

Original
Sic. 64636

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP

INSTITUTO DE ARTES

Lenine Alves dos Santos

BIA

Dissertação apresentada em cumprimento parcial
das exigências para a obtenção do título de /
Mestre em Música do Programa de Pós-graduação em Música
do Instituto de Artes da UNESP

**O JARDIM FINAL: ANÁLISE INTERPRETATIVA
DE UMA OBRA DE JOSÉ ANTÔNIO DE ALMEIDA PRADO**

Lenine Alves dos Santos
Prof.ª Dr.ª Martha Fier
Orientadora

São Paulo - 2004

São Paulo, SP 2004

T/UNESP
780.981
S237j

Acompanha
CD 3657



LENINE ALVES DOS SANTOS

**O JARDIM FINAL: ANÁLISE INTERPRETATIVA
DE UMA OBRA DE JOSÉ ANTÔNIO DE ALMEIDA PRADO**

Dissertação apresentada em cumprimento parcial
às exigências para a obtenção do título de
Mestre em Música do Programa de Pós-graduação em Música
do Instituto de Artes da UNESP

Lenine Alves dos Santos

Prof.^a Dr.^a Martha Herr

Orientadora

São Paulo - 2004



XXX.X
P XXX

Santos, Lenine Alves dos.

O Jardim Final: análise interpretativa de uma obra de José
Antônio de Almeida Prado.
estudo sobre o canto nacional. / Lenine Alves dos Santos.
São Paulo, 2004. 167 p.

Dissertação (Mestrado em Música) –
Instituto de Artes da Universidade Estadual de São
Paulo, UNESP. 2004.

Orientadora: Profª Drª Martha Herr.

1. Música brasileira 2. Canção erudita 3. Almeida Prado 4. Interpretação
I. Autor II. Título

São Paulo, de junho de 2004.

Profª Drª Martha Herr
Depª de Música do Instituto de Artes da UNESP

Profª Drª Adriana Kayunga
Depª de Música do Instituto de Artes da UNICAMP

Profª Drª Márcia Guimarães
Depª de Música do Instituto de Artes da UNESP

LENINE ALVES DOS SANTOS

**O JARDIM FINAL: ANÁLISE INTERPRETATIVA
DE UMA OBRA DE JOSÉ ANTÔNIO DE ALMEIDA PRADO**

Dissertação apresentada
como cumprimento parcial das exigências
para a obtenção do título de
Mestre em Música
pelo Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista

São Paulo, de junho de 2004.

Prof^a Dr^a Martha Herr
Dept^o de Música do Instituto de Artes da UNESP

Prof^a Dr^a Adriana Kayama
Dept^o de Música do Instituto de Artes da UNICAMP

Prof^a Dr^a Márcia Guimarães
Dept^o de Música do Instituto de Artes da UNESP



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nelson e Maria.

À CAPES, pela concessão de bolsa de mestrado nos anos de 2003 a 2004.

À amiga e orientadora, Prof.^a Dr.^a Martha Henri, pela confiança em meu trabalho e a disponibilidade para ajudar e aconselhar, com interesse e dedicação, em todas as fases deste trabalho.

Ao Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado, pela concessão de vários materiais necessários para a realização deste trabalho, e principalmente de seu valioso tempo, despendido em ensaios e entrevistas.

Ao amigo e grande pianista Régis Gomide, pelo seu apoio e força de trabalho na preparação e apresentação de *O Jardim Final*.

Ao Wilton Castro, que realizou a editoração musical a partir dos manuscritos de Almeida Prado, pela sua dedicação em horas de trabalho, revisões e apoio na parte de informática, bem como ao Paulinho de Jesus pelas gravações de CDs produzidas em sua casa.

À amiga Nancy Bueno e ao Anderson Moreira da Silva, pela amizade e o apoio musical e logístico que de várias formas deram a este trabalho.

À Prof. Maria Pereira Bilego de Moraes, pela sua ajuda na preparação rítmica vocal e pelo seu otimismo contagiante.

À Professora Niza de Castro Tack, pelo exemplo de artista refinada e música que sempre foi, e pela sua preocupação com meu desenvolvimento artístico e intelectual.

Ao Cristiano Melli e ao José Augusto Mendes, do CDME, na UNICAMP, pela ajuda na composição do catálogo de canções de Almeida Prado.

Aos Professores da UNESP, pelo valioso conhecimento que me ofereceram no decorrer do curso.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa de mestrado nos anos de 2003 a 2004.

À amiga e orientadora, Prof^a Dr^a Martha Herr, pela confiança em meu trabalho e a disponibilidade para ajudar e aconselhar, com interesse e dedicação, em todas as fases deste trabalho.

Ao Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado, pela concessão de vários materiais necessários para a realização deste trabalho, e principalmente de seu valioso tempo, despendido em ensaios e entrevistas.

Ao amigo e grande pianista Régis Gomide, pelo seu apoio e força de trabalho na preparação e apresentação de **O Jardim Final**.

Ao Ulisses Castro, que realizou a editoração musical a partir dos manuscritos de Almeida Prado, pela sua dedicação em horas de trabalho, revisões e apoio na parte de informática, bem como ao Paulinho de Jesus pelas gravações de CDs produzidas em sua casa.

À amiga Nancy Bueno e ao Anderson Moreira da Silva, pela amizade e o apoio musical e logístico que de várias formas deram a este trabalho.

À Prof. Maria Bartira Bilego de Moraes, pela sua ajuda na preparação técnica vocal e pelo seu otimismo contagiante.

À Professora Niza de Castro Tank, pelo exemplo de artista refinada e autêntica que sempre foi, e pela sua preocupação com meu desenvolvimento artístico e intelectual.

Ao Cristiano Melli e ao José Augusto Mannis, do CDMC, na UNICAMP, pela ajuda na composição do catálogo de canções de Almeida Prado.

Aos Professores da UNESP, pelo valioso conhecimento que me ofereceram no decorrer do curso.



RESUMO

ABSTRACT

Discussão original acerca da obra **O Jardim Final**, ciclo de canções do compositor José Antônio Resende de Almeida Prado, abordando seus elementos musicais estruturais, como forma, harmonia, melodia e ritmo, e questões específicas da execução e interpretação musical. Na parte do canto, a pesquisa se volta para o uso de diferentes formas de emissão vocal, articulação do texto e uso de recursos vocais tais como *vibrato* e *legato*. Na parte pianística, analisamos os significados dos diferentes gestos musicais utilizados pelo compositor, procurando desvendar seus objetivos musicais e apontar a relevância de um conhecimento mais profundo dos elementos da obra para a sua interpretação. O texto das canções, que é de autoria do próprio compositor, passa também uma detalhada análise.

A análise musical é precedida de um estudo do desenvolvimento da linguagem composicional de Almeida Prado através de suas canções, e o catálogo completo destas canções segue em anexo ao trabalho. Sendo que as canções são uma parte importante de sua produção, esta pesquisa e análise contribui para o melhor conhecimento da obra do compositor e visa facilitar o acesso dos intérpretes à sua obra.

1. Canto 2. Almeida Prado 3. Interpretação 4. Canção Brasileira

SUMÁRIO

ABSTRACT

Discussion concerning **O Jardim Final** (The Final Garden), a song cycle for voice and piano by José Antônio Resende de Almeida Prado, involving structural elements such as form, harmony, melody and rhythm, as well as specific matters concerning interpretation and performance. As regards the voice part, suggestions about different ways of using the voice are included: musical speech and the discussion of technical aspects such as legato and vibrato. There is also a detailed analysis of the poems, which were written by the composer. We have analysed the meaning of several musical gestures utilized by the composer in the piano part, searching for their musical meanings and illustrating the importance of knowing the elements of a work of music more deeply for a better interpretation.

The musical analysis is preceded by information about Almeida Prado's musical language and its development through his songs. As these are an important part of the composer's production, this dissertation contributes to a better understanding of his work and aims to facilitate the interpreter's approach to it.

1. Singing 2. Almeida Prado 3. Interpretation 4. Brazilian Song



SUMÁRIO

1. Introdução.....	pág.11
Capítulo I - As canções de Almeida Prado.....	pág.22
Capítulo II.....	pág.31
2.1. Impressões gerais acerca do manuscrito de O Jardim Final	pág.31
2.2. Aspectos importantes do manuscrito.....	pág.31
2.3. Datas de composição das canções.....	pág.36
2.4. Estrutura das análises.....	pág.37
2.5. Análises das canções.....	pág.42
2.5.1. <i>Prelúdio</i>	pág.42
2.5.2. <i>Teu Silêncio</i>	pág.54
2.5.3. <i>Teu Nome</i>	pág.59
2.5.4. <i>Inseto de Luz</i>	pág.65
2.5.5. <i>Repentinamente</i>	pág.71
2.5.6. <i>O Roseiral</i>	pág.79
2.5.7. <i>O Deserto</i>	pág.84
2.5.8. <i>Espelho</i>	pág.92
2.5.9. <i>O Barqueiro</i>	pág.97
2.5.10. <i>Interlúdio</i>	pág.104
2.5.11. <i>A Palavra</i>	pág.109
2.5.12. <i>Abelha Divina</i>	pág.115
2.5.13. <i>Chaga-Rubi</i>	pág.121
2.5.14. <i>A Casa</i>	pág.126

L INTRODUÇÃO

2.5.15. *Interlúdio II*.....pág.130

2.5.16. *Incêndio*.....pág.134

2.5.17. *A Quaresmeira*.....pág.138

2.5.18. *Orquídea Incandescente*.....pág.142

2.5.19. *Postlúdio*.....pág.148

2.5.20. *Cosmolúdio*.....pág.153

Conclusões.....pág.156

Referências bibliográficas.....pág.161

Referências musicográficas.....pág.163

Referências discográficas.....pág.167

ANEXOS

ANEXO A - Catálogo das obras para piano e canto de Almeida Prado

ANEXO B - Partitura manuscrita de **O Jardim Final**

ANEXO C - Partitura digitalizada de **O Jardim Final**

ANEXO D - Gravação em CD de **O Jardim Final**

¹ Partitura manuscrita para piano e canto. Anexo B deste trabalho é partitura manuscrita digitalizada. Anexo C deste trabalho.

1. INTRODUÇÃO

Entre os meses de junho e julho do ano de 1988, três anos depois de concluir sua tese de doutoramento, intitulada **Cartas celestes** – Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais (ALMEIDA PRADO, 1985), pela UNICAMP, o compositor José Antônio de Almeida Prado realizou a composição de um ciclo de canções para canto e piano: **O Jardim Final ou Breves Olhares**¹.

Trata-se de uma obra bastante significativa dentro da produção musical de Almeida Prado, visto que o compositor chega com ela ao amadurecimento de idéias estéticas musicais cujo processo de elaboração demorou vários anos. Com ela o compositor alcançaria a solidificação de um processo composicional que se tornaria, segundo vários estudiosos de sua obra, a linguagem madura de uma de suas fases mais profícuas em canções, cujas características principais são definidas por ele mesmo como “Pós-modernismo – mistura de tudo, ecletismo total. Lirismo.” (GROSSO, 1997, p.194).

Tal liberdade composicional, no entanto, apresenta-se administrada por uma consciência técnica que apenas pôde ser adquirida através das várias experiências musicais pelas quais o compositor passou desde sua primeira formação, e que culminaram nas idéias explicitadas no corpo de seu trabalho de doutoramento. Estas idéias musicais, como nos explica Almeida Prado, “para a música contemporânea, se propõem como tentativa de organizar a matéria sonora através de um outro material: nem tonal nem atonal. Seria um novo caminho. Um sistema baseado na organização das ressonâncias.” (ALMEIDA PRADO, 1985, p.4).

¹ Partitura manuscrita para piano e canto, Anexo B deste trabalho; e partitura editada digitalmente, Anexo C deste trabalho.



As primeiras experiências do compositor utilizando este novo sistema foram escritas para piano, com a série para piano **Cartas Celestes**², encomendada em 1974 pela Prefeitura de São Paulo para ser tocada como uma espécie de trilha sonora nas apresentações do Planetário Municipal do Ibirapuera. O pianismo de Almeida Prado, nesta série, desenvolve idéias utilizadas por compositores como Liszt, Chopin, Albeniz, Villa-Lobos e Messiaen, bem como muitas idéias e procedimentos novos do próprio Almeida Prado, em função do estabelecimento desta sua nova linguagem. Depois da composição de **Cartas Celestes**, alguns destes procedimentos pianísticos se incorporaram à linguagem musical do compositor, e surgem em vários momentos de **O Jardim Final** como técnica amadurecida, ampliando as possibilidades expressivas do pianista como co-intérprete nas canções.

Em 1995, ao travarmos nosso primeiro contato com o compositor, este ciclo de canções permanecia inédito, e sua estréia só aconteceria em novembro de 2003. As razões para que a obra ficasse tanto tempo inédita, sem que ninguém se dispusesse a interpretá-la, foram desde as dificuldades técnicas que desafiam o cantor e o pianista, até a complexidade de sua escrita e mensagem musical, que exige dos intérpretes, para sua preparação, um longo período de estudos e análises do seu conteúdo musical e literário, bem como o conhecimento do universo criador do compositor, sendo que o texto das canções é também de autoria de Almeida Prado.

Junta-se a estas dificuldades o fato de a música contemporânea nacional ser muito pouco estudada e apresentada nas salas de concerto brasileiras, constituindo percentual mínimo dos programas de instrumentistas e cantores no Brasil, como se pode verificar através dos vários periódicos musicais do país. A maioria dos cantores brasileiros, mesmo quando demonstra grande interesse pela música brasileira, continua restringindo tal interesse ao repertório

² No decorrer deste trabalho, todos os nomes de ciclos de canções aparecerão em negrito, e os nomes de canções entre aspas.



tradicional, tonal, deixando quase desconhecida toda uma produção musical de linguagem contemporânea. Em muitos casos, apesar de ser composta hoje, muita música contemporânea talvez nem devesse ser compreendida no conceito de música contemporânea de vanguarda, visto que sua linguagem musical já se encontra bastante incorporada pela sociedade através de concertos, da música popular e de meios de comunicação como o cinema e a televisão.

O que sucede na maioria das vezes é estranheza em relação a esta linguagem, como bem o descreve Gino Stefani a respeito da impressão causada pela música atonal no ouvinte não acostumado à música atonal:

A primeira impressão que temos ao ouvir a chamada música “atonal” é a de uma linguagem em desagregação. O material de base é ainda o mesmo: as doze notas, os instrumentos musicais tradicionais, muitas figuras e formas familiares; não há, entretanto, coesão suficiente para que se possa considerar a existência de um “discurso”. Temos acordes perfeitos, mas encadeados de tal maneira que anulam totalmente a idéia de uma tonalidade definida. (STEFANI, 1989, p. 60).

É bem verdade que o sistema tonal nunca deixou de ser usado, mesmo por compositores que dominavam completamente outros sistemas, como o serialismo, mas na maior parte das vezes, nestes compositores (como Stravinsky em **The Rake's Progress**) o tonalismo era usado com um conceito alargado, servindo como ponto de partida para a discussão do próprio sistema de composição. Neste caso a música atonal se aproximava da tradição como que para negá-la, ou tentava manter alguns parâmetros aos quais o ouvinte pudesse se ater para se guiar no discurso musical.

Este estranhamento musical é menor por parte do ouvinte quando há outras linguagens associadas, como por exemplo em uma ópera (Stravinsky em **The Rake's Progress**), ou em um ciclo de canções (Almeida Prado em **O Jardim Final**). Em tais situações, a presença de um programa, de uma estória, um texto ou uma imagem cênica, vem trazer uma espécie de explicação para o fenômeno sonoro, e também um ponto de descanso para os sentidos de um

espectador que, sem outras linguagens em que possa focalizar sua atenção, teria de se limitar ao discurso puramente musical.

Mesmo com toda a frequência com que se usa música atonal associada a outras linguagens, como o cinema e a televisão, o estranhamento frente a ela como música pura, música de concerto, é inegável, e talvez devido a ele, há alguns anos se vem notando em vários compositores uma grande volta à linguagem tonal tradicional. Mesmo compositores que em outras épocas produziram muita música dentro de sistemas como atonalismo livre ou serialismo, voltam-se agora para a produção de música estritamente tonal. É então possível nos indagarmos, embora este não seja o ponto crucial de nossa pesquisa, se este fato se dá como um movimento natural, que re-visita de tempos em tempos linguagens usadas em outros períodos da história da música, ou se há também uma frustração por parte dos compositores em ver suas obras ignoradas pelos intérpretes, principalmente cantores, devido a sua linguagem complexa e a dificuldade de execução. É possível perceber em compositores contemporâneos, por exemplo, o hábito de facilitar sua escrita, no sentido de evitar dissonâncias, intervalos difíceis e efeitos vocais pouco usuais.

Outro fator de afastamento entre a produção musical brasileira contemporânea e o intérprete, no entanto, é a dificuldade cada vez maior de edição e distribuição de partituras no país, o que torna o acesso às partituras manuscritas restrito a um pequeno número de pessoas que têm contato pessoal com o compositor. A divulgação destas partituras faz-se então precária e lenta, baseada em fotocópias em geral de qualidade ruim, de difícil leitura e manuseio. Mas se por um lado este é um fator que gera dificuldades, por outro lado o fato de termos a oportunidade de trabalhar com o manuscrito do compositor é uma experiência enriquecedora, pois uma grande quantidade de informações extramusicais podem ser por nós assimiladas, numa

espécie de contato mais próximo com o compositor, sua linguagem e personalidade. Esta relação, de difícil explicação, é comentada desta maneira por Nikolaus Harnoncourt:

É um erro bastante difundido acreditar que, para um músico, a partitura, a apresentação gráfica, seja meramente uma indicação que lhe mostra que notas devem ser tocadas, a que velocidade, com que intensidade e com que nuances expressivas. A notação, tanto das vozes separadas quanto da partitura completa, possui, além do conteúdo puramente informativo, uma irradiação sugestiva, uma magia à qual nenhum músico sensível pode escapar, querendo ou não, tendo ou não consciência disto. Embora esta irradiação também emane de textos musicais impressos, ela decididamente surge com muito mais força de um manuscrito, e mais ainda quando se trata de um manuscrito autógrafo, do punho do compositor. Para todo músico, a escrita musical é a representação gráfica de um evento sonoro que vive na sua imaginação. É, pois, natural que o conteúdo emocional se manifeste no gesto da escrita: é simplesmente impossível escrever uma passagem *allegro* perturbadora ou uma harmonia angustiada com notas bem arrumadinhas e limpas. (HARNONCOURT, 1988, p. 224).

Para os manuscritos de Almeida Prado tais observações se mostram válidas e consistentes, como se observará no decorrer deste trabalho.

Como primeiro e claro objetivo deste trabalho, portanto, se coloca a necessidade de descrição, análise e interpretação desta obra, que acreditamos de essencial importância tanto no universo criador do compositor, como para o melhor entendimento de um momento específico da criação musical brasileira. Em segundo lugar, acreditamos poder apontar caminhos para a resolução das dificuldades técnicas e musicais da obra, esclarecendo aspectos da música e do texto que a princípio possam parecer herméticas ou confusas.

Para nos nortear em nossa pesquisa, foi de grande importância escolher um método científico que se mostrasse apropriado à matéria que tínhamos para análise e que, por outro lado, nos deixasse uma faixa de liberdade para criar novas possibilidades de investigação e promover adaptações deste mesmo método à pesquisa musical. O método fenomenológico hermenêutico mostrou-se o mais adequado para o trabalho a que nos propomos, trabalho este que consiste na exegese cuidadosa e amparada por procedimentos científicos, de uma obra musical e literária.

Utilizamos vários processos para analisar os aspectos constitutivos desta obra, cuja compreensão se faz necessária para possibilitar uma interpretação técnica e musicalmente segura e, ao mesmo tempo, fiel aos desígnios primeiros de seu autor. Estes processos são, na ordem em que aparecem no texto da dissertação:

- 1) Uma análise da produção de canções do compositor José Antônio de Almeida Prado, no intuito de evidenciar a trajetória de sua linguagem musical e especificar, dentro da grande produção do compositor, onde se encontra o objeto de nossa análise.
- 2) A interpretação do texto das canções, utilizando processos tradicionais de interpretação de texto e informações fornecidas pelo próprio autor em entrevistas e ensaios da obra, bem como pela pesquisa do imaginário criador do autor através de outras obras suas.
- 3) A análise musical da obra, levando em consideração tanto o texto musical propriamente dito, como informações extra-musicais contidas na partitura, dentre elas as rubricas do autor, apresentando de maneira organizada os elementos musicais que constituem a obra, tais como características harmônicas, aspectos melódicos ou motivicos, aspectos rítmicos, de timbre e de textura.
- 4) O estudo dos aspectos interpretativos referentes à performance pianística e vocal, evidenciando dificuldades técnicas e potencialidades da obra, e sugerindo caminhos para uma orientação interpretativa bem fundamentada no que se refere à dinâmica, ataques, mudanças de timbre, condução de frases e mudanças de estado de espírito.

Nesta fase se inserem também quaisquer análises de caráter crítico que possam vir a ser feitas em relação à obra.

Para nos auxiliar em nossa tarefa de desvendar os caminhos da interpretação da canção erudita, baseamo-nos nos escritos de Deborah Stein e Robert Spillman acerca da interpretação da canção erudita (STEIN & SPILLMAN, 1996), em suas idéias a respeito da importância do conhecimento do texto para uma interpretação musical correta, e da elaboração de um padrão analítico musical mais voltado para a canção. Em suas palavras,

Esta abordagem exemplifica como acreditamos que os artistas devem estudar um *Lied* numa preparação para apresentação: primeiro se deve estudar a poesia, depois os problemas técnicos, e depois cada aspecto da estrutura musical. Ao fim deste processo, uma recombinação destes três tópicos acontecerá através de uma performance limpa, quando cantor e pianista convergem seus entendimentos da poesia e da música no mágico ato da expressão musical. (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. xiii, tradução nossa).³

Embora a obra de Stein & Spillman se dirija mais especificamente à interpretação do *Lied*, canção artística alemã, acreditamos que os conceitos usados por seus autores podem ser transferidos sem nenhuma perda ou distorção de objetivos para a análise de qualquer tipo de canção, incluindo as brasileiras.

Encontramos também apoio nos escritos de Jan La Rue sobre análise musical, cujas idéias alargam em muito as possibilidades de leitura e significado da escrita musical contemporânea, e em muitos momentos, embora se dirija mais diretamente à música instrumental, vem de encontro às nossas idéias quando comenta, ao se referir à música composta sobre um texto, que

Tendo em vista a grande parte da literatura musical que utiliza texto, um exame estilístico abrangente obviamente deve levar em conta a influência das palavras.(...) O simples som das próprias palavras podem projetar estados de espírito e atmosferas, e perceptivelmente começando no séc. XIX, os compositores exploraram estes aspectos do texto. (LA RUE, 1992, p.148, tradução nossa).⁴

³ This approach models how we believe performers need to study a *Lied* in performance preparation: they must study first the poetry, then the performance problems, and then each aspect of the musical structure in turn. By the end of this process, a recombination of the three topics will occur through polished performance, when singer and pianist convey their understanding of the poetry and the music in the magical act of musical expression.

⁴ In view of the large part of the musical literature that involves words, a comprehensive stylistic survey obviously must take into account the influence of texts. (...) Merely the sound of the words themselves often can project mood and atmosphere, and noticeably beginning in the 19th century, composers exploit this aspect of the texts.

Nas idéias concernentes à análise musical, desenvolvidas por Stein & Spillman, bem como por Jan La Rue, reconhecemos o desenvolvimento do processo de análise fenomenológica na música, abordado também nos escritos de Thomas Clifton, em **Music as heard** (CLIFTON, 1983), onde o autor sugere uma análise voltada diretamente para o fenômeno sonoro e às suas qualidades essenciais. Este método se apresenta como alternativa à tradição analítica musical que se preocupa mais com funções e encadeamentos harmônicos, ou seja, com a matemática musical e as notas musicais escritas, que com a música que soa realmente. Partindo deste princípio, Clifton passa a dar valor na análise a fatores antes desconsiderados, mas que se tornarão absolutamente necessários para a interpretação e análise da música moderna e contemporânea.

Na compreensão do processo de composição musical de Almeida Prado e de sua maneira de tratar a voz e o piano, fomos em muito auxiliados pelo próprio autor, tanto diretamente como através de seus escritos, incluindo trabalhos acadêmicos, entrevistas, palestras e aulas. Também importantes contribuições surgiram de vários trabalhos acadêmicos que investigaram sua obra, e que nortearam nossa análise em aspectos importantes e de difícil estudo. Dentre estes, destacam-se os textos de Ana Cláudia Assis sobre o uso consciente do timbre na obra pianística de Almeida Prado, em que esta demonstra que “o timbre está diretamente relacionado com o ato interpretativo e que, ao tomar consciência disto, o intérprete se sente como um pesquisador das potencialidades sonoras de seu instrumento e de si próprio.” (ASSIS, 1997, p.2).

Esta idéia tem destaque especial em nossa análise, visto que a voz e o piano são capazes de variar seu timbre em inúmeras combinações de harmônicos, resultando em uma riqueza de timbres especial que, se usada de forma consciente e fundamentada num conhecimento profundo da obra musical, pode trazer resultados imediatos em termos de expressão musical. A

discussão quanto ao uso consciente do timbre, sendo transferida para o âmbito vocal, abriu-nos novos caminhos para nossas sugestões de interpretação em **O Jardim Final**.

Ao mesmo tempo, a exploração timbrística do piano é uma constante na música ocidental desde o romantismo. O pianismo de Almeida Prado, neste sentido, é herdeiro dos gestos musicais de Robert Schumann e Franz Liszt, que buscavam em grande parte de suas composições a evocação, ou mesmo imitação ao piano de outros instrumentos, utilizando-se para isto de inúmeras variações nos modos de ataque, uso dos pedais, construções melódicas e harmônicas.

Outro trabalho de grande importância para a nossa análise foi o de Mônica Farid Hassan, que discute as relações entre texto e música nas canções religiosas de Almeida Prado, afirmando que

A análise da música e das relações entre esta e o texto nas canções de Almeida Prado é de extrema importância para o aprimoramento da interpretação das mesmas, pois possibilita o reconhecimento e a compreensão dos aspectos musicais que devem ser enfatizados na execução e, por conseguinte, proporciona a expansão da expressividade do texto. (HASSAN, 1996, p. 322).

Sendo seu trabalho tão próximo do nosso quanto ao objeto da análise, encontramos nele grande identificação com nossos objetivos, em alguns casos aproveitando para nosso método de análise padrões e formatações de análise utilizados por ela em sua dissertação.

No entendimento das diferentes fases e linguagens musicais pelas quais passou a obra de Almeida Prado, foi de grande valia a obra de Hideraldo Luiz Grosso (GROSSO, 1997), que toma a análise dos prelúdios de piano do compositor como ponto de partida para uma ampla discussão sobre linguagem, análise e interpretação musical. Também em seus trabalhos nos inspiramos para a organização de nossa análise dividida em macro-estrutura, estrutura média e microestrutura, baseados nos escritos de Cogan & Escot e de Jan La Rue, que reconhecem a

importância de contemplar a obra musical nestas três diferentes dimensões. (LA RUE, 1992; COGAN & ESCOT, 1996). No entanto, para melhor adaptá-lo ao nosso trabalho, acrescentamos na análise da microestrutura o comentário do desenvolvimento musical, seguindo idéias expressas por Thomas Clifton.

No primeiro capítulo desta dissertação, procuraremos esclarecer o contexto em que se insere a obra **O Jardim Final**, de Almeida Prado, dentro da produção de canções deste compositor. Para isto discorreremos sobre o desenvolvimento da linguagem musical do compositor através de suas canções.

O segundo capítulo será inteiramente dedicado à análise e interpretação do ciclo de canções **O Jardim Final**, partindo dos aspectos físicos de seu manuscrito e das características da escrita do compositor, para depois nos aprofundarmos na análise do texto e da música das canções.

Na conclusão, relacionaremos resumidamente as idéias centrais que surgiram durante a pesquisa da obra de Almeida Prado e da análise de seu ciclo de canções **O Jardim Final**, acrescentando também conclusões baseadas em nossa experiência na preparação da obra para performance.

Finalmente, esperamos com este trabalho facilitar o acesso dos cantores e pianistas a este mundo ainda pouco explorado que é o da música contemporânea brasileira, especialmente o da canção de câmara, que é uma das expressões mais genuínas da cultura de um país. Acreditamos estar, através dele, contribuindo para que a música brasileira contemporânea e seus compositores sejam cada vez mais conhecidos e ouvidos, a despeito de todas as dificuldades que impedem que nossa música de boa qualidade chegue à maioria do público brasileiro.

Esperamos que este seja, portanto, um modelo claro e acessível para a abordagem de qualquer canção ou ciclo de canções, e que seja um passo a mais no entendimento de nossa cultura e da obra de José Antônio Rezende de Almeida Prado.

Almeida Prado nasceu em 1913, no Rio de Janeiro, numa família bastante musical, na cidade de Santos, SP. Suas primeiras orientações musicais vieram de sua mãe e de sua irmã mais velha. Depois, sob orientação da pianista Leodides Joppert, viu desenvolver sua vocação para compor, e desta época datam portanto suas primeiras peças para piano, como títulos como "Adamas", "Os Duendes do Floresta", "Processão do Senhor Moço", "O Saco", "O Gato no Telhado", entre outras. Sempre de inspiração derivada de brincadeiras infantis nas quais participava, temas lúdicos, contos de fadas e personagens infantis para dentro. Esta se constitui, segundo o próprio compositor, na sua primeira fase de composição, a fase infantil, que vai de 1937 até 1939. Nesta época suas composições eram compostas intuitivamente, e não eram escritas, pois só mais tarde o compositor seria iniciado na escrita musical. As melodias simples, curtas e triais eram acompanhadas pela mão esquerda com acordes ou arpegjos simples.

Aos 11 anos de idade, Almeida Prado iniciou estudos mais avançados de piano com o professor e compositor Dinorá de Carvalho, e até os 17 anos viveu um período de grande desenvolvimento de técnica pianística, quando a vocação de compositor ficou em segundo plano. Embora sua conexão com a inspiração e musicalidade de Dinorá de Carvalho tenha influenciado muito o seu fazer musical, apenas depois de seu primeiro contato com o compositor Camargo Guarnieri, em 1964, podemos falar de forma consistente de composições suas com uma escola determinada e regras estéticas muitas conscientemente.

¹ Para maiores detalhes biográficos sobre Almeida Prado, verem-se as obras A Canção Brasileira (MARIZ, 2003) e A música religiosa em Le Ruse de Modjagule (SILVA, 1994).

CAPÍTULO I - As canções de Almeida Prado

José Antônio Rezende de Almeida Prado nasceu a 08 de fevereiro de 1943, num ambiente familiar bastante musical, na cidade de Santos, SP. Suas primeiras orientações musicais recebeu de sua mãe e de sua irmã mais velha. Depois, sob orientação da pianista Lourdes Joppert, viu despertada sua vocação para compor, e desta época datam portanto suas primeiras peças para piano, com títulos como “Adeus”, “Os Duendes da Floresta”, “Procissão do Senhor Morto”, “O Saci”, “O Gato no Telhado”, entre outros, sempre de inspiração vinda de brincadeiras infantis nas quais participava, temas folclóricos, contos de fadas e também música para cinema. Esta se constitui, segundo o próprio compositor, na sua primeira fase de composição, a fase infantil, que vai de 1952 até 1959. Nesta época suas composições eram compostas intuitivamente, e não eram escritas, pois só mais tarde o compositor seria iniciado na escrita musical. As melodias simples, curtas e frágeis eram acompanhadas pela mão esquerda com acordes ou arpejos simples⁵.

Aos 11 anos de idade, Almeida Prado iniciou estudos mais avançados de piano com a professora e compositora Dinorá de Carvalho, e até os 17 anos teve seu período de grande desenvolvimento de técnica pianística, quando a vocação de compositor ficou em segundo plano. Embora seu contato com a inspiração e musicalidade de Dinorá de Carvalho tenha influenciado muito o seu fazer musical, apenas depois de seu primeiro contato com o compositor Camargo Guarnieri, em 1964, podemos falar de forma consistente de composições suas com uma escola determinada e idéias estéticas usadas conscientemente.

⁵ Para maiores detalhes biográficos sobre Almeida Prado, remeter-se às obras **A Canção Brasileira** (MARIZ, 2003), e **A temática religiosa em Le Rosaire de Medjugorje** (SILVA, 1994).

Entre 1956 e 1960 Camargo Guarnieri fora assessor especial do Ministério da Educação para assuntos musicais, e ao deixar o cargo viu-se com tempo e disposição para aceitar novos alunos de composição, e dentre eles estava o jovem Almeida Prado. Guarnieri orgulhava-se de sua escola, como se pode entender através de suas próprias palavras, em 1980: “Eu sou o único músico do Brasil que tem uma escola de composição. 90% dos alunos estudam de graça. Os que têm talento e não podem pagar, não pagam. Os que têm dinheiro, pagam e bastante”. (MARIZ, 1994, p.27).

Dentre os alunos que, como Almeida Prado, tiveram orientação de Camargo Guarnieri, destacam-se outros nomes importantes para a música brasileira, como Osvaldo Lacerda (que à mesma época dava a Almeida Prado lições de harmonia, contraponto e análise), Marlos Nobre, Aylton Escobar, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Teodoro Nogueira, Nilson Lombardi, Kilza Setti e Achille Picchi.

Esta pode ser considerada então sua segunda fase de composição, seguindo os conceitos nacionalistas de Guarnieri, herdados de Mário de Andrade, e aprendendo a utilizar o folclore brasileiro como fonte temática para seus trabalhos. Desta fase data a sua primeira canção, uma modinha chamada “A Saudade É Matadoura” (1961), quando o compositor tinha 18 anos.

O texto utilizado é anônimo, de origem folclórica, e sua criação melódica evidencia a escolha de um caminho guarnieriano de composição, com um modalismo presente na melodia do canto e uma escrita que valorizava o contraponto. A proposital repetição do texto e a sustentação de notas longas sobre o acompanhamento contrapontístico é bastante característico de Camargo Guarnieri. (VERHAALEN, 2001, p.82).

Depois desta primeira criação, as canções acompanharam o compositor em todas as suas fases composicionais, podendo ser uma amostra consistente do desenvolvimento de sua



linguagem musical. Ainda desta fase podem ser consideradas “Trem de Ferro”, com o texto conhecido de Manuel Bandeira, que traz muita diversidade rítmica e um início de exploração mais ampla das possibilidades vocais, e “A Minha Voz é Nobre”, com texto de Hilda Hilst, que ainda evoca, pela insistência das oitavas na melodia, seu professor Camargo Guarnieri.

O desenvolvimento de sua criação musical, no entanto, passou a exigir mais do que aquele que as rígidas regras impostas pelo ideário nacionalista lhe permitiam. O sentimento que naquela época o levou a procurar novos caminhos nos é explicado pelo próprio Almeida Prado com estas palavras:

Depois de um ano de fazer tema com mucama, não sei o que mais, sempre o mesmo tipo de melodia, porque não posso fazer de outro tipo? Eu moro em São Paulo, não sou do Norte. Sou urbano. Moro em Santos, ouço Beatles, não tenho nada com o xaxado, com o baião, isto não faz parte do meu dia a dia, ouço muito mais Rolling Stones, música americana. Vou ver se faço companhia a Gilberto Mendes, que é um eclético urbano: Parque Balneário, como ele dizia. Isto o Guarnieri não entendia. (EXISTE UMA MÚSICA ECLÉTICA?, 1996, p. 52).

Em 1965 Almeida Prado deixa as aulas com Guarnieri e conhece o compositor Gilberto Mendes, que lhe abriu um mundo de novas possibilidades, apresentando-lhe partituras de Schönberg, Boulez, Berg, Stockhausen, Messiaen, Varèse, Villa-Lobos e Stravinsky, ajudando-o a analisar estas linguagens diversas e novas. Segue-se então uma fase que dura cinco anos, de 1965 a 1969, em que Almeida Prado foi o que se pode chamar de um autodidata. Processava nela, junto com as informações técnicas que havia recebido de Guarnieri e que forma alguma desprezava, todas aquelas informações musicais novas que se abriam à sua frente, possibilitando a exploração mais livre de sua personalidade musical.

As canções “Rosamor”, “Canção da Esperança” e **Dois Retratos Naturais de Cecília Meireles** pertencem a este período de estudo livre, que perdurou até que, vencendo o primeiro prêmio do I Festival de Música da Guanabara (1969), o compositor foi estudar na Europa, onde teve até 1973 orientação de Nádja Boulanger e Olivier Messiaen. Estes podem seguramente ser

considerados os últimos mestres do compositor, professores que o ajudaram a organizar seu conhecimento musical, influenciaram-no esteticamente e deram-lhe as bases para que dali em diante pudesse criar seus próprios caminhos na composição musical. Desta quarta fase, onde firmou seu aprendizado rítmico, serial e timbrístico datam dois ciclos novos de canções: **Portrait de Nádja Boulanger**, e **Três Canções** (“Manhã Molhada”, “Bem Vinda” e “Luandê-Luá”).

Com os **Livro Brasileiro I** (1974), **Livro Brasileiro II** (1975) e **Livro de outono** (1976), retoma sua produção de canções na sua volta ao Brasil. Junto com os **3 Episódios Animais** (1976, “Sinimbú”, “Tamanduá”, e “Anta”), estas obras são representativas da quinta fase composicional de Almeida Prado⁶, definida por um interesse múltiplo por temas como ecologia, a fauna e a flora brasileiras, astronomia e transtorno. A comparação da natureza européia com a exuberância natural do seu país, e os problemas ecológicos advindos da poluição da água e do ar no Brasil voltaram seu interesse para uma linguagem que despertasse esta preocupação no ouvinte de forma direta, tanto na escolha do tema literário como do discurso musical.

Esta inspiração na natureza já lhe fora despertada antes por Olivier Messiaen, em sua preocupação de traduzir o canto dos pássaros em música, e fará parte do seu repertório criativo até suas obras mais recentes, passando também por **O Jardim Final** que, embora não tenha como temática central a natureza, usa este universo como referência constante para atingir o universo místico e religioso.

A preocupação temática de Almeida Prado não deve ser confundida, no entanto, com falta de consistência musical. Se a imagem inspiradora é procurada pelo compositor na natureza ou nas idéias místico-religiosas, a preocupação com a estrutura musical é reconhecível em qualquer

⁶ As diferentes fases composicionais que aqui se descrevem, são enumeradas pelo próprio compositor em entrevista a Hideraldo Grosso. (GROSSO, 1997).



análise de suas obras, e a busca da sustentação musical e da organicidade da obra em estruturas sonoras, permite a análise de suas obras pelo ponto de vista puramente musical. O tema ou a imagem que de início inspiraram estas obras vêm apenas enriquecer este contexto.

Em 1974 inicia-se momento importante na produção musical do compositor com o aparecimento do primeiro volume de **Cartas Celestes**, para piano, onde surgem as idéias novas de estruturação sonora, baseada em ressonâncias resultantes de acordes inter-relacionados. Esta é considerada por Almeida Prado sua obra mais importante, e influenciará toda sua obra posterior, em maior ou menor grau, como referência mais pura ou misturada a outros processos de composição. A nosso ver, estes processos de composição, a princípio definidos pelo compositor como “sistema transtonal”, foram uma descoberta intuitiva e extremamente pessoal do espectralismo sonoro.

Discorrendo sobre o que a partir de 1970 viria a ser chamado “música espectral”, Helffer & Michaud-Pradeilles explicam que

Não se trata mais de organizar o universo sonoro, mas de considerar os sons enquanto tais, seu “espectro” sonoro contendo os harmônicos. Assim, o interesse dirige-se antes de tudo para os processos de transformação de um som noutro som, baseando-se numa concepção unitária e contínua do fenômeno sonoro. O piano, pode tornar-se, com o pedal direito, um instrumento privilegiado dessa continuidade. (2003, p. 142).

Em Almeida Prado, pelas próprias condições em que o descobriu, o espectralismo não implica numa escolha estética única e limitante, mas num processo que permite

“...o aparecimento de uma articulação tonal, mas aberta a todas as aquisições de processos contemporâneos, como a serialização de ritmos e melodias, a utilização de complexos cromáticos, os ditos *clusters* e a acumulação de ritmos e melodias diferentes sobrepostas.” (MARIZ, 1981, p. 392).

Após o longo período de seis anos sem o aparecimento de canções, duas obras importantes surgem em 1982: os ciclos **Suave Presença** ou **O Jardim do Amor e da Paixão** e o **Tríptico**

Celeste, que denotam uma considerável mudança no tratamento da voz e, principalmente, do piano. A intenção de se utilizar de várias linguagens e processos de composição começam a se evidenciar em sua produção vocal e, em 1985, surge **Espiral**, ciclo de canções para soprano e piano com texto de José Aristodemo Pinotti, onde Almeida Prado sugere uma viagem pela memória musical, trazendo sons e sensações de vários lugares onde já havia estado. A temática lhe permite abusar das demonstrações de domínio de várias linguagens, sedimentando então a sexta fase de sua composição, definida pelo compositor como um “pós-modernismo”, onde se mostra completamente eclético. Neste ciclo mistura referências que vão desde o jazz (“Valery”) até a canção popular francesa (“Cafê la Paix”), passando pelo tango (“Espiral”), e utilizando-se de forma criativa de clichês musicais daqueles diferentes estilos. Por outro lado, insere referências ao minimalismo de Philip Glass e explora as possibilidades de interação da voz com as ressonâncias criadas pelo piano (“Manhã na Praia”).

Um outro tríptico, de caráter religioso, inaugura o cancionário do compositor em 1987, evidenciando cada vez mais a volta do compositor para a temática religiosa: o **Triptyque Pour Une Chapelle Votive** que é a única obra para canto e piano neste ano, e já prenuncia a obra vocal em que a pluralidade de linguagens de Almeida Prado chega à maturidade: **O Jardim Final ou Breves Olhares**, de 1988.

Em **O Jardim Final**, ciclo para voz aguda e piano, a sustentação da obra é criada através de pequenas séries melódicas recorrentes, às vezes desenvolvidas, às vezes abandonadas em função de outras possibilidades melódicas sugeridas pelo texto. O pleno domínio do espectralismo se evidencia, ora usado de forma a sugerir imagens (“Abelha Divina”), ora de forma abstrata, evocando espiritualidade (“Cosmolúdio”). O compositor se permite visitar ambientes absolutamente tonais ou modais (“Roseiral”), e se referir, do ponto de vista estrutural e poético,

a obras representativas do romantismo alemão ou francês, sem prejuízo da originalidade da obra. O uso de “Prelúdio”, “Interlúdio” e “Pósludio” na ambientação e com o intuito de dar unidade ao ciclo será repetido no próximo ciclo, datado de 1989: **As 7 Últimas Palavras do Crucificado e as 7 Primeiras Palavras do Ressuscitado**.

Seguem-se o “Magnificat”, de 1989; **Poemas: Poemúsica**, de 1990, onde exercita em profundidade as possibilidades de inter-relação texto-música; **Cânticos do Carmelo, Do Saltério do Rei David: Dois Salmos do Peregrino**, “Pai Nosso” e “Salve Regina”, de 1991.

No próximo ano, **Cancioneiro de Thereza**, e **Sinos Místicos**, fecham a produção religiosa para canto e piano do compositor até então.

O início do ano de 1993 traz uma canção especial, “Acalanto – Poema para o meu pai”, em que Almeida Prado revisita antigas idéias musicais, reaproveitando a forma rítmica de uma canção de mesmo nome de sua antiga professora Dinorá de Carvalho, numa leitura atonal da canção de ninar. Um grande ciclo de canções é também deste ano: **Espiral II**, utilizando o mesmo texto das canções de **Espiral**. Ao contrário do primeiro ciclo, não há mais referências melódicas, harmônicas e rítmicas simples. O texto musical é muito mais abstrato, bem como a viagem da *persona* lírica, extremamente psicológica, o que torna árduo o trabalho dos intérpretes para manter o ambiente poético solicitado pelo autor.

Em 1994 inicia-se sua última fase, onde busca a maior simplicidade possível de linguagem utilizando uma linguagem atonal livre. Com estas idéias musicais compõe “Noite”, uma bela modinha, e somente dois anos depois surge o “Acalanto Para Noemi”, canção de ninar composta sobre os modos Hiradoshi e Kumi japoneses, utilizando a voz do soprano numa tessitura pequena e mesmo assim expressiva, com longos trechos em *bocca chiusa*.

Uma outra modinha, “Devaneio”, datada de 1998, faz referência a formas populares brasileiras. Nesta canção, de ambientação absolutamente tonal, a inquietação e confusão psicológica do texto é descrita musicalmente através da degradação gradual da prosódia. De início correta e previsível, a acentuação das palavras vai sendo mudada a cada estrofe, a ponto de prejudicar intencionalmente o entendimento do texto e causar estranheza ao ouvinte. Neste ano profícuo em canções, surgem “Canção”, “Canção do Amor Perfeito”, “Instrumento”, **Quatro Motivos da Rosa**, “Leveza”, “Cantata Vespéral” e “Fragilidade”, todos com texto de Cecília Meireles; e “Balada Evangélica”, “Carta de Paulo de Tarso aos Gálatas” e “Carta de Paulo de Tarso aos Colossenses”, com texto bíblico; **Quatro Poemas**, com poemas de Manuel Bandeira, e **A Yara e o Boto, Noite Adentro**, com texto de Orquídea Paraguaçu, pseudônimo de dono ainda desconhecido. Segundo a cantora Martha Herr, intérprete que cantou a estréia mundial desta peça e que, segundo Vasco Mariz “goza de considerável prestígio nos meios musicais de São Paulo” (MARIZ, 2002, p. 264), o pseudônimo pertence ao próprio Almeida Prado.

A partir de 1999, a produção do compositor tem uma violenta diminuição, devido à descoberta de uma forte diabetes que, demorando a ser controlada, termina por comprometer fortemente sua visão. Neste ano compõe apenas uma canção: uma “Ave Maria”, sob encomenda do amigo Walter Weisflog. Em 2002 surge a “Toada”, com texto de Mário de Andrade, e os **Três Cantos**, com texto de Hilda Hilst, ambos encomendados pelo barítono Renato Mismetti, e por ele estreados na Alemanha.

A última composição de Almeida Prado na área das canções é um ciclo chamado **Sete Poemas de Amor de Robervaldo Linhares**, que trazem poemas do próprio compositor e permanece inédito até o momento.

Algumas das canções de Almeida Prado, principalmente as compostas durante seus estudos na Europa e primeiros anos subseqüentes, encontram-se editada pela Tonos, editora alemã, de Darmstadt. A maioria, no entanto, pode ser encontrada em manuscrito do compositor, no CDMC – Centro de Documentação da Música Contemporânea, na biblioteca da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

As dimensões físicas de um documento musical não são tão interessantes quanto as notas escritas pelo compositor. A análise do texto é tão interessante quanto o som e o que ele é tão interessante quanto a música. Deveria ser dito, também, que a experiência de um evento é mais interessante que a leitura deste evento, quer tenham sido as mesmas coisas as que foram escritas. (CLIFFORD, 1983, p. 101, tradução nossa).

No caso específico do nosso objeto de análise, entretanto, acreditamos que a descrição e análise do manuscrito trazem detalhes muito interessantes e relevantes para a compreensão da obra.

2.2. Aspectos importantes do manuscrito

O capítulo possui de olhos pela primeira página do manuscrito de *O Jardim Final*, que se poderia considerar a capa deste pequeno caderno musical, é o bastante para nos voltar atenção para as significativas interpretações extramusicais que este contém.

As primeiras linhas que nos vêm à mente são as de religiosidade e espiritualidade. Logo abaixo de sua assinatura, como primeira informação ao leitor, o compositor se declara numa rubrica *Servo do Espírito Santo*. O tema religioso não é novidade em Almeida Prado. Podemos dizer mesmo que é uma constante desde sua primeira canção com texto lírico: uma "Ave

¹ The physical dimensions of an original manuscript are not as interesting as the notes left by the composer; the details of a not as interesting as the music and the sound is not as interesting as the music. It is obvious, too, that the experience of an event is more interesting than the reading of the event, whether or not the two are isomorphic.

CAPÍTULO II

2.1. Impressões gerais acerca do manuscrito de *O Jardim Final*.

Acreditamos ser importante neste momento, antes de iniciar a análise propriamente dita da música, discorrer sobre alguns aspectos concretos do manuscrito original de *O Jardim Final*, embora concordemos com a opinião de Thomas Clifton que, estabelecendo graus de importância para os diferentes aspectos da obra musical, declara que

As dimensões físicas de um manuscrito original não são tão interessantes quanto as notas deixadas pelo compositor; a anotação não é tão interessante quanto o som; e o som não é tão interessante quanto a música. Deveria ser óbvio, também, que a experiência de um evento é mais interessante que a fórmula deste evento, quer tenham os dois a mesma forma ou não.⁷ (CLIFTON, 1983, p. 40, tradução nossa).

No caso específico do nosso objeto de análise, entretanto, acreditamos que a descrição e análise do manuscrito trazem detalhes muito interessantes e relevantes para a compreensão da obra.

2.2. Aspectos importantes do manuscrito

O simples passar de olhos pela primeira página do manuscrito de *O Jardim Final*, que se poderia considerar a capa deste pequeno caderno musical, é o bastante para nos voltar atenção para as significativas informações extramusicais que este contém.

As primeiras idéias que nos vêm à mente são as de religiosidade e espiritualidade. Logo abaixo de sua assinatura, como primeira informação ao leitor, o compositor se declara numa rubrica *Servo do Espírito Santo*. O tema religioso não é novidade em Almeida Prado. Podemos dizer mesmo que é uma constante desde sua primeira canção com texto litúrgico: uma “Ave

⁷ The physical dimensions of an original manuscript are not as interesting as the marks left by the composer; the notation is not as interesting as the sound; and the sound is not as interesting as the music. It is obvious, too, that the experience of an event is more interesting than the equation of the event, whether or not the two are isomorphic.

Maria” datada de 1966. Tampouco são raras no compositor informações de cunho pessoal escritas na partitura. Ao contrário, fazem parte da comunicação de seu universo interior com o intérprete de sua música.

Estas informações, em forma de rubricas, indicações de andamento, indicações para interpretação ou textos inseridos em vários pontos da partitura, às vezes são indicações técnicas, como é o habitual na maioria dos compositores, indicando o andamento, a dinâmica ou o estado de espírito desejado na obra ou em algum trecho dela. O mais comum é que sejam frases, trechos de poemas, palavras mesmo, escritas antes da música ou no decorrer dela, relacionando o texto musical ali escrito com sensações que às vezes não são sonoras, mas visuais, táteis, olfativas e mesmo gustativas. Há também imagens de conteúdo emocional, relacionadas a uma memória afetiva que, às vezes é particular do compositor, às vezes do imaginário comum a todas as pessoas.

Perguntado sobre o tema, Almeida Prado assim discorre quanto a esta possibilidade particular de comunicação: “Esse é o meu lado poético, pequenas indicações líricas para dar ao intérprete algumas sugestões visuais, puramente subjetivas.” (GROSSO, 1997, p.193).

No entanto nesta obra Almeida Prado se subscreve *Servo do Espírito Santo*, o que confere especial importância a estas palavras, sugerindo que esta obra tem para o compositor uma importância acima da musical, de cunho espiritual ou talvez mesmo litúrgico.

Logo após o título e subtítulo da obra, **O Jardim Final ou Breves Olhares**, entre parênteses, está a informação: *Poemas de Almeida Prado*, o que vem reforçar a sensação de profunda relação pessoal do compositor com a obra. Abaixo do local e data de composição, a dedicatória principal: *A Jesus, Maria e José, com amor*, e sobre a sílaba tônica de cada um dos

nomes, há uma cruz desenhada, hábito cultivado antigamente na igreja católica pelos devotos mais fervorosos.

Esta dedicatória nos remete a uma primeira pergunta: trata-se de uma obra sacra ou apenas uma obra de um compositor religioso? Compositores extremamente religiosos, que até mesmo foram sacerdotes da igreja católica, como foi o caso do compositor romântico francês Charles Gounod, produziram obras litúrgicas, com textos retirados da liturgia ou da tradição católica e protestante, mas também obras musicais dirigidas à sala de concertos que têm texto evocativo do sentimento religioso. A canção pode ilustrar poemas com qualquer temática, desde aspectos triviais da vida íntima ou social, até questões complexas e existenciais, como é o caso de um texto de caráter autobiográfico, que narra uma experiência importante para o seu autor.

Se considerarmos como obra musical sacra a que é composta com texto retirado de uma liturgia ou para ser tocada dentro de uma cerimônia religiosa, **O Jardim Final** definitivamente não é uma obra sacra. Seu texto é de autoria do compositor e tem propósito poético, utilizando todo o imaginário religioso do qual o compositor é íntimo. Sendo assim, a obra tem para o compositor uma grande importância espiritual e, segundo ele, nasceu mesmo de uma experiência mística que lhe serviu de inspiração para a composição, mas o conjunto de canções foi criado para ser apresentado como peça de concerto, sem a intenção de inseri-la num contexto litúrgico.

O frontispício do caderno toma o seguinte formato:



Almeida Prado
(Servo do Espírito Santo)

O jardim final
ou
Breves olhares

(poemas de Almeida Prado)

para voz & piano

Campinas Junho 1988
Julho

À querida amiga
Levine, intérprete Maior,
a amiga e admiradora
do amigo

Almeida Prado
Campinas 16/06/88

— A Jesus, Maria e José
com amor —

Daí em diante, todas as vezes em que o nome de Jesus aparece no texto das canções, há uma pequena cruz que lhe marca a sílaba tônica.

Na próxima página, que é ao mesmo tempo a página 1 e a contracapa do manuscrito, além do índice com títulos e páginas de início das canções, encontra-se a duração da obra, cronometrada pelo compositor em cerca de trinta minutos, e uma orientação especial para que o ciclo seja apresentado sempre completo e sem intervalos, mas que se for necessário apresentá-lo com intervalos, deverão ser nos seguintes pontos:

a) “Prelúdio” e oito canções (de 1 a 8)

(intervalo)

b) “Interlúdio” - de 9 a 12

(intervalo)

c) “Interlúdio II” - de 13 a 15, “Postlúdio” e “Cosmolúdio”

Os nomes e ordem das canções são:

“Prelúdio”	página 2
1- “Teu Silêncio”	página 2
2- “Teu Nome”	página 3
3- “Inseto de Luz”	página 4
4- “Repentinamente”	página 5
5- “O Roseiral”	página 7
6- “O Deserto”	página 9
7- “Espelho”	página 12
8- “O Barqueiro”	página 14
“Interlúdio I”	página 16

9- “A Palavra”	página 18
10- “Abelha Divina”	página 20
11- “Chaga-Rubi”	página 23
12- “A Casa”	página 25
“Interlúdio II”	página 28
13- “Incêndio”	página 29
14- “A Quaresmeira”	página 30
15- “Orquídea incandescente”	página 32
“Postlúdio”	página 35
“Cosmolúdio”	página 36

Oportunamente analisaremos as razões, tanto do desejo do compositor de que a obra apresentada integralmente quanto dos pontos em que sugeriu que, se necessário, aconteçam as pausas.

2.3. Datas de composição das canções

O *Prelúdio* e as cinco primeiras canções do ciclo foram compostas primeiramente, sendo que o compositor faz questão de informar sempre o horário em que foram completadas. No caso destas primeiras, na tarde de 12 de junho de 1988, às 15:40.

Seguem as outras canções, às vezes compostas com intervalos de alguns dias, mas, segundo o compositor, sempre de uma vez, como que recebidas prontas através de uma revelação mística, a qual se encontra descrita nos textos literário e musical. O compositor pretende, criando este ambiente espiritual e mágico já na leitura da partitura, nos fazer acreditar (e até mesmo compreender e participar), em sua experiência mística.

A preocupação do compositor em destacar os horários de finalização das canções segue através da partitura, reforçando a importância que o autor dá a eles. Sendo assim,

- a) “O Deserto” data de 18/06/88 às 17:00;
- b) “O Espelho” de 20/06/88, às 15:35;
- c) “O Barqueiro” e o “Interlúdio I” de 23/06 às 17:00;
- d) “A Palavra” de 24/06/88 às 16:28;
- e) “Abelha Divina” de 11/07/88 às 18:02;
- f) “Chaga Rubi” de 14/07/88 às 17:59;
- g) “A Casa” de 17/07/88 às 18:33;
- h) “Interlúdio II” de 18/07/88 às 15:44;
- i) “Incêndio” e “A Quaresmeira” de 18/07 às 17:01;
- j) “Orquídea Incandescente”, de 19/07/88 às 19:32;
- k) “Postlúdio” terminado também no dia 19/07/88, às 19:46;
- l) “Cosmolúdio” foi peça musical incluída posteriormente, pois data de 25/02/89, embora esteja incluído no mesmo caderno original, na página oposta à do “Postlúdio”.

2.4. Estrutura das Análises

Ao partir para o trabalho prático de análise da obra musical, Jan La Rue sugere que a obra musical seja estudada, a princípio, em três diferentes tipos de abordagem: a sua estrutura mais ampla, onde se pode reconhecer suas diferentes seções, movimentos, introduções e codas; uma estrutura intermediária, onde podemos voltar nossa atenção para os elementos constitutivos do fenômeno sonoro propriamente dito, como alturas, harmonias, ritmo, variações de dinâmica, timbre e texturas; e a terceira estrutura, mais voltada para detalhes da composição como

fraseologia, células temáticas rítmicas e melódicas, bem como o desenvolvimento da obra, que pode ser esclarecido através de uma narrativa minuciosa do discurso musical.

La Rue afirma que

Apesar de que a separação de elementos na análise de uma obra musical é uma estratégia artificial (ainda que útil e necessária), não é raro encontrar ocasionais sobreposições entre os elementos. A natureza da textura, por exemplo, se a tomamos simplesmente como organização espacial do timbre, afeta principalmente a parte de dinâmica. No entanto, se várias linhas se cruzam numa relação vertical organizada, a observação textural pode se ajustar melhor a conclusões a respeito de harmonia e contraponto.⁸ (JAN LA RUE, 1992, p. 10, tradução nossa).

Desenvolvendo esta idéia, sugere que os componentes básicos da análise se encontrem em seis elementos principais, a saber:

- SOM: timbre; tessitura; textura e dinâmica
- HARMONIA: análise das principais funções harmônica como cor e tensões
- MELODIA: extensão; gestos musicais; padrão das frases; pontos culminantes
- RITMO: figuras rítmicas mais comuns com suas durações e padrões; *continuum* e *ostinato*; ritmos harmônicos e texturais
- DESENVOLVIMENTO: equilíbrio e relação entre movimentos; tempos; tonalidades; texturas; dinâmica; homogeneidade na evolução do discurso articulações; elisões; contrastes; ornamentos
- INFLUÊNCIA DO TEXTO: escolha do timbre; aproveitamento do som da palavra na ambientação e textura; influência da palavra na escolha da tonalidade e nas mudanças de tom; influência de uma palavra no desenho das frases; limitações devidas a

⁸ Since the analytical separation of musical elements in a piece of music is an artificial device (though a helpful and necessary), it comes as no surprise again to find occasional overlapping among elements. The nature of texture, for example, if we think of it merely as timbre or spacial organization, mainly affects the category of Sound. Yet, where various strands weave together in controled vertical relationships, the textural observations may fit better among conclusions about harmony and counterpoint.

características próprias da emissão vocal; influência do ritmo da palavra na métrica da poesia e da música.

Em nosso trabalho, para melhor adaptação à obra que agora analisamos, tais elementos estarão organizados segundo o seguinte esquema analítico:

1) TEXTO: transcrição do texto completo da canção, seguido de sua análise estrutural, e em seguida de sua interpretação. Como o texto é de autoria do próprio compositor, e foi concebido juntamente com a música, não se tratando de um poema já existente que foi posteriormente musicado, optamos por separá-lo em versos de acordo com as frases musicais com as quais coincide na partitura. Adaptamos, para este fim, as idéias de Stein & Spilmann a respeito da análise de texto das canções. Sendo assim, cada verso coincide a uma frase musical, eliminando, no entanto, as possíveis repetições, que serão consideradas mais tarde na análise musical. No decorrer da análise, todas as palavras que forem retiradas da partitura estarão em *itálico*, para destaca-las do texto em que se inserem. É importante ressaltar que na penúltima peça ("Postlúdio") o texto não é cantado, e sim recitado pelo cantor, e que a última peça ("Cosmolúdio") é escrita apenas para piano. Os versos que tiverem mais de um caráter serão considerados mixtos. O fato de o texto não ter sido nunca, antes desta análise, escrito separadamente da música, torna necessário estabelecer um critério para a análise quanto à separação das frases e aos padrões rítmicos das sílabas. Para a escansão do texto, portanto, adotaremos os procedimentos descritos por Stein & Spillman, sem estabelecer a nomenclatura de versos de poemas tradicionais (redondilhas, alexandrinos, etc...), visto que os textos são escritos em versos livres e brancos (sem métrica fixa ou rima). Separaremos as frases em versos guardando o seu paralelismo com as frases melódicas, levando em conta as respirações

obrigatórias para o cantor e a inteligibilidade da frase. As sílabas métricas serão contadas, como nas regras de escansão, até a última sílaba tônica. As sílabas tônicas estarão em negrito, e acrescidas dos símbolos usados por Stein and Spillman para diferenciar as sílabas tônicas. De acordo com sua alternância, classificaremos seu ritmo seu ritmo como:

- iâmbico (uma sílaba átona seguida de uma tônica),
- trocaico (uma sílaba tônica seguida de uma átona),
- anapesto (duas sílabas átonas seguidas de uma tônica),
- datílico (uma sílaba tônica seguida de duas átonas),
- espondáico (uma sílaba tônica sozinha ou duas sílabas tônicas seguidas)
- mixto (quando há dois ou mais ritmos presentes em um só verso)

2) **MACROESTRUTURA**: visão ampla da partitura, com ênfase na definição da forma através da divisão de suas seções, e também número total de compassos de cada seção, segundo os parâmetros de Cogan & Escot para a análise formal.

3) **ESTRUTURA MÉDIA**: relação dos dados mais relevantes referentes à altura, harmonia, ritmo, andamento, dinâmica, efeitos, timbre e textura enquanto elementos formadores do discurso musical, segundo os parâmetros de Cogan & Escot para a análise estrutural.

4) **MICROESTRUTURA E DESENVOLVIMENTO**: descrição do desenvolvimento do discurso musical através da separação e análise de células temáticas, frases e semifrases, gestos musicais individuais e recorrentes, e a relação destes aspectos com o texto das canções. Neste item usamos as idéias de Clifton para a descrição e interpretação do fenômeno sonoro, explorando as possibilidades de entendimento do som em si, e de sua relação com o texto do qual é oriundo.

5) POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS: Através dos dados relacionados nos itens anteriores, aqui pretendemos elucidar as intenções do compositor, sugeridas pela sua escrita musical, bem como sugerir procedimentos técnicos vocais e pianísticos para a realização das mesmas, baseados em nossa experiência na realização da obra e nas possibilidades técnicas oferecidas pelos instrumentos. Caberão também aqui as possíveis análises críticas à realização dos textos e discurso musical.



2.5. Análises das canções

2.5.1. Prelúdio

A palavra ‘prelúdio’ (do latim *praeludium*), significa em sua origem o anúncio de algo que deve acontecer posteriormente, que deve ter uma continuidade ou desenvolvimento. Têm parentesco próximo, quanto à etimologia, com termos como *preâmbulo*, *prólogo*, *prefácio* e *preliminar*, e quanto ao significado, com a palavra *introdução*. (FERREIRA, 1996, p.1381-1384). Mas seu significado, do ponto de vista musical, é bem mais específico.

A forma prelúdio é uma composição de caráter livre, que já se encontra com este nome desde o séc. XIII, sendo uma peça simples e livre, de caráter instrumental, na qual o músico intérprete poderia ‘aquecer’ seu instrumento e preparar o ânimo do auditório para a performance propriamente dita, ou mesmo para fazer o ambiente propício para as danças que se sucederiam, hábito que consagrou o prelúdio como introdução das danças ou movimentos de uma suíte, nos séculos XVI e XVII. (SADIE, 1994, p.742 – 743).

Há três tipos principais de prelúdios, quanto à sua ligação ou não com obras em seqüência: o *prelúdio conexo*, o *prelúdio autóctone* e o *prelúdio apenso*. O prelúdio conexo é aquele que não faz parte de uma obra específica, mas pode ser usado para introduzir outras obras ou uma seqüência delas, bastando para isto haver uma relação entre as tonalidades da obra que o permita. O prelúdio autóctone por sua vez é uma peça autônoma, composta para ser tocada independente de outras, e, por este motivo, geralmente é de maiores dimensões e exploração musical e técnica mais aprofundadas. O prelúdio apenso, no entanto, é acompanhado obrigatoriamente de uma obra da qual faz parte, é introdução ou abertura. (GROSSO, 1997, p. 450). É deste tipo de prelúdio que se trata esta primeira canção do ciclo.

O fato de o prelúdio trazer texto, ou seja, não ser apenas instrumental, é raro, tanto na história do gênero quanto na própria produção de Almeida Prado. Mas a forma musical que é usada na composição dá ao compositor autoridade para nomeá-la assim, e mesmo este prelúdio guarda semelhanças estruturais e formais com a maioria dos prelúdios apenas instrumentais do compositor.

Em seu estudo sobre os prelúdios para piano de Almeida Prado, Hideraldo Luiz Grosso trata a curta duração dos prelúdios de Almeida Prado como uma característica do pós-modernismo:

A idéia da miniaturização delata a influência da tecnologia de ponta., da eletrônica, da informática, assim como a automação do trabalho, das tarefas domésticas e das comunicações sobre o homem de hoje. Tais fenômenos expandem-se como um objetivo comum: miniaturizar. As prelúdios alcançam, através da miniaturização, a expressão e comunicação dos sentidos musicais condensados, virtuosisticamente abreviados. Poderíamos dizer que, na categoria dos Prelúdios de Chopin, os de Almeida Prado inspiram-se também nas mais finas técnicas da micro-relojoaria sonora. (GROSSO, 1997, p. 45).

Esta brevidade está presente no prelúdio que inicia **O Jardim Final**, bem como a condensação de sentido musical e, como há texto, também do sentido literário em poucas palavras. Neste caso, a miniaturização a que se refere Hideraldo Grosso contamina a construção poética, e esta não pode prescindir daquela para que uma linguagem não interfira na outra, impedindo a realização de uma obra orgânica.

Desta forma, já a partir do prelúdio, a relação texto-música se evidencia em seus mais intrínsecos elementos formadores, estando o texto intimamente ligado ao desenvolvimento musical, e este absolutamente dependente do texto para seu completo entendimento.

2.5.1.1.

a) Texto:

Ai que dor na alma

Jardim final

Obscuros jasmins

b) Análise Interpretativa:

Os três versos desta primeira canção formam uma estrofe livre de preocupações com possíveis metrificações ou rimas, caracterizando-se como versos livres, e tendo como estrutura rítmica o seguinte formato:

1- *Ai que dor na al - ma* = cinco sílabas métricas⁹, com acentuação rítmica na primeira, terceira e quinta sílabas. Ritmo trocaico.

2- *Jar - dim fi - nal* = quatro sílabas métricas, com acentuação rítmica na segunda e quarta sílabas. Ritmo iâmbico.

3- *Obs - cu - ros jas - mins* = cinco sílabas métricas, com acentuação rítmica na segunda e quinta sílabas. Ritmo misto.

As frases, destituídas de verbo, são evocativas de sentimentos (*dor*) e imagens (*jardim*, *jasmins*). Os adjetivos que as acompanham têm como objetivo, tanto aprofundar a força expressiva destas imagens e sentimentos, como transcender seus significados primários, como se pode verificar com as seguintes construções:

a) *dor* → *dor na alma*: O significado do substantivo é ampliado e transcendido através de uma relação com o adjetivo que só é possível no campo da imagem poética. Nesta primeira frase já se estabelece o caráter místico do texto, com a verificação de que o transtorno pela qual passa o protagonista não é físico, mas espiritual. Passa-se em sua *alma*, e não em seu corpo.

⁹ As sílabas tônicas em negrito.

b) *Jardim* → *Jardim final*: A palavra *jardim*, modificada em seu significado pela proximidade do adjetivo *final*, passa a estender este significado, designativo de um jardim concreto, para se referir a um outro lugar ou situação específica vivida pelo “eu lírico” do autor naquele momento. Situação esta que será melhor compreendida com a sequência desta análise.

c) *Jasmins* → *obscuros jasmins*: A primeira flor que o autor nos apresenta em seu *jardim final* é, note-se a importância, uma flor encontrada no Brasil.

O imaginário das composições de Almeida Prado sempre conteve elementos ligados à natureza e à ecologia, como já vimos no estudo de suas fases composicionais. É importante lembrar que em 1982, Almeida Prado já visitara musicalmente a temática e o ambiente do “jardim” em outro ciclo de canções: **Suave Presença ou O Jardim do Amor e da Paixão**. Naquele ciclo, com texto de José Aristodemo Pinotti, o compositor se utilizava das imagens sensoriais do “jardim” para descrever sentimentos relacionados ao amor e à paixão terrenos, sem nenhuma conotação religiosa. Em **O Jardim Final** o cenário é retomado para dar lugar a experiências puramente espirituais.

No primeiro verso, a interjeição “ai”, que inicia o texto, é designativa de dor, lamento, mas por vezes também de alegria, significado que não deve ser descartado nesta análise, visto que em muitos casos de experiências místicas a dor é vista como processo de purificação, e pelo seu fim, vem a tornar-se prazer espiritual (Jó 2, 7-10). Ao mesmo tempo a expressão *dor na alma* pode pressupor uma dor tão intolerável que não é mais suportada pelo corpo e contamina o espírito.

O significado de *jardim final* pode ser amplamente estendido, tanto em interpretações voltadas para o material e concreto como para o místico e transcendente. A relação de *jardim* com a *morte* é mais antiga que a história do cristianismo. Já o Evangelho de São João, ao narrar

a prisão de Jesus Cristo, ambienta a cena num jardim. Diz o texto: “Dizendo isto, Jesus saiu com os discípulos para o outro lado da torre de Cedron onde havia um horto, em que entrou com eles”. (João 18, 1).

O mesmo trecho é narrado pelo evangelista Mateus, que ao horto (ou seja, terreno em que se cultivam plantas de jardim, portanto sinônimo de jardim) dá o nome de Getsêmani: “Então Jesus se retirou com eles para um lugar chamado Getsêmani e lhes disse: ‘sentai-vos aqui enquanto vou ali rezar’. E, levando consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a ficar triste e a angustiar-se. Então lhes disse: ‘Minha alma está triste até à morte’.” (Mateus 26, 36).

É, portanto, naquele sítio que Jesus, o Deus feito homem, hesita, teme pelo seu destino e pelo sofrimento que terá de suportar para que sua existência tenha significado perene. É neste jardim que o filho de Deus pede que, se for possível, não seja preciso passar por toda a dor, todo o sofrimento que ele sabe que o espera, e que terá de sofrer como homem, em toda sua amplitude. Jesus Cristo, pela crença Católica, representa naquele momento todos os homens, e por eles e em nome deles sofrerá seu martírio. A partir daquele sacrifício, todo aquele que crer que ele se sacrificou em seu nome terá a salvação espiritual assegurada. Ou seja, da mesma forma que o Deus se identifica com o homem, na sua fragilidade e condição mortal, também o homem deve se identificar com o Deus, em seu sacrifício, seu sofrimento e temor. Esta identificação é uma das facetas contidas nas imagens de *dor* e *final* dos primeiros versos.

Mas é ainda em um jardim que Jesus Cristo é sepultado, como narrado pelo evangelista João: “Havia perto do local, onde fora crucificado, um jardim, e no jardim um sepulcro novo onde ninguém ainda fora depositado.” (João 19, 41).

Desta forma estabelece-se a cadeia de relações: jardim → sepulcro → cemitério → última morada → morada final → *Jardim Final*.

Este *Jardim* será descrito detalhadamente nos textos subseqüentes, através de termos literais ou de cunho metafórico, mas sempre tendo presentes os elementos com que o imaginário do autor constrói a imagem de um jardim, com suas flores, aromas, sons, cores, insetos, fontes e outros elementos.

O sofrimento do poeta, como será demonstrado no decorrer da análise, deve-se portanto à visão da proximidade da morte.

Além deste aspecto significativo de estabelecer um lugar definido onde todas as experiências irão se suceder, estes três primeiros versos têm a importância de inserir nos intérpretes, leitores e ouvintes, o estilo metafórico, lacônico, muitas vezes alegórico, e quase sempre hermético em seus significados, que será usado através da obra.

2.5.1.2. Macroestrutura Musical

Seção única: compassos 1 – 6

Em suas formas breves, como é o caso deste prelúdio, geralmente não há em Almeida Prado uma preocupação formal. Isto se deve mais a um padrão contemporâneo de composição que ao fato de tratar-se de uma ‘forma’ prelúdio, usualmente mais livre. Diferentemente do período clássico, onde existiam formas definidas *a priori*, às quais o compositor deveria se amoldar, através do desenvolvimento das linguagem contemporâneas, principalmente na segunda metade do séc. XX, estas construções de esquemas foram substituídas pela possibilidade de constante renovação de forma e estrutura. A este respeito, Pierre Boulez faz o seguinte comentário:

Cada obra teve de engendrar a sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu conteúdo. Tornou-se muito difícil falar da forma em geral, porque o seu estudo não pode separar-se do estudo dos aspectos particulares que ela reveste em cada obra; no máximo, pode-se extrair alguns princípios gerais de organização. (BOULEZ, 1985, p. 96).

Por este motivo tentaremos aqui manter em destaque o conteúdo musical, principalmente se a forma é indefinida ou por demais livre.

2.5.1.3. Estrutura Média Musical

Alturas:

- extensão vocal: do4 / mi5¹⁰
- extensão pianística: ré1 / sib5
- harpejos
- cromatismos vocais
- melodias em graus conjuntos e grandes saltos intervalares

Ritmo:

- quiálteras (de colcheias e fusas)
- sincopas (de colcheias)

Tempo:

- colcheia = 108
- mudança de compasso (1/8, 13/8, 5/4, 6/4, 4/4, 5/4)
- superposição métrica definida¹¹

Dinâmica:

¹⁰ Utilizamos como referência o dó central do piano como sendo dó4, e abaixo do dó1 a nota trará um sinal de diminuição à esquerda do número (Ex: do-1). Como o compositor não define na partitura exatamente que tipo de voz deve interpretar a obra, inferimos através da tessitura e escrita que a obra deve ser interpretada preferencialmente por um soprano ou tenor. No caso de um tenor, a numeração das notas deve ser entendida como uma oitava abaixo do sugerido pela numeração.

¹¹ Utilizaremos esta definição quando houver preocupação em estabelecer relação de proporção entre as diferentes partes rítmicas da música.



- *pp / p / mf / f*¹²

- acentos

Efeitos de dinâmica e andamento¹³:

- cresc / dim.

- *Tempo elástico*

- *Rall.*

Timbre:

- regiões média e grave do piano

- região central e grave da voz

Textura:

- melodia acompanhada

2.5.1.4. Microestrutura e desenvolvimento Musical

Um harpejo ascendente rápido do piano inicia o prelúdio, constituído das notas ré2, sol#2, mib3, mi3, sib3, dó#4 e sol4. É um gesto musical preparatório, destituído de centro tonal, e cujo carácter dissonante tem o intuito de estabelecer a linguagem atonal livre em que se desenvolverá a obra. Nele está presente um duplo trítone, o primeiro entre as notas re2 e sol#2, e o segundo entre as notas do#4 e sol 4. Da inversão deste segundo trítone nasce a primeira frase do canto.

Exemplo 1:



¹² As indicações de dinâmica sempre em ordem crescente, e não necessariamente na ordem em que se encontram na partitura.

¹³ Em itálico os que se encontram escritos literalmente na partitura.

mesmas notas do primeiro harpejo. Este harpejo se inicia simultaneamente à palavra *dor*, e desta vez termina no ré1, em contraste com o re2 que o pianista harpeja.

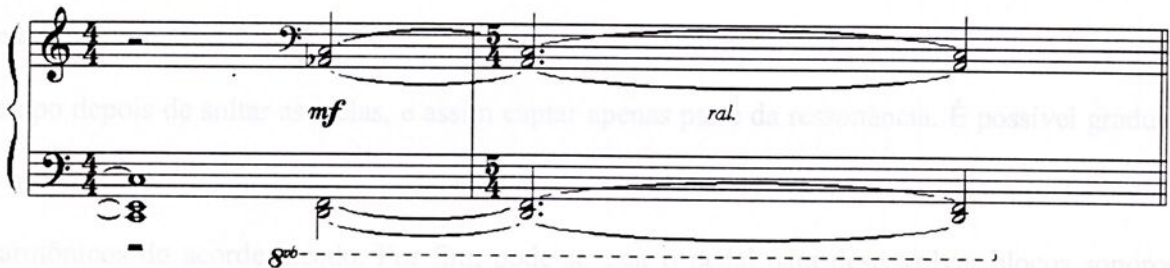
Sobre esta nota, que continua ressoando na região grave do piano, é ouvida uma escala em terças que expande a tessitura do piano até a região média, chegando ao sib5, nota que será novamente referência para o cantor, que nela iniciará sua próxima frase. Esta seqüência insere na obra sua primeira referência tonal, com centro em ré, podendo sugerir o modo de ré dórico, visto que se ouve a escala de ré dórico quase completa, e esta termina com um sib-ré5 soando simultaneamente na região aguda do piano.

Exemplo 4:



O canto desenvolve sua próxima frase também em torno do modo de ré dórico, e o prelúdio termina com um acorde grave de ré diminuto com a sétima agregada, estabelecendo o ré como referência de altura para o cantor e possível centro tonal.

Exemplo 5:



2.5.1.5. Possibilidades Interpretativas

O “Prelúdio” tem como principal característica a alternância de importância entre o canto e o piano. O pianista sempre prepara cada frase do canto, inserindo elementos musicais novos, sejam rítmicos ou melódicos.

O trítono, que é o primeiro intervalo do ciclo tanto para o piano quanto para o canto, terá importância crescente no desenvolvimento de toda a obra. Sendo, no contexto tonal, um intervalo de difícil realização vocal, é no entanto o intervalo mais freqüente da obra, razão pela qual deve ser rigorosamente realizado, e os intérpretes, principalmente o cantor, devem fazê-lo soar com a mesma naturalidade dos demais intervalos, independentemente do contexto em que se insere.

No compasso 1, o harpejo ascendente do piano deve ser tocado com velocidade moderada, de modo a não comprometer o entendimento das notas, que devem continuar ressoando, como sugerem as ligaduras de valor, mesmo depois de iniciado o canto. Para um melhor resultado, deve-se planejar o uso dos pedais para o aproveitamento das ressonâncias. (HELFFER & MICHAUD-PRADEILEES, 2003).

As possibilidades de uso do pedal direito são várias, podendo o pianista já pressioná-lo antes que os martelos percutam as cordas, fazendo assim soar não apenas as cordas percutidas, mas também todas as que guardam relações de harmônicos com elas. Desta forma o timbre do instrumento também pode ser alterado. Também se pode pressionar o pedal por uma fração de tempo depois de soltar as teclas, e assim captar apenas parte da ressonância. É possível graduar o afundamento dos pedais em ‘pedais inteiros’ e ‘semi-pedais’, alcançando várias gradações de harmônicos do acorde tocado. Por fim, pode-se usar o pedal para desenvolver blocos sonoros que cobrem toda a extensão do teclado, técnica bastante utilizada em **O Jardim Final**.



No compasso 2 o cantor deve sentir-se livre para enunciar o texto com calma, e, mais importante, emitir com precisão os intervalos difíceis da primeira frase, confiando na sugestão do compositor quanto ao tempo e no fato de que não há justaposição rítmica que justifique um canto medido.

A frase pianística do compasso 3, iniciada no último tempo do compasso 2, deve ser tocada com tranquilidade, mas seguindo na direção do 3º tempo, pois o próprio compositor sugere que o compasso 5/4 pode ser desmembrado em 2/4-3/4, sendo o 3º tempo do 5/4 o mais forte. A partir do 1º tempo do compasso 4 é necessária uma definição maior da pulsação, para que os contratempos do canto possam ser devidamente realizados.

A palavra *final*, no compasso 5, pode ser cantada em tempo quase livre, visto que o movimento rítmico cessa neste ponto, e tanto o acorde pianístico que segue quanto a frase em *reto tono* do canto, podem ser interpretadas como uma pequena coda, ou gesto finalizante na música. A ligadura entre o sib4 e o dó4, no mesmo compasso, sugere a realização de um portamento na voz entre as duas notas.



2.5.2. Teu Silêncio

2.5.2.1.

a) Texto:

O Teu silêncio

Era um acorde de bronze

Que ressoava lentamente no oco do coração

b) Análise Interpretativa:

O texto de cunho metafórico, curto e dividido em três frases, ganha um movimento hesitante, com a inserção de verbos conjugados no pretérito.

Como na canção anterior, também se apresenta em três estrofes em versos livres:

1 - *O Teu si - lên - cio* = quatro sílabas métricas, com acentos na segunda e quarta sílabas. Ritmo iâmbico.

2 - *E - ra um a - cor - de de bron - ze* = sete sílabas métricas, com acento na primeira, quarta e sétima sílabas. Ritmo datílico.

3- *Que re - sso - a - va len - ta - men - te no ô - co do co - ra - ção* = dezesseis sílabas métricas, com acentos na segunda, quarta, sexta, oitava, décima-primeira e décima-quarta e décima-sexta sílabas. Ritmo misto.

O fato de, na primeira estrofe, o pronome *Teu* se encontrar escrito com letra maiúscula, apesar de estar no meio da frase, e vir além disso marcado com a cruz, nos indica que tal *silêncio* se refere à pessoa de Jesus Cristo. É o silêncio de Cristo, para o autor, que é um *acorde de bronze*. É o Cristo, de quem o autor espera sua salvação e auxílio, que se cala frente o seu desespero, e tal silêncio é para o seu servo mais sonoro, ou seja, mais presente, que qualquer

outro som. Daí o uso da imagem *acorde de bronze*, referindo-se a instrumentos como os gongos ou sinos, feito de bronze e cujos sons são formados por uma gama extremamente rica de harmônicos, podendo ser reconhecidos nele vários acordes.

A imagem *no oco do coração* exprime o vazio existencial pelo qual o protagonista passa naquele momento.

2.5.2.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 – 8

2.5.2.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: lá4 / mib5
- extensão pianística: dob2 / la4
- cromatismo vocal

Ritmo:

- ostinatos

Tempo:

- semínima = 52
- superposição métrica definida

Dinâmica:

- *pp* / *p*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *lento*

- acentos

Timbre:

- região média e grave do piano
- *quase falado*

Textura:

- superposição de acordes em diferentes tonalidades
- ostinatos harmônicos

2.5.2.4. Microestrutura e desenvolvimento

Os três primeiros tempos do compasso 1 estabelecem o ambiente harmônico que permanecerá inalterado durante todo este pequeno momento musical. Na linha inferior da parte do piano repete-se o acorde diminuto que havia finalizado a canção anterior (re), desta vez transposto um tom e meio abaixo, e na linha superior apresenta-se a segunda inversão do acorde de ré menor, que já havia sido sugerido em caráter modal durante o prelúdio. Trata-se, portanto, de uma superposição de tonalidades (politonalismo).

Exemplo 6:



Do ponto de vista da escuta, a linguagem é de um tonalismo alargado, ambientado num ré menor encoberto pelas notas da linha inferior do piano. Ouve-se um a espécie de *cluster* aberto e cruzado, dividido entre ambas as linhas.

A partir do segundo compasso, se estabelece a superposição métrica que se manterá durante toda a peça. Na linha superior do piano, o ritmo é constante, sincopado, e tem caráter de acompanhamento do canto, remetendo a figuras rítmicas bastante usadas em reduções de partituras orquestrais para canto e piano. Na linha inferior o ritmo é irregular, variando as sucessões de tercinas, semínimas pontuadas e mínimas. O resultado é um ambiente musical de frágil estabilidade, com um centro tonal apenas sugerido, mas ao mesmo tempo negado pela multiplicidade de alturas dos acordes.

Exemplo 7:



A linha da voz no entanto é claramente tonal, gravitando em torno de Ré menor, de um lirismo vago, baseado num cromatismo descendente seguido de um longo trecho em *reto tono*¹⁴

2.5.2.5. Possibilidades Interpretativas

A região em que a parte vocal é escrita é cômoda, e propicia o cuidado com a pronúncia lenta e clara do texto. Os acentos escritos sobre quase todas as notas, têm aqui a função de aumentar a importância das palavras, distribuindo por cada sílaba a mesma energia de emissão e projeção sonora. É importante que o vibrato seja usado com comedimento e a impostação seja leve e clara, o que se torna possível pela tessitura central em que a parte é escrita.

¹⁴ Frase construída com a repetição da mesma nota, na mesma oitava.

Da parte do piano, a exigência maior é a precisão da divisão rítmica, visto que o ritmo irregular realizado pela mão esquerda não pode interferir na regularidade do ritmo da mão direita, que será a referência rítmica mais importante para o cantor. Deve-se conseguir, como resultado, a manutenção do estado de espírito confuso e diáfano que já se insinuou no *Prelúdio*. A pequena duração da canção, o início e fim que parecem não ter origem nem destino definidos, e ainda o ambiente rítmico e harmônico que permanecem quase inalterados através dos compassos, em nossa opinião, remetem a duas formas musicais diversas. São elas:

1 – Vinhetas de discos de música popular: é comum que cantores e compositores populares, tanto no Brasil como em todo o mundo, incluam em seus discos trechos musicais curtos, que podem ser de músicas já conhecidas ou inéditas, e que têm a função de citar obras importantes para o contexto geral do disco, ou preparar o ouvinte para algo que irá acontecer em seguida.

2 – O *Lied* romântico alemão: este gênero tão importante na produção de compositores como Robert Schumann ou Gustav Mahler, atingiu com eles o aperfeiçoamento de algumas idéias próprias do alto romantismo, como o ato de iniciar uma canção como se ela já viesse de uma outra idéia, sem introdução, ou seja, como se o ouvinte flagrasse um momento de uma história sem ter presenciado seu início.¹⁵

A indicação *quase falado*, a partir do compasso 5, permite uma atitude expressiva limítrofe entre o *bel canto* tradicional e o *Sprechgesang* de Arnold Schönberg.

¹⁵ Um bom exemplo deste procedimento é a primeira canção do ciclo de canções *Dichterliebe*, onde Robert Schumann sequer chega a definir completamente a tonalidade da canção ou sua pulsação rítmica, e inicia a canção na metade de uma frase, que só será conhecida inteira no decorrer da canção.



2.5.3. Teu Nome

2.5.3.1.

a) Texto

Se eu esquecesse o Teu olhar

saberia como é vida o Teu sangue

como é luz a Tua carne

pois como o Teu corpo e bebo o Teu sangue

e grito Teu nome: Jesus

b) Análise interpretativa

Estrofe de cinco versos livres de rima e metrificação mixta:

1 – *Se_eu_es - que - ce - sse_o Teu o - lhar* = sete sílabas métricas, com acentuação rítmica na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Ritmo trocaico.

2 – *sa - be - ri - a co - mo_é vi - da o teu san - gue* = onze sílabas métricas, com acentuação rítmica na primeira, terceira, quinta, sétima, nona e décima primeira. Ritmo trocaico.

3 – *co - mo_é luz a Tu - a car - ne* = sete sílabas métricas, com acentuação rítmica na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Ritmo trocaico.

4 – *pois co - mo_o Teu cor - po_e be - bo_o Teu san - gue* = dez sílabas métricas, com acentuação rítmica na segunda, quinta, oitava e décima sílabas. Ritmo misto.

5 – *e gri - to Teu no - me Je - sus* = oito sílabas métricas, com acentuação na segunda, quinta e oitava sílabas. Ritmo misto.

Mais uma vez o pronome “Teu”, escrito em letra maiúscula, evidencia que Jesus Cristo é a pessoa a quem o poeta se refere. O poeta acredita que o olhar triste do Cristo crucificado desvia sua atenção do propósito maior daquele sofrimento, que é a redenção e a vida eterna. Para fugir

do engano, entrega-se à cerimônia mais importante dos ritos cristão, a comunhão, onde de maneira ritual-litúrgica, se recebe o vinho e o pão representativos do sangue e corpo de Cristo, recebendo, através desta comunhão, a redenção dos pecados e a vida eterna.

2.5.3.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 - 6

2.5.3.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: mi⁴ / sib⁵
- extensão pianística: sib⁻¹ / sib⁶
- escalas modais
- transposições de frases

Ritmo:

- divisão regular, em semínimas, mínimas, mínimas pontuadas e colcheias. Quiálteras em semicolcheias no último compasso do piano.

Tempo:

- simetria métrica entre a voz e o piano
- mudanças de compasso: 7/4, 10/4, 16/4, 14/4, 16/4, 11/4.
- semínima = (em branco no manuscrito)

Dinâmica:

- *p* / *ff*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *Ansioso, mas confiante*
- *Sonoro*

- *Cresc.*

- acentos

Timbre:

- região grave, média e aguda da voz

- região grave, média e aguda do piano.

Textura:

- duas e três vozes

- contraponto

2.5.3.4. Microestrutura e desenvolvimento

Os compassos mantêm sempre como unidade de tempo a semínima, mas o número de tempos por compasso se sucedem em 7/4, 10/4, 16/04, 14/4, 16/04, 14/04, impedindo a noção de pulsação regular. O critério usado pelo compositor para a demarcação dos compassos é, portanto, a fraseologia, e por outro lado, a irregularidade da métrica também se deve ao tamanho diferente das frases. No primeiro compasso o piano apresenta, à guisa de rápida introdução, uma frase *cantabile* em graus conjuntos ascendentes, que será repetida imediatamente pelo canto:

Exemplo 8:



À repetição desta frase pela voz, o piano inicia um contraponto quase sempre em movimento invertido, processo que se estenderá por toda a canção:

Exemplo 9:

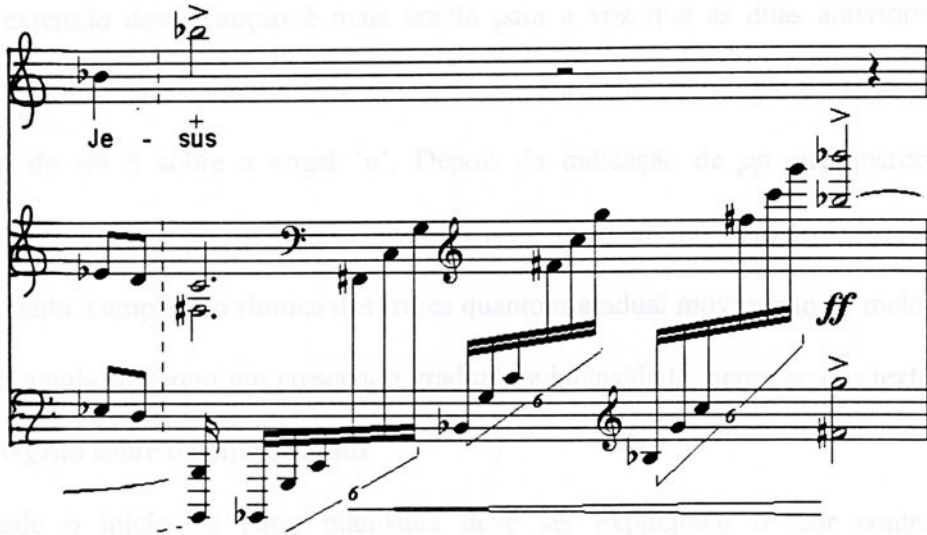
The musical score for Example 9 is written in 4/4 time. The vocal line (top staff) begins with a piano (*p*) dynamic and features the lyrics "Se eu es-que-ces-se o Teu o-lhar". The piano accompaniment (bottom staves) consists of two staves. The upper staff of the piano part has a descending melodic line, while the lower staff has a more active, ascending line. The overall texture is characterized by a contrapuntal relationship between the vocal line and the piano accompaniment.

No trecho exemplificado acima, pode-se reconhecer uma escrita horizontal, com três vozes melódicas mais importantes, uma no canto e duas na linha superior do piano, enquanto a linha inferior do piano pede a realização uma espécie de *organum*, que desestabiliza o ambiente modal criado a cada frase.

As frases vocais que se sucedem são criadas pela ampliação das anteriores, sendo acrescidas de notas e sempre iniciando um tom acima da última nota da frase anterior. Assim, a primeira frase cantada apresenta uma escala ascendente iniciada em mi_4 , a segunda em $\text{f\sharp}_4$, a terceira em $\text{sol\sharp}_4$, e a última em $\text{l\grave{a}}_4$, sempre seguindo o padrão da primeira frase cantada, mantendo quase os mesmos intervalos da frase original.

O movimento ascendente, tanto das frases melódicas como da harmonia, criam um ambiente de tensão crescente, que culmina na última e mais aguda frase vocal, depois da qual o piano tem um harpejo ascendente que se dirige para nota *sib*, sobre a palavra *Jesus*.

Exemplo 10:



Este gesto finalizante do piano, é evocativo da retórica musical cristã, oriunda dos períodos renascentista e barroco. A palavra *Jesus* é acentuada e ilustrada pelo movimento ascendente musical. Uma ligadura faz com que o som agudo do sib 5 se mantenha e com ele se inicia a próxima canção.

Exemplos 11 e 12:

(Último compasso de “*Teu Nome*” e primeiro de “*Inseto de Luz*”)



2.5.3.5. Possibilidades Interpretativas:

A extensão desta canção é mais ampla para a voz que as duas anteriores, e apresenta dificuldades técnicas como a articulação da frase *e grito Teu nome* sobre notas agudas, e a emissão do sib 5 sobre a vogal 'u'. Depois da indicação de *pp* que aparece ao primeiro compasso, não há mais indicações de dinâmica até o último compasso, onde aparece o *ff*. Porém, tanto a ampliação rítmica das frases quanto o gradual movimento da melodia em direção à região aguda, sugerem um crescendo gradual de intensidade, bem como o texto que, ao final, sugere o *grito* sobre o nome de *Jesus*.

Desde o início da parte pianística deve ser explicitado o teor contrapontístico do acompanhamento, sendo que uma realização rítmica sem variações de andamento contribuirá para seu melhor entendimento. Os harpejos ascendentes escritos para o piano, ao último compasso, podem variar de andamento de acordo com a maior ou menor facilidade que o cantor tenha para sustentar o agudo final.

2.5.4. Inseto de Luz

2.5.4.1.

a) Texto:

Pousou sobre a rosa

um inseto de luz

Irradiava uma nota aguda e delicada

que se repetia através as pétalas

até que a melodia se fez em gotas de orvalho.

b) Análise Interpretativa

Os versos são ainda livres, podendo ser divididos em cinco:

1 - *Pou - sou so - bre_a Ro - sa* = cinco sílabas métricas, com acentos na segunda e quinta. Ritmo misto.

2 - *um_in - se - to de luz* = cinco sílabas métricas, com acentos na segunda e quinta. Ritmo misto.

3 - *i - rra - di_a - va u - ma no - ta_a - gu - da_e de - li - ca - da* = treze sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima, nona, décima-primeira e décima terceira sílabas. Ritmo trocaico.

4- *que se re - pe - ti - a a - tra - véz as pé - ta - las* = treze sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima, nona e décima-primeira e sílabas. Ritmo misto.

5- *a - té que_a me - lo - di - a se fêz em go - tas de_or - va - lho* = quatorze sílabas métricas, sendo acentuadas as segunda, quarta, sexta, nona, décima primeira, e décima quarta sílabas. Ritmo misto.

De volta ao ambiente do jardim, surgem aqui vários novos elementos: a *rosa*, um *inseto* luminoso e sonoro, e principalmente, transubstanciação de som em água. O *inseto* que pousa sobre a *rosa* é elemento mágico. Emite luz, como uma espécie de vaga-lume, e também sons

agudos. A *rosa* sobre a qual pausa é acariciada pelas notas, e a melodia formada por elas é transformada em orvalho. A *rosa* provoca o milagre. No *jardim final*, a *rosa* é mística, representa a mãe de *Jesus*. É a *rosa de compaixão* à qual o autor se referirá na canção “*Roseiral*”, mais à frente. Transforma as substâncias do mundo, como transformou o próprio mundo ao dar à luz seu filho.

2.5.4.2. Macroestrutura

Seção Única: compassos 1 - 12

2.5.4.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: lab4 / sol5
- extensão pianística: do4 / lab6
- escalas rápidas, ascendentes e descendentes

Ritmo:

- irregular, com o uso constante ao piano de quiáleras diminutivas, conjuntos de fusas com caráter de acompanhamento. O canto insiste em repetições de colcheias e semínimas.

Tempo:

- alternância de discurso entre piano e canto.
- Mudanças de compasso: 6/4, 5/4, 1/4, 4/4, 1/4, 9/4, 7/4, 1/4, 10/4, 9/4, 1/4, 4/4.
- Colcheia = + ou - 116.

Dinâmica:

- *pp* / *p*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *calmo*



- *tempo livre*

Timbre:

- região aguda do piano
- região média e aguda do canto
- figuras melódicas e rítmicas rápidas, de caráter imitativo.
- Trilos
- *Tremolo*

Textura:

- canto acompanhado
- sobreposição rítmica irregular¹⁶

2.5.4.4. Microestrutura e desenvolvimento

Um sib5 é tocado pelo piano, em *tremolo* rápido, figurando o texto, antecipando a imagem do inseto que emite um som agudo e delicado:

Exemplo 13:

Calmo Tempo livre [$\text{♩} = 116$]

Pou-sou so-bre_a ro-sa

pp

até o fim

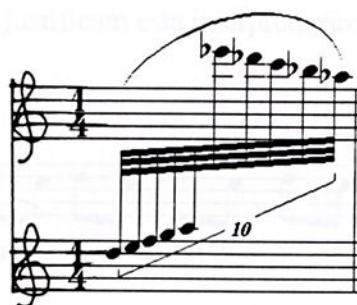
¹⁶ Utilizaremos esta definição quando não houver preocupação em estabelecer relação de proporção entre as diferentes partes rítmicas da música.

A figuração tanto melódica quanto rítmica do piano é sempre rápida e aguda, e se alterna com o recitar do canto. As divisões em compasso são apenas para organização espacial, estabelecendo um ambiente rítmico instável e imprevisível, como o do vôo do inseto que a música pretende imitar. Na maior parte das vezes, quando quer especificar esta função apenas de organização para os compassos, Almeida Prado escreve barras de compasso com linhas pontilhadas (ver exemplo 13), mas tal procedimento não é regra geral em sua obra, podendo haver compassos com esta função escritos de maneira tradicional. Esta maneira de organizar o espaço no qual a música é escrita é herdada do compositor Olivier Messiaen, com quem Almeida Prado estudou. Às vezes a função do compasso, em Messiaen, é indicar um período, às vezes estabelecer o término de um efeito, de um acidente, ou de uma ressonância. (MESSIAEN, 1942) Em Almeida Prado a técnica é usada de forma similar.

O sib continua a ser o centro referencial de altura de toda a peça, embora não estabeleça uma linguagem tonal. Algumas células pianísticas têm o claro intuito de aludir a imagens evocadas pelo texto:

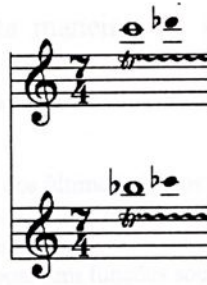
Exemplo 14:

(um inseto de luz)



Exemplo 15:

(irradiava uma nota aguda e delicada)



Exemplo 16:

(até que melodia se fez em gotas de orvalho)



2.5.4.5. Possibilidades Interpretativas

A indicação para o piano *pedal até o fim* estabelece a intenção de manter o ambiente harmônico confuso, com muitos sons misturados, evitando o reconhecimento de algum centro tonal. Toda a canção deve ser tocada e cantada no ambiente de *piano*, podendo haver, obviamente, variações de acordo com o movimento das frases e região do canto. É importante que o canto seja quase falado, quase sem vibrato, criando uma atitude próxima ao *Sprechgesang*, no entanto respeitando absolutamente as notas escritas. A repetição das mesmas notas e ritmo em frases longas justificam esta interpretação:

Exemplo 17:



Em muitos momentos de **O Jardim Final** voltaremos a nos referir a esta atitude vocal localizada entre a fala e o canto, embora tal definição possa parecer a princípio vaga, é necessária uma consciência por parte do cantor de que mesmo na vida cotidiana ouvimos e

usamos em várias ocasiões a voz desta maneira, ou seja, nem propriamente falando, nem cantando. Sobre esta atitude vocal híbrida, assim discorre Gino Stefani:

Nossa tradição culta dos últimos séculos nos habituou a pensar que entre a fala e o canto não existia uma via intermediária. Mas nas culturas orais não é assim. A passagem de uma destas expressões para a outra ocorre através de uma série de práticas intermediárias, que possuem funções sociais diferentes: o grito dos vendedores, dos camponeses, dos pescadores, a fala do pregador, a recitação do ator e do orador, do poeta popular, as cantilelas, as entonações, a salmodia meditativa e a aclamação em forma de hino da liturgia são só os casos mais freqüentes. (STEFANI, 1989, p. 48).

Neste caso específico, a linha melódica repetitiva e quase escrita sobre a mesma nota, já pode ser interpretada como uma espécie de imitação da fala. Sendo que a melodia não apresenta aspectos originais ou complexos, é no texto que se deve concentrar a atenção, numa atitude mais próxima de um ator que de um cantor.

Na última frase do canto, dobrada pela mão direita do piano, deve ser subentendida uma espécie de *col canto* por parte do pianista.

2.5.5. Repentinamente

2.5.5.1.

a) Texto:

*Uma noite imensa
chegará repentinamente
um grande uníssono.
Um grito de plutônio
densidade ígnea de estrelas
que cairão vertiginosamente no grande abismo
do demônio
do inferno
livrai-me Jesus*

b) Análise Interpretativa

O poema é formado de 9 versos livres.

- 1) *U - ma noi - te_i - men - sa*: cinco sílabas métricas, com acentos tônicos na primeira, terceira e quinta. Ritmo trocaico.
- 2) *Che - ga - rá re - pen - ti - na - men - te* = oito sílabas métricas, com acentos tônicos na terceira, sexta e oitava. Ritmo misto.
- 3) *Um gran - de_u - ní - sso - no* = quatro sílabas métricas, com acentos tônicos na segunda e quarta. Ritmo misto.
- 4) *Um gri - to de plu - tô - nio* = seis sílabas métricas, acentuadas tonicamente na segunda, quarta e sexta sílabas. Ritmo iâmbico.

5) *Den - si - da - de í - gnea de_es - trê - las*: oito sílabas métricas. Acentos tônicos na terceira, quinta e oitava. Ritmos anapesto e iâmbico.

6) *Que - ca_i - rão - ver - ti - gi - no - sa - men - te no gran - de_a - bis - mo*: quatorze sílabas métricas, com acentos tônicos na primeira, terceira, quinta, sétima, nona, décima-segunda e décima-quarta. Ritmos trocaico e datílico

7) *Do de - mô - nio*: três sílabas métricas, com acento na primeira e na terceira. Ritmo trocaico.

8) *Do in - fer - no*: três sílabas métricas, com acento na primeira e terceira. Ritmo trocaico.

9) *Li - vrai - me Je - sus* = cinco sílabas métricas, acento na segunda e quinta. Ritmos iâmbico e anapesto.

Alegoria dramática do juízo final apocalíptico, o poema usa de imagens fortes para, gradualmente, descrever a sucessão de eventos profetizados. Em primeiro lugar, uma *noite imensa*, uma grande escuridão, seguida de um *grande uníssono* e de *um grito de plutônio*. A imensa escuridão e o *uníssono* a que se referem o poeta, evocam os momentos que antecedem à catástrofe. Na escuridão nada é reconhecível, portanto tudo é igual, inclusive os sons, e daí o uso do uníssono. A comparação com uma explosão atômica, trazida pela palavra *plutônio*, aparece como a tradução do que de pior pode acontecer à humanidade, e tem ligação com a idéia de inferno alimentada pela Igreja Católica, como sendo um abismo de fogo, onde serão castigadas eternamente as almas dos pecadores que não forem salvos por Jesus no julgamento final. Toda esta destruição será lá lançada então neste *abismo*, que segundo o apocalipse de São João, é a morada dos mortos, a prisão do demônio, de onde saem as forças hostis a Jesus Cristo, e esta “besta que sobe do abismo lhes fará guerra, os vencerá e tirará sua vida”. (Apocalipse de São João 11, 7).

É este o final que o poeta teme para sua alma, e seu último clamor é para aquele que ele acredita ser sua única fonte de salvação, na frase *livrai-me Jesus*.

2.5.5.2. Macroestrutura

Seções: compassos 1 a 14

introdução – compassos 1 até compasso 2 (3 primeiros tempos)

parte central – compasso 2 (2 últimos tempos) até compasso 12.

conclusão – compassos 13 e 14.

2.5.5.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: la3 / la5
- extensão pianística: la-1 / la6
- escalas diatônicas e cromáticas
- *trêmolo*
- frases em *reto tono*
- saltos de oitavas na voz

Ritmo:

- ritmo do canto em colcheias e semicolcheias.
- quiálteras

Tempo:

- sobreposição métrica regular
- mudança de compassos (3/4, 5/4, 2/4, 16/4)

Dinâmica:

- *p/p/f/ff*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *decresc.*
- *Rápido*
- *Tempo libero*
- *Lento*

Textura:

- frases em reto tono

2.5.5.4. Microestrutura e desenvolvimento

O ambiente harmônico é absolutamente figurativo do texto. A canção inicia com um gesto pianístico que tem função de introdução. Trata-se de um movimento descendente que se dirige para a nota *la* grave (*Lá1/-1*), que será a nota mais importante na composição, quase um pedal harmônico.

Exemplo 18:

Rápido

O movimento rítmico então se inicia, com uma sobreposição de figuras rítmicas, que constituirão o acompanhamento propriamente dito do *recitativo* do canto:

Exemplo 19:

Ao compasso 7, a palavra uníssonos é ilustrada, a princípio por um uníssonos negado pelo trítono, depois pelo uníssonos puro,

Exemplo 20:

Exemplo 20:

Um gran - de_u - nís - so - no um

após o qual vão se acrescentando notas sempre dissonantes, em figuras cada vez mais rápidas, até que o ritmo se dissolve em um *tremolo* que se diluirá num movimento descendente do piano e da voz, ilustrando a frase *que cairão vertiginosamente no grande abismo*. O compositor tem o claro propósito de usar o piano de forma ilustrativa, criando uma harmonia dissonante num ritmo em aceleração constante, para evocar a imagem de astros em queda:

Exemplo 21:

den - si - da - de íg - nea de_es - tre - las

Exemplo 22:

Tempo libero

In loco

que cai - rão ver - ti - gi - no - sa - men - te no

A frase descendente do piano termina num *trillo* sobre a nota lá-1, sobre a qual o cantor recita o último texto, numa espécie de canto entrecortado, sussurrado e fraco.

2.5.5.5. Possibilidades Interpretativas

O gesto introdutório do piano deve ser direcionado para a nota grave, mas é importante que seja dada importância às notas mib e solb, da linha superior do piano, pois estas já inserem o ambiente harmônico que dará apoio ao cantor. É importante que a dinâmica do piano em toda a canção esteja um degrau abaixo da do canto, como sugerido pelo próprio compositor, visto que a região em que o cantor deve articular o texto é, nesta canção, sempre problemática, devido à grande quantidade de som do piano, soando na mesma região do canto.

A parte do canto tem três momentos de maior importância. O primeiro, em estilo *recitativo*, com notas repetidas, o segundo com grandes saltos de oitava e articulação na região aguda, e o terceiro uma volta ao *recitativo*, desta vez numa região muito grave, tornando quase impossível sua realização se o cantor for um tenor. Um soprano conseguiria realizar a frase com uma emissão em ‘voz de peito’ (registro vocal da fala). Sendo que toda a obra se desenvolve para o

canto na região de uma voz aguda, este trecho nos parece incoerente com o total da tessitura vocal, razão pela qual o próprio compositor nos sugeriu que as duas últimas frases sejam cantadas uma oitava acima, o que realizamos no recital de estréia da obra.

Foi num recital
 esplendoroso nos salões de nobreza
 um riso gostoso e um anfitrião
 te encontrar entre as rosas
 e te abraçar em alegria.

Maria
 perfume da Alissima
 rosa de companhia

b) Análise Interpretativa

São cinco os versos do poema, ordenados da seguinte forma:

- 1- Foi num re- ci- tal = cinco sílabas métricas, acentuadas na primeira, terceira e quinta. Ritmo anafórico.
- 2- Es- pla- do- ra- to re- ci- tal- de ju- nha = dez sílabas métricas. Acentos tônicos na segunda, quarta, sexta, oitava e décima sílaba. Ritmo iambico.
- 3- Um ri- so- gos- to- so e ver- de- del- so = nove sílabas métricas, com acentos na segunda, quarta, sexta e nona sílaba. Ritmo iambico.
- 4- Te en- con- tar- es- te- so- so = seis sílabas métricas, com acentos na terceira e sexta sílaba. Ritmo anafórico.
- 5- E te a- bra- çar- es- te- gel- so = oito sílabas métricas. Acentos na segunda, quarta, sexta e oitava sílaba. Ritmo iambico.
- 6- Ma- ri- a = duas sílabas, tônicas, com acento tônico na segunda. Ritmo iambico.

2.5.6. Roseiral

2.5.6.1.

a) Texto:

*Foi num roseiral
esplendoroso roseiral de junho
um riso gostoso e verdadeiro
te encontrar entre as rosas
e te abraçar em alegria:
Maria
perfume do Altíssimo
rosa de compaixão.*

b) Análise interpretativa

São oito os versos do poema, ordenados da seguinte forma:

1- *Foi num ro - sei - ral* = cinco sílabas métricas, acentuadas na primeira, terceira e quinta. Ritmo trocaico.

2- *Es - plen - do - ro - so ro - sei - ral de ju - nho* = dez sílabas métricas. Acentos tônicos na segunda, quarta, sexta, oitava e décima sílaba. Ritmo iâmbico.

3- *Um ri - so gos - to - so_e ver - da - dei - ro* = nove sílabas métricas, com acentos na segunda, quinta, sétima e nona sílaba. Ritmo misto.

4- *Te_en - con - trar en - tre_as ro - sas* = seis sílabas métricas métricas, com acentos na terceira e sexta sílabas. Ritmo anapesto.

5- *E te_a - bra - çar em a - le - gri - a* = oito sílabas métricas. Acentos na segunda, quarta, sexta e oitava sílaba. Ritmo iâmbico.

6- *Ma - ri - a* = duas sílabas métricas, com acento tônico na segunda. Ritmo iâmbico.

7- *Per - fu - me do_al - tí - ssi - mo* = cinco sílabas métricas, com acento na segunda e quinta. Ritmo misto.

8- *Ro - sa de com - pai - xão* = seis sílabas métricas, com centos tônicos na primeira, quarta e sexta sílabas. Ritmo misto.

Volta neste texto a alegoria da *rosa* que representa *Maria*, mãe de *Jesus*. Este é, na verdade, o primeiro encontro narrado com tanta objetividade. Encontro com *Maria* no jardim de rosas, *entre as rosas*, a qual ele abraça com alegria. Maria é, segundo a tradição Católica, a que intercede a favor de seus filhos, os pecadores, junto a seu filho, e é importante que este encontro se dê imediatamente após a visão tremenda do castigo eterno, descrito na canção anterior. É, afinal, a resposta à prece que finaliza o texto anterior: *livrai-me Jesus*.

2.5.6.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 16

2.5.6.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: mi 4/ fa5
- extensão pianística: mi1 / do6
- escalas ascendentes e descendentes

Ritmo:

- regular, em semicolcheias, colcheias e colcheias pontuadas, semínimas e mínimas.

Tempo:

- simetria entre a parte do canto e a do piano.
- Mudança de compassos: 11/16, 12/16, 13/16, 14/16, 15/16, 16/16, 17/16, 8/16.
- tempo das semicolcheias: colcheia = 126

Dinâmica:



- *pp* / *p*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- acentos

Timbre:

- região grave, média e aguda do piano
- região central da voz

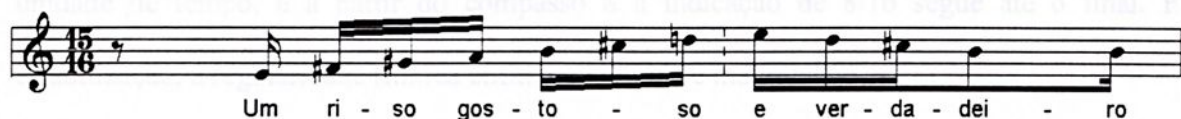
Textura:

- canto acompanhado
- pedal até o fim

2.5.6.4. Microestrutura e desenvolvimento

Primeira canção do ciclo a estabelecer uma pulsação reconhecível e também um evidente ambiente modal, “*O Roseiral*” é uma espécie de ‘momento musical’ breve, com melodia de caráter clássico, elegantemente construída com início, desenvolvimento e finalização. O modo é mixolídio, transposto para mi, como o prova a escala completa que se ouve ao compasso 5.

Exemplo 23:



O início da melodia já estabelece o mi como centro tonal, utilizando o primeiro grau e sua oitava, a sétima, na qual se sente quase uma função de sensível, e a quinta, provocando uma óbvia gravitação em torno da nota mi, e a incerteza entre o modo mixolídio e o modo maior.

Exemplo 24:



A última frase vocal termina na terça maior, num gesto musical evocativo de canto-chão:

Exemplo 25:



O acompanhamento pianístico, embora utilize notas estranhas ao modo de mi mixolídio, usa-as como notas acidentais, que apenas criam um ambiente estático em torno do tom principal, e, mais que negá-lo, confirma-o.

O elemento mais importante, no entanto, é rítmico. Almeida Prado se utiliza aqui de uma métrica aditiva, bastante comum em obras de Olivier Messiaen, acrescentando um tempo a cada compasso até conseguir a estabilização ao final da canção (MESSIAEN, 1942). Assim, os compassos se sucedem em 11, 12, 13, 14, 15, 16, e 17 tempos, sempre tendo a colcheia como unidade de tempo, e a partir do compasso 8 a indicação de 8/16 segue até o final. É a estabilização, a regularidade rítmica enfim encontrada e mantida até o fim.

É importante ressaltar que, para melhor organização da escrita, Almeida Prado mais uma vez separa os tempos “adicionados” com barras de compasso escritas com linhas pontilhadas, mas ao compasso 8, quando a pulsação se estabiliza, passa a escrever todos os compassos da forma tradicional. O que se ouve, afinal, é um momento musical singelo, com um

acompanhamento pianístico leve e diáfano, onde pela primeira vez o ouvinte encontra repouso num centro tonal, como o protagonista do poema encontra repouso na figura de *Maria*.

2.5.6.5. Possibilidades Interpretativas

A rubrica inicial *Iluminado* é a primeira sugestão do compositor para a interpretação. Apesar de abstrata, esta imagem sugere uma mudança brusca de clima, desde a canção anterior. A exigência do uso do pedal até o fim da obra, junto com a dinâmica em *pp*, faz com que se crie uma harmonia que flutua entre o tonal e o modal, visto que a mistura de todos os sons é inevitável, enquanto com o canto claramente se pretende uma atitude lírica, com grandes ligaduras sobre todas as frases cantadas sugerindo *legato*, e o texto suave exigindo um timbre vocal doce.

2.5.7. O Deserto

2.5.7.1.

a) Texto:

*O deserto cantava
um silêncio de ouro brilhava
uma única estrela
me indicava a fonte clamorosa.*

b) Análise Interpretativa

O poema tem quatro versos, organizados da seguinte forma:

- 1) *O de - ser - to can - ta - va* = seis sílabas métricas, com acentos tônicos na terceira e sexta. Ritmo anapesto.
- 2) *Um si - lên - cio de ou - ro bri - lha - va* = nove sílabas tônicas, acentuadas na terceira, sexta, e nona sílabas. Ritmo anapesto.
- 3) *U - ma ú - ni - ca es - trê - la* = seis sílabas métricas, acentos na terceira e sexta. Ritmo anapesto.
- 4) *Me in - di - ca - va a fon - te cla - mo - ro - sa* = dez sílabas métricas, acentuadas na terceira, sexta, oitava e décima. Ritmo misto.

A imagem do *deserto* é usada para estabelecer o lugar e momento decisivo em que se inicia a travessia, para o poeta, da vida terrena para o “além da vida”. É uma incógnita que o poeta encontrará do outro lado, e naquele ambiente estéril em que se encontra, há uma única orientação: uma estrela, chamada por ele de *um silêncio de ouro*. É ela quem, para ele, canta, indica o caminho que leva para a *fonte clamorosa*.

O *deserto* é uma imagem que remonta às origens da religião cristã, na cultura judaica. Já à época dos patriarcas, foi no Deserto do Sinai que Deus estabeleceu sua aliança com o povo Hebreu através de Moisés (Êxodo 19). Ali também o povo escolhido passou provações e fome, e foi alimentado pelas mãos de Deus com o maná (Êxodo 16), e também ali Jesus Cristo, o filho de Deus, foi provado pelo demônio (Mateus, 4). Por esta razão o deserto, nas religiões judaico-cristãs, tornou-se símbolo de provação, mas também de renovação espiritual (Reis 19, 1-8; Ezequiel 20, 34-37).

A imagem poética da *estrela* também têm raízes bíblicas. Foi uma estrela que guiou, quando do nascimento de Jesus Cristo, os magos do oriente para Belém (Mateus 2, 1-2), é então compreensível que uma estrela guie também o poeta ao “outro lado” da existência.

2.5.7.2. Macroestrutura

Introdução: compassos 1- 7,

Seção A: compassos 8 – 11,

Seção B: compassos 12 – 25,

Coda.

2.5.7.3 Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: mi4 / si5.
- extensão pianística: la-1 / fa7
- pedal tonal
- escalas

Ritmo:

- paralelismo rítmico na parte pianística

- quiálteras diminutivas

- contratempos e sincopas

Tempo:

- superposição métrica definida

- colcheia = 144 / colcheia 92 / colcheia 84 / colcheia 108

- mudanças de compasso: 6/16, 2/16, 6/16, 4/16, 12/8, 5/8, 12/8, 8/8, 7/8, 4/8.

Dinâmica:

- *p / mf / f*

- *cresc.*

- *decresc.*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *Movido*

- *Menos*

- acentos

Timbre:

- região média e aguda do canto

- região grave média e aguda do piano

Textura:

- canto acompanhado

- paralelismo melódico entre o canto e o piano

- escrita horizontal na seção B

- harpejos

- ostinatos harmônicos

2.5.7.4. Microestrutura e desenvolvimento

A introdução pianística inicia com ritmos simétricos nas linhas superior e inferior do piano, explorando as regiões extremas de grave e agudo do instrumento. No decorrer da frase, percebe-se as melodias atonais em movimento contrário, que vêm se encontrar na nota sol#3,

Exemplo 26, compassos 1-6:



iniciando o harpejo que finaliza a introdução:

Exemplo 27, compasso 7:



Vários elementos contribuem para a criação de um ambiente harmônico vazio, evocando o clima árido e seco do deserto. Primeiramente a grande distância entre as linhas superior e inferior do piano, tocando melodias a princípio quase em uníssono. Em segundo lugar o ritmo,

também em paralelismo, usa apenas colcheias e semicolcheias. Por último nota-se a ausência de qualquer referência tonal.

Na Seção A, apresentam-se de imediato os três elementos da complexa escrita horizontal. Em primeiro lugar, na mão esquerda do piano, um pedal tonal, em Lab 4, juntamente com um ostinato rítmico e melódico:

Exemplo 28, compasso 8:



A mão direita do piano dobra a parte do canto, mas com variações significativas. Enquanto o canto expõe a melodia sem ornamentos, de forma simples, o piano a apresenta acrescida de trilos e com variações:

Exemplo 29, compasso 8:

Menos [$\text{♩} = 92$] *mf*

O de - ser - to can - ta - va

Há então, ao fim da primeira frase, um gesto pianístico em harpejos, evocativo do ‘canto do deserto’, sugerido no texto:

Exemplo 30, compasso 9:



Há sempre, como pode ser observado nos exemplos 28 e 31, respirações marcadas depois dos momentos musicais exclusivamente pianísticos.

A frase que se segue tem a mesma estrutura da anterior e, ao seu final, há uma fermata sobre a barra de compasso, sugerindo uma pausa longa que, ao mesmo tempo em que finaliza a seção, ilustra a palavra *silêncio*:

Exemplo 31, compasso 11:

A seção B é inteiramente marcada pela repetição insistente da nota fa# 4 pela mão esquerda do piano. Escrito em quíóteras de cinco semicolcheias, este ostinato é um dos três elementos que continuam construindo o discurso. O contraponto se torna mais complexo, com a entrada em primeiro lugar do pedal em fa#4, seguido do canto e, em terceiro lugar, da mão direita do piano, em arabescos rítmicos e melódicos cada vez mais complexos;

Exemplo 32, compasso 14-17:

U - ma ú - ni - ca es - tre - la

Ao fim da seção B, no compasso 26, inicia-se novo gesto pianístico, similar ao do compasso 9 (exemplo 31), conduzindo à *coda* propriamente dita, sendo esta a repetição da última frase do texto sobre uma ampla escala em movimento ondular, que se propõe ilustrar a imagem da *fonte clamorosa*:

Exemplo 33, compassos 27 – 28:

a fon - te cla - mo - ro - sa

É importante notar que o desenvolvimento musical é absolutamente determinado pelo texto. Os motivos musicais são criados a partir das idéias sugeridas pelo texto e a parte pianística atua como elemento ilustrativo do mesmo. Embora tal procedimento não seja regra geral, havendo muitos momentos de acompanhamento tradicional ou até mesmo bastante abstrato, é representativo do caráter dramático da obra vocal de Almeida Prado.

2.5.7.5. Possibilidades Interpretativas

2.5 Deve-se evitar o uso de pedal na introdução, já que o ambiente musical que se quer criar é o mais seco possível, sem preocupação com *legato* ou com fraseado longo. É importante que a dinâmica do piano permaneça subordinada à do canto, pois a despeito da linguagem composicional complexa e das dificuldades técnicas, o entendimento do texto continua sendo o mais importante, até mesmo para dar sentido às figuras musicais criadas pelo compositor.

Na seção B, essencialmente contrapontística, deve-se manter uma pulsação regular e inalterada, que possibilite o entendimento dos diferentes elementos musicais separadamente e sua relação com o todo. Tenutas escritas somente sobre as últimas palavras, na *coda*, mais uma vez pedem atenção para com a articulação clara e destacada do texto.

Esta canção terá efeitos completamente diferentes se interpretada por uma voz masculina ou feminina. A insistência do piano numa região próxima à do canto, às vezes mesmo em uníssono, provocaria um efeito musical de uma maior mistura de sons, no caso de um soprano interpretá-la, e isto talvez interpretasse melhor a idéia de uma *estrela* que guia o cantor. No entanto, se interpretada por um tenor, o texto provavelmente seria melhor entendido, por ser ouvida numa oitava distinta da parte pianística.

2.5.8. Espelho

2.5.8.1.

a) Texto:

*Quando me olhei no espelho,
vi o espelho que me olhava
e me soltei todo cores e guizos
e cantei
a melodia do menino que ficava em silêncio ao sol
Eu era a alegria irradiante.*

b) Análise Interpretativa

São seis os versos livres, organizados da seguinte forma:

- 1) *Quan - do me o - lhei no_es - pe - lho* = oito sílabas métricas, com acentos tônicos na primeira, terceira, quinta e sétima. Ritmo trocaico.
- 2) *Vi o es - pe - lho que me o - lha - va* = nove sílabas, acentuadas nas primeira, quarta, sexta e nona sílabas. Ritmo misto.
- 3) *E me sol - tei to - do_em co - res e gui - zos* = dez sílabas, acentuadas na primeira, quarta, sétima e décima. Ritmo misto.
- 4) *E can - tei* = três sílabas métricas, acentuadas na primeira e terceira sílabas. Ritmo misto.
- 5) *A me - lo - di - a do me - ni - no que fi - ca - va_em si - lên - cio ao sol* = dezoito sílabas, acentuadas na segunda, quarta, sexta, oitava, décima, décima-segunda, décima-quinta e décima-oitava. Ritmo misto.
- 6) *Eu e - ra a a - le - gri - a i - rra - di - an - te* = dez sílabas, acentuadas na segunda, quinta, sétima, décima e décima segunda. Ritmo misto.

O espelho dá continuidade à fase de transição do poeta da vida terrena à espiritual. É aliás, o exato momento da desencarnação. O espírito do poeta se solta de seu corpo e olha para o corpo inerte. No momento crítico em que o protagonista se vê face a face com a sua própria existência, sua reação é imprevista, é de liberdade e felicidade, povoada de *cores* e sons (guizos), e de imagens e sons vindos de sua infância.

2.5.8.2. Macroestrutura

Seção A: compassos 1 – 12,

Seção B: compassos 13 – 26.

2.5.8.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: mi⁴ / fa[#] 5
- extensão pianística: mi¹ / mi⁷
- melodias em graus conjuntos

Ritmo:

- sincopas
- quiálteras

Tempo:

- superposição métrica regular
- semínima = 66 / semínima = 126
- mudança de compasso: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/4, 5/4, 6/4, 5/4, 7/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 2/4.

Dinâmica:

- *pp* / *p* / *f*

Efeitos de Dinâmica e andamento:

- *Lento*
- *Vivo, alegre*

Timbre:

- regiões grave, média e aguda do piano
- região média da voz

Textura:

- melodia acompanhada
- melodias amplas em movimento contrário
- harpejos
- uso do pedal
- pedal harmônico

2.5.8.4. Microestrutura e desenvolvimento

Mais uma vez em caráter figurativo, a introdução pianística é construída em forma de espelho, com as duas linhas partindo da mesma região central do teclado para os seus extremos grave e agudo.

Exemplo 34, compassos 1 – 3:



O centro tonal em toda a seção A é a nota mi, de onde se origina a frase do canto e para onde retorna. Gradualmente, esta referência tonal vai subindo, mas mantendo a mesma relação rítmica e melódica, através de uma célula musical retirada da **Ciranda n. 6 "Passa-passa Gavião"**, de Heitor Villa-Lobos, como demonstrado abaixo:

Exemplo 35, compasso 13:



Exemplo 36, compasso 15:



Exemplo 37, compasso 17:



Exemplo 38, compasso 19:



A citação do trecho de Villa-Lobos, principalmente em se tratando de uma das ‘Cirandas’, ajuda o Almeida Prado a evocar as cenas de infância a que se refere o texto poético.

2.5.8.5. Possibilidades Interpretativas

Deve-se evitar o uso do pedal na introdução pianística até o momento em que o compositor indica o seu uso, para que se consiga o contraste necessário entre a primeira parte da frase, limpa e discreta, e a segunda, ampla e cheia de ressonância. A frase inicial do canto sugere canto *legato*, mas devido à grande incidência de cromatismo, deve-se evitar o uso excessivo de vibrato para que cada nota seja perfeitamente reconhecida.

Na seção B o elemento musical mais importante é a citação de Villa-Lobos, e a tessitura em que a parte do canto é escrita permite que o pianista se sinta mais livre para explorar mais a sonoridade do piano. No entanto, a célula da ciranda, escolhida por Almeida Prado para a realização da canção, só será referência auditiva para pessoas bastante acostumada à obra de Villa-Lobos, como o próprio compositor. É, portanto, uma célula musical que pode ser reconhecida com facilidade pelo ouvinte, dando maior unidade à canção.

2.5.9. O Barqueiro

2.5.9.1.

a) Texto:

*Eu vou acompanhar o barqueiro
até a outra margem
não lhe darei dinheiro algum
pois estarei nu.*

b) Análise Interpretativa

São quatro os versos, organizados da seguinte forma:

- 1) *Eu vou a - com - pa - nhar o bar - quei - ro* = nove sílabas métricas, com acentos na segunda, quarta, sexta e nona sílabas. Ritmo misto.
- 2) *A - té a ou - tra mar - gem* = seis sílabas, com acentos tônicos na segunda, quarta e sexta sílabas. Ritmo iâmbico.
- 3) *Não lhe da - rei di - nhei - ro_al - gum* = oito sílabas métricas. Acentos na primeira, quarta, sexta e oitava sílabas. Ritmo misto.
- 4) *Pois es - ta - rei nu* = cinco sílabas métricas, acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo misto.

Continua a travessia iniciada pelo poeta. Depois do *deserto* e do *espelho*, eis agora um rio que o protagonista deve atravessar, e nele podemos reconhecer várias referências, tanto de situações e imagens da cultura judaico-cristã, quanto de cultos pagão anteriores ao cristianismo, como a mitologia egípcia e greco-romana.

O *barqueiro* a quem o poeta deve acompanhar *até a outra margem* é sem dúvida Caronte, personagem mitológico da cultura greco-romana, que conduzia os mortos às regiões infernais, ou Hades, em sua barca, atravessando o rio Aqueronte (LLOYD-JONES, 1965).

É importante ressaltar que o inferno, para estas culturas, não tinha a mesma conotação que para as culturas cristãs, principalmente depois do advento da Igreja Católica. O inferno era simplesmente descrito como a morada dos mortos, e não necessariamente um lugar de castigo e martírios (VICTORIA, 2000).

O cristianismo primitivo, nascido sob o domínio do Império Romano e alimentado por aculturação de sua mitologia e costumes, adaptou para seus próprios ritos vários elementos dos cultos pagãos, muitos dos quais estão presentes no cristianismo Católico moderno. Este é o caso da adoração de imagens de santos, por exemplo, inexistente nos ritos judaicos. Além disso, muitas imagens eram comuns às religiões antigas, guardando poucas diferenças de significado. O rio, por exemplo, é visto como ponto de mudança pelas duas culturas antigas, a judaica e a grega. Se Caronte, no culto greco-romano antigo, recebe moedas em pagamento da travessia para um inferno que nada mais é do que um outro lado da existência, Dante Alighieri já o descreve em sua **A Divina Comédia** como guia para um lugar bem mais tenebroso, visto que o poeta renascentista já se impregnara das imagens descritivas do inferno católico medieval. Ali, o *Barqueiro* em pessoa descreve os sítios para onde levará as almas, atravessando o rio Aqueronte:

Ed ecco verso noi venir per nave

Um vechio, bianco per antico pelo,

Gridando: “Guai a voi, anime Prave!

Non isperate mai veder lo cielo:

I' vegno per menarvi a l'altra Riva
Ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.¹⁷

(ALIGHIERI, 1998, p. 40).

A referência ao inferno feita por Almeida Prado, portanto, é similar à de Dante Alighieri pela mitologia da qual se origina, mas não quanto à descrição, visto que, como se verá no decorrer da travessia, não é um lugar de sofrimentos que espera o protagonista.

No novo testamento, o 'barco', o 'rio', a 'travessia' e o 'barqueiro' são sempre imagens relacionadas à renovação espiritual e a provas de fé. No rio era feito o batismo de fé dos judeus, e no rio Jordão São João Batista batizou o filho de Deus, Jesus Cristo (Bíblia, Mateus 3, 13-16). São Pedro, discípulo de Cristo, era pescador, e seu barco de pesca transformou-se em função, já que Cristo o transforma em 'pescador de homens' (Bíblia, Lucas 5, 1-11). A travessia é uma prova de fé em Deus e em Cristo, como o prova a passagem em que Jesus acalma uma tempestade durante uma travessia de barco (Mateus 8, 23-27).

Há, no entanto, uma diferença importante na travessia de nosso protagonista: ele não pode pagar ao *barqueiro*. Seu espírito se desligou do corpo, numa clara referência à crença judaica na desencarnação e reencarnação, conceitos descritos no conjunto de tradições judaicas que se conhece como 'cabala', e onde podemos buscar também as origens da religião espírita. A partir desta desencarnação, nenhum valor terreno é mais levado em conta, e seu espírito se apresenta nu ao barqueiro que o conduzirá. Sua nudez representa tanto o desapego com os bens e os

¹⁷ Chegava agora um barco e, em seu governo, / um velho, branco por antigo pêlo, / gritando: "Almas ruins! Castigo eterno / pra vós. Abandonai do céu o anelo; / vim levar-vos, pra lá desta corrente, / à treva sempiterna, ao fogo e ao gelo. (Tradução de Ítalo Eugênio Mauro).

valores terrestres, quanto a purificação de seu espírito de qualquer mácula trazida da vida terrena.

2.5.9.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 - 18

2.5.9.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: do4 / fa# 5
- extensão pianística: la-1 / fa# 6

Ritmo: A letra introdutória do poema, nos compassos 1, 2 e 3, sugere um ambiente de suspensão

- quiáteras
- síncopas

Tempo: 39 compassos, 1 e 2:

- mudança de compasso: 7/4, 5/4, 6/4, 5/4, 4/4, 7/4, 6/4, 2/2, 6/4, 5/4, 2/2
- semínima = 48
- superposição métrica regular

Dinâmica:

- *p / pp*
- cresc.
- decresc.

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *Muito lento e sereno*

Timbre:

- região média e grave da voz

- região grave, média e aguda do piano

Textura:

- canto acompanhado
- alternância de discurso entre a voz e o piano
- acompanhamento contrapontístico
- *tacet*¹⁸

2.5.9.4. Microestrutura e desenvolvimento

A linha introdutória do piano, nos compassos 1, 2 e 3, sugere um ambiente de suspense e desolação. Num andamento lento e dinâmica *p*, soam acordes que não estabelecem relação tonal entre si, seguidos de uma figura descendente bem mais rítmica na linha inferior do piano:

Exemplo 39, compassos 1 e 2:

Muito lento e sereno [♩ = 48]

¹⁸ Geralmente o termo *tacet* é usado para comunicar um movimento inteiro em que determinado instrumento não toma parte. Almeida Prado usa o termo para o silêncio do cantor durante alguns compassos apenas.

No terceiro compasso, no momento do ataque do canto, ouve-se o acorde de la menor, que será durante toda a canção o tom central da música. A primeira frase do canto é já escrita neste tom:

Exemplo 40, compassos 3 e 4:



Como o tonalismo de Almeida Prado é apenas uma referência de linguagem, tanto a harmonia quanto a melodia são acrescidas de notas alheias à tonalidade de la menor. O compositor explora tanto graus vizinhos do tom e o tom homônimo La Maior (sempre sem acordes perfeitos), como regiões sem nenhuma ligação tonal com la menor. A tonalidade só se equilibra a partir do compasso 9 até o fim, quando inicia um acompanhamento pianístico que evoca o balanço do barco:

Exemplo 41, compassos 9 – 11:



A primeira parte da frase melódica irregular e mais rápida, devido à quiáltera, e a segunda mais lenta e regular, propõe uma simetria com o movimento do barco, mais rápido a cada remada do barqueiro, e mais lento ao levantar-se o remo para novo trabalho. A esta sensação, vem em auxílio a dinâmica, que também cresce e diminui ao início e fim da frase. É uma

realização musical bastante vívida e intimamente relacionada ao texto literário, com economia de elementos musicais e precisão na escolha da linguagem.

2.5.9.5. Possibilidades Interpretativas

A indicação de *p*, escrita ao início da parte do canto e do piano, deve ser obedecida até o fim da música, preservando o ambiente sombrio.

O uso do pedal, apesar de não especificado pelo compositor nesta peça, é absolutamente necessário para a manutenção das ressonâncias e o perfeito entendimento das diversas ocorrências musicais, principalmente quando há escrita contrapontística entre a voz e o baixo do piano, como é o caso do seguinte trecho:

Exemplo 42, compassos 3 e 4:

The musical score for Example 42, measures 3 and 4, is presented in a two-staff format. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are "Eu vou a-com-pa-nhar o bar - quei - ro". The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a more active melodic line. A dashed line with a "ped" marking indicates a pedal point in the left hand.

O pianista deve encontrar, “através do modo de ataque e controle do pedal”, um som menos brilhante e de timbre mais opaco (RICHERME, 1996, p.34 – 35).

2.5.10. Interlúdio I

2.5.10.1.

a) Texto:

José, José, madeira cortada, os pregos, o martelo

Bem-te-vi

Bem-te-vi, bem-te-vi

Roxa tarde amarelada de verão

Relebrantes mamoeiros, humildes capins

Sonoras cigarras.

b) Análise Interpretativa

Seis versos livres, organizados da seguinte forma:

- 1) *Jo - sé Jo - sé ma - dei - ra cor - ta - da os pre - gos o mar - te - lo* = dezesseis sílabas, com acentos na segunda, quarta, sexta, nona, décima-segunda-quarta e décima sexta sílabas. Ritmo misto.
- 2) *Bem - te - vi* = três sílabas. Ritmo misto.
- 3) *Bem - te - vi bem - te - vi* = seis sílabas, com acentos na primeira, quarta e sexta sílabas. Ritmo misto.
- 4) *Ro - xa tar - de a - ma - re - la - da de ve - rão* = onze sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima, nona e décima-primeira sílaba. Ritmo trocaico.
- 5) *Re - lem - bran - tes ma - mo - ei - ros hu - mil - des ca - pins* = treze sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima, décima, e décima-terceira sílaba. Ritmo misto.
- 6) *So - no - ras ci - ga - rras* = cinco sílabas, com acentos na segunda e quinta sílaba. Ritmo misto.

O *Interlúdio I* representa uma pequena interrupção na narração da jornada espiritual do protagonista, uma intervenção para homenagear a Sagrada Família (Jesus, Maria e José), a quem

O *Jardim Final* é dedicado.

No texto, os elementos constitutivos da profissão de José (*madeira cortada, os pregos, o martelo*), misturam-se às imagens oníricas do poeta, oriundas de sua vida na cidade de Santos-SP, quando criança, e que ele transfere para o ambiente do *Jardim* (*mamoeiros, capins, cigarras*).

2.5.10.2. Macroestrutura

Seção A: compassos 1 a 14,

Seção B: compassos 15 a 29.

2.5.10.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: ré⁴ / lá⁵
- extensão pianística: ré¹ / mi⁷
- *in loco*

Ritmo:

- quiálteras
- sincopas e contratempos

Tempo:

- superposição métrica definida
- colcheia = 84

Dinâmica:

- *ppp / pp / p / mf / f / ff*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *calmo*
- *longo, na memória*

- *tacet*
- acentos

Timbre:

- regiões grave, média e aguda da voz
- regiões grave média e aguda do piano
- *tacet*
- clusters na região aguda do piano

Textura:

- melodia acompanhada
- melodias em terças e sextas
- sobreposição melódica
- clusters
- trêmolo

2.5.10.4. Microestrutura e desenvolvimento

A música que inicia a peça nos afasta do ambiente dramático da canção anterior, estabelecendo um cenário singelo e romântico, evocativo. O caráter é tonal, e a tonalidade de re menor é dominante por toda a canção, como se percebe já nos dois primeiros compassos introdutórios:

Exemplo 43, compassos 1 e 2:

pp longe, na memória...

pp

A melodia do canto inicia com semifrases curtas, evitando a tônica:

Exemplo 44, compassos 3 e 4:

p

Jo - sé, Jo - sé, ma-dei-ra cor-ta-da, os pre-gos, o mar-te-lo

Após uma grande frase do canto, completamente situada no tom de re menor, o piano desenvolve uma aceleração rítmica, utilizando o material temático da introdução (ver exemplo 44), com as figuras rítmicas alteradas:

Exemplo 45, compassos 11 e 12:

repetir 3 vezes

ff

A seção B tem início trazendo novo elemento musical, ainda tendo re menor como centro tonal, mas construindo uma longa frase cromática descendente como acompanhamento pianístico para o canto. Quando o texto se refere, ao compasso 20, às *cigarras*, Almeida Prado introduz um trêmolo na região aguda do piano, claramente uma alusão aos sons das cigarras, e que vai esvaziando qualquer frase musical definida para dominar completamente o ambiente.

Exemplo 46, compassos 23 a 27:



2.5.10.5. Possibilidades Interpretativas

A tessitura em que é escrita a parte do canto é médio-grave ao início e, apesar de a parte do piano estar marcada com a dinâmica *pp*, a textura é bastante densa devido à superposição rítmica e melódica. Portanto, é necessário que a dinâmica do piano seja realmente subordinada à do canto.

Na seção B, a difícil realização da superposição de quiálteras entre o piano e o canto será facilitada se o pianista considerar o material do compasso 13 como anacruse do compasso 14, estabelecendo imediatamente o caráter binário que deverá guiar a divisão até o final.

2.5.11. A Palavra

2.5.11.1.

a) Texto:

Quando a palavra se estender no papel

ela não dirá nada

ficará

Pois a pena que a escreve, só sabe o desenho

Silenciará

Dália generosa

b) Análise Interpretativa

Sete versos livres:

- 1) *Quan - do_a pa - la - vra se_es - ten - der no pa - pel* = onze sílabas métricas, com acentos na primeira, quarta, sexta, oitava e décima-segunda. Ritmo misto.
- 2) *E - la não di - rá na - da* = seis sílabas, com acentos na primeira, segunda, quinta e sexta. Ritmo misto.
- 3) *Fi - ca - rá* = três sílabas métricas, com acentos na primeira e terceira. Ritmo misto.
- 4) *Pois a pe - na que_a es - cre - ve só sa - be_o de - se - nho* = treze sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima, nona, décima primeira e décima-terceira. Ritmo trocaico.
- 5) *Si - len - cia - rá* = quatro sílabas, acentuadas na segunda e quarta. Ritmo iâmbico.
- 6) *Dá - lia ge - ne - ro - sa*: cinco sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira e quinta sílabas. Ritmo trocaico.

Texto dos mais herméticos do ciclo, inicia num tom profético e dramático, situando-nos novamente no ambiente da jornada espiritual. Uma *pena* escreverá uma *palavra* sem conhecer seu significado. A *pena* é o instrumento, e pode ser entendida como o próprio poeta, instrumento

da palavra de Deus. O instrumento não entende o significado do que produz, nem o objetivo do que faz. Mas então se volta para o desenho que produziu, o significante, e não o significado, e neste consegue reconhecer uma imagem que o guia desde sua entrada no jardim: Maria, mãe de Jesus: a *Dália generosa*.

2.5.11.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 27

2.5.11.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: ré4 / mi5
- extensão pianística: do1 / fa#7
- harpejos

Ritmo:

- aceleração através das figuras rítmicas

Tempo:

- mudança de compasso: 2/2, 3/4, 6/4
- superposição rítmica regular
- semínima = 96
- *in loco*

Dinâmica:

- *p / mf / f / ff*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *Lento*

- *Pouco mais rápido*

- acentos

Timbre:

- regiões grave, média e aguda do piano

- região média da voz

- *falado*

Textura:

- melodia acompanhada

- melodia dobrada pelo piano

- clusters

2.5.11.4. Microestrutura e desenvolvimento

O caráter harmônico é atonal livre. O canto é recitado lentamente sobre acordes estáticos do piano, que lhe dão a referência para as notas:

Exemplo 47, compasso 1 a 5:

Lento [♩ = 96]

Quan - do_a pa - la - vra

Nos compassos 6 e 7, o compositor constrói um cluster através da sustentação dos sons de uma frase inteira, aproveitando a ressonância criada pelo uso do pedal:

Exemplo 48, compasso 7:



O piano inicia então, no compasso 7, a repetição de um acorde extremamente aberto, sobre o qual o canto emite as palavras de forma articulada e quase falada, até que o acompanhamento cessa, ao compasso 11, e o texto é falado pelo cantor. Nota-se, portanto, a transição do canto para a fala construída de forma técnica e exata pelo compositor, efeito que será repetido mais de uma vez na canção. O piano inicia uma frase ascendente que é durante 4 compassos dobrada pelo canto e depois abandonada. Ao fim da frase pianística o texto é novamente recitado sem música.

Os três últimos compassos são conclusivos, escritos em forma de cânon, apresentado uma frase ornamentada primeiramente pelo piano.

Exemplo 49, compasso 25:



A mesma frase é depois repetida pelo canto, enquanto o piano apresenta uma outra variação, em harpejos ascendentes.

Exemplo 50, compasso 26:

2.5.11.5. Possibilidades Interpretativas

Apesar de não pedir, através da notação, o uso do pedal no início da canção, este se faz absolutamente necessário para realizar o efeito pretendido nos compassos 5, 6 e 7, que é a mistura dos sons da frase à medida em que suas notas vão sendo tocadas, e também sua manutenção indefinida de ressonâncias, que devem se ligar aos próximos sons do piano.

A voz falada deve ser emitida com o mínimo possível de imitação, para que possa contrastar com a frase seguinte, que será cantada. No entanto, deve respeitar o ritmo escrito pelo compositor.

Já a partir do compasso 12, deve ser evitado o uso do pedal, que só virá a ser pedido novamente ao compasso 25.

A última frase do canto deve ser plena de harmônicos, cantada com uma assumida imitação operística, atitude contrastante com todo o resto do ambiente da canção.

1.3. A fermata sobre os harpejos do último compasso permite que tais gestos pianísticos sejam mais livres, assumindo um caráter de gesto finalizante e devendo soar indefinidamente, o que é sugerido pela fermata escrita sobre a barra do compasso final.

a) Textos

*Quem alugar o grande rio
E me deixar tomar de uma elegria inebriante
rir, rir, rir, rir
encontrar o mel de seus olhos
o fio de sua congação
do que basta
E quando
Abelha Dama
Colônia Perfumada*

b) Análise Interpretativa

Doze versos livres, organizados em três estrofes.

1) *Que - m - a - tin - gir - o - gran - de - ri - o* = nove sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima e nona. Ritmo trocaico.

2) *E me des - xar to - mar de u - ma a - le - gri - a i - ne - br - an - te* = quatorze sílabas metônicas, com acentos na segunda, quarta, sexta, oitava, décima segunda e décima quarta sílabas. Ritmo iâmbico.

3) *Rir - de - rir - de* = quatro sílabas, acentuadas nas quatro. Ritmo apendécico.

4) *En - con - tar o mel de seus o - lhos* = seis sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta e oitava sílabas. Ritmo iâmbico.

5) *O fio - de de tu - a com - pa - ção* = nove sílabas, com acentos na segunda, quinta, sétima e nona sílabas. Ritmo iâmbico.

2.5.12. Abelha Divina

2.5.12.1.

a) Texto:

*Quero atingir o grande riso
E me deixar tomar de uma alegria inebriante*

*rir, rir, rir, rir
encontrar o mel de teus olhos
o favo de tua compaixão*

*doçura lenta
E cantante
Abelha Divina,
Colméia Perfumosa*

b) Análise Interpretativa

Nove versos livres, organizadas como abaixo:

- 1) *Que - ro a - tin - gir o gran - de ri - so* = nove sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima e nona. Ritmo trocaico.
- 2) *E me dei - xar to - mar de u - ma a - le - gri - a i - ne - bri - an - te* = quatorze sílabas métricas, com acentos na segunda, quarta, sexta, oitava, décima, décima segunda e décima quarta sílabas. Ritmo iâmbico.
- 3) *Rir rir rir rir* = quatro sílabas, acentuadas nas quatro. Ritmo espondaico.
- 4) *En - con - trar o mel de teus o - lhos* = oito sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta e oitava sílabas. Ritmo misto.
- 5) *O fa - vo de tu - a com - pai - xão* = nove sílabas, com acentos na segunda, quinta, sétima e nona sílabas. Ritmo misto.

- 6) *Do - çu - ra len - ta* = quatro sílabas, acentos na segunda e quarta. Ritmo iâmbico.
- 7) *E can - tan - te* = três sílabas, acentos na primeira e terceira. Ritmo trocaico.
- 8) *A - be - lha di - vi - na* = cinco sílabas, acentos na segunda e quinta. Ritmo misto.
- 9) *Col - mé - ia per - fu - mo - sa* = seis sílabas, com acentos na segunda, quarta e sexta sílabas. Ritmo iâmbico.

À medida em que vai se aproximando do ambiente sagrado, o poeta sente uma euforia que se revela em seu *riso*.

Mais uma vez aqui aparece o uso alegórico de elementos constitutivos de um jardim. Desta vez com as palavras *mel*, *favo*, *abelha* e *colméia*, todas estas palavras ligadas à idéia de alimento, substância nutritiva.

Na liturgia católica, a comunhão com Deus é conseguida através da ingestão do corpo e sangue de Jesus Cristo, representados pelo pão e pelo vinho, aqui substituídos pelo mel. Jesus Cristo, o 'cordeiro de Deus', o 'pão da vida', é agora a *abelha divina* que alimenta a alma do poeta.

2.5.12.2. Macroestrutura

Seção A: compassos 1 a 14,

Seção B 15 a 21,

Seção C: 22 a 39.

2.5.12.3. Estrutura Média

Altura :

- extensão vocal: ré4 / mi5
- extensão pianística: si1 / mi7
- *in loco*

Ritmo:



- quiáleras *cresc. e dim.*
- sincopas

Tempo: *Reestruturação e desenvolvimento*

- mudança de compasso: 4/4, 5/4, 3/4, 4/4, 5/8, 4/4, 5/8, 3/4, 5/4, 15/8, 3/8, 2/4.
- Superposição métrica regular
- Semínima 104 / semínima 76 / semínima 84 / semínima 63

Dinâmica: *complexo 1*

- *ppp / pp / p / f / ff /*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *luminoso*
- *com alegria*
- *fazer cresc. e dim. rápidos no trinado-pedal.*
- *acell.*
- *acentos*
- *p súbito*

Timbre: *12 compassos 4 3*

- Regiões média e aguda do piano
- Região média da voz
- *com alegria*
- *luminoso*

Textura:

- melodia acompanhada
- melodia vocal dobrada pelo piano

- trilos com cresc e dim.
- harpejos

2.5.12.4. Microestrutura e desenvolvimento

Os três primeiros compassos, introdutórios da canção, apresentam vários elementos musicais que serão retomados durante o desenvolvimento. Principalmente, a célula que será identificada com a *abelha*, rápida e com grandes saltos para o agudo:

Exemplo 51, compasso 1:



A melodia do canto é, nesta primeira seção, sempre apoiada pelo acompanhamento do piano, que dobra a parte vocal, embora as dissonâncias sempre presentes na harmonia façam com que o ouvinte não encontre neste aspecto um ponto de repouso:

Exemplo 52, compassos 4 5:

Com Alegria [♩ = 96]

p Que - ro a - tin - gir o Gran - de Ri - so,

p sub.

10

A seção B inicia ao compasso 15, a partir de uma mudança de compasso importante, pois interfere no andamento. Na maior parte das vezes as mudanças de compasso, em toda a obra, não interferem na unidade de tempo, sendo um recurso que mantém a pulsação, acrescentando ao compasso quantos tempos forem necessários. Neste case, a mudança de 5/4 para 15/8 torna o andamento mais lento e estabelece uma outra seção. A sobreposição de acordes impossibilita o reconhecimento de um centro tonal, embora o canto desenvolva suas frases, neste trecho, sobre o modo de re dórico:

Exemplo 53, compasso 14:

[♩ = 64]

p en - con - trar o mel de teus o - - - lhos

pp

A seção C se apresenta a partir do compasso 22, onde um trilo que se estenderá até o final da canção, e figuras rítmicas rápidas dão a impressão de mudança de andamento. Qualquer referência tonal é então abandonada, e um ambiente de imprevisibilidade é instaurado, evocando o vôo da *abelha*.

2.5.12 5. Possibilidades Interpretativas

2.3. Nos compassos introdutórios, o pianista deve ter o cuidado de separar as idéias musicais curtas que se apresentam. Deve ter cuidado também para não cobrir o som do cantor, pois a voz está escrita numa região bastante grave no início. De especial dificuldade é o controle do volume nos trilos, onde o compositor pede que se façam pequenos cresc. e dim. através do ataque e do pedal.

Na terceira seção, a de harmonia mais atonal e ritmo imprevisível, tanto o pianista como o cantor devem-se ater absolutamente à pulsação binária dos compassos para se orientarem no discurso, embora o ouvinte não reconheça esta pulsação.

2.5.13. Chaga-Rubí

2.5.13.1.

a) Texto:

Jesus

A Tua mão tem o pêso de tua misericórdia

Sobre o meu coração dor e gozo

Beijo em adoração

A Tua chaga-rubí,

E me ilumino de um vermelho crescente

b) Análise Interpretativa

Seis versos livres, na seguinte organização:

- 1) *Je - sus* = duas sílabas, acento na segunda. Ritmo iâmbico.
- 2) *A tu - a mão tem o pe - so da tu - a mi - se - ri - cor - dia* = quinze sílabas, com acentos na segunda, quarta, sétima, décima, décima-terceira e décima-quinta sílabas. Ritmo misto.
- 3) *So - bre o meu co - ra - ção dor e go - zo* = nove sílabas. Acentos na primeira, terceira, sexta, e nona sílabas. Ritmo misto.
- 4) *Bei - jo em a - do - ra - ção* = sete sílabas, acentos na primeira, quarta e sétima sílabas. Ritmo misto.
- 5) *A tu - a cha - ga ru - bi* = sete sílabas, acentos na primeira, quarta e sétima. Ritmo misto.
- 6) *E me i - lu - mi - no de um ver - me - lho cres - cen - te* = doze sílabas, acentos na primeira, quarta, seis, nona e décima segunda. Ritmo misto.

Anunciado no texto anterior através da *abelha divina*, eis agora o encontro com Jesus. A profunda reverência com que o poeta o saúda é sentida no início, pois que este reconhece em

Jesus seu salvador através da dor (*dor e gozo*). Este então beija a *chaga* de Cristo, e se envolve do vermelho de seu sangue, que representa para ele a redenção de seus pecados.

2.5.13.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 26.

2.5.13.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: reb 4 / fa#5
- extensão pianística: re1 / do6

Ritmo:

- quiálteras

Tempo:

- mudança de compasso: 5/8, 4/8, 6/8, 4/8, 6/8, 4/8, 6/8,
- superposição métrica regular
- colcheia = 92

Dinâmica:

- *pp / p / f / ff*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *cresc.*
- *dim.*
- *Misterioso*
- *Cheio de amor*
- Acentos
- *súbito p*

Timbre:

- região média e aguda da voz
- região grave, média e aguda do piano
- *Misterioso*
- harpejos
- *Cheio de amor*
- trilos

Textura:

- melodia acompanhada
- melodia vocal dobrada pelo piano
- acompanhamento com trêmolo

2.5.13.4. Microestrutura e Desenvolvimento

Os três compassos introdutórios trazem uma agitação conseguida através de figuras rítmicas rápidas do piano, desenvolvendo pequenas escalas em terças, num ambiente atonal.

Exemplo 54, compasso 1:

Misterioso [♩ = 92]

Esta agitação tem um crescendo que leva à primeira frase de caráter mais melódico do piano, que é tomada e finalizada pelo canto, e vem representar o alívio à tensão inicial, trazido pela palavra *Jesus*:

Exemplo 55, compassos 4 a 7:

Cheio de Amor!

f *p* *p sub.*

Je - sus

As frases subseqüentes são apoiadas pelo piano, embora a harmonia continue atonal e dissonante. A partir do compasso 16 volta a agitação do início, quando o texto se refere à *chaga de Cristo*, e o cluster em tremolo que perdura até o fim de peça procura ilustrar a frase *e me ilumino de um vermelho crescente*.

Exemplo 56, compassos 17 e 18:

p *mf* *pp* *p*

Bei - jo em a - do - ra -

2.5.13.5. Possibilidades Interpretativas

O pianista deve aproveitar a figuração rápida e a grande mistura dos sons dos primeiros compassos para aprofundar o contraste com a parte do canto, que tem um fraseado bem mais lírico. O intuito é passar do clima de caos, que representa a confusão psicológica do protagonista para o discurso livre que representa a presença de *Jesus*.

O *cresc.* escrito no compasso 19 deve ser desenvolvido muito lentamente, visto que a parte do canto ainda permanece na região grave.

B) Análise Interpretativa

Sua versão lírica, a seguir, é da segunda forma:

1) *Dei por - to - ra - to - ra - ber - to -* seis sílabas, acentos na segunda, quarta e sexta sílabas. Ritmo anápeo.

2) *U - na - ra - a - los - ran - ra - ra - ra - ra - ra -* nove sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima e nona sílabas. Ritmo trocáico.

3) *U - na -* duas sílabas, acento na segunda. Ritmo anápeo.

4) *Se - ber - a - ra - ra - los - ran - ra -* seis sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Ritmo trocáico.

5) *A - pa - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra -* onze sílabas métricas, com acentos na segunda, quarta, sexta, oitava e décima terceira sílabas. Ritmo iâmbico.

6) *U - na - ra - ra - ra - ra - ra - ra - ra -* nove sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Ritmo trocáico.

7) *A - pa - ra - ra - ra - ra - ra - ra -* seis sílabas, com acentos na segunda, quarta e sexta sílabas. Ritmo anápeo.

2.5.14. A Casa

2.5.14.1

a) Texto:

*A porta estava aberta
 uma toalha branca sobre a mesa
 olhei
 sobre a toalha branca
 apenas um ramo de oliveira orvalhada
 um perfume suave de lírios
 a luz de um candeeiro*

b) Análise Interpretativa

Sete versos livres, organizados da seguinte forma:

- 1) *A por - ta_es - ta - va_a - ber - ta* = seis sílabas, acentos na segunda, quarta e sexta sílabas. Ritmo iâmbico.
- 2) *U - ma to_a - lha bran - ca so - bre_a me - sa* = nove sílabas, com acentos na primeira, terceira, quinta, sétima e nona sílabas. Ritmo trocaico.
- 3) *O - lhei* = duas sílabas, acento na segunda. Ritmo iâmbico.
- 4) *So - bre a to - a - lha bran - ca* = sete sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Ritmo trocaico.
- 5) *A - pe - nas um ra - mo de_o - li - vei - ra or - va - lha - da* = treze sílabas métricas, com acentos na segunda, quinta, sétima, nona, e décima terceira. Ritmo misto.
- 6) *Um per - fu - me su - a - ve de lí - rios* = nove sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira, sexta e nona sílabas. Ritmo misto.
- 7) *A luz de um can - de - ei - ro* = seis sílabas, com acentos na segunda, terceira e sexta. Ritmo iâmbico.

O poeta entra, por fim, na casa de Jesus. Em troca do fausto e riqueza que se poderia esperar da casa de um deus, um ambiente humilde é encontrado. Apenas um sinal ali se refere ao dono da casa: o *ramo de oliveira* sobre a toalha branca da mesa, toalha que é uma referência indireta ao santo sudário, lençol branco no qual, segundo a tradição católica, Jesus Cristo foi envolvido para ser sepultado.

2.5.14.2. Macroestrutura

Seção A: compassos 1 a 13,

Seção B: 14 a 27,

Coda: 28 a 33

2.5.14.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: re4 / mi5
- extensão pianística: si6 / re1
- *In loco*

Ritmo:

- quiálteras

Tempo:

- Mudança de compasso: 2/2, 5/4, 2/2.
- Superposição métrica regular
- Semínima = 80

Dinâmica:

- *pp* / *p* / *mf*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *cresc.*
- *dim.*
- *Misterioso*
- *Cheio de amor!*
- acentos

Timbre:

- região média e aguda da voz
- região grave, média e aguda do piano
- *misterioso*
- *Cheio de amor!*

Textura:

- melodia acompanhada
- melodia vocal dobrada pelo piano
- canto *a capella*
- melodia em cânone com o piano

2.5.14.4. Microestrutura e Desenvolvimento

O discurso musical inicia com arabescos simples do piano, introduzindo a atmosfera atonal que se desenvolverá. O canto inicia *a capella*, e é sempre antecipado por referências pianísticas de altura. No compasso 14 inicia-se um cânon entre o piano e o canto, para ressaltar a importância do texto quando se refere ao *ramo de oliveira orvalhado*:

Exemplo 57, compassos 14 a 19:

3.15. Interim II

3.15.15.

a) Texto:

So-bre - a to-

a - lha bran - ca a - pe - nas um ra - mo

Ao fim do cânon, o estilo falado e *a capella* volta, e a canção é finalizada como começou, com dois arabescos rápidos, em harpejo, do piano.

2.5.14.5. Possibilidades Interpretativas

As divisões de compasso, no início da canção, têm a função de organização do discurso, que tem um caráter livre de metrificação e pulsação. As ressonâncias do piano são importantes e devem ser mantidas através do trabalho do pedal, como indicado pelas ligaduras e fermatas.

Durante toda a peça a voz deve ser emitida com economia de recursos, quase sem *vibrato* e com um leve *legato*. Apenas durante o cânon deve haver uma impostação mais próxima do *bel canto*.

3.15. Interlúdio II

2.5.15.

a) Texto:

Uma joaninha

atravessou

Lentamente

o pátio

vazio

b) Análise Interpretativa

Cinco versos livres, organizados da seguinte forma:

- 1) *U - ma jo - a - ni - nha* = cinco sílabas métricas, com acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo trocaico.
- 2) *A - tra - ves - sa - va* = quatro sílabas, acentuadas na segunda e quarta. Ritmo iâmbico.
- 3) *Len - ta - men - te* = quatro sílabas, acentuadas na primeira e terceira. Ritmo trocaico.
- 4) *O pá - tio* = duas sílabas métricas, com acento na segunda sílaba. Ritmo iâmbico.
- 5) *Va - zi - o* = duas sílabas métricas, com acento na segunda. Ritmo iâmbico.

Ainda tomado de perplexidade por se encontrar na casa de Jesus, o poeta percebe que seus sentidos estão sobrenaturalmente desenvolvidos. Sua sensibilidade é tão grande que é capaz de perceber a presença de um minúsculo inseto atravessando o pátio da casa.

2.5.15.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 10:

2.5.15.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: la4 / do#5
- extensão pianística: fa#1 / sol4

Ritmo:

- quiálteras
- ostinato

Tempo:

- Compasso: 4/4
- Semínima = 92

Dinâmica:

- *ppp pp p*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *com profunda solidão e desolação*
- *simili*
- acentos

Timbre:

- região média da voz
- região grave e média do piano
- *com profunda solidão e desolação*

Textura:

- melodia acompanhada
- ostinato melódico e harmônico

2.5.15.4. Microestrutura e Desenvolvimento

Este segundo *Interlúdio* traz elementos bastante diferentes do primeiro. Além de manter o ambiente do texto anterior, funciona como uma espécie de anti-clímax para as três últimas canções, estas as de conteúdo mais dramático da obra.

É, como o *prelúdio*, uma microforma.

A parte pianística é escrita em ostinato para a linha superior do piano, e o ritmo é regular durante toda a canção. Numa figura simples, quase minimalista, que não sofrerá alteração até o fim da obra, o compositor desenvolve o acompanhamento do canto.

Exemplo 58, compasso 1:

Com profunda solidão e desolação [$\text{♩} = 92$]

pp

Ped.

É importante ressaltar a importância da nota re nesta harmonia, presente nos tempos fortes da figura apresentada no exemplo 58, pois embora não esteja dentro de uma linguagem essencialmente tonal, é a nota mais visitada pelo compositor em toda a obra. A linha inferior do piano pontua com acordes desconexos o movimento repetitivo, e pára quando o canto inicia.

Não se pode considerar a parte do canto uma melodia. É, ao fim e ao cabo, uma recitação ou monodia em *reto tono*, que procura ilustrar a imobilidade do ambiente e a perplexidade do protagonista. No entanto, tal recitação inicia na nota la4, a uma quinta da nota re que poderia ser vista como um centro tonal da obra como um todo, e termina na nota do#5, que seria sensível de re, o que provoca uma sensação de inconclusão da canção no ouvinte.

2.5.15.5. Possibilidades Interpretativas

2.5.16.1. É importante a rubrica do compositor ao início da página, sugerindo que a peça seja interpretada *Com profunda solidão e desolação*. O uso do pedal é necessário, não havendo necessidade de separação dos sons em períodos, ou seja, a intenção do compositor é que o piano misture todos os sons do início ao final da canção. A voz deve ser emitida como uma salmodia clara e leve, um canto quase falado.

b) Análise Interpretativa

Quatro versos livres, em segredo, orgânico, 301

1) O - m - u - a - d - a - d - a = três sílabas métricas, acentos na primeira e terceira. Ritmo: 301.

2) O - m - u - a - d - a - d - a = cinco sílabas métricas, acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo: 301.

3) M - a - g - n - i - f - i - c - a - t - o - r - e - s - s - e - n - t - e - s = oito sílabas, acentos na segunda, quarta e sexta. Ritmo: 301.

4) Q - u - e - se - a - l - t - i - s - s - i - m - o - s - e - n - t - e - s = nove sílabas métricas, acentos na primeira, quarta e sexta. Ritmo: 301.

Neste texto, há uma referência ao Espírito Santo, que para os cristãos tem várias significações, como o de consolação, a esperança, o do Espírito Santo, o do Espírito Santo. Aqui, o compositor tem uma referência ao Espírito Santo. O Espírito Santo, o nome vem, sobre a chama do Espírito Santo, que deve sobre o Espírito Santo, o Espírito Santo, o Espírito Santo.

2.5.16.2. Macroestrutura

São sete composições, 1 a 14

2.5.16.3. Estrutura Métrica

Aluno:

2.5.16. Incêndio

2.5.16.1.

a) Texto:

Acendi

O meu coração

ninguém percebeu o incêndio

que se alastrava em mim

b) Análise Interpretativa

Quatro versos livres, na seguinte organização:

- 1) *A - cen - di* = três sílabas métricas, acento nas primeira e terceira. Ritmo iâmbico.
- 2) *O meu co - ra - ção* = cinco sílabas métricas, acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo misto.
- 3) *Nin - guém per - ce - beu o in - cên - dio* = oito sílabas, acentos na segunda, quinta e oitava. Ritmo misto.
- 4) *Que se a - las - tra - va em mim* = sete sílabas métricas, acentuadas na primeira, quarta e sétima sílabas. Ritmo misto.

Neste texto surge a imagem do fogo, que para os cristãos tem vários significados, como o de castigo e, opostamente, o de fé e também de purificação. Aqui o protagonista tem uma experiência de fé. O fogo, a nosso ver, evoca a chama do Espírito Santo, que desce sobre ele como sobre os apóstolos de Cristo, no Pentecostes.

2.5.16.2. Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 14

2.5.16.3. Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: mi4 / fa5
- extensão pianística: do#1 / do6

Ritmo:

- quiálteras

Tempo:

- compasso: 4/8
- superposição métrica regular
- colcheia = 108

Dinâmica:

- *pp, p, f*

Efeitos de andamento e dinâmica:

- *cresc. vertiginosamente*
- *cresc.*
- acentos

Timbre:

- região média da voz
- regiões grave, média e aguda do piano.
- *ígnio*

Textura:

- melodia acompanhada

2.5.16.4. Microestrutura e Desenvolvimento

Permanece nesta canção a idéia da célula musical interminavelmente repetida na linha superior do piano, como num sistema minimalista de composição:

Exemplo 59, compasso 1:



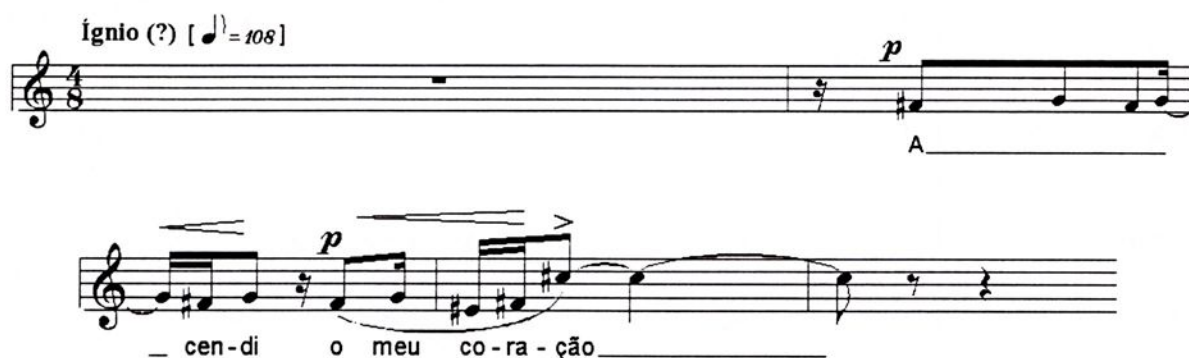
A linha inferior inicia ao quarto compasso, com um ritmo rápido, repetindo intervallos cromáticos em várias alturas, em sentido ascendente, numa clara ilustração do *incêndio*:

Exemplo 60, compassos 12 e 13:



A parte do canto é dramática, escrita com vocalização não silábica, pouco freqüente em todo o ciclo:

Exemplo 61, compassos 2 e 3:



2.5.16.5. Possibilidades interpretativas

A indicação de estado de espírito, ao alto da página, diz *ígneo*, ou seja, com a natureza,

a cor do fogo. A sugestão é bastante vaga, podendo ser interpretada como um pedido de maior brilho no ataque das células pianísticas, e também como uma necessária precipitação ou aceleração do andamento, como ilustração do *incêndio*.

a) Texto:

*Hoje vi a visão rápida
De uma andorinha
de repente ela passou sobre minha cabeça
subitamente
criando uma frutinha quadrangular*

b) Análise Interpretativa

Cinco versos livres, com a seguinte organização:

1) Ho - je vi a vi - ã - ra - pi - da = sete sílabas, acentos na primeira, terceira, quinta, e sétima sílabas. Ritmo misto.

2) De - e - ma - an - do - ri - nha = cinco sílabas, acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo trocáico.

3) De - re - pen - te - e - la - pen - tou - so - bre a mi - nha - ca - be - ça = nove sílabas, com acentos na terceira, sétima, décima e décima-terceira sílabas. Ritmo misto.

4) Su - be - ta - nha - ra = quatro sílabas, com acentos na primeira e quarta. Ritmo misto.

5) Cre - ou - u - ma fru - ta - de - se - qua - ra - mei - se = dez sílabas, com acentos na segunda, sexta, oitava e décima sílabas. Ritmo misto.

Neste texto há duas alegorias importantes, a do pássaro e a da árvore. O pássaro representa a natureza e Deus desde o fim do dilúvio bíblico, quando a volta do pássaro deu um rancor no bico estabeleceu o fim do castigo divino. Este é o momento exato em que o protagonista é verdadeiramente, perdendo de seus pecados e pode voltar na esperada aliança com Deus. O pássaro, pousando sob sua cabeça, faz nascer uma árvore, a quadrangular, o que remete à

2.5.17. A Quaresmeira

2.5.17.1

a) Texto:

Hoje vi o vôo rápido

De uma andorinha

de repente ela pousou sobre minha cabeça

subitamente

cresceu uma frondosa quaresmeira.

b) Análise Interpretativa

Cinco versos livres, com a seguinte organização:

- 1) **Ho** - je **vi** o **vô** - o **rá** - pi - do = sete sílabas, acentuadas a primeira, terceira, quinta, e sétima sílabas. Ritmo misto.
- 2) **De** u - **ma** **an** - do - **ri** - nha = cinco sílabas, acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo trocaico.
- 3) De re - **pen** - te **e** - **la** pou - **sou** so - bre **a** **mi** - nha ca - **be** - ça = treze sílabas, com acentos na terceira, sétima, décima e décima-terceira sílabas. Ritmo misto.
- 4) **Su** - bi - ta - **men** - te = quatro sílabas, com acentos na primeira e quarta. Ritmo misto.
- 5) Cres - **ceu** u - ma fron - **do** - sa **qua** - res - **mei** - ra = dez sílabas, com acentos na segunda, sexta, oitava e décima sílabas. Ritmo misto.

Neste texto há duas alegorias importantes, a do pássaro e a da árvore. O pássaro representa a paz com Deus desde o fim do dilúvio bíblico, quando a volta do pássaro com um ramo no bico estabelece o fim do castigo divino. Este é o momento então em que o protagonista é verdadeiramente perdoado de seus pecados e pode viver na esperada comunhão com Deus. O pássaro, pousando sob sua cabeça, faz nascer uma árvore, a quaresmeira, o que remete à

transfiguração de Cristo frente a seus discípulos (Mateus 17, 1-9). Este é o sinal final de sua completa purificação.

2.5.17.2 Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 12.

2.5.17.3 Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: re4 / mi5
- extensão pianística: la4 / mi#6

Ritmo:

- quiálteras
- ostinato

Tempo:

- compasso: 3/4
- superposição métrica regular
- colcheia = 88/76

Dinâmica:

- *pp*, *p*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *Matinal*¹⁹
- acentos

Timbre:

¹⁹ Esta indicação, como tantas outras na partitura, se refere mais ao estado de espírito da peça que à dinâmica ou ao timbre, embora influencie também nestes.

- região média e aguda do piano

- região média da voz

- *Matinal*

Textura:

- ostinato melódico

- melodia acompanhada

- arabescos pianísticos

2.5.17.4 Microestrutura e Desenvolvimento

O compositor estabelece mais uma vez, a exemplo da canção anterior, uma pequena célula rítmica e melódica que será repetida até o final da canção:

Exemplo 62, compasso 1:



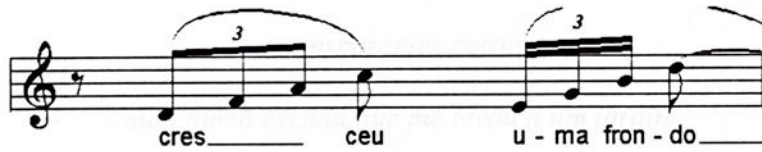
Sobre esta célula, o compositor desenha figuras rápidas na oitava aguda, construídas com notas estranhas às da célula mínima que se repete:

Exemplo 63, compassos 9 e 10:



Sobre a insistente célula do piano, o canto desenvolve seu recitativo, de grande complexidade rítmica e melódica, que, embora não estabeleça uma verdadeira tonalidade, gravita pela região de re menor e seus tons vizinhos, como fa maior e si menor:

Exemplo 64, compasso 9:



2.5.17.5 Possibilidades Interpretativas

A dinâmica, principalmente da parte do piano, se mantém em pianíssimo durante toda a canção.

À medida que o ciclo se encaminha para o fim, o ambiente das canções se torna cada vez mais intimista e econômico quanto aos meios musicais.

A parte de canto, especialmente nesta canção, se assemelha a alguns gestos vocais do *bel canto*, especialmente em partes escritas para sopranos ou tenores leves. Sempre silábica, com exceção da última frase, a melodia exige grande cuidado com a dicção, já que todo o texto tem de ser entendido apesar do *p* exigido também do canto.

Mais uma vez a indicação do compositor ao alto da página é vaga e imprecisa, com a palavra *matinal*, mas que pode ser interpretada como sugerindo tranquilidade, calma e até mesmo uma possível imitação de sinos de igreja, na célula repetitiva do piano.

2.5.18. Orquídea Incandescente

2.5.18.1

a) Texto:

Desci num poço

onde havia luz

transparentes corais

Subi numa escada que me levou a um jardim

Agapanto lunar

Bebi de uma água que tinha o sol

Norte

Sul

Leste

Oeste

Orquídea incandescente

E ouvi pela primeira vez a música celeste

Ressoantes querubins

Iluminantes serafins

Resplandescentes arcanjos

Misericórdia maior

a) Análise Interpretativa

Dezesseis versos livres, organizados da seguinte forma:

1) *Des - ci num po - co* = quatro sílabas, acentos na segunda e quarta. Ritmo iâmbico.

- 2) *On - de_ha - vi - a luz* = cinco sílabas, acentos na primeira, terceira e quinta. Ritmo trocaico.
- 3) *Trans - pa - ren - tes co - raís* = seis sílabas. Acentos nas terceira, e sexta sílabas. Ritmo misto.
- 4) *Su - bi nu - ma_es - ca - da que me le - vou a um jar - dim* = quatorze sílabas métricas, com acentos tônicos na segunda, quinta, oitava, décima e décima segunda e décima quarta sílabas. Ritmo misto.
- 5) *A - ga - pan - to lu - nar* = seis sílabas, com acentos na primeira, terceira e sexta. Ritmo misto.
- 6) *Be - bi de_u - ma á - gua que ti - nha o sol* = onze sílabas, com acentos na segunda, quinta, oitava e décima-segunda. Ritmo misto.
- 7) *Nor - te* = uma sílaba. Ritmo trocaico.
- 8) *Sul* = uma sílaba. Ritmo espondaico.
- 9) *Les - te* = uma sílaba. Ritmo trocaico.
- 10) *Oes - te* = uma sílaba. Ritmo trocaico.
- 11) *Or - qui - dea in - can - des - cen - te* = sílabas métricas, acentos na segunda, quarta e sétima sílabas. Ritmo misto.
- 12) *E ou - vi pe - la pri - mei - ra vez a mú - si - ca ce - les - te* = quinze sílabas métricas, acentuadas na primeira, terceira, quarta, sétima, nona, décima primeira e décima quinta sílabas. Ritmo misto.
- 13) *Res - so - an - tes que - ru - bins* = sete sílabas métricas, acentuadas na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Ritmo trocaico.
- 14) *I - lu - mi - nan - tes se - ra - fins* = oito sílabas, com acentos na primeira, quarta, sexta e oitava sílabas. Ritmo misto.

15) *Res - plan - des - cen - tes ar - can - jos* = sete sílabas , com acentos na segunda, quarta, e sétima sílabas. Ritmo misto.

16) *Mi - se - ri - cor - dia mai - or* = sete sílabas, com acentos na segunda, quarta, e sétima sílabas. Ritmo misto.

Este é o último estágio da viagem espiritual do protagonista. Por caminhos cuidadosamente descritos, ele adentra o *jardim* da casa. A água que ali bebe contém todo o conhecimento, toda a orientação (*norte, sul, leste, oeste*), o que nos reporta à Rosa dos Ventos, e a toda a sua simbologia na tradição católica. E enfim, ouve a música das esferas celestes, da casa de Deus, tocada por anjos (*querubins, serafins, arcanjos*). Nela ele reconhece o amor maior de Deus.

2.5.18.2 Macroestrutura

Seção A: compasso 1 a 12,

Seção B: compassos 13 a 34.

2.5.18.3 Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: do4 / fa5
- extensão pianística: la-1 / si6

Ritmo:

- quiálteras

Tempo:

- *Tempo livre*
- superposição métrica regular
- mudança de compasso: 5/4, 4/4, 5/4, 5/4, 14/4, 7/4, 2/4, 7/4, 2/4, 6/4, 2/4, 7/4, 4/4, 6/4, 4/4.

Dinâmica:

- *ppp, pp, p, mf, f*

Efeitos de dinâmica e andamento:



- *Lento*
- *decresc.*
- *cresc.*
- acentos

Timbre:

- região média e aguda da voz
- região grave, média e aguda do piano.

Textura:

- piano *col canto*
- melodia vocal dobrada pelo piano
- alternância de discurso entre canto e piano
- superposição melódica
- ostinato melódico e harmônico

2.5.18.4 Microestrutura e Desenvolvimento

A música é absolutamente ilustrativa das imagens oníricas desta viagem particular, sendo o tempo completamente livre até o compasso 12, constituindo a seção A. O piano antecipa as notas que deverão ser cantadas, facilitando a realização desta difícil melodia atonal:

Exemplo 65, compassos 1 a 3:

The musical score for Example 65, measures 1 to 3, is presented in three staves. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "Des-ci num po - ço on-de ha - vi - a Luz Trans-pa-ren-tes co-raís". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a melodic line that anticipates the vocal line, with dynamics like *p*, *p*, and *m.d.* (mezzo-dolce) indicated. There are also markings for *m.e.* (mezzo-energico) and a 3-measure triplet in the vocal line.

O piano tem sempre função ilustrativa do texto, como ao comentar a imagem *transparentes corais*, explorando a região aguda do piano em arabescos atonais e rápidos, evocativos de um ambiente líquido:

Exemplo 66, compassos 4 e 5:



A seção B inicia introduzindo um ritmo mensurável e uma melodia em torno de ré menor.

Exemplo 67, compasso 13.



Ao compasso 17, novas pequenas células são criadas e repetidas indefinidamente até o final da canção, desta vez, porém, uma célula em cada linha do piano. É a tentativa de evocar o texto da *música celeste*:

Exemplo 68, compassos 19 – 20:



2.5.18.5 Possibilidades Interpretativas

Última etapa da experiência mística do compositor, esta é também a mais complexa do ponto de vista interpretativo, e embora sua performance técnica não seja uma das mais difíceis do ciclo, o desafio para os intérpretes é criar o clima adequado para sua perfeita realização.

Como o compositor, em sua rubrica inicial, sugere *tempo livre*, o pianista deve assumir uma atitude de *col canto*, seguindo o ritmo interpretativo imposto pelo momento do cantor.

A partir da seção B, no entanto, o piano assume as vezes de acompanhador propriamente dito, e impõe o andamento, que não deve variar muito do que é pedido pelo compositor (semínima = 72), e deve se manter estável até o final da canção.

Quando a parte do canto termina, o pianista pode repetir indefinidamente o acompanhamento, diminuindo aos poucos a intensidade sonora até desaparecer, como está sugerido pela escrita. Tal efeito é necessário para dar sentido às primeiras palavras do poema que será declamado a seguir.



2.5.19. Postlúdio

2.5.19.1.

a) Texto:

Todos os sons acabam.

Tudo passa, tudo se desfaz

Tudo decepciona, o ritmo silencia,

Tudo é efêmero, o Tempo se esvai,

Tudo cansa, o coração emudece,

Tudo leva a um grande vazio.

Só o amor de Deus faz renascer!

Só Deus é alegria!

Eterno acorde maior!

a) Análise Interpretativa

Como o texto nesta peça é declamado livremente sobre a música, e os seus versos são livres, não encontramos razão para realizar estudo de suas sílabas e acentuações. No entanto, é possível estabelecer, para a declamação, as palavras mais importantes de cada frase, para que a idéia do texto não se perca. As indicações a seguir, portanto, são uma sugestão nossa para a interpretação do texto através de suas palavras chave, que devem ser valorizadas na declamação.

1ª frase: *todos, acabam.*

2ª frase: *passa, desfaz.*

3ª frase: *decepciona, ritmo.*

4ª frase: *efêmero, tempo.*

5ª frase: *cansa, emudece.*

6ª frase: *vazio.*

7ª frase: *Deus, renascer.*

8ª frase: *alegria.*

9ª frase: *Eterno, maior.*

Este texto revela o conhecimento apreendido através da viagem espiritual do protagonista, e revela seu credo, as suas mais íntimas convicções religiosas. É uma espécie de “moral”, ao final da história. O mais importante é a comparação que faz o protagonista entre a perfeição de Deus e um fenômeno sonoro: um acorde maior.

2.5.19.2 Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 8.

2.5.19.3 Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: voz falada, com altura indefinida.
- extensão pianística: re_1 / la_6
- centro tonal em ré
- acorde final em Ré Maior

Ritmo:

- quiálteras
- síncopas

Tempo:

- mudança de compasso (1/8, 13/8, 5/4, 6/4, 4/4, 5/4)
- superposição métrica definida.

Dinâmica:

- $pp / p / f / ff$



Efeitos de dinâmica e andamento:

- *Tempo elástico*

Timbre:

- voz falada
- região grave, média e aguda do piano

Textura:

- harpejos ascendentes e descendentes
- melodia em terças paralelas

2.5.19.4 Microestrutura e Desenvolvimento

A parte musical é exatamente igual à do *Prelúdio*, com exceção dos 7º e 8º s compassos (são 6 no *Prelúdio*), onde é tocada a segunda inversão do acorde de Re Maior, introduzindo o *Cosmolúdio*.

2.5.19.5 Possibilidades Interpretativas

Numa última indicação direta feita na partitura manuscrita, Almeida Prado pede que o cantor diga o texto *a si mesmo, enquanto ouve o postlúdio*. No entanto, tal indicação é contraditória. No momento da performance em palco, qualquer atitude de emissão vocal será isenta de sentido se não dirigida ao público. O que se pode entender é que o compositor espera uma atitude de contrição e respeito, ou mesmo de oração, mas sempre emitindo a voz de modo a ser ouvida

pelo público. Quando da edição da partitura, o compositor nos pediu que retirássemos esta última indicação, considerando também que ela poderia confundir o intérprete.

O andamento indicado é *Tempo elástico*, para facilitar a sincronia da música com o texto falado. O momento de dizer cada frase é uma decisão pessoal, e depende da interpretação pessoal da música do *Póslúdio*, inclusive. Sugerimos aqui a interpretação a que chegamos na performance de estréia de **O Jardim Final**.

Depois que os últimos sons da canção anterior desaparecem, o cantor diz a primeira frase, seguido imediatamente pelo primeiro harpejo do piano:

Exemplo 69, compasso 1: Cantor – *Todos os sons acabam*.



A partir daí o cantor deve distribuir o texto pela música de modo a recitar o texto *Tudo leva a um grande vazio* antes do acorde de Re diminuto com sétima, escrito ao compasso 6:

Exemplo 70, compasso 6:



2.5. Sobre a ressonância deste último acorde o cantor recita as quatro frases finais, e, após a última (*Eterno Acorde Maior*), o pianista ataca o último acorde e liga sua ressonância com os acordes do *Cosmolúdio*.

a) Texto: (Não há texto nesta peça)

2.5.20.2 Macroestrutura

Seção final: compassos 1 a 22.

2.5.20.3 Estrutura Média

Altura:

exemplo vocal: (Não há parte de canto nesta peça)

extensão pianística: c61 - la6

Ritmo:

notas longas (semibreves)

Tempo:

lento

(Não há indicação de metrônomo)

Dinâmica:

-pp. p. mp. f.

Efeitos de dinâmica e andamento:

-ped.

Timbre:

2.5.20. Cosmolúdio (Eterno Acorde maior)

2.5.20.1

- a) **Texto:** (Não há texto nesta peça)

2.5.20.2 Macroestrutura

Seção única: compassos 1 a 22.

2.5.20.3 Estrutura Média

Altura:

- extensão vocal: (Não há parte de canto nesta peça)
- extensão pianística: ré1 / la6

Ritmo:

- notas longas (semibreves)

Tempo:

- *lento*
- (Não há indicação de metrônomo)

Dinâmica:

- *pp, p, mp, f*

Efeitos de dinâmica e andamento:

- *ped.*

Timbre:



- regiões grave, média e aguda do piano.

Textura:

- acordes de vários tipos repetidos livremente.

2.5.20.4 Microestrutura e Desenvolvimento

Esta última peça musical do ciclo é escrita para piano solo, e consiste na repetição lenta e estática, sem ritmo definido, de vários acordes, que devem soar misturados pelo pedal. A idéia é criar a ilusão de que os harmônicos do primeiro acorde continuam ressoando e se multiplicando, dando a impressão de que ele soa completa e infinitamente no espaço.

No decorrer dos 22 compassos da peça, várias inversões e variações do acorde de Re maior são tocadas, ou mesmo notas que têm relação com esta tonalidade. À medida em que vai chegando ao fim, as notas vão se distanciando do acorde de Re maior, como se as ressonâncias se distanciassem da série harmônica de Re maior. Assim temos os seguintes acordes, com suas respectivas dinâmicas:

- Compasso 1: re maior com sétima maior acrescentada (*f*)
- Compasso 2: pausa
- Compasso 3: notas re e la, sem a terça (*p*)
- Compasso 4: segunda inversão de Re Maior, com quarta e sétima menor acrescentada (*mp*)
- Compasso 5: segunda inversão de re menor, com nona acrescentada (*f*)
- Compasso 6: nota la (*p*)
- Compasso 7: pausa
- Compasso 8: notas re e la (*p*)



- Compasso 9: nota fa# (*f*)
- Compassos 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16: Re Maior, posição fundamental (*p*)
- Compasso 17: pausa
- Compasso 18: notas re e la (*p*)
- Compasso 19: pausa
- Compasso 20: re maior, posição fundamental com sétima maior acrescentada (*p*)
- Compasso 21: cluster, com as notas si, do, mi e la (*p*)
- Compasso 22: notas re e la (*pp*)

2.5.20.5 Possibilidades Interpretativas

O pianista deve usar o pedal por toda a peça de modo a alongar as ressonâncias dos acordes tocados. As cordas do piano deverão estar quase todo o tempo soltas, e deve-se procurar ouvir e aproveitar os harmônicos dos acordes tocados *forte*, através do uso do pedal direito, como descrito anteriormente neste trabalho.

CONCLUSÕES

No contexto da vasta obra musical de José Antônio Rezende de Almeida Prado, que visitou a maior parte das formações instrumentais, vocais e orquestrais tradicionais, as canções têm grande importância, e podem ser de grande ajuda para a compreensão do desenvolvimento de sua linguagem musical através de sua vida.

O ciclo de canções **O Jardim Final** é bastante representativo no contexto da obra vocal de Almeida Prado. Sua composição se deu num período profícuo da produção do compositor, sendo exemplo de uma obra de grandes proporções, e representativa de uma de suas fases composicionais mais maduras, cuja característica principal é o ecletismo na escolha da linguagem musical a ser utilizada na composição.

Apesar de utilizar linguagens tão variadas, como tonalismo, atonalismo livre, minimalismo, modalismo, entre outras, a obra em questão não perde em unidade e organicidade, visto que Almeida Prado as utiliza de uma maneira bastante pessoal, imprimindo sua personalidade musical em todo o discurso de forma consistente. Para isto, utiliza-se do conhecimento técnico de composição adquirido em toda a sua trajetória de compositor, não se limitando a estabelecer uma técnica de composição apenas para todo o ciclo ou mesmo para cada canção. Esta atitude, que poderia vir a fragmentar o discurso musical, em Almeida Prado torna-se característica estilística, e mesmo propicia uma relação entre os diferentes trechos musicais que é característica marcante de sua obra.

Almeida Prado é bastante preciso ao estabelecer a maneira como quer que **O Jardim Final** seja apresentado em performance. Não deixa dúvidas quanto ao fato de que se trata de um ciclo

de canções e de que prefere que este seja sempre apresentado na íntegra e sem intervalos. Isto pode ser percebido na análise da obra, visto que há uma continuidade na mensagem tanto musical quanto do texto. A estória da viagem espiritual que o compositor e poeta nos conta, é construída por vários estágios e passagens, que por sua vez têm sua ordem para acontecer. Além disto, do ponto de vista musical, as canções guardam ligações entre si, como por exemplo nos momentos em que o compositor pede que a ressonância do final de uma canção seja aproveitada no início da outra. Esta relação corre o risco de ser perdida em performances que não se preocupem com os desígnios do compositor, e decidam excluir canções ou mesmo realizar intervalos em lugares não estabelecidos por ele.

O método de análise baseado nos conhecimentos sobre fenomenologia mostrou-se útil na análise da música de Almeida Prado, principalmente pelo fato de o compositor se utilizar de uma linguagem composicional eclética e variada, o que tornaria necessária a utilização de vários métodos de análise para compreender os diferentes trechos musicais de cada canção ou do ciclo. Ao nos voltarmos para o fenômeno sonoro em si, para a sua descrição crítica e a análise da sua relação com o texto, conseguimos elucidar várias intenções do compositor e descobrir possibilidades de resolução de problemas técnicos e interpretativos.

O entendimento do texto das canções e a interpretação do seu significado, deve ser a primeira preocupação dos intérpretes que decidam realizar sua performance. Tanto o cantor quanto o pianista devem estar dispostos a conhecer e entender profundamente a mensagem que o compositor pôs em palavras, antes de começar qualquer leitura musical. O cantor deve se preocupar ainda com o estudo de ritmo e prosódia do texto, o que lhe ajudará a entender as mudanças rítmicas e prosódicas efetuadas pelo compositor durante a obra e a compreender suas razões.

Uma das principais características da obra **O Jardim Final**, é a precisão com que Almeida Prado define os padrões rítmicos e estabelece metodicamente todas as relações rítmicas entre as diferentes partes. A preocupação com o ritmo exato deve, portanto, ser uma constante no trabalho dos intérpretes, visto que, às vezes, se constitui no único parâmetro de organização sonora reconhecível pelo ouvinte. A escrita rítmica é absolutamente tradicional nesta obra, embora muitas vezes bastante complexa. Almeida Prado, em todo o ciclo, estabelece relações métricas precisas de valor entre a voz e as duas mãos do piano. Mesmo nas divisões mais complexas e nas texturas rítmicas mais intrincadas, as medidas de tempo são absolutamente respeitadas. Exceção a esta regra é o “Postlúdio”, onde o cantor fica livre para distribuir sua declamação livremente sobre a música.

Padrões repetitivos ligados ao ritmo podem ser encontrados e se tornar importantes referências para o entendimento do estilo do compositor, como mudanças constantes de fórmulas de compasso e a insistência no uso de figuras rítmicas complexas, como quiálteras e sincopas.

As indicações do compositor feitas diretamente, através de rubricas na partitura ou de indicações de andamento ou estado de espírito devem, em Almeida Prado, ser consideradas com especial atenção. Considerá-las de maneira literal é quase sempre impossível, dada a subjetividade da linguagem empregada muitas vezes. Da mesma forma, desconsiderá-las e partir para uma performance baseada em parâmetros absolutamente técnicos, significa voltar as costas para grandes possibilidades expressivas. O que consideramos ideal é que, depois de dominados os desafios técnicos que a obra apresenta, estas indicações sejam um chamado aos intérpretes para a mensagem musical primeira. A subjetividade de termos como *Ígneo*, *Cheio de amor*, ou *Iluminado* podem, sim, remeter ao que de mais importante há na performance musical, que é o

seu poder de comunicar, emocionar ou mesmo, incomodar; conceitos que são, assim como os termos acima, também subjetivos.

A alteração da prosódia natural das palavras é uma constante em Almeida Prado, e quando esta ocorre, deve-se respeitar a prosódia pedida pelo compositor na música, e procurar entender as razões expressivas das alterações realizadas. N'O Jardim Final não há alterações de prosódia.

Ainda que não se trate de uma obra em que prevaleça o sentido ou linguagem tonal, apresentam-se claramente três notas de maior importância em toda a obra: o ré, o sib e o lá. Em torno destas notas constroem-se referências tonais, modais, ou às vezes elas são apenas as notas mais presentes ou mais importantes na harmonia e na melodia. Por exemplo: é sobre um gesto musical pianístico baseado em sib que a palavra *Jesus* é cantada pela primeira vez, numa região bastante aguda, e é uma sucessão de acordes construídos sobre o ré que finaliza o ciclo, representando a *música celeste*. Deve-se dar, portanto, atenção especial a estas notas, a harmonias realizadas em torno delas e ao aproveitamento de suas ressonâncias pelo compositor.

O uso do pedal direito do piano tem uma importância especial nesta obra, o que pode significar que um estudo pormenorizado de seu funcionamento deva ser considerado para melhor realização dos efeitos pretendidos.

O cantor deve estar preparado para realizar pesquisas timbrísticas com seu instrumento vocal. Uma emissão vocal limitada em relação a timbre, volume, dicção e impostação podem comprometer o entendimento, a expressividade e a interpretação da peça. Deve-se ter em mente que não apenas várias linguagens composicionais estão sendo exploradas através da obra, mas também várias atitudes vocais e pianísticas, que podem ir desde o *bel canto* até o *recitativo*, o *sprechgesang*, a fala natural ou mesmo o canto popular.



Ao nos entregarmos à cuidadosa análise desta obra, convencemo-nos de que quão mais expressiva, significativa e importante será uma performance, quanto mais cuidadoso for o trabalho de análise e investigação de todos os seus aspectos. Os intérpretes que se dispõem a realizar sua performance, devem estar dispostos também a procurar compreender a obra em suas mais diferentes extensões, seja em sua estrutura maior, de forma, seja nos menores elementos que a formam, e depois voltar a contemplar a obra como um todo em sua expressão artística, e só então se voltar para a tarefa final de apresentá-la, entregá-la e mesmo explicá-la ao público.

Esta experiência nova e profunda tem influenciado nosso trabalho de várias formas. O aprofundamento na análise desta obra nos levou a abordar com o mesmo carinho e seriedade qualquer outra obra que temos interpretado, seja de qualquer gênero ou compositor. Também sentimos uma mudança em nosso trabalho de professor, sendo que nos enriquecemos, através deste trabalho, de novos caminhos para a comunicação com os alunos.

A subjetividade e flexibilidade das nossas interpretações neste trabalho devem ser levadas em conta, visto tratar-se de uma visão extremamente pessoal de uma obra, como em última instância é a interpretação de qualquer obra de arte.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais**. Martins Fontes. São Paulo, 1964.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Círculo do Livro, São Paulo, 1998.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. **Cartas celestes** – Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, 1985.
- ASSIS, Ana Cláudia de. **O timbre em ilhas e savanas, de Almeida Prado**: Uma contribuição às práticas interpretativas. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1996.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. 45ª Ed. Vozes; Santuário, Petrópolis, 1982.
- BRUNS, Maria Alves de Toledo. **Psicologia e fenomenologia**. Alínea, Campinas, 2003.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. Perspectiva, São Paulo, 1992.
- CLIFTON, Thomas. **Music as heard**. Yale University Press, New Haven, 1983.
- COGAN, Robert & ESCOT, Pozzi. **Sonic design: the nature of sound and music**. Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc., 1976.
- DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?** 8ª ed. Centauro. São Paulo, 2002.
- EXISTE uma música eclética? **Encontros e Desencontros**, Rio de Janeiro: Uni-rio / Funarte, org. Carol Gubernikoff, p. 49-77, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed.. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1986.
- FRAGA, Elisa Maria Zein. **O Livro das Duas Meninas de Almeida Prado**: Uma outra leitura. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 1994.
- GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os prelúdios para piano de Almeida Prado** - Fundamentos para uma interpretação. Universidade do Rio Grande do Sul, 1997.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.
- _____ **O diálogo musical**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.



STEFANI, Gino. **Para entender a música**. Globo, São Paulo, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira – Da modinha à lambada**, 2 ed. Art Editora, São Paulo, 1963.

VEIGA, Manuel. **Música, músicos, musicólogos: Uma revisão das perspectivas para a pesquisa musical no Brasil**. In: I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Anais, p. 75 - 89. Curitiba, 1998.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. Edusp, São Paulo, 2001.

VICTORIA, Luiz A P. **Dicionário básico de mitologia**. 2 ed. Ediouro, Rio de Janeiro, 2000.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical?** Brasiliense, São Paulo, 1992.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. **O jardim final**. Obra em manuscrito, 1988. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Cartas celestes I**. TONOS, Darmstadt, 1975. 1 partitura. Piano.

_____ **Cartas celestes II**. TONOS, Darmstadt, 1981. 1 partitura. Piano.

_____ **Cartas celestes III**. TONOS, Darmstadt, 1981. 1 partitura. Piano.

_____ **Cartas celestes IV**. TONOS, Darmstadt, 1981. 1 partitura. Piano.

_____ **Cartas celestes V**. TONOS, Darmstadt, 1982. 1 partitura. Piano.

_____ **Cartas celestes VI**. TONOS, Darmstadt, 1982. 1 partitura. Piano.

_____ **25 prelúdios**. Obra em manuscrito, 1992. 1 partitura. Piano.

_____ **A saudade é matadoura**. Obra em manuscrito, 1961. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Trem de ferro**. Obra em manuscrito, 1982. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **A minha voz é nobre**. Obra em manuscrito, 1963. 1 partitura. Canto e piano.

- _____ **Rosamor.** Obra em manuscrito, 1965. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Canção da esperança.** Obra em manuscrito, 1966. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Ave Maria.** Obra em manuscrito, 1966. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Dois retratos naturais de Cecília Meireles.** Obra em manuscrito, 1968. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Portrait de Nádja Boulanger.** Obra em manuscrito, 1972. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Três canções.** TONOS, Darmstadt, 1973/73. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Livro brasileiro I.** Obra em manuscrito, 1974. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Livro brasileiro II.** Obra em manuscrito, 1975. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Três episódios animais.** TONOS, Darmstadt, 1975. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Livro de Outono.** Obra em manuscrito, 1976. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Suave presença ou O jardim do amor e da paixão.** Obra em manuscrito, 1982. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Tríptico celeste.** Obra em manuscrito, 1982. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Espiral I.** Obra em manuscrito, 1985. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Hino da UNICAMP.** Editora UNICAMP, 1985. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Triptyque pour une chapelle votive.** Obra em manuscrito, 1987. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **As sete últimas palavras do crucificado e as sete primeiras palavras do ressuscitado.** Obra em manuscrito, 1989. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Magnificat.** Obra em manuscrito, 1989. 1 partitura. Canto e piano.
- _____ **Poemas: poemáticas.** Obra em manuscrito, 1990. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Cânticos do Carmelo.** Obra em manuscrito, 1991. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Do saltério do rei David: dois salmos do peregrino.** Obra em manuscrito, 1991. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Pai nosso.** Obra em manuscrito, 1991. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Salve regina.** Obra em manuscrito, 1991. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Cancioneiro de Thereza.** Obra em manuscrito, 1992. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Anima Christi.** Obra em manuscrito, 1992. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Sinos místicos.** Obra em manuscrito 1992. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Acalanto: poema para meu pai.** Obra em manuscrito, 1993. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Espiral II.** Obra em manuscrito, 1993. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Noite: modinha.** Obra em manuscrito, 1994. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Acalanto para Noemi.** Obra em manuscrito, 1996. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Devaneio: modinha n. 3.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Canção.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Canção do amor perfeito.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **A Yara e o Boto, noite adentro.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Instrumento.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Quatro motivos da rosa.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Quatro poemas de Manuel Bandeira.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.



_____ **Carta de Paulo de Tarso aos colossenses.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Carta de Paulo de Tarso aos gálatas.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Leveza.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Cantata vespéral.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Balada evangélica.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

_____ **Fragilidade.** Obra em manuscrito, 1998. 1 partitura. Canto e piano.

STRAVINSKY, Igor. **The Rake's Progress.** BOOSEY & HAWKES, New York, 1949. Ópera em três atos.

MAHLER, Gustav. **Three song cycles.** DOVER, New York, 1991. Canto e piano.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ciranda n. 6.** Napoleão, Rio de Janeiro, 1926. Piano.

_____ **Floresta amazônica.** Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1958. Poema sinfônico.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim V.3.** Lumiar, Rio de Janeiro, 1990.

_____ **Songbook Chico Buarque.** V. 1 e 4. Lumiar, Rio de Janeiro, 1999.

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Canções de amor.** Obra em Manuscrito, 1936/37. Canto e piano.

SANTORO, Cláudio. **Canções de amor.** Savart Editora, 1958/59. Canto e piano.

MIGNONE, Francisco. **Seis líricas.** Obra em manuscrito, 1932. Canto e piano.

_____ **Poema das cinco canções.** Obra em manuscrito, 1962. Canto e piano.

_____ **Pousa a mão na minha testa.** Impressora Moderna, 1942. Canto e piano.

SCHUBERT, Franz. **Complete song cycles.** Dover, New York, 1970. Canto e piano.



SCHUMANN, Robert. **Dichterliebe**. Durand & Cie. Editeurs. Paris, 1960. Canto e piano.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO. **Espiral**. Ciclo de Canções. Niza de Castro Tank, soprano; José Antônio Rezende de Almeida Prado, piano. Campinas: UNICAMP, 1985. 1 disco (39 min): 33 ½ rpm, microsulco, estéreo. LPAP 02 – 992 271 –1

ALMEIDA PRADO. **Victoria Kerbauy canta Almeida Prado**. Victoria Kerbauy, soprano; Almeida Prado, piano. São Paulo, Artes Digitais, 1973. 1 CD (58 min). MS43-0700.

ALMEIDA PRADO. **Isis Moreira**. Isis Moreira, piano. São Paulo, Novodisc, 1972. 1 CD (63:32''): digital estéreo. MR03-23.

ALMEIDA PRADO. **XX compositores brasileiros**. Lenine Santos, tenor; Nancy Bueno, piano. São José dos Campos, Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1998. 1 CD (48:12''): digital estéreo. XXCD 001.

ALMEIDA PRADO. **O jardim final**. Lenine Santos, tenor; Régis Gomide, piano. São Paulo, gravação doméstica para simples documentação, 2003. Acervo do Sr. Lenine Santos.



Catálogo das obras para ANEXO A de Almeida Prado.

Título	Ano	Texto	Edição
Modinha N. 1	1961	Folclórica	Ms ¹
A Saudade			
Manacour			
Trem de Ferro	1961	Mantel Bandeira	Ms
III Canções	1962	Folclórica	Ms
Folclóricas Paulistas			
1-Dão-dãozinho			
2-Cabão de Terra			
Prata			
3-Marinheiros Canções			
A Minha Voz é Nalry	1963/1964	Vilma Riet	Ms
Rosamar	1965	Guilherme de Almeida	Ms
Canção da Esperança	1966	Almeida Prado	Ms
Ave Maria	1966	Tradução Groling	Ms
De Amor Contente e	1967	Vilma Riet	Ms
Muita Contente			
Dois Retratos	1968	Cecília Mendez	Ms
Naturais de Cecília			
Meireles			
Dois Cantos de Poetas	1972		
Portrait de Nadia	1972		Ms
Boulanger			
I - Invenção		Virgílio	
II - Contique Maria		Virgílio	
V - L'He Magique		Shakespeare	
VII - La Fleuve Andrey		Apollinaire	
VIII - Le Fruit Andrey		Paul Valéry	
X - La Lampe dans la		Shakespeare	
Pen			
XI - Les Yeux Desmés		St. de Jehu de la	
		Croix	
XII - Les Colonnes		Paul Valéry	
Infimes			

¹ Ms para encadernar.

² Esta obra consta do catálogo realizado em 1995 por Márcia J. de Sá Mesquita (Herscov, 1996) porém a partitura não foi encontrada, e não se sabe se o compositor não pôde nem dar maiores informações das obras da.

³ Não citados de parágrafos, foram estudados dentro do catálogo as obras escritas apenas para piano.

Catálogo das obras para canto e piano de Almeida Prado

Título	Ano	Texto	Edição
Modinha N. 1 A Saudade é Matadoura	1961	Folclore	Ms ¹
Trem de Ferro	1961	Manuel Bandeira	Ms
III Canções Folclóricas Paulistas 1-Dão-dãozinho 2-Cabôco de Terra Preta 3-Marimbondo Cabôco	1962	Folclore	Ms
A Minha Voz É Nobre	1963/1964	Hilda Hilst	Ms
Rosamor	1965	Guilherme de Almeida	Ms
Canção da Esperança	1966	Almeida Prado	Ms
Ave Maria	1966	Tradição Católica	Ms
Do Amor Contente e Muito Contente	1967	Hilda Hilst	Ms
Dois Retratos Naturais de Cecília Meireles	1968	Cecília Meireles	Ms
Dois Cantos de Poeta²	1972	-	-
Portrait de Nadia Boulanger³ I – Introitus III – Cantique Marin V – L'Île Magique VII – La Fleur Ardent VIII – Le Fruit Ardent X – La Lampe dans la Nuit XI – Les Yeux Desirés XII – Les Colonnes Infinies	1972	Virgílio Virgílio Shakespeare Apollinaire Paul Valéry Shakespeare Saint Jean de la Croix Paul Valéry	Ms

¹ Ms para manuscrito.

² Esta obra consta do catálogo realizado em 1995 por Mônica Farid Hassan (Hassan, 1996), porém a partitura não foi encontrada, e mesmo o compositor não pôde nos dar maiores informações sobre ela.

³ Nos ciclos de canções, foram excluídas deste catálogo as obras escritas apenas para piano.

Três Canções I – Manhã Molhada II – Bem Vinda III – Luandê-Luá	1972/1973	Vera Xavier de Mendonça José Augusto Leonel Vieira José Augusto Leonel Vieira	Tonos, Darmstadt
Três Lembranças do Coração	1973/1974	Milton Vaz de Camargo	Tonos, Darmstadt
Três Episódios Animais ⁴	1973/1974	Almeida Prado	Tonos, Darmstadt
Livro Brasileiro I (Baixo)	1974	Folclore	Ms
Livro Brasileiro II ou Três invocações Mágicas (Soprano) I – À Noite II – À Manhã III – Ao Sol	1975	Almeida Prado	Ms
Livro de Outono	1976	-	-
Suave Presença ou O Jardim do Amor e da Paixão (Barítono) II- Plenitude III- Interlúdio I IV – Curto Instante de Memória V –Interlúdio II VI- Suave Presença VII-Epílogo	1982	José Aristodemo Pinotti	Ms
Tríptico Celeste (Soprano) I-O chamado da estrela Alfa de Centauro II- Lua Impossível III-Bendito Sol	1983	Almeida Prado	Ms

⁴ Este ciclo de canções, apesar de ser escrito para voz *a capella*, foi escrito de modo a se poder usar a caixa de ressonância do piano como fonte de aproveitamento das ressonâncias da voz, podendo ou não utilizar a vibração das cordas do piano, que vibrarão por simpatia com o canto se deixadas soltas pelo pianista, através do uso do pedal direito.

Palavras do Crucificado e as Sete Primeiras Palavras do Ressuscitado Palavras I – II – III – IV – V – VI – VII; I – II – III – IV – V – VI VII e Pós-lúdio			
Magnificat	1989	Tradição católica	Ms
Poemas: Poemúsicas (Soprano) I-Encontro II- Você III – Soldadinho de Chumbo IV – Poema Frustrado V-Declaração de Princípios VI-O Canto de Andersen VII- Poema Quase Ingênuo VIII-Sonata IX- Cubismo X – Sem Título XI-Tempo XII-Hellerup XIII- Abrigo XIV- Amoranza	1990	José Aristodemo Pinotti	Ms
Cânticos do Carmelo (Voz feminina) I – Oração de Elias II –Meu Senhor e Meu Bem Amado III-Pensamento IV-Prece Pelas Mulheres V-Em Silêncio VI-Cântico de Amor Entre a Alma e Deus VII-Chama de Amor Viva	1991	Profeta Elias Santa Tereza D'Ávila Santa Tereza D'Ávila Santa Tereza D'Ávila São João da Cruz São João da Cruz São João da Cruz	Ms
Do Saltério do Rei David	1991	Texto Bíblico (Salmos 133 e 83)	Ms

ou Dois Salmos do Peregrino	1998	Cecília Meireles	Ms
Pai Nosso (Soprano)	1991	Texto Bíblico	Ms
Salve Regina (Soprano)	1991	Texto Bíblico	Ms
Cancioneiro de Thereza (Soprano)	1992	Thereza Maria Xavier de Mendonça	Ms
Anima Christi	1992	Tradição Católica	Ms
Sinos Místicos (Soprano)	1992	Maria de Lourdes Machado	Ms
Acalanto ou Poema Para Meu Pai	1993	Milton Camargo	Ms
Espiral II (Soprano) I-Através do Canal II-Valery III- Café de la Paix IV-Tua Boca Mágica V-Antropologia VI-Dia Seguinte VII-Síntese VIII-Começo IX-Fragmento X-Espiral	1993	José Aristodemo Pinotti	Ms
Modinha n. 4 ou Noite (Soprano)	1994	Cecília Meireles	Ms
Acalanto para Noemi	1996	Kinjiro Yoshihara	Ms
Trois Chansons d'Amour d'Henri Doublier I – Je Veux II- Chanson III - Je Dis Je T'aime	1996	Henri Doublier	Ms
Uma Noite de Primavera (Soprano)	1996	Luiz Carlos Lisboa	Ms
Duas Flautas	1996	Li Po	Ms
Ave Maria	1996	Tradição Católica	Ms
Devaneio ou Modinha n°3 (Tenor)	1998	Darcy de Campos	Ms

Canção	1998	Cecília Meireles	Ms
Canção do Amor Perfeito	1998	Cecília Meireles	Ms
A Yara e o Boto, Noite Adentro	1998	Orquídea Paraguassú	Ms
Instrumento (Soprano)	1998	Cecília Meireles	Ms
Quatro Motivos da Rosa (Contralto)	1998	Cecília Meireles	Ms
Quatro Poemas de Manuel Bandeira I – Andorinha II – Teu Nome III – Belo Belo IV – A Estrela	1998	Manuel Bandeira	Ms
Carta de Paulo de Tarso aos Colossenses (Barítono)	1998	Paulo de Tarso	Ms
Carta de Paulo de Tarso aos Gálatas (Barítono)	1998	Paulo de Tarso	Ms
Leveza (Soprano)	1998	Cecília Meireles	Ms
Cantata Vespéral (Soprano)	1998	Cecília Meireles	Ms
Balada Evangélica (Barítono)	1998	Texto Bíblico	Ms
Fragilidade (Barítono)	1998	Cecília Meireles	Ms
Modinha no 4 (Soprano)	1998	Cecília Meireles	Ms
Na vida os sonhos	1998	Lúcia Viera de Campos	Ms
Ave Maria	1999	Tradição Católica	Ms
Toada (Barítono)	2002	Mário de Andrade	Ms
Três Cantos (Barítono)	2002	Hilda Hilst	Ms
Sete Poemas de Amor de Robervaldo Linhares	2003	Almeida Prado	Ms

Almeida Prado
(Servo do Espírito Santo)

O jardim final
ou
Breves olhares

(poemas de Almeida Prado)

Para voz & piano

Campinas Junho 1988
Julho

do querido amigo
feminine, intérprete Maior,
a amiga e admiradora

— A Jesus, Maria e José
com amor —

Almeida Prado
Campinas 16/06/88

Índice:

Prelúdio pag. 2

- 1- Teu Silêncio pg. 2
- 2- Teu Nome pg. 3
- 3- Inseto de Luz pg. 4
- 4- Repentinamente pg. 5
- 5- O Roseiral pg. 7
- 6- O Deserto pg. 9
- 7- Espelho pg. 12
- 8- O Barqueiro pg. 14

Interlúdio I pg. 16

- 9- A Palavra pg. 18
- 10- Abelha Divina pg. 20
- 11- Chuva - Rubi pg. 23
- 12- A Casa pg. 25

Interlúdio II pg. 28

- 13- Incêndio pg. 29
- 14- A Guaresmeira pg. 30
- 15- Orquídea Lucandescente pg. 32

Postlúdio pg. 35

Cosmolúdio pg. 36

Duração: ± 30 minutos

(Observação: este ciclo deve ser cantado e tocado na íntegra

Se necessitar realizá-lo em fragmentos, que seja então da seguinte maneira:

- a) Prelúdio e oito canções (de 1 a 8)
- b) Interlúdio - de 9 a 12
- c) Interlúdio II - de 13 a 15 e o Postlúdio, Cosmolúdio

Jesus, Maria
e José, com
amor

Prelúdio

Almeida Freitas
Livro do Espírito Santo
{ Junho 1988
Julho

Tempo elástico [$\pm \text{♩} = 108$]

mf

A - (i) - i que dor na al - ma

far - dim si - nal obs - cu - ros pas - si - mos

mf *pp* *mf* *pp*

I - Teu Silêncio

Lento [$\text{♩} = 52$]

O Teu si - lên - cio e RAU - ma - cor - di de brou - ge

p *pp* *mf* *pp*

(frase falado)

que nes - so a - va len - ta - men - te no o - co - do cor - a - ção

II

Teu Nome

Ansioso, mas confiante

(Tempo da semínima) [♩ =]

p

Seeusquecesse Teu o-íhar

Sa-be-ri-a co-moé Vi-dá o Teu San-gue

co-moé LUZ a Tu-d CAR-NE

pois co-mo Teu Corpoz be-bou Teu Sangue e gri-

Handwritten musical score for a vocal piece. The lyrics are "To Teu NO-ME : Je-SUS". The music is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 11/4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like b_o and ff . A handwritten signature "M" is visible at the bottom right of the score.

Handwritten musical score for a piece titled "Inseto de Luz". The tempo is marked "Calmo" (Calm) and "Tempo [± ♩ = 116]". The lyrics are "Pousou so-bra ro-sa, um inseto de luz". The music is written on a grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like p and pp . A handwritten signature "M" is visible at the bottom right of the score.

Handwritten musical score for a piece titled "Inseto de Luz". The lyrics are "Terra-diava uma nota guda e de li. ca-da". The music is written on a grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like p . A handwritten signature "M" is visible at the bottom right of the score.

Handwritten musical score for a piece titled "Inseto de Luz". The lyrics are "que se repe-Ti-a a-Tra-vez as pe-Ta-las". The music is written on a grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like p and ff . A handwritten signature "M" is visible at the bottom right of the score.

10
4

A- té que me- lo- di- a se fez em go- tas de or-

Tr

10
4

va- lho

10
4

pp

p

Al.

Ossia:

IV — Repentinamente —

Rápido

17:16

Lento

ff

pp

8. pp

p

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "U - ma noi - tej - men - sa che - ga - ra' re - pen - ti - na - men - te". The piano part includes markings for "in loco", "5:4", and "6".

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are: "um gran - dey - m's - so - no. um sui - to 8. de plu -". The piano part includes markings for "3" and "8".

Handwritten musical score for the third system. The lyrics are: "Tô - m'o 8. 15. densi - da - de ignea des - tre - las". The piano part includes markings for "3" and "8".

Handwritten musical score for the fourth system. The lyrics are: "que cai - ras ver - ti - gi - no - sa - men - te no gran - de - bis - mo". The piano part includes markings for "in loco", "f", and "p".

ped.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "e Te-a-bra-car em A-le-gri-a : Ma-ri-a". The piano accompaniment (treble and bass clefs) includes a 17/16 time signature and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "fu-mo Al-Tis-si-mo Ro-sa de Com-pai-xão". The piano accompaniment (treble and bass clefs) includes a 3-measure rest and various musical notations.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "e". The piano accompaniment (treble and bass clefs) includes a 9-measure rest and various musical notations.

Almeida Fick
Campinas 12/06/88
15:40

p

do De-mô-nio do In-fer-no li-vrai-me Je-sus

pp

Alm

V O Roseiral -

Illuminado

Tempo das semicolcheias [$\text{♩} = 126$]

p

Foi num Ro-si-ral

ped. até o fim

es-plen-do-ro-so ro-si-ral de junhos

um Ri-so gos-to-so e verdadei-ro Tem cont'as entre as Ro-sas

- ① Deserto -

Handwritten musical score for a piece titled "M. E." The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/16. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and the initials "M. E." written below the staff. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "f" (forte) and "p" (piano). The score is written in ink on a piece of paper with horizontal lines.

[illegible]

Handwritten musical score for a piece titled "Ta Va". The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third system has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for 'Ave Maria' by Schubert. The score is written on three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The lyrics are written below the vocal staff: 'un si-lén-cio de au-ro bri-lia-va'. The piano accompaniment features a prominent triplet figure in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score is marked with 'p' (piano) and 'sub.' (subito).

mf ♩ = 84

um = si len — cio

mf *pp*

dim

p

u — ma — ni — ca

es — tre — la — mein — di

ca — va — a

Tr

Handwritten musical score for piano. The first system shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics "fon-te cla-mo-ro-sa" are written below the treble staff. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The second system continues the melody and accompaniment, with the lyrics "aue" written below the bass staff.

Handwritten musical score for piano. The third system shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "♩ = 108". The melody is written in a simple, folk-like style. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The fourth system continues the melody and accompaniment, with the lyrics "fon-te cla-mo-ro-sa" written below the treble staff. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern.

Handwritten musical score for piano. The fifth system shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "♩ = 108". The melody is written in a simple, folk-like style. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The sixth system continues the melody and accompaniment, with the lyrics "fon-te cla-mo-ro-sa" written below the treble staff. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern.

Handwritten musical score for piano. The seventh system shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "♩ = 108". The melody is written in a simple, folk-like style. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The eighth system continues the melody and accompaniment, with the lyrics "fon-te cla-mo-ro-sa" written below the treble staff. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern.

VII

Espelho

lento [$\text{♩} = 66$]

Handwritten musical score for "Espelho" (VII). The first system is in 4/4 time, marked "lento" with a tempo of 66 bpm. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The system ends with a double bar line and a "ped." (pedal) marking.

Handwritten musical score for "Espelho" (VII). The second system is in 4/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The system ends with a double bar line and a "ped." (pedal) marking.

Handwritten musical score for "Espelho" (VII). The third system is in 4/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The system ends with a double bar line and a "ped." (pedal) marking.

Handwritten musical score for "Espelho" (VII). The fourth system is in 4/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The system ends with a double bar line and a "ped." (pedal) marking.

*: alusão metamorfoseada da
Ciranda nº 6 "Pasta-pasta gavião"
do Villa Lobos

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/4. The lyrics are "CÔ- res e qui-si" and "c can- Tei". The piano part includes a melodic line with many beamed sixteenth notes and a bass line with some accidentals. There are markings "M.E." and "M.d." above the piano part.

Handwritten musical score for the second system. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/4. The lyrics are "a me-lo-di-a do menino fufi ca -" and "vaem si-lên-cioas sol". The piano part continues with complex rhythmic patterns.

Handwritten musical score for the third system. The key signature changes to one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are "Eu era A — le-gri-a tra-di-ante". The piano part features a prominent melodic line with many beamed sixteenth notes.

Handwritten musical score for the fourth system. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 5/4. The lyrics are "in loco". The piano part includes a melodic line with many beamed sixteenth notes and a bass line with some accidentals.

MADE IN SWITZERLAND No. 118, Système Siestrop, déposée - Patented in Switzerland

Campos
20/06/83
15/34

VIII

O barqueiro

Muito lento e sereno [♩ = 48]

Handwritten musical score for the first system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The tempo/mood is indicated as 'Muito lento e sereno' with a tempo marking of [♩ = 48]. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The tempo/mood is indicated as 'Muito lento e sereno' with a tempo marking of [♩ = 48]. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The system ends with a double bar line.

Eu vou a-companhar o bar-quei-ro

Handwritten musical score for the third system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The tempo/mood is indicated as 'Muito lento e sereno' with a tempo marking of [♩ = 48]. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The tempo/mood is indicated as 'Muito lento e sereno' with a tempo marking of [♩ = 48]. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The system ends with a double bar line.

A-Té a ou-Tra mar-gem

Handwritten musical score for the fifth system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The tempo/mood is indicated as 'Muito lento e sereno' with a tempo marking of [♩ = 48]. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics "nae the da - rei diu kei so al - gum" are written below the staff. The bottom two staves are in bass clef, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The lyrics "pois es - To - rei nu" are written below the staff. The bottom two staves are in bass clef, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The lyrics "Tacet" are written below the staff. The bottom two staves are in bass clef, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The lyrics "pp" are written below the staff. The bottom two staves are in bass clef, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. The system ends with a double bar line.

INTERLÚDIO I

Calmo [♩ = 84]

pp longe, na memória...

pp

p

jo-se jo-se madeira cor-ta-da os pre-gos

8

o mantelo bentevi bentevi bentevi

8

mf in loco

M. E.

p mf

Ro xa Tar dea-mare-la-da de ve-

M. E.

8

PPP

IX - A Palavra

Lento [♩ = 96]

p

Quan- do a pa- la- vra se-ces-ten-

der no pa-pel e-la não di-rá

in loco

(falado) *f*
na-da fi-cará

f *pp* *M.d.*
M.E. *f*

f

rão

Repetir 3 vezes

ped.

ff

p

x ped.

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Re-lem-brantes ma-mo-ri-as hu mil des ca-pi-ns

5 *5* *5* *5*

3 *3* *3* *3*

So-no-ras ci-gar-ras

5

p

5

Taut

ff

ff

ff

ff

ff

ff

23/06/17:00 L

Pois a pe-na quea es-cre-ve, só sa-beo de-se-nho

(falado)

Si-len-cia - ra'

[♩ = 108]

Pouco mais rápido

mf *ff*

Da-lia ge-ne-ro-sa

ped. *ff*

24/06/88

16:28

Almeida

X Abella Divina

[♩ = 104]

movu

f *in low*

[♩ = 76]

p sub.

[♩ = 96] Com Alegria

f *sub.*

cul...

sub.

10

f

me dei-xar To-mar deu-ma-ge-ni-a i-ne-bri-

f

an-te

rir rir rir rir

8

Handwritten musical score for piano. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of sustained chords. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present at the end of the system.

Handwritten musical score for piano. The second system continues the melody in the treble clef, featuring triplets and a *pp* dynamic marking. The bass line includes a *ped.* (pedal) marking.

Handwritten musical score for piano. The third system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 84$. The melody in the treble clef includes a *p* (piano) dynamic marking and a 3:2 ratio marking. The lyrics "en-con-trar o mel de Teus o—" are written below the staff.

Handwritten musical score for piano. The fourth system shows the accompaniment in the bass clef, featuring sustained chords and a *pp* dynamic marking.

Handwritten musical score for piano. The fifth system continues the melody in the treble clef, with a *p* dynamic marking and a 3:2 ratio marking. The lyrics "lhos o fa-vo de Tu-a com-pai-xão" are written below the staff.

Handwritten musical score for piano. The sixth system features a more complex accompaniment in the bass clef, including triplets and a *pp* dynamic marking. The system ends with a *x-ped.* (extended pedal) marking.

[1 = 63]

do - cu - ra len - ta

e can - Tan - te A - bo - lha

Di - vi - na Col - meia perfumosa

in loco

in loco

* : fazer cresc. e dim. rápidos no Trinado - pedal.

Almerindo
Campinas
11/07/88 18:02

XI

Chaga - Rubi

[Musical notation: a single eighth note on a five-line staff, with the number 92 written next to it, all enclosed in square brackets.]

Misterioso

Handwritten musical score for 'Misterioso' by Debussy. The score is written on two staves, with the top staff for piano (p) and the bottom staff for celeste (cel.). The tempo is marked 'Misterioso' and the time signature is 5/8. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The piano part features a melodic line with many accidentals, while the celeste part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations and corrections throughout.

♩ Cheio de Amor!

Choro de Amor.

Handwritten musical score for a piece titled "Choro de Amor." The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/8. The piece begins with a piano (p) dynamic. The vocal line features the lyrics "Je - sus". The accompaniment includes various chords and melodic lines, with a section marked "Sub." (Subito) and a final section marked "ped." (pedal). The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the piece "Tu-a Mi-se-ri cordia". The score is written on two systems of staves. The first system features a treble clef, a 4/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a rest, followed by a quarter note F#, then a half note G, and a quarter note A. The lyrics "p A Tu-a mião Tan o pe-so de Tu-a Mi-se-ri cordia" are written below the notes. The second system continues the melody and includes a bass line. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the second system. The score concludes with a double bar line and a final sharp sign. The handwriting is in ink on aged paper.

p $\text{—} 3 \text{—} \text{—} 3 \text{—}$ *f*

Solho meu co-ra-ção dor e go-zo

p

Bei-jo em a-do-ra-ção a Tu-a

mf *pp* *cresc*

chaga Ru-bi, e mi-lu mi-no de um ver melho cres-cen-te

cresc

ff
ped

Almirante Fred
Campinas 14/07/88
17:59

XII A Casa

Simples - [♩ = 80]

pp
in loco
ped

por-Taes-Ta-vaa - ben-Ta

u-ma Toa-lha branca so-brea me-ra o-lhei

ped

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system begins the vocal melody with the lyrics "So-bre a To-a-lha bran-ca". The third system continues the melody with the lyrics "a-pe-nas um ra-mo". The fourth system continues with the lyrics "de-o-li-rei-ra or-va-lha-do". The fifth system concludes the piece. The piano accompaniment features various chords, arpeggios, and triplets. A "ped." marking is present in the first system. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "um per-fume su-ave de li-nos". The piano accompaniment features a bass line with a "ped." (pedal) marking. The score is written on two staves.

Handwritten musical score for a piano solo. The piece is in G major and 4/4 time. It features a complex melodic line with a "5" marking above a trill-like figure. The bass line includes a "ped." marking. The score is written on two staves.

Handwritten musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/2 time. The lyrics are "a luz de um can-di-ei-ro". The piano accompaniment features a bass line with a "mf" (mezzo-forte) marking and a "f" (forte) marking. The score is written on two staves.

Almeida
17/07/87
18:33

Interlúdio II

[♩ = 92]

Com profunda solidão e desolação

6:4 (simili)

pp

ped.

p

p

uma jo-a-ni-nha a- tra- ves-sa-va

lentamente

o paí- Tio va- zio

ppp

p

Almeida Proh
18/07/82 15:44

XIII

Incêndio

Handwritten musical score for the song "Cen-di o meu co-ra-ção". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains the melody with lyrics underneath. The bottom staff is in bass clef and contains a wavy line, likely representing a bass line or accompaniment. The lyrics are "cen-di o meu co-ra-ção". The music is in 4/4 time, indicated by the "4" in the time signature. The key signature has one sharp (F#), indicated by the "F#" in the key signature. The tempo is marked "p" (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert. The score is written on two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in French: "f nin - guin per - ce - ben o in - cên - diô". The piano part includes a wavy line indicating a tremolo or sustained sound. The score is marked with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic.

que sea-las-tra-va em mim

cresc. vertiginosamente

f **ATTACA**

XIV

A Quaresmeira

[♩ = 88,76]
MATINAL

p *3*
Ho-je vi

pp **ATTACA**

O voo rápido de- ma ando-rinha

8^a

de-re-pente a pau-sa sobre minha ca-be-ça

8^a

Subi Ta mente cres- cen umafundo

8^a

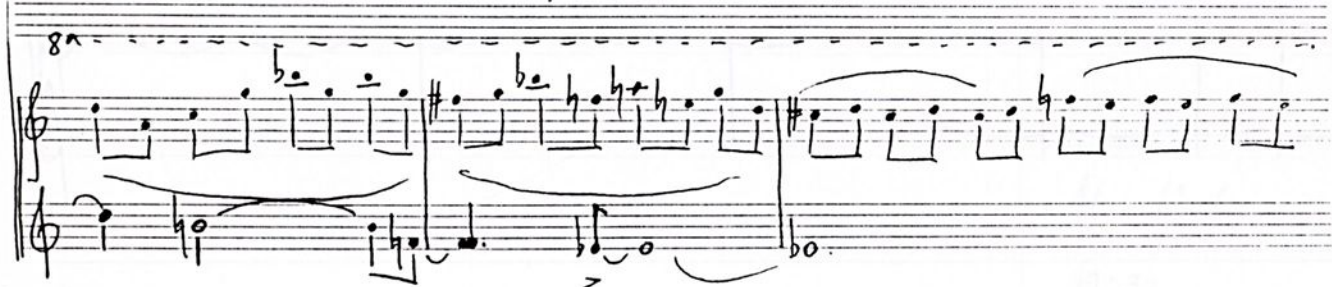
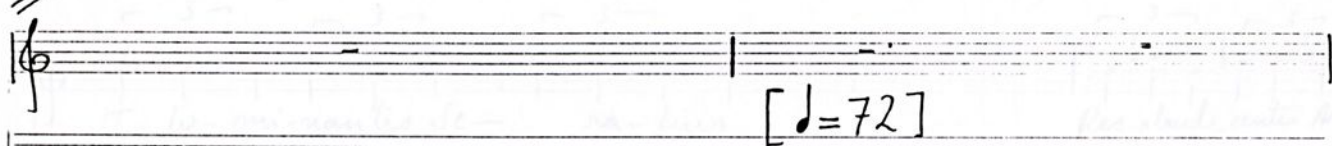
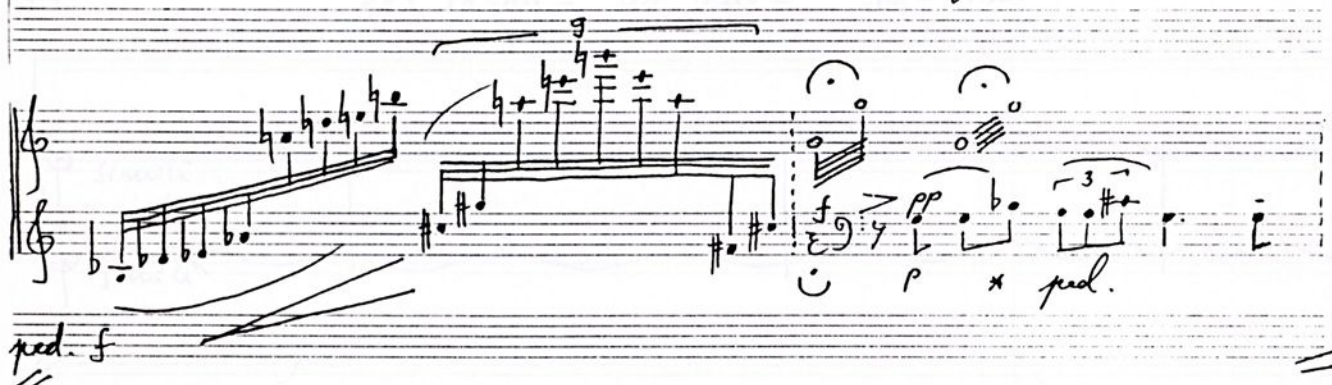
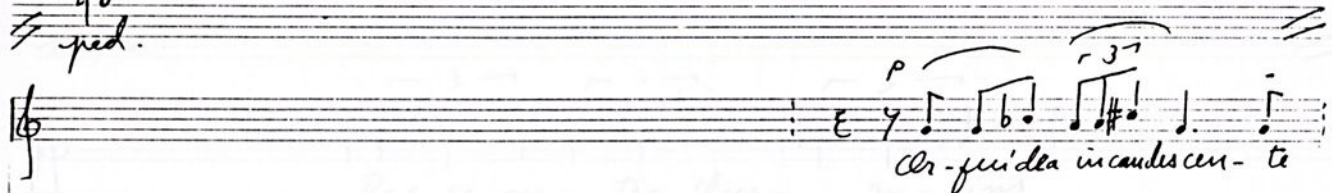
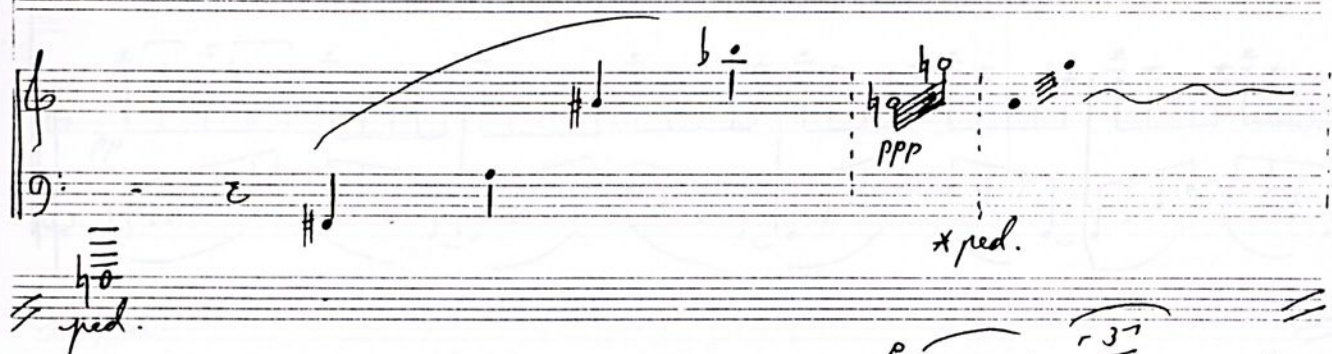
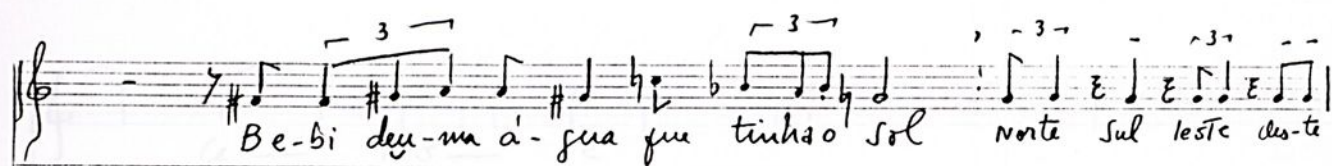
8^a Sa-bu-a-res-mei-ra

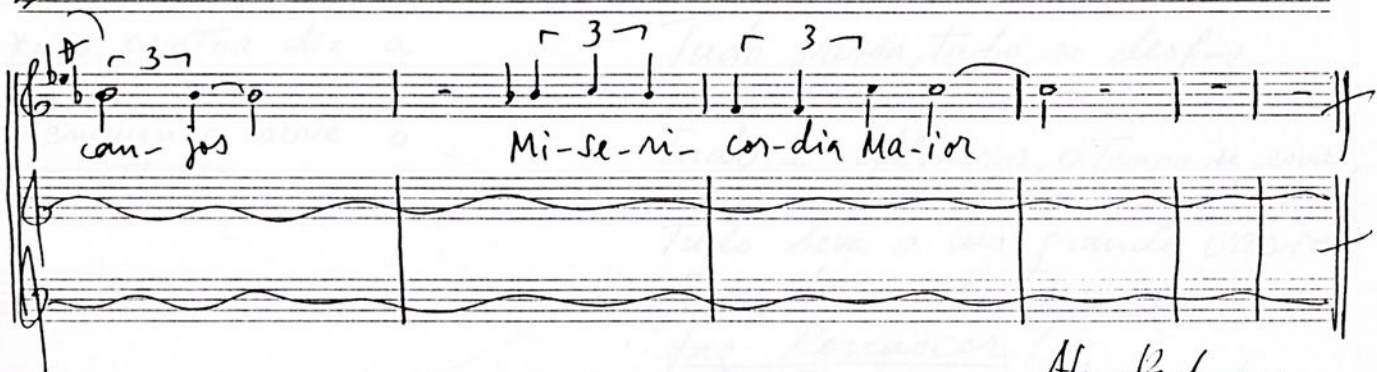
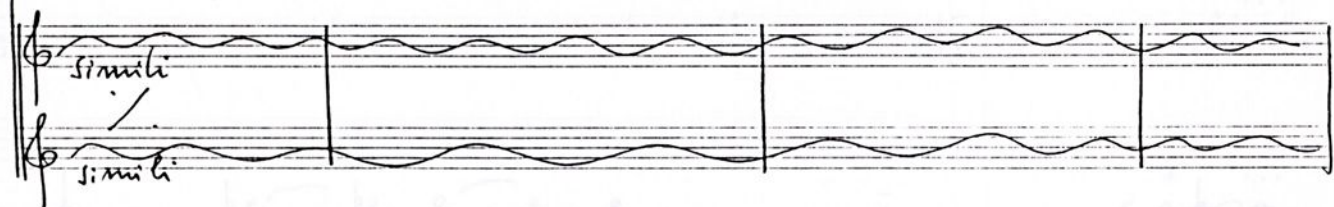
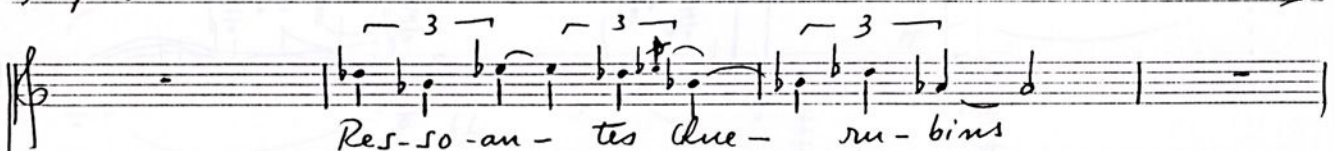
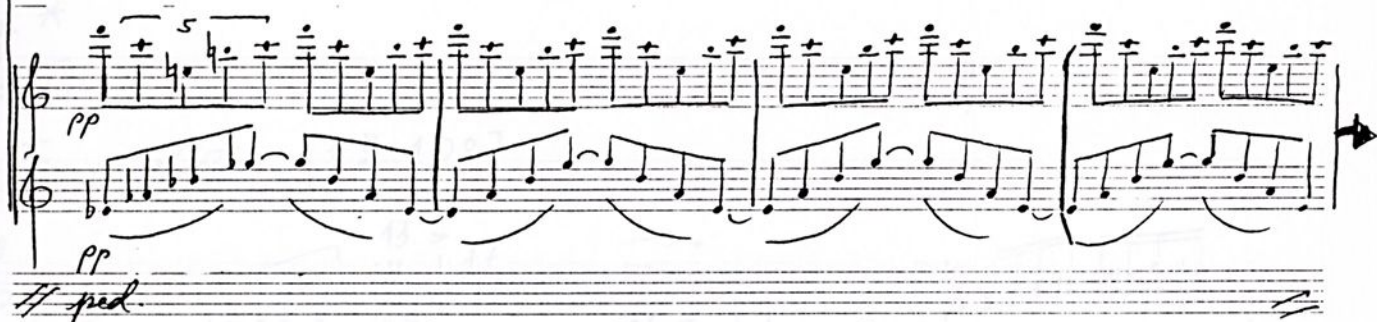
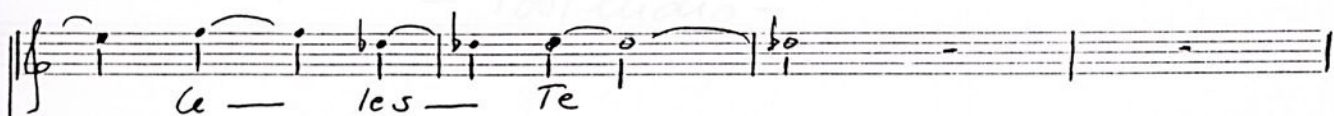
Argemone incandescente

(Tempo livre)

[illegible]

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 **unesp** 12 13 14 15 16 17 18 19



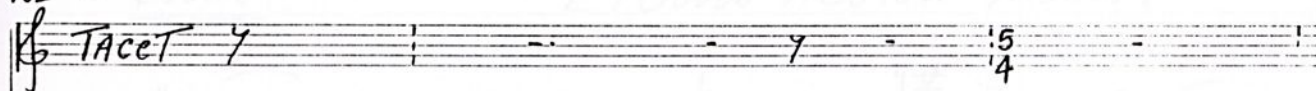


Almudra
19/07/88
19:31

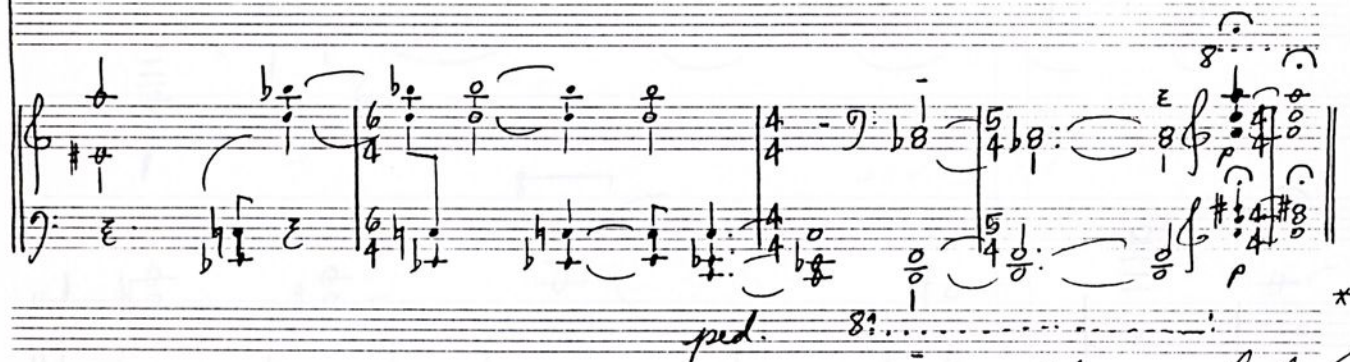
- Postlúdio -

3

Voz *



Tempo elástico [$\pm \text{♩} = 108$]



Almeida Godi
19-07-88

*

19:46

Todos os sons acabam.

*: o cantor diz a
si mesmo este texto,
enquanto ouve o
postlúdio

Tudo passa, tudo se desfaz,
Tudo decepciona, o ritmo silencia,
Tudo é efêmero, o tempo se esvai,
Tudo cansa, o coração emudece,
Tudo leva a um grande vazio.
Só o Amor de Deus
faz Renascer!
Só Deus é Alegria!
Eterno Acorde Maior!

- Cosmoludio -

Lento

Eterno Acorde Maior

Handwritten musical notation for the first system of 'Cosmoludio'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using whole notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using whole notes. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). A 'ped.' (pedal) marking is present at the beginning of the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical notation for the second system of 'Cosmoludio'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using whole notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using whole notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Handwritten musical notation for the third system of 'Cosmoludio'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using whole notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using whole notes. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). A final 'x' mark is present at the end of the bottom staff.

Almeida Fred
New York
25/02/89

Almeida Prado

ANEXO C

Cópia da partitura editada digitalmente de **O Jardim Final**, de Almeida Prado.

O Jardim Final

ou

Breves Olhares

(poemas de Almeida Prado)

Voz & Piano

A Jesus, Maria e José,
com amor

Campinas - junho/julho de 1998



Créditos

Almeida Prado

Programação, Layout e Edição Musical

O Jardim Final ou Breves Olhares

Revisão

Almeida

(poemas de Almeida Prado)

Poemas

Almeida Prado

Voz & Piano

A Jesus, Maria e José,
com amor

Campinas - junho/julho de 1998

Créditos

Índice

	Introdução	10
1	Tu, Silêncio	11
2	Tu, Nome	12
3	Inscrição de Luz	13
Programação, Layout e Editoração Musical		14
Ulisses de Castro	4	15
	5	16
	6	17
	7	18
	8	19
	9	20
Revisão	10	21
Almeida Prado	11	22
	12	23
	13	24
	14	25
	15	26
Poemas	16	27
Almeida Prado	17	28
	18	29
	19	30
	20	31
	21	32
	22	33
	23	34
	24	35
	25	36
	26	37
	27	38
	28	39
	29	40
	30	41

Prelúdio

A. Lourenço, A. Faria e J. Sousa, com arranjos

Índice

Serviço do Espírito Santo
(junho de 1989)

Prelúdio	05
1. Teu Silêncio	06
2. Teu Nome	07
3. Inseto da Luz	08
4. Repentinamente	10
5. O Roseiral	12
6. O Deserto	14
7. Espelho	17
8. O Barqueiro	19
Interlúdio I	21
9. A Palavra	23
10. Abelha Divina	25
11. Chaga-Rubí	28
12. A Casa	30
Interlúdio II	32
13. Incêndio	34
14. A Quaresmeira	35
15. Orquídea Incandescente	37
Postlúdio	40
Cosmolúdio	41

Este ciclo deve ser cantado e tocado na íntegra.

Se necessitar realizá-lo em fragmentos, que seja então da seguinte maneira:

a) Prelúdio e Oito Canções (de 1 a 8)

b) Interlúdio I (de 9 a 12)

c) Interlúdio II (de 13 a 15, Postlúdio e Cosmolúdio)

Duração: + - 30 min.

Prelúdio

A Jesus, Maria e José, com amor

Almeida Prado

Servo do Espírito Santo
[junho/julho - 1988]

Tempo elástico [♩ = 108]

Voz *mf* A - i_que dor na al - ma

Piano *f*

pp jar - dim

fi - nal obs - cu - ros jas - mins

mf *ral.*

I Teu Silêncio

Lento [♩ = 52] *p*

O Teu si - lên - - - cio

pp

(quase falado)

e - ra_um a - cor - de de bron - ze que res - so - a - va

len - ta - men - te no ô - co do co - ra - ção

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by the lyrics 'O Teu si - lên - - - cio'. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and triplets in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'e - ra_um a - cor - de de bron - ze que res - so - a - va'. The piano accompaniment continues with similar textures. The third system concludes the vocal line with the lyrics 'len - ta - men - te no ô - co do co - ra - ção'. The piano accompaniment ends with a final chord. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 52 beats per minute. The dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*).

II Teu Nome

Ansioso, mas confiante

p

Se_eu_es-que - ces - se_o Teu o - lhar

p sonoro

sa - be - ri - a co - mo_é Vi - da o teu san - gue

co - mo_é Luz a Tu - a car - - - ne

pois co - mo_o Teu cor - po_e be - bo_o Teu san - gue e gri - -

to Teu no - me Je - sus

III Inseto de Luz

Calmo Tempo livre [$\text{♩} = 116$]

Pou-sou so-bre_a ro-sa um_in-se-to de luz

até o fim

ir-ra-dia-va u - ma no-ta_a-gu-da_e de-li-ca-da

que se re-pe-ti-a a-tra-véz as pé-ta-las

A - té que_a me - lo - di - a se

fez em go - tas de_or - va - lho

pp

p

IV - Repentinamente

Rápido

Lento

f

ff

ff

pp

8^{va}

p

U - ma noi - te_i - men - sa che - ga - rá re - pen - ti - na - men - te

(8^{va})

in loco

5

5

6

6

V O Roseiral

Um gran - de_u - nís - so - no um gri - to de plu -

tô - nio den - si - da - de íg - nea de_es - tre - las

Tempo libero
in loco que cai - rão ver - ti - gi - no - sa - men - te no

gran-de_a - bis - mo do de - mô - nio do in - fer - no li - vrai - me Je - sús

V O Roseiral

Iluminado [♩ = 126]

p

Foi num ro - sei - ral

pp

Red. até o fim

es - plen - do - ro - so ro - sei - ral de ju - nho

Um ri - so gos - to - so e ver - da - dei - ro

Te_en-con - trar en - tre_as ro - sas

This system contains measures 16 and 17. The vocal line (treble clef) has a melody with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. Measure 17 ends with a double bar line.

e Te_a-bra-çar em a - le - gri - a: Ma - ri -

This system contains measures 17 and 18. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture. Measure 18 ends with a double bar line. Below the system, there are additional staves showing a continuation of the piano part, including a bass line and a treble line with a final cadence.

a per - fu - me do_Al-tis - si - mo Ro-sa de com - pai - xão

This system contains measures 18 and 19. The vocal line includes a triplet of eighth notes in measure 19. The piano accompaniment continues with eighth notes. Measure 19 ends with a double bar line. Below the system, there are additional staves showing a continuation of the piano part, including a bass line and a treble line with a final cadence.

pp

Almeida Prado
Campinas - 12/06/88 - 15h40

VI O Deserto

Movido [♩ = 144]

f

in loco

8va

M. E.

Menos [♩ = 92]

mf

O de - ser - to can - ta - va

p

3

8va

p

6

p

Um si - lên - cio de ou - ro bri - lha - va

p sub. 3 3

mf [♩ = 84]

um si lên - cio

mf *p* *pp* 5 5 5 5

p

U - ma ú - ni - ca es - tre - la

5 5 5 5

me in - di - ca - va a

5 8 8va

VII Espelho

fon - te cla - mo - ro - sa

8va

6 *9* *6* *6*

5 *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5*

accel.

[♩ = 108]

f

Lea

p

a fon - te cla - mo - ro - sa

p *5* *5*

Lea

repetir algumas vezes

5 *5* *p* *5*

8va

VII Espelho

Lento [♩ = 66]

Quan - do me o - lhei no es -

pe - lho, vi o es - pe-lho que me o-lha - va

Vivo. alegre [♩ = 126] *

accel.

e me sol - tei to - do em cô - res e gui - sos

e me sol - tei to - do em cô - res e gui - sos

* (alusão metamorfoseada da Ciranda nº 6 "Passa-passa ravião" de Villa-Lobos).

VIII O Barqueiro

e can - tei a me-lo-di-a do me-ni-no que fi -

ca - va_em si - lên - cio ao sol Eu e - ra

A - - - le - gri - a ir - ra - di - an - te

Gua - - -

VIII O Barqueiro

Muito lento e sereno [♩ = 48]

The first system of the musical score for 'O Barqueiro' consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole rest. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand of the piano part features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a more active, flowing line. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the musical score continues the composition. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line begins with the lyrics "Eu vou a-com-pa-nhar o bar - quei - ro". The piano part continues with complex harmonic textures, including arpeggiated chords and a moving bass line. The system ends with a repeat sign.

The third system of the musical score continues the composition. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line begins with the lyrics "A - té a ou - tra mar - gem". The piano part continues with complex harmonic textures, including arpeggiated chords and a moving bass line. The system ends with a repeat sign.

Interlúdio I

Não lhe da - rei di - nhei-ro_al-gum

pois es - ta - rei nu

Tacet

p

pp

Interlúdio I

Calmo [♩ = 84]

Piano

pp

longe, na memória...

*pp**p*

Jo - sé, Jo - sé, ma-dei-ra cor-ta-da, os pre-gos, o mar-te-lo

p

ben - te - vi

ben - te - vi

ben - te - vi

Ro - - - xa

*mf**pp*8^{va} - - - -

mf

tar - - - de_a - ma - re - la - da de ve -

ppp

f

rão

repetir 3 vezes

ff

p

Re-lem-bran - tes ma - mo - ei - ros hu - mil-des ca - pins

p

So-no - ras ci - gar - ras

Tacet

Tacet

ff

Almeida Prado
23/06/88 - 17h

IX A Palavra

Lento [♩ = 96]

p

Quan - do_a pa - la - vra se_es-ten - der no pa-pel

p

p

f (falado)

e - la não di-rá na - da fi-ca-rá

in loco

X Abelha Divina

Pois a pe-na que_a es-cre-ve, só sa-be_o

(falado) Pouco mais rápido [♩ = 108]

de-se-nho Si-len-cia - rá

mf Dá - lia ge - - - ne - - - ro - - - sa *ff*

8va-----

8va-----

Almeida Prado
24/06/88 - 1ch28

X Abelha Divina

Luminoso [♩ = 104] [♩ = 76]

f *ff* *p sub.*

in loco

Com Alegria [♩ = 96]

p Que - ro a - tin - gir o gran - de ri - so,

f *accel.* *p sub.*

10

e me dei - xar to - mar de u - ma a - le - gri - a i - ne - bri -

an - te *f* rir rir rir rir

p *pp*

pp

[♩ = 84] *p* en - con - trar o mel de Teus o - - - lhos *pp*

p o fa - vo de Tu - a com - pai - xão

pp do - çu - ra len - ta e can -

ppp tan - te A - be - lha Di - vi - - - na

p Col - mé - ia per - fu - mo - sa

in loco

* Fazer cresc. e dim. rápidos no trinado-pedal

Almeida Prado
Campinas 11/07/88 18h02

XI Chaga-Rubí

Misterioso [♩ = 92]

pp

p

pp

p

f

f

p sub.

6

6

6

6

The musical score for 'Misterioso' is written for piano. It begins with a tempo marking of 92 beats per minute. The first system features a right-hand part with a series of chords and a left-hand part with a more active melody. The second system continues with similar textures, including a section marked 'p sub.' and a triplet of sixteenth notes.

Cheio de Amor!

p

Je-sus

f

p sub.

Pea

Pea

Pea

Pea

*

p

3

A Tu - a mão tem o pe-so de Tu - a Mi - se - ri - cór-di - a

Pea

Pea

Pea

Pea

*

The musical score for 'Cheio de Amor!' is written for piano. It features a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics 'Je-sus'. The second system includes the lyrics 'A Tu - a mão tem o pe-so de Tu - a Mi - se - ri - cór-di - a'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'f', and a triplet of eighth notes.

p *f*

So-bre_o meu co-ra - ção dor e gô - zo

ff

p

Bei - jo em a - do - ra -

mf *pp* *p*

ção a Tu - a Cha - ga Ru - bi,

cresc.

e me_i - lu - mi - - no de um ver - me - lho *cresc.*

cen - - te

ff

Almeida Prado
Campinas 14/07/88 17h59

XI A Casa

Simples [♩ = 80]

A por-ta_es-ta-va_a - ber-ta

pp *p*

in loco

U - ma toa-lha bran-ca so-bre_a me-sa O-lhei

p

So-bre - a to-

p

Rea

a - lha bran - ca a - pe - nas um ra - mo

Interlúdio II

de o - li - vei - ra or - va - lha - - - do

Rea

um per - fu-me su - a-ve de lí-rios

p

m.d. *m.e.*

5

a luz de_um can-di - ei - ro

mf *f* *pp*

Almeida Prado
174/07/88 18h33

Interlúdio II

Com profunda solidão e desolação [$\text{♩} = 92$] *pp* *pp* *p* *p* *simile*

U - ma jo - a - ni - nha

p

XIII Incêndio

a - tra - ves - sa - va len - ta - men - te

o pá - - - tio va - zio

ppp

p

XIII Incêndio

Ígnio (?) [♩ = 108]

p

A - - - -

pp

p

cen-di o meu co-ra-ção

mf

f

Nin - guém per-ce - beu o in-cên - dio que se_a-las-tra-va em mim

f *p* *f*

ff *cresc. vertiginosamente* *f* *5* *5* **ATTACA**

XIV A Quaresmeira

Matinal [♩ = 88-76]

pp *p* *8va* *8va* *8va*

Ho - je vi o vo - o rá - pi - do de_u

xy Orquídea Incandescente

ma an - do - ri - nha De - re - pen - te e - la pou -

sou so - bre a mi - nha ca - be - ça Su - bi - ta - men - te

cres - ceu u - ma fron - do - - sa qua - res - mei -

ra

Almeida Prado
18/07/88 17h01

XV Orquídea Incandescente

Lento (Tempo livre)

p

Des - ci num po - ço on - de _ ha - vi - a Luz Trans - pa - ren - tes co - rais

p *p* *m.d.* *m.e.* *m.d.* *m.e.*

Leg.

pp 7 7 3

*

Su - bi nu - ma _ es - ca - da que me le - vou a um jar - dim A - ga - pan - to lu - nar

p

Leg. 8vb - - - -

Be - bi de_u - ma á - gua que ti - nha o sol nor - te sul les - te oes - te

ppp

* *Rea*

Or - qui - dea in - can - des - cen - te

f *pp* *p*

Rea *

pp *mf* *pp* *p*

* *Rea*

E ou - vi pe - la pri - mei - ra vez a mú - si - ca

Postlúdio

ce - les - te

Res - so - an - tes Que - ru - bins I - lu - mi - nan - tes Se -

ra - fins Res - plan - de - cen - tes Ar - can - jos

Mi - se - ri - cór - dia Ma - ior

simili
simili

Postlúdio

Voz Tacet *

Tempo elástico [$\pm$ ♩ = 108]

Almeida Prado
19/07/88 19h46

* O cantor recita este texto,
enquanto ouve o Postlúdio.

Todos os sons acabam.

Tudo passa, tudo se desfaz

Tudo decepciona, o ritmo silencia,

Tudo é efêmero, o tempo se esvai,

Tudo cansa, o coração emudece,

Tudo leva a um grande vazio.

Só o Amor de Deus faz Renascer!

Só Deus é Alegria!

Eterno Acorde Maior!

Cosmolúdio

Eterno Acorde Maior

Lento

First system (measures 1-10):

- Measure 1: *f*
- Measure 2: *p*
- Measure 3: *mp*
- Measure 4: *f*
- Measure 5: *p*
- Measure 6: *p*
- Measure 7: *f*
- Measure 8: *p*
- Measure 9: *f*
- Measure 10: *p*

Second system (measures 11-20):

- Measure 11: *pp*
- Measure 12: *p*
- Measure 13: *p*
- Measure 14: *pp*
- Measure 15: *p*
- Measure 16: *p*
- Measure 17: *pp*
- Measure 18: *p*
- Measure 19: *p*
- Measure 20: *pp*

Almeida Prado
New York 25/02/89

ANEXO D

Gravação em CD de **O Jardim Final**, de Almeida Prado.

Intérpretes : Lenine Santos (tenor)

Régis Gomide (piano)

Gravação realizada como simples registro documental, pelo Centro Cultural São Paulo, durante o Festival Almeida Prado, no dia 11 de novembro de 2003.



