



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

FABIOLA DE OLIVEIRA FERNANDES PINHEIRO

**ELEMENTOS DE RELIGIOSIDADE CATÓLICA NA
MÚSICA PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO**

Salvador
2016

Fabiola de Oliveira Fernandes Pinheiro

**Elementos de religiosidade católica na
música para piano de Almeida Prado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Música

Subárea: Execução Musical (Piano)

Orientador: José Maurício Valle Brandão

Salvador
2016

F564 Pinheiro, Fabiola de Oliveira Fernandes

Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado/Fabiola de Oliveira Fernandes Pinheiro -- Salvador, 2016.
101 f.: il.

Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música da
Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão

1. Música para piano. 2. Catolicismo. 3. Prado, Almeida. I. Título.

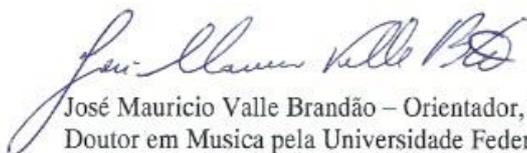
CDD 786.2

**ELEMENTOS DE RELIGIOSIDADE CATÓLICA NA MÚSICA PARA
PIANO DE ALMEIDA PRADO**

FABÍOLA DE OLIVEIRA FERNANDES PINHEIRO

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade
Federal da Bahia.*

Aprovada em 11 de outubro de 2016.



José Mauricio Valle Brandão – Orientador, UFBA
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



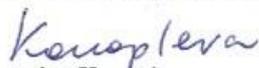
Diana Santiago da Fonseca – Co-Orientadora
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Flávio José Gomes de Queiroz
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Gilson Magno dos Santos
Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana - Roma



Ekaterina Konopleva
Doutor em Música pela Academia de Música Gnesin da Rússia

No mais, irmãos, tudo que é verdadeiro, tudo que é nobre, tudo que é justo, tudo que há de puro, tudo que há de amável, tudo que há de louvável, tudo que seja virtude ou digno de louvor, eis o que deve ocupar vossos pensamentos. (Filipenses 4:8)

PINHEIRO, Fabiola de Oliveira Fernandes. **Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado**. Doutorado em Música. Salvador: UFBA, 2016.

RESUMO

Este trabalho busca investigar o repertório para piano com referências religiosas católicas, em especial, a música composta por José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010). Para tanto, buscou-se a familiarização com bibliografia referente à área de Teomusicologia, com vistas a fundamentar a pesquisa presente. As considerações de cunho analítico, por sua vez, são largamente baseadas em textos de *comprehensive musicianship*. Após uma revisão de literatura, foram constatados aspectos como os muitas vezes tênues limites entre a música designada para o templo (música sacra) e a música designada para a sala de concertos (música de concerto), bem como numerosos precedentes na composição de música católica para piano. Por fim, um pequeno porém significativo recorte de obras pianísticas de Almeida Prado é discutido: *Ad Laudes Matutinas* (1972), *Poesilúdio n. 11 “Noites de Solesmes”* (1985) e *Toccata da Alegria* (1996).

PALAVRAS-CHAVE: Catolicismo, música para piano, Almeida Prado

PINHEIRO, Fabiola de Oliveira Fernandes. **Elements of catholic religiosity in the piano music of Almeida Prado**. Doctor of Musical Arts. Salvador: UFBA, 2016.

ABSTRACT

This work aims at investigating piano repertoire with catholic religious references, especially the music composed by José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010). Therefore, it was necessary to become familiar with publications in the area of Theomusicology as the foundation of the present research. Considerations of analytical nature are largely based on comprehensive musicianship texts. After a literature review, comparisons of the tenuous limits between music designated for the temple (sacred music) and music designated for the concert hall (concert music) have been presented, as well as an examination of numerous precedents in the composition of catholic music for piano. To conclude, a small but significant collection of Almeida Prado's pianistic works is discussed: *Ad Laudes Matutinas* (1972), *Poesilúdio n. 11 "Noites de Solesmes"* (1985) [Nights of Solesmes] and *Toccata da Alegria* (1996) [Joy Toccata].

KEYWORDS: Catholicism, piano music, Almeida Prado

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| Referencial Teórico | 10 |
| Revisão de Literatura | 12 |
| CAPÍTULO 1: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO..... | 15 |
| Música no templo..... | 15 |
| Música na sala de concertos | 20 |
| Música de Almeida Prado | 27 |
| Considerações gerais..... | 31 |
| CAPÍTULO 2: MÚSICA CATÓLICA PARA PIANO | 32 |
| Liszt..... | 35 |
| Messiaen..... | 37 |
| Almeida Prado..... | 39 |
| <i>Devoções e Homenagens</i> | 41 |
| <i>Peregrinações e Retiros</i> | 42 |
| Considerações gerais..... | 47 |
| CAPÍTULO 3: REFERÊNCIAS À ORALIDADE CRISTÃ NA MÚSICA PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO..... | 48 |
| <i>Ad laudes matutinas</i> (1972)..... | 49 |
| <i>Poesilúdio n. 11: Noites de Solesmes</i> (1985) | 53 |
| <i>Tocatta da Alegria</i> (1996) | 59 |
| Considerações gerais..... | 65 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 67 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 69 |
| ANEXO I: PARTITURAS | 79 |
| ANEXO II: CANTOS GREGORIANOS | 97 |
| ANEXO III: PRODUTO ARTÍSTICO | 100 |

INTRODUÇÃO

Aleluia!
 Louvai a Deus em seu santuário,
 louvai-o no seu majestoso firmamento!
 Louvai-o por seus grandes feitos,
 louvai-o por sua imensa grandeza!
 Louvai-o ao som de trombeta,
 louvai-o com harpa e cítara!
 Louvai-o com pandeiro e dança,
 louvai-o com instrumentos de corda e flautas!
 Louvai-o com címbalos sonoros,
 louvai-o com címbalos vibrantes!
 Tudo que respira louve o Senhor!
 Aleluia!
 (Salmo 150, *Sinfonia Universal*)

Esta pesquisa foi inicialmente motivada pela possibilidade de aproximar duas áreas de interesse: Execução Musical e Teomusicologia.¹ Entre estudos de piano e o envolvimento desta pesquisadora com práticas de música sacra em vários contextos, paulatinamente foi surgindo e sendo amadurecida a ideia de unir estas duas experiências em um projeto de pesquisa artística.

Desde tempos imemoriais, a música tem assumido funções utilitárias em cantos e danças. Corriqueiramente a música serve como um meio para os seus praticantes atingirem estados alterados de consciência. Dessa forma, o homem poderia alcançar transcendência e se conectar com o sobrenatural.²

A música de concerto brasileira historicamente realiza referências a várias expressões espirituais, como as tradições afro-brasileiras, frequentemente em ocasiões em que se necessite demonstrar uma cultura “genuinamente” nacional. Tais abordagens incluem visitas a vários contextos socioculturais, frequentemente empregando o folclore.³ O compositor santista José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) declara sobre sua própria experiência que

O afro-brasileiro não foi uma experiência mística, mas estética. Não tenho interesse nessas religiões enquanto atos de fé. Acho muito bonito o ritual do

¹ Teomusicologia é um termo cunhado pelo etnomusicólogo Jon Michael Spencer para descrever uma área que estuda as relações entre Música e Teologia (BEGBIE & GUTHRIE, 2011, p. 3). Outro termo, similar, é Teomusicismo (PIKE, 1953, p. 75). Estes termos, que não são empregados unanimemente entre os estudiosos, coincidem com o que também é mais tradicionalmente conhecido como Musicologia Litúrgica ou Teologia Estética.

² Considerações aprofundadas a respeito das origens da música na humanidade e/ou música e espiritualidade nos primórdios do homem fogem à proposta deste trabalho. Tais questões são amplamente estudadas no âmbito de áreas como Antropologia e Etnomusicologia, por autores como Mircea Eliade (1907-1986) e Claude Lévi-Strauss (1908-2009).

³ Para mais informações, vide BRANDÃO (2014).

Candomblé, as roupas, os temas, o obsessivo, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva. Tudo isso me encantou quando compus ‘Sinfonia dos Orixás’, ‘Sonata Omulu’. Respeito quem crê em qualquer religião. A divindade de Jesus está em cada religião. Se Deus está em tudo, o Espírito Santo também age no Candomblé – para quem crê. No que se refere ao respeito a todas as religiões, sou ecumênico. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 66)

Com o advento da sociedade pós-moderna, a abordagem do fenômeno religioso ganha novas perspectivas. A música de concerto, certamente, é impactada por esta nova pluralidade de possibilidades de vivenciar o mundo. Alguns constatam a presença de uma verdadeira “contracultura cristã” nas artes contemporâneas (ARNOLD, 2014; COBUSSEN, 2008; LOPEZ RASO, 2014).

A pós-modernidade do final do século XX, em sua indiferença e relativismo, em sua insatisfação dentro de uma sociedade do bem-estar – que uma vez alcançada – não parecia responder a questões como as relacionadas com o existencial, tem propiciado que certos artistas expressem com uma linguagem poética e cheia de sensibilidade suas mais profundas inquietudes espirituais, e que olhem para os templos cristãos e seus santos como uma estimulante possibilidade e promissor suporte de algo novo. (LOPEZ RASO, 2014, p. 63)

Almeida Prado, um católico praticante, pode ser situado como um valoroso exemplo desta tendência.⁴ Tendo sido este compositor também pianista,⁵ é algo natural que sua religiosidade utilize o piano como veículo de sua expressão, fazendo com que muitas de suas obras para este instrumento remetam à sua fé. Assim sendo, este estudo pretende investigar elementos de religiosidade católica no repertório pianístico de Almeida Prado, com ênfase em um recorte de obras.

Ao abordar uma inspiração religiosa em uma música secular, algumas perguntas naturalmente surgem: Como Almeida Prado reflete elementos de sua fé católica em sua música para piano? Quais estratégias composicionais são utilizadas? Quais as demandas e implicações interpretativas que o repertório em questão coloca?

Este trabalho busca investigar uma seleção de obras pianísticas representativas da inspiração religiosa católica de Almeida Prado, com vistas a compreender, apreciar e fomentar a interpretação de sua música para piano dentro de sua estética composicional católica. Dessa forma, busca-se identificar e compreender elementos de expressão religiosa do compositor traduzidos em elementos musicais; compreender as obras selecionadas para a pesquisa presente, buscando elementos para uma interpretação com mais propriedade; e apreciar o repertório religioso para piano de Almeida Prado e valorizá-lo dentro da obra deste compositor, da produção musical contemporânea brasileira e internacional.

⁴ É importante ressaltar que, não obstante o fervor de sua fé, o seu envolvimento pessoal com a religião e o contato constante com religiosos ordenados, Almeida Prado professou o catolicismo como um leigo, não evidenciando pretensões teológicas mais formalizadas.

⁵ “Eu amo o piano, eu penso-piano, como Chopin.” (Almeida Prado, apud GROSSO, 1997)

O capítulo 1 aborda a questão da sacralidade na música e os muitas vezes tênues limites estéticos entre a música designada para o templo (música sacra) e a música designada para a sala de concertos (música de concerto). Almeida Prado é apresentado como um compositor que transita fluentemente entre as duas propostas.

O capítulo 2 realiza um levantamento não-exaustivo de repertório pianístico inspirado pela religiosidade cristã/católica. São incluídos também alguns precedentes da música para piano, como o repertório de cravo e virginal. Esta pesquisa limita-se ao repertório original para piano solo (ou instrumentos de teclado precursores do mesmo), excluindo transcrições, música para piano a quatro mãos ou dois pianos, e repertório concertante (piano e orquestra). Tendo estes precursores em mente, a numerosa produção de Almeida Prado, foco da pesquisa presente, ganha uma perspectiva histórica.

O capítulo 3 apresenta a temática religiosa transversalmente e aliada a um recorte diversificado de propostas composicionais e estéticas, em uma pequena - porém significativa - amostragem da produção pianística de Almeida Prado. Utilizando uma estética pós-moderna,⁶ cada uma das obras aqui cotejadas explora a religiosidade de uma forma distinta e peculiar. As peças selecionadas são *Ad Laudes Matutinas* (1972), *Poesilúdio n. 11 “Noites de Solesmes”* (1985) e *Toccata da Alegria* (1996).

Este trabalho pretende ser original por apreciar a existência e a peculiaridade estética de um repertório pianístico com referências religiosas católicas, em especial, a obra do compositor brasileiro Almeida Prado. São exploradas fronteiras entre Música e Teologia, entre Execução Musical e Musicologia e entre Execução e Análise. Ainda assim, é um trabalho escrito sob o ponto de vista de uma pianista. Dessa forma, este processo de pesquisa artística desagua no recital-palestra oferecido como produto artístico final para obtenção do doutorado.

Referencial Teórico

Ao longo da história da música, em maior ou menor grau, várias questões estético-filosóficas sobre música abstrata *versus* música com referências extramusicais afloraram. Desde a Antiguidade, diferentes contextos evocam específicos *ethos*, afetos, sentimentos,

⁶ Discussões acerca do pós-modernismo musical fogem da proposta deste trabalho, sendo, contudo, extensivamente discutidas em textos como BUCKINX (1998) e SALLES (2005). “Estes compositores [Pós-Modernos] não rompem com a tradição como os vanguardistas mas, também, não retornam a ela para reelaborar sua sintaxe musical. O artista pós-moderno pesquisa novos caminhos a partir da tradição. Procura apresentar uma proposta nova que supere as polarizações que regeram os movimentos musicais durante toda a história da música e que se radicalizaram no século XX. Essas polarizações superadas pelos compositores pós-modernos são, entre outras, as referentes a nacional/universal, tradição/renovação, ocidental/oriental, tonal/atonal, popular/erudito, forma/conteúdo, temperamento igual/microtonalismo, funcional/puro. Não se trata de anular esses polos que continuarão existindo na expressão de muitos artistas e na percepção das audiências, mas a opção por uma ‘outra nova música’, ao lado das músicas que já existem e continuarão a existir.” (TACUCHIAN, 1998)

ou outras terminologias similares. Vários gestos, formas, gêneros foram se estabelecendo e trazendo significados e sentidos específicos.⁷ É corriqueira a representação ou ilustração musical de personagens ou qualidades, a exemplo da técnica de *Leitmotiven* de Richard Wagner (1813-1883), os motivos simbólicos na *Turangalîla-Symphonie* (1946-8) de Olivier Messiaen (1908-1992) ou o *transtonalismo* das *Cartas Celestes* (1974-2010) de Almeida Prado (1943-2010).⁸

Sem adentrar profundamente nestas questões, este trabalho, não obstante, não pode fugir de algumas considerações desta natureza. Tanto na corrente de música abstrata como na de música programática, elementos ideológicos dos compositores são passíveis de serem identificados. Entre eles, certamente figuram convicções tão pessoais como a religiosidade.⁹ A esse respeito, o compositor escocês James MacMillan (n. 1959) acredita que

Um debate presente em música tem abordado a questão de se é necessário para o ouvinte saber, entender ou reconhecer as associações extramusicais, ou pré-musicais, que foram obviamente importantes para a inspiração do compositor... Pessoalmente, não importa para mim se o ouvinte em geral não quer seguir as conexões, especialmente em uma primeira audição. É o produto musical da inspiração que importa afinal, e apenas ele vai comunicar qualquer poder, significado, sentimento ou fluência. Há certas coisas que tem escapado da consciência do público de toda forma, como o Rosário, por exemplo. É inevitável que muitos ouvintes não seriam familiarizados com as referências

⁷ “Evidentemente, o problema do significado da música assumiu as mais díspares formas ao longo dos séculos e, ainda que na substância se reduza sempre ao mesmo âmagô, tenta-se reconhecê-lo frequentemente por detrás das máscaras usadas consoante o contexto histórico, ideológico e filosófico em que se insere. Duas teses opostas se enfrentam e confrontam diversamente na história do pensamento musical: por um lado, a dos apologistas de uma concepção ética em latu sensu, segundo a qual a música incide no nosso comportamento, influencia os nossos sentimentos ou como se dirá em tempos mais modernos, exprime os nossos sentimentos; por outro, a dos apologistas de uma concepção mais hedonística da música, segundo a qual a arte dos sons tenderia, antes de mais, a produzir um prazer sensível cujo fim se esgota em si mesmo, não tendo como finalidade, portanto, produzir conhecimento, transmitir nenhuma informação, nem exprimir o que quer que seja. Identificam-se imensos matizes nestas duas teses, bem como muitas posições que poderíamos definir intermédias ou de compromisso. Todavia, este esquema pode ser útil para identificar no debate histórico as posições extremas, mais facilmente reconhecíveis dado o maior relevo filosófico que apresentam.” (FUBINI, 1993, pp. 28-29)

⁸ “Quando da leitura da tese de doutorado de Almeida Prado sobre sua obra *Cartas Celestes*, é muito clara a profunda simbologia na retórica da sua linguagem musical. Neste precioso documento encontramos afirmações que, por exemplo: (1) relacionam acordes com cores: ‘O acorde delta é uma massa sonora de timbre metálico, dourado’ e ‘O acorde epsilon é feito de ressonâncias de oitavas, produzindo uma vibração rápida e intensa do semitom si-dó, criando um timbre de intensa luminosidade, como o brilho azul-violeta de uma estrela’; (2) relacionam intervalos a efeitos luminosos: ‘Pensei na constância do intervalo de sétima menor, para simbolizar a tênue luz deste belo fenômeno [luz zodiacal]’; (3) e simbolizam fenômenos do universo através de intervalos: ‘Utilizei o satélite da Terra, a Lua, mostrando-a em suas fases [...] para cada fase o intervalo invasor se transmuta em: 3ª menor para a Lua quarto-crescente, 3ª maior para a Lua-Cheia, 2ª maior para a Lua Quarto-Minguante e 2ª menor para a Lua-Nova’” (BARANCOSKI, 2000, pp. 204-205)

⁹ A pesquisadora se informou sobre algumas questões sobre simbolismo e significação em música, sendo consultados textos como BITTENCOURT (2008), CHASIN (2008), COOK (1998, 2001), COTTE (1997), DENORA (1986) e MILANI & SANTIAGO (2010), entre outros. Apesar de uma breve e superficial familiarização com alguma bibliografia em áreas como Teoria das Tópicas, Teoria da Intertextualidade, Semiótica, entre outras, a utilização sistemática de uma ou várias delas fugiria do escopo deste trabalho, que não pretende ser uma tese em Musicologia.

acima, seus simbolismos e seus potenciais para uma encapsularização musical.

Uma das primeiras críticas [do seu concerto *Mysteries of Light*], na Pioneer Press, uma positiva, não obstante aparentava perplexidade por todas as referências religiosas. O crítico não ouviu falar coisa alguma sobre sua aplicação, mas isto não aparentava interferir com sua facilidade de se relacionar com a música. Seus leitores gostariam que ele fosse mais informado sobre estes assuntos? Eles teriam aprendido mais sobre esta música se ele fosse capaz de comunicar as conexões entre as orações e a música resultante? Quem sabe. Mas estive em uma execução com um grupo de amigos americanos que captou cada referência, simbolismo numerológico e transição, de todas as citações gregorianas e alusões até a descrição pictórica das escrituras pela razão de que a coda rápida foi tão curta (...)

Quem obteve mais do concerto então? As pessoas que sabiam seus Rosários, ou o musicólogo que nada sabia sobre isso? (James MacMillan, apud ARNOLD, 2014, p. 102)¹⁰

Para a pesquisa presente, foram consultadas obras sobre Teomusicologia, com vistas a informar, contextualizar e fundamentar as obras musicais.¹¹ As considerações de cunho analítico são largamente baseadas em textos de *comprehensive musicianship*.¹² As citações extraídas de bibliografia em língua estrangeira foram traduzidas por esta pesquisadora.

Revisão de Literatura

Almeida Prado tem sido um compositor bastante abordado por músicos-pesquisadores no Brasil, haja vista a abundância de fontes bibliográficas produzidas nos

¹⁰ A tradição católica dita que a oração do Rosário teria sido instituída por São Domingos (1170-1221) após uma aparição da Virgem Maria em Prouille, França, em 1214. Desde então, o Rosário ganhou lugar de destaque na devoção mariana, tendo sido promovido por numerosos papas. Consiste em 4 conjuntos de contemplações, abrangendo os Mistérios Gozosos, Dolorosos, Gloriosos e Luminosos, cada um deles abordando episódios da vida de Jesus Cristo. Os Mistérios Gozosos são rezados nas segundas-feiras e sábados; os Mistérios Dolorosos nas terças-feiras e sextas-feiras; os Mistérios Gloriosos nas quartas-feiras e domingos; os Mistérios Luminosos nas quintas-feiras. Cada conjunto de contemplações contém 5 Mistérios. Cada Mistério consiste em um Pai-Nosso e dez Ave-Marias. É popularmente chamado de “terço”.

¹¹ Embora esta pesquisadora tenha se familiarizado com bibliografia sobre Teomusicologia, não é o propósito aprofundar extensivamente, pois este trabalho não visa ser uma tese em Música Sacra, Teologia ou Ciências das Religiões. Ainda assim, foram consultados textos como ANTUNES (2003, 2004), ARNOLD (2014), BEGBIE & GUTHRIE (2011), BLACKWELL (1999), CHUA (2014), COBUSSEN (2008), GARBINI (2009), GODWIN (1995), HAMEL (1995), LOPEZ RASO (2014), PIKE (1953), SALAMANCA (2002), SALIERS (2007), SARMIENTO (1992), STEFANI (1967) e WOJTYLA (1999).

¹² *Comprehensive Musicianship (CM)* é uma tendência teórica surgida na América do Norte a partir de meados do século XX. Busca integrar disciplinas tradicionalmente abordadas isoladamente, como Harmonia, Contraponto, Solfejo, Teclado, etc. Alguns textos consultados para este trabalho incluem LARUE (2011), COGAN & ESCOT (2013), DUNSBY & WHITALL (2011), entre outros. Para informações sobre questões de temporalidade em música, em especial em repertórios a partir do século XX, foram consultados textos como MOURA (2007), KRAMER (1978, 1996), GLOVER (2013), FILLERUP (2013), HARTMANN (2010), entre outros.

últimos anos.¹³ A quantidade e, principalmente, a qualidade de sua obra, aliados ao fato de o mesmo fazer parte da história recente, certamente contribuem para tal interesse.¹⁴ Apesar de o compositor já ter falecido, felizmente há variadas e confiáveis fontes primárias disponíveis. Almeida Prado deixou um trabalho doutoral sobre sua própria práxis composicional (ALMEIDA PRADO, 1985), bem como numerosos registros de entrevistas, disponíveis em periódicos, sítios eletrônicos e trabalhos acadêmicos.¹⁵

A música de Almeida Prado é frequentemente tomada por metáforas e referências para-musicais. Dentre os assuntos abordados, algumas recorrências incluem a Ecologia, a Astronomia e a Mística Judaico-Cristã.¹⁶

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o “rei” da minha música. (Almeida Prado, apud ROCHA, 2005, p. 131)

É do pictórico que eu parto para chegar ao abstrato e esses títulos coloridos, poéticos são guias. (Almeida Prado, apud MARIZ, 2005, p. 399)

O nome (...), tudo isso é besteira, contanto que a solidez da estrutura sonora passe alguma coisa. (Almeida Prado, 1996)

Alguns trabalhos versando sobre suas obras pianísticas com intenções místico-religiosas incluem SILVA (1994), sobre *Le Rosaise de Medjugorje*, BANNWART (2005), sobre os *Nove Louvores Sonoros*, e YANSEN (2005) sobre as *Três Profecias em forma de Estudos*. Além desses textos, várias sonatas para piano com inspiração programática-religiosa são discutidas por BARANCOSKI (2000) e CORVISIER (2000).

Também relevantes para esta pesquisa são alguns trabalhos sobre a música vocal/coral com referências católicas de Almeida Prado. São consultados o trabalho sobre

¹³ Vários desses trabalhos (artigos, dissertações e teses) são citados na presente Bibliografia.

¹⁴ “Sua importante produção – seu catálogo conta com mais de 250 itens em um grande número de gêneros – é largamente dominada por uma imponente quantidade de peças para piano, as quais constituem uma contribuição única à literatura deste instrumento, e à música contemporânea de uma maneira geral. Esta contribuição seria provavelmente melhor reconhecida se seu autor não pertencesse a um país ‘periférico’” (GUIGUE, 2009, pp. 93-102).

¹⁵ Almeida Prado teria sido a primeira pessoa a defender uma tese de doutorado em Música no Brasil (SALLES, 2005, p. 216).

¹⁶ “(...) ele [Almeida Prado] jamais escreve a partir de uma especulação abstrata, mas de um poema, de uma angústia, de uma vivência religiosa, de uma experiência mística, do interesse pelo mundo místico, de sensações, impressões, sentimentos e fantasias que são transmutadas como som” (Salomea Gandelman, A obra para piano de Almeida Prado, apud BARANCOSKI, 2000, p. 205)

canções religiosas para voz e piano realizado por HASSAN (1996) e o artigo sobre a *Missa de São Nicolau* por GUBERNIKOFF (1999).

CAPÍTULO 1: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Música no templo

A Igreja tem igualmente necessidade dos músicos. Quantas composições sacras foram elaboradas, ao longo dos séculos, por pessoas profundamente imbuídas pelo sentido do mistério! Crentes sem número alimentaram a sua fé com as melodias nascidas do coração de outros crentes, que se tornaram parte da Liturgia ou pelo menos uma ajuda muito válida para a sua decorosa realização. No cântico, a fé é sentida como uma exuberância de alegria, de amor, de segura esperança da intervenção salvífica de Deus. (WOJTYLA, 1999: 12)

Desde o Judaísmo, a música cumpriria um papel religioso. Os Salmos, atribuídos ao Rei David, chegariam ao nosso tempo como herança da importância da música na liturgia da Igreja.¹⁷ Já no início do Cristianismo, São Paulo exortaria os efésios e os colossenses a empregarem salmos, hinos e músicas espirituais (Efésios 5:19; Colossenses 13:16).¹⁸

Os primeiros filósofos cristãos deixariam relatos sobre a importância da música para a Igreja que serviriam de referência para a prática da música sacra durante séculos.

Quando o Espírito Santo viu que a humanidade estava mal-inclinada em relação à virtude e que estávamos negligentes na vida justa por causa de nossa inclinação ao prazer, o que Ele fez? Ele misturou o prazer da melodia com doutrinas para que através da agradabilidade e suavidade do som nós pudséssemos despercebidamente receber o que fosse útil nas palavras, de acordo com a prática de sábios médicos, que, quando dão os goles mais amargos ao doente, frequentemente besuntam a borda do copo com mel. Por este propósito essas melodias harmoniosas dos Salmos foram designadas para nós, para aqueles que são de idade pueril ou completamente jovem em seu caráter, enquanto na aparência cantam, possam na realidade estar educando suas almas. Porque dificilmente um único dentre muitos, e até mesmo o indolente, saiu conservando em sua memória qualquer preceito dos apóstolos ou dos profetas, mas os oráculos dos Salmos, eles tanto cantam em casa como disseminam na feira. E se em algum lugar alguém que se enfureça como uma fera selvagem com raiva excessiva caía sob o feitiço do salmo, ele imediatamente parte, com a ferocidade de sua alma acalmada pela melodia. (São Basílio, apud STRUNK, 1950, p. 65)

Quando Deus viu que muitos homens eram bastante indolentes, que eles vinham de má vontade para leituras das Escrituras e não resistiam ao trabalho que isto envolve, desejando fazer o trabalho mais gratificante e para tirar este

¹⁷ Devido à escassez de fontes musicais escritas, não se pode afirmar com certeza se a música sacra dos primeiros cristãos de fato herda a tradição judaica. No entanto, como muito do Cristianismo desta época bebia do Judaísmo, ao ponto de alguns considerarem, à época, os seguidores de Jesus como uma seita judaica, especula-se esta hipótese.

¹⁸ Para mais informações sobre práticas musicais nos primórdios do Cristianismo, vide TRIVIÑO MONRABAL (2006).

tédio, Ele misturou melodia com profecia de forma que, deliciado pela modulação do canto, todos pudessem com muito afã proferir hinos sacros a Ele. Pois nada eleva tanto a mente, dando-lhe asas e livrando-lhe da terra, liberando-lhe das correntes do corpo, afetando-lhe com o amor à sabedoria, e causando-lhe a rejeitar todas as coisas pertencentes a esta vida, como melodia modulada e o canto divino mensurado. (São João Crisóstomo, apud STRUNK, 1950, p. 67)

Aqui deixe-nos dizer brevemente que hinos declaram o poder e a majestade do Senhor e continuamente louvam suas obras e favores, algo que todos estes salmos contenham para tal a palavra “Aleluia” prefixada ou em apêndice. (São Jerônimo, apud STRUNK, 1950, p. 72)

Aurélio Agostinho, mais conhecido como Santo Agostinho de Hipona (354-430), foi um dos Padres da Igreja com maior sensibilidade musical. O tratado juvenil preservado com o título *De musica* aborda, nos seus primeiros cinco volumes, questões de métrica e versificação, e no sexto volume, questões psicológicas, éticas e estéticas da música.¹⁹ O livro X de suas *Confissões* trata, dentre outros assuntos, de problemas de estética musical.²⁰

Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não cantar. Eis em que estado me encontro. Chorai comigo, chorai por mim, vós que praticais o bem no vosso interior, donde nascem as boas ações. Estas coisas, Senhor, não Vos podem impressionar, porque não as sentis. Porém, ó meu Senhor e meu Deus, olhai por mim, ouvi-me, vede-me, compadecei-vos de mim e curai-me. Sob o Vosso olhar transformei-me, para mim mesmo, num enigma que é a minha própria enfermidade. (Santo Agostinho, *Confissões*, XXXIII)

Santo Agostinho também muito refletiu sobre questões de temporalidade. O tempo, um conceito passível de abordagens científicas, filosóficas, teológicas e artísticas, não possui, no entanto, consenso sobre uma definição.

Então, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas quando me pedem para explicá-lo, eu não sei. (Santo Agostinho, *Confissões*, XI)

¹⁹ Para considerações sobre o livro VI da obra *De Musica*, vide AMATO (2008).

²⁰ Para considerações sobre as numerosas implicações musicais ao longo das *Confissões*, vide MORÃO (2001).

Durante a Alta Idade Média, a música sacra cristã possuía características bastante distintas da música então praticada no meio profano. Predominantemente monofônica, guardava uma estreita relação com a prosódia dos textos, em língua latina. Apesar da existência de iconografia, sobrevivente aos nossos dias, retratando o uso de uma plêiade de instrumentos, a inclusão dos mesmos no contexto litúrgico era cautelosa e frequentemente acompanhada de restrições e regras. (COTTE, 1997)

O Ordinário, ou o conjunto das partes fixas da Missa, consistindo nos movimentos *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*, foi sistematizado por volta do ano de 1014 (STOLBA, 1998, p. 40). Paralelamente à música sacra litúrgica, surgem as primeiras manifestações de peças morais, um gênero músico-teatral que teve em Santa Hildegard von Bingen (1098-1179) uma valiosa representante. Polímata e mística, sua *Ordo Virtutum* (c. 1151) é a mais antiga obra deste gênero a sobreviver até os dias de hoje.

A partir de meados do século XII, com a *Ars Antiqua*, foi-se paulatinamente enriquecendo a textura da música praticada nas igrejas. A técnica do *organum* trouxe como consequência a admissão do uso, ainda que discreto e limitado, do órgão, para auxiliar os cantores na arte da realização dos melismas. Há evidências de que os demais instrumentos tenham permanecido proibidos por serem, muitas vezes, associados a música profana. (COTTE, 1997)

A relação palavra-música, que, outrora intimamente interconectados em uma qualidade declamatória, agora pouco a pouco passava a sofrer influências de gêneros poéticos populares e de danças vigentes à época (arte trovadoresca) (GARBINI, 2009, pp. 116-118). Em breve nasceria uma nova concepção rítmica que iria desaguar na isorritmia dos compositores da Escola de Notre-Dame, tendo como principais representantes Léonin (c. 1140-1190) e Pérotin (séculos XII-XIII).

A partir da *Ars Nova* (c. 1315 – c. 1375), surge um novo gênero vocal/coral: o moteto (do francês *mots*, palavras). Essencialmente contrapontístico ao ponto de vários textos diversos coexistirem (e frequentemente em diferentes línguas!), este gênero muitas vezes unia o sacro ao profano. Contemporaneamente, seria também cada vez mais comum a prática do *contrafactum*, ou a junção de um texto sacro a uma melodia de origem profana.²¹ A técnica da pintura de palavras (*wordpainting*) também seria um artifício corriqueiro, atingindo seu ápice no período barroco.

A música da Contra Reforma, em conformidade com o Concílio de Trento (1545-1563), teve como seu maior representante Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Sua música buscava a maior clareza do texto litúrgico, sendo este enunciado por uma textura contrapontística mais transparente e “limpa”. Consonante com esta proposta, a

²¹ Martinho Lutero (1483-1546), que além de religioso foi um músico de consideráveis habilidades, fez uso da técnica de *contrafacta*, mesmo enfrentando críticas de descaracterização da liturgia; afirmava que “não há porque o diabo tenha as melhores melodias” (WEISS & TARUSKIN, 1984, p. 105). J. S. Bach (1685-1750) seria, posteriormente, um grande advogado desta proposta de Lutero. Transitando fluentemente entre o sacro e o profano, não hesita em incorporar hinos em sua música “profana” e a dar uma roupagem “sacra” a melodias populares.

música do espanhol Tomás Luis de Victoria (c. 1548-1611) tem tido a sua intensidade expressiva e caráter místico frequentemente apreciados. Há quem estabeleça um paralelo entre a Mística de Victoria e a de São João da Cruz (1542-1591) e Santa Teresa d'Avila (1515-1582), contemporâneos e conterrâneos (CARPEAUX, 1964, p. 23; KIEFER, 1981, p. 154).

A partir de meados do século XVIII, a música sacra se torna de certa forma problemática. Abraçando o ideal iluminista, muitas obras sacras desta época demonstram uma musicalidade “profana”. Compositores dessa época encontram dificuldades em compor em um estilo “austero” o suficiente para a igreja.²² Muitas vezes não apenas o caráter era inapropriado, mas também textos litúrgicos eram frequentemente musicados com gestos considerados operísticos (ROSEN, 1972, pp. 366-375).

Várias obras compostas com propósito (ou pelo menos título e forma) sacro muitas vezes não apresentam a possibilidade de utilização em contextos litúrgicos, dadas suas proporções e envergaduras. Exemplos incluem a *Missa em si menor* BWV 232 de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e a *Missa Solemnis* op 123 (1823) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), bem como as missas de réquiem compostas por Johannes Brahms (1833-1897), Hector Berlioz (1803-1869), Gabriel Fauré (1845-1924) e Giuseppe Verdi (1813-1901). Tais obras tem sido, na grande maioria de suas execuções, limitadas ao contexto de concertos públicos.

Em meados do século XIX, surge no âmbito da Igreja Católica o movimento ceciliano, ou Cecilianismo. Com nome homenageando Santa Cecília (século II), padroeira da música, tal movimento era uma agitação em prol de uma reforma na música sacra católica. Bebendo do interesse romântico pela pesquisa da música do passado, o modelo ideal de música sacra era a *capella*, e a obra de Palestrina, ao lado do canto gregoriano, eram tidos como perfeitos para o contexto sacro. Como resultado, várias sociedades cecilianas foram fundadas, visando a difusão destes conceitos, e eventualmente o documento *Motu Propriu* “Tra le Sollecitudini” (1903) seria promulgado pelo Papa Pio X (1835-1914).

O *Motu Propriu* buscou definir o que viria a ser a “verdadeira música sacra”. O cantochão, então recentemente reafirmado pelo movimento de Restauração Gregoriana,²³ foi definido como supremamente apropriado para a liturgia, com polifonia renascentista em seguida. Da mesma forma, o órgão de tubos seria preferido acima de todos os demais instrumentos. Concomitantemente, surgia o Movimento Pastoral de Música Litúrgica, que foi

²² Tal estilo “austero” na música sacra dos séculos XVIII e XIX frequentemente recorre a arcaísmos como escrita coral e fugato. Como exemplo, era de praxe, nas missas do barroco tardio, que os movimentos Gloria, Credo e Agnus Dei concluíssem com fugas corais.

²³ Movimento realizado na Abadia de Solesmes, França, a partir da década de 1840. “Este foi um movimento que visou a reconstrução do canto gregoriano ‘à luz das fontes’, visando restituir-lhe, tanto quanto possível, o formato original, o que envolveu décadas de pesquisas, comparações entre gerações e gerações de manuscritos neumáticos, buscas interpretativas etc. Pesquisadores como D. Guéranguer, D. Gontier, D. Mocquereau, D. Pothier, D. Gajard, D. Cardine, entre outros, são lumes nesse imenso trabalho de catalogação, comparação, discernimento, determinação e coragem.” (QUEIROZ, 2006, p. 124)

Iniciado em 1909 pelo abade beneditino Lambert Beauduin, de Mont-César (Bélgica). Defendia a renovação da vida litúrgica da Igreja por uma maior participação dos cristãos nas celebrações e pelo retorno às fontes bíblicas e patrísticas por meio da pesquisa histórica e teológica sobre a tradição litúrgica. Considera-se que a pré-história do Movimento situa-se no final do séc. XVIII. No Brasil, o Movimento foi iniciado no Rio de Janeiro, na década de 1930, Dom Martinho Michler, beneditino. (...) O Movimento Litúrgico serviu para retomar o ‘fio da história’ de uma instituição que ao longo de séculos se havia perdido em conceitos e práticas, sobretudo no aspecto cultural. O Movimento Litúrgico como instância de produção de conhecimentos significativos, pouco a pouco, foi impregnando a mentalidade de lideranças eclesiais para uma possibilidade de sólidas mudanças estruturais. (ALMEIDA, 2014, pp. 20-21)

A encíclica *Mediator Dei* (1947), promulgada pelo Papa Pio XII (1876-1958), sugere participação ativa dos fieis na liturgia, nas cerimônias litúrgicas e na rotina de suas paróquias. Este documento abriria caminho para o *aggiornamento* do Concílio Vaticano II (1962-1965), iniciado sob o papado de João XXIII (1881-1963), que daria início a várias aberturas na Igreja Católica. Uma delas foi a possibilidade de os ritos litúrgicos serem celebrados não em latim, como era de costume desde a consolidação da Igreja, mas nas línguas vernáculas de cada povo. Isto decisivamente impactaria a música litúrgica, e várias novas tendências sacro-musicais viriam a surgir, muitas vezes incorporando elementos das músicas popular e folclórica de cada país.

O Concílio Vaticano II lançou as bases para uma renovada relação entre a Igreja e a cultura, com reflexos imediatos no mundo da arte. Tal relação é proposta na base da amizade, da abertura e do diálogo. Na Constituição pastoral *Gaudium et spes*, os Padres Conciliares sublinharam a “grande importância” da literatura e das artes na vida do homem: “Elas procuram dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência das suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo; e tentam identificar a sua situação na história e no universo, dar a conhecer as suas misérias e alegrias, necessidades e energias, e desvendar um futuro melhor”.

Baseados nisto, os Padres, no final do Concílio, dirigiram aos artistas uma saudação e um apelo, nestes termos: “O mundo em que vivemos tem necessidade de beleza para não cair no desespero. A beleza, como a verdade, é a que traz alegria ao coração dos homens, é este fruto precioso que resiste ao passar do tempo, que une as gerações e as faz comungar na admiração”. Neste mesmo espírito de profunda estima pela beleza, a Constituição sobre a sagrada liturgia *Sacrosanctum Concilium* lembrou a histórica amizade da Igreja pela arte e, falando mais especificamente da arte sacra, “vértice” da arte religiosa, não hesitou em considerar como “nobre ministério” a actividade dos artistas, quando as suas obras são capazes de reflectir de algum modo a beleza infinita de Deus e orientar para Ele a mente dos homens. Também através do seu contributo, “o conhecimento de Deus é mais perfeitamente manifestado e a pregação evangélica torna-se mais compreensível ao espírito dos homens”. À luz disto, não surpreende a afirmação do Padre Marie-Dominique Chenu, segundo o qual o historiador da Teologia deixaria a sua obra incompleta, se não dedicasse a devida atenção às realizações artísticas, quer literárias quer plásticas, que a seu modo constituem “não só ilustrações estéticas, mas verdadeiros ‘lugares’ teológicos”. (WOJTYLA, 1999: 11)

A constituição *Sacrosanctum Concilium* (1963) abriria caminho para músicas sacras autóctones. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) trataria de fomentar tais discussões, inclusive subsidiando publicações sobre o assunto.²⁴

Os “esteticistas” exigiam uma música mais elaborada, mais erudita para a liturgia, em contraposição a um estilo mais popular, mais despojado e funcional, postulado pelos “pastoralistas”. Estes, liderados pelo grupo da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra (CAMS) do Rio de Janeiro; aqueles, por um grupo de músicos de formação mais acadêmica, como Padre José Penalva, Padre Jaime Diniz, Maestro Osvaldo Lacerda. Deve-se aos pastoralistas o surgimento da nova expressão: “Canto pastoral”. (WEBER, Pe. José, *In* MOLINARI, 2009, p. 14)

Música na sala de concertos

Se a Igreja foi ou não a patrocinadora mais sábia – e acho que foi: nela se cometeram menos pecados musicais – pode-se discutir, mas é certo que foi a mais rica em formas musicais. Como nos tornamos mais pobres sem os serviços religiosos com música, sem as Missas, as Paixões, as cantatas segundo o calendário dos protestantes, sem os motetes, e os concertos sacros e as vésperas, e tantos outros. Essas não são meras formas mortas, mas partes de um espírito musical que saiu de uso.

A Igreja sabia o que o Salmista sabia: a música louva ao Senhor. A música é tão ou mais capaz de louvá-lo do que o edifício da igreja com toda a sua decoração; é o maior ornamento da Igreja. Glória, glória, glória; a música do motete de Orlando de Lassus louva a Deus, e essa ‘glória’ especial não existe na música secular. E não apenas a glória – penso nela primeiro porque a glória do Laudate, o júbilo da Doxologia estão extintas – mas a oração, e a penitência, e muitas práticas não podem ser secularizadas. O espírito desaparece com a forma. Não estou comparando o ‘âmbito emocional’ ou a ‘variedade’ na música sacra e na profana. A música dos séculos dezanove e vinte – toda secular – situa-se ‘expressiva e emocionalmente’ muito além da música dos primeiros séculos: Angst em Lulu, por exemplo – sangue, sangue, sangue – ou a tensão, a perpetuação da epítase na música de Schoenberg. Digo apenas que, sem a Igreja, ‘abandonados a nossos próprios artifícios’, somos mais pobres em formas musicais, perdemos muitas destas formas. (STRAVINSKY & CRAFT, 1999, p. 102)

Grandes compositores figuram entre proeminentes músicos atuantes em contextos sacros. Principalmente entre os séculos XV e XVIII, boa parte dos músicos profissionais obtinha sua primeira formação musical em instituições educacionais associadas à igreja. Dessa forma, não apenas estes artistas têm sido constantemente engajados na liturgia, como rotineiramente transferem elementos sacros para sua produção profana.

²⁴ Alguns textos são incluídos na Coleção Estudos da CNBB, publicada inicialmente pelas Edições Paulinas, e na Coleção Liturgia e Música, publicada pela Paulus.

Johann Sebastian Bach (1685-1750), possuidor de vasta erudição teológica, expressava suas convicções religiosas em dedicações e inscrições em suas obras. Os inícios e fins de suas cantatas contêm expressões como J.J. – *Jesu, juva* (Jesus, ajudai, em língua latina) e S.D.G. – *solí Deo gloria* (glória somente a Deus, em língua latina). O início do *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann possui a inscrição I.N.J. – *in nomine Jesu* (em nome de Jesus, em língua latina) (STOLBA, 1998, p. 312).²⁵

Joseph Haydn (1732-1809) considerava seu talento musical como um dom divino, e incluía a expressão *In nomine Domini* (“em nome do Senhor”) no início e a expressão *Laus Deo* (Graças a Deus) ao final de suas composições (STOLBA, p. 370). Compôs sua Sinfonia Hob. 1/26, *Passio et lamentatio*, para as festividades da Páscoa de 1768 ou 1769. Um exemplo do estilo *Sturm und Drang*, esta sinfonia incorpora um cantochão associado à Paixão de Cristo no primeiro movimento e um canto litúrgico do livro das “Lamentações” no segundo movimento. Ambas as melodias seriam familiares às plateias de então (GROUT, 1997, p. 516).²⁶

Além de referências religiosas mais superficialmente óbvias, música de concerto do período clássico tem sido objeto de diversas interpretações metafísicas e teológicas. W. A. Mozart (1756-1791) fora estudado tanto por um teólogo protestante, Karl Barth (1886-1968),²⁷ quanto por um católico, Hans Küng (n. 1928) (SALIERS, 2007, pp. 24-25).²⁸ Ludwig van Beethoven (1770-1827), especialmente em seus últimos anos, atinge o sublime e o transcendental em simbolismos oriundos de suas várias convicções e interesses filosóficos bem como contextos completamente abstratos de exploração textural e timbrística.²⁹

Quando eu abro meus olhos eu preciso suspirar, porque o que vejo é contrário à minha religião, e eu preciso desprezar o mundo que não sabe que música é

²⁵ “Há algo que sugira que [Bach] tenha concebido sua música como uma voz para a beleza da criação, ou mesmo que isso tenha sido intencional. (...) Apesar de o compositor não ter sido um teórico ou teólogo, há indícios que a noção de música trazendo ao som uma beleza cósmica divina e, portanto, oferecendo insight sobre as profundezas da sabedoria do mundo, seria tudo menos estranha a ele.” (BEGBIE, In BEGBIE & GUTHRIE, 2011, pp. 104-106)

²⁶ Na época, era costume que os teatros de ópera permanecessem fechados no período da Quaresma e Semana Santa, o que ocasionava um maior interesse na composição e execução de música instrumental. Outra obra instrumental de Haydn composta para o mesmo período litúrgico é *As últimas sete palavras de Cristo na cruz*, Hob XX: 1, em versões para orquestra (1786), quarteto de cordas (1786) e piano (1787, arranjo não realizado pelo compositor, mas aprovado pelo mesmo).

²⁷ “Wolfgang Amadeus Mozart. Por que é que este homem é tão incomparável? Por que, para quem é receptivo, ele produziu em quase todo compasso que ele concebeu e compôs um tipo de música à qual ‘bonita’ não é um epíteto condizente: música que para o verdadeiro cristão não é mero entretenimento, gozo ou edificação mas comida e bebida; música cheia de conforto e aconselhamento por suas necessidades; música que não é nunca uma escrava para sua técnica ou sentimental mas sempre ‘emocionante’, livre e libertadora por ser sábia, forte e soberana?” (Karl Barth, *Dogmática da Igreja III/3*, apud CHUA, 2014)

²⁸ Mozart era notoriamente conhecido como integrante da Franco-Maçonaria, inclusive produzindo obras para seus serviços e reuniões. (COTTE, 1997, pp. 131-133, 167-172)

²⁹ “A fé religiosa de Beethoven foi, provavelmente, nos inícios, o Deísmo do século XVIII. (...) Mas essa fé de Beethoven aprofundou-se mais tarde pelos contatos com a filosofia idealista alemã, sobretudo a de Kant na interpretação, mais acessível, de Schiller; tampouco se querem excluir influências possíveis do pensamento de Schelling. Aquele Credo deísta adquiriu profundidade quase (embora só quase) mística. Já não se trata de religiosidade ‘razoável’, no sentido do século XVIII, mas de fé no inefável. Este inefável, Beethoven o exprimiu na *Missa Solemnis*: a solenidade quase bizantina do *Kyrie*, a Fuga coral (*‘Et vitam venturi saeculi’*) no fim do *‘Credo’*, o solo do violino no *‘Benedictus’*, a remota música guerreira que acompanha o doloroso *‘Dona nobis pacem’*, são cumes da música sacra”. (CARPEAUX, 1964, p. 137)

uma revelação superior a toda sabedoria e filosofia... Eu não tenho um único amigo, preciso viver sozinho. Mas sei bem que Deus está mais próximo a mim que a outros artistas; eu me associo a Ele sem medo. Eu sempre O reconheci e entendi, e tenho medo algum por minha música – ela não pode encontrar um mau destino. Aqueles que a entendem precisam ser livrados por ela de todas as misérias que os outros arrastam para si. Música, certamente, é a mediadora entre a vida intelectual e a sensual. (...) Estou certo em dizer que música é a entrada incorpórea para o mundo superior do conhecimento que compreende a humanidade mas que a humanidade não pode compreender. (Beethoven, apud PIKE, 1953, pp. 9-10)

Ao longo do século XIX, com crescentes referências ao passado histórico e/ou musical, vários compositores evocam sentimentos religiosos em suas músicas. Frequentemente os associa a procedimentos composicionais considerados “arcaicos”, como escrita contrapontística (o chamado “estilo austero”). Bach seria, para os românticos, um dos principais compositores do passado a ser reverenciado, e seu “descobridor”, Felix Mendelssohn (1809-1847), teria sido o “inventor” do *kitsch* religioso em música (ROSEN, 1996, p. 590). Mendelssohn evoca a religião de uma forma geral, de forma a fazer o ouvinte sentir como se a sala de concertos se transformasse em uma igreja. A música não expressa religião, porém piedade (ROSEN, 1996, p. 597). Além de sua música coral, exemplos em sua música instrumental incluiriam a sua *Sinfonia em Ré Maior*, No. 5 (1829-1830), apelidada de “Reforma” em homenagem aos 300 anos da Igreja Luterana.

O modesto e profundamente devoto Anton Bruckner (1824-1896) teria sido “o maior e o único verdadeiramente católico [dentre os compositores] do século XIX” (Alfred Einstein, apud WOLFF, 1973, p. 151). Tendo sido durante muitos anos organista na igreja Sankt Florian, no interior de sua Áustria nativa, tal prática instrumental viria possivelmente a influenciar sua técnica composicional sinfônica. Cada obra que compunha era produzida em louvor a Deus; sua *Sinfonia* No. 9 (1896), deixada incompleta à época de seu falecimento, possui a dedicatória *dem lieben Gott* (ao amado Deus, em língua alemã).³⁰

Hector Berlioz (1803-1869), em sua *Sinfonia Fantástica*, op 14 (1830), é possivelmente um dos primeiros compositores a fazer menção do hino medieval *Dies Irae*³¹ numa obra de concerto. No caso, cada aparição do hino traz um significado específico, nesta monumental obra com conotações programáticas. A partir de por volta da mesma época, a França presenciaria um revigoramento da prática da música sacra.³²

³⁰ Segundo relatos de contemporâneos, Bruckner seria “tão versado nas Escrituras que seria páreo para qualquer teólogo, no que concerne o conhecimento sobre a Bíblia.” (August Stradal, **Erinnerungen an Anton Bruckner**, apud WOLFF, 1973, p. 110).

³¹ Hino medieval comumente atribuído ao frade franciscano Tommaso da Celano (ca. 1200 – ca. 1265), baseado na passagem bíblica Sofonias 1, 15-16. É rotineiramente incorporado na missa de réquiem (missa para os mortos).

³² “A música também sofreu a influência deste retorno ao passado, principalmente na França, e uma das grandes beneficiadas foi a Igreja Católica, que viu surgir inúmeras escolas de música litúrgica e publicações diversas sobre o assunto; citemos por exemplo a escola fundada por Choron em 1818 e reaberta em 1853 por Louis Niedermeyer (1802-1861), por decreto imperial (GALLOIS, p. 72), e que teve Saint-Saëns entre seus professores, e Gabriel Fauré entre seus alunos (CANDÉ, p. 173); esta escola propunha-se a ensinar ‘a música clássica’ e litúrgica, e será uma das responsáveis pelo florescimento da escola organística francesa

César Franck (1822-1890) abriria o caminho para personalidades tão distintas como Gabriel Fauré (1845-1924), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955) e Maurice Duruflé (1902-1986), que também explorariam o universo religioso extensivamente em suas obras.

Na primeira metade do século XX, vários compositores associados à chamada 2ª Escola de Viena expressariam de uma forma ou de outra suas convicções religiosas. Exemplos incluem o misticismo judaico de Arnold Schoenberg (1874-1951), as práticas numérico-cabalísticas de Anton Webern (1883-1945) e a citação do coral “Es ist genug” como harmonizado por J. S. Bach (Cantata No. 60) no *Concerto para violino e orquestra - “em memória de um anjo”* (1935) de Alban Berg (1885-1935).³³ Não obstante a importância histórica desta escola composicional, seriam dois grandes compositores externos a esta estética que viriam a figurar à frente da produção de música religiosa de parte significativa do século XX: Igor Stravinsky (1882-1971) e Olivier Messiaen (1908-1992). Com personalidades artísticas marcadamente diversas, ambos demonstravam uma vasta e eclética gama de abordagens técnicas e estéticas ao longo de suas extensas trajetórias, que exerceriam um profundo impacto no meio musical.

A música religiosa de Stravinsky, iniciada em 1926 com o texto do Pai Nosso em eslavônico eclesiástico, seria retomada neste período com a *Sinfonia dos Salmos* e a Missa para coro e sopros. Foi esta, ainda, uma época de reflorescimento da composição litúrgica em vários países europeus: a Missa de Stravinsky foi mesmo concebida para execução em igrejas. (GRIFFITHS, 1987, p. 123)

(assim como a *Schola Cantorum* e outras tantas), com Alexandre Guilmant (1837-1911) e Charles-Marie Widor (1844-1936), e mais tarde com Eugène Gigout (1844-1925); lembro que a escola organística francesa inicia o seu reflorescimento já com César Franck (1822-1890); inúmeros outros organistas e compositores-organistas vão direta ou indiretamente colher os frutos desta escola (H. Mulet, G. Ropartz, H. Dallier, A. Cellier, E. Bonnal, apenas para citar alguns). A temática da fé católica vai ainda inspirar obras-primas no período entre guerras em pleno século XX, com Charles Tournemire, Jehan Alain, e, posteriormente, Marcel Dupré e Olivier Messiaen. Apenas uma olhadela nos títulos de diversas composições desses autores é suficiente para revelar a influência dessa renovação cristã que acompanhou o movimento: *Poèmes mystiques, Álbum grégorien, L’Orgue d’Église, 60 Interludes dan la tonalité grégorienne* (Gigout); *Symphonie gothique, Symphonie romane, Sinfonia Sacra* (Widor); dez coleções intituladas *L’Organiste liturgiste* (Guilmant); *L’Orgue Mystique* (Tournemire) etc. (...) Com todo este movimento, a redescoberta dos modos eclesiásticos, influenciou por décadas uma série de composições; até meados do século XX, vamos encontrar hibridismos entre as linguagens tonais e modais, e outras próprias desse século (Alain, Duruflé, Tournemire, Messiaen – ver Dufourcq, op. cit.)” (QUEIROZ, 2006, pp. 122-123)

³³ “(...) parece que nenhum dentre os grandes criadores de música do século XX deixou de se preocupar de alguma maneira com a cultura popular arcaica, com os ensinamentos esotéricos, e com a sabedoria pitagórica ou as tradições do Extremo Oriente. Arnold Schönberg (1874-1951) ocupou-se com o misticismo cristão de Swedenborg e com as ideias do Velho Testamento (Moses und Aron). Seu aluno A. von Webern (1883-1945) estudou os símbolos numéricos cabalísticos. Outro descobridor da música dodecafônica, que a compreendia não apenas como princípio ordenador mas também como doutrina cósmica, foi o vienense Josef Matthias Hauer (1883-1959), um iniciado da Ordem Rosacruz. Ele organizou as doze notas da oitava temperada de forma circular e, segundo ele, determinados grupos dessas notas (tropos) produziam efeitos espirituais devido ao modo como haviam sido arranjados. Sua obra foi continuada pelo antroposofista de Munique Fritz Büchtger (1903-1978), que compôs – valendo-se de uma técnica ‘cósmica’ de doze sons desenvolvida por ele mesmo – com o intuito de colocar conteúdos gnósticos na música (Das Gläserne Meer, Das Gesicht des Hesekiel, etc...). ‘Eu acho’, disse Büchtger em uma entrevista, ‘que a música é o reflexo de uma ordem superior, ... um mundo interior de essência espiritual, no qual cada pessoa vive nas profundezas do seu inconsciente... O compositor é excepcional no sentido de que mantém uma certa lembrança também durante o estado de vigília, uma consciência das experiências no nível espiritual dos sons.’” (HAMEL, 1995, pp. 25-26)

[Stravinsky] Sente que a arte contemporânea é caótica assim como foi caótica a música barroca antes de Bach. Assim como Bach, pretende organizá-la, endireitá-la; e sente que também hoje em dia o único caminho para tanto é o da religião. Para o russo exilado no Ocidente, essa religião só podia ser, mesmo sem conversão formal, a católica romana. A primeira homenagem à Igreja foi a *Symphonie des Psaumes* (1930), menos uma sinfonia do que uma cantata sobre os versículos ‘*Exaudi orationem meam*’, ‘*Expectans expectavi Dominum*’ e ‘*Laudate Dominum*’ (Salmos 28, 39 e 150), com a afirmação de que ‘*Deus immisit in os meum canticum novum*’. Esse *Canticum novum* é realmente ‘novo’, bastante áspero e dissonante, mas de perfeita dignidade e de sincera emoção religiosa. Surpreendente foi a Missa (1948) para coro misto e orquestra sem violinos; uma das obras mais duras do compositor. E ainda mais surpreendente o *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1956), de estrutura rigorosamente arquetônica e, entre todas as obras de Stravinsky talvez a mais cacofônica: o mestre aderira ao dodecafonismo de Schoenberg. No entanto a pretensão foi evidentemente a de competir com a polifonia vocal do século XVI, dos Asola e Giovanni Gabrieli. (CARPEAUX, 1964, p. 292)

Messiaen refletia sua fé católica em praticamente a totalidade de sua produção composicional.³⁴ Considerado como um verdadeiro teólogo da música, ou até mesmo tão teólogo quanto músico, Messiaen relaciona-se teologicamente com São Tomás de Aquino (1225-1274). Para ambos, “Deus é a realidade última, possuindo uma deslumbrante superabundância de verdade calcada na compreensão dos seres humanos.” (Benitez, “Messiaen and Aquinas”, *apud* ARNOLD, 2014, p. 59)

No âmbito teológico, os conceitos de tempo e eternidade, em Messiaen, são oriundos de três fontes: as escrituras bíblicas, Santo Agostinho de Hipona e São Tomás de Aquino (em especial, a *Suma Teologica*). No prefácio de seu *Quatuor pour la fin du temps* (1941), Messiaen cita Apocalipse 10, 1-7 (“não haverá mais tempo”).

Um dos fatores que conferem ao *Quatuor* uma posição tão destacada na obra de Messiaen é o fato de apresentar e aplicar conceitos de temporalidades que se farão presentes, de forma mais ou menos explícita, em quase toda a produção posterior do compositor. O *tempo* mencionado no referido prefácio corresponde ao *tempo estruturado*, cronométrico, que se contrapõe à *eternidade*. Para Messiaen, essas duas categorias temporais têm forte conotação teológica, na medida em que considera o *tempo* como medida do criado e a *eternidade* como o próprio Deus.³⁵

³⁴ “É significativo que as primeiras obras de Messiaen tenham sido compostas por volta de 1930, quando outros compositores também voltavam sua atenção para o divino. (...) Foi esta, ainda, uma época de reflorescimento da composição litúrgica em vários países europeus (...). Messiaen não participou deste movimento. Ele foi organista da igreja de Trinité, em Paris, durante a maior parte de sua vida adulta, mas publicou apenas um breve moteto para fins litúrgicos. Várias de suas obras de concerto, no entanto, evocam a ordem e as cerimônias rituais.” (GRIFFITHS, 1987, p. 123)

³⁵ “No panorama da música ocidental do século XX, Olivier Messiaen (1908-1992), por meio de sua obra, de sua atuação como proeminente professor e de seus textos teóricos, evidenciou claramente esse conflito entre o tempo musical – por ele entendido como o tempo vivido – e o tempo cronológico ou estruturado. Com fundamentações filosóficas e teológicas, a proposta temporal de Messiaen se apresenta como alternativa ao tempo linear dominante na música ocidental de tradição tonal e se aproxima dos conceitos de *Duração Vivida* e *Eternidade*. Do ponto de vista composicional, esse direcionamento de Messiaen em favor do tempo vivido o conduziu a um distanciamento do enquadramento métrico por meio de diversos

Com relação às naturezas do *tempo* e da *eternidade*, tal qual se projetam na música de Messiaen, elas se adequam àquelas propostas por [São] Tomás de Aquino, citadas em destaque no incício do *Traité de Rhythme, de Couleur et d'Ornithologie*: “A eternidade é inteiramente simultânea e, no tempo, há um antes e um depois” (AQUINO apud MESSIAEN, 1994: 7). A simultaneidade é, portanto, a prerrogativa essencial da eternidade.

Outra definição tomada de [São] Tomás de Aquino, segundo a qual “o tempo responde ao movimento e a eternidade permanece a mesma” (AQUINO apud MESSIAEN, 1994: 7), complementa a anterior e ilustra a relação dialética que se estabelece entre elementos lineares que manifestam um tempo evolutivo e progressivo, e elementos não lineares que, através do cíclico, do estático e do simultâneo, enfraquecem ou mesmo eliminam o sentido de início e fim, de fluxo linear e, dessa forma, manifestam a natureza da *eternidade*. Esses aspectos se apresentam de diversas maneiras na música de Messiaen, como ritmos não retrogradáveis (ritmos palíndromos), blocos estruturais autônomos ou descontínuos e elementos de estase ou que estabelecem estados estacionários. (ALMEIDA, 2013, pp. 28-29)

Para Messiaen, a duração musical não corresponde à duração cronométrica: “[...] a música não flui em um tempo pré-determinado, em um tempo ‘físico’, mas ela engendra seu próprio tempo ao qual estende, contrai, colore e qualifica” (MESSIAEN, 1994a: 24). Movido por esse direcionamento estético, Messiaen se aproxima de conceitos filosóficos que consideram o *tempo vivido* como real e o *tempo estruturado* como abstração e artificialidade. Do ponto de vista composicional, Messiaen despreza o enquadramento métrico tradicional da música ocidental escrita e explica sua identificação com tradições artísticas e musicais que apresentam tratamentos rítmico-temporais mais flexíveis, notadamente o **cantochão**,³⁶ a versificação grega e a rítmica hindu. (ALMEIDA, 2013, p. 23; grifo desta pesquisadora)

Compositores como o italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) ou o húngaro György Ligeti (1923-2006) explorariam aspectos espirituais transversalmente em suas obras. Ambos produziram, entre outras obras, referências à Luz; o primeiro em *In nomine lucis* (1974) para órgão, executada na catedral de Speyer, Alemanha; o segundo, em sua obra *Lux aeterna* (1966) para coro misto. Deste compositor húngaro, há ainda um *Requiem* (1965) composto expressamente para uso em concerto.

O alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que cresceu como católico, inicialmente explorou sua espiritualidade no contexto desta religião, antes de migrar para outras filosofias de vida.³⁷

procedimentos composicionais que resultam em uma música amétrica. O entendimento do tempo vivido como um complexo temporal heterogêneo, espesso, composto de uma pluralidade de tempos próprios, e a intenção de manifestar musicalmente essa natureza temporal, conferiu à obra de Messiaen uma escritura rica em simultaneidades e sobreposições temporais.” (ALMEIDA, 2013, pp. 1-2)

³⁶ Dentre os teóricos estudados por Messiaen, figura o monge beneditino Dom Andre Mocquereau (1849-1930) e seu trabalho *Le nombre musical grégorien ou Rhythmique grégorienne* (1908), em que o movimento do cantochão é estudado. (ALMEIDA, 2013, pp. 47-48)

³⁷ “(...) podemos nos trazer, através da música, a um relacionamento com o que não podemos compreender, com o Sobrenatural, com Deus, com o Espírito que coordena tudo” (Stockhausen, apud COBUSSEN, 2008, p. 43)

Mesmo quando as composições [de Stockhausen] possuem nomes que reforçam a importância da forma abstrata, como *Punkte* (1952/62) e *Kontra-Punkte* (1952/ 53), *Zeitmasse* (1955/56), *Gruppen* (1955/57), *Zyklus* (1959), *Carré* (1959-60), *Kontakte* (1958-60) e *Momente* (1962-64/69), elas frequentemente revelam, em um exame mais próximo, que são governadas por uma força que forma e transcende espaço e tempo via *Geistig-Geistliche*. (PETERS & SCHREIBER, 1999, p. 98)

Propulsionado pelo Festival *Nieuwe spirituele muziek*, ocorrido em novembro de 1999 em Amsterdam, Holanda, “New Spiritual Music” (Nova Música Espiritual) teria sido o “último grande movimento no desenvolvimento da história da música do século XX que simultaneamente marca a transição para o século XXI” (COBUSSEN, 2008, pp. 29-37). Então anunciado como “a solução para a crise na música clássica contemporânea”, este movimento apresenta o compositor estônio Arvo Pärt (n. 1935) como seu fundador, incluindo também, entre outros, Giya Kancheli (n. 1935) e o britânico John Tavener (1944-2013).³⁸

Arvo Pärt professa sua religiosidade cristã ostensivamente em seu estilo autointitulado *tintinnabuli* (“pequenos sinos”, em língua latina).³⁹ Sua música é frequentemente descrita como “uma mistura contemporânea, do Nordeste da Europa, de música medieval, cânticos da Igreja Ortodoxa e minimalismo - acomodando tudo o que os proponentes da New Spiritual Music consideram como características essenciais: tonalidade (ou modalidade), andamentos lentos, stasis, simplicidade, repetição e tranquilidade.” (COBUSSEN, 2008, p. 111).⁴⁰

³⁸ James MacMillan pondera que todos os compositores oriundos de países da “Cortina de Ferro” que vieram após Shostakovich (1906-1975) foram pessoas profundamente religiosas, como Galina Ustvolskaya (1919-2006), Alfred Schnittke (1934-1998), Sofia Gubaidulina (n. 1931), Arvo Pärt (n. 1935) e Giya Kancheli (n. 1935) (ARNOLD, 2014, pp. 29-30).

³⁹ Em seus mais diferentes tamanhos e formatos, sinos tem sido notoriamente e amplamente utilizados em contextos sacro-litúrgicos. Compositores de música de concerto não tardariam a incorporar referências aos sons destes instrumentos em obras que façam alusão a uma aura religiosa ou mística. “Depois de terem durante muito tempo preenchido uma função musical, os *sinos*, no século XVI, tinham sido reservados a um papel de sinal e também de proteção mágica. Essa função já era desempenhada entre os antigos hebreus por pequenas campainhas cosidas sob as vestes do Grande Sacerdote: ‘Tu farás o manto do éfode inteiramente de estofado azul... porás romãs... entremeadas de campainhas de ouro... Quando ele entrar no santuário diante do Eterno e quando dele sair, ouvir-se-á o som das campainhas e ele de nenhum modo morrerá’ (*Êxodo*, XXVIII, 31-35). Os sinos das igrejas cristãs, instalados no interior das mesmas, serviram, inicialmente, na Idade Média, para sustentarem o canto da comunidade. Em número de quatro (de onde vem o termo *carrilhão*, derivado de ‘quatrilhão’), eles davam a nota essencial dos modos eclesiásticos, bastando assim à sustentação do canto da assembleia. Tal função foi-lhes retirada em 1564 pelo Concílio de Erlangen (Alemanha) em benefício de missões litúrgicas e mágicas de um valor completamente diferente; a partir daí, colocados na parte externa das igrejas, eles devem ‘... chamar os fieis... rechaçar os maus espíritos, dissipar as tormentas, afastar o raio e as tempestades...’. Alguns desses efeitos eram igualmente esperados (...) do simples canto dos Salmos e da recitação de certas preces.” (COTTE, 1997, pp. 127-128)

⁴⁰ “... o estilo *tintinnabuli* é baseado em um sistema simples de relacionar nas manifestações horizontais e verticais do som – melodia e harmonia (escalas e tríades arpegiadas) ... O som característico da música *tintinnabuli* brota de uma mistura de escalas diatônicas e arpejos triádicos em que stasis harmônica é sublinhada pela presença constante (real ou implicada) da tríade tônica... a base do estilo *tintinnabuli* é uma textura a duas vozes (trabalhando sempre nota contra nota), consistindo de uma voz ‘melódica’ movendo-se majoritariamente de grau em grau a partir ou em direção um som central (frequentemente, mas nem sempre a tônica) e uma voz ‘*tintinnabuli*’ soando as notas da tríade tônica.” (Hillier, **Arvo Pärt**, apud COBUSSEN, 2008, p. 114)

Na América do Norte, temos como exemplos pós-modernos a obra *Black Angels* (1970) para quarteto de cordas amplificado, de George Crumb (n. 1929), e *Rainbow Body* (2000), para orquestra sinfônica, de Christopher Theofanidis (n. 1967). A primeira é uma espécie de parábola, com Deus e o diabo em polarização, e incorpora associações musicais tais como o *diabolus in musica* (trítone), o *Dies Irae*, a sonata *Trillo di diavolo* de Giuseppe Tartini (1692-1770), e significações tradicionalmente associadas aos números 7 e 13.⁴¹ A segunda foi inspirada em duas ideias: a fascinação do compositor por Santa Hildegard von Bingen – de quem cita seu canto *Ave Maria, O Auctix Vite* - e a ideia oriunda do budismo tibetano de “corpo arco-íris”, em que quando um ser iluminado morre fisicamente, seu corpo é diretamente absorvido pelo universo como energia, como luz. Theofanidis viu no conceito oriental uma perfeita metáfora para a música de Santa Hildegard (THEOFANIDIS, s/d).

Música de Almeida Prado

Eu fui um dos primeiros compositores a fazer no Brasil missa em português, porque o Concílio tinha liberado o texto e foi uma experiência interessante. Mas eu acho que minha obra é mística mesmo sem usar o texto sacro, ela busca dar a quem a ouve, um estado de contemplação. A minha música tende a fazer você entrar num clima. Os melhores momentos da minha música são momentos estáticos de paz, são grandes porções, grandes praias. Ela é new wave antes da new wave. Eu já fazia música minimalista antes (...) do Philip Glass eu já fazia muita coisa que agora o pessoal está fazendo. (Almeida Prado, apud CORVISIER, 2000, p. 11)

Oriundo de uma família católica,⁴² Almeida Prado receberia um novo impulso em sua fé a partir de meados da década de 1960. Nesta época, o compositor viveu uma experiência mística que lhe deixou uma profunda impressão e que o fez intensificar sua prática religiosa.

Eu estava viajando de ônibus para São Paulo e no meio da estrada da Serra do Mar eu tive uma visão mística de Deus. Ninguém pode ver Deus! Mas era como se eu visse através da paisagem da Serra do Mar. Eu pude entender o abraço que Deus dá no Universo todo, a Sua presença em todas as coisas (...) neste dia entendi que Ele é, que ele faz existir desde os insetos até as galáxias. (...) Descobri a Santíssima Trindade. Este sentimento de descoberta de Deus encheu-me de uma radiante alegria, de um bem-estar. Senti-me iluminado como se de mim saíssem raios. Esta experiência eu nunca mais esqueci. Ela

⁴¹ “Sempre considerei música como uma... substância dotada de propriedades mágicas... Música é analisável apenas no nível mais mecanístico; os elementos importantes – o impulso espiritual, a curva psicológica, as implicações metafísicas – são compreensíveis apenas em termos propriamente musicais.” (George Crumb, apud COBUSSEN, 2007, p. 185)

⁴² “Minha formação é católica. Meus pais seguiam assiduamente os sacramentos, iam à missa, etc., e minha irmã Maria Inês tornou-se freira aos 19 anos. Isso me marcou muito – a ida de uma irmã para o convento marca muito. Depois, lendo o evangelho, meditando, senti que na religião católica eu encontrava a plenitude do Espírito Santo e o cumprimento de todas as profecias de Jesus.” (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, pp. 65-66).

me fez voltar à religião católica, aos sacramentos, a ler a Bíblia, a ler todos os grandes místicos como Teresa de Lisieux, São João da Cruz, Thomas Merton. (...) Duas semanas depois, quando compus o Momento 1 eu ainda estava inebriado com este momento sereno sem começo nem fim. (Almeida Prado, apud CORVISIER, 2000, p. 10)

Desde então, enquanto em busca de uma renovação estética,⁴³ várias de suas composições passariam a evocar elementos de mística judaico-cristã. A sua passagem pelo Festival de Santiago de Compostela, Espanha, em 1967, propiciou a análise de obras medievais e renascentistas (MOREIRA, 2002, p. 38). A amizade com o padre Amaro Cavalcanti de Albuquerque foi benéfica especialmente no sentido em que o último lhe apresentou várias partituras e gravações de obras contemporâneas e “místicas”.⁴⁴ Tal contato teria sido um estopim para a aproximação com a música de Messiaen, de quem em breve seria aluno, em Paris (1969-1973).⁴⁵

Eu gostei, sobretudo, em Messiaen, da liberdade que ele tinha “*vis-à-vis*” a música contemporânea da época. Ele não seguiu o serialismo de Boulez e nem Schoenberg. Ao mesmo tempo, ele tinha criado os modos de transposição limitada, que era uma forma nova. Você faria uma música que não seria serial, seria, de certa maneira, parente da música tonal, tem o modo maior, menor, entre outros, e era uma alternativa de um outro caminho que não fosse fazer Stockhausen, Boulez, Debussy e Berio. E depois, principalmente a temática religiosa. Eu sendo católico, profundamente católico, sempre me interessou o mistério divino na música. Isso Bach fez muito, mas Bach está muito longe. Depois você não tem outro compositor, a não ser esporadicamente Franz Liszt na parte final, em que ele era abade. Ele estava com as ordens, né. Ele não era padre, mas tinha as ordens da Igreja. E depois, você não vai ter nenhum compositor que falasse dos dogmas da Igreja Católica, dos Mistérios, em

⁴³ Almeida Prado havia há pouco decidido procurar um caminho próprio, diferente do nacionalismo oferecido pelo seu então professor, Camargo Guarnieri (1907-1993). À época, o então jovem santista estava trabalhando como autodidata, com orientações informais de seu amigo Gilberto Mendes (1922-2016). (Detalhes pormenorizados sobre a biografia de Almeida Prado fogem à proposta deste trabalho, pois tais informações já são amplamente disponíveis em numerosas fontes – algumas citadas na presente Bibliografia.)

⁴⁴ “(...) a grande influência que exerceu esse sacerdote na minha vida, seja no plano espiritual, seja no estético” (ALMEIDA PRADO, 1999). Monsenhor Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho (Juiz de Fora, MG, 25/07/1917 – Rio de Janeiro, RJ, 25/10/2001): “Monsenhor Amaro se destacou no campo da música sacra e desde 1955 era o coordenador da Comissão de Música Sacra da Arquidiocese do Rio. Há 40 anos criou e vinha ministrando cursos de canto pastoral realizados no Rio para agentes de paróquias da Arquidiocese do Rio e de dioceses de todo o país. Por ocasião da 40ª edição do Curso de Canto Pastoral, Monsenhor Amaro recordou que ‘todos os cursos são marcados pela alegria’ e disse, modestamente, que os elogios que recebia ‘eram referentes à união de sua equipe’. Durante a visita do Papa João Paulo II ao Brasil em 1980, Monsenhor Amaro dirigiu o grande coral de 1.500 jovens na missa do Aterro do Flamengo e os cantos da Missa no Maracanã, onde o Papa ordenou 74 sacerdotes brasileiros. Por ocasião da segunda vinda do Papa ao Rio, em 1997, no ‘2º Encontro Mundial do Papa com as Famílias’, voltou a dirigir o coral de 1.000 vozes na missa do Aterro do Flamengo. Em 1984 foi nomeado pelo Papa João Paulo II consultor da Congregação para o Culto Divino e Disciplina dos Sacramentos. Era membro da Ordem dos Músicos do Brasil. A nível nacional, foi Secretário Nacional de Liturgia e Assessor de Música Sacra da CNBB, tendo por vários anos exercido o cargo de Secretário do Regional Leste 1, da mesma entidade no Estado do Rio.” (MOIOLI, 2011)

⁴⁵ “O que Almeida [Prado] chama de música ‘mística’ é classificada por Messiaen como música religiosa, ou seja, uma música com temática religiosa que não seja feita exclusivamente para ser executada durante uma cerimônia ou culto religioso, podendo, portanto, ser também tocada em um concerto.” (TAFFARELLO, 2010, p. 36)

música. (...) O Stravinsky tem. A Sinfonia dos Salmos, tem uma missa. Mas o Stravinsky não é um compositor de temática religiosa. Ele é místico. Assim como ele é místico também no Pássaro de Fogo. Eu não sou um compositor que acha que se eu puser assim, “esse acorde é o anjo-da-guarda, esse acorde não é”, você seja obrigado a ouvir esse acorde como o anjo-da-guarda. É um acorde. E pode soar bem ou não. Então eu acho que o que me interessou em Messiaen foi o porquê que ele se aprofundou tanto nos dogmas da Igreja, transpondo para a música, de uma maneira constante. Você não tem, a não ser em Turaganlila Sinfonie, daquela parte que ele fez o Harawii. Qual outra obra que ele tem que não é estritamente religiosa? O Catálogo dos Pássaros. Mas, geralmente, há aquela visão religiosa que está em Vision de l’Amén, puramente religiosa, e no Vingt Regards de l’Énfant Jésus. Depois ele volta com a temática religiosa no oratório maravilhoso que é a Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo e, depois, o livro do Santíssimo Sacramento, para órgão, e as Meditações sobre a Eucaristia. Nunca ninguém tinha feito isso. Ninguém! Nem Bach. E depois você tem o Mistério da Santíssima Trindade, para órgão também, que é um monumento da fé católica, e a ópera São Francisco de Assis. Então isso sempre me inspirava, seguramente. Depois eu vim a conhecê-lo pessoalmente. Um homem profundamente bom. Um homem do bem. Um homem que adorava os alunos. A figura dele irradiava essa luz. Mas a minha música teve um caminho um pouco diferente da de Messiaen. Porque eu não sou, a esse ponto, somente música religiosa. Tenho algumas coisas. Tenho a missa, São Nicolau, eu tenho os Louvores Sonoros, eu tenho um ciclo chamado Cânticos do Carmelo, para canto e piano. Mas não é só isso que eu faço. Mas eu acho que a influência que Messiaen me deu foi, sobretudo, rítmica. A maneira de você utilizar o ritmo. Isso Messiaen me deu uma escrita muito benéfica. (Almeida Prado, apud TAFFARELLO, 2010, pp. 276-277)

O legado de Almeida Prado inclui obras de inspiração religiosa assim como obras sacras. Foi o primeiro brasileiro a compor missa em português, com a *Missa da Paz* (1965). Sob a égide do Movimento Pastoral de Música Litúrgica, compôs centenas de canções, publicadas anonimamente, que hoje pertencem ao “folclore urbano” (CORVISIER, 2000, pp. 10-11).

Sua extensa produção sacra inclui *Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo São Marcos* (1967; prêmio APCA), *Líber Gênesis* (1971, textos do Gênesis), o oratório *Therèse, ou, L'Amour de Dieu* (1973, textos de Santa Teresinha do Menino Jesus), *Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré* (1979; 1º prêmio no Concurso Ars Nova - UFMG) e a *Missa de São Nicolau* (1986). Esta última foi considerada pelo próprio compositor como sua melhor obra.

A *Missa São Nicolau*, composta no ano de 1985-1986, é um marco na trajetória de Almeida Prado. De acordo com depoimentos do compositor, ele teve de se defrontar com limitações pragmáticas que impuseram à composição uma série de restrições e desafios que, ao serem solucionados, foram colaborando para os contornos estéticos da obra.

Um destes fatores era a forma musical “Missa”, que não deve ser confundida com o ritual de celebração de uma missa, apesar de seguir a ordem cronológica e dramática dos momentos. Uma Missa é, normalmente, em forma de cantata ou oratório, com orquestra, coro e solistas. Cinco movimentos podem ser considerados o Ordinário da missa ou suas partes fixas: *Kyrie, Gloria, Credo,*

Sanctus e Agnus Dei. A forma musical Missa se consolidou no século XIV e a primeira missa composta por um único autor foi a *Messe de Notre Dame*, de Guillaume de Machaut.

O estilo da música religiosa adotada mesmo nos dias de hoje, entretanto, remete àquele criado pelo compositor Palestrina, no século XVI, para atender as exigências de compreensibilidade impostas pelo Concílio de Trento. Não só o texto, como o caráter de cada seção e o tipo de polifonia vocal foram então definidos.

Almeida Prado optou pela forma de oratório, com quatro cantores solistas, coro SATB e orquestra, inscrevendo-se na longa tradição de música religiosa. Podemos rastrear influências que vão desde a Missa *Papa Marcelo*, de Palestrina, *Missa em si menor* de Bach, a *Missa Solene* de Beethoven, o *Requiem* de Verdi, até a música religiosa de Messiaen.

(...) o plano da Missa é o exemplo da vontade de uma narrativa dramática que encontramos nas obras de Almeida Prado. Cada movimento se constrói sobre centros harmônicos definidos que, grau a grau, guiam a atenção dos ouvintes do centro de polarização que vai de Dó a Fá. Estes passos ascendentes podem corresponder a uma marcha espiritual, uma ascese em que o mistério da missa vai se desenrolando.

(...) Outro aspecto importante é o respeito às tradições do rito católico. A tradição católico-romana palestriniana foi inteiramente respeitada, principalmente no que diz respeito à clareza na enunciação do texto e à estrutura retórica de três invocações em cada momento dramático do rito. (GUBERNIKOFF, 1998-1999)

A produção sinfônica de Almeida Prado inclui as obras *Estigmas* (1975) para orquestra de cordas, a *Sinfonia Apocalipse* (1987), e as obras *Pai das luzes: abstração sonora* (1992) e *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* (1996; prêmio APCA). No gênero concertante, constam a *Fantasia para violino e orquestra* (1997; composta em celebração da visita do Papa João Paulo II ao Brasil), e *Salmo 148: louvor universal* (1997), para piano e jazz band.

Em um diálogo intertextual com a forma da missa de réquiem, produziu as obras *Réquiem para a paz: sobre fragmentos do Réquiem de Mozart* (1985), para viola e piano, e o *Quarteto de cordas No. 2: requiem sem palavras* (1989). Fazendo referência à música vocal/coral cristã, sua música de câmara inclui o *Salmo Final* (1972) para violino e piano, os *4 Corais* (1998) para contrabaixo e piano, além de um relevante conjunto de canções para canto e piano sobre textos bíblicos, textos e orações escritos por santos e orações da Igreja Católica Romana (HASSAN, 1996).

Encarando as distintas religiões abraâmicas de forma liberal ao ponto de considerar “judaísmo e cristianismo (...) uma coisa só” (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 66), Almeida Prado produz a cantata *Yerushaláim: Nevé Shalom* (1993) e a *Balada B'nai B'rith* (1993) para violino e piano.

Considerações gerais

Mas, vós sabeis que a Igreja continuou a nutrir grande apreço pelo valor da arte enquanto tal. De facto esta, mesmo fora das suas expressões mais tipicamente religiosas, mantém uma afinidade íntima com o mundo da fé, de modo que, até mesmo nas condições de maior separação entre a cultura e a Igreja, é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa. (WOJTYLA, 1999: 10)

Em que pese a importância dos aspectos teológicos na sua relação com o tópico deste trabalho, o foco desta tese é a execução musical, suas derivações e interfaces sobre a obra pianística de Almeida Prado. Ainda assim, este capítulo abordou a questão da sacralidade na música e os muitas vezes tênues limites estéticos entre a música designada para o templo (música sacra) e a música designada para a sala de concertos (música de concerto). Em ambas as propostas, compositores frequentemente recorrem a suas convicções e práticas pessoais e/ou profissionais.

Almeida Prado transita fluentemente entre estas duas propostas, a de música sacra e de música de concerto. Esta versatilidade testemunha a sua profunda fé católica, ao ponto de quebrar barreiras entre gêneros. Suas obras sacras e suas obras profanas de inspiração religiosa, mesmo possuindo o denominador comum da inspiração em sua fé - muitas vezes de forma até quase autobiográfica -, apresentam uma considerável variedade de propostas composicionais e estéticas.⁴⁶

⁴⁶ Autodeclarado “ecclético” em diversos depoimentos (ALMEIDA PRADO, 1996, 1999), “(...) Almeida Prado corresponde aos grandes politécnicos da história da música, àqueles criadores que se recusam a adotar princípios técnicos estanques, conservando-se livres para tomar a cada momento os recursos necessários.” (NEVES, 2008, pp. 300-301)

CAPÍTULO 2: MÚSICA CATÓLICA PARA PIANO

Comumente, de bom grado, vinculamos a expressão do sentimento religioso, antes à sonoridade do órgão ou da orquestra que à percussão precisa e à ressonância limitada do piano. (...) O cravo se prestava ainda menos à tradução da emoção religiosa; e, na música de piano anterior à de Franck, se vemos Beethoven se elevar às sublimes regiões onde a alma contemplativa entrevê a mística concepção de um Ser supremo, ou Liszt afirmar seu catolicismo em obras que refletem suntuosamente as pompas gloriosas da Igreja Romana, em nenhuma outra parte encontramos essas queixas de um cromatismo sensível e meditativo, eco das mais inquietas aspirações humanas, nem esses grandes planos luminosos sobre que se espalham sonoridades consoladoras. (CORTOT, 1986, p. 29)

Desde os primórdios dos instrumentos de teclado, existe um repertório que mantém alguma relação com contextos religiosos.⁴⁷ Haveria pelo menos três formas musicais pré-clássicas para instrumentos de teclado derivadas de práticas vocais religiosas: arranjos de cantochão, arranjos de corais luteranos e transcrições ou imitações de motetos polifônicos (FERGUSON, 1975, pp. 13-19). Esta última categoria, por sua vez, daria origem à fuga.⁴⁸

⁴⁷ A questão da utilização ou não de instrumentos, mais precisamente de teclado, no contexto do culto religioso, em que a Igreja assume posições diversas ao longo dos tempos, foge ao escopo deste trabalho. “Desde que começaram a organizar-se, as igrejas cristãs retomaram mais ou menos as tradições judaicas, temperando-as de interdições locais ou temporárias ligadas aos hábitos profanos, sendo a preocupação constante dos legisladores eclesiásticos proibir fosse mesclada com canto litúrgico ‘... uma música lasciva, militar ou inconveniente’ (texto do Concílio de Malines, 1570). Segundo a evolução dos costumes e dos usos, essas prescrições ou eram anuladas, ou diminuídas ou, por vezes, agravadas. A história da introdução do *órgão* na igreja oferece-nos um exemplo perfeito das hesitações dos liturgistas em tais matérias. Para os primeiros cristãos, o instrumento (herdeiro do *hydraule* dos romanos) evocava de maneira sinistra os mártires dos espetáculos de circo, mas também a pompa imperial de Bizâncio. Quando o cerimonial do Império, com os incensos, os leques, os trajes (a púrpura dos cardeais, por exemplo, herdada dos senadores romanos) e o órgão foram retomados pela corte pontifícia, e até nas mais humildes igrejas rurais, para honrar o Santíssimo Sacramento, o instrumento será chamado a desempenhar uma função litúrgica, progressivamente ampliada. Ainda no século XII, o cisterciense Aelred de Rielvaux (+ 1166) lamentava-se: ‘... do sopro terrível dos órgãos... do zumbido dos foles’. Pouco a pouco o órgão se integra na liturgia. Colocado no Ocidente (no cimo do grande portal), ele dialoga com os celebrantes localizados no altar (no Oriente). Por ocasião das *missas de órgão*, ele toma o lugar dos fiéis, e os versículos se alternam entre os padres ou os chantres e o instrumento. Neste caso, durante os versículos confiados ao órgão, um clérigo diz em voz baixa o texto sagrado ‘para que as palavras sejam ditas’. É só mais tarde e paulatinamente que se instaura o costume de se fazer acompanhar o cantochão no órgão (no século XVIII ainda raramente cada vez mais no século XIX). Até o século XVIII o órgão só era admitido nos ofícios de esperança ou nos de júbilo. Era proibido durante os tempos de penitência. Uma liturgia exigente desejava que ele desaparecesse então da igreja ou permanecesse ali dissimulado. Esta a razão por que certos órgãos antigos têm (ou tiveram) portas destinadas a encobrir seus tubos nas épocas prescritas do ano eclesiástico. A função de tais anteparos era puramente simbólica ou ritual, e não como creem ainda muitos fiéis e mesmo alguns padres, a de protegê-los das intempéries... ou dos ratos!” (COTTE, 1997, pp. 126-127)

⁴⁸ “É impossível saber exatamente quando a primeira transcrição foi feita; de certo modo uma melodia pré-histórica tocada numa flauta primitiva foi uma transcrição da voz humana. Transcrições são um processo evolucionário natural. À medida em que novos instrumentos foram sendo inventados e desenvolvidos, compositores naturalmente tomaram vantagem de suas novas cores e extensões, readaptando seus trabalhos e os de outros. Com o piano moderno sendo o instrumento mais versátil na música europeia ocidental, é

Entre os compositores tardo-renascentistas ingleses, vários deixaram peças para virginal baseadas em arranjos de cantochão. A peça *In Nomine* de John Taverner (1490-1545), integrante da coletânea *Mulliner's Book* (1555), serviria de modelo para várias outras peças sobre o mesmo cantochão. Na mesma coletânea, encontramos, entre outras, peças como *Eterne Rex Altissime* e *Te Per Orbem Terrarum* de John Redford (c. 1500-1547) e *Christe qui lux* e *Gloria Tibi Trinitas* de William Blitheman (c. 1525-1591).⁴⁹

Johann Kuhnau (1660-1722) considerava suas *Seis Sonatas Bíblicas* (c. 1700), inspiradas em temas do Antigo Testamento, como uma contrapartida ao gênero oratório. Programáticas, cada sonata como um todo relata uma história, e cada movimento retrata um episódio ou situação, representando um único afeto, como de praxe na música barroca. O compositor também incorpora hinos simbolicamente, como “*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*”⁵⁰ para a oração dos Israelitas antes do confronto entre Davi e Golias, na Sonata *Il combattimento tra David e Goliath*, e “*O Haupt voll Blut und Wunden*”⁵¹ na Sonata *Hezekiah* (KIRBY, 1995, p. 35).⁵²

A derradeira trilogia de sonatas de Ludwig van Beethoven, opp 109, 110 e 111, teve composição simultânea à *Missa Solemnis*, op 123. O opus 110 foi completado no dia 25 de dezembro de 1821, segundo o seu manuscrito autógrafo. Diferente de outras sonatas tardias, não traz dedicatória, o que leva à hipótese de uma dedicatória a Jesus Cristo (SOUZA, 1995, p. 18).⁵³ No *Arioso* do terceiro movimento, a melodia é semelhante à da ária para contralto “*Es ist vollbracht*” da *Paixão segundo São João*, BWV 245 de Bach. Já o opus 111 apresenta, em seus dois movimentos, contrastes de opostos dos mundos real e místico (BRENDDEL, 2007, p. 72).

A onda de estudos de música do passado que tomou parte dos compositores do século XIX parece dar impulso também a um sentimento de religiosidade na música instrumental. Tais ecos são encontrados por exemplo, no Felix Mendelssohn (1809-1847)

compreensível que tenhamos provavelmente mais transcrições para este do que para qualquer outro instrumento.” (HINSON, 1990, p. ix)

⁴⁹ “Entre os compositores elisabetianos há um número surpreendentemente grande dos que continuam fiéis ao catolicismo romano, apesar do rigor com que a monarquia impôs a separação da Igreja Anglicana de Roma; talvez porque as novas formas litúrgicas não concederam à música as mesmas oportunidades de outrora. No terreno profano cultivam o madrigal, as composições para alaúde e uma espécie de elementar música pianística: o instrumento é chamado de ‘Virginal’. É uma arte aristocrática, que também sabe interpretar os *cris de la rue*, do povo. Nunca foi tão inteiramente esquecida como a música renascentista no Continente europeu.” (CARPEAUX, 1964, p. 15)

⁵⁰ Hino escrito em 1524 por Martinho Lutero, baseado no Salmo 130.

⁵¹ Hino escrito por Paul Gerhardt (1607–1676) e Johann Crüger (1598–1662). Foi incorporado a obras de Bach (*Paixão segundo São Mateus*, BWV 244), bem como Telemann, Mendelssohn, Reger, Liszt, entre outros compositores.

⁵² Para sugestões interpretativas sobre a Sonata *Il combattimento tra David e Goliath*, baseando-se nas intenções programáticas da obra, vide CORTOT, 1986, pp. 66-67.

⁵³ Indo mais além em uma busca por relações entre a Sonata op 110 de Beethoven e o *Messias* (1741) de Handel (1685-1759), “a partir da aceitação de Cristo como centro de um programa para o *Opus 110*, torna-se possível ver o dinamismo da fuga como símbolo da subida ao Calvário e a porção final (comp. 105-110), que Beethoven tão cuidadosamente elaborou, como representante da Crucifixão. Assim, a inserção do motivo do *Messias* em um momento de tal significância faz pensar ter Beethoven querido deixar ali um elo entre as duas obras.” (SOUZA, 1995, p. 24)

dos *Seis Prelúdios e Fugas*, op 35 (1832-7) ou na obra infantil *Seis Peças para o Natal*, op 72 (1842), assim como na alusão ao hino medieval *Dies Irae* no *Intermezzo em mi bemol menor*, op 118 n. 6 (1893) de Johannes Brahms (1833-1897). Max Reger (1873-1918) utiliza o quarto movimento da Cantata BWV 128, “Auf Christi Himmelfahrt allein”⁵⁴ como base para suas *Variações e Fuga sobre um tema de Bach*, op 81 (1904)⁵⁵ e a canção “Stille Nacht”⁵⁶ na peça “Weihnachtstraum”, número 9 da coletânea *Aus der Jungenzeit*, op 17 (1895).

Na França, as obras-primas *Prelúdio, Coral e Fuga* (1884) e *Prelúdio, Aria e Final* (1886-7) de César Franck (1822-1890) traduzem a escrita organística para o piano.⁵⁷ Seguindo estes passos, o gênero vocal/coral *hino* é traduzido em música para piano no segundo movimento das *Trois Pièces* (1928) de Francis Poulenc (1899-1963) e no movimento inicial da *Sérénade en La* (1925) do russo Igor Stravinsky (1882-1971) – por volta dessa época, vivendo uma fase “francesa”.

Na Itália, a harmonicamente complexa *Sonatina* No. 4, “In diem Nativitatis Christi MCMXVII”, de Ferruccio Busoni (1866-1924), possui em seu único movimento uma “força solene e poder emocional incomum” (DUBAL, 2004, p. 440). Referências diretas à tradição musical católica são encontradas nos *Três Prelúdios sobre melodias gregorianas* (1919) de Ottorino Respighi (1879-1936).⁵⁸ Já o ciclo *Evangelion* (1959) de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) narra a história de Jesus ao longo de 28 peças divididas em quatro partes: “A Infância”, “A Vida”, “As Palavras” e “A Paixão”.

O compositor tcheco Leoš Janáček (1854-1928) inspirou-se em melodias folclóricas da Moravia para produzir seu ciclo pianístico *Po zarostlém chodníčku* (1911). A peça número 4, “A Madonna de Frýdek”, faz referência a uma devoção mariana bastante popular em seu país. Conhecida como a “Lourdes da Silésia”, Frýdek tem sido um importante lugar de peregrinação católica desde o século XVII.

Nos Estados Unidos, a peça “From Puritan Days”, número 8 do ciclo *New England Idyls*, op 62 (1902), de Edward MacDowell (1860-1908), emprega o hino *In Nomine Domini*. Posteriormente, George Crumb (n. 1929) inspirou-se no ciclo de afrescos de Giotto di Bondone (1267-1337) na Cappella degli Scrovegni (Capela Arena) em Pádua, Itália, para compor *A Little Suite for Christmas, A.D. 1979* (1980). Em 7 movimentos, esta obra ilustra musicalmente a primeira infância de Jesus.

⁵⁴ Esta cantata fora composta para a Festa da Ascensão, cujas leituras incluía Atos 1, 1-11 e Marcos 16, 14-20.

⁵⁵ Intensamente cromática, esta obra é considerada a maior obra de Reger (DUBAL, 2004, p. 589).

⁵⁶ Canção de autoria atribuída a Franz Gruber (1787-1863), sua letra foi traduzida para inúmeros idiomas ao redor do mundo.

⁵⁷ CORTOT, 1986, pp. 28-31, tecendo interessantes comentários e sugestões interpretativas sobre estas obras, chega a afirmar que Franck inicialmente as concebeu para órgão.

⁵⁸ Estes prelúdios posteriormente seriam incluídos como os três primeiros movimentos da obra orquestral *Vetrare di chiesa* (1925).

Liszt

A música apresenta, ao mesmo tempo, a intensidade e a expressão de sentimentos; é a corporificação e essência inteligível do sentimento; capaz de ser apreendida por nossos sentidos, os permeia como um dardo... e faz-se sentir em nossa alma. Se a música clama ser a arte suprema, se o espiritualismo cristão a transportou, como unicamente merecedora do Céu, para o mundo celestial, esta supremacia se embasa nas chamas puras da emoção que bate uma contra a outra de coração a coração, sem o auxílio de reflexão... (Liszt, *Neue Zeitschrift für Musik*, apud PIKE, 1953, p. 6)

Franz Liszt (1811-1886) foi alguém que, desde a tenra idade, demonstrava convicções religiosas. Após uma juventude repleta de interesses amorosos, o compositor-pianista, já na meia-idade, recebeu ordens eclesiásticas. Sua produção composicional, além de várias obras sacras, inclui numerosas peças para piano que explicitamente demonstram intenções programático-descritivas voltadas à sua fé católica. Liszt teria sido “o inventor da peça para piano inspirada pela religião” (BRENDDEL, 2007, p. 262).⁵⁹

As *Seis Consolações* (1850) são inspiradas em poesia de Charles-Augustin Saint-Beuve (1804-1869). Apesar de não possuírem títulos descritivos, carregam um sentimento “quase-religioso” (DUBAL, 2004, p. 521). Figuram entre suas peças mais simples tecnicamente, servindo como uma boa introdução a este repertório de Liszt, bem como ao complexo repertório religioso em geral.

O ciclo *Harmonies poétiques et religieuses* (1852) foi inspirado por poesia de Alphonse de Lamartine (1790-1869). Liszt inclui arranjos simples de orações em “Ave Maria” e “Pater noster”. Em “Miserere (d’après Palestrina)”, o compositor evoca arcaísmos, por meio de acordes simples, diatonismo e o estilo “puro” associado ao citado compositor renascentista (KIRBY, 1995, p. 219). A peça “Bénédiction de Dieu dans la solitude” seria “quase única entre as obras de Liszt, em que expressa este sentimento de contemplação mística que Beethoven atingiu em seu último período, mas que é raramente encontrado em outros lugares na música” (Humphrey Searle, apud DUBAL, 2004, p. 523).

As *Variações Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*⁶⁰ (1862) foram compostas após a morte de Blandine, a filha mais velha do compositor. Liszt baseia-se sobre o ostinato cromático utilizado no primeiro movimento da cantata homônima de Bach.⁶¹ O hino

⁵⁹ O compositor-pianista franco-judeu Charles-Valentin Alkan (1813-1888) pode ser considerado como um precursor da música de caráter religioso, tendo sido possivelmente o primeiro compositor de música de concerto a incorporar em suas obras melodias judaicas. Algumas obras pianísticas: *Alleluia* op 25, *Super flumina Babylonis* op 52, *13 Prières* op 64, *11 Pièces dans le style religieux* op 72, entre outras.

⁶⁰ Chorar, Lamentar, Preocupar, Temer

⁶¹ Um movimento que, como em diversas obras de Bach, posteriormente seria revisado como o “Crucifixus” da *Missa em si menor*. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* é uma das três cantatas do Kantor de Leipzig para o terceiro domingo do tempo de Páscoa. Nelas, Bach, fiel à liturgia luterana, baseou-se nas passagens bíblicas 1 Pedro 2: 11-20 e João 16: 16-23.

“Was Gott tut das ist wohlgetan” é citado como conclusão ao ciclo.⁶² Estas variações ocupariam “um lugar excepcional ao lado da Sonata em si menor de Liszt” (Alfred Cortot, apud HINSON, 1990, p. 16).⁶³

O díptico *Légendes* (1863) foi composto por volta da época em que Liszt recebera ordens sacras. A inspiração consiste em histórias de dois santos católicos: São Francisco de Assis (1182-1226) e São Francisco de Paula (1416-1507). Ambas as peças empregam tópicos que remetem à Natureza: a primeira, pássaros; a segunda, água.⁶⁴

No extenso ciclo *Années de Pelerinage*, em três livros (ou anos), várias peças realizam referências ao universo católico. A peça “Sposalizio” (segundo ano, 1837-1849), em seu “lirismo espaçoso” (DUBAL, 2004, p. 525), é inspirada pela apreciação da obra “Lo Sposalizio” (1504) de Raffaello Sanzio da Urbino (1483–1520), retratando o casamento da Virgem Maria com São José. Emprega “uma harmonia altamente sofisticada para criar uma aura de inocência jubilosa e extática” (BRENDDEL, 2007, p. 259).



Raffaello Sanzio da Urbino: “Lo Sposalizio”

O terceiro ano do ciclo (1877) é o que contém mais peças com títulos descritivos que remetem à religiosidade do compositor. Em “Angelus! Prière aux anges gardiens”, Liszt ouviu os sinos do Angelus soarem suavemente à noite, inspirando-se para retratar

⁶² “Tudo o que Deus fez está bem feito”, hino composto em 1674 por Samuel Rodigast.

⁶³ Para sugestões interpretativas, vide CORTOT, 1986, pp. 163-164.

⁶⁴ Tópicos referentes a Natureza frequentemente também aludem ao universo religioso, por vezes emulando uma concepção panteísta de mundo. Para uma perspectiva recente sobre a inter-relação entre Ecologia e a Igreja Católica, é oportuna a consulta à encíclica promulgada recentemente pelo Papa Francisco a respeito. BERGOGLIO, Jorge Mario. **Carta Encíclica *Laudato Si'* do Santo Padre Francisco sobre o cuidado da casa comum.** Vaticano, 24 de maio de 2015. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html> (último acesso: 01/10/2016)

este momento musicalmente.⁶⁵ Neste livro, destaca-se a peça “Les jeux d’eaux à la Villa d’Este”, inspirada nas famosas fontes existentes em Tivoli, Itália.⁶⁶ Composta na tonalidade “mística” de Fá sustenido Maior, “evoca um impressionismo que possui um som eclesiástico misturado a uma marcada sensualidade que se cresce até um poderoso clímax” (DUBAL, 2004, p. 527). No compasso 144, Liszt modula a Ré Maior e cita, em latim, um trecho do Evangelho de São João.⁶⁷



Le Cento Fontane (“As Cem Fontes”), Villa d’Este, Tivoli, Itália

A suíte *Weihnachtsbaum: Arbre de Noël* (1876) foi dedicada a sua neta Daniela. É largamente baseada em canções de Natal. Uma obra tardia, reflete “reminiscências irônicas do passado, ou de excursões para uma esfera de sentimento infantil” (BRENDDEL, 2007, p. 274).

Messiaen

Creio no criador de todas as coisas visíveis e invisíveis... A expressão ‘coisas invisíveis exerceu em mim uma impressão especialmente profunda. Ela não engloba tudo? Não se refere ela tanto ao mundo das estrelas como ao mundo dos átomos, tanto ao mundo dos anjos como ao dos demônios, ao de nossos próprios pensamentos, e ao de tudo aquilo que nos é desconhecido e, acima de tudo, ao mundo do possível, que apenas Deus conhece? (Messiaen, **Melos**, Mainz: Schott’s Söhne, 1958, apud HAMEL, 1995, p. 38)

Em seu ciclo *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus* (1944), Messiaen ergue não apenas um dos monumentos pianísticos do século XX, como também deixa um grandioso

⁶⁵ A Hora do Angelus, ou Toque das Ave-Marias, são orações católicas realizadas ao longo do dia, às 6:00h, 12:00h e 18:00h, lembrando o momento da Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem Maria (Lucas 1, 26-30).

⁶⁶ Segundo Ferruccio Busoni, esta peça seria “o modelo para todas as fontes musicais que fluíram desde então” (BRENDDEL, 2007, p. 276).

⁶⁷ “Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam” - “Mas o que beber da água que eu lhe der jamais terá sede. Mas a água que eu lhe der virá a ser nele fonte de água, que jorrará até a vida eterna.” (João 4, 14)

testemunho de sua fé católica. O compositor propõe uma série de contemplações sobre o menino Jesus, inspirando-se em textos de São Tomás de Aquino (1225-1274), São João da Cruz (1542-1591), Santa Teresa de Lisieux (1873-1897) e Dom Columba Marmion (1858-1923), além dos Evangelhos e do Missal católico.

Vários personagens descritos em textos bíblicos se fazem presentes: a Virgem, os Anjos, os Magos, bem como “criaturas imateriais ou simbólicas” (o Tempo, as Alturas, o Silêncio, a Estrela, a Cruz). Messiaen utiliza motivos simbólicos recorrentes ao longo do ciclo: *Thème de Dieu*, *Thème de l'Étoile et de la Croix* e *Thème d'Accords*.



Thème de Dieu



Thème d'Étoile et de la Croix



Thème d'Accords

O Tema de Deus é encontrado no “Regards du Père” (I), “Regard du Fils” (V), e “Regards de l'Esprit de joie” (X), formando assim a Santíssima Trindade, bem como “Par Lui tout a été fait” (VI) e “Le baiser de l'Enfant-Jésus” (XV). O Tema da Estrela e da Cruz é explorado ostensivamente no “Regard d'Étoile” (II) e no “Regard de la Croix” (VII). Messiaen, no prefácio da obra, explica que a Estrela e a Cruz são o mesmo tema porque uma abre e a outra fecha o período terrestre de Jesus.⁶⁸

Mais que em todas as minhas obras précédentes, [nos *Vingt Regards*] eu busquei uma linguagem de amor místico, uma vez variada, poderosa e terna, às vezes brutal, numa ordenação multicolorida. (Messiaen, apud DUBAL, 2004, p. 553)

⁶⁸ Para considerações sobre três Regards (I, II, XVII), vide GUIGUE (2001).

Dentro da estética místico-ornitológica de Messiaen, os pássaros são particularmente especiais por serem “músicos natos” criados por Deus.⁶⁹ Dessa forma, o outro grande ciclo para piano solo de Messiaen, *Catalogue d’Oiseaux* (1956-8), expressa o profundo amor de Messiaen à natureza como criação divina. Ainda mais experimental que os *Regards*, Messiaen leva mais adiante a experimentação timbrística e temporal, criando um novo senso de forma “em que não mais é baseada nos padrões ocidentais clássicos mas parece não se relacionar pelo tempo de maneira alguma” (DUBAL, 2004, p. 553).

Almeida Prado

A música é uma linguagem subjetiva, abstrata. Então, através dessa abstração, tentei passar uma certa alegoria, uma certa emoção que levasse as pessoas a uma vibração com Deus. (Almeida Prado, apud HASSAN, 1996, p. 19)

A vasta produção pianístico-religiosa de Almeida Prado inclui desde peças curtas com propósitos didáticos até monumentais e complexos ciclos. Estas obras percorrem uma vasta gama de possibilidades técnicas, formais e estéticas. Podemos observar a evolução do pianismo de Almeida Prado particularmente em três longas e importantes séries compostas durante considerável parte de sua trajetória artística: os *Momentos* (1965-1983), as *Sonatas* (1965-2004) e as *Cartas Celestes* (1974-2010).⁷⁰ Tais séries são, portanto, testemunhos privilegiados da sua estética. No presente trabalho, os dois primeiros ciclos frequentemente demonstram claros exemplos do misticismo do compositor, como será demonstrado a seguir.

O ciclo dos *Momentos* apresenta alguns dos primeiros exemplos de sua fé aplicada à sua música para piano. Apesar de, em sua maior parte, apresentar música abstrata,⁷¹ o mesmo contém, em algumas de suas peças, indicações escritas que remetem ao misticismo do compositor. Expressões de introspecção incluem *sereno* (*Momentos* 1, 27, 31), *calmo* (*Momento* 5), *com amplidão infinita* (*Momento* 4), *como uma visão* (*Momento* 23), enquanto que expressões de exaltação são encontradas no *Momento* 32 (*como um chamado, jubiloso*) e no *Momento* 42 (*com júbilo*). Luz é indicada em expressões como *luminoso* (*Momentos* 9, 28), *cintilante* (*Momentos* 17, 37), *fulgurante* (*Momento* 13). Forças naturais são sugeridas em expressões como *como uma espiral de fogo* (*Momento* 19), *como uma aurora* (*Momento* 14), *solar* (*Momentos* 6, III) e *estelar* (*Momento* 34).

⁶⁹ “É, portanto, sintomático que Messiaen tenha escolhido como temática para sua única ópera – *Saint François d’Assise* (1979-1983) – a vida de um santo cuja imagem na simbologia católica é fortemente relacionada aos pássaros.” (ALMEIDA, 2013, p. 10)

⁷⁰ Enquanto o ciclo dos *Momentos* estendeu-se por cerca de duas décadas, decisivas na formação estilística do compositor, os ciclos das *Sonatas* e das *Cartas Celestes*, de maiores dimensões e pretensões, perduraram até pouco antes do falecimento de Almeida Prado.

⁷¹ Com a notável exceção do caderno “Impressões de Cubatão” (1971).

Os *Momentos* 5 e 42 lembram cantos modais comumente realizados em contextos católicos.⁷² O *Momento* 42, subtítulo “Aleluias”, “naturalmente nos direciona a um ambiente religioso, como o da tradição do ‘Sábado de Aleluia’, onde geralmente encontramos o cântico, a procissão, e quase sempre o acompanhamento de sinos como fortes representações desse tipo de evento” (SILVA, 2011, pp. 28-32). O *Momento* 45 também contém a indicação *como um sino*.

Explorando as formas de larga escala, são constatados elementos de religiosidade em quatro de suas sonatas para piano, todas compostas durante a década de 1980. Suas diversas sonatas para piano que exploram elementos programáticos, enquanto calcadas em precedentes no sonatismo de Kuhnau, Beethoven, Liszt e Scriabin,⁷³ demonstram “liberdade na organização dos movimentos, sempre com um marcante caráter de unidade entre os movimentos de uma mesma obra, e com tendência a transformá-los em seções de andamentos diversos, mas interligadas para formar uma obra una” (BARANCOSKI, 2000, p. 200). A retórica formal da forma sonata alia-se a um programa, potencializando-o.

Na eclética *Sonata* No. 4 (1984), o 3º movimento, “Interlúdio (Choral)”, traz a inscrição “Jesus, em tuas mãos finalmente encontro a paz”, e é dedicado “a Ele”. Já as *Sonatas* No. 6 e 7 fazem parte das chamadas “sonatas programáticas”, e abordam a temática religiosa de forma ainda mais intensa (CORVISIER, 2000, p. 82).

A *Sonata* No. 6, “Romanceiro de São João da Cruz” (1984-1985), foi inspirada no poema “O Cântico Espiritual” do citado carmelita espanhol, descrevendo sua estada na prisão em Toledo. O poema, por sua vez, foi baseado no “Cântico dos Cânticos” (CORVISIER, 2000, pp. 109-125). Uma obra cíclica, em 9 movimentos, “o elemento mais claro aqui proveniente da forma sonata é o uso de dois temas principais muito contrastantes: o tema da alma e o tema da noite. Embora em constante desenvolvimento temático, a seção central (IV - Diálogo da alma enamorada da noite) oferece um desenvolvimento mais amplo e conjunto dos temas, correspondendo ao desenvolvimento propriamente dito da forma sonata tradicional” (BARANCOSKI, 2000, pp. 201-202).

A *Sonata* No. 7 (1989), uma das mais importantes da série, foi inspirada no Salmo 19, que aparece citado na própria partitura. Em um movimento e intitulada “Sonata-Fantasia”, denota forte caráter improvisatório, “imitando preces e manifestações dramáticas de louvor” (BARANCOSKI, 2000, p. 203). Sua forma, como o próprio compositor afirma, é baseada numa estrutura salmodista, em que uma linha recitante, como as orações do canto gregoriano, serve como refrão entre as seções (CORVISIER,

⁷² “A melodia por sua vez, possui um forte teor popular, quase folclórico. Há aqui outro tipo de intertextualidade: a de estilo, que corresponde com o ideal estético de Mário de Andrade, mais especificamente, o do [...] ‘nacionalismo inconsciente’, ou seja, [onde] o compositor cria temas que parecem folclóricos [...]’ (CONTIER apud SALLES, 2003, p. 147), mas que não necessariamente provém de uma fonte folclórica legítima; o compositor não cita literalmente uma melodia popular ou folclórica, mas se apoia no espírito nelas presente.” (SILVA, 2011, pp. 28-32)

⁷³ A inclusão de Alexander Scriabin (1872-1915) no contexto da pesquisa presente é problemática, uma vez que este compositor fugiu bastante do conceito de cristianismo tradicional ao se alinhar com ideias teosóficas bastante em voga em sua época. Para mais informações, vide TOMÁS (1993).

2000, pp. 125-133). “A sonoridade desta sonata é muito particular, com influências de sonoridades orientais e um acentuado espírito místico” (BARANCOSKI, 2000, p. 203).

A *Sonata* No. 8 (1989), subtitulada “Sonata Breve”, foi originalmente concebida como uma sonatina devido a sua concisão e economia de elementos musicais. O 2º movimento, intitulado “Vespers”, foi inspirado no 13º verso do Salmo 65. O 3º movimento, intitulado “Noturnal”, foi inspirado por um poema de Thomas Merton (1915-1968), cujo trecho é reproduzido na partitura. O 4º e último movimento, um rondó intitulado “Auroral”, toma sua inspiração no 8º verso do Salmo 57 (CORVISIER, 2000, pp. 134-146).

A coletânea *Cartilha Rítmica* inclui vários exercícios (II. 28, II.29, II.30, II.31, II.32, II.33, II.34, II.35, IV.9, IV.10), que, em texturas predominantemente em estilo coral, poderiam bem ser utilizadas em funções litúrgicas, bem como a peça *Ad laudes matutinas* (exercício I.9), cujo título remete à primeira oração do dia, de acordo com a liturgia monástica beneditina. Esta última, a primeira peça pianística de Almeida Prado cujo título remete a religiosidade católica, é apresentada como um estudo para “figuras e acentos diversos com ressonâncias” e se utiliza do conceito de obra aberta (mais precisamente forma modular programada) ao permitir ao intérprete três formas de ordenação de suas cinco seções.

Devoções e Homenagens

O Antigo Testamento iria inspirar, entre outras obras, *O Profeta Daniel* (1995) e *Louvor universal: dos rios e dos mares: Salmo 148* (1997). Esta última integra a obra “Salmo 148 - Louvor Universal” para piano e jazz band, e pode ser tocada separadamente.

O ciclo *Itinerário amoroso e idílico ou O livro de Helenice* (1976) foi inspirado no livro do “Cântico dos Cânticos”. É bastante apropriada, para esta homenagem musical a sua esposa Helenice Audi, a inspiração no livro bíblico que mais intensamente discorre sobre o amor conjugal. Uma obra lírica em sete movimentos, com elementos cíclicos e de limitada constelação harmônica, este trabalho evoca arcaísmos como escritas responsorial e coral (GANDELMAN, 1997, p. 228).⁷⁴

O Novo Testamento iria inspirar a obra *Das parábolas do reino: díptico evangélico* (2001) bem como duas tocatas: a *Tocatta da Alegria* (1996) e a *Tocatta da Epifania* (2002). A primeira possui como epígrafe um versículo do Evangelho de São João⁷⁵ e cita na seção central o primeiro verso do cantochão *Hymne: Auctor beate seaculi*,

⁷⁴ Obra bastante aclamada por crítica e público, “seus procedimentos de acumulação de elementos, de rarefação, suas acelerações, seus crescendos e diminuendos, seus desdobramentos de intenções poéticas, líricas ou dramáticas em diversos planos, são de primeira ordem e conseguem desvendar na audiência abismos interiores, antes ignorados.” (Antonio Hernandez, apud MARIZ, 2005, p. 394)

⁷⁵ “Que a minha alegria esteja em vós, e a vossa alegria seja completa.” (João 15, 11)

em honra ao Sagrado Coração de Jesus. A segunda possui como epígrafe um trecho do Evangelho de São Mateus.⁷⁶

Elementos de devoção mariana podem ser identificados em obras como *Fragmento: oração à Virgem Maria do Beato José de Anchieta* (1988), *Rosa Mystica, ora pro nobis* (1991) e *Quarta Estação da Via Sacra: Jesus encontra sua Mãe Santíssima* (2005). Estas obras seguem a temática mariológica iniciada com o ciclo do *Rosário de Medjugorje*, porém com pretensões formais mais modestas.

A inspiração no pictórico iria produzir, entre outras obras, o ciclo dos 16 *Poesilúdios* (1983-1985). A peça n. 11, “Noites de Solesmes” (1985), foi inspirada pelo óleo sobre tela *São Bento* (1985), de autoria do ex-monge beneditino Geraldo Porto, e cita fragmentos da salmodia medieval *Dixit Dominus* (Salmo 110), ambientados entre sons de badaladas de sinos. Além destas relevantes referências religiosas, sua estrutura formal, com alternância de gestos musicais, alude ao estilo responsorial ou antifonal.

A obra *As begônias do quintal celeste: estudo sobre cores de acordes alterados* (1993) foi dedicada “aos meus pais, que as cultivam no quintal de sua morada celeste”. A obra *Recordare* (1995) foi criada “in memoriam minha madrinha Chiquinha”. Constam ainda de seu catálogo as obras *In Paradisum* (1974) “in memoriam Antonieta Rudge” e *Lacrymosa* (1990) “in memoriam Cazuzza, que soube carregar o estandarte da vida até o fim. Que sua alma encontre a Face de Jesus, a Paz e a Alegria Eterna”. Digna de menção também é uma série de *Corais para o Ano Litúrgico*, para piano solo (1984-1999).

Peregrinações e Retiros

O final da década de 1980 e início de 1990 testemunham a criação de algumas importantes obras pianísticas inspiradas em experiências pessoais. Após uma estadia em Medjugorje (antiga Iugoslávia, atual Bósnia e Herzegovina), Almeida Prado produziu os ciclos *Pelerinage* (1987), *Le Rosaire de Medjugorje* (1987) e *Três Profecias em Forma de Estudos* (1988).

Eu nunca deixei de acreditar em Deus, mas em Medjugorje eu senti a presença Dele com muita força. Eu passei doze dias lá e tive experiências maravilhosas. Foi um banho de misticismo. (Almeida Prado, apud HASSAN, 1996, p. 20)

Uma das obras mais importantes de Almeida Prado, e certamente seu *magnum opus* religioso-pianístico, *Le Rosaire de Medjugorje* foi motivado pelas aparições de Nossa Senhora.⁷⁷ Obra programática narrando a vida de Jesus Cristo através da oração do

⁷⁶ “Depois de ouvirem o rei, partiram; e eis que a estrela que viram no Oriente os precedia, até que, chegando, parou sobre onde estava o menino. E vendo eles a estrela, alegraram-se com grande e intenso júbilo” (Mateus 2, 9-10)

⁷⁷ Vale citar que, até o momento da redação deste trabalho, as aparições de Medjugorje, ocorridas na década de 1980, ainda passam pelo crivo do Vaticano; portanto, ainda não possuem o reconhecimento formal

Rosário, inicialmente constava de três partes, “Mystères joyeux”, “Mystères douloureux” e “Mystères glorieux”, todas compostas em 1987.⁷⁸ Posteriormente, consonante com a adição de mais um mistério à esta oração, pelo então Papa João Paulo II (1920-2005) em 2002, o compositor acrescentou os “Mistérios Luminosos”.⁷⁹

Outro dia eu estava em oração e às vezes tenho uma locução interior (termo místico usado para designar contatos com o Alto) e Nossa Senhora me disse que meu tempo no Brasil estava terminando e que eu tinha que ir para outro lugar. Porque quando fui para a Europa, ano passado [1987], que fui para ficar um longo tempo. Mas fui parar em Medjugorje e tive que voltar para dar início a todo este movimento, as imagens que eu trouxe (de Nossa Senhora Rainha da Paz que aparece a cinco videntes desde 1981) e daí que precisava estar aqui. Agora as coisas estão indo, andando sem mim e sinto que fechei um capítulo aqui e tem que abrir outro em outro lugar. É isso, nós somos peregrinos. (...)

Pois então entre a Missa [de São Nicolau], a estréia da Missa, que era em dezembro de 1987, e o ballet em outubro, eu não tinha o que fazer na Europa. Estava com dinheiro, mas aí me lembrei de Medjugorje, que eu relutava em ir, eu tinha medo... (...) Das exigências de Jesus, porque eu não estava vivendo uma vida de acordo, estava vivendo de um jeito **oba oba** e eu sabia que isso não ia me levar a lugar algum. E via Deus como um grande caçador me espreitando, sabe como uma daquelas redes que se caçam os leões? Porque Deus é um grande caçador, ele te caça, ele te quer, malgrè, eu ia para cá ele para lá. Eu sabia que se chegasse lá e ele me pedisse para renunciar a tudo, todas as ilusões... (...)

Aí começou todo o trabalho, eu senti necessidade de confessar, de procurar soltar e as coisas que foram dando certo até que durante uma aparição senti a presença de Maria chegando perto de mim e eu estava no céu - me veio uma certeza que Deus me ama, como eu sou, e que Deus não é um tirano, que o céu é uma jubilação, não dá para entender, foram minutos que para mim pareceram anos. E naquele minuto eu tudo entendi, eu tudo perdoei. E fiquei tão perturbado que comecei a trabalhar este dom e então comecei a rezar. Ia para a colina e ficava quatro horas em oração, ia para o quarto rezar, ia andar. (...)

ouvi a voz de Maria na cruz azul que fica na colina – que ela havia me levado lá para me entregar a Jesus e que era irreversível, que ela com muito custo tinha conseguido me levar e que tinha lutado muito com Satanás e que eu não ia mais decepcioná-la. Não vem a frase, vem uma intuição. Aí, dias depois, fui rezar numa cruz que é uma cruz de madeira, como tem em Campos de Jordão e aí Jesus falou: “Dá-me tua vida”. Aí fiquei em pânico, pensei que ia morrer. E eu disse: “toma Jesus, tudo é teu”. Eu senti uma alegria, uma

completo por parte da Igreja Católica. No entanto, Medjugorje já é consolidada no universo do catolicismo popular contemporâneo.

⁷⁸ Em 1991, Almeida Prado arranhou os “Mystères joyeux” para órgão e quinteto de metais.

⁷⁹ Os “Mistérios Luminosos” são dedicados “À querida irmã Maria Ignez, minha homenagem, gratidão, carinho, amor, admiração pelos 50 anos, bodas de ouro, como vida edificante e religiosa de Missionária de Jesus Crucificado”

jubilação, fiquei inebriado, como se tivesse tomado cinco garrafas de vinho. Fiquei rejuvenescido. Mas eu não podia por uma tenda e ficar lá e eu tive que voltar, trabalhar, etc. Fui para Fribourg e levei uma vida entre o retiro e a solidão, aquela neve e comecei a escrever o **Rosário de Medjugorje** e fiquei esperando a **Missa de São Nicolau**, a estréia da minha Missa. (Almeida Prado, apud VASCONCELOS, 2007)

Obra cíclica, seus constantes temas de Maria e de Jesus incitam um paralelo com os *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* de Messiaen. Não obstante esta comparação com o mestre francês, *Le Rosaire de Medjugorje* emprega um idiomatismo próprio, notadamente no que concerne ao *transtonalismo*.⁸⁰ Apesar de ser baseada em uma série dodecafônica (a “série de Medjugorje”, como Almeida Prado define), a obra não adere à prática serial estrita, pois as notas são utilizadas em ordem inteiramente livre. Além disso, alguns centros tonais específicos fazem referência a passagens e temas principais com relevância religiosa: a tonalidade de Mi bemol Maior representa luz; a tonalidade de Mi Maior, a alegria; a tríade de Fá Maior, a Santíssima Trindade, a Eternidade e a Bem-aventurança (CORVISIER, 2000, pp. 34-36).

Da mesma época consta o tríptico *Três Profecias em forma de Estudos* (1988). Cada estudo é inspirado por uma passagem do Antigo Testamento, respectivamente Zacarias, Baruch e Isaías.⁸¹ Como estudos, cada peça explora algum aspecto composicional e/ou pianístico, como assim é de praxe para o gênero: ressonâncias, ritmos e texturas. O misticismo religioso é expresso principalmente por meio de atmosferas e ambientações.

Passaram-se alguns anos, não tantos, quando José Eduardo Martins me pediu um Estudo, para a série que ele estava encomendando para vários compositores de Estudos, inclusive Gilberto Mendes, um compositor alemão, outro Porto-riquenho, não me recordo se o Willy [Correia de Oliveira] também fez algo. Eu havia recém chegado de Mediugórie. Estando lá conheci uma vidente chamada Vicka que me disse que o acontecimento de Mediugórie, e outros acontecimentos, estavam previstos em uma profecia da Bíblia, porque Mediugórie está localizado entre duas montanhas. Nesta Profecia consta que

⁸⁰ Transtonalismo é um neologismo criado pelo musicólogo Yulo Brandão para definir o conjunto idiossincrático de técnicas composicionais de Almeida Prado (MARIZ, 2005, p. 402). “O aparato teórico do compositor é fértil em expressões originais que designam sistemas ou técnicas composicionais por ele utilizados. Entre eles, o de *transtonalismo* pode ser definido de imediato como um sistema harmônico não rigoroso, tolerante, apto a suportar dinâmicas tonais, atonais ou seriais, e onde qualquer tipo de acorde pode eventualmente cumprir qualquer função, inclusive cadencial ou pseudo-cadencial.” (GUIGUE & PINHEIRO, 2002, p. 62). Almeida Prado assim define o Transtonalismo: “uma observância dos harmônicos resultantes das fundamentais e a incorporação de tudo o que se poderia obter das técnicas contemporâneas, como o serialismo e o minimalismo, na utilização das manchas sonoras (clusters) e toda a riqueza rítmica de Messiaen e Villa-Lobos.” “(...) utilização consciente das oitavas, quintas, quartas, terças, sextas e sétimas do espectro harmônico, ou seja, os harmônicos na sua linha fundamental e, depois, com as notas superiores livremente usadas.” “(...) eu me utilizava de processos seriais, atonais, como um pensamento de fixar os acordes, como se fossem ‘tonalidades’, sem o processo típico serial de Schoenberg, que após a série original, vem a inversão, o retrógrado, e a inversão do retrógrado.”

⁸¹ “Levantando de novo os olhos, olhei e vi quatro carros que saíam dentre duas montanhas; estas eram montanhas de bronze.” (Zacarias 6, 1) “Jerusalém, volta o teu olhar para o Oriente, vê a alegria que te vem de Deus.” (Baruc 4, 36) “E haverá uma Vereda Pura, que se chamará o Caminho Santo.” (Isaías 35, 8)

destas montanhas saíram carros que são os profetas, as profecias, foi quando eu resolvi fazer um Tríptico de Estudos, onde o primeiro tem por base ressonâncias do princípio das Cartas Celestes, percebe-se que o piano é uma grande máquina de ressonâncias, o segundo é de fato um Estudo rítmico, porque eu coloco os compassos 5/2, 5/4, 5/8 e 5/16 como uma modulação rítmica de figuras e de valores, e o intérprete não pode acelerar, porque é necessário tomar por base as quatro semicolcheias que vão ser a subdivisão da mínima, é uma modulação rítmica, neste caso a dificuldade é você manter a coerência das figuras. Não é quiáltera, não há nenhuma quiáltera. Ele se desenrola em uma constante, que volta novamente aos valores do começo, e termina brilhantemente na codeta. O último Estudo desta série, Profecia nº 3, é um Tema com Variações. Todo ele tem a armadura de mi maior, porque na verdade ele é um mi maior livre, mas não é um mi atonal, é um mi maior mesmo, como Beethoven faz mi maior na Sonata op. 109, há uma lembrança de Beethoven aqui neste Estudo. O primeiro tema é um coral, a primeira Variação são trêmulos e trinados, a segunda Variação volta o coral com notas repetidas também. A Variação três tem um imenso pedal na mão esquerda e figuras de “trioletts”, de tercinas, arpejos e trinados, um festival de trinados, como existe na op. 109. Ele termina com este arco de quintas justas que vão subindo, um arco de quintas finalizando em mi maior. Foi dedicado a José Eduardo que o tocou na Europa, em vários lugares, e quem gravou foi a Ana Cláudia de Assis em um disco da Unirio chamado “O som de Almeida Prado” onde ela incluiu estes Estudos como um “Tríptico”. (Almeida Prado, apud YANSEN, 2005, pp. 40-41)

Formalmente, os dois primeiros estudos são multiseccionais. Enquanto a *Profecia n. 1* é marcada pelo contínuo uso de elementos espectralistas,⁸² a *Profecia n. 2* dá destaque a um refrão de acordes baseado no modo 3 dos *Modos de Transposição Limitada* de Messiaen, em dó, em aceleração métrica (progredindo desde 5/2, a 5/4, 5/8 até 5/16), marcados *como sinos* pelo compositor. Já a *Profecia n. 3*, um tema com três variações, pelo seu caráter plácido (sugerido desde a indicação *Daruj nam mir!* - Dai-nos a paz!, em língua croata), seu centro tonal em Mi, e uso de variações texturais, sugere o movimento final da *Sonata op 109* (1820) de Beethoven, compositor admirado e citado por Almeida Prado.⁸³

⁸² “A música espectral, desenvolvida notavelmente pelo compositor Tristan Murail, colega de Almeida Prado na turma de Olivier Messiaen em Paris nos anos 1970, se particulariza pelo fato que procura encontrar nas propriedades acústicas do som sua razão dinâmica, e, daí, a estrutura temporal que poderá revestir a obra. O modo mais simples de conhecer essas propriedades é de obter, por meio de equipamento específico (normalmente via computador) uma lista do conjunto das frequências em presença a cada momento no som, com suas intensidades respectivas. Este censo dá o que é chamado de ‘espectro’ do som. Como os espectros naturais nunca são fenômenos totalmente estáticos, pois até o espectro instrumental o mais simples se modifica no tempo, a composição com os espectros implica em levar em conta essas transformações, as quais agem em retorno sobre o ritmo, a pulsação da música e os processos formais. De fato, a harmonia, a melodia, o timbre, a intensidade e a forma deixam de existir como entidades separadas, organizadas segundo sistemas distintos e independentes. Eles são considerados como partes do fenômeno sonoro global.” (GUIGUE, 2010). Para mais informações, vide DUFORT (2013), LÉVY (2013), MURAIL (1992), entre outros textos.

⁸³ “O maravilhoso Beethoven, na Aurora, escreve os últimos compassos em moto confuso, põe o pedal e deixa. Imagina na época do Beethoven, isso devia soar como um caos.” (ALMEIDA PRADO, 1999). Há ainda relatos do próprio Almeida Prado sobre sua admiração pelas sonatas tardias para piano do mestre alemão. Exemplos de intertextualidade na obra de Almeida Prado são vários. Por exemplo, no 1º movimento da *Sonata No. 8* (1989) de Almeida Prado, o 2º tema faz alusão ao início da *Sonata op 81ª*,

A opção por agrupar três estudos levanta a hipótese de um simbolismo numerológico, haja vista a relevância do número três na teologia cristã, representando principalmente a Santíssima Trindade. Um arco macro-formal conduz do equilíbrio instável da primeira peça, a intrigante *Profecia n. 1*, da intensa instabilidade da segunda, a enérgica *Profecia n. 2* (a mais dissonante do grupo), a uma resolução da sonoridade global do tríptico na terceira peça, a transparente e contemplativa *Profecia n. 3*.

Os *Nove Louvores Sonoros* (1988) foram concebidos após uma experiência pessoal em uma comunidade carismática católica (GANDELMAN, 1997, pp. 247-250). A inspiração vem de trechos bíblicos (livros dos Salmos, Oseias e Lucas), orações católicas (“Ladainha do coração casto e humilde de Jesus” e “Ladainha do Sagrado Coração de Jesus”) e palavras atribuídas a Nossa Senhora em suas aparições.

E depois, eu compus (...) **Nove Louvores Sonoros** (...) que é uma lembrança de tudo aquilo que eu passei - uma espécie de psicanálise musicada sobre tudo o que passei toda essa experiência mística. (Almeida Prado, apud VASCONCELOS, 2007)

Um outro significativo conjunto de obras é o decorrente de sua estadia em Israel, por ocasião de seu trabalho como professor visitante na Academia Rubin em Jerusalém (1989-1990). Nessa época, tivera “uma forte experiência do Cristo, de Jesus e dos apóstolos, do começo da Igreja, do judaísmo – judaísmo e cristianismo são uma coisa só” (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 66).

Esse período em Jerusalém foi um momento místico muito importante para mim em que eu redescobri o Evangelho nos lugares por onde Jesus andou. Por circunstâncias históricas, os lugares estão intactos, então você vê um pastor no campo em Jerusalém que tem a mesma roupa que usava o pastor do tempo de Jesus. Sentido isso tudo, eu anotava os temas e fiz um trabalho bem oriental, bem Médio Oriente, nada brasileiro. Eu gosto muito dessa fase de Jerusalém. (ALMEIDA PRADO, 1999)

Almeida Prado sentiu, “sobretudo, que estava no cerne, no oco, no centro de uma experiência bíblica única. Depois disso sou outro” (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 66). Sente-se impelido a musicar narrativas de suas caminhadas em lugares sagrados da Terra Santa (CORVISIER, 2000, p. 18). Nascem desta experiência as obras *Três Mosaicos Sonoros* (1989), *Três Croquis de Israel* (1989), *Quinze Flashes de Jerusalém* (1989)⁸⁴ e a *Balada No. 2, “Shirá Israel”* (1990).

“Les Adieux” (1809-1810), de Beethoven. Por sua vez, HARTMANN (2013) encontra ecos dos movimentos finais das *Sonatas* op 109 (1820) e op 111 (1822) do compositor de Bonn no movimento final da *Sonata* No. 10, “Das Rosas” (1996), do compositor santista.

⁸⁴ Em 1991, Almeida Prado orquestrou os *Quinze Flashes de Jerusalem*.

Considerações gerais

Há uma longa tradição de música religiosa para piano, que tivera previamente seus principais expoentes em Liszt e Messiaen. No Brasil, Almeida Prado certamente figura como um compositor representativo desta tendência. Continuando uma tradição, mas ao mesmo tempo utilizando sua linguagem composicional própria, Almeida Prado deixa um significativo legado de obras pianísticas com referências católicas.

Verifica-se, em uma análise superficial, que uma parcela considerável deste repertório realiza frequentes referências à religião seja através de elementos para-musicais - cujas principais fontes seriam textos bíblicos e teológicos, orações, contextos, personagens, lugares, fatos e acontecimentos associados à religião -, ou elementos oriundos da música sacra. Neste último caso, são abundantes os artifícios de intertextualidade. Alguns exemplos, no âmbito da escrita instrumental, incluiriam arcaísmos como escritas em recitativos e coral (com suas devidas implicações rítmicas e texturais) ou até mesmo citação, paródia ou alusão ao repertório sacro.

O capítulo seguinte explorará esta religiosidade na música para piano de Almeida Prado, buscando definir e delimitar o que faz esta música soar como tal. Serão considerados: a motivação do compositor, seus procedimentos e métodos e seus vínculos para-musicais. Como exemplos, três obras curtas serão abordadas: *Ad Laudes Matutinas* (1972), *Poesilúdio n. 11 "Noites de Solesmes"* (1985) e *Toccata da Alegria* (1996).

CAPÍTULO 3: REFERÊNCIAS À ORALIDADE CRISTÃ NA MÚSICA PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO

(...) procuro a religiosidade não só nos temas sacros, mas em todas as manifestações humanas. Ao compor, quero transmitir o que há de mágico e sagrado nas coisas que nos cercam. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual. (Almeida Prado, apud MARIZ, 2005, p. 396)

Almeida Prado, mesmo sendo considerado “tão pictórico” (Almeida Prado, apud BARANCOSKI, 2000, p. 199), não deixou de abordar formas tradicionais, porém investindo-as de sua inventividade própria. A forma de tema com variações assume neste compositor, muitas vezes, uma ideia de movimento, transitoriedade e/ou transformação. Em sua música para piano, um dos exemplos mais contundentes seria a quinta composição, “Via Sacra”, do ciclo *Flashes de Jerusalem* (1989) – nada mais emblemático deste conceito, para os cristãos, que este marcante episódio na Paixão de Jesus Cristo. Outros exemplos incluem a *Profecia* n. 3 (1988), baseada em Isaías 35, 8 (“E haverá uma Vereda Pura, que se chamará o Caminho Santo”) e o *Louvor Sonoro* n. 8, “Coração de Jesus, esperança dos que morrem em vós” (1988).⁸⁵

O ciclo dos *Momentos* teve sua inepção oriunda de experiências religiosas do compositor. Talvez por esta razão, intuitivamente esta inspiração tenha sido refletida no desenho formal de 24 dentre as 55 peças do ciclo, que sugerem fortemente efeitos responsoriais ou antifonais. Esta articulação formal específica segue

um princípio ao qual demos o nome de sintagma, numa interpretação metafórica do conceito desenvolvido por Ferdinand de Saussure no campo da linguística. Segundo ele, um sintagma é um ‘conjugado binário em que um elemento determinante cria um elo de subordinação com um outro elemento, que é determinado’. Recuperamos desta definição a ideia de uma estrutura musical baseada num conjugado sequencial de dois elementos, sendo que um deles é determinado pelo outro, que é determinante. Eventualmente (mas não sistematicamente), uma relação subjacente pode transparecer em termos de elementos principal (o determinante) e secundário (o determinado). (GUIGUE & PINHEIRO, 2002, p. 78)

A alusão a práticas vocais sacras é frequente em repertórios instrumentais que referenciam a religiosidade, pois “na história da música, duas grandes organizações texturais - a monofônica e a coral – estabeleceram fortes elos com a prática religiosa” (GANDELMAN & COHEN, 2006). Almeida Prado produziu, para piano, várias pequenas peças com texturas corais, como os *Corais para o Ano Litúrgico* (1984-1999) e alguns exercícios da *Cartilha Rítmica* (II. 28, II.29, II.30, II.31, II.32, II.33, II.34, II.35, IV.9, IV.10). Neste capítulo, será examinada a apropriação de elementos do canto monódico cristão em sua música para piano, como exemplificado em suas peças *Ad*

⁸⁵ Outra obra composta como um ciclo de tema e variações, sua peça pianística *Ta'arua* (1971) – termo que designa uma deusa com dois rostos da Polinésia – foi inspirada em um mito cosmogônico taitiano (GANDELMAN, 1997, p. 223).

laudes matutinas (1972), *Poesilúdio n. 11 - Noites de Solesmes* (1985) e *Toccata da Alegria* (1996).

***Ad laudes matutinas* (1972)**

A peça *Ad laudes matutinas* (1972), concebida enquanto Almeida Prado ainda residia em Paris, foi sua primeira obra pianística com referências explicitamente católicas. O seu título, em língua latina, significa a primeira oração do dia, de acordo com a liturgia monástica beneditina.⁸⁶ Originalmente publicada pela Goering Verlag, foi posteriormente incluída na coletânea *Cartilha Rítmica* como um estudo para “figuras e acentos diversos com ressonâncias”.

Estruturada em cinco sessões correlatas, esta peça se utiliza do conceito de obra aberta (mais precisamente forma modular programada) ao permitir ao intérprete três formas de ordenação das mesmas (I: A-B-C-D-E; II: A-C-B-D-A-C-E; III: A-E-B-A-D-A-D-E). A aproximação ao universo religioso sugere a prática gregoriana da *Centonização* na concepção formal de uma obra cujo desenho seja oriundo de artifícios combinatórios.⁸⁷

A oralidade recitante de uma entonação é expressa através de “repetição de notas e métrica livre” (GANDELMAN, 1997, p. 225). Não há indicação de fórmula de compasso, o que compele o executante a eleger a menor figura (fusa) para orientar as proporções entre as diversas durações.⁸⁸ Em textura predominantemente monódica ou

⁸⁶ “Os *ofícios*, ou *horas canônicas*, codificados pela primeira vez nos capítulos 8 a 19 da *Regra de S. Bento* (c. 520), celebram-se todos os dias, a horas determinadas. Sempre pela mesma ordem, embora a sua recitação pública só seja geralmente observada nos mosteiros e em certas igrejas e catedrais: *matinas* (antes do nascer do Sol), *laudas* (ao alvorecer), *prima, terça, sexta, nonas* (respectivamente pelas 6 da manhã, 9 da manhã, meio-dia e 3 da tarde), *vésperas* (ao pôr do Sol) e *completas* (normalmente logo a seguir às *vésperas*). O *ofício*, celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas, compõe-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os *ofícios* está compilada num livro litúrgico chamado *Antiphonale*, ou *Antifonário*. Os principais momentos musicais dos *ofícios* são o canto dos salmos, com as respectivas antífonas, o canto dos hinos e dos cânticos e a entoação das lições (passagens das Escrituras), com os respectivos responsórios. Do ponto de vista musical, os *ofícios* mais importantes são as *matinas*, as *laudas* e as *vésperas*. As *matinas* incluem alguns dos mais antigos cantos da Igreja. As *vésperas* compreendem o cântico *Magnificat anima mea Dominum* (“A minha alma glorifica o Senhor”, Lucas 1, 46-55); e, na medida em que este *ofício* era o único que desde os tempos mais remotos admitia o canto polifônico, adquire especial importância para a história da música sacra (...). Aspecto característico das *completas* é o canto das quatro antífonas da Santa Virgem Maria, as chamadas antífonas marianas, uma para cada uma das divisões principais do ano litúrgico: *Alma Redemptoris Mater* (“Doce Mãe do Redentor”), desde o Advento até ao dia 1 de Fevereiro; *Ave, Regina caelorum* (“Salve, rainha dos céus”), de 2 de Fevereiro à quarta-feira da Semana Santa; *Regina caeli laetare* (“Alegrai-vos, rainha dos céus”), da Páscoa até ao domingo da Trindade, e *Salve, Regina* (“Salve, rainha”), da Trindade até ao Advento (...)” (GROUT & PALISCA, 1997, pp. 51-52).

⁸⁷ Centonização (da língua latina *cento*, “retalho”) é uma técnica composicional baseando-se em fórmulas e padrões pré-existentes. Este conceito foi primeiramente aplicado à análise do Canto Gregoriano por Dom Paolo Ferretti, em 1934, baseando-se em ideias oriundas de Teoria Literária.

⁸⁸ “todos os exercícios da *Cartilha* estão escritos em notação ortocrônica e (...) apenas quatro itens - *figuras, acentos diversos com ressonâncias (Ad Laudes Matutinas), quíalteras simultâneas, diminuições e aumentações de figuras em torno de uma nota pivô e espacialização intervalar e rítmica* – não apresentam fórmulas de compasso explícitas” (GANDELMAN & COHEN, 2005, p. 1494).

diafônica no decorrer da peça, as seções A e B (assim delimitadas pelo próprio compositor) utilizam intervalos de segunda, o que reforça uma metáfora da entonação (ou recitação) em contexto religioso, utilizando um âmbito registrural limitado, propício à prática vocal.

A

seção A

Em paralelo às referências a sua oralidade, o universo católico é lembrado em dois elementos: pássaros e sinos. Ambos elementos encontram precedentes históricos em músicas associadas a religiosidade. A citação da ave brasileira *araponga*,⁸⁹ nas seções D e E, lembra a proximidade estética de Almeida Prado ao seu professor Messiaen.

Meu pai era corretor de café e colecionador amador de pássaros. Nas horas vagas ele caçava passarinhos nas matas da Praia Grande e Itanhaém, e guardava-os em gaiolas ou em grandes viveiros. Havia vários tipos de sabiás, tico-tico, cardeal em nossa casa. Eu nasci ouvindo os pássaros, ou seja, tive uma infância ornitológica tal e qual Messiaen – não absorvi esta influência, já nasci com ela – mas ouvi os pássaros tropicais e, nesse sentido, diferente de Messiaen. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 54)

⁸⁹ “O Acorde Araponga de Almeida Prado pode ser considerado uma versão ‘nacional’ do Acorde Prometeu de Scriabin. Sem as pretensões místicas do seu paralelo russo, o Acorde Araponga é definido por Corvisier como ‘um acorde composto no qual os intervalos são organizados em qualquer combinação de tensões. Percebe-se que neste acorde a distribuição dos intervalos criam áreas específicas de consonância e dissonância. As notas Sol#, Dó# e Fá# constituem uma área de consonância na parte grave do acorde, ao passo que as notas Sol e Fá# constituem uma área dissonante no centro do acorde. Na região aguda outro intervalo consonante aparece formando uma terça menor [intervalo de classe 3]’ (CORVISIER, 2000, p. 74, tradução nossa) A rigor, trata-se do pentacorde 5-5 (1,6,7,8,9) (...) Contudo, por analogia ao tratamento dado por Scriabin ao hexacorde 6-34 (Acorde Prometeu), podemos compreender o Acorde Araponga como uma sonoridade, que se complementa com o heptacorde 7-5 e pode ser transposta ou invertida, sem prejuízo do seu conteúdo intervalar. Não obstante, é preciso contextualizar cada posição deste conjunto de forma a não dissociá-lo da proposta inicial ao ponto da total descaracterização de registro, timbre e textura. Deve sempre se ater à proposta de uma onomatopeia do timbre estridente da Araponga.” (HARTMANN, 2013, pp. 178-9).

Araponga accel.

8va

ff *fff*

5:4

“araponga” na seção D

m.d.

m.e.

Araponga

m.d.

ff

m.e. Paris, 1972

senza pedal

“araponga” na seção E

A presença de “massas densas de *clusters* (...) com o intuito de filtrá-los, de extrair da massa sonora um ‘acorde perfeito’” (GUBERNIKOFF, 1999) remete a badaladas de sinos. Além desses sons, em todas as seções há emprego de ressonâncias liberadas através de harmônicos naturais executados com toque silencioso das teclas.⁹⁰ Tal efeito causa a “criação de atmosfera mística evocativa do efeito de reverberação produzido pelo coro de monges, no espaço acústico da igreja” (GANDELMAN, 1997, p. 225).

⁹⁰ Para mais informações sobre esta técnica de execução, vide ANTUNES, 2004, pp. 61-63.

B

The musical score for Section B is presented in two systems. The first system consists of three staves: a vocal line at the top with markings 'm.d.' and a fermata, a piano part in the middle with dynamics *ff*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*, and an organ part at the bottom with dynamics *ff*, *simili*, and *mp*. The second system consists of four staves: two piano parts with rhythmic patterns and dynamics (*pp*, *mf*, *f*, *p* and *f*, *p*, *ff*, *p*), and two organ parts. The piano parts are marked with ratios 3:2, 5:4, 7:4, and 6:4. The organ parts also feature these ratios and dynamics. The score concludes with a final chord in the organ part.

seção B

Nesta obra, a questão temporal é ambígua e indeterminada, seja no âmbito formal (pelas várias possibilidades de combinação das seções), seja métrico (pela não-indicação de fórmula de compasso), seja harmônico (pelo estaticismo ocasionado pelos limitados âmbitos de notas empregadas). À época de sua composição, Almeida Prado, ainda estudante, parece ter fruído das experiências criativas de alguns de seus colegas de Darmstadt, como a *3e Sonate* (1955-1957) de Pierre Boulez (1925-2016) e a *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007).⁹¹ A escrita de *Ad laudes matutinas* remete ao conceito de *Momentform* e, como tal,⁹²

⁹¹ Para mais informações sobre a *Klavierstück XI* de Stockhausen, vide CARDASSI (2004), LIMA (1998), entre outros.

⁹² “Todo momento presente importa, assim como nenhum momento; um dado momento não é meramente considerado como consequência do prévio e como prelúdio para o seguinte, mas como algo individual, independente e centrado nele mesmo, capaz de existir por si só. Um instante não precisa ser apenas uma partícula de duração mensurada. Esta concentração no momento presente – em cada momento presente – pode fazer um corte vertical, como se fosse, através da percepção temporal horizontal, estendendo para uma não-temporalidade que chamo de eternidade. Não é uma eternidade que começa no fim do tempo, mas uma

Assim como a música tonal é uma ótima expressão musical da linearidade temporal, peças de massas sonoras, por outro lado, representam fortemente alguns tipos de não-linearidade. (...) alguns determinantes de baixos graus de associações contextuais, ao definir a formação de massas sonoras, também produzem as condições necessárias para o surgimento de uma temporalidade que, de acordo com alguns autores, evoca o *espaço musical* e a estase. (MOURA, 2007, p. 80)

Ad laudes matutinas une o passado, em sua escrita remetente à recitação medieval, e o presente, em sua concepção de obra aberta, para a expressão de uma paisagem sonora estática, atemporal e contemplativa, como seria esperado do interior de um mosteiro nas primeiras horas da manhã.

Poesilúdio n. 11: Noites de Solesmes (1985)

O ciclo dos 16 *Poesilúdios* (1983-1985) consiste em pequenas peças inspiradas em obras de arte visual. Cada uma delas é dedicada ao criador da respectiva obra. As peças 6-16, portadoras da palavra *noites* em seus subtítulos, buscam ainda retratar musicalmente cada artista.

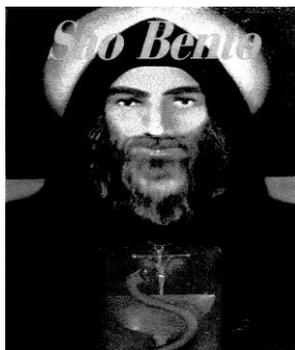
‘Poesilúdio’ é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia utilizada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado pela voz humana. Em seu lugar está o instrumento, um pouco como nas ‘Canções sem Palavras’ de Mendelssohn. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 12)

A Quarta Fase, a Pós-Moderna (...) começou com os Poesilúdios e vai até agora [2001], nesse instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astrológico, ecológico, afro, etc. Após a sexta Carta Celeste, composta em 1982, (...) resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios, uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 48)

“Noites” (...) Seriam mistérios (...) e substituindo a palavra mistérios, noites. Porque existem as “Noches de los jardines de España” do Manuel de Falla, que são situações de fontes, de jardins não muito nítidos, mas oníricos. As noites na Espanha têm um sentido muito místico por causa de São João da Cruz – a noite da alma, na qual você tenta imaginar Deus no escuro da noite, mas não consegue vê-lo. Tudo isso formou um amálgama e eu continuei os “poesilúdios” com “Noites”. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, pp. 68-69)

eternidade que está presente em cada momento. Estou falando sobre formas musicais em que aparentemente nada é menos sub-empregado que a explosão – sim – até mais – que a superação do conceito de duração” (Stockhausen, apud KRAMER, 1978, p. 179). Não é o foco desta pesquisa discorrer sobre o conceito de *Momentform*, sistematizado por Stockhausen em um artigo publicado em **Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik** (1960). Para discussões sobre questões de temporalidade na *Momentform*, vide KRAMER (1978).

Neste ciclo, a peça n. 11, “Noites de Solesmes” (1985), foi inspirada pelo óleo sobre tela *São Bento* (1985), de autoria de Geraldo Porto, ex-monge beneditino e posteriormente professor no Instituto de Artes da UNICAMP.⁹³ Solesmes, uma localidade ao norte da França, é notória por sua abadia beneditina que abriga a Congregação de Solesmes, responsável pela preservação e divulgação do canto gregoriano desde o início do século XIX.



Geraldo Porto: “São Bento”

(...) o Poesilúdio n. 11 tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia. (...) Perceba que a ressonância vem escrita [c. 8-9 e 16, na voz inferior]. Na última linha [c. 22-26], deixe o pedal. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 83)

Almeida Prado alude aos sinos de Solesmes ao utilizar sextas menores sobrepostas, ou o *acorde gama*, definido como “ressonância imitativa do sino, pela predominância da sexta menor” (ALMEIDA PRADO, 1985).⁹⁴ Marcadas inicialmente com a expressão *jubiloso*, as badaladas de sinos ocorrem quatro vezes no decorrer da peça (cc. 1-5, 10-14, 16-20, 22-26), sempre finalizando com ressonâncias das notas tocadas convencionalmente ao teclado. A métrica irregular da primeira apresentação, 7/8, passa a 5/8, 2/4 e finaliza em 4/4. Na última apresentação, não apenas temos uma rítmica mais estável mas também o patamar de dinâmica mais suave, indo de *p* a *ppp*. Esta estruturação sugere que, da agitação e energia dos primeiros toques de sinos, progressivamente este chamado vai se calando e se perdendo, dando a sensação de não finalização à peça.

⁹³ <<http://lattes.cnpq.br/1481846689863370>>

⁹⁴ Tendo sido esta pequena peça composta aproximadamente ao mesmo tempo que a sua *Missa de São Nicolau* (1986), seria pertinente constatar a atração que a sonoridade e a significação destes instrumentos exerceram em Almeida Prado. “Sinos suspensos, apesar de aparecerem esporadicamente como solistas, são o fio condutor dramático da obra [*Missa de São Nicolau*]. Eles ‘anunciam’ os temas, colaboram na construção dos pontos culminantes, tocam as notas fundamentais das seções, expõem material intervalar e escalares de algumas seções. (...) Almeida Prado explora os dois sentidos de sinos: o físico, por suas qualidades timbrísticas e pela forma de ataque, e a dramático, pelas conotações já consolidadas.” (GUBERNIKOFF, 1999).

Jubiloso
8^{ma}

cc. 1-5

8^{ma}

cc. 10-14

8^{ma}

cc. 16-20

8^{ma}

cc. 22-26

Após cada apresentação dos trechos *jubilosos*, seguem trechos marcados como *interiorizado* (cc. 6-7, 15) e *tempo livre* (cc. 8-9, 16, 21). A primeira categoria desses trechos contrasta registruralmente e em dinâmica com as badaladas de sinos ao explorar

registros no grave do instrumento e patamar dinâmico *pp* e *p*. No desenrolar da peça, do mesmo modo como as seções *jubiloso* paulatinamente perdem sua pujança devido à estabilização métrica, os trechos *interiorizado* ganham terreno, progredindo da métrica 5/4 para 7/4. Os trechos *interiorizado* também exploram a sobreposição teclas brancas versus teclas pretas, respectivamente nas mãos direita e esquerda, criando uma sonoridade específica, difusa, e que servirá de ponte e preparação para as seções de *tempo livre*.

Interiorizado,
6 lento

cc. 6-7

15

c. 15

Tempo livre
como canto gregoriano

acel. poc. calmo acel. rall.

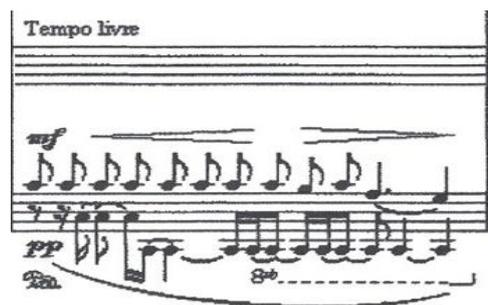
salmodiando

pp *mf* *p* *mf* *p*

cc. 8-9



c. 16



c. 21

Associado ao canto monofônico, ‘tempo livre’ remete ao gregoriano e (...) ao recitativo - “estilo de colocação de texto que imita e enfatiza as inflexões naturais, o ritmo e a sintaxe da fala” (Greenspan, 1986: 683). Tempo livre e recitativo, estão, pois, intimamente relacionados, cabendo ao solista revelar a eloquência e a expressividade subjacentes ao texto musical. (...)

Nos (...) segmentos em ‘tempo livre’, não há indicação de fórmula de compasso e, portanto, o compositor deixa o intérprete livre para decidir se aplicará alguma modulação métrica intencional na passagem entre as texturas, isto é, se imprimirá, na performance, alguma relação entre a semínima no tempo medido e a semínima no tempo livre. Além de ser uma questão de gosto, a escolha do andamento deve respeitar o estilo da peça e as convenções de cada período histórico, que podem ser expressas nas relações entre a fórmula de compasso e as figuras rítmicas. Ora, na ausência da fórmula de compasso, as semicolcheias sugerem que os segmentos monofônicos sejam movidos, mas não necessariamente dependentes de uma proporção previamente estabelecida com a semicolcheia do segmento anterior.

Para expressar o “tempo livre”, o compositor escreve com valores rítmicos tradicionais, claros para a leitura do intérprete, que, a partir do menor valor de referência do segmento (semicolcheia) estabelece, em um primeiro momento, as proporções entre as durações. Ao se familiarizar com os grupos rítmicos, delineados pelo barramento e pelo contorno melódico, ele percebe que velocidades muito lentas da figura mínima de referência levam a uma performance ‘soletrada’ e monótona, enquanto as rápidas perturbam a clareza da elocução dos grupamentos. O intérprete pode descobrir possibilidades de performance do ‘tempo livre’ imprimindo relações temporais mais ‘frouxas’ - a ‘negligência estudada’ de Peri -, entre as figuras longas e curtas de cada grupo e dos grupos entre si. Tal frouxidão pode ser entendida como rubato, se compreendermos o termo como alteração rítmica dos valores por alongamento

ou encurtamento de suas durações (Donington, 1980 (16): 292). O intérprete pode ainda, a partir de diversos critérios, re-interpretar os grupamentos sugeridos pelo compositor, promovendo diferenças em relação ao texto escrito, o que é pertinente quando se busca uma elocução expressiva para o recitativo. (GANDELMAN & COHEN, 2006)

A melodia gregoriana citada por Almeida Prado é a salmodia medieval *Dixit Dominus* (Salmo 110). Em modo mixolídio, neste *Poesilúdio* é oportunamente apresentada num registro pianístico compatível com vozes masculinas e em textura monódica, como seria possivelmente executada em contextos litúrgicos. Cantada nas Vésperas de Domingo, as palavras do *Dixit Dominus* têm tido importância teológica e musical ao longo do tempo, tendo sido musicada por diversos compositores.⁹⁵

Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum:
ex utero, ante luciferum, genui te.
Juravit Dominus et non poenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis; confregit in die irae suae reges.
Judicabit in nationibus, implebit ruinas;
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet; propterea exaltabit caput.⁹⁶

Este *Poesilúdio* alterna trechos marcados *jubiloso* e *interiorizado-tempo livre* numa dinâmica formal de sintagma, como frequentemente encontrado no ciclo dos *Momentos* (GUIGUE & PINHEIRO, 2002). São explorados contrastes de registros, textura, dinâmica e caráter. Estes extremos musicais proporcionam entendimento formal e percepção temporal peculiares e de certa forma não-tradicionais.

Neste panorama, os *Poesilúdios* nº 11 *Noites de Solesmes* (...) tornam-se interessantes objetos de estudo para averiguação de como o compositor Almeida Prado trabalhou a questão da Linearidade e não Linearidade, particularmente nas articulações cadenciais destas peças (se é que elas estão presentes). Essas peças utilizam recursos como interrupção do discurso, interpolação/superposição de elementos, utilização sistemática do silêncio e da ressonância e mudanças abruptas e radicais de textura/dinâmica que

⁹⁵ Como Monteverdi, Victoria, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi e Mozart, entre outros.

⁹⁶ Disse o SENHOR ao meu Senhor:

Assenta-te à minha mão direita, até que ponha os teus inimigos por escabelo dos teus pés.

O SENHOR enviará o cetro da tua fortaleza desde Sião, dizendo: Domina no meio dos teus inimigos.

O teu povo será mui voluntário no dia do teu poder; nos ornamentos de santidade, desde a madre da alva, tu tens o orvalho da tua mocidade.

Jurou o SENHOR, e não se arrepende: tu és um sacerdote eterno, segundo a ordem de Melquisedeque.

O Senhor, à tua direita, ferirá os reis no dia da sua ira.

Julgará entre os gentios; tudo encherá de corpos mortos; ferirá os cabeças de muitos países.

Beberá do ribeiro no caminho, por isso exaltará a cabeça.

contribuem para o estabelecimento de *continua* lineares e não-lineares do tempo. (...) as sensações subjetivas de estatismo, de não-progressão do tempo e de não-linearidade podem ser encontradas refletidas nas palavras do próprio autor sobre sua obra. (HARTMANN, 2010, p. 327)

Toccata da Alegria (1996)

O gênero tocata é associado à igreja desde as suas origens durante a Renascença. Inicialmente constituída de improvisações realizadas pelo organista antes de um serviço religioso, ao modo de prelúdio, evoluiu para uma forma livre, multiseccional, podendo se estender por vários minutos.⁹⁷ Este gênero tem recebido releituras desde o século XIX como peças geralmente curtas, virtuosísticas e com uma figuração contínua e motórica.⁹⁸

Se no princípio da missa não há nenhuma procissão, o prelúdio de órgão serve para sonorizar o ambiente em um sentido determinado. Se passa de um espaço neutro a um espaço qualificado. A atenção dos fiéis que entram na igreja é solicitada e orientada: a música é festividade, comunitarismo, solenidade: se prepara para a celebração. E está terá seu clima. Um *Stimmung* próprio, variável segundo o tempo litúrgico e a categoria da solenidade: a música introduz neste clima, dá o tom da celebração correta. (STEFANI, 1967, p. 122)

No prefácio da *Toccata da Alegria (1996)*, Almeida Prado indica que esta peça alude ao caráter de algumas das sonatas de Domenico Scarlatti. O compositor santista fizera referência a este cravista italiano previamente, em seu *Momento 33 (1980)*, cuja indicação é “Alegre, um pouco como Scarlatti”.⁹⁹ Tanto no *Momento 33* como na *Toccata da Alegria* há um resgate de maneirismos característicos da escrita para teclado da época em questão.

A indicação no início da partitura, “com muita alegria”, traduz a própria epígrafe da peça, um versículo do Evangelho de São João: “Que a minha alegria esteja em vós, e a vossa alegria seja completa.” (João 15, 11). Esta alegria é traduzida pela figuração

⁹⁷ O prelúdio e a tocata podem ser compreendidos como formas intimamente relacionadas. “O prelúdio foi originalmente uma improvisação curta executada ao órgão para indicar para o padre ou coro entonante a nota e ‘tom’ ou modo (...) da música a ser cantada. Peças similares foram posteriormente escritas para o benefício daqueles que estivessem aprendendo a improvisá-las, ou que não fossem capazes de assim fazer; e são estas curtas obras que provêm os primeiros exemplos conhecidos de música para teclado que não são nem uma dança nem dependente de algum modelo vocal. (...) Tais prelúdios podem incluir um ou dois floreios brilhantes, e que levam por extensão à tocata, mais longa (do italiano *toccare*, tocar, que em primeiro lugar era uma obra para teclado em várias seções contrastantes designadas para exibir as variadas capacidades de um executante e de seu instrumento.” (FERGUSON, 1975, p. 20).

⁹⁸ Alguns brasileiros a produzirem tocatas para piano: Brasília Itiberê (1937), Mozart Camargo Guarnieri (1935), Radamés Gnattali (1944), Claudio Santoro (1954), Bruno Kiefer (1957), Ernst Mahle (1956), Heitor Alimonda (1945), Ronaldo Miranda (1982), Lindembergue Cardoso (1972), Flávio de Queiroz (1996), entre outros. Almeida Prado compôs pelo menos quatro obras com este título: a *Toccata (1964)*, a *Toccata da Alegria (1996)* e a *Toccata da Epifania (2002)* - discutidas no presente trabalho, a *Toccata dos bem-te-vis (2001)*, além do *Moto Perpétuo (1998)* - peça renomeada como *Estudo No. 12*.

⁹⁹ Para mais detalhes, vide GOMES FILHO, 2010, pp. 215-220.

motórica e constante, em métrica composta (9/8). Quebrando este padrão ocasionalmente, gestos escalares reinjetam energia à peça.

A Com muita Alegria [♩. = 160]

f sonoro *p* *f*

p *f* *p*

Em seguida, são realizados interessantes efeitos de ecos, reverberando a mesma harmonia e figuração que foram primeiramente apresentados em dinâmica *f*, mas em dinâmica *p*. O compositor indica que o pedal deve ser mantido, fazendo com que o intérprete aproveite as ressonâncias naturais do instrumento e da sala.

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating a crescendo in meter and dynamics. The first system is in 9/8 time, marked *f* and *Scd*. The second system is in 12/8 time, marked *p (eco)* and *f* with *Scd*. The third system is in 15/8 time, marked *p (eco)* and *Scd*.

Ao longo das páginas 2 a 4, ocorre um crescendo métrico, em que a métrica inicial de 9/8 é progressivamente expandida, 12/8, 15/8, 18/8, 21/8, 24/8, sendo estas mudanças intercaladas por gestos escalares. O último deste gesto escalar, nas páginas 4-5, é expandido de tal forma a “desembocar” na seção central (B). Este crescendo métrico provoca uma sensação de um progressivo êxtase, ou a Alegria referida no título da peça.

A seção central da peça (B) faz uso do ritmo prosódico do primeiro verso do cantochão *Hymne: Auctor beate seaculi*. Este hino de autor desconhecido, em modo mixolídio, foi composto por volta do século XVIII em estilo reminescente dos hinos de Santo Ambrósio. Em honra ao Sagrado Coração de Jesus, é cantado nas Vésperas da Festa do Sagrado Coração de Jesus, na primeira sexta-feira após a Festa de Corpus Christi.

B Tempo elástico, quase livre ♩ ~ 132

pp *pp* *pp* *pp*

p (Sub.)
(Sec.)

Auc - tor

be - a - te sae - cu -

pp

li,
(Sec.)

1. Auctor beate saeculi,
Christe Redemptor omnium,
Lumen Patris de lumine,
Deusque verus de Deo.
2. Amor coegit te tuus
Mortale corpus sumere,
Ut novus Adam redderes
Quod vetus ill(e) abstulerat.
3. Ill(e) amor almus artifex
Terraе, marisqu(e) et siderum,
Errata patrum miserans,
Et nostra rumpens vincula.
4. Non corde discedat tuo
Vis ill(a) amoris inclyti:
Hoc fonte gentes hauriant
Remissionis gratiam.
5. Percuss(um) ad hoc est lancea,
Passumqu(e) ad hoc est vulnere,
Ut nos lavaret sordibus
Unda fluent(e) et sanguine.
6. Iesu tibi sit gloria,
Qui Corde fundis gratiam,

Cum Patr(e) et almo Spiritu
In sempiterna saecula. Amen.¹⁰⁰

O cantochão é apresentado na mão esquerda e harmonizado na mão direita, em *pp*, devidamente ambientado em uma textura “impressionista”. O efeito sonoro das sobreposições de intervalos de 8ª justa e 4ª justa ou 5ª justa (e ocasionalmente trítonos) lembra a prática medieval do *organum* paralelo. Segundo o compositor, no prefácio da obra, esta “aura de ressonâncias modais” remete a um “clima de cores suaves dos vitrais de uma catedral medieval”.

A recapitulação (A1) segue, a partir da página 10, o mesmo padrão de crescendo métrico visto na exposição, com a métrica de 9/8 sendo gradualmente expandida para 12/8, 15/8 e 18/8, intercaladas por gestos escalares. O caráter vivo e alegre, que permeia toda a peça, é finalmente confirmado harmonicamente na coda, ao chegar em Mi Maior, tonalidade associada, desde *Le Rosaire de Medjugorje*, à Alegria. A tocata conclui, nas palavras do compositor, em “luminosa sonoridade, júbilo e esperança em Cristo Jesus”.

¹⁰⁰ 1. Ó Cristo, autor deste mundo,
que redimis terra e céus,
da luz do Pai sois a luz,
Deus verdadeiro de Deus.
2. O amor vos fez assumir
o nosso corpo mortal,
e, novo Adão, reparastes
do velho a culpa fatal.
3. O vosso amor, que criou
a terra, o mar e o céu,
do antigo mal condoído,
nossas cadeias rompeu.
4. Ninguém se afaste do amor
do vosso bom Coração.
Buscai, nações, nesta fonte
as graças da remissão.
5. Aberto foi pela lança
e, na paixão transpassado,
deixou jorrar água e sangue,
lavando nosso pecado.
6. Glória a Jesus, que derrama
graça do seu coração,
um com o Pai e o Espírito,
nos tempos sem sucessão. Amém.

A referência a uma forma neobarroca não ofusca o fato de *Toccata da Alegria* ser desenvolvida em uma linguagem composicional contemporânea, tonal livre. O emprego desta linguagem harmônica causa uma quebra da linearidade temporal nesta peça, por frustrar expectativas inerentes ao tonalismo tradicional.

Eu seria um [compositor de linguagem] tonal livre e que eu chamo de harmonia peregrina, que é uma harmonia em que eu estando, por exemplo, em Dó Maior, para Sol # Maior, para Si Maior, para fá menor, para Ré Maior, para mi menor, para Sol b e Dó. Quer dizer, eu não penso em dominante, tônica clichê, posso fazer dominante abaixada em Sol b ir para Dó Maior. Então eu chamo de harmonia peregrina, que ela vai andando, mas ela começa e termina em Dó, ou qualquer outro tom. O tonal livre não obedece nem mesmo esse sentido do peregrino, ele pode começar como um cluster e terminar em Mi Maior. Ele é bem livre mesmo. (Almeida Prado, apud COSTA, 1998, p. 195)

Dependente de elevados graus de associações contextuais para emergir, a tonalidade produz uma música que pode exibir todos os fatores característicos da linearidade (...): movimento direcionado a objetivos (funções de tônica, cadências, clímax, pontos culminantes melódicos, diferentes áreas tonais por meio de modulações); escuta cumulativa (eventos previamente caracterizados, como motivos e temas, relacionados a outros posteriores); um sistema hierárquico de periodicidades igualmente divididas (métrica, ritmo divisivo); eventos e processos convencionados para servir de começos (tônica, encadeamentos específicos de acordes), prosseguimentos (condução das vozes, progressões harmônicas envolvendo funções de dominante, cadências intermediárias) e conclusões (função de tônica, cadências conclusivas); etc. Verifica-se, todavia, que mesmo alguns dos materiais mais representativos da tonalidade podem ser arranjados de modo a resultar uma música predominantemente não-linear. Alegamos que isso seja devido à grande

susceptibilidade da substância musical à manipulação temporal por meio de associações contextuais controladas. (MOURA, 2007, p. 77)

Considerações gerais

Abundam no repertório pianístico obras com clara alusão a práticas vocais, tal como as *Canções sem palavras* de Mendelssohn (1809-1847) e os *Noturnos* de Chopin (1810-1949), entre numerosos exemplos. Liszt (1811-1886) transcreveu numerosas obras, incluindo música sacra, como trechos do *Requiem* (K 626) de Mozart (1756-1791) e a *Ave Maria* (D 839) de Schubert (1797-1828).¹⁰¹ Porém, cabe destacar aqui a peculiaridade estético-religiosa das três pequenas peças de Almeida Prado selecionadas neste trabalho presente, por fazerem referência à prática musical monódica cristã, considerada por vezes como a única música litúrgica que “possui de uma só vez a pureza, a alegria e a leveza necessárias para o voo da alma em direção à Verdade” (Olivier Messiaen, apud GODWIN, 1995, p. 53).

Almeida Prado recorre, nestas três peças, a alusões timbrísticas do universo católico.¹⁰² O compositor emula sons de sinos nas duas primeiras peças e ecos no interior de uma igreja em todas elas. Sobre este último efeito, é relevante considerar a importância do emprego consciente de ressonâncias no pianismo de Almeida Prado, tendo sido sistematizado pelo compositor como um aspecto timbrístico de seu *Transtonalismo*, especificamente no *Sistema Organizado de Ressonâncias*.¹⁰³

Na prática do cantochão, a dimensão acústica foi pensada de forma a cuidar para que o texto entoado soasse sempre nítido e acusticamente limpo. Como uma igreja românica não tem a acústica de um anfiteatro grego, pode-se pensar que, para evitar que as sílabas se superpussem em razão das reverberações e reflexos acústicos, o estabelecimento das cordas de recitação, da proibição

¹⁰¹ “Eu penso que todas as transcrições devem ser consideradas como adições ou interpretações de quem transcreve, ao invés da reprodução fiel do original em outro meio... isto tudo pode ser reduzido ao problema de se o fim justificou os meios, se a ruptura psicológica de uma entidade é contrabalançada com uma nova expressão vital...” (Egon Petri, apud HINSON, 1990, p. ix)

“Enquanto existirem músicos criativos que possam improvisar e imaginar fundos e configurações, a arte da transcrição permanecerá eterna.” (Earl Wild, apud HINSON, 1990, p. ix)

¹⁰² “É sempre possível, claro, no piano, de aproximar, graças a certos artifícios técnicos, a imagem sonora de um sino, de um carrilhão, ou, à rigor, um tantã, ou ainda, até, um xilofone. Todavia, Messiaen disse claramente que o piano é, ‘precisamente por sua falta de personalidade, um instrumento propício à pesquisa dos timbres, pois o timbre não vem do instrumento mas daquele que toca’ (1986:59, grifos meus). Por consequência, é imprudente pegar ao pé da letra as referências aos trombones (*Regard* XIV) ou ao oboé (XVI), assim como Ravel, embora o escreva, não esperava que o instrumento soasse ‘como um contrafagote’ no início de *Scarbo* (3º movimento de *Gaspard de la nuit*). Parafrazeando Debussy, nós bem sabemos que as harpas não imitam os pavões. Essas evocações instrumentais devem ser entendidas como meras metáforas destinadas a guiar o executante na sua interpretação da peça. Parece-me impossível de ir mais adiante e de emprestar ao piano qualidades de timbres que ninguém, sobretudo Messiaen, teve a intenção de vê-lo assumir.” (GUIGUE, 2001).

¹⁰³ Para mais informações sobre este aspecto timbrístico do *Transtonalismo*, que explora conscientemente configurações texturais diversas, em densidades sonoras variadas, vide ALMEIDA PRADO (1985). Para sugestões de uso do pedal no *Transtonalismo*, vide GAZZANELO (2012).

de instrumentos acompanhantes e da manutenção da monodimensionalidade do uníssono, por exemplo, cumpri-se, além de outras inúmeras funções inclusive simbólicas, uma função acústica. (CAZNOK, 2003, p. 68)

Em cada uma dessas peças, o compositor realiza tratamento das temporalidades de forma distinta. O tratamento da questão temporal de forma não-tradicional pode imputar em uma percepção musical “irreal” e “onírica” tanto por parte dos executantes como dos ouvintes. Tal ideia remeteria a um estado alterado de consciência propício a práticas religiosas e/ou místicas.

Estas três peças, ao mesmo tempo em que compartilham ideias composicionais, servem também como exemplos da trajetória de Almeida Prado ao longo de três décadas, traçando um perfil desde a experimentação formal até uma releitura de uma forma barroca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a Igreja tem necessidade da arte. Pode-se dizer também que a arte precisa da Igreja? A pergunta pode parecer provocatória. Mas, se for compreendida no seu recto sentido, obedece a uma motivação legítima e profunda. Na realidade, o artista vive sempre à procura do sentido mais íntimo das coisas; toda a sua preocupação é conseguir exprimir o mundo do inefável. Como não ver então a grande fonte de inspiração que pode ser, para ele, esta espécie de pátria da alma que é a religião? Não é porventura no âmbito religioso que se colocam as questões pessoais mais importantes e se procuram as respostas existenciais definitivas?

De facto, o tema religioso é dos mais tratados pelos artistas de cada época. A Igreja tem feito sempre apelo às suas capacidades criativas, para interpretar a mensagem evangélica e a sua aplicação à vida concreta da comunidade cristã. Esta colaboração tem sido fonte de mútuo enriquecimento espiritual. Em última instância, dela tirou vantagem a compreensão do homem, da sua imagem autêntica, da sua verdade. Sobressaiu também o laço peculiar que existe entre a arte e a revelação cristã. (...) A verdade é que o cristianismo, em virtude do dogma central da encarnação do Verbo de Deus, oferece ao artista um horizonte particularmente rico de motivos de inspiração. Que grande empobrecimento seria para a arte o abandono desse manancial inexaurível que é o Evangelho! (WOJTYLA, 1999: 13)

Buscou-se, com este trabalho, investigar o universo pianístico católico, com ênfase em um recorte de obras representativas desta estética em Almeida Prado. Ao ter contato com bibliografia especializada sobre o assunto, constatamos a extensa lista de precedentes com que este compositor santista contava. Deste modo, ele deu continuidade a uma tradição, frequentemente calcando as suas escolhas criativas em práticas já estabelecidas.

Foram identificados e compreendidos elementos de expressão religiosa traduzidos em elementos musicais, com vistas à apreciação deste repertório. A Bíblia Sagrada é frequentemente fonte de inspiração, bem como textos e orações de santos católicos.

A Sagrada Escritura tornou-se, assim, uma espécie de ‘dicionário imenso’ (P. Claudel) e de ‘atlas iconográfico’ (M. Chagall), onde foram beber a cultura e a arte cristã. O próprio Antigo Testamento, interpretado à luz do Novo, revelou mananciais inexauríveis de inspiração. Desde as narrações da criação, do pecado, do dilúvio, do ciclo dos Patriarcas, dos acontecimentos do êxodo, passando por tantos outros episódios e personagens da História da Salvação, o texto bíblico atçou a imaginação de pintores, poetas, músicos, autores de teatro e de cinema. Uma figura como a de Job, só para dar um exemplo, com a problemática pungente e sempre actual da dor, continua a suscitar conjuntamente interesse filosófico, literário e artístico. E que dizer então do Novo Testamento? Desde o Nascimento ao Gólgota, da Transfiguração à Ressurreição, dos milagres aos ensinamentos de Cristo, até chegar aos acontecimentos narrados nos Actos dos Apóstolos ou previstos no Apocalipse em chave escatológica, inúmeras vezes a palavra bíblica se fez imagem, música, poesia, evocando com a linguagem da arte o mistério do ‘Verbo feito carne’.

Tudo isto constitui, na história da cultura, um amplo capítulo de fé e de beleza. Dele tiraram proveito sobretudo os crentes para a sua experiência de oração e de vida. Para muitos deles, em tempos de escassa alfabetização, as expressões figurativas da Bíblia constituíram mesmo um meio concreto de catequização. Mas para todos, crentes ou não, as realizações artísticas inspiradas na Sagrada Escritura permanecem um reflexo do mistério insondável que abraça e habita o mundo. (WOJTYLA, 1999: 5)

A existência e peculiaridade estética de um repertório pianístico com referências religiosas católicas, em especial, Almeida Prado, levanta questões sobre o posicionamento do intérprete perante tais obras.

Por isso, quanto mais consciente está o artista do “dom” que possui, tanto mais se sente impelido a olhar para si mesmo e para a criação inteira com olhos capazes de contemplar e agradecer, elevando a Deus o seu hino de louvor. Só assim é que ele pode compreender-se profundamente a si mesmo e à sua vocação e missão. (WOJTYLA, 1999: 1)

O artista vive numa relação peculiar com a beleza. Pode-se dizer, com profunda verdade, que a beleza é a vocação a que o Criador o chamou com o dom do “talento artístico”. E também este é, certamente, um talento que, na linha da parábola evangélica dos talentos (cf. *Mt* 25,14-30), se deve pôr a render.

Tocamos aqui um ponto essencial. Quem tiver notado em si mesmo esta espécie de centelha divina que é a vocação artística — de poeta, escritor, pintor, escultor, arquitecto, músico, actor... —, adverte ao mesmo tempo a obrigação de não desperdiçar este talento, mas de o desenvolver para colocá-lo ao serviço do próximo e de toda a humanidade. (WOJTYLA, 1999: 3)

Para a interpretação com propriedade de repertório que faz alguma referência para-musical, é essencial buscar a aproximação e familiarização com este dado universo. Espera-se que esta investigação possa contribuir para o aprofundamento e consolidação de pesquisas do repertório pianístico com referências religiosas, em especial, católicas.

Ao contribuir para as pesquisas sobre a obra de Almeida Prado, enfocando um aspecto significativo na sua trajetória pessoal e profissional, espera-se que pianistas se sintam mais motivados a incluírem em seus programas obras que abracem a temática religiosa católica, em especial, a obra deste compositor, bem como compositores contemporâneos sintam-se incentivados a criarem obras que abordem expressões de religiosidade católica.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Aurélio. **Confissões**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti de, et al. **Música brasileira na liturgia**. Coleção Liturgia e Música. São Paulo: Paulus, 2005.

ALMEIDA, Márcio Antônio de. **‘Música Brasileira na Liturgia’: obra, contexto e produto**. Doutorado em Música. São Paulo: UNESP, 2014.

ALMEIDA, Maurício Zamith de. **A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de *Cantéyodjayâ* de Olivier Messiaen**. Doutorado em Música. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. **Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. Doutorado em Artes. Campinas: UNICAMP, 1985.

_____. Existe uma Música Eclética? **Encontros/Desencontros: Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: UNIRIO/FUNARTE, 1996.

_____. **Palestra**. Série Trajetórias, Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1999. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/html/trajetorias/Almeida%20Prado.pdf>> (último acesso: 01/07/2015)

AMATO, Rita C. Fucci. A concepção musical agostiniana: uma análise filosófica do livro VI do diálogo *De Musica*. **Artefilosofia**, vol 5. Ouro Preto: UFOP, 2008, pp. 163-178.

ANTUNES, Jorge. **Novos Sons para o piano, a harpa e o violão**. Brasília: Sistrum, 2004.

ANTUNES, José Paulo. Arte e Liturgia ou Arte Litúrgica? Novos paradigmas da música litúrgica. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio**, série I vol III. Porto, 2004, pp. 237-254.

_____. Debates e clivagens em torno da noção de Música Sacra no catolicismo contemporâneo. **Revista Portuguesa de Ciência das Religiões**, ano II, n. 3/4, 2003, pp. 83-92.

ARNOLD, Jonathan. **Sacred Music in Secular Society**. Surrey: Ashgate, 2014.

ASSIS, Ana Claudia. *Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem*: reflexão acerca da gestualidade místico-sonora na obra para piano, orquestra e eletrônica de João Pedro Oliveira. **Revista Estúdio – artistas sobre outras obras**, vol 10. Lisboa, 2014, pp. 69-76.

_____. *Ilhas* de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária. **Revista Estúdio – artistas sobre outras obras**, vol 8. Lisboa, 2013, pp. 75-81.

BANNWART, José Francisco. **A temática místico-religiosa nos Nove Louvores Sonoros para piano de Almeida Prado**. Mestrado em Artes. São Paulo: USP, 2005.

BARANCOSKI, Ingrid. Elementos programáticos nas sonatas para piano de Almeida Prado. **I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**. Anais. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. A música de câmara de Almeida Prado. **Brasiliana**, n. 21. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005, pp. 12-17.

BEGBIE, J. S.; GUTHRIE, S. R. (ed). **Resonant Witness: Conversations between Music and Theology**. Grand Rapids: Eerdmans, 2011.

BITONDI, Matheus G. Um mestre da música contemporânea no Brasil. **Trópico**, s/d. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>> (último acesso: 01/10/2016)

BITTENCOURT, Maria Cristina F. Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. **Em Pauta**, vol 19 n. 32/33. Porto Alegre: UFRGS, jan-dez 2008, pp. 76-99.

BLACKWELL, Albert L. **The Sacred in Music**. Louisville: Westminster John Knox Press, 1999.

BRANDÃO, José Maurício. ‘Brasileiro’: uma reflexão acerca do nacional em música. **Ictus**, vol 13 n. 2. Salvador: UFBA, 2014.

BRENDEL, Alfred. **Alfred Brendel on music: his collected essays**. Chicago: Chicago Review Press, 2007.

BUCKINX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo – ou a história da música do pós-modernismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

BURGE, David. **Twentieth-Century Piano Music**. New York: Schirmer Books, 1990.

CARDASSI, Luciane. *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, n. 12. Belo Horizonte: UFMG, jul-dez 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CHASIN, Ibaney. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. **Verinotio**, ano V n. 9. Belo Horizonte, nov. 2008, pp. 11-33.

CHUA, Daniel K. L. **Music and Joy - a position paper**. Yale Center for Faith & Culture consultation on “Joy and Human Well-Being”, September 19-20, 2014. Disponível em: <http://faith.yale.edu/sites/default/files/chua_music_and_joy.pdf> (último acesso: 01/10/2016)

CINTRA, Celso. Reflexões sobre o sagrado na música. **Artefilosofia**, vol 16. Ouro Preto: UFOP, 2014, pp. 90-102.

COBUSSEN, Marcel. Music and Spirituality: 13 Meditations around George Crumb’s *Black Angels*. **CR: The New Centennial Review**, vol 7 n. 1, Spring 2007, pp. 181-211.

_____. **Thresholds: Rethinking Spirituality through Music**. Hampshire: Ashgate, 2008.

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi. **Som e Música: a natureza das estruturas sonoras**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **A música litúrgica no Brasil**. Coleção Estudos da CNBB. São Paulo: Paulus, 1999.

_____. **Estudo sobre os cantos da Missa**. Coleção Estudos da CNBB. São Paulo: Paulinas, 1976.

COOK, Nicholas. A Matter of Representation. **Music: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 74-84.

_____. Theorizing Musical Meaning. **Music Theory Spectrum**, 23/2, 2001, pp. 170-195.

CORTOT, Alfred. **Curso de Interpretação**. Brasília: MusiMed, 1986.

CORVISIER, Fernando Crespo. **The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style**. Doctor of Musical Arts. Houston: University of Houston, 2000.

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

COTTE, Roger J. V. **Música e Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CRUMB, George. **The Official George Crumb Website**, s/d. Disponível em: <<http://www.georgecrumb.net>> (último acesso: 01/10/2016)

DENORA, Tia. How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for ‘Work’. **Sociological Theory**, vol 4 n. 1, Spring 1986, pp. 84-94.

DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. **Almeida Prado: Musicografia**. Coleção Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, s/d. Disponível

em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Almeida_.pdf> (último acesso: 01/10/2016)

DUBAL, David. **The Art of the Piano**. Pompton Plains: Amadeus Press, 2004.

DUFOURT, Hugues. Música Espectral. **Claves** 8, vol 1. João Pessoa: UFPB, junho de 2013, pp. 99-102.

DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. **Opus** 1, ano I n. 1. Porto Alegre: UFRGS, dezembro de 1989, pp. 6-23.

DUNSBY, Jonathan; WHITALL, Arnold. **Análise Musical na Teoria e na Prática**. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

FERGUSON, Howard. **Keyboard Interpretation**. New York & London: Oxford University Press, 1975.

FILLERUP, Jessie. Eternity in each moment: temporal strategies in Ravel's 'Le Gibet'. **MTO: a journal of the Society for Music Theory**, vol 19 n. 1, March 2013. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.fillerup.php>> (último acesso: 01/10/2016)

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 1993.

GANDELMAN, Salomea. Repertório brasileiro para piano. **Brasiliana**, n. 2. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, maio de 1999.

_____. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. A *Cartilha Rítmica* para piano, de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. **XV Congresso da ANPPOM**. Anais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, pp. 1491-1499.

_____. Tempo fixo e tempo livre na *Cartilha Rítmica* para piano de Almeida Prado. **XVI Congresso da ANPPOM**. Anais. Brasília: UnB, 2006.

GARBINI, Luigi. **Breve história de la música sacra**. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

GAZZANEO, Paulo R. A arte da pedalização no transtonalismo de Almeida Prado. **Thesis**, ano VIII n. 18. São Paulo, 2012, pp. 41-52.

GLOVER, Richard. Introduction: Temporalities in contemporary music. **Divergence Press**, Issue 1, March 2013. Disponível em: <<http://divergencepress.com/Journal/JournalIssue/tabid/85/ID/10/Introduction-Temporalities-in-contemporary-music.aspx>> (último acesso: 01/10/2016)

GODWIN, Joscelyn. **Harmonies of Heaven and Earth: Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde**. Rochester: Inner Traditions International, 1995.

GOMES FILHO, Tarcísio. **A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance**. Doutorado em Música. Campinas: UNICAMP, 2010.

GREGOBASE: a database of gregorian scores. Disponível em: <<http://gregobase.selapa.net>> (último acesso: 01/10/2016)

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. Since 1940. **Performance Practice: Music after 1600**. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (ed). The Norton/Grove Handbooks in Music. New York & London: Macmillan, 1989, pp. 483-491.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação**. Mestrado em Música. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUBERNIKOFF, Carole. A *Missa de São Nicolau*, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. **Revista Música**, v. 9/10. São Paulo: USP, 1998-1999.

GUIGUE, Didier. Aspectos ‘espectralistas’ no pianismo de Almeida Prado. **Revista Eletrônica de Musicologia**, vol XIII, 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/09_guigue/espectralismo_almeidaprado.htm> (último acesso: 01/10/2016)

_____. **Estética da Sonoridade**. Coleção Signos - Música. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. La sonorité comme élément structurel chez Messiaen: quelques annotations sur le *Catalogue d’Oiseaux*. **Musurgia**, vol XIV, 2007, pp. 37-54.

_____. Les compositions pour piano d’Almeida Prado. Quelques éléments techniques. **Journée d’Études “Le piano brésilien - composition, interprétation, pédagogie”**, vol 40. Paris: Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne, 2009, pp. 93-102.

_____. Sobre a Estética Sonora de Messiaen. **Opus**, n. 7. Porto Alegre: UFRGS, fev. 2001.

GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabiola. Estratégias de articulação formal nos *Momentos* de Almeida Prado. **Debates**, No. 6. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002, pp. 61-88.

HAMEL, Peter Michael. **O autoconhecimento através da Música**. São Paulo: Cultrix, 1995.

HARTMANN, Ernesto Frederico. A *Sonata n. 10* para piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema *As Rosas* de Rainer Rilke. **Musica Hodie**, vol 13 n. 1. Goiânia: UFG, 2013, pp. 175-191.

_____. A temporalidade nos *Poesilúdios* para piano n. 11 e 16 de Almeida Prado. **Ouvir ou Ver**, vol 6 n. 2. Uberlândia: UFU, jul-dez 2010, pp. 320-335.

HASSAN, Monica Farid. **A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado**. Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP, 1996.

HEATON, Roger. Contemporary performance practice and tradition. **Music Performance Research**, vol 5. Manchester: Royal Northern College of Music, 2012, pp. 96-104.

HINSON, Maurice. **The pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

JOHNSON, Robert Sherlaw. **Messiaen**. Berkeley: University of California Press, 1989.

KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KIRBY, F. E. **Music for Piano: a short history**. Portland: Amadeus Press, 1995.

KRAMER, Jonathan D. Moment Form in Twentieth Century Music. **The Musical Quarterly**, vol 64 n. 2, April 1978, pp. 177-194.

_____. Postmodern Concepts of Musical Time. **Indiana Theory Review**, 17/2, Fall 1996, pp. 21-62.

LA RUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. New York: Norton, 2011.

LÉVY, Fabien. Gérard Grisey, uma nova gramatologia provinda do fenômeno sonoro. **Claves** 8, vol 1. João Pessoa: UFPB, junho de 2013, pp. 103-106.

LIMA, Ernesto Trajano de. A *Klavierstück XI* de Stockhausen: uma imensa melodia de timbres. **XI Encontro Nacional da ANPPOM**. Anais. Campinas: UNICAMP, 1998, pp. 286-291.

LOPEZ RASO, Pablo. El diálogo del artista contemporâneo y la iglesia católica. **Revista Estúdio – artistas sobre outras obras**, vol 10. Lisboa, 2014, pp. 61-68.

MAMMÌ, Lorenzo. *Canticum Novum*. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. **Estudos Avançados**, XIV n. 38. São Paulo: USP, 2000, pp. 347-366.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MILANI, Margareth; SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. **Revista Científica/FAP**, vol 6. Curitiba, 2010, pp. 143-162.

MOIOLI, Carlos. Rio celebra: 50 anos de Curso de Canto Pastoral. **Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro**. Notícias, 24/07/2011. Disponível em: <<http://arquidiocese.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=6485&sid=39&tpl=printerview>> (último acesso: 01/10/2016)

MOLINARI, Paula (org). **Música brasileira na liturgia II**. Coleção Liturgia e Música. São Paulo: Paulus, 2009.

MORÃO, Artur. A música como realidade e como metáfora, nas *Confissões* de S. Agostinho. **Congresso Internacional As Confissões de Santo Agostinho 1600 anos depois: Presença e Actualidade**. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 13-16 de Novembro de 2000. Actas. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2001, pp. 729-744.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Análise Musical do *Prélude* No. 1, *La Colombe*, de Olivier Messiaen. **Musica Hodie**, vol 10 n. 1. Goiânia: UFG, 2010, pp. 21-30.

_____. **A poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado: análise musical**. Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP, 2002.

MOURA, Eli-Eri. Manipulações do tempo em música – uma introdução. **Claves** 4. João Pessoa: UFPB, novembro de 2007, pp. 66-90.

MURAIL, Tristan. A revolução dos sons complexos. **Cadernos de Estudos: Análise Musical**, n. 5. São Paulo: Atravéz, 1992.

NATIONAL ASSOCIATION OF PASTORAL MUSICIANS. Website, s/d. Disponível em: <<http://www.npm.org>> (último acesso: 01/10/2016)

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NIELSON, Lewis. Technical, interpretive and aesthetics issues in the performance practices of contemporary music. **Per Musi**, vol 2. Belo Horizonte: UFMG, 2000, pp. 50-88.

PETERS, Günter; SCHREIBER, Mark. ‘...How Creation Is Composed’: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen. **Perspectives of New Music**, vol 37 n. 1. Winter 1999, pp. 96-131.

PIKE, Alfred John. **A Theology of Music**. Toledo, Ohio: The Gregorian Institute of America, 1953.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical. **Ictus**, vol 7. Salvador: UFBA, 2006.

RATZINGER, Joseph Aloisius. **Discurso do Papa Bento XVI por ocasião do Encontro com Artistas na Capela Sistina**. Vaticano, 21 de novembro de 2009. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html> (último acesso: 01/10/2016)

ROCHA, Junia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios*. **Per Musi**, n.11. Belo Horizonte: UFMG, 2005, pp.130-136.

ROSEN, Charles. Church Music. **The Classical Style**. New York: Norton, 1972, pp. 366-375.

_____. Religion in the concert hall. **The Romantic Generation**. Cambridge: Harvard University Press, 1996, pp. 590-598.

SALAMANCA, Li Mizar. Encuentro entre teología y estética. **Theologica Xaveriana** 143. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2002, pp. 489-502.

SALIERS, Don E. **Music and Theology**. Nashville: Abingdon Press, 2007.

SALLES, Paulo T. **Aberturas e Impasses: o Pós-Modernismo na Música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SARMIENTO, Pedro Manuel. Estética y Teología. **Acontecimiento – Revista de Pensamento Personalista y Comunitario**, n. 23. Madrid: Instituto Emmanuel Mounier, junho de 1992.

SAVIAN FILHO, Juvenal. Por uma teologia da beleza. **Revista Cult**, edição 120. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/por-uma-teologia-da-beleza>> (último acesso: 01/10/2016)

SILVA, Dario Rodrigues. **Aspectos interpretativos no caderno VII de Momentos para piano de Almeida Prado**. Iniciação Científica. Ribeirão Preto: USP, 2011.

SILVA, Elizabete Aparecida da. **A temática religiosa em Le Rosaire de Medjugorje – icône sonore pour piano, de Almeida Prado**. Mestrado em Música. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

SILVA, William Teixeira da. Da figura ao gesto: os tropos da música contemporânea. **XXV Congresso da ANPPOM**. Anais. Vitória: UFES, 2015.

SOCHA, Eduardo. O problema da forma na música contemporânea. **Artefilosofia**, vol 4. Ouro Preto: UFOP, 2008, pp. 95-104.

SOUZA, Elizabeth Rangel P. **Proporções no Opus 110 de Beethoven**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

STEFANI, Gino. **La aclamación de todo um pueblo: la expresión vocal y musical de la liturgia**. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, 1967.

STOLBA, K. Marie. **The development of Western Music: a history**. Burr Ridge: McGraw-Hill, 1998.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. A Música e a Igreja. **Conversas com Igor Stravinski**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 102-103.

STRUNK, Oliver. **Source Readings in Music History - from Classical Antiquity through the Romantic Era**. New York: W. W. Norton & Company, 1950.

TACUCHIAN, Ricardo. Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas. **XI Encontro Nacional da ANPPOM**. Anais. Campinas: UNICAMP, 1998.

TAFFARELLO, Tadeu M. **O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes**. Doutorado em Música. Campinas: UNICAMP: 2010.

THEOFANIDIS, Christopher. **Rainbow Body (2000) for orchestra**. Program Notes, s/d. Disponível em: <http://www.theofanidismusic.com/programnotes_Rainbow_Body.html> (último acesso: 01/07/2015)

TOMÁS, Lia. **O Poema do Fogo: mito e música em Scriabin**. São Paulo: Annablume, 1993.

TRIVIÑO MONRABAL, María Victoria. **Música, dança e poesia na Bíblia**. Coleção Liturgia e Música. São Paulo: Paulus, 2006.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. A religiosidade em Almeida Prado. **Musa Rara**, 25/03/2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/a-religiosidade-em-almeida-prado>> (último acesso: 01/10/2016)

_____. Almeida Prado - música acima das referências. **Cronopios**, 17/06/2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>> (último acesso: 01/07/2015)

WEISS, Piero; TARUSKIN, Richard (ed). **Music in the Western World: a History in Documents**. New York: Schirmer Books, 1984.

WOLFF, Werner. **Anton Bruckner: rustic genius**. New York: Cooper Square Publishers, 1973.

WOJTYLA, Karol Jozéf. **Carta do Papa João Paulo II aos Artistas**. Vaticano, 4 de abril de 1999. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html> (último acesso: 01/10/2016)

YANSEN, Carlos Alberto S. **Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos**. Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP, 2005.

ZAMPRONHA, Edson. Gesture in contemporary music - on the edge between sound materiality and signification. **Revista Transcultural de Música**, n. 9, 2005. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>> (último acesso: 01/10/2016)

ANEXO I: PARTITURAS

Figuras e acentos diversos com ressonâncias
Ad laudes matutinas

A

1.9

ppp *ff* *fff* *pp*

Res.

B

m.d. *m.d.*

fff *pp* *p* *mf* *f* *ff* *simili* *pp*

Sub *Res.*

*◊ = pressionar as teclas silenciosamente

O intérprete pode ordenar as seções de três formas:

I : A - B - C - D - E

II : A - C - B - D - A - C - E

III : A - E - B - A - D - A - D - E

3:2 5:4 7:4

pp *mf* *f* *p*

3:2 6:4 6:4

f *p* *ff* *p*

C

m.d.

m.e.

fff *pp* *f sim.* *pp* *f*

10:8 10:8

sim.

lea *lea*

p *pp* *pp* *p* *pp*

p *pp* *p*

deixar soar até desaparecer

D

ff *8va* *m.e.* *7* *fff*

Araponga *accel.*

8va *ff* *5:4* *fff*

sem acelerar

f *3* *5:4* *ff* *tr* *ff*

E

ff *f* *m.e.* *ff* *m.d.*

8vb

p *ppp*

f 8vb Ped.

p

(8vb)

m.d. *m.e.*

ff *ff* *m.d.*

8vb

Araponga

senza pedal

Paris, 1972

Poesilúdio N°11

Ao Geraldo Porto

Noites de Solesmes

ALMEIDA PRADO

Jubiloso
8^{va}

Tempo livre
como canto gregoriano
acel. poc.

Interiorizado,
6 lento

salmodiando

calmo acel. rall.

(8)

10

Detailed description of the musical score: The score is for a piano and voice. It is in 7/4 time and consists of 10 measures. The piano part is written in two staves. The vocal part is written in a single staff. The score includes various performance instructions such as 'Jubiloso', 'Tempo livre como canto gregoriano', 'Interiorizado, 6 lento', 'salmodiando', 'calmo', 'acel.', and 'rall.'. Dynamics include *ff*, *p*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *f*. There are also markings for '8^{va}' and '8^{va}...' indicating octave transpositions. The score is divided into sections by dashed lines.

15 *Tempo libre*

P *acel.* *m.e.* *PPP*

(16) *rall.* *calmo* *acel.* *rall.* *ff* *p*

18 *ff* *p* *Tempo libre* *mf* *pp* *ppp*

22 *p* *pp* *ppp*

TOCCATA DA ALEGRIA

A Sylvia Helena Sampaio Castro

PARA PIANO

Almeida Prado

Campinas, 22/03/96

A Com muita Alegria [♩. = 160]

f sonoro
ped. *
p * *f* *
ped. *

p * *f* *
ped. *
p *
ped. *

f *
ped. *
p (eco)
f *
ped. *

p (eco) *f*
* *Red.*

p (eco) *f*
* *Red.* *

p *f* *p*
Red. * *Red.* * *Red.* *

f *p*
Red. * *Red.* *

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a *Scd* (scordatura) instruction. The melody in the upper staff is a sequence of eighth notes, while the lower staff features a series of half notes. A crescendo hairpin is shown below the staves, leading to a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the end of the system.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a *Scd* instruction. The upper staff contains a five-note slur marked with a '5' (a quintuplet). The lower staff features a series of half notes. A crescendo hairpin is shown below the staves, leading to a dynamic marking of *f* (forte) and then *ff* (fortissimo) at the end of the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a *Scd* instruction. The upper staff contains a five-note slur marked with a '5' (a quintuplet). The lower staff features a series of half notes. A crescendo hairpin is shown below the staves, leading to a dynamic marking of *f* (forte) and then *ff* (fortissimo) at the end of the system.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a *Scd* instruction. The upper staff contains a five-note slur marked with a '5' (a quintuplet). The lower staff features a series of half notes. A crescendo hairpin is shown below the staves, leading to a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the system.

f *ff* *Sra*

ff *Sra* 5

p *Sra* 5

pp *cresc.* *f* *Sra*

accel. -----

ff *

B Tempo elástico, quase livre ♩ ~ 132

pp *pp* *pp* *pp*

ff *pp* *p* *p* *p* *p*

(*Sub.*)

Red. (*Red.*)

Auc - tor

be - a - te sae - cu -

pp

li,

Red.

- 5 - *

pp *pp*

p *Red.*

Chris - te Red - em -

p *pp*

Red.

ptor o - mni - um,

p *pp*

Red.

Lu - men Pa - tris de Lu - mi - ne

p *pp*

Red.

pp
p De - us - que ve - rus

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and ties. The lyrics "De - us - que ve - rus" are written below the staves, with hyphens indicating syllables across measures.

de De -

This system continues the musical score with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a bass line with slurs and ties. The lyrics "de De -" are written below the staves.

rall. - - - - -
a
Red.

This system features a complex melodic line in the upper staff with a slur and a fermata. A "rall." (ritardando) marking is placed above the staff with a dashed line. The lower staff has a bass line with a slur and a fermata. The dynamic marking "a" (pianissimo) and the tempo marking "Red." (Ritardando) are present.

calmo accel.

This system shows the final two staves of the piece. The upper staff has a melodic line with slurs and ties, marked with "calmo" (calm). The lower staff has a bass line with slurs and ties, marked with "accel." (accelerando). The system ends with a double bar line and repeat signs.

Com Muita Alegria ♩ = 160

A 1

pp
Ped.

p
Ped. * *p* * *f* * Ped.

p * *f*
Ped.

p (eco) * *p*
Ped.

Musical score system 1: Treble and bass staves. The treble staff contains a sequence of notes with flats: b^{\flat} , a , b^{\flat} , b , b^{\flat} , a , b^{\flat} , b , b^{\flat} . The bass staff contains a sequence of notes with flats: a , b^{\flat} , b , b^{\flat} , a , b^{\flat} , b , b^{\flat} . Dynamics include *f* and *p* (eco).

Musical score system 2: Treble and bass staves. The treble staff features a slur with a '5' above it, indicating a quintuplet. The bass staff features a slur with a '5' below it, indicating a quintuplet. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score system 3: Treble and bass staves. The treble staff features a slur with a '5' above it, indicating a quintuplet. The bass staff features a slur with a '5' below it, indicating a quintuplet. Dynamics include *p* (eco), *p*, and *f*.

Musical score system 4: Treble and bass staves. The treble staff contains a sequence of notes with flats: a , b^{\flat} , a , b^{\flat} , a , b^{\flat} , a , b^{\flat} . The bass staff contains a sequence of notes with flats: a , b^{\flat} , b , b^{\flat} , a , b^{\flat} , b , b^{\flat} .

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and a five-fingered scale. Dynamics include *ff*, *p*, and *f*. There are also some handwritten markings below the staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and a five-fingered scale. Dynamics include *f* and *p*. There are also some handwritten markings below the staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *f*. There are also some handwritten markings below the staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *f*. There are also some handwritten markings below the staff.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef, providing harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The system concludes with a *scad.* (scandalo) marking.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a *più f* (piano più forte) dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a *scad.* marking.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *scad.* marking and a *5* (quinta) fingering. The lower staff includes a *p* (piano) dynamic marking and a *scad.* marking. The system concludes with a *scad.* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *scad.* marking and a *scad.* marking. The lower staff includes a *p (eco)* (piano eco) marking, a *p* marking, a *scad.* marking, and a *scad.* marking. The system concludes with a *scad.* marking and a *scad.* marking.

ANEXO II: CANTOS GREGORIANOS

Dixit Dominus

7 c2

1. Di-xit Dóminus Dómino me- o : * Sede a dex-
tris me- is : 2. Donec ponam in-imí- cos tu- os, *
scabéllum pedum tu-ó- rum. 3. Virgam virtú-tis tu-æ
emíttet Dóminus ex Si- on : * domi-ná-re in mé-di-o
in-imí-có-rum tu-ó- rum. 4. Tecum princí-pi-um in
di-e virtú-tis tu-æ in splendó-ri-bus sanctó-rum : *
ex ú-te-ro ante lu-cí-fe-rum gé-nu-i te.
5. Ju-rá-vit Dóminus, et non poeni-té-bit e- um : *
Tu es sa-cérdos in æ-térnum secúndum órdi-nem
Melchí-se-dech. 6. Dóminus a dextris tu- is, *
confré-git in di-e i-ræ su- æ re- ges. 7. Ju-di-cá-bit
in na-ti-óni-bus, implé-bit ru- í- nas : * conquassá-bit
cá-pi-ta in terra multó- rum. 8. De torrén-te in
vi- a bi- bet : * propté-re-a exaltá- bit ca- put.
9. Gló-ri- a Pátri, et Fí-li- o, * et Spi-rí-tu- i Sáncto.
10. Si-cut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et sémpet, *
et in sáecu-la sæcu-ló- rum. A-men.

Auctor beate saeculi

Hymn.

1. **A**uctor be-á-te saécu-li, Chris-te Re-démptor
 ómni-um, Lúmen Pátris de lú-mi-ne, De-úsque vé-
 rus de Dé-o. 2. Amor co-é-git te tú-us Mortá-le
 córpus súde-re, Ut nóvus A-dam rédde-res
 Quod vé-tus ille abstú-le-rat. 3. Ille á-mor álmus
 árti-fex Térrae ma-risque et sí-de-rum, Errá-ta
 pá-trum mí-se-rans, Et n ostra rúmpens víncu-la. 4.
 Non córde discé-dat tú-o Vis ílla amó-ris ínclý-ti :
 Hoc fón-te gén-tes háu-ri-ant Remis-si- ó-nis grá-ti-
 am. 5. Percússum ad hoc est lánce-a, Passúmque
 ad hoc est vúlne-ra, Ut nos lavá-ret sórdi-bus
 Unda flu-énte et sán-gui-ne. 6. Jé-su ti-bi sit
 gló-ri-a, Qui Córde fúndis grá-ti-am, Cum Pátre et
 ál-mo Spí-ri-tu In sempi-térna saécu-la. A-men.

ANEXO III: PRODUTO ARTÍSTICO



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 ESCOLA DE MÚSICA
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MÚSICA CATÓLICA PARA PIANO

Johann Sebastian BACH (1685-1750) / Egon PETRI (1881-1962)
 Schafe können sicher weiden (Cantata BWV 208)

Franz LISZT (1811-1886)
 Années de Pèlerinage (1837-1877)
 - Sposalizio
 - Les Jeux d'Eau à la Villa d'Este

Olivier MESSIAEN (1908-1992)
 Vingt Regards sur l'Enfant Jésus (1944)
 II. Regard de l'Étoile
 XVII. Regard du Silence

José Antônio R. de ALMEIDA PRADO (1943-2010)
 Ad Laudes Matutinas (1972)
 Poesilúdio n. 11: Noites de Solesmes (1985)
 Toccata da Alegria (1996)

Fabiola Pinheiro
 piano

Recital-palestra como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música

Museu de Arte Sacra
 Salvador, BA
 10 de outubro de 2016
 18:00