a musical score for 'Arcos Sonoros' from 'Catedral' by Almeida Prado, measures 8 to 11. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompa, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. There are several annotations: a red box labeled 'A Sobreposição de quiálteras' highlights the woodwind parts in measures 9 and 10; a blue arrow labeled 'B Nota mais aguda e cedência rítmica' points to a note in the Flauta part in measure 10; and another blue arrow labeled 'B Nota mais grave' points to a note in the Contrabaixo part in measure 11. The score includes dynamic markings like 'p' and 's', and performance instructions like 'Div'.

Figura 22 - Sobreposição de quiálteras, ápice e cedência rítmica em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 08 a 11.

Os compassos 12, 13 e 14 se constituem numa espécie de transição para o gesto seguinte, que será mais enérgico e harmonicamente claro. Aqui vemos uma pequena *inflexão* (HATTEN, 1994, p. 207) no discurso que passa a ser intensificado através de uma nova sobreposição de quiálteras (TAFFARELLO, 2010, p. 152) com diferentes direções nos fragmentos

melódicos das cordas (Figura 23, letra A). São inseridos também os metais formando um acorde de Sol maior com sétima (B) que, embora ainda esteja sobreposto a fragmentos melódicos baseados em Ré maior com sétima, ajuda a caracterizar uma maior *clareza* harmônica a partir do compasso 14, onde não há mais traços de Mi maior (C).

The image shows a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, specifically measures 12 to 14. The score is annotated with three key features:

- A (Red box):** 'Quíalteras em diferentes direções' (Quintaltes in different directions). This annotation highlights the string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) which feature melodic lines with various intervals and directions, some marked with 'S. trem.' (Sordano tremolo).
- B (Blue box):** 'Acorde G7' (G7 chord). This annotation points to the brass parts (Tpt., Tbn., Tba.) which play a G7 chord, providing harmonic clarity.
- C (Green box):** 'Fim dos acordes baseados em Mi maior' (End of chords based on E major). This annotation points to the woodwind parts (Fag., Tpt., Tbn., Tba.) which conclude the previous harmonic structure.

Figura 23 - Fragmentos em diferentes direções, acorde de G7 e fim dos acordes baseados em Mi maior em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 12 a 14.

### 2.1.1.3 Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

A intertextualidade entre os dois autores é perceptível em três situações: a primeira é notada na estrutura do grande arco inicial (fragmentos melódicos ascendentes e descendentes com pouca definição motivica e harmonia baseada em duas escalas, incluindo algumas notas estranhas a estas escalas e sobreposição das duas), que dá início à geração de um contexto sonoro onde *clareza* e *nebulosidade* se justapõem no desenrolar do texto musical. Este conceito (cf. Cap. I, p. 31-32) relaciona-se com o *grau de percepção* de acordes *inteligíveis* por parte do ouvinte (assim *clareza* será evidenciada através de harmonias claramente definidas, como, por exemplo, acordes maiores e menores, podendo incluir sétimas, nonas etc. e *nebulosidade* através de harmonias menos definidas, como acordes com notas estranhas a ele, acordes sobrepostos ou clusters). Estas características se mantêm até a chegada dos compassos 15 e 16 (Figura 25), que iniciam o gesto subsequente, e possuem fragmentos melódicos com uma harmonia claramente definida – Sol maior com quarta aumentada. Esta estrutura pode ser relacionada ao que Williamson denomina de *processo de revelação* presente na obra de Bruckner (WILLIAMSON, 2004, p. 94) e alude, por exemplo, à lenta revelação da tônica, presente na recapitulação do primeiro movimento da *Sinfonia nº 8*, onde fragmentos temáticos são apresentados em uma “progressão harmônica não convencional” (KOSTKA, 1999, p. 98) por longos compassos antes da chegada em definitivo da tônica.

A segunda situação pode ser observada no próprio arco melódico das cordas e dos sopros. O termo arco, presente no título da obra, faz alusão ao arqueamento presente nos grandes *crescendi* (GAULT, 2011, p. 17), que aparecem nas sinfonias de Bruckner (cf. Cap. I, p. 13-14 e p. 37-40). No arco em questão, que aparece no início da obra (Figura 19 e Figura 20, compassos 01 a 12), o autor explora apenas o aspecto melódico, criando assim um arco delineado pelo registro onde as alturas estão inseridas.

Por último, nos compassos 08 e 09 e, em seguida, nos compassos 12 a 14, Almeida Prado emprega um recurso característico de outras obras de sua autoria, a sobreposição vertical de diferentes grupos de quiálteras

(TAFFARELLO, 2010, p. 152). Bruckner também utiliza este recurso, onde fluxos de notas com velocidades diferentes aparecem em diferentes grupos instrumentais configurando duas camadas (Figura 24). Esses diferentes grupos de quiálteras ocorrem de forma linear e vertical, podendo neste caso conduzir energia aos *crescendi* (GAULT, 2011, p. 17).

Confrontos métricos em Bruckner

Figura 24 – Sobreposição de sextinas e colcheias regulares no 1º movimento da *Sinfonia n° 1*, de Bruckner, comp. 17 a 19.

## 2.1.2 Gesto 02 – Primeiro *arco de crescendo*

### 2.1.2.1 Descrição

Os compassos 15 a 21 compreendem a primeira de três estruturas semelhantes presentes na primeira parte desta obra – os *arcos de crescendo*, que estão definidos como conceito (cf. Cap. I, p. 37-40).

Além do *crescendo* especificado em notação nos compassos 16, 19 e 20 (Figura 25, letra A), este *arco* compreende também o acréscimo gradual de notas sustentadas que se acumulam (B) (compassos 17 a 20) e as figurações rítmicas (C) dos metais (compassos 17 a 20), resultando numa *intensificação* textural progressiva. O súbito *pianíssimo* do compasso 21 (D) detém o gesto de *crescendo* como que interrompendo a chegada a seu clímax.

A figuração rítmica é proeminente das trompas em um contexto

harmônico claro – Sol maior com quarta aumentada (compassos 15 e 16) caracteriza o gesto como *retórico de chegada* (HATTEN, 2004, p. 165) a um novo contexto sonoro em ruptura com o anterior (de caráter enigmático e indefinido). Esta figuração rítmica sofre algumas modificações e é realçada pelos metais que aparecem em seguida (compassos 17 a 20), reforçando as mudanças de energia, força e direção (HATTEN, 2004, p. 165).

Este novo contexto, onde predomina a sensação de *clareza* em oposição ao gesto anterior onde temos alternância entre *clareza* e *nebulosidade*, nos leva a estabelecer uma relação entre os dois primeiros gestos da obra (Gesto 01 e Gesto 02) podendo ser, então, classificados como *dialéticos* (HATTEN, 2004, p. 164).

Figura 25 – Primeiro arco de *crescendo* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 15 a 21.

Este esquema representa o primeiro *arco de crescendo*:

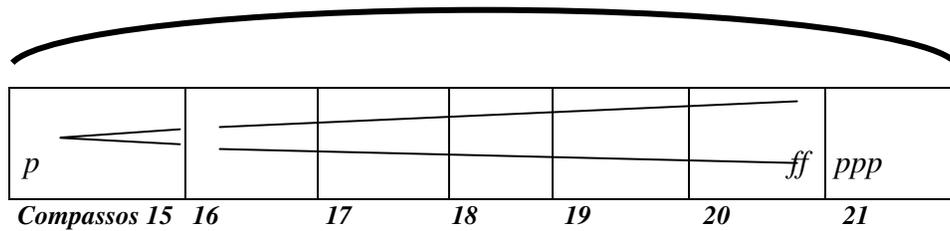


Figura 26 - Esquema representando a evolução dinâmica do 1º *arco de crescendo*.

### 2.1.2.2 Análise estrutural e significado expressivo

Na Figura 25 (compassos 15 e 16) as células tocadas pelas trompas são, em *Arcos Sonoros*, a primeira aparição modificada de uma das figuras rítmicas típicas de Bruckner –  (este procedimento será detalhado a seguir no item 2.1.2.3). Essas células passam por um processo de *intensificação*, desdobrando-se em acordes quartais com maior insistência rítmica nos metais nos compassos 17 e 18, (Figura 27, letra A) seguidos de um afrouxamento rítmico nos compassos 19 e 20 (B). Observamos também que o acorde de Sol maior com quarta aumentada (compassos 15 e 16) marca a maior *clareza* harmônica da peça (C) até este momento, que se estende na harmonia bem definida pelos acordes quartais nos metais. A ruptura com o contexto sonoro anterior é enfatizada pelo acento seguido de pausa nas cordas no primeiro tempo do compasso 17 (D). O ritmo que se torna mais enérgico (A) nos metais (compassos 17 e 18) faz alusão a um estilo marcial (HATTEN, 2004, p. 190) que passa a ser um dos elementos deste gesto.

The image shows a musical score for measures 15 to 21 of 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado. The score is for a full orchestra. Key annotations include:

- Acorde G4+**: A red box highlights the first measure (measure 15), indicating a specific chord.
- Acordes quartais**: A red box highlights measures 17 and 18, indicating quartal chords.
- Afrouxamento ritmico**: A blue box highlights measures 19 and 20, indicating a rhythmic relaxation.
- Acentos**: A green box highlights measures 17 and 18, indicating accents.
- Letters C, D, B**: These letters are placed in the score to mark specific measures or groups of measures.

Figura 27 - Figuras rítmicas  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  nos acordes quartais e acorde G4+ indicando *clareza* harmônica em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 15 a 21.

A nota Si (Figura 28, compasso 17) tocada pelas trompas é estranha ao acorde quartal tocado pelas madeiras (piccolo e flautas) e outro acorde quartal tocado pelas trompas e fagotes (compassos 19 e 20) soam meio tom acima em relação ao primeiro. Este conflito harmônico evoca um contexto sonoro de *nebulosidade*, embora a sensação de *clareza* seja predominante neste gesto. O acúmulo de sonoridades (notas sustentadas) comentado no gesto anterior (Gesto 1 - Figura 19) aparece novamente nos compassos 17 a 20, agora com um *crescendo* nos dois compassos finais que, sobreposto à cedência rítmica da figuração dos metais (Figura 27), sugere uma

proeminência dessas notas sustentadas em relação à figuração dos metais, originando uma pequena modificação textural.

The image shows a musical score for the piece 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado, measures 15 to 20. The score is written for a woodwind ensemble and two trumpets. The instruments listed are Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompa (A TRE), and Trompa. The music is in 4/4 time. The woodwind section (Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote) plays sustained notes with dynamics ranging from *p* to *ff*. The Trompa parts are marked 'A TRE' and play a rhythmic pattern. A red box highlights the woodwind section from measure 17 to 20, and a red circle highlights a note in the Trompa part in measure 20.

Figura 28 - Nota das trompas e acordes meio tom acima em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 15 a 20.

### 2.1.2.3 Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Neste Gesto 02 – Primeiro *arco de crescendo* – encontramos dois elementos que são intertextuais entre Bruckner e Almeida Prado. O primeiro está na utilização por parte de Almeida Prado de uma das figurações rítmicas recorrentes nas sinfonias de Bruckner –  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  (cf. Cap. I, p. 13-14). Neste trecho o ritmo  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  aparece em cada um dos compassos do gesto (Figura 29), ora modificado (letra A, compassos 15, 16, 19 e 20), ora fiel à escrita original (letra B do exemplo, compassos 17 e 18).

The image shows a musical score for four brass instruments: Trompa (Trumpet), Trompa (Trumpet), Trompeta (Trumpet), Trombone, and Tuba. The score is for 'comp. 15'. The Trompa parts have a rhythmic figure highlighted in a red box labeled 'A TRE'. The Trompeta and Trombone parts have a similar rhythmic figure highlighted in a blue box labeled 'B'. The Tuba part has a similar rhythmic figure highlighted in a red box labeled 'A'. The score is annotated with 'comp. 15' and 'A TRE'.

Figura 29 - Figura rítmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  aparecendo fiel à escrita original e modificada em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 15 a 20.

Este ritmo faz parte dos *elementos unificadores* (TAFFARELLO, 2010, p. 159) (cf. Cap. I, p. 42-43) que estão presentes em toda a obra. Nesta primeira aparição a figura rítmica preserva o mesmo caráter enérgico que tem nos *crescendi* das sinfonias de Bruckner, sendo elaborada na forma de células reiteradas dentro do contexto do primeiro *arco de crescendo*.

O segundo elemento é o próprio gesto em si (Figura 25), ou seja, o *arco de crescendo* que aparece igualmente em toda a obra sinfônica de Bruckner e é caracterizado por fragmentos temáticos obsessivamente reiterados inseridos em estruturas denominadas de "majestosos *crescendi* acumulados" (GAULT, 2011, p. 17). Conforme descrito no capítulo I, p. 37-40, podemos propor que estes *majestosos crescendi acumulados* encontrados nas sinfonias de Bruckner estão estruturados na forma de arcos, onde vários elementos – *crescendo*, fragmentos reiterados, acumulação crescente de partes, harmonia e registro – se mesclam formando um caminho sonoro global, daí a denominação de *arcos de crescendi*.

Neste exemplo (Figura 30, Figura 31, Figura 32, Figura 33 e Figura 34), encontramos no primeiro movimento da *Sinfonia nº 1* de Bruckner, o primeiro *arco de crescendo* entre os compassos 11 e 26. Podemos observar os fragmentos reiterados (A), a intensificação do ritmo harmônico (B), o registro se

ampliando ascendentemente (C), o *crescendo* (D) e o acúmulo de partes (E). Nos compassos 24, 25 e 26 (F) temos um *decrescendo* que sucede um *ff* anterior e chega até o *p* onde se encerra este arco.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Bruckner's Symphony No. 1, measures 11 to 13. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl. B), Bassoon (Fag.), Horn in F (Hm. in F), Horn in E-flat (Hm. in Eb), Trumpet in C (Tp. C), Trombone (Pk.), Violin (Viol.), Viola (Viol.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Vcb.).

Key annotations and features:

- A Fragmentos reiterados:** Red text with arrows pointing to red boxes highlighting repeated melodic fragments in the woodwind parts (Kl. B and Fag.).
- D crescendo:** Green text with a green box highlighting the 'crescendo sempre' instruction in the string parts (Viol., Viola, Vcl., Vcb.).
- B intensificação ritmo harmônico:** Blue text with blue boxes highlighting harmonic changes to Fm and Cm in the string parts.

Figura 30 - Arco de *crescendo* no 1º movimento da *Sinfonia n.º 1* de Bruckner, comp. 11 a 13.

2 **C Ampliação do registro**

14 *mf* *cresc. sempre* *cresc. sempre* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Viol.

Br.

Vc.

Kb.

**Fm** **D7** **Cm7** **Gdim7**

Figura 31 - Arco de crescendo no 1º movimento da *Sinfonia n.º 1* de Bruckner, comp. 14 a 16.

The image displays a page of a musical score for the first movement of Bruckner's Symphony No. 1, measures 17 to 20. The score is arranged in a system with multiple staves. The top staves (Flute, Clarinet, Bassoon, and Trombone) show melodic lines with various dynamics. The bottom staves (Violin, Viola, and Cello/Double Bass) show a prominent crescendo in the strings, marked with 'p CRESC' and 'ff'. A red box highlights the 'p CRESC' marking, and a green arrow points to the 'ff' dynamic. A red text box at the bottom left contains the text 'E Acúmulo de partes'. The score is annotated with various markings, including 'ff', 'p CRESC', and 'gottlieb'.

Figura 32 - Arco de crescendo no 1º movimento da *Sinfonia n.º 1* de Bruckner, comp. 17 a 20.

The image displays a page of a musical score for the first movement of Bruckner's Symphony No. 1, specifically measures 21 to 23. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top left, a blue box contains the number '4'. The staves include:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Trumpet (Tr.)
- Violin (Viol.)
- Viola (Vcl.)
- Cello (Cb.)
- Double Bass (Kb.)

The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in measures 22 and 23. The score shows a clear *arco de crescendo* (arco crescendo) in the strings, with the volume increasing from measure 21 to 23. The woodwinds and brass parts also contribute to the overall texture, with some woodwinds playing melodic lines and brass providing harmonic support.

Figura 33 - Arco de crescendo no 1º movimento da *Sinfonia n° 1* de Bruckner, comp. 21 a 23.

**F** *decrescendi* atingindo dinâmica em piano

Figura 34 - Arco de crescendo no 1º movimento da *Sinfonia n.º 1* de Bruckner, comp. 24 a 26.

Como dissemos há pouco, neste gesto encontramos o primeiro de três *arcos de crescendo* que aparecem na primeira parte desta obra de Almeida Prado. Estes arcos podem em seu percurso ter etapas de manutenção, intensificação, afrouxamento e mesmo silêncio antes de atingir um clímax.

Os três arcos estão representados na Tabela a seguir:

	<b>Início</b>	<b>Término</b>
1º arco – intensificação	Compasso 15	Compasso 20
1º arco – afrouxamento	Compasso 21	<i>em diante...</i>
2º arco – intensificação	Compasso 42	Compasso 48
2º arco – afrouxamento	Compasso 49	<i>em diante...</i>
3º arco – intensificação	Compasso 56	Compasso 66 (+ silêncio)
3º arco – clímax	Compasso 67	Compasso 70

Tabela 1 – Detalhamento dos *arcos de crescendo*.

É interessante notar que o autor não utiliza sempre todos os parâmetros observados nos *crescendi* de Bruckner quando constrói os seus três arcos, mas ele os distribui da seguinte maneira:

- 1º arco: *crescendo*, repetição reiterada de fragmentos e acumulação crescente de partes.
- 2º arco: *crescendo*, aumento da amplitude da tessitura e aceleração do ritmo harmônico.
- 3º arco: *crescendo* e aumento da amplitude da tessitura.

### 2.1.3. Gesto 03 – Acordes justapostos

#### 2.1.3.1. Descrição

Este gesto se caracteriza por uma série de acordes justapostos entrelaçados cada vez mais de tal maneira que partem de um contexto de *clareza* em direção a um contexto de *nebulosidade* (cf. Cap. I, p. 31-32).

Temos nos compassos 21 a 27 (Figura 35) acordes de longa duração, complexos ou do vocabulário tonal, contudo neste último, sem a ocorrência de um centro tonal ou uma progressão harmônica tradicional (TAFFARELLO, 2010, p. 110). A cada um destes acordes é atribuído um grupo timbrístico específico, nesta sequência: cordas, metais e madeiras com

trompas, sendo que entre os acordes justapostos pode ocorrer uma pequena sobreposição (B).

The image shows a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, composed by Almeida Prado. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinete, Fagote, Trompas, Trompete, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is annotated with several boxes and labels:

- A Acordes do vocabulário tonal** (blue box): Points to the Trompas part, which plays a D major chord.
- B Sobreposição de Acordes** (red box): Points to the overlapping chords in the Trompas, Trompete, Trombone, and Tuba parts.
- D** (blue box): Points to the D major chord in the Trompas part.
- Ebm** (blue box): Points to the Eb major chord in the Trompete, Trombone, and Tuba parts.
- B dim7** (blue box): Points to the B diminished 7th chord in the Violin I, Violin II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts.

Figura 35 - Acordes justapostos e parcialmente sobrepostos em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 21 a 27.

Podemos representar este gesto através desta figura:



Figura 36 - Representação dos acordes em diferentes grupos timbrísticos justapostos.

Em seguida, nos compassos 28 a 31 (Figura 37) a sobreposição entre os acordes aumenta, até que eles se sejam totalmente simultâneos, atingindo um contexto sonoro caracterizado como *nebulosidade*:

The image displays a musical score for measures 28 to 31 of the piece 'Arcos Sonoros' by Almeida Prado. The score is written for a full orchestra and is in 4/4 time. The instruments listed on the left are Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompa (two parts), Trompete, and Trombone. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for most instruments throughout the passage. The score shows a progressive increase in the number of overlapping notes and chords across the four measures, culminating in a dense, simultaneous texture. The Piccolo part consists of a single note in each measure. The Flauta, Oboé, and Clarinete parts play sustained notes with long horizontal lines indicating their duration. The Fagote part also plays sustained notes. The Trompa parts enter in measure 29 with sustained notes. The Trompete and Trombone parts enter in measure 30 with sustained notes. The overall effect is one of increasing harmonic complexity and density.

Figura 37 - Sobreposição de acordes em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 28 a 31.

Entre o Gesto 02 e o Gesto 03 temos uma articulação caracterizada por uma retração dinâmica – *ff* / *pp* – o que Hatten considera como um outro gesto, denominado pelo autor como *retórico de reversão* (HATTEN, 2004, p. 136) pois o clímax que vinha sendo configurado anteriormente é subitamente abortado, permanecendo de maneira contrastante uma textura *pp* mais estável

e menos movimentada.

### 2.1.3.2. Análise estrutural e significado expressivo

Almeida Prado é um autor que, como ele mesmo afirma, possui, entre outras características, uma estética da *cor*, do *timbre* (PRADO apud ROCHA, 2004: 87). Este parece ser o elemento que caracteriza este gesto sonoro onde cada acorde justaposto é atacado por um diferente grupo de instrumentos (Figura 35), como se cada um tivesse sua própria cor. O primeiro acorde, *ppp*, tocado pelas cordas, se opõe ao gesto anterior, um *crescendo* em direção ao clímax. Os acordes atacados nos compassos 22, 23, 25, 28 e 29 (respectivamente E<sub>b</sub>m | D | Bdim7 | F# sobreposto a G#m | e C sobreposto a B) pertencem a um vocabulário tonal (TAFFARELLO, 2010, p. 110), sendo que os três primeiros estão num contexto de maior *clareza* por apresentarem uma menor sobreposição entre os acordes subsequentes. Os dois últimos, ao contrário, estão num contexto de *nebulosidade*, pois se encontram sobrepostos a um *cluster* nas madeiras a partir do compasso 28 (Figura 37). Nos compassos 28 e 29 observamos um adensamento da textura, resultante do acúmulo de sonoridades (TAFFARELLO, 2010, p. 113). Almeida Prado denomina essa sobreposição das tríades nos metais e trompas, nos compassos 28, 29 e 30 (Figura 37), de *dissonância triádica* (PIRES, 2007, p. 74).

Os dois segmentos melódicos (Figura 38) e a harmonia em *cluster* nas cordas, nos compassos 30, 31 e 32, figuram como uma antecipação dos elementos do gesto 04 (HATTEN, 2004, p. 272).

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into three measures, numbered 30, 31, and 32. In measure 30, the Violoncello and Contrabass have a melodic line starting with a *mf* dynamic. In measure 31, the Violin I and Violin II parts enter with a *f* dynamic, marked with a *pp* (pianissimo) dynamic marking, and a *Div.* (divisi) instruction. The Viola part also has a *f* dynamic marking. In measure 32, the Violin I and Violin II parts continue with a *pp* dynamic, while the Viola part has a *f* dynamic marking.

Figura 38 – Antecipação do gesto subsequente em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 30 a 32.

### 2.1.3.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

A rápida passagem de um grupo timbrístico a outro (Figura 35) sugere uma alusão à escrita de Bruckner, onde episódios das sinfonias mudam bruscamente de um grupo instrumental para outro, produzindo um efeito semelhante às mudanças de registro de um órgão (KUNG, 2008, p. 130).

Podemos notar este procedimento no primeiro movimento da *Sinfonia n.º 3* de Bruckner (a partir do compasso 31), onde há uma mudança súbita da orquestração configurada inicialmente em *tutti ff* seguido das cordas *pp*:

Figura 39 - Mudança brusca de grupos de instrumentos no 1º movimento da Sinfonia nº 3 de Bruckner, comp. 31 a 37.

## 2.1.4. Gesto 04 – Melodia geradora

### 2.1.4.1. Descrição

Neste gesto observamos uma melodia sobreposta a *clusters* (compassos 33 e 41 – Figura 40) apresentada inicialmente pelos trompetes sendo modificada timbricamente através do dobramento de outros instrumentos. Os *clusters* estão presentes nas cordas e são formados por várias sequências diatônicas. O dobramento progressivo desta melodia e a dinâmica *f* a destaca das cordas *pp*, configurando uma textura de tipo figura e fundo:

Figura 40 – Melodia sobre fundo de *clusters pp*: figura e fundo em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 33 a 41.

Este gesto terá duas funções: primeiramente será considerado *temático* (HATTEN, 2004, p. 177) por ser o primeiro momento onde ocorre uma melodia destacada e por ela conter variações dos dois elementos rítmicos derivados das figuras características de Bruckner –  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  e  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  – e a figura  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  que, juntas constituem-se em três dos quatro *elementos unificadores* (cf. Cap. I, p. 31-32).

O esquema a seguir apresentado nas Figura 41 e Figura 42 mostra exemplos destas variações, onde temos destacada a melodia geradora no pentagrama superior com as células assinaladas em vermelho, tendo nas pautas inferiores várias de suas ocorrências em diversos instantes da peça.

The image shows a musical score with several staves. Red boxes highlight specific melodic cells in various parts of the score, with red lines connecting them to a larger red box at the top left, which contains the 'melodia geradora' (generating melody) from measures 33 to 36. The highlighted cells are as follows:

- Top Staff (Trompas):** A large red box covers measures 15 and 16. Two smaller red boxes highlight specific cells in measures 17 and 18.
- Second Staff (Trompetes):** A red box highlights a cell in measure 71.
- Third Staff (Timpão):** A red box highlights a cell in measure 30.
- Fourth Staff (Violoncelos e violas):** A red box highlights a cell in measure 49.
- Fifth Staff (Timpão):** A red box highlights a cell in measure 67.
- Sixth Staff (Tutti):** A red box highlights a cell in measure 69.
- Seventh Staff (Violinos I):** A red box highlights a cell in measure 92.

Figura 41 - esquema mostrando ocorrências das células presentes na *melodia geradora* - (A) compassos 33 a 36.

Figura 42 - esquema mostrando ocorrências das células presentes na *melodia geradora* - (B) compassos 37 a 41.

Observamos também neste excerto um *tropo de gestos* (HATTEN, 2004, p. 68): diálogo entre *súplica* (HATTEN, 2004, p. 157) e *resignação* (HATTEN, 1994, p. 57) que será detalhado a seguir.

#### 2.1.4.2. Análise estrutural e significado expressivo

O primeiro *cluster* dos violinos já havia sido anunciado no gesto anterior (Figura 38 – compassos 31 e 32), assim como a figura rítmica  $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \overset{\circ}{\text{♩}}$  (Figura 38 – compassos 30 e 31) em diminuição ao violoncelo e viola.

O que se nota na Figura 40 é uma diminuição do registro em relação ao gesto 03 e a presença de uma melodia que, além de estar destacada do fundo e dobrada por vários instrumentos, possui elementos diatônicos na sua

construção, caracterizando um contexto sonoro de *clareza*. Essa melodia se alterna entre um componente *marcial* e *atonal* (Figura 43, letra A) e outro *lírico* e *modal* (B): a célula presente nos compassos 33 e 34 possui um ritmo enérgico (HATTEN, 2004, p. 204), um acento na última nota e um salto numa sétima ascendente que são reiterados nos próximos dois compassos (Figura 43, letra A). Estes elementos recebem o que Hatten chama de *ênfase reiteracional* (HATTEN, 1994, p. 214) devido à repetição de forma responsiva, e podem sugerir um contexto de *súplica calorosa* (HATTEN, 2004, p. 157). Na sequência (compassos 36 a 40) há uma *reversão* deste movimento ascendente para um movimento descendente. A rítmica desenha um movimento em *rallentando* escrito: semínimas em tercina, semínimas e mínima; e um movimento melódico partindo de uma linha única abrindo-se em intervalos crescentes (B). Segundo Hatten esses novos elementos podem sugerir *aceitação*, *resignação* (HATTEN, 1994, p. 18). Os elementos que sugerem esses dois tipos de significados expressivos – *súplica calorosa* na parte inicial da melodia e *aceitação* e *resignação*, na parte final – reunidos num mesmo contexto, caracterizam o *tropo de gestos*, sendo o novo significado expressivo sugerido: *prece submissa*.



Figura 43 - Componente marcial e atonal (A) e lírico e modal (B) da melodia dos compassos 33 a 41.

A partir do compasso 36, nota-se uma possível aproximação a outra obra de Almeida Prado: *Ave Maria*, canção para mezzo-soprano e órgão ou piano, que tem também em sua rítmica colcheias em tercinas entre colcheias regulares, dispostas de forma contínua com um tratamento basicamente silábico dado às palavras da oração. Hassan observa que esse tratamento rítmico aproxima o canto ao ritmo natural de uma declamação da oração *Ave Maria* (HASSAN, 1996, p. 35).

Tanto a canção *Ave Maria* quanto o trecho aqui em análise se baseiam numa construção modal, sendo neste caso, nos compassos 36 a 39 tendo os modos: F# dórico (36 e 37) e Sol dórico com sétima maior (38 e 39) (Figura 44) onde predominam graus conjuntos e intervalos que não ultrapassam uma quinta justa (HASSAN, 1996, p. 36). Estas estruturas rítmicas e melódicas sugerem ainda uma alusão ao cantochão.

Figura 44 - Modos ocorrentes na melodia dos compassos 33 a 41.

Assim, os componentes atonal e modal que caracterizam este gesto se aproximam de um episódio melódico presente ainda em outra obra do compositor – *VI Momentos, 2º caderno*, cuja textura, segundo Taffarello, se assemelha a um cantochão que se dirige a uma sonoridade distante de um centro tonal, onde são utilizados extensivamente saltos e mudanças cromáticas (TAFFARELLO, 2010, p. 118).

O último item a ser destacado é a não coincidência do ápice da melodia com o seu “*crux*” (HATTEN, 1994, p. 289), ou seja, o ponto focal mais expressivo não é a nota mais aguda da melodia (Mi), mas a última nota (Lá#). Além disso, nesta última nota, os trompetes e as trompas saltam uma sétima para baixo, oitavando o oboé. Esse salto com dinâmica *f* e acento >, parece anunciar a atmosfera do gesto 05.

#### 2.1.4.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Novamente aparecem as figuras rítmicas características de Bruckner, e desta vez as duas, com algumas modificações:

- a célula  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  que é modificada por Almeida Prado neste gesto para  $\text{♩} \text{♩}$  aparece frequentemente nos fragmentos reiterados presentes nos grandes *crescendi* das sinfonias de Bruckner. Esta célula rítmica aparece no *arco de crescendo* presente na *Sinfonia nº 1* de Bruckner (cf. Cap. II, p. 59-63 – Figura 30, Figura 31, Figura 32, Figura 33 e Figura 34). Ela pode ser observada também em outro *arco de crescendo* no quarto movimento da sua *Sinfonia n.5* (compassos 335 a 339):

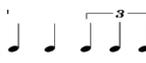
The image shows a musical score for the 4th movement of Bruckner's Symphony No. 5, measures 335-339. The score is in E-flat major (in Es) and features a *poco a poco cresc.* instruction. The instruments shown are F Tpt, Tbn, Tba, Timp, Vln. I, Vln. II, Vla, and Vc. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the woodwinds and strings, and a red box labeled 'B' highlights a complex string pattern.

Figura 45 - Figura rítmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  nos fragmentos reiterados do 4º movimento da *Sinfonia nº 5*, de Bruckner, comp. 335 a 339.

- a figura  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  que Almeida Prado modificou neste gesto para  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  aparece originalmente no início do segundo grupo temático do *Allegro Moderato* (1º movimento)

da *Sinfonia n° 8* de Bruckner a partir do compasso 51:



Figura 46 - Figura rítmica  no 2º grupo temático, c. 51 a 54 do 1º movimento da *Sinfonia n° 8*, de Bruckner.

O início da melodia que compõe este gesto pode ainda ter sido derivado de motivos utilizados em temas de dois movimentos de uma das sinfonias de Bruckner – compasso inicial do *Adagio* da Sinfonia n° 9 (Figura 47) e compassos 20 e 21 do primeiro movimento da mesma sinfonia (Figura 48):

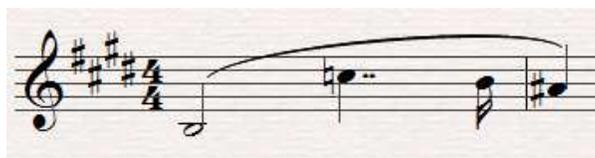


Figura 47 - Motivo presente no compasso inicial do *Adagio* da Sinfonia n° 9, de Bruckner.

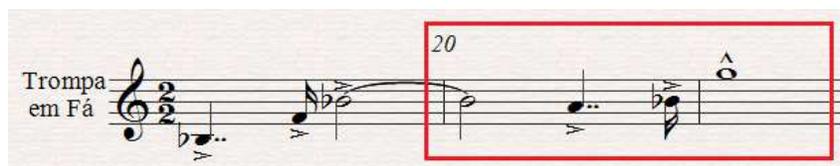


Figura 48 - Motivo presente nos compassos 20 e 21 do 1º movimento da Sinfonia n° 9, de Bruckner.

## 2.1.5. Gesto 05 – Segundo arco de crescendo

### 2.1.5.1. Descrição

Encontramos entre os compassos 41 e 49 (Figura 49 e Figura 50) o segundo *arco de crescendo* desta obra de Almeida Prado formado por uma sucessão de acordes em bloco. Inicialmente são *clusters* em *crescendo* (compassos 41 a 44) e são seguidos por acordes do vocabulário tonal (compassos 45 a 48) (TAFFARELLO, 2010, p. 110) que, ao crescer, são

abruptamente interrompidos pela introdução de uma figura rítmica em *pianíssimo* no tímpano (compasso 49).

Este texto sugere a ideia de pergunta e resposta entre os quatro primeiros compassos onde se encontra o *crescendo* dos *clusters*, e os quatro últimos, os acordes construídos sobre uma harmonia tradicional, onde há uma estabilização da dinâmica *f* antes do *crescendo* no último compasso. Devido às suas estruturas semelhantes – acordes em mínimas e número igual de compassos (4 + 4) – podemos considerar a relação entre eles como uma conversação entre elementos *análogos* e, portanto inseridos dentro de um *gesto dialógico* (HATTEN, 2004, p. 164).

#### 2.1.5.2. Análise estrutural e significado expressivo

Os quatro primeiros compassos estão relacionados com o *fundo* em *clusters* do gesto anterior (gesto 04) (Figura 40), e podem ser considerados como uma expansão dessa estrutura através do alargamento da tessitura e do *crescendo*, resultando num texto com maior expressividade (Figura 49, letra A). Nos quatro compassos seguintes esta expansão continua com a dinâmica *f* indo a um *crescendo* no final, e tem a tessitura ampliada com o acréscimo de instrumentos levando a orquestra ao *tutti*.

Este trecho em *tutti*, entre os compassos 45 e 48 (Figura 50, letra B), possui sequências de acordes maiores e menores com sétimas e nonas onde a harmonia evoca novamente a sensação de *clareza*. Podemos considerar que estes acordes repletos de tensões harmônicas – Dm, Bbm com 2ª acrescida, D7, E7 com nona menor, Am7+ e G#m – constituem-se numa *intensificação* estratégica (HATTEN, 2004, p. 155) em relação ao texto dos compassos 21 a 27 (Figura 35): além do aspecto harmônico, a métrica mais clara à escuta, o tempo mais rápido e a dinâmica com mais peso caracterizam esta *intensificação*. A *sequência de acordes* descrita faz parte dos *elementos unificadores* (cf. Cap. I, p. 42-43) e aparecerá mais três vezes ao longo da obra.

Nomeado por nós como *segundo arco de crescendo*, o presente gesto possui os seguintes parâmetros: *crescendo*, chegando a um *pp sub.* no

último compasso, amplo alargamento da tessitura nos compassos 41 a 44 (Figura 49, letra A) e ritmo harmônico intenso em todo o excerto. O *crescendo* do compasso 48 parece querer conduzir a um clímax, mas as figuras rítmicas em *pp* do tímpano, no compasso 49 (Figura 50, letra C) abortam este clímax (HATTEN, 2004, p. 222).

The image shows a musical score for measures 41 to 44. The instruments listed are Timpano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in 4/4 time and features a *crescendo* indicated by a red line across the top of the staves. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The Viola part includes markings for *div. a 2* and *div. a 3*. The Violoncello and Contrabaixo parts include markings for *s. trem.* (sustained tremolo). The Timpano part features a series of notes that increase in pitch and volume over the measures.

Figura 49 - Segundo arco de *crescendo* em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 41 a 44.

Score for *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, measures 45 to 49. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is B major (indicated by a blue arrow and the letter 'B'). The chord progression is: Dm, Bbm2, D7, E9-, Am7+, G#m. A red box highlights a specific musical phrase in the Tuba part, marked with a blue arrow and the dynamic marking *pp*.

Figura 50 - Segundo arco de crescendo em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 45 a 49.

A evolução dinâmica pode ser observada através deste esquema:

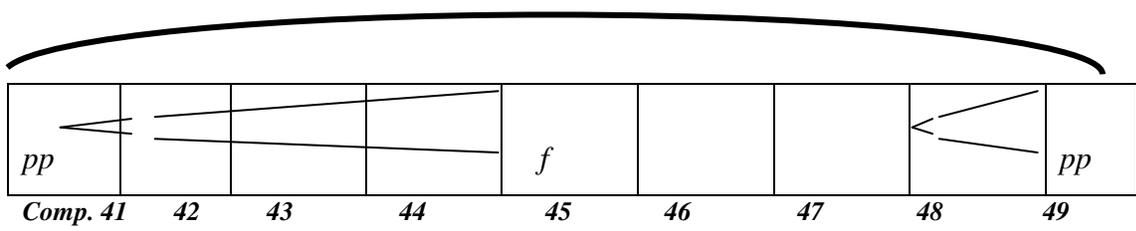


Figura 51 - Esquema representando a evolução dinâmica do 2º arco de crescendo.

As notas no extremo grave e agudo – G#, além do próprio acorde de G#m do compasso 48 (Figura 50) são uma espécie de ligação ao arpejo de G#m das clarinetas no compasso 50 e às figuras rítmicas do tímpano tocadas na mesma nota, encerrando este gesto e dando início ao seguinte.

#### 2.1.5.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

O arco aqui descrito alude novamente aos grandes *crescendi* recorrentes na obra sinfônica de Bruckner (GAULT, 2011, p. 17). Segundo a descrição de Holand – “*ápices que começam a crescer, são puxados para trás e, em seguida, crescem um pouco mais*” (HOLLAND, 2008), entendemos este segundo *crescendo* como o arco desta obra que cresce mais do que o primeiro, mas ainda sofre uma retenção, sem permanecer efetivamente em um contexto de clímax.

O resultado sonoro insinua ainda uma atmosfera de majestade que foi sugerida pelo próprio Bruckner na abertura do *Finale* da sua oitava sinfonia, descrevendo-a como uma “parada imperial no Schmelz” (KLUGER, *apud* GAULT, 2011, p. 182).

#### 2.1.6. Gesto 06 – Planos sonoros

##### 2.1.6.1. Descrição

Este gesto que se estende do compasso 49 ao 60 é caracterizado por uma construção textural contendo três níveis sobrepostos, como se fossem planos flutuando um sobre o outro (TARASTI, 1994, p. 273). Chamaremos estas estruturas de *planos sonoros* (Figura 52) que terão esta denominação justificada por serem estes planos movidos por cursos musicais em tempos diferentes (do ponto de vista sonoro) produzindo estados não sincrônicos (TARASTI, 1994, p. 273). Este tipo de escrita é encontrado em outras obras de Almeida Prado, como nos *Momentos 7, 8, 10 e 11*, integrantes do *VI Momentos, 2º caderno*, onde Taffarello denomina este procedimento de *escrita por camadas* (TAFFARELLO, 2010, p. 180,181).

Novamente temos aqui um *gesto retórico de reversão* (HATTEN, 2004, p. 136), onde há uma mudança abrupta de energia em relação ao gesto anterior (onde acordes *f* cresciam mais ainda), definida pela dinâmica inicial *p* e *pp* e pela ruptura textural (HATTEN, 2004, p. 272) determinando um diferente caráter que se constituirá em outro *tropo de gestos* (HATTEN, 2004, p. 137) – *inquietação contida*, que detalharemos em seguida.

#### 2.1.6.2. Análise estrutural e significado expressivo

A estrutura deste gesto é caracterizada pela elaboração de três *planos sonoros*: o primeiro está na forma de um ostinato de arpejos em tercinas baseado em dois acordes alternantes apresentados pelas clarinetas (Figura 52, letra A), o segundo é a um ritmo em ostinato, como um processional (HATTEN, 2004, p. 75) tocado pelo tímpano (B) e o terceiro compreende uma melodia expressiva nos violoncelos e contrabaixos (C). Os dois primeiros têm um caráter estático determinado pelas repetições e pela dinâmica constantes, ao passo que o terceiro tem um caráter de maior expressividade e direcionalidade melódica, com arcos e *crescendi* mais eloquentes (Figura 53). Embora o tímpano tenha aparentemente apenas uma função de marcação para os arpejos das clarinetas, consideramos as duas estruturas como dois planos diferentes em razão: do conflito métrico entre elas (Figura 52); da grande diferença timbrística; e da diferença na dinâmica dos últimos quatro compassos onde clarinetas mantêm o *pp* enquanto o tímpano cresce até *ff*.

Figura 52 - Trecho dos *planos sonoros* formados por três grupos timbrísticos em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 49 a 53.

O caráter estático dos dois primeiros planos é evidenciado por ostinatos sem direcionalidade no contexto global do gesto, embora o tímpano apresente uma movimentação dinâmica nos quatro últimos compassos (compassos 57 a 60). Este contexto sonoro sugere *impassibilidade* (HATTEN, 2004, p. 157). Em oposição a isto, as cordas graves evoluem num desenho melódico com ascensões, declínios e reversões que podem ser expandidas (Figura 53) e formam arcos com contornos expressivos (HATTEN, 1994, p. 215).

Figura 53 - Plano sonoro das cordas graves em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 55 a 60.

Podemos assinalar arcos de diversos tamanhos e extensões melódicas (Figura 54). Também aqui observamos uma *ênfase reiteracional* (HATTEN, 1994, p. 214) nas notas Mi dos compassos 51 e 52; Si bemol do compasso 53 (Figura 54, letra A) e Lá bemol dos compassos 57 e 58, sugerindo *insistência* ou *reafirmação* (HATTEN, 1994, p. 217).

Figura 54 - Arcos e notas enfatizadas por reiteração em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 51 a 54.

Assim, todos estes componentes apresentados pelas cordas graves podem indicar *movimento*, *inquietação* e o *tropo* resultante entre este gesto e o gesto estático das clarinetas e tímpanos pode ser definido como *inquietação contida*.

Há ainda duas particularidades no plano das cordas graves: se compararmos esta melodia com a melodia presente entre os compassos 33 e 41, observamos a partir do compasso 51 o início de uma predominância de intervalos cada vez maiores entre cada nota da linha melódica, embora ainda apareçam graus conjuntos (Figura 55, letra A). Este procedimento será estendido e expandido até o próximo gesto (gesto 07). Além disso, percebemos a partir do compasso 57 uma *inflexão* (HATTEN, 1994, p. 207) no texto que passa a ter figuras rítmicas mais incisivas, melodia mais fragmentada, acentos ao invés de articulação em *legato*, dinâmica *f* e tem o curso das notas invertido para o grave (Figura 55, letra B). Estas mudanças, juntamente com o *crescendo* do tímpano (C) levam todo o texto a uma *intensificação* (HATTEN, 2004, p. 155) ainda que as clarinetas mantenham a mesma dinâmica, como se estivessem ainda mais separadas dos outros dois planos.

Novamente ocorre uma espécie de ligação entre este gesto e o próximo (gesto 07) através das notas no extremo grave e agudo – o D# das clarinetas e dos contrabaixos no compasso 60 antecipam o acorde de D#m que iniciará o próximo gesto.

Figura 55 - Vários elementos gerando intensificação do texto em *Arcos Sonoros da Catedral*, Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 57 a 60.

### 2.1.6.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Mais uma vez a figura rítmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , característica das sinfonias de Bruckner, é reiterada e modificada, apresentando agora o duplo ponto na colcheia, funcionando como uma espécie de *ritmo processional* (HATTEN, 2004, p. 75) tocado pelo tímpano e caracterizando um dos *planos sonoros* (Figura 56, letra B). Assim como essa figura rítmica, modificações da figura  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (também característica de Bruckner), onde apenas a tercina é mantida (A), também são parte integrante dos *elementos unificadores*. Neste gesto eles estão sobrepostos, como mostra a figura a seguir:

The image shows a musical score for measures 55 and 56. The staves are: Clarinetes (top), Timpano, Violoncello, and Contrabaixo. The Clarinet part has a 'pp' dynamic marking and contains three red boxes labeled 'A tercinas' over triplet figures. The Timpani part has a blue box labeled 'B células no tímpano' and the instruction 'expressivo'. The Violoncello part has three red boxes labeled 'A tercinas' over triplet figures, with a 'cresc.' marking under the third box. The Contrabaixo part also has triplet figures corresponding to the cello part.

Figura 56 – Sobreposição das modificações das células rítmicas pertencentes aos *elementos unificadores*, em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 55-56.

Os ostinatos das clarinetas e do tímpano (exemplo 51) também sugerem alusão a um procedimento de Bruckner – os seus ostinatos que, segundo Brown, figuram entre os elementos centrais da sua linguagem sinfônica (BROWN, 2003, p. 145). No exemplo a seguir, extraído das cordas entre os compassos 193 e 207 do 1º movimento da *Sinfonia nº 8* de Bruckner, podemos observar nos primeiros seis compassos material temático (Figura 57, letra A) seguido de figurações em ostinato derivadas deste material (B).

The image shows a musical score for the first movement of Bruckner's Symphony No. 8, measures 193 to 207. The score is divided into three systems. The first system (measures 193-196) features Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabaixo. The second system (measures 197-202) features Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabaixo. The third system (measures 203-207) features Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabaixo. A red box highlights the ostinato pattern in measures 197-207 across all staves. A red letter 'A' is placed next to the first system, and a red letter 'B' is placed next to the second system.

Figura 57 - Ostinato presente no 1º movimento da Sinfonia nº 8 de Bruckner, comp. 193 a 207.

## 2.1.7. Gesto 07 – Reiteraões

### 2.1.7.1. Descrição

O conteúdo dos compassos 61 a 66 por um lado representa a continuação do último *arco de crescendo* que se inicia no compasso 55 e será detalhado a seguir; por outro lado e em função da mudança de alguns dos seus componentes, também pode ser entendido como outro gesto.

A escrita de *planos sonoros* permanece, porém de maneira

modificada e acompanhada pelos mesmos acordes dos compassos 45 a 48, agora meio tom acima e em tempos diferentes caracterizando uma estratégia de *reiteração*. Assim classificaremos este gesto como *retórico de reiteração*.

Esta repetição variada dos acordes "assegura tempo para serem absorvidos" (HATTEN, 1994, p. 215) e sugere uma interpretação de *reafirmação* (HATTEN, 1994, p. 217).

#### 2.1.7.2. Análise estrutural e significado expressivo

Este gesto é caracterizado por modificações e pela continuidade de procedimentos da sessão anterior: a melodia iniciada pelos violoncelos e contrabaixos tem os seus intervalos que vinham se alargando substituídos por graus conjuntos, porém os arcos melódicos são mantidos (Figura 58, letra A). Agora melodias em arco e intervalos em alargamento ainda maior estão presentes nas violas e violinos (B). As clarinetas e o tímpano desaparecem dando lugar a acordes em bloco nos sopros(C), configurando assim um trecho com diferentes *planos sonoros*: violinos e violas desenharam uma melodia mordaz, repleta de acentos, intervalos amplos e ritmo em contratempo (B) e as cordas graves (A) no outro plano com predominância de colcheias em grau conjunto, estando presentes também em diferentes quiálteras, configurando um adensamento rítmico (TAFFARELLO, 2010, p. 109) em relação ao gesto anterior (gesto 06). Este plano apresenta fragmentos escalares que lembram o procedimento semelhante nos sopros nos compassos 8 a 11 (Figura 20) e estão baseados na harmonia em bloco dos sopros. Os ritmos em diferentes quiálteras e a não coincidência dos ápices nos arcos melódicos das cordas agudas e das graves (Figura 58) corroboram a ideia de dois *planos sonoros*. Os longos acordes nos sopros não serão considerados um terceiro plano, mas uma espécie de suporte harmônico, embora possuam "peso dramático" – acordes com tensões harmônicas.

The image shows a musical score for measures 61 and 62 of 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado. The score is divided into three main sections. The top section, labeled with a red 'C', includes woodwinds: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Trombone. The middle section, labeled with a green 'B', includes Violin I, Violin II, and Viola. The bottom section, labeled with a blue 'A', includes Violoncello and Contrabaixo. A red line indicates a crescendo across the woodwinds and strings. The Violoncello and Contrabaixo parts are marked with *ff* and have a red line above them. The Violin I part has a red line above it. The Violin II and Viola parts have a red line above them. The Horn, Trumpet, and Trombone parts have a red line above them. The Flute and Oboe parts have a red line above them. The Clarinet part has a red line above it. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Figura 58 - Novos *planos sonoros* e reiterações em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 61 e 62.

A proximidade do clímax que será trazido pelo último *arco de crescendo* (constituído por este gesto agregado ao anterior) esboça uma *intensificação* (HATTEN, 2004, p. 155) no texto proporcionando dramaticidade através de alguns elementos:

a) os dois planos possuem ápices melódicos em pontos diferentes, mas próximos:

The image displays a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is written in 7/4 time, which changes to 2/4 time after the first measure. The Violin I and Violoncello parts feature melodic lines that are highlighted with red arcs, indicating their respective melodic peaks. The Violoncello part also includes a red arc over a series of notes. The score includes dynamic markings such as *ff* and a box containing the letter 'D'. The Viola part is marked with *ff*. The Contrabaixo part is also marked with *ff*. The score is divided into two measures by a vertical line.

Figura 59 - Ápices melódicos nos dois *planos sonoros* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, c. 61 e 62.

b) dinâmica em *mf* e *ff*.

The image shows a musical score for measures 61 and 62 of 'Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, as arranged by Almeida Prado. The score is in 7/4 time and features the following instruments: Horns in F, Trumpets in B, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The *mf* markings are circled in red in the original image, appearing in the Horns in F part at the start of measure 61, and in the Trumpets in B and Trombone parts at the start of measure 62. The *ff* markings are also circled in red, appearing in the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts at the start of measure 62. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 60 – Dinâmica dos compassos 61 e 62 de *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

c) harmonia com acordes menores e notas acrescentadas e acordes de dominantes com sétimas e nonas menores:

The image shows a musical score for measures 61 and 62. The score is in 7/4 time and features woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and brass (Horns, Trumpets, Trombone). The harmony is marked with chords: D#m, Bm2, Eb7, and F9-. The score is in 7/4 time and features woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and brass (Horns, Trumpets, Trombone). The harmony is marked with chords: D#m, Bm2, Eb7, and F9-.

Figura 61 – Harmonia dos compassos 61 e 62 de *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado.

Os saltos melódicos presentes no plano das cordas agudas, onde predominam intervalos de sétima (Figura 58, letra B), se aproximam estruturalmente das células dos compassos 33 a 36 (Figura 40). Da mesma forma que estas células, a união destes saltos melódicos com os elementos que estão propiciando a intensificação dramática sugere um contexto de súplica (HATTEN, 2004, p. 157), mas agora de forma obsessiva (HATTEN, 2004, p. 187), evidenciada pela reiteração destes saltos melódicos.

Este gesto é também caracterizado por grande *clareza* definida pela harmonia em bloco dos sopros e linhas melódicas das cordas baseadas nesta harmonia.

No compasso 66 (Figura 62, letra B), o último deste gesto, o autor estrategicamente leva as cordas agudas a uma ascensão melódica ao mesmo tempo em que as cordas graves são levadas a um declínio, conduzindo o texto

a uma expansão do registro ao ápice, que é finalizado simultaneamente na nota mais aguda e na mais grave de todo este gesto.

Ainda neste compasso, nos últimos quatro tempos e em oposição a todo o restante do gesto, os dois planos das cordas se desviam do contexto harmônico terminando este gesto em *crescendo* e sensação de *nebulosidade* resultante da harmonia desses compassos (Figura 62, letra A), talvez anunciando o próximo gesto que virá num contexto atonal.

The image shows a musical score for strings, consisting of five staves: 1º Viol., 2º Viol., Viola, Vc., and Cb. The score is in 4/4 time. A red box highlights the final four measures of the piece. A blue line connects two circled notes: one in the 1st Violin staff and one in the Cello/Bass staff. The letters 'A' and 'B' are placed near the highlighted section.

Figura 62 – Expansão do registro e harmonia evocando *nebulosidade* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 65 e 66.

Finalmente, encontramos mais um exemplo de ocorrência da variação de um dos *elementos unificadores*. Ela pode ser vista no compasso 61, onde observamos um alargamento rítmico da tercina originada da figura

tocado pelos cellos e baixos:

Figura 63 – Alargamento rítmico da tercina em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 65 e 66.

Outro *elemento unificador*, a *sequência de acordes*, é a base harmônica de todo esse trecho (Figura 61).

### 2.1.7.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Os compassos 55 a 66 (Figura 64, Figura 65, Figura 66 e Figura 67) que são constituídos da união deste gesto com o anterior, se constituem no terceiro e mais intenso *arco de crescendo*, fechando o ciclo de *crescendi* acumulados da primeira parte. À maneira de Bruckner, os *arcos de crescendi* encontrados nesta obra se “acumulam”, ou seja, se intensificam, são retidos, voltam a se intensificar de forma crescente até atingir um clímax. Este terceiro arco possui um número maior de compassos, sua textura é mais variada, modificando-se ao longo do texto (detalhado anteriormente) e atinge a maior intensidade sonora – *ff* em *crescendo* no compasso 66. Ao contrário dos dois primeiros, este *crescendo* é seguido por um episódio com gradação *ff* e *fff*, configurando assim um clímax sem declínio da dinâmica. Dos parâmetros ocorrentes nos *crescendi* de Bruckner, observamos dois neste terceiro arco – aumento da amplitude da tessitura e *crescendo*, o mais intenso até aqui.

55

Clarinetes

Timpano

Violoncello

Contrabaixo

*pp*

*expressivo!*

*cresc.*



57

Cl.

Timp.

Vc.

Cb.

*pp*

*cresc.*

*f*

Figura 64 - Terceiro arco de crescendo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 55 a 59.

60

Fl. e Pic. *mf*

Oboé *mf*

Cl. *mf*

Fagote *mf*

6 Trp. *mf*

3 trpt *mf*

3 trbn 1 Tb. *mf*

Timp. *ff*

1º Viol. *ff*

2º Viol. *ff*

Viola *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Figura 65 – Terceiro arco de crescendo em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 60 e 61.

The image displays a musical score for the 'Arcos Sonoros da Catedral' movement by Anton Bruckner, specifically measures 62 and 63. The score is arranged in a system with multiple staves. The woodwind section (Flute and Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (6 Trumpets, 3 Trombones, 3 Tenor Trombones) are shown with sustained chords in measure 62, which change in measure 63. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics marked as *ff*. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (5/4 and 6/4), accidentals, and dynamic markings.

Figura 66 – Terceiro arco de crescendo em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 62 e 63.

64

Fl. e Pic. *mf*

Oboé *mf*

Cl. *mf*

Fagote *mf*

6 Trp. *mf*

3 trpt *mf*

3 trbn 1 Tb. *mf*

1º Viol. *ff*

2º Viol. *ff*

Viola *ff*

Vc. *ff* *f*

Cb. *ff* *f*

Figura 67 – Terceiro arco de crescendo em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 64 a 66.

Neste esquema notamos a evolução dinâmica deste arco:

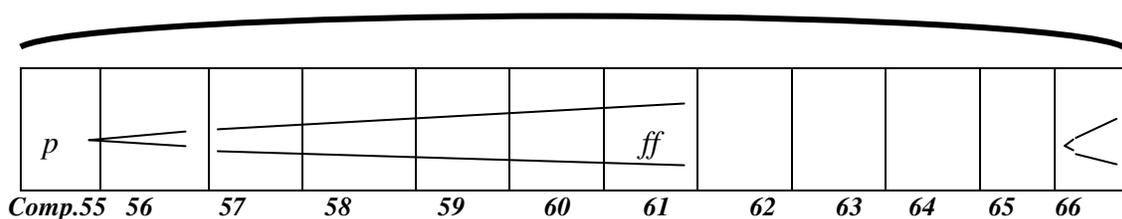


Figura 68 – Esquema representando a evolução dinâmica do 3º arco de crescendo.

Nos compassos 62 a 66 as quiálteras atuam de forma semelhante ao que ocorre em Bruckner, ou seja, em confrontos métricos dentro do compasso, conduzindo energia aos *crescendi* (GAULT, 2011, p. 17).

A utilização de silêncios súbitos, verificada neste trecho ao final do compasso 66 (Figura 67) de *Arcos sonoros* – fermata sobre sinal de “respiração” –, se constitui num dos procedimentos mais característicos de Bruckner. Eles são frequentemente seguidos de passagens “como oração” (GAULT, 2011, p. 19), como neste exemplo observado na *Sinfonia Nº 3*, a partir do compasso 38 do 1º movimento (Figura 69, letra A). O corte que ocorre no compasso 40 (B) ao mesmo tempo salienta o fragmento anterior e gera expectativa em relação ao que virá em seguida.

A partitura musical mostra os primeiros cinco instrumentos: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc. e Cb. O trecho começa no compasso 38. Os instrumentos Vln. I, Vln. II, Vla. e Vc. começam com *ff marc.* (fortissimo marcato). No compasso 40, há um corte súbito em todos os instrumentos, indicado por uma linha vermelha vertical rotulada 'B'. Logo após, no compasso 41, há uma pausa seguida de uma melodia suave em *p* (piano), rotulada 'A'. A dinâmica muda para *pp* (pianissimo) no compasso 42. O trecho termina no compasso 45.

Figura 69 – Silêncios súbitos no 1º movimento da *Sinfonia nº 3*, de Bruckner, comp. 38 a 45.

Da mesma forma este procedimento acontece em Almeida Prado no final do compasso 66 (Figura 70), numa espécie de respiração, salientando o texto que se finaliza nesse compasso e ocasionando expectativa antes da emergência do próximo trecho (gesto 07) que é o clímax atingido pelo último arco de crescendo.

The image displays a musical score for a symphony, specifically measures 65 and 66. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Clarinete, Fagote, Trompa, Trompete, Trombone/Tuba, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. A vertical red line is drawn through measure 66, indicating a 'respiração' (breath) or a clear demarcation between gestures 06 and 07. The notation includes various dynamics such as *mf* and *ff*, and some parts have markings like 'a 6 unissono' and 'tromb. a 3'. The right page of the score shows the beginning of measure 67 with a *ff* dynamic and a 'F' marking.

Figura 70 – Respiração separando os gestos 06 e 07, em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 65 a 67.

## 2.1.8. Gesto 08 – Clímax

### 2.1.8.1. Descrição

Entre os compassos 67 e 70 Almeida Prado coloca em evidência quatro frases curtas em uníssonos contendo duas a duas a mesma figuração rítmica e, complementarmente, o total cromático de 12 notas. Este está dividido em dois hexacordes em sequências lineares com predominância de intervalos amplos entre as alturas:

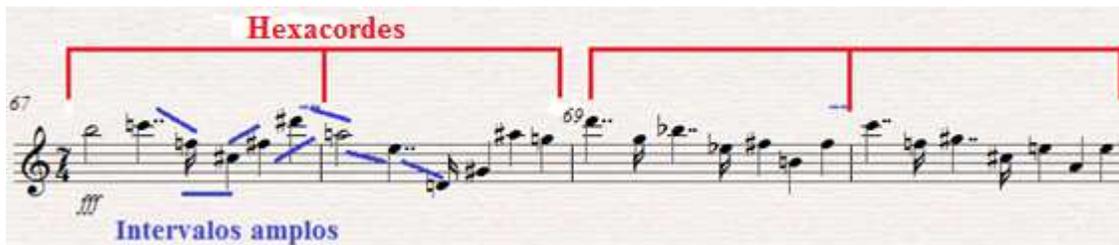


Figura 71 – Hexacordes com intervalos amplos entre as alturas, em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 67 a 70.

Este gesto será classificado como *retórico de chegada* (HATTEN, 2004, p. 165) a um clímax, apresentando ainda uma súbita mudança textural – uníssono com toda a orquestra em *ff* e *fff* (Figura 72 e Figura 73). Este contexto de clímax, dinâmica intensa e mudança textural sugere uma *explosão retórica* devido às súbitas mudanças e à intensificação dramática (HATTEN, 2004, p. 157) em relação ao contexto anterior.

67

Piccolo Flauta *ff*

Oboé *ff*

Clarinete *ff*

Fagote *ff*

Trompa *ff* a 6 unísono

Trompete *ff*

Trombone Tuba *ff* tromb.a 3

Violino I *fff*

Violino II *fff*

Viola *fff*

Violoncello *fff*

Contrabaixo *fff*

Figura 72 – Gesto 08: unísono, *ff* e *fff* em Arcos Sonoros da *Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 67 a 68.

The image displays a musical score for measures 69 and 70 of the 'Arcos Sonoros' section from Anton Bruckner's 'Catedral'. The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments are: Piccolo Flauta (Piccolo Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Tbn. Tuba (Tuba), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The melody is unison across all instruments, starting on a half note G4 in measure 69 and moving to a half note A4 in measure 70. Dynamic markings include *ff* and *fff*. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Figura 73 – Gesto 08: unísono, *ff* e *fff* em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 69 e 70.

Também é caracterizada aqui a função *dialógica* deste gesto devido a dois diálogos entre estruturas muito semelhantes (HATTEN, 2004, p. 136): no primeiro, o ritmo dos compassos 67 e 68 são idênticos, assim como outros

componentes – a textura em uníssono e os intervalos amplos entre cada nota que, na soma dos dois compassos formam o total cromático (Figura 72). No segundo diálogo a estrutura é praticamente a mesma nos compassos 69 e 70 e conta com o acréscimo de mais dois elementos: o compasso 70 corresponde à transposição de um tom abaixo do compasso 69 (Figura 73) e a sequência das notas das duas frases formam quatro tríades cada uma, procedimento que será mostrado a seguir no item 2.1.8.2. Análise estrutural e significado expressivo

### 2.1.8.2. Análise estrutural e significado expressivo

No início dos compassos 67 e 68 há uma utilização do ritmo já ocorrente nos compassos 33 e 35 e os três últimos tempos dos mesmos compassos podem ser considerados como um alargamento das tercinas dos compassos 36 e 38, caracterizando desta forma uma semelhança entre os dois gestos. Estas duas estruturas rítmicas são variações dos *elementos unificadores*.

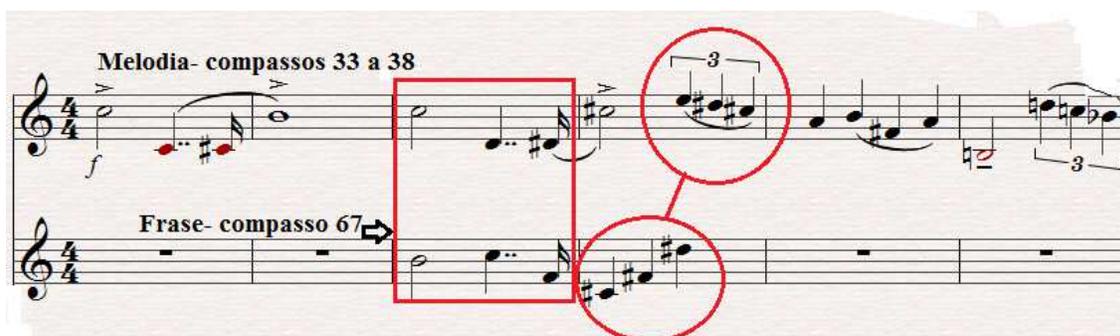


Figura 74 – Semelhança entre o Gesto 08 e o Gesto 04 (compassos 33 a 38), em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Já nos compassos 69 e 70 o ritmo  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ , que também faz parte dos *elementos unificadores* aparece novamente modificado –  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  :

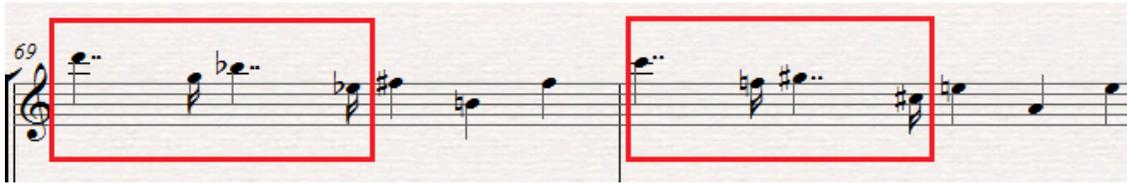


Figura 75 – Variação da figura rítmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 69 e 70.

Podemos afirmar que neste gesto Almeida Prado utiliza estes componentes dos *elementos unificadores* de forma bastante eloquente, onde as figuras rítmicas são claramente enunciadas em *tutti*, uníssonos e com dinâmica *ff* e *fff* (Figura 72 e Figura 73), caracterizando assim a chegada do clímax de toda a primeira parte.

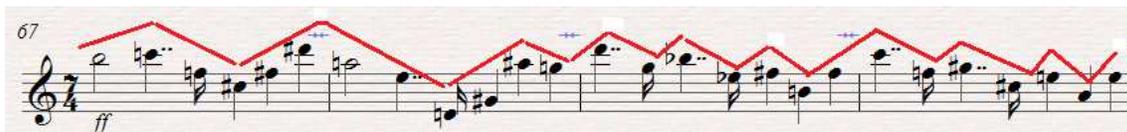
Podemos identificar aqui a utilização de três funções do uníssonos conforme a abordagem de Persichetti:

- contrastar uma única linha com uma massa de acordes: observamos no compasso 67, logo no início do gesto, um contraste em relação à textura do gesto anterior que, além dos planos nas cordas graves e agudas, possuía uma sequência de acordes em bloco apresentada pelos sopros.

- delinear atividade harmônica através de arpejos: este procedimento será detalhado logo adiante.

- adicionar força a uma passagem clara e sonora (PERSICHETTI, 1961, p. 245).

O fraseado observado nos quatro compassos, onde há vários saltos melódicos e constante alternância de direções, parece delinear uma nova estrutura que aparece na totalidade das linhas melódicas – a *sinuosidade*:



Esta nova estrutura começou a ser esboçada no Gesto 06, onde podemos observar nos compassos 57 a 59 (Figura 77) um alargamento nos intervalos melódicos com uma variação súbita de registro nota a nota.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Cello (Cb.) from 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado, measures 57-59. The score is written in 4/4 time and features a melodic line with blue arrows indicating interval expansion. The dynamic marking is 'f' (forte).

Figura 77 – Alargamento intervalar no Gesto 06 em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 57 a 59.

Este procedimento é ampliado a partir do compasso 61 (Gesto 07) (Figura 78) e amplamente clareado no paroxismo presente nesse gesto (compassos 67 a 70) (Figura 72 e Figura 73).

The image shows a musical score for Violin I (1º Viol.), Violin II (2º Viol.), and Viola from 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado, measures 61-63. The score is written in 4/4 time and features a melodic line with blue arrows indicating interval expansion. The dynamic marking is 'ff' (fortissimo).

Figura 78 – Alargamento intervalar ampliado no Gesto 07 em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 61 a 63.

As quatro frases presentes neste gesto apresentam apenas um intervalo de segunda menor (considerando enharmonicamente as segundas aumentadas como sendo terças menores) e todos os outros mais amplos que este, caracterizando, desta forma, uma continuação da expansão intervalar do gesto anterior (Gesto 07), e um aumento não no âmbito, mas na frequência com que ela ocorre (durante todo o fluxo deste gesto). Observamos também em relação à sequência das alturas, onde praticamente não há repetição de notas até que todas as do total cromático tenham sido tocadas, um distanciamento do material harmônico utilizado anteriormente, de forma que não se nota agora o emprego de fragmentos escalares ou tríades. Entretanto nos últimos dois compassos o autor estabelece uma diferente relação de

tríades, advindas de dois hexacordes, que está inserida no total cromático, conforme mostra o esquema a seguir (consideramos as notas enharmônicas):

The diagram illustrates the total chromatic scale and its harmonic relationships across five staves:

- A Total cromático:** Shows the total chromatic scale in 7/4 time, starting with a double flat (Bb) and ending with a double sharp (F#).
- B Triades aumentadas:** Shows augmented triads circled in red, derived from the total chromatic scale.
- C Triades aumentadas:** Shows another set of augmented triads circled in red.
- D Quintas:** Shows intervals of a fifth between notes in the total chromatic scale.
- E Triades maiores e menores formadas a partir de cada nota do Total Cromático:** Shows major and minor triads derived from the total chromatic scale, with labels: Gm, Ebm, Fm, C#m, Eb, B, C#, and A.

Figura 79 – Esquema mostrando as relações triádicas inseridas no total cromático.

Percebemos assim, na letra “E” deste esquema, a possibilidade de apresentar o total cromático sob a forma de oito acordes perfeitos (LEIBOWITZ apud MENEZES, 2002, p. 258).

Todos estes elementos ora comentados mostram que este gesto, por ser o clímax dos três *arcos de crescendi*, é bastante representativo no contexto global de toda a primeira parte, onde são arquitetados alguns contrastes significativos e atingidos alguns ápices no tocante a alguns procedimentos:

Contrastes:

– Textura: *tutti* em uníssono em oposição a texturas polifônicas e heterofônicas, empregadas desde o início da obra, chegando inclusive a sobrepor acordes entre as vozes;

- Harmonia: os acordes que podem ser inferidos pelo sequenciamento das notas nos compassos 69 e 70 tem uma estrutura

ocorrente apenas nestes compassos.

- Utilização do total cromático pela única vez na obra.
- *Sinuosidade* nas linhas melódicas.

Ápices:

- Dinâmica em *ff* e *fff*.
- Maior frequência das expansões intervalares.
- Maior neutralidade tonal até este momento.

Estes contrastes e ápices sugerem a ocorrência de uma *digressão parentética* dramaticamente motivada (HATTEN, 1994, p. 208), ou seja, uma espécie de “parêntesis” em toda a primeira parte caracterizado por um desvio dos procedimentos ocorrentes até o momento.

Finalmente, a última nota deste gesto (Mi) pode ser considerada como uma ligação ao gesto subsequente, uma vez que ela corresponde à mesma nota do início do ostinato do tímpano, do contraponto iniciado no oboé e da fundamental do acorde (Mi menor) apresentado pelas cordas, elementos estes que iniciam o novo gesto (Figura 82).

#### 2.1.8.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Relacionada a uma das funções do uníssono neste gesto – a de adicionar força a uma passagem clara e sonora – a escrita aqui utilizada alude aos temas declamatórios em uníssono (GAULT, 2011, p. 17), ou seja, à escrita para metais presente nas últimas sinfonias de Bruckner que é constituída de figuras de fanfarra que reiteram fortemente uma única altura ou um arpejo, onde ritmos duplamente pontuados e tercinas predominam (KINDER, 2000, p. 118). Assim o uníssono, a dinâmica, os ritmos duplamente pontuados e o ritmo de três semínimas, considerado um alargamento das tercinas, aproximam estes dois contextos.

Podemos observar um destes temas declamatórios entre os compassos 63 e 70 (*Tempo I*) do primeiro movimento da *Sinfonia nº 9* de Bruckner. No exemplo a seguir observamos a melodia deste gesto que é apresentada na partitura em uníssono e oitavas por todo o conjunto orquestral:

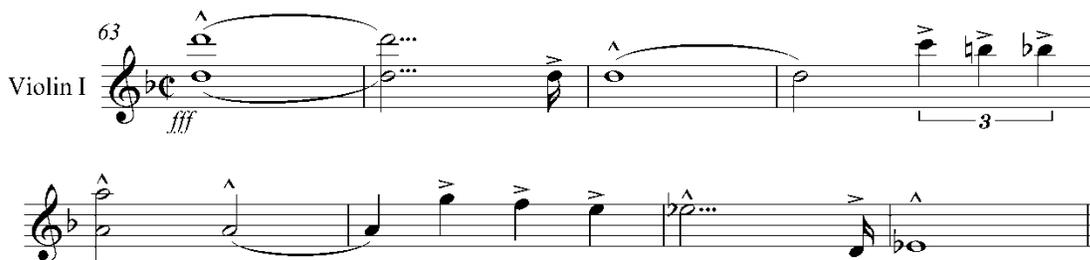


Figura 80 – Tema declamatório em uníssono no 1º movimento da *Sinfonia n.º 9* de Bruckner, comp. 63 a 70.

Devido aos seus elementos característicos e à semelhança entre eles, estes textos de Almeida Prado e Bruckner sugerem novamente um contexto sonoro que evoca *majestade* (KLUGER, *apud* GAULT, 2011, p. 182).

A figura rítmica  empregada nos compassos 67 e 68, assim como a figura rítmica  que aparece nos compassos 69 e 70 sugerem uma apropriação de ritmos de um trecho do primeiro grupo temático do *Finale* da *Sinfonia n.º 8* situado entre os compassos 05 e 09, conforme o exemplo a seguir:



Figura 81 – Figuras rítmicas  e  no 4º movimento da *Sinfonia n.º 8* de Bruckner, comp. 05 a 09.

## 2.1.9. Gesto 09 – Novas reiteraões

### 2.1.9.1. Descrição

Presente entre os compassos 71 e 78, mais uma vez temos uma estrutura composta de três níveis sobrepostos – os *planos sonoros* (TARASTI, 1994, p. 273) – desta vez compreendendo um nível com as cordas em acordes com valores de longa duração (Figura 82, letra A), outro com um novo ostinato no tímpano (B), e por último as madeiras numa estrutura contrapontística (C).

Pela primeira vez não é apresentado nenhum novo elemento, pelo

contrário há uma reiteração (HATTEN, 1994, p. 214) e por vezes uma expansão de muitos dos materiais já utilizados em gestos anteriores, que são distribuídos nos três *planos sonoros* e nos levam a classificar este gesto como *retórico de reiteração e expansão*.

Figura 82 – Planos sonoros em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 71 a 73.

### 2.1.9.2. Análise estrutural e significado expressivo

No plano formado pela estrutura contrapontística observamos várias linhas melódicas distribuídas nas madeiras caracterizadas por modificações de células, fragmentos ou figuras rítmicas utilizadas anteriormente que podem aparecer agregadas entre si. São elas:

A) linhas melódicas originadas dos fragmentos melódicos baseados em escalas que ocorrem entre os compassos 12 e 14 (ver Figura 19):

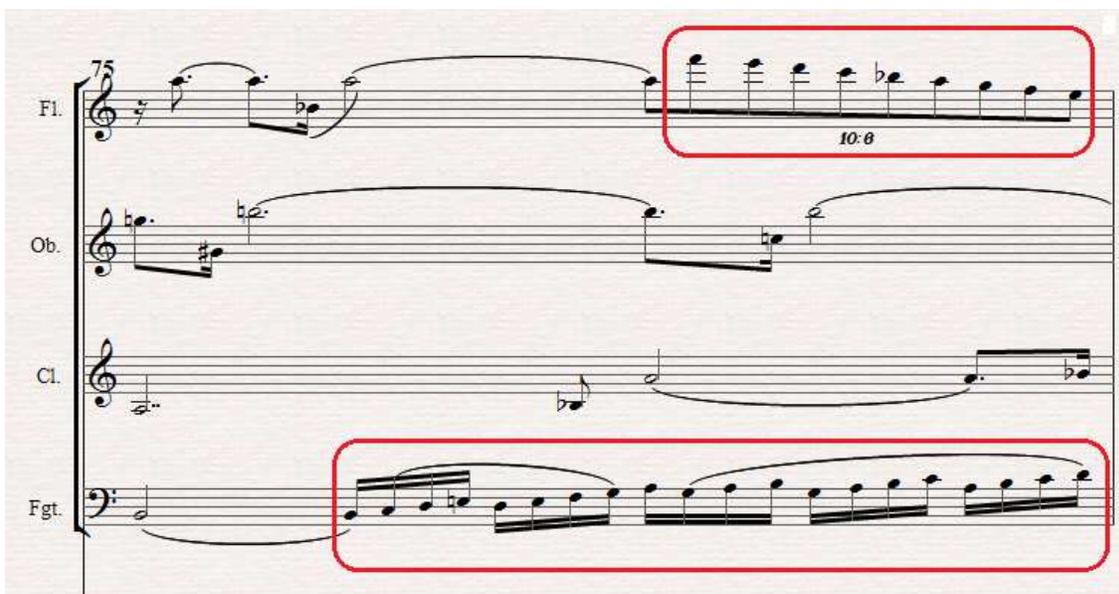


Figura 83 – Linhas melódicas originadas dos fragmentos melódicos baseados em escalas em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 75.

B) linhas melódicas originadas da célula que aparece nos compassos 33 e 34 (ver Figura 40):



Figura 84 – Linhas melódicas originadas da célula que aparece nos compassos 33 e 34 em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp.72 e 73.

C) linhas melódicas originadas da figuração rítmica  recorrente em toda a primeira parte:

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The score is for measures 73 and 74. Red boxes highlight specific melodic lines in each instrument part. The Flute part has a box around a melodic phrase in measure 74. The Oboe part has a box around a melodic phrase in measure 74. The Clarinet part has two boxes, one around a melodic phrase in measure 73 and another around a melodic phrase in measure 74. The Bassoon part has a box around a melodic phrase in measure 73.

Figura 85 – Linhas melódicas originadas da figuração rítmica  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 73 e 74.

D) linhas melódicas originadas das tercinas dos compassos 36 e 38 que são apresentadas aqui com repetições em sequência, expandindo a forma anterior (ver Figura 40):

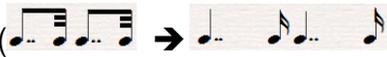
The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The score is for measures 73 and 74. A red box highlights a specific melodic line in the Bassoon part, which consists of a sequence of eighth notes in measure 73 and a triplet of eighth notes in measure 74.

Figura 86 – Linhas melódicas originadas das tercinas dos compassos 36 e 38 em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 73 e 74.

A sobreposição de quiálteras, ocorrente pela primeira vez entre os compassos 08 e 11 (ver Figura 20) também é um dos elementos aqui reiterados, assim como os arcos melódicos:

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score is for measures 76 and 77. The Flute part has several triplets (indicated by a '3' in a circle) circled in red. The Oboe part has two notes circled in red, with a red line connecting them to notes in the Clarinet part. The Clarinet part has a red line connecting notes across the two measures. The score is in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature.

Figura 87 – Sobreposição de quiálteras e arcos melódicos em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 76 e 77.

Em outro plano temos o ostinato no tímpano num ritmo processional (HATTEN, 2004, p. 75) semelhante àquele situado entre os compassos 49 e 60 (ver Figura 52), porém neste contexto tendo as figuras rítmicas aumentadas (  ), além de uma expansão do ritmo através do acréscimo de três semínimas. A figura rítmica resultante é a mesma dos compassos 69 e 70 do gesto anterior (gesto 8) (ver Figura 73) e se constitui em outra variação de uma das figuras dos *elementos unificadores*.

O último plano é constituído pela mesma sequência de acordes que ocorrem entre os compassos 45 e 48 (ver Figura 50), assim como entre os compassos 61 a 66 (ver Figura 61). Aqui a sequência de acordes, integrante dos *elementos unificadores*, é novamente transposta meio tom acima, em valores longos nas cordas:

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is organized into four measures, each with a chord symbol above it: **Em**, **Cm2**, **E7**, and **F#9-**. The notes are written in a style that suggests a specific voicing for each instrument, with some notes beamed together. The Contrabasso part has a lower register than the other instruments, with notes extending below the staff line.

Figura 88 – Sequência de acordes, presente em um dos *planos sonoros* do Gesto 09 em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

É interessante notar a aparição de mais uma transposição da sequência de acordes, nas madeiras no compasso 77 (Figura 89) finalizando a sequência com o último acorde nas trompas, no compasso 78. Esta quarta aparição está sobreposta à terceira, nas cordas, configurando assim uma sobreposição harmônica.

Figura 89 – Última aparição da sequência de acordes em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 77 e 78.

No início do gesto notamos a nota Mi no tímpano, no oboé e o acorde de mi menor nas cordas propiciando uma rápida sensação de *clareza* que vai se dissipando devido às intervenções das madeiras, passando a um contexto de *nebulosidade*. Esta é intensificada ao longo do texto com o acréscimo dos acordes das trompas sobrepondo-se às madeiras, cordas e tímpano a partir do compasso 76:

The image shows a page of a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, arranged by Almeida Prado. The score is for a full orchestra. A red rectangular box highlights the trumpet parts (Trompa) in the middle section. Above this box, the text 'Acréscimo dos acordes das trompas - intensificação da nebulosidade' is written in red. The trumpet parts show a series of sustained chords with a crescendo dynamic marking. Other instruments like Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), and Violin (Vln.) are also visible in the score.

Figura 90 – Acordes das trompas: intensificação da *nebulosidade* em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 76 a 78.

Outros elementos, associados a estas duas últimas aparições da sequência de acordes, passam a proporcionar uma nova intensificação dramática (HATTEN, 2004, p. 157) a partir do compasso 76:

– dinâmica em *crescendo* até o *ff* no final do gesto (Figura 91, letra A).

– as madeiras que caminhavam em direções divergentes passam a convergir a uma direção ascendente, atingem um ápice melódico e arqueiam para baixo configurando um arco com contorno expressivo (HATTEN, 1994, p. 215) cuja nota mais aguda coincide com o “*cru*x” (HATTEN, 1994, p. 289) de todo este gesto (B).

– o corte súbito e a fermata na pausa propiciam um clima de expectativa (C).

The image shows a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral' by Almeida Prado, measures 76 to 78. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets, Timpani, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Three key annotations are present: a blue box labeled 'B Arco - ápice melódico e "crux"' pointing to the flute part in measure 76; red text 'A crescendi' pointing to the timpani part in measure 77; and a green box labeled 'C Corte súbito e fermata' pointing to the Piccolo Flute part in measure 78. The score also includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*.

Figura 91 – Elementos caracterizando intensificação dramática em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 76 a 78.

Esta intensificação dramática que finaliza ao mesmo tempo este gesto e a primeira parte da obra propicia um grande contraste com a atmosfera serena do *Adagio* que virá em seguida.

### 2.1.9.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Neste último gesto da primeira parte identificamos três alusões às sinfonias de Bruckner:

a) a técnica do contraponto, que teve sua estrutura detalhada no item anterior (2.1.9.2). Segundo Williamson, as sinfonias de Bruckner tinham uma alta incidência de contrapontos “quase religiosos” que encontram um particular clímax na quinta (WILLIAMSON, 2004, p. 79).

b) a forma cíclica utilizada por Bruckner. A reiteração, nesta obra de Almeida Prado, de vários elementos ocorridos anteriormente sugere esta aproximação entre os autores. Esta prática de Bruckner pode ser exemplificada através da Sinfonia nº 8, cuja parte final integra os principais temas de todos os quatro movimentos (STANLEY, 2001, vol. 24, p. 839). Segundo Gault, o princípio da forma cíclica adquire uma função dramática nesta sinfonia, transcendendo a sua utilização como recurso unificador (GAULT, 2011, p. 16).

No quarto movimento, na letra de ensaio “Ww” temos o principal elemento temático do *Scherzo*, com os valores rítmicos aumentados e adaptados ao compasso quaternário, em seguida em “Xx” e “Yy” aparece um contraponto usando o motivo do *Scherzo* e um fragmento temático do *Finale* e finalmente em “Zz” encontramos o primeiro fragmento temático do *Allegro Moderato* (Figura 92, letra A), com os intervallos modificados em contraponto com o motivo principal, de dois compassos, do primeiro tema do *Adagio* (B) e com o mesmo elemento temático do *Scherzo* (C). Na figura a seguir vemos parte do trecho final (“Zz”) deste contraponto.

Figura 92 – Temas de outros movimentos recorrentes no contraponto do 4º movimento da *Sinfonia nº 8*, de Bruckner.

c) os silêncios súbitos. Segundo Gault, silêncios são frequentemente seguidos de passagens “como oração” (GAULT, 2011, p. 19). Neste exemplo Almeida Prado utiliza o silêncio como uma “respiração”, gerando expectativa entre duas atmosferas bastante distintas. Ocorre exatamente na separação entre a primeira e a segunda parte da peça. Observamos este procedimento nos compassos 77 a 82:

The image displays a page of a musical score for 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado, specifically measures 77 to 82. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo/Flute (Pic. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tp.), Trombone (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl.). The woodwind and string parts are mostly silent from measure 77 to 82, with only the timpani (Timp.) playing a rhythmic pattern. A red box highlights this period of silence. At measure 83, the tempo changes to Adagio (4/4), and the strings begin to play. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, *f*, *pp*, and *ppp*, as well as performance instructions like 'Sord.' (Sordina) and 'div.' (divisi).

Figura 93 – Silêncio súbito separando a primeira e a segunda parte em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 77 a 81.

A ocorrência deste procedimento em Bruckner foi mostrada na Figura 69, onde o silêncio também ocorre entre textos com atmosferas distintas.

## 2.2. Adagio

Ao contrário da primeira parte que, de forma geral, era caracterizada por diferentes gestos, cada um deles presente em um dos blocos contrastantes justapostos, as duas partes finais, *Adagio* e *Vivo* não compartilham desta mesma estrutura, ao invés disto, cada uma possui uma abordagem composicional e uma atmosfera sonora única, próprias de cada uma, embora apresentando variações no decorrer do texto. Podem de certa forma ser compreendidas como dois grandes blocos sonoros, cada qual contendo procedimentos e gestos próprios.

O *Adagio* figura aqui como uma segunda parte da obra, de andamento lento e caráter meditativo, contrastando com as outras partes e remetendo assim aos movimentos lentos das sinfonias, especialmente ao *Andante* da Sinfonia nº 2 de Bruckner, conforme detalharemos neste capítulo.

Hatten comenta sobre os movimentos lentos, e, segundo ele, estes movimentos frequentemente permitem os maiores “abismos” de expressão devido às suas curvas expressivas e *inflexões*, ou seja, devido às *reversões* e outros eventos musicais que são pontos focais de expressão (HATTEN, 1994, p. 207). Estas características estão presentes neste *Adagio* e serão detalhadas logo adiante.

Segundo Hatten, ao contrário dos movimentos rápidos, que são mais extrovertidos, movimentos lentos são tipicamente detentores de expressão mais íntima (HATTEN, 1994, p. 207), sendo talvez esta a característica mais contrastante entre este *Adagio* e as outras duas partes da obra.

Hatten afirma ainda que adagios são frequentemente sinônimos de reflexão pessoal enumerando algumas atmosferas culturalmente estabelecidas compatíveis com este conceito, como tragédia, consciência trágica tendendo à transcendência, afirmação ou reafirmação e santidade serena. Os elementos e

as características que serão apresentadas a seguir podem aproximar o caráter do *Adagio* de *Arcos Sonoros* a uma atmosfera serena e transcendente (HATTEN, 1994, p. 207).

### 2.2.1. Descrição

Do início (compasso 81) até o compasso 93 (Figura 94) encontramos uma melodia nos primeiros violinos, acompanhada pelas outras cordas onde a escrita é caracterizada pelo estilo cordal, com pouca movimentação das vozes e um ritmo harmônico mais ou menos constante, em geral um acorde por compasso.

The image shows a musical score for the beginning of the second part (Adagio) of *Arcos Sonoros da Catedral* by Anton Bruckner, measures 80 to 83. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The tempo is marked 'Contemplativo' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Violin I part features a melodic line with a triplet in measure 82. The Violin II part is marked 'div.' (divisi) and 'pp'. The Viola part is marked 'pp'. The Violoncello part is marked 'pp' and '(Arco)'. The Contrabaixo part is marked 'p' and 'pizz.' (pizzicato).

Figura 94 – Início da segunda parte (*Adagio*) de *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 80 a 83.

Podemos notar um diálogo entre duas frases no início do Adagio, onde, além da semelhança na textura e no ritmo, ambas possuem um direcionamento bem definido: a primeira, situada nos compassos 80 a 83 caminha descendente, com uma *inflexão* ascendente próxima do seu término (Figura 95, letra A), ao passo que na segunda (compassos 84 a 86) percebe-se o movimento oposto (Figura 96, letra B). Estes elementos caracterizam um contexto de pergunta e resposta entre estas duas frases com estruturas semelhantes, caracterizando este trecho como um *gesto dialógico* (HATTEN, 2004, p. 136).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is for measures 80 to 83. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'Contemplativo' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). A red line is drawn under the Violin I staff, with the text 'A direção descendente' and 'inflexão ascendente' written in red below it. The Violin I staff shows a descending melodic line with a slight upward inflection at the end. The Violin II staff has a 'div.' marking and 'pp'. The Viola staff has 'pp'. The Violoncello staff has 'pp' and '(Arco)'. The Contrabaixo staff has 'p'.

Figura 95 – Frases caracterizando gesto dialógico em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 80 a 83.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score covers measures 84, 85, and 86. A red line is drawn above the Vln. I staff, starting at measure 84 and ending at measure 86. Below this line, the text 'B direção ascendente' is written in red above measure 84, and 'inflexão descendente' is written in red above measure 85. The Vln. I staff has a 'cresc' marking in measure 84 and an 'f' marking in measure 86. The Vln. II staff has an 'f' marking in measure 86. The Vla. staff has a 'div. a 2' marking in measure 84 and an 'f' marking in measure 86. The Vc. staff has a 'div. a 2' marking in measure 84 and an 'f' marking in measure 86. The Cb. staff has a 'pizz.' marking in measure 84 and an 'f' marking in measure 86.

Figura 96 – Frases caracterizando gesto dialógico em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 84 a 86.

### 2.2.2. Análise estrutural e significado expressivo

As linhas melódicas do *Adagio* são predominantemente diatônicas e os acordes pertencentes ao vocabulário tonal (TAFFARELLO, 2010, p. 110), com utilização de notas além da tríade básica (fundamental, 3ª e 5ª), como a 7ª, 9ª, 6ª, 11ª aumentada e outras, embora não seja estabelecido nenhum centro tonal:

Figura 97 – Exemplos de acordes ocorrentes no *Adagio de Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Com relação às progressões harmônicas encontramos três principais rotas: (a) progressão diatônica, como nos compassos 80 a 82 (F7 – Bb – Cm7 e 6-) e na passagem do 91 ao 92 (G6 e 7+ – C7+).

(b) cromatismo com relação de mediantes, como nos compassos 80 (A – F7), 82 a 84 (Cm7 – Em – Db), 99 a 101 (C# – A5+ – F5+):

(c) progressão de acordes por meios tons, como nos compassos 84 a 87 (Db – C – B), 96 a 97 (Ebm – E), além de alguns acordes triádicos com notas acrescentadas.

A relativa simplicidade melódica e harmônica, onde predominam acordes do vocabulário tonal e um ritmo harmônico quase estático sugere uma atmosfera *pastoral*, evocando *serenidade* (HATTEN, 1994, p. 15) e o trajeto das linhas melódicas conectadas entre si por toda a harmonia aqui detalhada proporciona uma sensação etérea, transcendente (HATTEN, 1994, p. 15), uma vez que não se apoiam fixamente em nenhuma região harmônica. Esta sensação é reforçada pelas mudanças de timbres e registro, com o uso das notas agudas.

Arcos melódicos, como descritos na primeira parte, aparecem nas

linhas melódicas por todo o *Adagio*, em menor ou maior dimensão:

The image shows two staves of music for Violin I and Violin II. The Violin I staff starts at measure 84 and features a melodic line with a red arc above it, marked with 'cresc' and 'f'. The Violin II staff starts at measure 88 and also features a melodic line with a red arc above it, marked with 'pp sub.' and 'f'. Both staves include dynamic markings and articulation symbols like slurs and accents.

Figura 98 – Arcos melódicos no *Adagio* de *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 84 a 90.

Outro aspecto a ser destacado é a ocorrência de mínimas nos primeiros tempos em todo o texto até o compasso 95, com exceção do compasso 93, realçando o ritmo harmônico quase estático e a sensação de serenidade:

The image shows a five-staff musical score for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Violino I staff is circled in red, highlighting minims in measures 80, 81, 82, and 83. The Violino II staff is marked 'div.' and 'pp'. The Viola staff is marked 'pp'. The Violoncello staff is marked 'pp' and '(Arco)'. The Contrabaixo staff is marked 'p'. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic values and dynamics.

Figura 99 – Mínimas no *Adagio* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 80 a 83.

Estas mínimas também funcionam como uma pequena “quebra” na linha melódica, criando um efeito de *suspiro* ou *ofego* (HATTEN, 1994, p. 211), que é reforçado pela sua direção descendente nos três primeiros compassos. Estes elementos associados às figuras em tercinas e colcheias regulares aproximam o texto de uma “expressão oral declamatória” (HATTEN, 1994, p. 211), semelhante a uma oração ou declamação de um texto, onde mais uma

vez sugerimos uma alusão à fala humana.

A partir do compasso 84 (Figura 100, letra A) um ápice melódico começa a ser preparado e o texto se expande com a dobra dos sopros, o *crescendo* (B) e o registro agudo nos primeiros violinos (A) até que a nota mais aguda e a mais grave deste trecho são atingidas e enfatizadas pelo acorde nas trompas e metais no compasso 86 (C), caracterizando um clímax dramático. Logo em seguida há uma *reversão* (HATTEN, 1994, p. 60) com a contração do texto que volta à textura inicial e dinâmica em *pianíssimo*.

The image shows a musical score for measures 84 to 87. The score is for a symphony orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Trumpets (Trbe.), Trombones (Trbu. Tuba), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Annotations in the score include:

- A sopros: dobra com cordas** (winds doubling strings) - highlighted in red.
- A violinos: dobra com sopros e registro agudo** (violins doubling winds and high register) - highlighted in red.
- B crescendo** - highlighted in blue.
- C ápice grave e agudo reforçado pelos acordes** (climax reinforced by chords) - highlighted in green.

Figura 100 – Expansão e contração no *Adagio de Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 84 a 87.

Os procedimentos que ocorreram entre o início e o compasso 93 trazem algumas nuances e insinuam dramaticidade ao texto, porém sem desviá-lo da atmosfera serena predominante. Uma *inflexão* (HATTEN, 1994, p. 207) um pouco maior ocorrerá a partir do compasso 96.

A linha melódica da clarineta (compasso 97) caminha agora em semínimas sem a “quebra” presente no início, proporcionando uma leve intensificação na rítmica (A). Também nos compassos 97 e 98 notamos um *crescendo* (B) em todo o texto com exceção dos sopros que sustentam os acordes ainda em *pianíssimo* produzindo certa contenção dinâmica. A dinâmica *f* é atingida no compasso 99 (B) juntamente com o ápice melódico e clímax de todo o *Adagio* (C), caracterizando, junto com os elementos anteriores, mais uma intensificação dramática.

Figura 101 – Elementos caracterizando intensificação dramática no *Adagio* de *Arcos Sonoros* da *Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 96 a 99.

Esta dinâmica – *f* – é mantida no compasso 100 com os sopros que conservaram o *pp* e a partir daí todo este contexto começa a ser revertido através do *diminuendo* e do fim da movimentação harmônica, onde um acorde de Fá maior é sustentado em notas longas (Figura 102, letra A), com exceção

dos violoncelos que, juntamente com a clarineta exprimem uma última elocução (HATTEN, 1994, p. 211) em dois pequenos arcos (B) a partir do compasso 102 até o final do *Adagio*.

The image shows a musical score for measures 101 to 105. The instruments listed are Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horn (Corni), Trumpet (Trbe.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A red box encloses the string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) from measure 102 to 105, with the text "A acorde Fá maior: notas sustentadas" written in red. A blue box encloses the parts for Clarinet, Cello, and Contrabass from measure 102 to 105, with the text "B violoncelos e clarinetas: última elocução" written in blue. A vertical blue line is drawn at the beginning of measure 104, extending from the blue box up to the Clarinet part. The Clarinet part in measure 104 shows a melodic phrase. The string parts in measure 104 show a sustained F major chord. The Cello and Contrabass parts in measure 104 show a melodic phrase. The Viola part in measure 104 shows a sustained F major chord. The Violin I and Violin II parts in measure 104 show a sustained F major chord. The Horn part in measure 104 shows a sustained F major chord. The Trumpet part in measure 104 shows a sustained F major chord. The Bassoon part in measure 104 shows a sustained F major chord.

Figura 102 – Notas sustentadas e elocução em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 101 a 105.

Os dois compassos finais mostram um longo acorde maior (Figura 102) concluindo o *Adagio* em uma atmosfera pastoral e serena na sua plenitude (HATTEN, 1994, p. 15), delineando um *gesto retórico de fechamento* (HATTEN, 2004, p. 165).

Finalmente, encontramos mais uma vez uma ligação entre as partes da obra – o acorde final (Fá maior) se conecta através da ligadura às mesmas notas que iniciam o *Vivo*, incluindo a linha melódica dos primeiros violinos.

### 2.2.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Vários dos elementos rítmicos e melódicos utilizados no *Adagio* remetem ao início do *Andante* da *Sinfonia nº 2* de Bruckner, de onde Almeida Prado utiliza fragmentos dos quatro compassos iniciais dos primeiros violinos, manipulando-os através da técnica de isomorfismo (Figura 103). Vale destacar que a célula destacada no quadro em azul corresponde também a uma das variações de um dos *elementos unificadores* – .

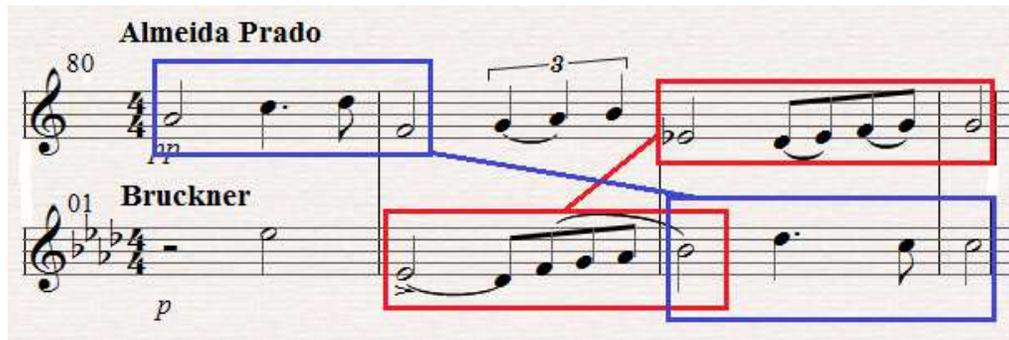


Figura 103 – Elementos rítmicos e melódicos do início do *Andante* da *Sinfonia nº 2* de Bruckner utilizados no *Adagio*.

A rítmica do compasso 93 (que é uma modificação de uma das figuras rítmicas pertencentes aos *elementos unificadores*) (Figura 104) alude à figura  apelidada de “ritmo de Bruckner” (GAULT, 2011, p. 17), aparecendo aqui de forma invertida, com as tercinas precedendo as duínas. As tercinas, que ocorrem várias vezes no *Adagio* (compassos 81, 85, 89, 91, 95 e 96), também podem ser consideradas modificações do mesmo *elemento unificador*.



Figura 104 – Figura rítmica  presente no *Adagio* de *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 93.

## 2.3. Vivo

### 2.3.1. Descrição

Toda a terceira parte – Vivo – é elaborada e construída através da sobreposição de pequenas células que se repetem em forma de ostinato. Tais células possuem cada uma, articulação própria dentro do compasso 5/4, ou seja, são escritas como se cada uma possuísse uma fórmula de compasso particular indicada pelo compositor (Figura 105, letra A) (neste exemplo o autor indica os compassos 9/4, 11/4 e 13/4), mas todas estão inseridas na fórmula 5/4 que é marcada pelas semínimas (3 + 2) em ostinato nas cordas (B) em boa parte deste movimento. As células vão sendo modificadas no decorrer do tempo e a sobreposição delas cria uma espécie de “massa sonora profusa”, onde notas e ritmos parecem se confundir.

The image displays a musical score for the 'Vivo' section of 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado, measures 135 to 139. The score is arranged in a system with staves for woodwinds (Ob., Clar., Fag.) and strings (Corno, Trbo., Tuba, Tmp., Vln. I, Vln. II, Vla.).

Two specific patterns are highlighted:

- A células em ostinato:** A red box highlights a pattern in the Clarinet part, with a red arrow pointing to it from the label 'A células em ostinato'.
- B semínimas em ostinato nas cordas:** A brown box highlights a pattern in the Violin I and II parts, with a brown arrow pointing to it from the label 'B semínimas em ostinato nas cordas'.

Other annotations include a blue box around the Horn parts, a green box around the Trombone part, and a red box around the Trombone part. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*.

Figura 105 – Células em ostinato nos sopros e semínimas nas cordas no *Vivo* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 135 a 139.

A partir do compasso 107 observamos uma mudança de

procedimentos em relação ao *Adagio* – células em ostinato e intensificação rítmica – que ao proporcionar maior energia e fluência ao texto, caracteriza um *gesto retórico de reversão* (HATTEN, 2004, p. 165).

### 2.3.2. Análise estrutural e significado expressivo

Entre os compassos 107 a 113 temos o último acorde do *Adagio* prolongado pela ligadura (Figura 106, letra A) que vai sendo aos poucos modificado até chegar ao compasso 113 numa harmonia que perdurará nos compassos iniciais da terceira parte – nota Lá em oitavas sobrepostas a uma quinta vertical – Sol e Ré – nas cordas (B). Figurações rítmicas em semínimas são alternadas com pausas e apresentadas pelo tímpano, sendo também mantidas nos próximos compassos (C). O último componente desta transição entre as duas partes da obra é uma linha melódica tocada pelos primeiros violinos que também chega a uma nota Lá no compasso 112 (D). Podemos considerar que esta transição marca o início das transformações paulatinas que ocorrerão durante o *Vivo*.

Vivo (♩ = 72) C Figurações rítmicas no tímpano

pp

A Prolongamento do último acorde do Adagio

110

p f

D Linha melódica - primeiros violinos

A Prolongamento do último acorde do Adagio

B Harmonia do trecho inicial

pp

mm

Figura 106 – Elementos formadores da transição entre o *Adagio* e o *Vivo* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp.107 a 113.

Em seguida, semelhantemente a um contraponto, cada instrumento ou grupo instrumental da orquestra tem a sua entrada, cada qual apresentando uma célula diferente que vai sendo repetida obstinadamente (com exceção de

dois grupos que têm algumas variações) e sobreposta às outras no decorrer do texto (Figura 105, letra A). A primeira nota de cada célula se repete e predomina dentre as notas que a constitui (Figura 107). As entradas de cada um dos grupos instrumentais são dispostas numa rígida sequência de quintas justas: Lá – Mi – Si – Fá# – Dó# – Sol# – Ré#, sete no total. Nesta figura mostramos as três primeiras entradas, ilustrando a estrutura inicial do Vivo; as outras serão mostradas no decorrer deste item:

The image displays three musical staves illustrating the initial structure of the 'Vivo' section. Each staff shows a sequence of notes in 5/4 time, with a dominant note repeated. The first staff is for the Timpani (Timp.) at measure 107, featuring a sequence of notes with a dominant 'Lá' (A) note. The second staff is for the Trumpets (Trbe.) at measure 121, featuring a sequence of notes with a dominant 'Mi' (E) note. The third staff is for the Oboes (Ob.) and Clarinets (Clar.) at measure 127, featuring a sequence of notes with a dominant 'Si' (B) note. The notes are connected by slurs, and the dynamic marking 'p' (piano) is indicated.

Figura 107 – Entradas em quintas justas dos diversos grupos instrumentais no *Vivo* em Arcos *Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

As semínimas que se iniciam com as células do tímpano (Figura 107) têm a sua origem nas mesmas figuras rítmicas em forma de saturação de uma célula de quatro semínimas que ocorre no final do *Adagio* (compassos 97 a 100 – Figura 108). As semínimas ocorrerão em todo o Vivo.

The image shows a musical score for strings, measures 97 to 100. The first staff (top) contains a melodic line with notes and slurs, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f). A red box highlights this staff from measure 97 to 100. The lower staves (second, third, and fourth) show harmonic support with notes and slurs, also starting with p and moving to f. A second red box highlights a specific rhythmic pattern in the lower staves, consisting of a sequence of notes in the final measure (100).

Figura 108 – Células em semínimas no final do *Adagio* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 97 a 100.

A partir do compasso 107, ainda na transição entre o *Adagio* e o *Vivo*, inicia-se um adensamento rítmico, no qual se observa uma intensificação não propriamente rítmica, onde figuras rítmicas de valores mais curtos substituiriam paulatinamente as de valores mais longos, mas sim a ocorrência crescente de diferentes grupos de instrumentos que, progressivamente, passam a se utilizar das semínimas (predominando em relação às pausas ou notas de maior duração que as precedem) em cada nova célula que é introduzida, formando uma massa sonora crescente onde predominam essas semínimas. É neste sentido que aplicamos aqui o conceito de *adensamento e rarefação da rítmica* (TAFFARELLO, 2010, p. 109) (cf. Cap. I, p. 15-16). Na sequência do texto do *Vivo*, a rarefação da rítmica ocorrerá quando um grupo progressivamente maior deixará de utilizar as semínimas e passará a conduzir o texto utilizando predominantemente notas de maior duração ou pausas, em um procedimento oposto ao adensamento ocorrido anteriormente. A partir do compasso 113 o adensamento rítmico (Figura 109) continua, agora nas cordas com a entrada dos primeiros violinos repetindo as notas e o ritmo em semínimas do tímpano que ocorreu no primeiro compasso. Violas, violoncelos e baixos entram com a diferença de um compasso entre si repetindo o mesmo ritmo com algumas variações nas notas, completando a configuração do ostinato que permanecerá por vários compassos.

Figura 109 – Início do adensamento rítmico nas cordas, no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp.113 a 117.

No compasso 121 entra o segundo grupo instrumental, formado pelos trompetes. Este é um dos dois grupos que não repetem literalmente as células. O terceiro trompete apresenta inicialmente repetições de três células: Mi – Lá – Ré, Mi – Lá – Dó#, Mi – Lá – Si (Figura 110, letra A), enquanto primeiro e segundo trompetes exibem uma melodia mais longa com centro em *Mi*, no modo dórico (a nota Lá não aparece), onde a rítmica e a predominância de graus conjuntos (B) sugere nova alusão ao cantochão (TAFFARELLO, 2010, p. 118). Embora consideremos o andamento desta melodia um tanto rápido, podemos observar aqui um *tropo de gestos* caracterizado pela combinação de uma melodia associada ao cantochão, onde predomina uma atmosfera de santidade (HATTEN, 1994, p. 207) e interiorização, com um contexto de células difusas com ritmo mais intenso e obstinado sugerindo júbilo, euforia. O novo significado pode ser sugerido como *regozijo transcendente*.

Trbe. 121

**B** 1º e 2º trompetas: melodia no modo dórico

**A** 3º trompete: repetições de três células

Trbe. 125

**B**

**A**

Figura 110 – Entradas dos trompetes, a partir do compasso 121 no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Sobreposta aos trompetes, tímpano e cordas está a próxima entrada no compasso 127 (Figura 107), nos oboés e clarinetas, com a nota *Si* iniciando a célula e aparecendo com mais frequência a partir do compasso 132. Este é o segundo grupo onde a repetição das células não é literal.

Toda esta estrutura começa aos poucos a se transformar, mantendo alguns elementos e modificando outros: a partir do compasso 128 primeiros e segundos violinos apresentam notas diferentes nas células em ostinato, configurando uma espécie de linha melódica (Figura 111, letra A) e violas e violoncelos agora têm Sol# e Ré# “sujando” a harmonia inicial (B).

Vln. I 128

**A** Linha melódica

Vln. II

Vla.

**B** Alterações na harmonia

Vc.

Cb.

Figura 111 – Cordas: linha melódica e alterações na harmonia no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 128 a 131.

No compasso 133 os diferentes naipes das cordas passam a tocar notas mais longas (Figura 112) – é o início da *rarefação da rítmica* (TAFFARELLO, 2010, p. 109).

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabaixo (Cb.). The score is titled "Rarefação rítmica nas cordas" and begins at measure 133. The notation shows a transition from shorter, more rhythmic patterns to longer, more sustained notes, indicating a "rarefaction of rhythm".

Figura 112 – Início da rarefação da rítmica no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

A próxima entrada tem a nota *Fá#* nas trompas no compasso 131. Esta é a nota mais proeminente nestas células:

The image shows a musical score for two trumpets (Corni). The score is titled "4ª entrada - compasso 131 - trompas Predomínio da nota Fá sustenido". It shows the 4th entry of the trumpets at measure 131, with a dynamic marking of *p* (piano). The notation features a series of notes, with a prominent F# (Fá sustenido) note.

Figura 113 – Entrada das trompas no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Segue-se a entrada dos trombones com a nota *Dó#* no compasso 136:



Figura 114 – Entrada dos trombones no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Os primeiros violinos, que agora têm um perfil mais melódico, iniciam no compasso 133 um trajeto diatônico ascendente que chega primeiramente em um Fá no compasso 138, iniciando um alargamento da tessitura:

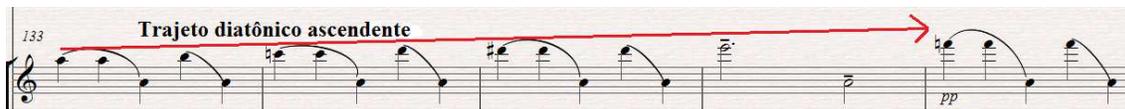


Figura 115 – Trajeto diatônico ascendente a partir do compasso 133 de *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Em seguida, uma nota mais aguda – *Sol#* – é atingida pelas flautas no compasso 140 antes que o *Ré#*, apresentado pelo flautim, chegue ao ápice melódico até este momento no compasso 145 (fagotes e tuba entram em oitava, respectivamente, com flauta e flautim). Estes dois compassos – 140 e 145 – constituem-se na penúltima e última entrada dos grupos instrumentais e das sequências de quintas justas (Figura 116).



Figura 116 – Entradas das flautas e do flautim no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

O compasso 145 corresponde ainda ao ápice de um processo de *ampliação da tessitura* (TAFFARELLO, 2010, p. 109), onde se encontram as alturas mais graves e agudas até este momento (Figura 117, letra A). Também está aqui o primeiro “*tutti*” orquestral, onde todas as células mantêm suas notas, o que significa que encontramos também a maior *densidade harmônica* (cf. Cap. I, p. 31-32) de todo o *Vivo*, caracterizando mais uma vez um contexto de *nebulosidade* (B).

The image displays a page of a musical score for an orchestra, specifically measures 145 through 147. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Trumpets (Trbe.), Trombones (Trbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 145 is highlighted with a red vertical line. At the top of this line, a red circle encloses a note in the Piccolo part. At the bottom of the line, a red circle encloses a note in the Contrabass part. A red arrow labeled 'A' points to a note in the Clarinet part in measure 146, with the text "A nota mais aguda e nota mais grave" written in red. A blue arrow labeled 'B' points to the dense orchestral texture in measure 146, with the text "B 'tutti' orquestral: maior densidade harmônica" written in blue. A blue vertical line is drawn between measures 145 and 146. In measure 147, there is a marking "cresc. aos poucos" (crescendo poco a poco) in the Trombone part.

Figura 117 – Maior tessitura e densidade harmônica no *Vivo* em *Arcos Sonoros*, comp. 145.

As cordas já não experimentam nenhum movimento rítmico desde o compasso 143 (Figura 118, letra A), onde também se inicia a rarefação da rítmica nos trombones. Estes são os dois primeiros grupos instrumentais a terem suas células modificadas para *notas ou acordes estáticos*. O mesmo procedimento é repetido nos outros grupos – trompetes no compasso 146 (B), oboés e clarinetas no compasso 148, fagotes e flautas no compasso 158 e por último flautim e tuba no compasso 159, com exceção das trompas que têm pausa. Esta é a primeira das três modificações que ocorrerão em todas as células em ostinato que foram apresentadas pelos sopros que, associadas a outros procedimentos – *adensamento e rarefação da rítmica, ampliação e diminuição da tessitura* (TAFFARELLO, 2010, p. 109), além do *aumento e diminuição da densidade harmônica*, proporcionarão uma *transformação paulatina* de todo o texto. Chamaremos o procedimento de modificação das células dos sopros de *transmutação*, termo associado à conversão ou transformação de um elemento em outro.

The image shows a musical score for measures 143 to 148. The top part of the score (measures 143-148) is for the brass section, including Trb. (Trumpets), Trbn. (Trombones), and Tuba. The bottom part (measures 143-148) is for the string section, including Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Annotations include 'A cordas sem movimentação rítmica' and 'B trombones e trompetes mudando de células para acordes estáticos'.

Figura 118 – Cordas e trombones: rarefação da rítmica no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 143 a 148.

À medida que a rítmica vai se rarefazendo e as entradas em quintas cessam, o texto prossegue com sua transformação: no compasso 146 os trombones estabelecem um novo elemento – os *acordes em crescendo* – que

será imitado por todos os outros grupos dos sopros nesta sequência: trompetes no compasso 150, trompas no compasso 151 (Figura 119), oboés e clarinetas no compasso 152, fagotes e flautas no compasso 162 e por último flautim e tuba no compasso 171. Estes dois últimos não chegam a apresentar acordes, mas uma quinta justa – Dó# e Sol#, antecipando a próxima etapa, descrita a seguir. Neste ponto vale ressaltar que estes *acordes em crescendo* são seguidos de pausa, o que vai paulatinamente ocasionando ao texto mais rarefação da rítmica e diminuição da densidade harmônica. Esta foi a segunda etapa do processo de *transmutação*.

The image shows a musical score for four instruments: Corni (Trumpets), Corni (Trompas), Trbe. (Trumpets), and Trbn. (Trombones). The score is titled "Acordes em crescendo" and covers measures 146 to 151. The Corni parts (measures 146-151) feature a melodic line with a crescendo marking and a decrescendo marking. The Trbe. part (measures 146-151) features a melodic line with a crescendo marking and a decrescendo marking. The Trbn. part (measures 146-151) features a melodic line with a crescendo marking and a decrescendo marking. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc. aos*, and *poucos*. Red boxes highlight specific passages in the Corni and Trbn. parts.

Figura 119 – Acordes em *crescendo* nos trombones, trompetes e trompas no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 146 a 151.

Paralelamente a estas etapas temos um evento entre os compassos 148 e 152, onde as cordas contrariam a tendência da rarefação da rítmica, esboçando nova movimentação com os baixos, violoncelos, violas, segundos violinos e primeiros violinos (nesta ordem) trazendo de volta as células em semínimas com a diferença de um compasso entre cada entrada.

Este procedimento ocorre logo depois da última entrada em quintas dos sopros e aparece na ordem inversa do procedimento semelhante que ocorreu no compasso 113 sugerindo que os dois trechos são complementares e marcam o final de uma série de eventos. Além disso, a junção deles se assemelha ao grande arco formado por fragmentos melódicos no início da obra (primeira parte). Desta forma enxergamos aqui mais um arco que pode ser

percebido visualmente na partitura e que representa a sonoridade do trajeto agudo – grave – agudo que ocorre neste momento e no início do Vivo nas entradas das células em cada naipe das cordas:

The image displays two excerpts of a musical score for strings. The left excerpt, labeled 'compassos 113 a 117', shows five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) with a red line tracing a downward curve from the top left to the bottom center. The right excerpt, labeled 'compassos 148 a 152', shows the same five staves with a red line tracing an upward curve from the bottom center to the top right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'cresc.'.

Figura 120 – Arco formado pela movimentação das cordas em dois trechos do *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

A nota Ré# que predomina na última entrada em quintas dos sopros (flautim e tuba) que aconteceu no compasso 145 (Figura 117) aparece também nos primeiros violinos e é mantida nestes grupos por vários compassos, como que enfatizando a máxima ampliação do registro até este momento. No compasso 162 esta nota desaparece e neste ponto também cessam os acordes ou notas estáticas, a tessitura do texto diminui e a rarefação da rítmica (TAFFARELLO, 2010, p. 109) está quase no seu auge, que acabará por se concretizar no compasso 164 (Figura 121). A esta altura são proeminentes os *acordes em crescendo*, mas flautas e fagotes, com quintas – Dó# e Sol# – antecipam a terceira e última etapa do processo de *transmutação* que se inicia no compasso seguinte.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is for measures 163 and 164. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Clar., Fag., Corni (two staves), Trbe., Trbn., Tuba, Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. A red vertical box highlights a section of the score starting at measure 163. The text "Máxima rarefação da rítmica" is written across the Horn and Trumpet staves. A red letter "R" is placed in a small box at the beginning of the highlighted section. Dynamics like "f" and "p" are indicated throughout the score.

Figura 121 – Máxima rarefação da rítmica no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 164.

No compasso 163 (Figura 122) a nota Mi# está nos primeiros violinos e no *acorde em crescendo* dos trompetes (Mi# – Sol# – Mi#) que, agrupado às notas Dó# e Sol# das flautas, fagotes e violoncelos forma o acorde de Dó# maior – primeira tríade maior de todo o *Vivo* (com exceção dos compassos da transição vinda do *Adagio*) – e inicia a última etapa do processo de *transmutação* que consiste na transformação dos *acordes em crescendo* em

acordes maiores. Este procedimento, que também ocorre nas cordas, é paulatino e levará todo o texto a um final baseado numa tríade maior de Dó#.

The image shows a page of a musical score for the 'Vivo em Arcos Sonoros da Catedral' by Anton Bruckner, composed by Almeida Prado. The score is for measures 163 to 165. A red box highlights the first appearance of the C# major chord (Acorde C#) in measures 163 and 164. The instruments involved in this chord are the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Violin I (Vln. I). The Flute part starts with a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The Clarinet part has a *mf* marking. The Bassoon part has a *p* marking. The Violin I part has a *mf* marking. The Trumpet (Trbe.) part has a *p* marking and a *f* marking. The Trombone (Trbn.) part has a *mf* marking. The Tuba part has a *mf* marking. The Oboe part has a *mf* marking. The Flute part has a *mf* marking. The Violin I part has a *mf* marking. The score is in 2/4 time and the key signature is one sharp (F#).

Figura 122 – Primeira aparição do acorde maior (C#) no Vivo em *Arcos Sonoros da Catedral* Anton Bruckner, de Almeida Prado, comp. 163.

Outro processo que foi iniciado um pouco antes dos acordes em Dó# maior deve ser ressaltado: no compasso 160 as cordas, que estão inseridas em um *crescendo* passam a ter alterações harmônicas e direção ascendente

das células dos primeiros violinos. Alguns compassos à frente (compasso 164) inicia-se uma movimentação maior com a modificação do texto para linhas diatônicas em *tremolo* caminhando em direções opostas (Figura 123), proporcionando novo adensamento rítmico, com ampliação da sonoridade e repetição de vários compassos, como que conduzindo toda a orquestra ao ápice da dinâmica e da tessitura (novamente ampliada) que será alcançado no compasso 174. Este novo evento é interpretado retoricamente como uma *intensificação* do caráter obsessivo (HATTEN, 2004, p. 155) das células em ostinato que permearam todo o movimento.

**Linhas diatônicas em tremolo**

Figura 123 – Linhas diatônicas em *tremolo* no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton* Bruckner, de Almeida Prado, comp. 164 a 167.

Como nas etapas anteriores, as novas mudanças se sucederão em todos os grupos instrumentais: o acorde de Dó sustenido maior aparece nas trompas (apenas primeira, segunda e terceira) no compasso 168 e no compasso 172 (todo o naipe), juntas com oboés e clarinetas (Figura 124, letra A) e nos trombones no compasso 171, juntos com tuba e flautim (A). Flautas e fagotes já haviam antecipado Dó# e Sol# e tímpano reaparece com a nota Sol# no compasso 170. As linhas diatônicas das cordas, comentadas anteriormente, também estão baseadas em Dó# maior (B). No compasso 166 oboés e

clarinetas têm notas Si# e Fá# que se repetem nos compassos 170 e 171 antes de mudarem para Dó# maior, ou seja, Almeida Prado faz aqui uma alusão à cadência Dominante – Tônica (C), incluindo uma quase imperceptível resolução do trítono com a sétima e a sensível no momento exato em que o acorde maior está pleno, sem qualquer nota estranha a ele nos grupos de sopros.

The image shows a musical score for measures 170 to 173. The instruments listed are Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Trumpets (Trbe.), Trombones (Trbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The score is annotated with three main sections:

- Section C (green):** Labeled "C cadência tônica-dominante", it highlights the woodwind parts in measures 170 and 171, showing a tritone resolution.
- Section A (red):** Labeled "A acordes de C#", it highlights the chordal parts of the Trombones, Trumpets, and Horns in measures 171 and 172.
- Section B (blue):** Labeled "B linhas diatônicas baseadas em C#", it highlights the string parts in measures 170 and 171, showing diatonic lines.

Figura 124 – Acordes e linhas diatônicas em C# e alusão à cadência tônica – dominante no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 170 a 173.

A figuração obsessiva das cordas que vem desde o compasso 164, os acordes em *crescendo* e a chegada ao acorde C#/G# numa colcheia acentuada em *fortíssimo* (Figura 125, letra A), no ápice da tessitura de toda esta última parte marcam, juntamente com a frase em uníssono dos quatro últimos compassos (B), o clímax do *Vivo*. A grande pausa que antecede esta frase funciona como uma respiração, como que dando tempo ao ouvinte de

absorver este novo contexto de clímax em harmonia de C#/G# (HATTEN, 2004, p. 215) e ao mesmo tempo como preparação para a majestosa (como indicada pelo compositor) frase em arco e em uníssono que encerra a obra. Assim entre os compassos 164 até o final observamos novamente um gesto classificado como *retórico de chegada* a um clímax (HATTEN, 2004, p. 165). Esta série de mudanças em relação ao texto imediatamente anterior, caracterizada pela *ruptura textural* (HATTEN, 2004, p. 272) onde o uníssono é apresentado com toda a orquestra em *ff* e *fff*, grande pausa e centro em C# maior – sugerem ainda uma *explosão retórica* (HATTEN, 2004, p. 157).

The image shows a page of a musical score for the 'Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner' by Almeida Prado, measures 174 to 178. The score is annotated with two boxes: a red box labeled 'A' and a blue box labeled 'B'. Box A highlights the C#/G# chord and the peak of the texture. Box B highlights the unison phrase. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Corni, Trombones, Tuba, Timpani, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is 'Pouco menos, majestoso' and the dynamics are 'ff' and 'fff'. A 'Tacet' marking is present at measure 176.

Figura 125 – Ápice da tessitura, com acorde de C#/G# e frase final em uníssono no *Vivo* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado, comp. 174 a 178.

Esta *explosão retórica*, que culmina num contexto em C#, onde uma frase final apresenta pela última vez uma das modificações de um dos *elementos unificadores* – as tercinas (Figura 125), – pode ser interpretada como o *crux* (HATTEN, 1994, p. 289) de toda a terceira parte da obra sugerindo que toda a transformação aqui ocorrida converge na sua direção. No *Vivo* apareceram alusões a essas tercinas, num alargamento rítmico que resulta em grupos de três notas em algumas das células ocorrentes nos sopros:

The image displays two musical staves. The top staff is titled "3ª entrada - compasso 127 - oboés e clarinetas" and shows a treble clef with a 5/4 time signature. It contains a sequence of notes with blue boxes highlighting groups of three notes (triplets). The bottom staff is titled "4ª entrada - compasso 131 - trompas" and shows a bass clef. It also contains a sequence of notes with blue boxes highlighting groups of three notes (triplets).

Figura 126 – Alargamento rítmico das tercinas em células tocadas pelos sopros.

Para ilustrar as etapas do processo de *transmutação* que acabamos de descrever, tomamos como exemplo a evolução que ocorre no grupo dos oboés e clarinetas:

**Célula**

Ob.  $\frac{9}{4}$  *p*

Clar.  $\frac{9}{4}$  *p*

**Célula - variação**

Ob.  $\frac{9}{4}$

Clar.  $\frac{9}{4}$

**Acordes estáticos**

Ob.  $\frac{9}{4}$  *p*

Clar.  $\frac{9}{4}$  *p*

**Acordes em crescendo**

Ob.  $\frac{9}{4}$  *p* *f*

Clar.  $\frac{9}{4}$  *p* *f*

**Acorde de C#**

Ob.  $\frac{9}{4}$  *mf*

Clar.  $\frac{9}{4}$  *mf*

Figura 127 – Evolução das etapas do processo de *transmutação* nos oboés e clarinetas no *Vivo* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

A representação gráfica (Figura 128) das etapas do processo de *transmutação* torna ainda mais evidente a maneira original e criativa que o

compositor lançou mão não só para executar a transformação paulatina das células iniciais, mas também para aludir a dois gestos encontrados na obra sinfônica de Bruckner: as conclusões triunfais (GAULT, 2011, p.17) e o processo de *revelação* (WILLIAMSON, 2004, p. 94) que serão descritos a seguir. Portanto classificaremos este procedimento como um gesto espontâneo (HATTEN, 2004, p. 136).

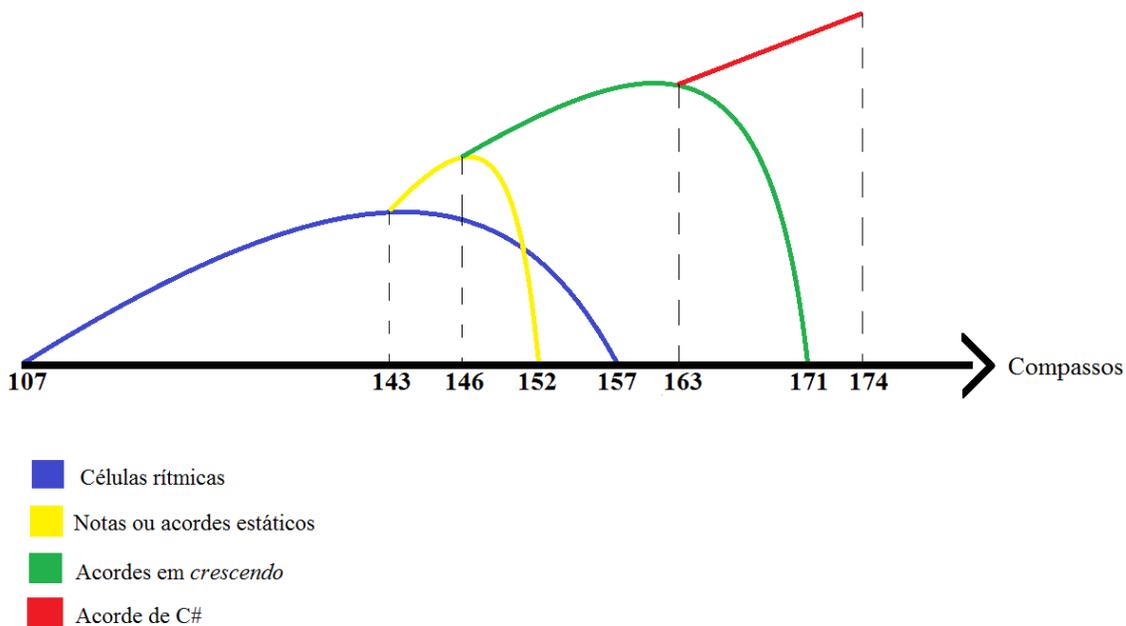


Figura 128 – Representação das etapas do processo de *transmutação* do *Vivo* em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

Os movimentos ascendentes e descendentes das parábolas indicam que cada etapa da *transmutação* se expande e em seguida se retrai quando uma nova forma (células e os três tipos de acordes) passa a se sobressair, e assim por diante, com exceção da última etapa (acorde de C#) que se mantém até o final. O início de cada parábola junto a outra anterior a ela indica a ideia de transformação, como que uma forma se originando da anterior, como ocorre na obra.

Notamos ainda um procedimento que ocorre no decorrer de todo o *Vivo*: desde o início e de maneira paulatina há um aumento progressivo da textura através do acúmulo de sonoridades (TAFFARELLO, 2010, p. 113), atingindo um pico no compasso 146 que coincide com a maior densidade

harmônica deste movimento (devido ao número de alturas distintas que ali ocorre – onze notas diferentes).

Neste gráfico (Figura 129) mostramos a evolução dos procedimentos adotados por Almeida Prado no decorrer do texto: *aumento da densidade harmônica, adensamento e rarefação da rítmica, aumento e diminuição da tessitura*. Podemos notar, além da coincidência de alguns picos nas ocorrências dos procedimentos, uma expansão seguida de declínio e nova expansão, com exceção dos últimos compassos na densidade harmônica.

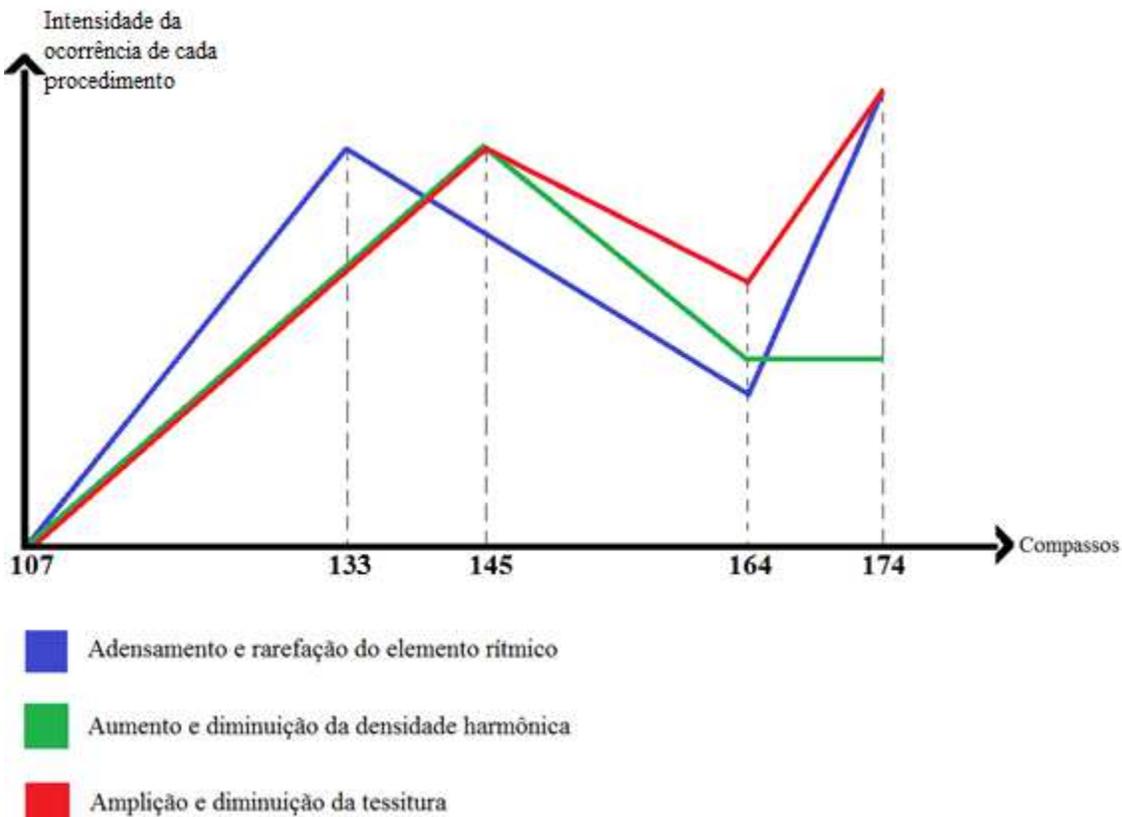


Figura 129 – Evolução dos procedimentos técnicos adotados no *Vivo em Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado.

### 2.3.3. Intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner

Williamson argumenta que o tratamento dado por Bruckner à estrutura das suas sinfonias pode ser compreendido como um processo de

*revelação*. Ele toma como exemplo o lento desvendar da tônica na recapitulação do primeiro movimento da *Sinfonia nº 8* (WILLIAMSON, 2004, p. 94), onde não é estabelecido nenhum centro tonal entre os compassos 139 e 225, e somente neste último o primeiro tema aparece na tonalidade inicial. As transformações das células, passando por várias etapas no texto de Almeida Prado, parecem ao final revelar um “centro tonal” – Dó# maior – indicando assim uma alusão a este procedimento bruckneriano.

O modo como Almeida Prado encerra a obra também remete às sinfonias de Bruckner: segundo Gault, aberturas com pouca sonoridade e conclusões triunfais são características do sinfonismo deste autor (GAULT, 2011, p. 17).

#### **2.4 Associações, Achados, Discussão e Modelos Identificados**

Esta é uma obra repleta de intensificações e atenuações, expansões e contrações ocorrendo ao longo do texto, o que contribui efetivamente para a expressividade e para as configurações dos gestos. As aparições dos três *arcos de crescendo* se constituem em alguns dos momentos de maior peso dramático.

Alguns procedimentos característicos são explorados com frequência: acúmulo de sonoridades, reiteraões (com variações), isomorfismo, arcos melódicos, *planos sonoros* e sobreposição de quiálteras diferentes.

A textura ganha importância e é provavelmente o elemento estrutural mais variado.

Também desempenham papel fundamental os picos de registro e dinâmica, associados ou não aos clímax, auxiliando na geração de significados expressivos.

Encontramos ao longo da peça uma predominância da variação harmônica em relação à variação rítmica e à utilização de linhas melódicas. Assim como a textura, a harmonia é imensamente variada, alternando entre simples quintas sobrepostas, tríades, acordes com sétimas, nonas, quintas

aumentadas e outras, acordes sobrepostos, acordes quartais, *clusters*, além das harmonias resultantes de sobreposições de linhas melódicas ou células. O elemento harmônico é determinante para o conceito de *clareza* e *nebulosidade* e passa a ser material para um dos *elementos unificadores* da obra, a *sequência de acordes*. O gráfico a seguir mostra a variação da clareza em toda a obra:

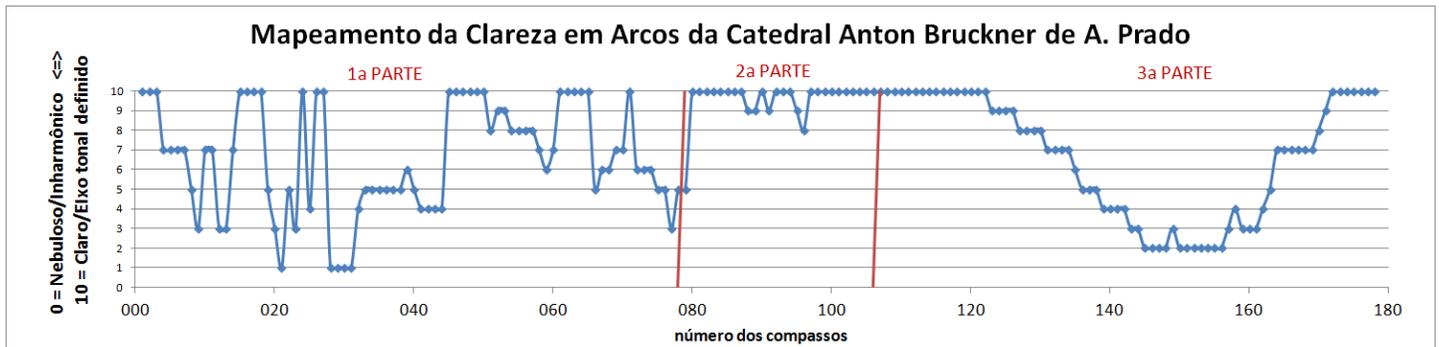


Figura 130 – Mapeamento da clareza em *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*, de Almeida Prado – Escala de 0 (Nebuloso/Inharmônico) a 10 (Claro/Eixo tonal definido)

Retoricamente, Almeida Prado emprega gestos típicos de abertura e conclusão e o *Adagio* intermediário parece revelar um caráter parentético. As três partes da obra são bastante contrastantes, com texturas e processos composicionais diferentes. Podemos sugerir termos que proporcionem significados expressivos a cada um deles: primeira parte – enigmática e dramática; *Adagio* – lírico, sereno, transcendente; *Vivo* – obsessivo, metamórfico, jubiloso. Observamos transformações constantes dos textos, porém ocorrendo de formas diferentes: na primeira parte, estas transformações ocorrem devido à justaposição de gestos e blocos sonoros, ao passo que no *Vivo* o texto é modificado paulatinamente através dos processos descritos.

É importante ressaltar as variações que ocorrem nos *elementos unificadores* em diferentes contextos ao longo da obra e a convergência na direção de um deles – a variação em forma de tercina – no momento final da obra.

Podemos propor que no clímax da primeira parte (Gesto 8) o compositor realça um elemento que vinha se esboçando nos gestos anteriores – a *sinuosidade* – de tal forma que podemos considerar a existência de uma

*antítese* presente neste momento da obra – *sinuosidade* versus *arco*, que é um dos elementos mais recorrentes ao longo da peça.

O estudo dos gestos mostra de que maneiras o compositor pode se utilizar de diferentes tipos de materiais composicionais associados com possíveis significações expressivas para levar a termo as suas intenções dentro da obra. Revelou ainda que alguns gestos desempenham um papel mais relacionado à estrutura, especialmente os retóricos indicando, por exemplo, conclusões, aberturas ou transições ao passo que outros, como os tropos de gestos aproximam-se mais de significados expressivos.

Na primeira parte, os arpejos, acordes, escalas e fragmentos deles derivados são pertencentes ao vocabulário tonal (TAFFARELLO, 2010, p. 110), porém estão justapostos e sobrepostos livremente. Associados ainda aos *clusters*, estes componentes harmônicos se aproximam muito da estética que o próprio autor denominou de "*tonalismo livre*" (ALMEIDA PRADO apud COSTA, 1998, p. 195). Estes componentes harmônicos, com exceção das sobreposições e dos *clusters*, também são utilizados no *Adagio* em progressões que se aproximam da música tonal.

O autor emprega o que poderíamos chamar de uma *estrutura subjacente* no *Vivo*, onde elementos não perceptíveis tão facilmente na escuta, como o *processo de transmutação*, as quintas justas nas entradas dos grupos instrumentais e as técnicas de *adensamento e rarefação da rítmica, ampliação e diminuição da tessitura e aumento e diminuição da densidade harmônica*, funcionam quase que como enigmas a serem desvendados pelo ouvinte ou pelo analista.

A intertextualidade entre Almeida Prado e Bruckner é constatada em vários níveis: figuras rítmicas características, gestos expressivos (como os *arcos de crescendo* e os silêncios), variedade timbrística, técnicas composicionais (ostinatos, contraponto, pausas súbitas, quiálteras sobrepostas, temas declamatórios, forma cíclica) e atmosferas (majestade). Vale ressaltar que as figuras rítmicas características são o principal material utilizado por Almeida Prado na elaboração dos *elementos unificadores*.

Observamos também o componente religioso sendo abordado de

forma bastante original, onde Almeida Prado faz várias alusões a elementos associados a uma catedral, expandindo o sentido do termo presente no título da obra. Além de alusões ao cantochão, aos arcos, ao órgão e à sua canção *Ave Maria*, nos compassos 21 a 27 encontramos acordes de diferentes grupos instrumentais que, quando tocados, invadem tempos do acorde seguinte, gerando assim uma sobreposição de harmonias que remete à ideia de reverberação sonora, como se a orquestra estivesse tocando dentro de uma catedral.

## 2.5 Conclusão

Acreditamos que a abordagem de uma obra por meio de diferentes vieses pode proporcionar um estudo diversificado e profícuo, com a possibilidade de proporcionar conclusões com pretensões arrojadas e até impensadas. Na esperança de que pelo menos parte desta empreitada tenha sido concretizada, seguimos com a reflexão sobre alguns aspectos conclusivos.

Podemos notar que estratégias composicionais que se sobressaem na obra, como a utilização de intensificações e atenuações, expansões e contrações e picos na tessitura e na dinâmica estão diretamente relacionadas com as diversas possibilidades de significações expressivas.

A predominância de alguns procedimentos técnicos, como acúmulo de sonoridades, reiterações (com variações), isomorfismo, e *planos sonoros*, assim como de outros componentes, como arcos melódicos, primazia harmônica, efeito de *clareza* e *nebulosidade*, contrastes e variedade nas texturas conferem unidade e coerência à obra, que são corroboradas pela elaboração dos *elementos unificadores* – as figuras rítmicas características e a *sequência de acordes*.

O estudo dos gestos nos pareceu mostrar-se como ferramenta útil à composição e à análise, porém se constitui num tema digno de estudos posteriores.

É importante notar ainda que a intertextualidade entre Almeida

Prado e Bruckner se dá no nível estrutural através das figuras rítmicas características e de técnicas composicionais em comum, assim como também no nível expressivo, por meio dos gestos.

Finalmente, ressaltamos a aparente intenção de Almeida Prado de criar espécies de enigmas a serem revelados, como as estruturas subjacentes ocorrentes no *Vivo* e as alusões a elementos de uma catedral.

Todos estes aspectos nos fornecem uma visão geral de *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* : motivado provavelmente pela homenagem a Bruckner, Almeida Prado parece deixar-se levar pela liberdade por ele mesmo reivindicada na sua fase madura e nos concede uma obra repleta de expressividade, extremos, contrastes, variedade de atmosferas, fusão de harmonias e cores, criando uma obra única.

### 3. Análise da obra composta

A peça *Iluminuras*, para quinteto de sopros foi composta aplicando-se procedimentos observados na análise comparativa da obra de Almeida Prado e a escritura de Anton Bruckner de forma que seja em si uma elaboração criativa sintetizando em linguagem musical os conhecimentos adquiridos e assimilados nesta pesquisa.

Iluminura é um termo relacionado com a ideia de miniatura e, mais especificamente com as figuras que ilustravam os códices, precursores dos livros, que eram bastante ocorrentes na Idade Média. Parte dessas figuras eram miniaturas ornamentando as primeiras letras de cada capítulo contido nos códices.

A obra é dividida em cinco partes, com a duração média de dois minutos cada uma, adquirindo assim um formato e caráter de cinco miniaturas, onde cada uma recebe um título originado de iluminuras que estão preservadas até hoje. Podemos dizer que este formato de pequenas peças alude à estrutura de blocos contrastantes justapostos presentes na primeira parte de *Arcos Sonoros*.

#### 3.1 Primeira Miniatura

Na primeira delas, *Códice*, aplicamos, entre outros, os seguintes procedimentos composicionais:

- Emprego das figuras rítmicas características  e  modificadas;
- Tríades maiores;
- Silêncio (interrupção e emergência sonoras).

Esta primeira miniatura se inicia com uma espécie de chamado tocado pela flauta, oboé e clarineta. Fragmentos deste chamado serão

desenvolvidos no decorrer deste movimento sofrendo algumas intervenções em forma de acordes, da seguinte maneira:

- Acordes em mínimas, especialmente tríades maiores (compassos 12, 15, 16, 28, 29 e 37);
- Sucessão de semínimas (compassos 08 a 11 e 24 a 27);
- Grupos de semicolcheias intercalados com pausas (compassos 13, 14, 18, 31, 32 e 33).

A partir do compasso 30, o chamado inicial é reintroduzido dividido em partes intercaladas com os acordes em grupos de semicolcheias e com um fragmento dele originado. No final o chamado aparece completo novamente, agora tocado por todos os instrumentos e seguido por um acorde maior que encerra a primeira miniatura.

### **3.2 Segunda Miniatura**

A segunda miniatura, *Cruz*, emprega os seguintes elementos e recursos:

- Planos sonoros;
- Arcos melódicos;
- Reiteraões modificadas dos componentes desses planos sonoros;
- Utilização de pequenas transformações paulatinas da escritura musical;
- Ostinatos.

No início, clarineta e fagote desenham um arco melódico que se repete formando um ostinato baseado na escala de Dó menor. Este ostinato

será o plano sonoro que dará uma espécie de sustentação às intervenções atonais dos outros instrumentos, que formam outro plano sonoro.

Em seguida, a partir do compasso 09, novos planos sonoros são configurados:

- Uma escala em Dó menor num compasso 7/8 tocada pelo oboé;
- Figuras com acordes em *staccato* em um compasso “virtual” de 3/4 ritmicamente independente da escala do oboé;
- Figuração tocada pela flauta formando um ostinato onde intervalos de segunda maior estão em tercinas e colcheias regulares. No decorrer do texto, as partes dos outros instrumentos vão paulatinamente tocando essa figuração, convergindo o texto a um uníssono.

A seguir, a partir do compasso 24, é apresentado outro pequeno episódio com andamento mais lento e caráter mais introspectivo onde são reiterados, com modificações, elementos apresentados anteriormente.

O próximo episódio (compasso 32 em diante) traz de volta os intervalos de segunda maior, agora distribuídos a todos os instrumentos em uma maior espacialização sonora. A cada tempo do compasso quaternário uma mínima é tocada por um instrumento diferente possibilitando a escuta permanente de dois sons simultâneos.

Por fim, o plano sonoro inicial com clarineta é fagote é reapresentado no compasso 39 e logo depois a escala do oboé passa a ser tocada pelos outros instrumentos, sendo sobreposta em ataques e direções divergentes. Novamente há uma transformação paulatina do texto, onde haverá uma convergência das partes para as figuras em *staccato*, que encerram esta miniatura.

### 3.3 Terceira Miniatura

Encontramos em *A morte e os três vivos*:

- A técnica de transformação paulatina aplicada de outra forma, em longos acordes em *crescendo*;
- Acúmulo de sonoridades;
- Arcos;
- Tríades;
- Silêncio.

No início desta miniatura (compassos 01 a 06 e 07 a 12) observamos a construção de arcos melódicos através do acúmulo de sonoridades, com notas de maior duração na parte ascendente dos arcos e menor duração na segunda parte, descendente, o que estabelece um contraste entre elas. No trecho ascendente são construídos acordes que, paulatinamente, vão sendo modificados na medida em que notas se acumulam e outras deixam de ser tocadas.

A partir do compasso 15 há uma nova estrutura onde clarineta e, em seguida oboé, sustentam uma nota Ré comum a duas tríades (Si bemol maior e Ré maior) que se alternam e passam a ter uma aceleração rítmica que culmina em outro acorde formado a partir de acúmulo de sonoridades.

Esta estrutura é reiterada, com outras notas, a partir do compasso 26 antecedendo um pequeno contraponto (compasso 35) que utiliza o ritmo em tercinas que apareceu nos arcos iniciais. O contraponto aparece novamente no compasso 43, porém na sua forma retrógrada. Os arcos iniciais são repetidos e diluídos ao final da miniatura.

### 3.4 Quarta Miniatura

A quarta miniatura, *Catedral*, foi concebida na mesma atmosfera serena e transcendente presente no *Adagio de Arcos Sonoros*, contendo os procedimentos composicionais:

- Melodia acompanhada;
- Escrita pouco movimentada;
- Utilização de variações da figura ;
- Silêncio.

Os instrumentos se alternam na apresentação das melodias e o acompanhamento, de maneira geral, se apresenta numa textura cordal, com intervenção de alguns contracantos. A harmonia aproxima-se da música tonal romântica, pós-romântica, moderna e do jazz.

### 3.5 Quinta Miniatura

*Paladino* possui os seguintes procedimentos:

- Sequências construídas sobre as doze notas do total cromático;
- Acúmulo de sonoridades;
- Rarefação e adensamento rítmicos;
- Utilização de variações da figura .

As doze notas do total cromático aparecem por várias vezes na sua totalidade, constituindo o material de toda esta miniatura. Elas ocorrem numa expansão da figura rítmica , que é modificada para  com o

acréscimo de semicolcheias e semínimas –  (compassos 09 e 10) –, numa espécie de adensamento e rarefação rítmicas.

Outros contextos envolvendo o total cromático se seguem:

- Acréscimo de sextinas e quintinas (a partir do compasso 11);
- Retrógrado (a partir do compasso 15);
- Fragmentação, onde as notas do total cromático sofrem interrupções na forma de acordes em acúmulo de sonoridades;
- Imitação (a partir do compasso 28);
- Harmonização paralela (a partir do compasso 34).

### 3.6 Discussão e conclusão final

O exame detalhado de todos os recursos e processos empregados por Almeida Prado e a conformação final de sua obra evidenciam como houve apropriação de gestos, materiais e de maneiras de proceder de Bruckner aplicados de tal forma que a obra final não perdeu a identidade de seu compositor. Almeida citou o material do qual se apropriou para dizer: – “Bruckner!” – não de forma escrita explícita como neste texto, mas em “palavras” sonoras ditas em linguagem musical. Esse justo equilíbrio entre a referência citada e o discurso próprio caracterizam e fortalecem a homenagem musical pretendida por Almeida Prado.

A composição das *Iluminuras*, por sua vez baseada no estudo de *Arcos Sonoros*, traz à tona o desafio de colocar em prática o exercício da intertextualidade, desta vez a partir da obra referida de Almeida Prado, operacionalizando um “mimetismo musical” à imagem do que Almeida Prado fez a partir de Bruckner. Uma vez que as *Iluminuras* foram compostas na fase final da elaboração desta dissertação, enquanto seu conteúdo ainda guardava certo frescor na memória e tomava praticamente todo o pensamento, foi possível realizar o trabalho composicional com alguma liberdade, dando espaço ao fluxo de ideias, à apreensão espontânea dos materiais e gestos,

bem como à escolha de procedimentos pertinentes e adequados a cada momento.

Assim, entre as principais soluções adotadas para a realização desse desafio, optamos pela associação e a modificação de alguns procedimentos composicionais encontrados na análise da obra de Almeida Prado, ressaltando que alguns procedimentos técnicos aplicados nas *Iluminuras* estão presentes ao mesmo tempo em Almeida Prado e Bruckner, como o uso de arcos melódicos, ostinatos, silêncios e figuras rítmicas características, enquanto que outros são encontrados exclusivamente em Almeida Prado, como o uso de planos sonoros, acúmulo de sonoridades e o emprego das doze notas do total cromático.

Dessas associações e modificações de procedimentos aplicados nas *Iluminuras*, destacamos:

- A organização dos planos sonoros entre os compassos 09 e 23 da segunda miniatura, *Cruz*, onde um plano com conteúdo atonal, outro com conteúdo harmônico e ênfase no ritmo e um terceiro, com uma escala diatônica, convergem, em uma modificação paulatina da escritura, ao conteúdo atonal de um desses três planos sonoros;
- A construção de arcos melódicos através do acúmulo de sonoridades na miniatura *A morte e os três vivos*, onde acordes com maior *clareza* são, aos poucos, transformados em acordes com maior *nebulosidade* (compassos 01 a 06 e 07 a 12);
- A utilização de tríades maiores em *Códice* (compassos 12, 15, 28, 29 e 37), onde aparecem de forma um tanto isolada e destacada, contrastando e proporcionando uma diferente atmosfera em relação à escritura imediatamente precedente;
- O uso das doze notas do total cromático em todo o texto da miniatura *Paladino*, onde a sequência de doze notas aparece

em adensamentos e rarefações rítmicas, formas retrógradas, imitações contrapontísticas e estruturas harmônicas paralelas.

Portanto, fica notório que o aprofundamento analítico contribuiu para o desenvolvimento do processo criativo na medida em que trouxe à tona estratégias e procedimentos composicionais empregados por Almeida Prado. Possibilitou ainda enxergar e entender as conexões e relações entre a escritura de *Arcos sonoros* e significados expressivos, além de elementos intertextuais, com maior riqueza de detalhes, vislumbrando novas possibilidades de criação. Assim, podemos afirmar que o processo analítico é imprescindível ao processo criativo.

## Referências Bibliográficas

BARK, Josely Maria Machado. *Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas OP 74 - estudo analítico e interpretativo*. Tese de Doutorado. Teses e Dissertações- SBUUNICAMP, disponível em [www.acervus.unicamp.br](http://www.acervus.unicamp.br), 2006.

BROWN, A. Peter. *The second golden age of the Viennese symphony: Brahms, Bruckner, Dvořák, Mahler, and Selected Contemporaries*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

BRUCKNER, Anton. *Symphony No.1 in C minor*. Partitura. Linz, 1865-66.

Disponível em:

<[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.1\\_in\\_C\\_minor,\\_WAB\\_101\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_in_C_minor,_WAB_101_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

\_\_\_\_\_. *Symphony No.2 in C minor*. Partitura. Viena, 1872. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.2\\_in\\_C\\_minor,\\_WAB\\_102\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.2_in_C_minor,_WAB_102_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

\_\_\_\_\_. *Symphony No.3 in D minor*. Partitura. Viena, 1873. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.3\\_in\\_D\\_minor,\\_WAB\\_103\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3_in_D_minor,_WAB_103_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

\_\_\_\_\_. *Symphony No.5 in B-flat major*. Partitura. Viena, 1878. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.5\\_in\\_B-flat\\_major,\\_WAB\\_105\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_in_B-flat_major,_WAB_105_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

\_\_\_\_\_. *Symphony No.6 in A major*. Partitura. Viena, 1881. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.6\\_in\\_A\\_major,\\_WAB\\_106\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_in_A_major,_WAB_106_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

\_\_\_\_\_. *Symphony No.8 in C minor*. Partitura. Viena, 1887. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.8\\_in\\_C\\_minor,\\_WAB\\_108\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8_in_C_minor,_WAB_108_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

\_\_\_\_\_. *Symphony No.9 in D minor*. Partitura. Viena, 1894-96. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.9\\_in\\_D\\_minor,\\_WAB\\_109\\_\(Bruckner,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9_in_D_minor,_WAB_109_(Bruckner,_Anton))>. Acesso em: 22 mai. 2012

COSTA, Régis Gomide. *Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em música). UFRGS.

DECLAMATORY. In: *DICIONÁRIO Michaelis*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

GAULT, Dermot. *The New Bruckner- Compositional Development and the Dynamics of Revision*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011.

GOMES, Tarcísio Filho. *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance*. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

HAOULI, Janete El e MANNIS, José Augusto. *Abertura para o silêncio*. In: XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, agosto de 2011. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2399365/Abertura\\_para\\_o\\_silencio](https://www.academia.edu/2399365/Abertura_para_o_silencio)>. Acesso em: 17 jul. 2014.

HASSAN, Mônica Farid. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.

HATTEN, Robert S. *Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004b.

HOLLAND, Bernard (25 January 2008). *In a Show of Accessibility, Schumann Joins Bruckner*. New York Times. Disponível em <[http://www.nytimes.com/2008/01/25/arts/music/25nyph.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/01/25/arts/music/25nyph.html?_r=0)>

- HORTON, Julian. *Bruckner's Symphonies: Analysis, reception and cultural politics*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.
- KINDER, Keith William. *The Wind and wind-chorus music of Anton Bruckner*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2000.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- KUNG, Hans. *Música y Religión: Mozart, Wagner, Bruckner*. Madrid: Trotta, 2008.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MAITLAND, J. A. FULLER (Ed.). *Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. I*. Nova York: The Macmillan Company, 1904.
- MANNIS, José Augusto. *Design de difusores sonoros a partir de processo serial: adequação acústica de pequenas salas à performance e audição musical*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas.
- \_\_\_\_\_. *Silêncio e vazio*. In: POLÊMICA, Rio de Janeiro, v.8, abril/junho de 2009. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2431626/Silencio\\_e\\_vazio](https://www.academia.edu/2431626/Silencio_e_vazio)>. Acesso em: 04 jun. 2014.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.
- PERSICHETTI, Vincent. *Harmony: Creative Aspects and Practice*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1961.
- PIRES, Elaine Lopes de Oliveira. *Um sopro de clarineta no Brasil: resgate de "crônica de um dia de verão": fantasia para clarineta e orquestra de cordas de*

- Almeida Prado. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.
- PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*. Meditação Sinfônica. Partitura. Campinas, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas, 1985. Tese (Doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas.
- ROCHA, Junia Canton. *Decisões técnico-musicais e interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação de mestrado. 2004 UFMG. Belo Horizonte.
- SANT'ANA, Edson Hansen. *Almeida Prado: aspectos contextuais relevantes para a ruptura e direcionamento poético nas outras suas fases subsequentes*. Brasília, n. 1 (2012): 97-120. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano VI, Vol. 1 (dezembro de 2012)
- SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.
- SEROTSKY, Paul. *Notes: Bruckner (1824-1896) – Symphony N° 9*. Disponível em [http://www.musicweb-international.com/Programme\\_Notes/bruckner\\_sym9.htm](http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/bruckner_sym9.htm). Acesso em: 23 jun. 2012.
- SILVA, Dario Rodrigues e CORVISIER, Fernando Crespo. *Aspectos interpretativos no Momento 41 de Almeida Prado*. In: 10º Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 2010, Goiânia – GO. Anais do X SEMPEM, 2010. v.1.
- SOBRINO, Ramón e CORTIZO, Maria Encina. *Questa poi ben la conosco: Cita, homenaje y reelaboración en lá ópera il disoluto punito ossia don Giovanni Tenorio (1882) de Ramón Carnicer*. In: MARTINEZ, Javier (ed.). *Mundus vult decipi: Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literária*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2012.
- SPITZER, Michael. *Metaphor and musical thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- STANLEY, Sadie. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed, Vol. 24. London: Macmillan, 2001.

STEINBERG, Michael. *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WILLIANSO, John. *The Brucknerian symphony: an overview*. In: WILLIANSO, John. *The Cambridge Companion to Bruckner*. United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. *Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.



## **ANEXO 1 – Partitura Digitalizada**

### **Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner – Meditação Sinfônica**

**Almeida Prado**

Obs.: a partitura está em Dó.

# Arcos Sonoros da Catedral Anton Brukner

## Meditação Sinfônica

Almeida Prado  
Campinas 21/01/96

### Ao Benito Juarez de Souza

[♩ = 112] ou [♩ = 100]

The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flauta 1 and 2, Oboé 1 and 2, Clarinete 1 and 2, and Fagote 1 and 2. The second system includes Corni 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The third system includes Violino I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Piccolo part has a melodic line with notes marked 2, 3, and 4, and dynamics *pp*. The Flauta 1 part has a melodic line with dynamics *pp*. The Oboé 1 part has a melodic line with dynamics *pp*. The Clarinete 1 part has a melodic line with dynamics *pp*. The Fagote 1 part has a melodic line with dynamics *pp*. The Corni 1 part has a melodic line with dynamics *pp*. The Violino I and II parts have a rhythmic accompaniment with dynamics *pp*. The Viola part has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp*. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp*. The Contrabaixo part has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp*.

This musical score page contains staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, two Corni, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The woodwind section (Picc., Fl., Ob., Clar., Fag.) features melodic lines with slurs and accents, including a dynamic marking of *p* in the Oboe and Clarinet parts. The brass section (Corni, Trbe.) consists of sustained notes with slurs. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) includes tremolos (*S. trem.*) and sustained notes, with a dynamic marking of *p* in the Contrabasso part. Measure numbers 5 through 9 are indicated at the top of the page.

Musical score for measures 10 through 14. The score is arranged in three systems of staves. The instruments are listed on the left of each staff: Picc., Fl., Ob., Clar., Fag., Trbn., Trbn., Tuba., Vln. I, Vln. II, Vla., Ve., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* (piano). Measure numbers 10, 11, 12, 13, and 14 are indicated at the top of the first system. Specific performance instructions include *Div* (divisi) for the strings and *S. trem.* (Sordano tremolo) for the Viola and Cello. Fingerings and breathings are also indicated throughout the score.

This musical score page covers measures 15 through 20. It features a woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), a brass section (Cornets, Trumpets, Trombones, Tuba), and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). A section marker 'A' is placed above measure 17. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass section has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The string section includes the instruction 'A TRE' above measures 15 and 16.

21 22 23 24 25 26

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Clar. *pp*

Fag. *pp*

Corn. *pp*

Corn. *pp*

Trbe. *ppp*

Trbn. *pp*

Tuba *p*

Vln. I *ppp* div. a 3 *pp* div. a 2

Vln. II *ppp* div. a 3 *pp*

Vla. *ppp* div. a 3 *pp* div. a 2

Vc. *ppp* div. a 2 *pp* div. a 2

Cb. *ppp* div. a 2 *pp* div. a 2

Musical score for measures 27-32, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into three systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Horns (Corni), Trumpets (Trbe.), Trombones (Trbn.), and Tuba. The third system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 27-32 are marked with *pp* (pianissimo) dynamics. The woodwinds (Picc., Fl., Ob., Clar., Fag.) play sustained notes with *pp* dynamics. The brass instruments (Corni, Trbe., Trbn., Tuba) also play sustained notes with *pp* dynamics. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play sustained notes with *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

**B**

33 34 35 36 37 38

Picc.

Fl.

Ob. *a 2*

Clar.

Fag.

Corn. *a 3*

Corn.

Trbn. *a 3*

Trbn.

Tuba.

Vln. I *B* *div* *a 3* *pp*

Vln. II *div.* *a 2* *pp*

Vla.

Vc.

Cb.



**C** Sonoro!

45 46 47 48

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corni

Corni

Trbe.

Trbn.

Tuba.

Timp.

Vln. I s.trem.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



54 55 56

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag. Corni Trbe. Trbn. Tuba. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes two Cornets, Trumpet, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp*. The Violoncello and Contrabass parts have a melodic line with a dynamic marking of *expressivo!* and a *cresc.* marking. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes.

57 58 59 60

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag. Corni Corni Trbe. Trbn. Tuba Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes two Cornets, Trumpet, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet part features a melodic line with triplets and slurs. The Timpani part has a rhythmic pattern with dynamics *pp*, *cresc.*, and *ff*. The Violoncello and Contrabass parts have a bass line with dynamics *f* and *f*.

**E**

61 *mf* Pic Fl. Ob. Clar. Fag. *mf* 62

*mf* Corni 3 Trbe. *mf* 3 Trbn. 1 Tuba *mf*

**E**

Vln. I *ff* Vln. II *ff* Vla. *ff* Vc. *ff* Cb. *ff*

This musical score page contains two systems of staves. The first system includes woodwind and brass instruments: Piccolo Flute (Pic Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cornet (Corni), Trumpet (Trbe.), and Trombone/Tuba (Trbn. Tuba). The second system includes string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 63 and 64 are marked at the top of the first system. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 4/4. The woodwind and brass parts are marked *mf* (mezzo-forte). The string parts are marked *ff* (fortissimo). The string parts feature long, sustained notes with fingerings (7, 6<sup>b</sup>, 7) and (5, 4<sup>b</sup>, 5) indicated.

This musical score page contains measures 65 and 66. The woodwind section (Piccolo Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Cornet, Trumpet, Trombone) play sustained notes in measure 65, marked *mf*. In measure 66, they play sustained notes marked *mf*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) plays a rhythmic pattern in measure 65, marked *ff*. In measure 66, they play a similar pattern marked *f*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and slurs.

67 **F** 68

Pic. Fl. *ff*

Ob. *ff*

Clar. *ff*

Fag. *ff*

Corni *ff* a 6 unissono

Trbe. *ff*

Trbn. Tuba *ff* tromb a 3

Vln. I *fff* **F**

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 67 and 68. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Piccolo Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais (labeled 'a 6 unissono'). The brass section includes Trumpets and Trombones (labeled 'tromb a 3'). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with a forte dynamic (*ff* or *fff*) and a key signature of one flat (F major or D minor). Measure 67 begins with a dynamic marking of *ff* and a key signature change to one flat, indicated by a box containing the letter 'F'. Measure 68 continues the musical material. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

69 70

Pic Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corn.

Trbe.

Trbn. Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains two measures, 69 and 70. The score is arranged in a system with 12 staves. The top four staves are for woodwinds: Piccolo Flute (Pic Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The next three staves are for brass: Cornet (Corn.), Trumpet (Trbe.), and Trombone/Tuba (Trbn. Tuba). The bottom five staves are for strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 69 begins with a forte (f) dynamic. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the brass and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns. Measure 70 continues the melodic development in the woodwinds and maintains the harmonic structure.

**G**

71 72

Fl. *p*

Ob. *p*

Clar. *p*

Fag. *p*

Corn. *pp*

Corn. *pp*

Timp. *pp*

**G**

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Ch. *ppp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 71 and 72. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.), each playing a melodic line starting at measure 72 with a piano (*p*) dynamic. The Flute part includes a triplet of eighth notes. The string section (Violins I and II, Viola, and Violoncello) and the Double Bass (Ch.) play sustained notes with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The Timpani (Timp.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is marked with a 'G' in a box at the beginning of each system. Measure numbers 71 and 72 are indicated at the top of the first system.

73

Fl

Ob.

Clar.

Fag.

[corno solo]

Corni

Corni

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

74

Detailed description: This page of a musical score covers measures 73 and 74. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of two Horns (Corni), with the first horn part marked "[corno solo]". The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ch.). Measure 73 shows the beginning of the passage, with various instruments entering. Measure 74 continues the musical material, featuring a prominent solo for the first horn. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The page number "19" is located in the top right corner, and the measure numbers "73" and "74" are placed above the first and second measures respectively.

This musical score page contains two measures, 75 and 76. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measure 75 features a melodic line with a *10:6* ratio. Measure 76 contains a complex rhythmic pattern with triplets and a *3* ratio.
- Oboe (Ob.):** Measure 75 has a melodic line with a *5* ratio. Measure 76 has a melodic line with a *4* ratio.
- Clarinet (Clar.):** Measure 75 has a melodic line with a *5* ratio. Measure 76 has a melodic line with a *4* ratio.
- Bassoon (Fag.):** Measure 75 has a melodic line with a *5* ratio. Measure 76 has a melodic line with a *4* ratio.
- Cornets (Corni):** Measure 75 has a melodic line with a *a 2* ratio. Measure 76 has a melodic line with a *p* dynamic marking.
- Timpani (Timp.):** Measure 75 has a melodic line with a *5* ratio. Measure 76 has a melodic line with a *p* dynamic marking.
- String Sections (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.):** Measure 75 has a melodic line with a *5* ratio. Measure 76 has a melodic line with a *p* dynamic marking.



79 80 **H** Adagio [ $\text{♩} = 44$ ] 81 82 83

Pic Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corn.

Trbn.

Trbn. Tuba

80 **H** Contemplativo

Vln. I *pp*

Vln. II *pp* div

Vla. *pp*

Vc. *pp* (Arco)

Cb. *pizz.*

Musical score for measures 84-87, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into two systems.

**System 1 (Measures 84-87):**

- Flute (Fl.):** Rests in measures 84-85. Measure 86 has a whole note G4. Measure 87 has a whole note G4.
- Oboe (Ob.):** *pp* whole note G3 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a half note G4, half note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. *p sub.*
- Clarinet (Clar.):** Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4.
- Bassoon (Fag.):** *pp* whole note G3 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4.
- Cornets (Corni):** Rests in measures 84-85. Measure 86 has a whole note chord: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. *pp*. Measure 87 has a whole note chord: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. *pp*.
- Trumpets (Trbn.):** Rests in measures 84-85. Measure 86 has a whole note chord: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. *pp*. Measure 87 has a whole note chord: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. *pp*.
- Trumpets/Tuba (Trbn. Tuba):** Rests in measures 84-85. Measure 86 has a whole note chord: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. *pp*. Measure 87 has a whole note chord: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. *pp*.

**System 2 (Measures 84-87):**

- Violin I (Vln. I):** *cresc.* Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. *pp sub.*
- Violin II (Vln. II):** *cresc.* Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. *pp sub.*
- Viola (Vla.):** *div. a 2* *cresc.* Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. *pp sub.*
- Violoncello (Vc.):** *div. a 2* *cresc.* Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. *pp sub.*
- Contra Bass (Cb.):** *ARCO* whole note G3 in measures 84-85. Measure 86 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 87 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. *pizz.*

88 89 90 91

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corn.

Trbe.

Trbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 88 to 91. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Cornet, Trumpet, Trombone) are shown with rests in all four measures. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is active. Violin I has a melodic line with slurs and accents. Violin II, Viola, and Violoncello play chords and moving lines. The Contrabass provides a steady bass line. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for measures 92-95. The score is divided into three systems of staves.

**System 1 (Measures 92-95):**

- Fl.** (Flute): Rests in measures 92-93. In measure 94, it has a whole rest. In measure 95, it has a whole rest.
- Ob.** (Oboe): Rests in measures 92-93. In measure 94, it has a whole note marked *solo* and *p*. In measure 95, it has a triplet of eighth notes.
- Clar.** (Clarinet): Rests in measures 92-95.
- Fag.** (Bassoon): Rests in measures 92-95.

**System 2 (Measures 92-95):**

- Corni** (Trumpets): Rests in measures 92-93. In measure 94, the first staff has a whole note marked *pp*. In measure 95, the first staff has a whole note marked *pp*. The second staff has a long note with a slur and a fermata in measure 94, and a whole note in measure 95.
- Trbn.** (Trombones): Rests in measures 92-95.

**System 3 (Measures 92-95):**

- Vln. I** (Violin I): In measure 92, it has a quarter note. In measure 93, it has a triplet of eighth notes. In measure 94, it has a whole note marked *Seuza sord.*. In measure 95, it has a whole rest.
- Vln. II** (Violin II): In measure 92, it has a quarter note. In measure 93, it has a quarter note. In measure 94, it has a whole note marked *Seuza sord.*. In measure 95, it has a whole rest.
- Vla.** (Viola): In measure 92, it has a quarter note. In measure 93, it has a quarter note. In measure 94, it has a whole note marked *Seuza sord.*. In measure 95, it has a whole rest.
- Vc.** (Violoncello): In measure 92, it has a quarter note. In measure 93, it has a quarter note. In measure 94, it has a whole note marked *Seuza sord.*. In measure 95, it has a whole rest.
- Cb.** (Cello): In measure 92, it has a quarter note. In measure 93, it has a quarter note. In measure 94, it has a whole note marked *Seuza sord.*. In measure 95, it has a whole rest.

This musical score page contains measures 96 through 99. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measure 99 features a dynamic marking of *f* (forte).
- Oboe (Ob.):** Remains silent throughout the measures.
- Clarinet (Clar.):** Measures 96-98 contain a melodic line with a slur and a fermata over the eighth measure. Measure 99 continues this line.
- Bassoon (Fag.):** Remains silent throughout the measures.
- Cornets (Corni):** Both parts play chords in measures 97-99, marked with *pp* (pianissimo).
- Trumpets/Tuba (Trbn. Tuba):** Both parts play chords in measures 97-99, marked with *pp*.
- Violin I (Vln. I):** Measures 97-98 have a dynamic marking of *p* (piano). Measure 99 has a dynamic marking of *f*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 97-98 have a dynamic marking of *p*. Measure 99 has a dynamic marking of *f*.
- Viola (Vla.):** Measures 97-98 have a dynamic marking of *p*. Measure 99 has a dynamic marking of *f*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 97-98 have a dynamic marking of *p*. Measure 99 has a dynamic marking of *f*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 97-98 have a dynamic marking of *p*. Measure 99 has a dynamic marking of *f*.

100 101 102 103

Fl. *f*

Ob. *pp*

Clar. *pp*

Fag.

Corn. (Horn)

Corn. (Horn)

Trbn. Tuba

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 100 to 103. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes two Horns (Corn.), Trumpets (Trbn.), and a Tuba. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 100 and 101 feature a dynamic of *f* (forte) for the Flute and Violin I, and *pp* (pianissimo) for the Oboe and Clarinet. Measure 102 features a dynamic of *f* for the Flute and Violin I, and *pp* for the Oboe and Clarinet. Measure 103 features a dynamic of *f* for the Flute and Violin I, and *pp* for the Oboe and Clarinet. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

104 105 106 107 **J** Vivo (♩ = 72)

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corn I

Corn II

Trbe.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

108 109 110 111 112

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag. Corni Corni Trbe. Trbn. Tuba. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The musical score is arranged in a system with five measures, numbered 108 to 112. The instruments are listed on the left: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Trumpets (Trbe.), Trombones (Trbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind and brass parts are mostly silent, indicated by rests. The Timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *pp* and *p*. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a sustained, melodic line with dynamics *pp* and *ppp*.

113 114 115 116 117

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag.

Corn. Corn. Trbe. Trbn. Tuba.

Timp. *f* *ff* *p* *f*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. Vc. Ch. *pp*

118 119 120 121 **K** 122

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Comi.

Comi.

Trbe.

Trbn.

Tuba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

N.B. Cada grupo de tempos diferentes, deve contar o seu tempo  
 \* sem pensar na pulsação de 5/4 que as cordas realizam.

123 124 125 126 127

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag.

Corn. Corn. Trbn. Trbn. Tuba.

Timp.

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*f* *p* *p*

**L** **L**

128 129 130 131 132

M

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corn I

Corn II

Trbn. I

Trbn. II

Tuba

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

f

M

This musical score page contains measures 128 through 132. The instruments are arranged in three systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The second system includes Corn I, Corn II, Trumpet I, Trumpet II, and Tuba. The third system includes Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A 'M' in a box is placed above measure 131. The timpani part has dynamic markings of *p* and *f*. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines throughout the measures.

133 134 135 136 137

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag. Corni Corni Trbe. Trbn. Tuba. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The image shows a page of a musical score for measures 133 through 137. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Trumpets (Trbe.), Trombones (Trbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). A rehearsal mark 'N' is present above measure 136. The page number '34' is located at the top left, and the page number '205' is at the bottom center.

138 139 140 **O** 141 142

Picc. Fl. Ob. Clar. Fag. Corni Trbc. Trbn. Tuba. Timp. Vin. I Vin. II Vla. Vc. Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Cornets, Trumpets, Trombones, Tuba) are in the upper half. The percussion section (Timpani) is below them. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) is in the lower half. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *cresc.*. A rehearsal mark 'O' is placed above measure 140. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for orchestral instruments, measures 143 to 147. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cornet (Corni), Trumpet (Trbe.), Trombone (Trbn.), Tuba (Tuba.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 143-147 are marked with a **P** (Piano) dynamic. The Flute part includes a *p* dynamic marking. The Trombone part includes a *p cresc. aos poucos* marking. The Tuba part includes a *p* dynamic marking. The Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked with *pp* (pianissimo).

148 **Q** <sup>2</sup> 149 150 151 <sup>3</sup> 152

Picc. <sup>2</sup> <sup>3</sup>

Fl. <sup>4</sup>

Ob. <sup>5</sup>

Clar. <sup>13</sup> <sup>14</sup> <sup>15</sup> *cresc.*

Fag.

Corn. <sup>9</sup> <sup>11</sup> *p* *cresc. aos* *poucos*

Corn. <sup>11</sup> *p* *cresc. aos* *poucos*

Trbe. <sup>7</sup> <sup>21</sup> *p* *cresc. aos* *poucos* <sup>22</sup> *p* *cresc. aos* *poucos*

Trbn.

Tuba.

Timp.

Vln. I **Q** *pp*

Vln. II *pp* *cresc.*

Vla. *pp* *cresc.* *pouco a pouco*

Vc. *pp*

Cb. *pp* *cresc. aos poucos*

This page of a musical score covers measures 153 to 157. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Fl.**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Ob.**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Clar.**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Fag.**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Corn. I**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Corn. II**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Trbn.**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Tuba**: Measures 153-157 with dynamics *p* and *mf*.
- Timp.**: Measures 153-157.
- Vln. I**: Measures 153-157 with dynamics *cresc.* and *mf*.
- Vln. II**: Measures 153-157 with dynamics *cresc.* and *mf*.
- Vla.**: Measures 153-157 with dynamics *cresc.* and *mf*.
- Vc.**: Measures 153-157 with dynamics *cresc.* and *mf*.
- Cb.**: Measures 153-157 with dynamics *cresc.* and *mf*.

Measure numbers 153, 154, 155, 156, and 157 are indicated at the top of the first staff. Performance markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). Rehearsal marks are present in measures 154, 155, 156, and 157.

158 159 *p* 160 161 162

Picc. *mf*

Fl. *p* *cresc.* *mf* *p*

Ob. *p* *mf*

Clar. *p* *mf*

Fag. *p* *cresc.* *mf* *p*

Corn. *p* *mf*

Corn. *p* *mf*

Trbn. *p* *mf*

Tuba. *p* *mf*

Timp.

Vln. I *f* *cresc.*

Vln. II *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 158 to 162. It features staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cornet (two parts), Trumpet (two parts), Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play sustained notes with various dynamics including *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. The strings have a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds have some melodic lines with slurs and dynamic markings. The Piccolo has a few notes in measure 162. The Timpani staff is empty.



168 169 170 171 *mf* 172

Picc. -

Fl. *mf* *f*

Ob. *p* *mf*

Clar. *p* *mf*

Fag. *mf* *f*

Corn. *mf* *f* *mf*

Corn. *mf* *f* *mf*

Trbe. *p*

Trbn. *mf*

Tuba. *mf*

Timp. *mf*

Vln. I *f* **S**

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* **B**

*Pouco menos, majestoso*

175 *Tacet* 176 177 178

173 174 **T** 175 *Tacet* 176 177 178

Picc.

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corni

Corni

Trbe.

Trbn.

Tuba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Almeida Prado  
Campinas 23/01/96



## **ANEXO 2 – Partitura**

**Iluminuras**

**Ivan Corilow**

Obs.: a partitura está em Dó.

# Iluminuras

## I Códice

Ivan Corilow  
Junho/julho 2014

♩=76

Musical score for measures 1-3. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 76. The key signature has one sharp (F#). The instruments are Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. Measures 1 and 2 feature a melody in the woodwinds with a forte (*f*) dynamic and triplet markings. Measure 3 shows the Horn and Bassoon playing a sustained note with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 4-7. Measure 4 begins with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. Measures 5 and 6 continue the melodic lines with *mp* dynamics and triplet markings. Measure 7 features a forte (*f*) dynamic for all instruments. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

I  
Códice

9

*mp* *p* *mf*

14

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *mf*

I  
Códice

19

Musical score for measures 19-22. The score consists of five staves. Measure 19 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The first staff has a melodic line with a sharp sign. The second staff has a whole rest. The third staff has a melodic line with a sharp sign. The fourth staff has a whole note with a sharp sign. The fifth staff has a whole note with a sharp sign. Measure 20 has a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The first staff has a whole rest. The second staff has a melodic line with a flat sign. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole note with a flat sign. The fifth staff has a whole note with a flat sign. Measure 21 has a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The first staff has a whole rest. The second staff has a whole rest. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole note with a flat sign. The fifth staff has a whole note with a flat sign. Measure 22 has a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The first staff has a melodic line with a sharp sign. The second staff has a whole rest. The third staff has a melodic line with a sharp sign. The fourth staff has a whole note with a sharp sign. The fifth staff has a whole note with a sharp sign.

23

Musical score for measures 23-26. The score consists of five staves. Measure 23 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The first staff has a whole rest. The second staff has a melodic line with a flat sign. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. The fifth staff has a whole rest. Measure 24 has a treble clef and a dynamic marking of *f*. The first staff has a whole rest. The second staff has a melodic line with a flat sign. The third staff has a whole rest. The fourth staff has a whole rest. The fifth staff has a whole rest. Measure 25 has a treble clef and a dynamic marking of *f*. The first staff has a whole rest. The second staff has a melodic line with a flat sign. The third staff has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. Measure 26 has a treble clef and a dynamic marking of *f*. The first staff has a whole rest. The second staff has a melodic line with a flat sign. The third staff has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

I  
Códice

28

*p* *mf* 3 3

*p* *mf* 3 3

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

32

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

I  
Código

35

The musical score consists of five staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the first two staves, the second measure contains the next two staves, and the third measure contains the final staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. The accidentals include sharps and flats.

# Illuminuras

## II Cruz

Ivan Corilow  
Junho/julho 2014

♩=88

Flute

Oboe

Clarinet

Horn

Bassoon

2

II  
Cruz

3

mf

mf

This system contains measures 3 and 4. It features five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. It contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The second staff is empty. The third staff is a treble clef with a 7/8 time signature and a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*, containing a long slur over several notes. The fifth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

4

mf

3

6

This system contains measures 5 and 6. It features five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*, containing a long slur over several notes. The second staff is empty. The third staff is a treble clef with a 7/8 time signature and a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The fifth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

II  
Cruz

5

Musical score for measures 5-6. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), and includes a dynamic marking of *mf*. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

6

Musical score for measures 7-8. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar rhythmic and melodic motifs as the previous system.

II  
Cruz

7

Musical score for measures 7-8. The score consists of five staves. The top staff (treble clef) has a whole note chord with a slur. The second staff (treble clef) has a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth note, and then a half note. The third staff (treble clef) has a series of eighth notes with a slur. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) has a series of eighth notes with a slur. A measure rest is present in measure 8.

8

Musical score for measures 9-10. The score consists of five staves. The top staff (treble clef) has a whole note chord. The second staff (bass clef) has a whole note chord. The third staff (treble clef) has a series of eighth notes with a slur. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) has a series of eighth notes with a slur. A measure rest is present in measure 10.

II  
Cruz

9 ♩=200

Musical score for measures 9-11. The score is in 7/8 time and consists of five staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest. The second staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 9 with a *mp* dynamic. The third staff (treble clef) has a whole rest in measure 9, followed by a triplet of eighth notes in measure 10 and a quarter note in measure 11, with a *mp* dynamic. The fourth staff (treble clef) has a whole rest in measure 9, followed by a triplet of eighth notes in measure 10 and a quarter note in measure 11, with a *mp* dynamic. The fifth staff (bass clef) has a whole rest in measure 9, followed by a triplet of eighth notes in measure 10 and a quarter note in measure 11, with a *mp* dynamic.

12

Musical score for measures 12-15. The score is in 7/8 time and consists of five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 12 with a *mf* dynamic, featuring triplets of eighth notes in measures 12, 13, and 14. The second staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 12 with a *mf* dynamic. The third staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 12. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 12. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line starting at measure 12.

II  
Cruz

16

Musical score for measures 16-18. The score consists of five staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with a '3' under a bracket. The second staff (treble clef) contains a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The third and fourth staves (treble clef) provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and triplets, marked with a '3' and a dynamic marking of *mf*.

19

Musical score for measures 19-21. The score consists of five staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with a '3' under a bracket. The second staff (treble clef) contains a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The third and fourth staves (treble clef) provide harmonic support with chords and moving lines, marked with a dynamic of *mf*. The bottom staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and triplets, marked with a '3' and a dynamic marking of *mf*.

II  
Cruz

22  $\text{♩} = 72$

*f* *mf*

26

3 3 3

II  
Cruz

30

Musical score for measures 30-33. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Measure 31 continues the melodic line. Measure 32 includes a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 33 ends with a sharp sign (#) on the second staff.

34

Musical score for measures 34-37. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features quarter and eighth notes with slurs and ties. Measure 35 continues the melodic line. Measure 36 includes a sharp sign (#) on the second staff. Measure 37 ends with a sharp sign (#) on the second staff.

II  
Cruz

39  $\text{♩} = 88$

Musical score for measures 39-40. The score is in 4/4 time with a tempo of 88. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has two flats. The first two staves are mostly empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 39 with a *mp* dynamic. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line starting at measure 39 with a *mp* dynamic. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals and phrasing slurs.

40

Musical score for measures 40-41. The score continues from the previous system. The first two staves are empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 40 with a *mp* dynamic. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line starting at measure 40 with a *mp* dynamic. The music continues with eighth and quarter notes, maintaining the same key signature and tempo.

II  
Cruz

41

Musical score for measures 41-42, first system. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a whole rest. The second staff has a treble clef and a melodic line with a slur and a crescendo marking. The third staff has a treble clef and a rhythmic accompaniment. The fourth staff has a treble clef and a melodic line with a slur and a crescendo marking. The fifth staff has a bass clef and a melodic line with a slur and a crescendo marking. The dynamic marking *mp* is present at the beginning of the second and fourth staves. The instruction *cresc. poco a poco.....* is written below the second, third, fourth, and fifth staves.

42

Musical score for measures 41-42, second system. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a melodic line with a slur. The second staff has a treble clef and a melodic line with a slur. The third staff has a treble clef and a rhythmic accompaniment. The fourth staff has a treble clef and a melodic line with a slur. The fifth staff has a bass clef and a melodic line with a slur. The dynamic marking *mp* is present at the beginning of the fourth staff. The instruction *cresc. poco a poco.....* is written below the fifth staff.

II  
Cruz

43

Musical score for measures 43-44. The score is written for five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 43 shows a melodic line in the first staff with a slur over the first two notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a rhythmic pattern with a slur. The fourth staff has a continuous melodic line with a slur. The fifth staff has a melodic line with a slur. Measure 44 continues the melodic lines in the first three staves and the fifth staff, while the fourth staff has a rhythmic pattern with a slur.

44

Musical score for measures 45-46. The score is written for five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 45 shows a melodic line in the first staff with a slur. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a rhythmic pattern with a slur. The fourth staff has a continuous melodic line with a slur. The fifth staff has a melodic line with a slur. Measure 46 continues the melodic lines in the first three staves and the fifth staff, while the fourth staff has a rhythmic pattern with a slur. The score ends with a double bar line.

# Iluminuras

## III

### A Morte e os Três Vivos

Ivan Corilow  
Junho/julho 2014

♩=112

Flute  
Oboe  
Clarinet  
Horn  
Bassoon

*mp* *sfz*

♩=84

6

*f* *p* *mp*

III  
A Morte e os Três Vivos

11

♩ = 84

*sfz* *f* *p* *mf*

15

*molto acell.* ..... *a tempo*

III  
A Morte e os Três Vivos

21

Musical score for measures 21-24. The score is in 5/4 time and consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 5/4 time, and the second is in 4/4 time. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *mp*. There are triplets in the first and fourth staves of the first measure and the first staff of the second measure.

25

Musical score for measures 25-28. The score is in 4/4 time and consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 4/4 time, and the second is in 4/4 time. Dynamics include *p* and *f*. There are triplets in the first, second, and fourth staves of the first measure and the first staff of the second measure.

III  
A Morte e os Três Vivos

30

*molto acell.*..... *a tempo*

♩=104

35

♩=84

*mp*

*mp*

3

3

3

3

III  
A Morte e os Três Vivos

♩=104

40

Musical score for measures 40-43. The score is in 4/4 time and consists of five staves. Measure 40 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 41 and 42 continue with *mp*. At measure 43, the dynamic changes to forte (*f*). The first staff has a triplet of eighth notes. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff has a triplet of eighth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes. The fifth staff has a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

44

, ♩=112

Musical score for measures 44-47. The score is in 4/4 time and consists of five staves. Measure 44 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 45 and 46 continue with *mp*. At measure 47, the dynamic changes to sforzando (*sfz*). The first staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifth staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes to 5/4 at the end of measure 47.

III  
A Morte e os Três Vivos

♩=84

50

♩=112

*f* *p* *mp*

♩=84

55

*p* *sfz* *f*

III  
A Morte e os Três Vivos

57

*f* *mp*

*f* *mp*

*f* *mp*

*f* *mp*

# Illuminuras

## IV

### Catedral

Ivan Corilow  
Junho/julho 2014

Musical score for measures 1-4, featuring Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. The tempo is marked  $\text{♩} = 90$  for measures 1-3 and  $\text{♩} = 76$  for measure 4. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 6/4 to 4/4 at the start of measure 4. Dynamics range from *mf* to *mp*. Trills and triplets are indicated.

Musical score for measures 5-8. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 2/4 at the start of measure 5, and back to 4/4 at the start of measure 6. Dynamics range from *mf* to *mp*. Trills and triplets are indicated.

IV  
Catedral

11

1. rit. mf

2. rit. mf

rit. mf

rit. mf

rit. mf

rit. mf

rit. mf

16

f

f

f

f

f

f

f

# IV Catedral

♩=90

21

The musical score for "IV Catedral" begins at measure 21. It is written in 4/4 time with a tempo marking of ♩=90. The score consists of five staves. The first staff starts with a melodic line marked "rall." and "mf". The second staff has a melodic line marked "rall." and "mf", with a dynamic change to "mp" and "rit." leading to "p". The third staff has a melodic line marked "rall." and "mf", with a dynamic change to "mp" and "rit." leading to "p". The fourth staff has a melodic line marked "rall." and "mf", with a dynamic change to "p". The fifth staff has a melodic line marked "rall." and "mf", with a dynamic change to "p". The score includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like *rall.* and *rit.*

# Illuminuras

## V

### Paladino

Ivan Corilow  
Junho/julho 2014

♩=102

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time with a tempo of 102. It features five staves: Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. The Flute and Oboe parts are mostly rests, with a final measure containing a half note G4 marked *f*. The Clarinet, Horn, and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *p* and ending at *f*. The Clarinet and Horn parts include triplet markings (3) and a *rit.* (ritardando) instruction. The Bassoon part also includes triplet markings and a *rit.* instruction.

Musical score for measures 5-8. The score continues from measure 5. The Flute part has a half note G4 marked *f* in measure 8. The Oboe part has a half note G4 marked *f* in measure 8. The Clarinet, Horn, and Bassoon parts continue their rhythmic pattern, with triplet markings and a *rit.* instruction. The Clarinet and Horn parts also include a *rit.* instruction. The Bassoon part includes triplet markings and a *rit.* instruction.

V  
Paladino

9

$\text{♩} = 80$   
*mp* 6 5  
*mf* 3  
*mf* 3  
*mp* 6 5  
*mf* 3  
*mp*

12

*mf* 3  
*mp* 5 3  
*mf* 3  
*mp* 6 5  
*mp*

V  
Paladino

14

Musical score for measures 14-17. The score is in 3/4 time and features five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked with a forte *f* dynamic. Measure 14 contains a whole note chord. Measure 15 contains a quarter note chord. Measure 16 contains a quarter note chord with a triplet of eighth notes. Measure 17 contains a quarter note chord with a triplet of eighth notes and a sixteenth note triplet. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

18

Musical score for measures 18-21. The score is in 3/4 time and features five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked with a forte *f* dynamic. Measure 18 contains a quarter note chord with a fifth fingered scale. Measure 19 contains a quarter note chord with a sixth fingered scale. Measure 20 contains a quarter note chord with a fifth fingered scale. Measure 21 contains a quarter note chord with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

V  
Paladino

21  $\text{♩} = 70$

Musical score for measures 21-26. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The tempo is marked as quarter note = 70. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

27  $\text{♩} = 102$

Musical score for measures 27-30. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The tempo is marked as quarter note = 102. The dynamics are marked as *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat). There are triplets indicated by the number '3' above the notes in measures 28 and 30.

V  
Paladino

30

Musical score for measures 30-32. The score is written for five staves. Measure 30 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. Measure 31 continues with a treble clef staff and a dynamic marking of *f*. Measure 32 features a bass clef staff with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for five staves. Measure 33 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. Measure 34 features a treble clef staff with a dynamic marking of *ff*. Measure 35 features a treble clef staff with a dynamic marking of *ff*. Measure 36 features a treble clef staff with a dynamic marking of *ff* and a glissando marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.