

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

EDUARDO LUIZ BELLO DOS SANTOS

Considerações interpretativas da obra
Le Livre Magique de Xangô
de Almeida Prado

São Paulo

2017

EDUARDO LUIZ BELLO DOS SANTOS

Considerações interpretativas da obra

Le Livre Magique de Xangô

de Almeida Prado

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical
Linha de Pesquisa: Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Santos, Eduardo Luiz Bello dos

Considerações interpretativas da obra *Le Livre Magique de Xangô* de Almeida Prado / Eduardo Luiz Bello dos Santos. -- São Paulo: E. L. B. Santos, 2017.
133p.: il. + Partitura.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Fernando Crespo Corvisier – 2017

Versão revisada

1. Almeida Prado; 2. *Le Livre Magique de Xangô*; 3. violoncelo; 4. violino; 5. afroreligiosidade; 6. pós-modernismo; 7. análise interpretativa; 8. edição.

CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Eduardo Luiz Bello dos Santos

Título: Considerações interpretativas da obra *Le Livre Magique de Xangô* de Almeida Prado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À minha esposa Adriana, com amor e gratidão, por sua paciência, dedicação e eterno apoio.

Aos meus pais Maria do Carmo e Reginaldo Santos pelos valores, pela educação, incentivo e por todo o amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Fernando Corvisier pelos momentos de aprendizado e por suas orientações.

Ao compositor Almeida Prado pela convivência, ensinamentos e a especial oportunidade de estrear e interpretar suas obras de câmara.

Aos meus sogros Maria Helena e Walter Campos (*in memoriam*) pelo carinho e afeto.

Aos meus queridos Sérgio e Tainá.

Aos amigos e colaboradores Profa. Dra. Eliane Tokeshi e Rafael Cesário.

RESUMO

SANTOS, Eduardo Luiz Bello dos. Considerações interpretativas da obra *Le Livre Magique de Xangô* de Almeida Prado. 133p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

O objetivo desta dissertação é apresentar uma análise interpretativa da obra *Le Livre Magique de Xangô*, duo para violino e violoncelo, do compositor brasileiro José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010). Composta em 1985, à luz da fase pós-modernista do compositor, baseia-se na melodia de raiz afroreligiosa o "Canto de Xangô". Esta melodia foi empregada por muitos compositores brasileiros, incluindo Villa-Lobos, e denota a herança nacionalista recebida por Almeida Prado durante seus primeiros anos de estudos com Camargo Guarnieri (1907-1993). Além disso, esta dissertação tem como objetivo examinar as complexidades técnico-instrumentais da obra produzindo soluções técnicas. Por fim, decidiu-se preparar a edição da partitura, pois a versão atual encontra-se em manuscrito, acrescentando as mudanças feitas sob a supervisão do compositor, ao longo dos ensaios preparatórios para o concerto de estreia mundial, em 2003.

Palavras-chave: Almeida Prado; *Le Livre Magique de Xangô*; violoncelo; violino; afroreligiosidade; pós-modernismo; análise interpretativa; edição.

ABSTRACT

SANTOS, Eduardo Luiz Bello dos. Interpretative considerations of the work *Le Livre Magique de Xangô* by Almeida Prado. 133p. Dissertation (Master). Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

The purpose of this dissertation is to present a performance analysis of the work *Le Livre Magique de Xangô*, duo for violin and cello, by the Brazilian composer José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010). Composed in 1985, in the light of the composer's postmodernist phase, it is based on the afro religious root melody of the "Canto de Xangô". This melody was used by many Brazilian composers, including Villa-Lobos, and it denotes the nationalist heritage received from Almeida Prado during his first years of study with Camargo Guarnieri (1907-1993). Moreover, this dissertation has the purpose to examine the technical difficulties found in this piece and how to solve them. Finally, the author decided to prepare a edited score, because the current version is in manuscript and including changes made under the composer's supervision, during the preparatory rehearsals for the concert of world premiere in 2003.

Keywords: Almeida Prado; *Le Livre Magique de Xangô*; cello; violin; afro religious; post-modernism; interpretive analysis; edition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Le Livre Magique de Xangô</i> . Contracapa: Texto do Candomblé.....	42
Figura 2 - “Canto de Xangô” – Mário de Andrade.....	46
Figura 3 - “Xangô” – Villa-Lobos.....	48
Figura 4 - “Xangô” – Luciano Gallet.....	49
Figura 5 - Manifestation de Xangô. Tresillo. Rítmica assimétrica. (c. 24 ao 26).....	50
Figura 6 - Mário de Andrade. Lundu, síncopas.	52
Figura 7 - Invocation II. Acorde Araponga. Percussão. (c. 181 ao 187).....	53
Figura 8 - Villa-Lobos, “Choros bis”. Sons de tambores. Cello.....	54
Figura 9 - Invocation I. Introdução. (c. 1 ao 8).....	59
Figura 10 - Invocation I. Ritmos sincopados. Ampliação métrica. (c. 7 ao 13).....	60
Figura 11 - Invocation I. Terceira frase. Ritmos sincopados. (c. 15 ao 20).....	61
Figura 12 - Manifestation de Xangô. Motivo rítmico. (c. 21).....	62
Figura 13 - Manifestation de Xangô. Segunda frase. (c. 24 ao 26).....	63
Figura 14 - Manifestation de Xangô. Gesto rítmico, em oitavas. (c. 28 ao 31).....	63
Figura 15 - Manifestation de Xangô. Segunda seção. “Canção de Xangô” – violino e cello. (c. 32 ao 36).....	64
Figura 16 - Manifestation de Xangô. Polirritmia. (c. 44 ao 49).....	65
Figura 17 - Manifestation de Xangô. Citações do “Canto de Xangô”, no violino. (c. 49 ao 57).....	66
Figura 18 - Manifestation de Xangô. “Canto de Xangô”, em uníssono. (c. 58 ao 61).....	67
Figura 19 - Manifestation de Xangô. Gestos de raios (c. 64, 66 e 67). “Canto de Xangô” - inversão. (c. 65).....	67
Figura 20 - <i>Le visage d’Iansã</i> . Contraponto melódico. (c. 68 ao 88).....	69
Figura 21 - <i>Le visage d’Iansã</i> . Dança ritmada. <i>Timeline</i> . (c. 95 ao 102).....	70
Figura 22 - <i>Le visage d’Iansã</i> . Cello, canto lírico. (c. 117 ao 122).....	72
Figura 23 - <i>Le visage d’Obá</i> . Canto d’Obá. (c. 127 ao 141).....	73
Figura 24 - <i>Le visage d’Oxum</i> . Melodia, no violino (tenro), cello (sensual), em arpejos. (c. 142 ao 147).....	74
Figura 25 - <i>Le visage d’Oxum</i> . Ampliação do corpo sonoro. (c. 148 ao 155).....	75

Figura 26 - Le visage d'Oxum. Texturas e ritmos alterados. (c. 156 ao 167).....	76
Figura 27 - Invocation II. Ambiente de ressonâncias. Pizz e arco. (c. 168 ao 173).....	76
Figura 28 - Invocation II. Efeito percussivo, em pizz. (c. 181 ao 187).....	77
Figura 29 - Rituel. Ostinatos em trêmulos. (c. 188 ao 196).....	78
Figura 30 - Rituel. Deslocamento da acentuação, no cello. (c. 197 ao 217).....	79
Figura 31 - Rituel. Transição. (c. 218 ao 232).....	80
Figura 32 - Rituel. Ostinatos invertidos. (c. 233 ao 359).....	81
Figura 33 - Rituel. Tema de Xangô, no violino – mutação rítmica. (c. 262 ao 268).....	82
Figura 34 - Rituel. Início da reexposição. (c. 280).....	83
Figura 35 - Rituel. “Canto de Xangô”, em quiálteras, no violino. (c. 308 ao 311).....	84
Figura 36 - Rituel. Nova reexposição - ostinato e raios. (c. 318 ao 345).....	85
Figura 37 - Invocation III. Reprise. Harmônicos, no final. (c. 346 ao 351).....	85
Figura 38 - Illumination. Canção d'Obá. Harmônicos no cello. (c. 352 ao 359).....	86
Figura 39 - Illumination. “Palhetas de texturas”. (c. 360 ao 368).....	87
Figura 40 - Invocation I. Direção do arco e controle sonoro. (c. 1 ao 7).....	91
Figura 41 - Invocation I. Articulação. Recursos técnicos. (c. 15 ao 19).....	91
Figura 42 - Manifestation de Xangô. Cello, distribuição do arco. (c. 24 ao 26).....	93
Figura 43 - Manifestation de Xangô. Tratinas e acentos. Arco, ponto de contato. (c. 28 ao 31).....	94
Figura 44 - Manifestation de Xangô. Saltos de oitavas. Afinação. (c. 35 ao 43).....	95
Figura 45 - Manifestation de Xangô. Dinâmicas súbitas. (c. 57 ao 58).....	95
Figura 46 - Manifestation de Xangô. <i>Sul tasto. Senza vibrato</i> . (c. 58 ao 62).....	96
Figura 47 - Le visage d'Iansã. Região aguda do cello. (c. 117 ao 122).....	99
Figura 48 - Le visage d'Oxum. Harmônicos e pizz. Cello, mão esquerda. (c. 148 ao 155).....	100
Figura 49 - Le visage d'Oxum. Alterações de notas – Ossia I. (c. 149).....	102
Figura 50 - Le visage d'Oxum. Alterações de notas – Ossia II. (c. 153 ao 155).....	102
Figura 51 - Invocation II. Dedilhados. (c. 181 ao 187).....	102
Figura 52 - Rituel. Trabalho de arco. (c. 233 ao 261).....	104
Figura 53 - Illumination. Harmônicos. (c. 360 ao 368).....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 TRAJETÓRIA MUSICAL DE ALMEIDA PRADO.....	15
1.1 Primeiros anos à fase pós-modernista.....	15
1.2 Gênese composicional.....	24
1.3 Fase Pós-modernista.....	28
1.4 Temática Afrorreligiosa.....	33
1.4.1 Miscigenação e sincretismo religioso.....	35
2 LE LIVRE MAGIQUE DE XANGÔ.....	41
2.1 Gênese da obra.....	41
2.2 Análise Interpretativa.....	58
2.2.1 Invocation I.....	58
2.2.2 Manifestation de Xangô.....	61
2.2.3 Le visage d'Iansã.....	68
2.2.4 Le visage d'Obá.....	72
2.2.5 Le visage d'Oxum.....	74
2.2.6 Invocation II.....	76
2.2.7 Rituel.....	77
2.2.8 Invocation III.....	85
2.2.9 Illumination.....	86
2.3 Questões Técnico-Interpretativas.....	88
2.3.1 Invocation I.....	90
2.3.2 Manifestation de Xangô.....	92
2.3.3 Le visage d'Iansã.....	97
2.3.4 Le visage d'Obá.....	99
2.3.5 Le visage d'Oxum.....	99
2.3.6 Invocation II.....	102
2.3.7 Rituel.....	103
2.3.8 Invocation III.....	104
2.3.9 Illumination.....	104
Considerações finais.....	106
Bibliografia.....	108
Anexos.....	115

1 – Gravação [on line].....	115
2 – Edição da partitura.....	116

INTRODUÇÃO

O processo de aprendizagem e compreensão de uma obra musical está diretamente subordinado ao grau de desenvolvimento de habilidades específicas, intrínsecas à atividade do músico, tais como: cognitivas, perceptivas, auditivas, motoras, e capacitação da memória e concentração.

Conceber a interpretação do texto musical, tanto do ponto vista prático como teórico, carece de numerosos requisitos inerentes ao processo, como organização, disciplina, incontestável formação técnica-instrumental, amplo conhecimento teórico-musical justificado por estudos regrados e sensibilidade musical.

O objetivo central no preparo de uma obra musical é descobrir o seu conteúdo artístico. O esforço principal dos intérpretes deve direcionar-se total e profundamente no sentido de solucionar esse problema. [...]

Ao abordar a obra, o intérprete deve procurar entender e captar as ideias, as sensações e o sentido contidos na obra, às vezes muito complexos, por isso, o resultado positivo desse trabalho criativo depende de muitos fatores, como nível mental do intérprete, método criativo, capacidade de sentir vivamente a música, e, finalmente, o caráter da própria música trabalhada. [...]

Trabalhar artisticamente uma obra musical, isto é, descobrir o seu conteúdo, é um *processo difícil e multifacetado de absorção da imagem musical*. (RAABEN, 2003, pág. 31)

Consolidado todo o arcabouço de conhecimento técnico-musical, surge o instante da interação com o palco e plateia. Despertam-se as ambivalências e as complexidades laborais diante das insuspeitas relações emocionais inerentes ao processo. Dentro deste contexto colocar-se-ão à prova a coerência e o propósito das escolhas do(s) intérprete(s), revelando-se o roteiro dos valores das questões interpretativas.

Na pesquisa realizada sobre a obra *Le Livre Magique de Xangô*, duo para violino e violoncelo, do compositor paulista José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), procuramos aprofundar os estudos para além do texto musical e das demandas técnicas.

Le Livre Magique de Xangô estrutura-se dentro do contexto das tradições afroreligiosas, imanente ao Candomblé. O âmbito da temática afroreligiosa se faz notar claramente ao abrirmos as primeiras páginas da obra, onde há referências textuais afro-brasileiras, escritas pelo próprio Almeida Prado.

Ligando-se os textos ao título e aos subtítulos dos movimentos subsequentes da obra, presume-se a ideia de música descritiva, fator merecedor de atenta investigação ao longo do presente estudo.

Revelada a identificação do enredo de matriz africana, abriu-se o caminho para validarmos o entendimento e investigarmos as fontes históricas, sociais e culturais, concernente à temática, e inserida, consideravelmente, no decorrer da fase pós-modernista de Almeida Prado. As premissas desta pesquisa estão pautadas pela pertinência e o valor da absorção deste conjunto de informações, alinhando-as e organizando-as com o interesse de dar suporte ao domínio interpretativo da obra.

Somam-se aos argumentos explicitados, a motivação justificada dentro da seara pessoal.

Amparado pelos laços de amizade com Almeida Prado, tive o privilégio de interpretar obras de sua autoria, destacando-se: “Noturno e Frevo” (piano e cello) – também promovendo a estreia mundial –; “Trio Marítimo” (violino, cello e piano); “Preambulum” (cello solo); e a “Sonata para piano e violoncelo”, recebida com a especial incumbência de divulgá-la e difundi-la, tarefa que procurei exercer incontinentemente.

Desta amizade e convívio surgiu o convite para realização da estreia mundial da obra *Le Livre Magique de Xangô*, em parceria com a violinista Maria Constança de Almeida Prado, filha do compositor.

A oportunidade trouxe-nos riquíssima experiência musical, pois, através dos ensaios preparatórios para o concerto de estreia do duo, conjugamos o intercâmbio de ideias e, sob as orientações de Prado, construímos o alicerce das decisões interpretativas subsequentes.

Ao longo dos ensaios preparatórios para a primeira audição, Prado contou-nos a história e as motivações que o levaram a compor *Le Livre Magique de Xangô*. Resumidamente, o fato ocorre em dezembro de 1984, quando ao final de um concerto realizado em Paris, exclusivamente com obras de sua autoria, a violoncelista francesa Bárbara Grégoire lhe fez a encomenda.

A partir de então, Prado ocupa-se entusiasmamente à composição, finalizando-a em poucas semanas, em janeiro de 1985. Dedicou a obra à instrumentista: “avec amitié et admiration” – como podemos visualizar na contracapa, em anexo.

Prado nos relatou que, infelizmente, a obra esteve fadada ao esquecimento, de 1985 a 2003. Ele nunca soube os motivos pelos quais não havia sido tocada, até aquele

momento. Todavia, acompanhando os ensaios anteriores a estreia comentou, em tom de ironia, que entendia o porquê da indiferença sobre a peça – “É uma obra muito difícil”.

Além dos objetivos determinantes da pesquisa e do extenso valor musical de *Le Livre Magique de Xangô*, encoraja-nos também, em favor da proposição desta dissertação, a elaboração da edição da partitura.

Esta decisão é oportuna pelos seguintes argumentos acadêmicos:

- 1º) devido à sua condição atual - em manuscrito reproduzido por fotocópia;
- 2º) por documentar a produção do compositor, no período estudado;
- 3º) para preservar a memória musical do compositor;
- 4º) por considerá-la de grande relevância para o cenário camerístico;
- 5º) por seu valor cultural impresso;
- 6º) por ser a razão desta pesquisa;
- 7º) para promovê-la e difundi-la entre estudantes e profissionais de música;
- 8º) para viabilizar outras performances por diferentes intérpretes.

Le Livre Magique de Xangô teve sua estreia mundial em maio de 2003¹, com a presença do compositor.

¹ O concerto foi realizado, na Sala Eva Herz, na Livraria Cultura, do Shopping Villa-lobos – São Paulo, capital –, local onde foram produzidas inúmeras séries de concertos de música de câmara, sob a tutela do crítico e escritor J. J. Moraes.

Completando o programa daquela tarde, o Trio Velásquez, grupo compreendido pela pianista Ayumi Shigeta, a violinista Maria Constança de Almeida Prado e o violoncelista Eduardo Bello, interpretou obras de Glauco Velásquez e Beethoven.

Desta performance, há registro de imagens em vídeo, além de programa impresso e fotos.

Outras apresentações posteriores da obra:

Auditório do SESC Pinheiros – 26 de junho de 2013. Disponível, também, em vídeo pelo youtube;

Museu Paulista – Salão de Honra – 28 de setembro de 2003;

Centro Cultural São Paulo – Festival Música Hoje: Almeida Prado 60 anos –. 13 de novembro de 2003. A curadoria e organização deste festival ficaram a cargo do pianista Régis Gomide Costa, fazendo o encontro de inúmeras personalidades e renomados instrumentistas.

A última performance desta obra ocorreu em maio 2015 – no Teatro São Pedro, São Paulo, capital – portanto, doze anos após a estreia, em celebração a memória do compositor.

Neste evento, comemorativo, organizado pelo violoncelista Rafael Cesário, houve a participação da premiada pianista Sônia Rubinsky e, novamente, Constança Almeida Prado e Eduardo Bello.

Constam registros em programas, imagens e vídeos, disponibilizados na web. <https://www.youtube.com/watch?v=TfS4rpdqTc>.

1 TRAJETÓRIA MUSICAL DE ALMEIDA PRADO

1.1 Primeiros anos à fase pós-modernista

Ao longo de sua carreira, Almeida Prado foi metódico e abrangente na conquista de novos meios e de linguagens composicionais, postura que construiu o alicerce de toda a sua produção, sendo reconhecido como compositor extraordinariamente prolífico – comprovado pela marca de mais de 570 composições.

Almeida Prado começou a estudar piano aos sete anos, com a professora Dinorah de Carvalho (1905-1980) e, ao mesmo tempo, brotavam as primeiras experiências como compositor.

Senti que era um compositor porque para mim quando eu ia estudar a musica alheia queria mudar o texto, queria brincar. Aí as pessoas não deixavam, diziam que eu estava brincando com o Beethoven. Então como eu não podia brincar com o Beethoven eu começava a brincar fora do Beethoven. Então eu lia uma história de criança sobre o Saci, João e Maria, etc. Eu ia para o piano e fazia a história na musica. (VASCONCELOS, 1989, p. 2)

Aos quinze anos foi apresentado a Camargo Guarnieri (1907-1993), com quem estudou harmonia, composição e análise, e com o assistente, Osvaldo Lacerda (1927-2011), harmonia tradicional e contraponto.

Do aprendizado com Guarnieri, de 1959 a 1965, Prado frisa a sensibilidade e zelo do mestre nas aulas e de sua excepcional abrangência cultural.

Ele era um compositor extremamente refinado, polifônico, de dizer coisas entre parênteses como Brahms fez às vezes, aquela coisa reticente, aquela harmonia que não chega a ser maior, menor, modal e que não tem aquela brutalidade harmônica genial do Villa-Lobos, é outro tipo de genialidade.

Para mim, que fui aluno, isto era muito bom porque ele não era avassalador, como deveria ser o Villa-Lobos. Ele era calmo, paciente, dava o alimento de que precisava o aluno. Ele nunca me humilhou, nunca menosprezou. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 4)

Revela os valores da “conscientização de aspectos melódicos e rítmicos da música brasileira”, calcados no “sentir brasileiro”.

[...] não ter vergonha das minhas raízes brasileiras, de sempre ter presente que é aqui o meu quintal, que não tenho que ser uma pessoa qualquer no estrangeiro fazendo uma má arte estrangeira, mas fazendo a maior arte da minha terra porque aí eu chego à universal. Você é universal em sendo grande no seu quintal, você atinge o cosmos sendo brasileiro. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 7)

Prado fala das projeções feitas por Guarnieri, a respeito dos estudos com Boulanger, no futuro.

[...] ele me falava muito de Nadia Boulanger, que tinha sido sua professora por apenas um ano. Ele teve de interromper esse trabalho com a Nadia quando começou a guerra, em 1939. Ele teve de fugir, assim como outras pessoas que estavam na França, pois ela seria invadida. Ele me falava o seguinte: “Um dia, depois que você estudar comigo, gostaria que você estudasse com a Nadia Boulanger ou com Copland”. (apud TAFFARELLO, 2010, p. 276)

Ao participar do Festival da Guanabara, em 1968 – com a obra “Pequenos funerais cantantes”, sobre o texto da Hilda Hilst –, Prado é laureado com o primeiro prêmio e, com o dinheiro recebido, parte para Paris em busca de aprimoramento e novos experimentos composicionais. Expõe o apreço pela obra. “Esta é a obra que mudou toda a minha vida, todo o meu roteiro, mudou a trajetória da minha vida toda. Graças a essa obra eu pude ir para a Europa estudar.” (ALMEIDA PRADO, 2001, p.11)

Transferindo-se para Paris inicia os estudos com Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992). Prado permanece por quatro anos na Europa provando toda sorte de transformações. Vivencia a tradição cultural musical em seu mais alto esplendor, integrando-se ao círculo de excelência artística Européia. “O que eu ouvi de música contemporânea na época foi demais, as mais diversas tendências. [...] pude viajar pela Europa e ter experiências humanas fantásticas, até hoje eu tiro dessa memória lições preciosíssimas.” (ibid., p.14)

Mas quando cheguei em Paris e toquei minhas músicas moderníssimas, aqueles franceses diziam assim: *É démodé*. E eu espantado: como? Estou fazendo série e é *démodé*? Achei aquilo um insulto. Agora que eu tinha descoberto que não era mais tonal, eles estavam querendo voltar ao tonalismo, voltar ao pré-minimalismo. Eu estava lá, correndo pra pegar o trem, e eles já tinham descido.

[...] Eles olhavam e diziam: *Démodé, Prado!* Aí comecei a me perguntar: Então aonde é que eu vou?

[...] Comecei a achar que não era mais compositor, que aquilo era inútil, que eu devia vir para o Brasil, trabalhar numa fazenda de café, porque o resto não tinha sentido. Foi quando o Messiaen disse: *Você precisa se voltar para a rítmica brasileira, para Villa-Lobos, fazer outra coisa, não folclore, esquece toda essa velharia, pensa no seu país, na flora, na fauna.* (apud Revista Brasileira de Psicanálise, 2007, p. 15-26)

Marcos Lacerda descreve a conjuntura, os métodos, as orientações e a relação pessoal com seus mestres, em Paris.

Nádia não era mais a professora preocupada em estender seus ensinamentos na direção do neo-classicismo que impregnara a cultura

ocidental a partir da França: ela trata com Almeida Prado de teoria tonal e forma, mas analisa de tudo. Pelo visto – e com sabedoria -, não se importava que o *métier* composicional transcorresse em outras direções. Almeida Prado reserva-lhe uma admiração profunda pela forma como infundiu nele o desejo de compatibilizar com originalidade a modernidade que buscava com os frutos de experiências vividas e futuras.

Com Messiaen realiza o sonho de aproximação à fonte de tantas músicas e ideias que se propagavam pelo Brasil a partir da Europa. [...] O criador do serialismo integral e estimulador do experimentalismo do século 20 surpreende: alerta Almeida Prado para o potencial abstracionista das estruturas rítmicas convencionais pelos nacionalistas e retoma com ele serenamente os elementos que compunham seu estilo até então. (LACERDA, 2006, p. 18)

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, Prado pormenoriza as metodologias de Boulanger e Messiaen:

Ambos pertencem a escolas de composição bem diferenciadas. Nadia é neoclássica, mas tem uma ótima concepção universalista da música (...) Ou soa bem ou não soa. Se você quer deitar no piano, você tem que escrever minuciosamente como deitar no piano. Se quiser escrever uma peça em dó maior, é preciso ser coerente com a escolha: ou seja, buscar uma outra função de dó maior que não seja a de Beethoven. Quer dizer: ela não quer que se escreva à la Beethoven, mas que a pessoa adquira um domínio técnico tão grande que possa ser livre para escrever o que bem entender. Já Messiaen, pelo contrário, não dá dica nenhuma, só questões de ritmo e de coisas sobrepostas: trata-se de um contraponto mais orquestral, em que a transa é ouvir músicas umas sobre as outras em tempos diferentes. (apud COELHO, 1978)

Para Moreira, Prado relata momentos de dificuldades ao enfrentar o antagonismo de ideias e ao prosseguir sob a efervescência e as determinações dos dois mestres:

Nadia me puxava para a forma, para a harmonia tradicional, para a análise (de uma outra maneira). E Messiaen dizia: “Anda! Inventá! Faca! Quebre a estrutura!” - e eu não sabia onde ir. Eu tocava uma obra para Messiaen e ele dizia ‘*C’est trop boulangerie, c’est trop Copland, c’est trop Bernstein*’. Naquele dia eu levava a mesma obra para a Nadia: ‘*Il y a trop de plume, il y a trop de couleurs*’. Eu dizia, ‘Meu Deus, onde eu vou?’ Mas isso foi bom para mim. Porque eram duas personalidades tão avassaladoras... e eu nunca tinha tido uma experiência assim. (apud MOREIRA, 2008, p. 395)

Prado narra episódios da convivência com Nadia Boulanger.

Muito difícil. Ela era horivelmente exigente. Ela me maltratava, me humilhava muito diante dos outros alunos. Fazia isso porque me achava genial. Ela disse isso numa carta à minha mãe. E por isso ela me punia. Não achava isso certo. Era uma mentalidade do século 17. Uma vez, eu havia acabado de compor duas obras difíceis, estava cansado, e ela me colocou no piano para ler uma partitura de

Beethoven. Eu errei. Então ela me disse: “você está há três anos comigo e ainda não sabe nada?”. Naquele dia decidi que não voltaria mais. Mande uma carta a ela dizendo que voltaria ao Brasil. Ela me pediu para ficar mais um ano e me deu uma bolsa. Ao todo, fiquei por lá quatro anos. Isso teve um impacto positivo porque senti o que eu queria e quem eu era. Eu era o Almeida Prado e não o aluno da Nadia Boulanger. (apud JORNAL DA UNICAMP, 2006, p. 4)

Messiaen encorajava os alunos a seguirem caminhos próprios, não lhes impondo limites ao processo criativo e a não imitar seu estilo². Jovens compositores associados à vanguarda musical dos anos de 1950, como Pierre Boulez, Gerard Grisey, Tristan Murail, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e Almeida Prado, tornaram-se expoentes na descoberta de novos caminhos, técnicas e estilos composicionais.

[...] “ele nos ensinou a olhar ao redor e compreender que *tudo* pode tornar-se música”, afirmou Boulez. (GRIFFITHS, 1998, p. 127)

Naturalmente, o jovem Almeida Prado armazena os benefícios deste convívio e extrai toda a riqueza de informações vigente para empreender experimentações técnicas e recursos composicionais inovadores, em suas obras futuras.

Taffarello ratifica a afinidade dos procedimentos estruturais musicais entre Almeida Prado e Messiaen comparando-os, respectivamente, através das obras *Cartas Celestes I* e *La Fauvette des Jardins*.

Entre eles, destaca-se inicialmente a maneira de grafar o ritmo que, em Almeida, lembra a primeira maneira descrita por Messiaen em seu *Technique* (MESSIAEN, 1944) para quem a escrita rítmica se dá de maneira livre, com o agrupamento irregular de figuras através das suas hastes. Esse procedimento é visto na escrita das *Cartas Celestes I* muito mais do que no caderno de *Momentos* estudado, apesar de estar também presente nele. É, portanto, uma técnica que teve um desenvolvimento técnico durante os anos de 1969-1974 e que, por também ser utilizado por Messiaen, pode ser considerado como um ponto de contágio entre o compositor francês e o brasileiro.

² Pesquisador, estudioso da pluralidade cultural, Messiaen se baseou na música oriental, nos ritmos hindus, na música antiga grega, na religiosidade (marcada por sua inabalável fé católica) e no canto dos pássaros para produzir o legado de obras musicais cunhados em atenção ao poder rítmico, ao tratamento das ressonâncias e timbres.

Destacam-se inúmeras proposições inovadoras: os modos de transposição limitada, em sua compilação “*Technique de mon langage musical*” (1944), onde delinea os fundamentos de sua técnica composicional; os ritmos não retrogradáveis, palíndromos (executados do início para o fim, ou no movimento invertido, com a mesma resultante de duração), de sua ideologia temporal em “*Traite de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologietípica*”, iniciado em 1948, em sete volumes, Messiaen expõe detalhadamente sua visão de conceito de tempo e ritmo, tipificando-os em categorias distintas.

Sua produção musical celebra a multiplicidade de formas e o pensamento musical original. Fez da sinergia entre o antigo e o novo, um campo de exploração e da profusão da utilização de materiais incomuns e excepcionais.

Griffiths distingue a impressão de Messiaen sobre o ritmo, como sendo “o elemento primeiro e essencial da música” e que “é antes de mais nada mudança de grandeza e duração”. (GRIFFITHS, 1998, p. 120)

Ainda sobre o ritmo, percebe-se em ambos os compositores o uso de personagens rítmicos. Eles se comportam em ampliação ou diminuição sem que, com isso, os Temas a eles relacionados percam a sua reconhecibilidade (sic). (TAFARELLO, 2010, p. 170)

Outro ponto de interesse recai sobre a extensa produção musical de Almeida Prado sedimentada, em toda a sua jornada composicional, pelo desejo irrestrito de romper as limitações do processo criativo.

Gandelman testemunha acerca dos percursos e direções da produção de Prado.

A especulação abstrata não encontra ressonância no compositor. Mesmo ao pesquisar possibilidades de novo vocabulário sonoro ou da forma, sua poesia nasce de um tema folclórico, de um poema, de uma vivência religiosa, do interesse pelo mundo mítico-telúrico, de sentimentos, impressões e fantasias, processados e convertidos em fluxos sonoros concebidos com extrema sensibilidade. Sua permanente preocupação com o timbre, associado as cores, texturas e espacialização, fez e faz dele um compositor pictórico, um compositor poeta, um compositor neo-impressionista, cujas sugestões verbais - luminoso, musgoso, solar, ígneo, noturnal, fulgurante, transparente como uma aurora, como uma espiral de fogo, granítico, estelar, como uma manhã lavada depois da chuva, incandescente, gritante como uma bigorna de fogo e muitas outras - são um apelo à fantasia, à escuta e à busca pelo intérprete de toques e sonoridades particulares. (GANDELMAN, 2006, p. 18)

O timbre é de fato uma das matérias primas composicionais, no qual Prado debruçou-se integralmente, ensejando ricas experiências expressivas aos intérpretes e ouvintes. Para tanto, por sua relevância dentro do universo interpretativo, é essencial o aprofundamento e prévio conhecimento das possibilidades técnicas instrumentais para a condução da performance em suas obras.

Prado dizia: “Sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque (...). Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura.” (apud MOREIRA, 2002, p. 76)

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. (apud ROCHA, 2005, p. 130-136).

A declaração de Andrade, em sua “Pequena História da Música”, tangendo sobre o uso e das especificidades do timbre, referendava as especificidades e peculiaridades sobre o timbre.

[...] É que a música do passado se baseava principalmente na *elevação abstrata* (sem timbre, pois) do som. A música do presente se baseia na *elevação concreta* (com timbre, pois) do som. A elevação abstrata do som existe no pensamento, que gradua num plano imaginário as alturas sonoras diferentes: *é primordialmente espacial*. A elevação concreta do som existe no ouvido, e depende, pois absolutamente do timbre em que ele está se realizando: *é primordialmente temporal*. (ANDRADE, 1944, p. 220)

Todavia, não se podem notabilizar os elementos tímbricos e as texturas dentro da obra de Almeida Prado, sem indicar sua fonte de orientação incontestável, o compositor Olivier Messiaen.

Messiaen revela em suas obras, o desejo de difundir a conquista “de novos sons, novos ritmos, harmonias e novas formas de relação entre a música e a vida”, caracterizada “por uma integração perfeita entre a mais ampla expressividade emotiva, de tom profundamente religioso, e um controle intelectual minuciosamente organizado.” (GROUT; PALISCA, 2014, p. 719)

Moreira focaliza, em seus estudos, todo o alicerce do material tímbrico de Messiaen.

A terceira fase (1952-61), marcada pela intensificação da pesquisa ornitológica, trouxe uma ampliação no material tímbrico, uma vez que o material decorrente da observação do canto dos pássaros foi empregado como material estrutural, em obras como *Catalogue d’oiseaux*. Nesse contexto, Messiaen explorou o uso de clusters, de regiões extremas concomitantes e da ressonância; recorreu ao uso de texturas em camadas, tanto no sentido horizontal, como no sentido vertical, formando uma estratificação. (MOREIRA, 2008)

O mérito da capacidade artística de Almeida Prado deve ser medido também pelas expressas habilidades pictóricas, algo pouco difundido.

Como aquarelista, Prado possui expressivo acervo com mais de 400 obras e sua produção permeia por afinidades e correspondência ao seu processo composicional, identificado pelas fases religiosa, ecológica e homenageando seus compositores preferidos.

Prado entrelaça a bagagem artística, granjeada dos pinceis, com a arte composicional gerando, desta amálgama, uma linguagem musical ativa.

[...] inúmeras são as imagens ou relatos que o compositor injeta nas suas produções. Isso não significa que a sua linguagem musical não

possua a necessária substância para se auto-afirmar [...] Já constatamos que ocorre justamente o contrário, pois somente quem detém um perfeito domínio do código e da gramática consegue do complexo obter o simples, coisa que Almeida Prado realiza constantemente. Mas é da sua própria natureza essa busca do pitoresco, do pictórico [...] Essa é uma característica que sempre marcou a sua personalidade artística, mas o próprio compositor reconhece tê-la assumido de modo explícito em meados da década de 70. (MOJOLO, 1992, p. 191-192)

Prado procurou, em toda sua carreira como compositor, penetrar por caminhos por onde pudesse preservar a motivação criativa, fato avalizado pelos modelos em deferência à sua bibliografia.

No que diz respeito à divisão da produção de Almeida Prado, encontramos duas proposições assinadas pelo compositor.

Definida em quatro fases:

A 1ª Fase, Nacionalista (1960-65), contém obras compostas sob a orientação de Camargo Guarnieri, que refletem o estudo do folclore segundo a estética de Mário de Andrade, marcado pelo uso do modalismo.

A 2ª Fase, Pós-tonal (1965-73), reflete o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após a dissolução da tonalidade, na Europa, a partir do início do Século XX.

A 3ª Fase, de Síntese (1974-82) está relacionada ao domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e a concepção do “Sistema de organização das ressonâncias”, utilizado na composição de Cartas Celestes, sua obra mais aclamada.

A 4ª Fase, Pós-Moderna (1983 até hoje), reflete um processo de auto-releitura iniciado durante a composição dos 16 Poesilúdios para piano. Durante as duas últimas Fases, cinco temáticas principais coexistem em sua obra. As peças com Temática Mística possuem uma motivação espiritual; as com Temática Ecológica refletem sua preocupação com a ecologia; as com Temática Astrológica incluem as catorze Cartas Celestes; as com Temática Afro-brasileira são motivadas pela beleza plástica dos ritos de religiões afro-brasileiras e as obras com Temática livre incluem os 16 Poesilúdios. (MOREIRA, 2002, p. 80)

Definida em sete fases:

1952-1959 - anos de aprendizado.

1960-1965 - influência da estética nacionalista de Camargo Guarnieri.

1965-1969 - aulas particulares com Gilberto Mendes; exploração do serialismo.

1969-1973 - influências de Messiaen, Ligeti, Penderecki e Stockhausen.

1973-1983 - consolidação de sua linguagem composicional; períodos astronômico e ecológico; exploração de novas sonoridades; transtonalidade.

1983-1993 - pós-modernismo; pluralismo e ecletismo; colagens e citações, como meios de expressão musical.

1994-2010 - síntese; período tonal livre. (CORVISIER, 2015, p.7)

Por meio da intuição, vivências empíricas e da aquisição de abundante conhecimento conceitual, adquirido mediante estudos multidisciplinares – ciências, filosofia, poesia, música, religião, astrologia –, Prado engendra a expansão de sua técnica composicional e da exploração das riquezas timbrísticas e rítmicas, tornando-se um compositor plural.

A minha trajetória de compositor se deu muito mais porque eu nasci de uma família de pessoas sensíveis à música. [...] Estou dizendo isto para mostrar que a genética prova que você não vem do nada, você não surge como compositor do nada. [...] Geralmente, há um ninho cultural na infância que te abriga para permitir que teu talento cresça. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 2)

Ao retornar ao Brasil, em 1973, Prado segue os conselhos de Messiaen e direciona sua produção explorando os elementos da natureza [...] “comecei a pensar nas árvores, nas orquídeas, nos rios, nos passarinhos...”

Esta fase se configura como o “recomeço” e a efetivação da expansão da pesquisa sonora. Surge a fase astronômica desencadeada pelos estudos das ressonâncias naturais no piano e a pesquisa da mistura de elementos seriais, tonais e transtornais. “Essa época foi muito rica em minha vida porque descobri essa possibilidade de reunir o tonalismo ao atonalismo e fazer essa sopa aparentemente incoerente, mas que resultou nas *Cartas Celestes*.” (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 24)

A coletânea para piano solo intitulada *Cartas Celeste*, com 15 volumes, firmada a partir da técnica do transtonalismo, entre os anos de 1974 a 2001, simboliza a plenitude da inspiração, ou a dimensão da “fantasia e intuição”, no ato de compor de Prado.

O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. Você manipula o som como a uma escultura, dentro dessa lembrança de ressonância. (apud MOREIRA, 2002, p.75)

“As *Cartas Celestes* seriam o objeto concreto, o ponto-de-partida (sic) para uma reflexão sobre minha evolução de compositor.” (ALMEIDA PRADO, 1985, p. 2)

Em *Cartas Celestes*, usei pela primeira vez o “transtonalismo” em 1981, retomei estes acordes e compus mais cinco *Cartas Celestes*. Ao longo deste trabalho, fui me cansando daquele material sempre atonal e, aos poucos, fui introduzindo elementos tonais nas peças. Ao final delas, eu já me dava liberdade de encaixar um minueto à forma, pois eu já estava muito seguro e muito amadurecido neste processo. Essas peças foram gravadas, venderam muito bem e eu fiz meu doutorado

sobre elas. As Cartas Celestes acabaram por se tornar um marco na música do Brasil. Até Messiaen e Boulanger diziam que era uma coisa nova [...].” (apud VASCONCELOS, 1989, p. 1)

O sucesso das “Cartas Celestes” imprime o desejo em Prado de empreender sobre o campo acadêmico. Como consequência, elabora o projeto de pesquisa resultando na obtenção do título de doutor, pelo Instituto de Artes da UNICAMP³ – “Cartas Celestes – uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais”. Em seu texto define, preempitoriamente, a análise da sua obra.

[...] criação de acordes [vinte e quatro acordes relacionados com o alfabeto grego], que possuíssem em si mesmo material suficiente em estado bruto, para me servir ao descrever as Constelações e, em assim sendo, poder me expandir, retrair, explodir, concentrar, sobrepor, contrastar, estilhaçar, coagular, petrificar todo material sonoro proveniente dos acordes”. (ALMEIDA PRADO, 1985, p. 7)

A originalidade, característica primordial do processo produtivo de Prado manifesta-se como elemento inovador constatado pela formação, configuração e dimensão dos grupos instrumentais adotados em suas obras, além da incansável pesquisa da utilização de novos aspectos físicos sonoros, como a mescla e fusão de elementos texturais e rítmicos.

A atonal era a ruptura. Não tinha mais tônica, era um discurso contínuo, e o que orientava a bússola era a textura. Você podia ir aonde quisesse, o caminho era que fazia o rumo, não precisava mais voltar para casa. Isso é muito simbólico. É uma nova identidade, me fez um bem enorme. Eu tocava aquela música e ninguém entendia, ficavam em silêncio, e eu nem queria mesmo ser entendido. (apud Revista Brasileira de Psicanálise, 2007, p. 15-26)

A respeito do próprio estilo de compor, Prado faz relato esclarecedor:

O estilo é uma constante de repetições que você acaba apresentando não porque você quer, mas porque é a sua maneira. Há compositores que, desde o início de suas carreiras, já são eles próprios; [...] Não depende da pessoa dizer: “Hoje eu quero ser eu!”. Isso ocorre apesar de qualquer coisa. Eu tive que encontrar algo que não era tão natural em mim. Eu comecei a escrever sonatas, o que não era algo que saísse naturalmente de mim. E, mesmo assim, minhas sonatas ainda têm influência das “Cartas”. (apud BITONDI, 2004, p. 4)

³ Prado foi professor do Instituto de Artes da Unicamp de 1975 a 2000 e diretor do Instituto, no decorrer dos anos de 1983 a 1987.

1.2 Gênese composicional

Para sistematizarmos o debate em torno do processo criativo da obra *Le Livre Magique de Xangô*, primeiramente, será determinante examinarmos os agentes nos quais Almeida Prado sustentou suas convicções em torno da concepção do projeto musical.

No entanto, para um embasamento mais profundo, extrairemos a opinião de ícones da esfera da composição musical, com a finalidade de ampliarmos a compreensão da matéria.

O compositor Aaron Copland (1900-1990), em seu livro “Como ouvir e entender música”, narra as implicações do processo criativo.

“Como é que o compositor dá início ao seu trabalho?” “Por onde que ele começa?” Todo compositor começa com uma ideia musical. [...] De repente, um tema vem à sua cabeça; [...] Ele não sabe de onde o tema veio – e não tem controle sobre o mesmo. É quase como a escrita automática. (COPLAND, 1994, p. 29)

Copland descreve os caminhos pelos quais as ideias musicais se apresentam ao compositor, percorrendo ora por meio de uma melodia simples ou acompanhada; ora através de uma ideia rítmica; e, sendo um tipo meio incomum, “começar com um contraponto de duas ou três melodias”.

Menciona a importância da “significação emocional” do tema e da conscientização do “valor expressivo” do mesmo. Destaca que, “algumas vezes, pode se enganar quanto à sua verdadeira natureza”.

Em respeito a evolução da temática, adverte que o compositor deverá “decidir que meio sonoro será mais apropriado a esse material”.

Sobre o momento da iluminação, *insight* ou revelação de uma ideia musical julga que “ninguém possa descobrir onde é que a soldagem começou – onde termina a chamada inspiração do compositor e onde começa o trabalho braçal”.

Stravinsky (1882-1971) aborda a conjuntura da criação musical considerando a coexistência entre as premissas do fenômeno criativo e as interferências externas; pondera sobre as transformações sociais e culturais e os impactos sobre a vida do compositor.

Em “A Poética Musical – em seis lições”, se expressa face à perda da “compreensão dos valores e o seu senso de proporções” do homem moderno e as consequências sobre a música.

A respeito do processo criativo salienta que é “extremamente delicado” e “impossível observar de fora os movimentos internos desse processo”.

Assim como Copland, não nega o mérito da nomeada inspiração, porém caracteriza-a como “certo distúrbio emotivo”.

Evidencia o valor da cultura, pois é a verdadeira responsável do “polimento à educação, [pois] sustenta e completa a instrução acadêmica” e promove a tradição, em respeito ao “valor do gosto” e da sua transmissão.

Refere-se à “liberdade irrestrita”, ao fato de ser “capaz de sintonizar imediatamente com as coisas concretas”.

“Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos”.

Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito”. (STRAVINSKY, 1996, p. 65)

Pierre Boulez (1925-2016), em “*A música hoje 2*”, pondera sobre a natureza das manifestações criativas que influenciam a construção musical.

[...] como é impossível querer analisar o fenômeno da criação de uma única maneira? Acrescentemos que o compositor depende da época que o condiciona: a história ora sofre mutações bruscas, ora uma evolução lenta. (BOULEZ, 1992, p.43)

Dois pontos devem ser considerados no julgamento de uma obra: sua gênese e seu caráter. [...] o impulso para uma obra pode ser uma intuição puramente instrumental, uma combinação sonora que exigirá certos tipos de escritura, os quais por seu lado engendrarão as idéias mais suscetíveis de realizar-se; [...] O objeto de uma obra pode ser uma pesquisa de linguagem que levará à descoberta de formas insuspeitadas ou ao emprego de certas combinações instrumentais, nas quais não se havia pensado anteriormente. (ibid., p. 39)

Em seu depoimento, Edino Krieger faz um roteiro do momento da inspiração:

De repente, você tem uma ideia sonora, seja melódica, seja rítmica, ou um tema, um fragmento, alguma coisa assim. Richard Strauss costumava andar sempre com um caderninho pautado no bolso. Em qualquer lugar por onde ele andasse – na condução, às vezes andando a pé, ou no restaurante – de repente ocorria uma ideia e ele pegava o bloquinho e anotava. Eu não faço isso, não. Às vezes até acontece eu pensar: que pena eu não ter lápis e papel na mão para anotar. Essas ideias musicais que nascem por combustão espontânea ocorrem em qualquer lugar, em qualquer momento, em qualquer circunstância. Lembro que algumas vezes acordei no meio da noite com uma ideia melódica na cabeça [...] o que eu chamo de inspiração é esse impulso

inicial. Porque a partir daí o processo de criação é muito mais um processo de elaboração. (PAZ, 2012, p. 21)

Camargo Guarnieri amplia a discussão ressaltando a condição social do compositor e do olhar mais apurado e sensível às tendências das artes em geral.

O compositor, antes de ser um indivíduo, é um ser social condicionado a fatores de tempo, raça e meio. Eliminar, por esnobismo ou por mera atitude intelectual, esses fatores, introduzindo em sua obra estímulos alienígenas dos quais o compositor não participou como ser humano, é produzir obra híbrida, artificial. Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais.

A música não é um fenômeno isolado. O compositor terá que encontrar, no exame atento das tendências que as outras artes vão tomando, aquele fio invisível que liga uma arte a outra, fio a que muitos preferem chamar de espírito do tempo. (GUARNIERI apud VERHAALLEN, 2001, p. 80-81)

Almeida Prado, corroborando as proposições dos demais compositores, relata as impressões sobre o ponto de vista da autoanálise dos procedimentos criativos.

Primeiro preciso ter alguma coisa que me excite, que suscite algo dentro de mim, ou uma encomenda, e aí é fora de mim. Ou eu mesmo de repente sinto a necessidade de dizer no papel, como um poema que você faz em música. Começa sempre com muito pouco, três notas, um acorde, uma série de acordes. Fica ali na mesa, eu olho, toco... Aquilo ainda não é meu. De repente, uma manhã, uma tarde, a coisa vem inteira. Com esse “vir inteiro”, eu poderia dizer que a obra está composta, mas não nasceu: se eu não escrever, vou morrer com ela dentro de mim. Mas não está completa nitidamente, meticulosamente, sei que está dentro daquele fuá, e que posso escrever. Aí, não tenho mais crise. Fico senhor absoluto da minha obra. Só que até eu começar, aquele papel pautado me dá uma angústia, tem hora que dá vontade de rasgar tudo. Ele fica me dizendo assim: Você não vai conseguir, você não é compositor. É coisa de pirar, são vozes que dizem para eu não fazer. Mas eu faço. (ALMEIDA PRADO, 2007, p. 15-26)

Prado enaltece a organização do trabalho de composição revelando-o como legado de Guarnieri.

Sempre fui um compositor que gosta das formas nítidas, não gosto de coisa que fica rapsódica e sem costura. Mesmo se for uma Fantasia, que seja bem costurada. Aprendi com Guarnieri a organizar sempre bem o material para que o ouvinte capte bem, para que não fique uma obra em desordem. Pode ser caótica, mas um caótico nítido. Acho que esta é a herança que Guarnieri me deixou e que eu sempre guardo comigo. Uma coisa mal costurada vai ser mal regida, mal tocada, mal interpretada. [...] Todo mundo é capaz de tocar o caos,

mas se você faz uma coisa imprecisa, mal feita, não vai ser executada ou vai ser mal tocada, o que prejudica mais ainda a clareza da obra. (ALMEIDA PRADO, 2007, p. 22)

No auge de sua maturidade, traduz seu sentimento acerca do trabalho específico como compositor:

O compositor de verdade não tem que pedir licença nem para o papa, nem para o vizinho e faz. Se for obra prima, se for genial, não depende do compositor, depende da história da música. Ele faz o que está em suas mãos e o que lhe dá prazer em fazer, prazer lúdico. Não importa que seja um minueto, uma ópera, um ponteio, mas que dê prazer. Agora, se ele tiver que perguntar a alguém "será que eu devo?", não faça! Não é necessário compor mais nada, depois de Bach a música teria que ter acabado! Por que Beethoven foi fazer fuga? Não precisava, depois das 48 fugas magistrais de Bach, não precisava! Que bom que Beethoven fez fugas, que bom que ele fez trinta e duas sonatas, Haydn já havia feito oitenta, Scarlatti seiscentas e tantas! Mas Beethoven fez trinta e duas e ainda hoje continua se fazendo sonata. Se Stravinsky tivesse perguntado: "para que a Sagração da Primavera?" Ainda bem que ele não perguntou, ele fez. (ibid., 2001, p. 5)

Compor era uma necessidade visceral que surgiu em mim e que eu não podia deter. [...] Eu fui fazendo, acumulando experiências e enriquecendo. Agora eu posso ter crise. [...] A crise é momento de lucidez que você tem quando tem tempo para ter. Agora, aos 61 anos, eu posso me perguntar: "Será que era isso que eu queria?", "será que eu não me imaginei?". E isso é bom. (apud BITONDI, 2004, p.3)

Face às esclarecedoras descrições, no que concerne às complexidades do processo criativo, acreditamos ser indispensável a compreensão das práxis composicionais, em *Le Livre Magique de Xangô*, sobretudo por sua natureza estrutural singular. Examinaremos a repercussão da transmissão dos valores culturais, da diáspora africana – no que tange o processo de miscigenação e seus impactos sociais.

Esta decisão parte da premissa da impossibilidade de se promover uma discussão minimamente aceitável, em torno da produção artística de qualquer compositor, sem aludirmos as particularidades de áreas correspondentes, como fontes de aquisição do conhecimento humano – aqui explicitamente relacionadas à cultura e à história social.

Como orientação aos fundamentos desta pesquisa avaliamos ser pertinente ressaltar os antecedentes que envolveram o ambiente composicional de Prado, no transcorrer da década de 1980, chancelada de Pós-modernista – período onde constatamos considerável número de obras abastecidas pela temática de origem afroreligiosa.

1.3 Fase Pós-modernista

A obra *Le Livre Magique de Xangô* está inserida na fase Pós-modernista vinculada ao cenário da autorreleitura, das colagens, das citações, da revisita às formas tradicionais, das concepções texturais e da temática de raiz afroreligiosa brasileira.

[...] comecei a fazer o pós-modernismo, quer dizer, uma releitura de gestos tonais, não transtonais, fazendo Noturnos, Momentos, Sonatas, fazendo dominante-tônica clássica, refazer isso por prazer, sem nenhuma implicação estética de querer mudar a História da Música. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 24)

Almeida Prado, nos primórdios dos anos de 1980, reconhecia em si o florescimento pós-modernista.

“A 4ª fase, a Pós-Moderna [...] começou com os Poesilúdios e vai até agora, neste instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após da 6ª Carta celeste, composta em 1982, [...] resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios. Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade.” (apud MOREIRA, 2002, p. 47)

Encontrando-se em meio à “saturação de todos os mecanismos (astronômico, ecológico, afro, etc.)” evidencia, reiteradamente, o uso de novos procedimentos composicionais, em especial a colagem. Prado faz esclarecedora analogia sobre esta técnica.

"Poesilúdio nº2" tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. No meio você tem um tema completamente "vivaldiano", "albinoniano". E um pouco um rondo também. Perceba que não tem um senso. Há um "não senso". E como se eu não soubesse o que estou fazendo. Esse "Poesilúdio" é o mais "patchwork" de todos ... retalhos, colagens. Sabe quando você está vendo um filme na televisão e, sem querer, aperta o botão errado e muda de canal, depois volta ... e de repente entra outro, depois volta o primeiro filme ... e você perde a sequência do filme, não entende mais ... foi interrompido. A ideia é essa. Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças. [...]

Influenciado pelos pintores da Unicamp – Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo, Fúlvia Gonçalves, que estavam fazendo releituras de Monalisa, Braque, etc., eu resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios. [...] O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade. (ibid., p. 77)

Apontamos abaixo duas obras como exemplos da técnica de colagem, referendado pelo Catálogo de obras de Almeida Prado, da A.B.M.:

1- “Réquiem para a paz” (1985) – para viola ou violino com piano. São extratos do Réquiem de Mozart. Prado, em nota, descreve: “colagem sobre fragmentos do Réquiem, de Mozart”. (2016, p. 121)

2- “Momento 46” (1983) – Metamorfose de fragmentos de “Tristan und Isolde”, de Richard Wagner, para piano solo. (2016, p. 59)

A década de 1980 caracteriza-se por intensas realizações acadêmicas, pelo ambiente fértil criativo e da depuração dos elementos composicionais, suscitando a fase Pós-modernista,

[...] que tem como característica revisitar texturas e mecanismos do repertório do passado, tomando elementos dele e adaptando à minha linguagem, ou ainda fazendo colagem mesmo. Eu queria sair daquela atmosfera cósmica e mística. Eu queria estar com os pés no chão. (apud VASCONCELOS, 1989, p. 1)

Os *14 Noturnos*, iniciados em 1986, configuram-se como outra coletânea excepcional para piano solo.

Eu compus quatorze Noturnos, todos eles conscientemente. Eu quis escrever uma música *démodé*, mas não no mal sentido, *démodé* como, por exemplo, um escultor contemporâneo que faz esculturas abstratas e de repente esculpe uma estátua de uma mulher nua, como aquela de mármore. Hoje, em 2001, esse é um gesto *démodé*, absolutamente fora de sentido, mas por que ele não pode fazer? (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 27)

Para compreendermos as vicissitudes do ambiente Pós-modernista destacamos o artigo “Sistema-T e pós-modernidade”, do compositor Ricardo Tacuchian, que analisa os conceitos e os efeitos em sua própria produção.

Tacuchian discorre sobre a conjuntura da “radicalização dos princípios do modernismo”, nas décadas de 60 e 70, definidas como vanguardas musicais e caracterizadas por quatro ações: a primeira, a ruptura das tradições – realçado pela radicalidade do processo; a segunda, direcionada aos compositores, pela fugacidade na aplicação de uma estética plural, reiteradamente antagônica, no decorrer de suas produções; a terceira, descreve a alcunha do chamado “signo novo”, no qual compositores aprisionavam-se a um modelo representado pela subjetividade e superficialidade, definido como “obras válidas”; por último, a transposição da extensão sonora, “lançando mão da luz, da imagem, do movimento e do teatro, além da dimensão conceitual”.

Tacuchian relata o “esvaziamento da vanguarda” em 1980 e a mutação de suas demandas expressivas. Narra uma espécie de emaranhado, ou como ele mesmo coloca, “amontoados de neos”, totalmente dissociadas entre si.

[...] os pós-modernos procuravam uma linguagem nova, ainda que partisse da tradição. O pós-modernismo na música de concerto seria uma terceira via. Meu objetivo era dar sustentabilidade teórica à nova abordagem estética que passaria a usar na criação de minha obra. O pós-moderno faz a análise social fundamentada na razão crítica. O artista pós-moderno não acredita mais na força política de sua obra como um instrumento “sacralizado”, isolado da sociedade. A música, enquanto linguagem pode ser revolucionária, mas ela, em si, não faz mais revoluções nem é subversiva. O artista – enquanto ser social – atua sim dentro de uma sociedade, fundamentado numa postura epistemológica. (TACUCHIAN, 2011, p. 385)

Apresenta relato histórico das consequências das transformações sociais, do advento de uma “nova forma de pensar, agir e criar do homem contemporâneo na sociedade pós-industrial” contextualizado pelo ambiente social, por meio dos conflitos ideológicos e dos caminhos políticos no Brasil, no início do século XX, e faz ponderações sobre os impactos na música.

O pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação. Enfim, uma busca do novo, mas agora, sem rejeitar a tradição. (ibid., p. 381)

Artistas e intelectuais assumiram posições iconoclastas, contestadoras e de ruptura com a ordem estabelecida pela tradição. A vanguarda musical brasileira da década de 1970 assumia, em sua produção artística, uma metáfora de luta contra o status quo militar, político e social. (ibid., p. 382)

Historicamente, o termo “Pós-modernismo” surge pela primeira vez na América hispânica, por Frederico Onís (1885-1966), na década de 1930, referindo-se a ele como um movimento estético e tonificado por um ambiente de conflitos político-ideológicos. Após a publicação de “A Condição Pós-Moderna”, do filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), propaga-se o novo conceito. Segundo Lyotard, o pós-modernismo fundamenta-se pela crise das narrativas.

Perry Anderson, em “As origens da Pós-Modernidade”, ocupa-se da abordagem do termo Pós-modernismo, alinhando-o aos contornos históricos e, mais precisamente, ao campo político e intelectual, realizando levantamento “das condições que podem ter produzido o pós-moderno” e perfazendo contundente análise à respeito de numerosas obras e autores que contemplaram o assunto.

Considerado expoente intelectual da segunda metade do século XX, Fredric Jameson (1934) é responsável pela introdução do pensamento contemporâneo, pós-moderno. Reconhece sua relevância pela lógica cultural do capitalismo avançado, compreendendo o termo como referência ao momento histórico que rege as manifestações artísticas e culturais.

Assim como Anderson, Paulo de Tarso Salles reforça a perspectiva do contexto cultural, contido nos trabalhos de Jameson.

Salles explicita os meandros do pós-modernismo, dentro do contexto social e do campo musical em “Aberturas e Impasses”. Dedicar-se à temática afrodescendente – assunto que daremos total atenção adiante – e outorga a Almeida Prado, como um dos maiores interlocutores associados ao movimento pós-modernista da música brasileira.

Sendo assim bastante conhecida essa valorização da cultura musical afro-brasileira, chama a atenção o uso absolutamente pessoal que Almeida Prado faz dessa tradição, tanto em sua música instrumental como na religiosa. (SALLES, 2003, p.205)

O professor examina as conjecturas pós-modernistas, enfatizando as novas formas de acesso à cultura e a influência das mídias eletrônicas; a variedade das manifestações culturais; a ascensão do terceiro mundo às expressões culturais, como ponto principal; e a não separação entre bem e mal.

Anderson considera que a definição mais completa do pós-modernismo surgiu com Fredric Jameson, podendo ser resumida em “cinco lances”:

1. A pós-modernidade cultural se escora em novos modos de produção, em uma nova “lógica do capital”.
2. A cultura é a *segunda natureza*, já o modernismo destruiu a natureza primitiva; a destruição do passado minou a objetividade e instaurou a subjetividade. A publicidade e as mídias eletrônicas desempenham papel ativo nesse processo.
3. Abrangência de todas as manifestações culturais; acompanhada pelo cruzamento interdisciplinar, confluindo, em uma nova “teoria”.
4. Entrada de novos povos no “palco global”; segundo Anderson, o terceiro mundo nivela por baixo a cultura, encerrando a era das “obras-primas do Modernismo”.
5. A tentativa de evitar uma “moralização” do pós-modernismo, sem arcaica definição entre bem e mal. (ibid., p. 21 e 22)

Salles cita as conclusões de Walter Benjamin (1892-1940), sobre as mudanças ocorridas nos meios de produção e dos serviços que acarretaram na reprodução em massa dos meios de imprensa e também na forma como a população passou a ter acesso às informações e à cultura. É a “substituição do real pelo virtual.”

Até mesmo as opiniões e as convicções individuais são substituídas pela propaganda e por diversas formas de mídias, sendo chamada por Jameson de “a morte do sujeito”.

Na seara musical, essa arte transforma-se em fonte de mero deleite do espectador, ou apenas ferramenta de entretenimento. Jameson introduz a ideia de coisificação da cultura para ganho da simpatia social e, como consequência, “um profundo sentimento de aversão à intelectualidade, e à linguagem especializada do artista”, quando este estiver baseado em “um determinado artefato cultural.”

Contudo está claro o descontentamento de Salles, em torno do emprego da expressão ‘pós-modernismo’, ao se deparar com “estudos que buscam uma definição estilística da ‘música pós-moderna’, ou ainda pela simples adesão de compositores a uma ‘estética pós-moderna’”, como se pudesse ser “uma questão de opção, como se fosse possível ser ou deixar de ser ‘pós-moderno’”. (SALLES, 2003, p. 13)

Conclui dizendo que a sensação é de que o “pós-modernismo é uma esfera estilística na qual se pode entrar ou da qual se pode sair de acordo com a conveniência”. (ibid., p. 14)

A contraposição de Jameson vai de encontro ao “fato de que é impossível estar “fora” do pós-modernismo, se o conceito é observado como uma narrativa dos tempos contemporâneos”. (ibid., p. 15)

A polêmica em torno da condição pós-moderna, enquanto fenômeno artístico-cultural, fomenta e cativa discussões entre pensadores das mais diversas tendências, contrapondo-se dialeticamente no tocante a reconhecê-la como estética conceitual.

O professor Vladimir Saflate, em seu artigo “O pós-modernismo nunca existiu”, defende a tese de que não há equivalência significativa, como atestada na arquitetura e quando fazemos correspondência com outras manifestações artísticas.

“[...] caracterizado pela liberdade formal que se distancia das exigências de totalidades funcionais, pelo hibridismo das referências e citações, assim como pela atitude irônica e paródica a respeito do peso tanto das tradições quanto da própria “tradição da forma crítica”. (SAFLATE, 2015, p. 1)

Explica que “a discussão proliferou da arquitetura para o domínio das outras artes e daí para uma teoria geral das sociedades do capitalismo avançado”.

Concernente à música, Saflate revela ser presumível, “de maneira involuntária”, evidenciar os conceitos da estética pós-modernista, análogos à arquitetura, diante das

análises das obras dos compositores modernistas, como Stravinsky, Schoenberg, Debussy e Bartok, considerado por Theodor Adorno.

Conclui que o conceito pós-modernista é “valorativo que procura afirmar um estado de coisas no qual as aspirações críticas do modernismo pareciam ter perdido força.”

1.4 Temática Afrorreligiosa

A temática afrorreligiosa perpassa por toda a vida composicional de Prado, porém, constata-se no decorrer da sua fase pós-modernista, de 1980 a 1993, a grande quantidade de obras inseridas no contexto das culturas religiosas africanas. Obras de interesse abrangentes, níveis de dificuldade distintos e apresentando as mais diversas formações instrumentais e particularidades, como as peças curtas e os movimentos independentes valorizando a mística do candomblé.

No que diz respeito à década de 1980, Prandi comprova o expressivo interesse pela pesquisa, estudos e trabalhos intelectuais, em torno do entendimento dos processos históricos socioculturais das religiões afro-brasileiras.

Na década de 1980 muito se produziu sobre as religiões afro-brasileiras, já eram inumeráveis os autores. As religiões afro-brasileiras foram escaneadas, examinadas, destrinchadas, mas o caráter dos estudos era, na maioria das vezes, monográfico. As mais diferentes modalidades foram apresentadas nos seus locais de origem, os ritos foram descritos em pormenores, aspectos da organização do culto, a distribuição dos papéis, a diferenciação das origens étnicas, tudo isso foi bastante explorado. (PRANDI, 2007, p. 7-30)

Contudo, Prado rejeita qualquer tese que pressuponha o interesse pessoal dissociado da excepcionalidade, no ato de produzir obras de contexto afrorreligioso.

Em entrevista a Moreira reafirma não haver inclinação pela doutrina ou dogmas religiosos africanos; no entanto, seu intenso interesse e curiosidade se concentram na estética e na cultura afrorreligiosa.

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 Candomblé, as roupas, os temas, o obsessional, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva. Tudo isso me encantou quando compus “Sinfonia dos Orixás” e a “Sonata Omulum” (sic). 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. (MOREIRA, 2002, p. 66)

Entres os anos de 1983 a 1985 concentra-se a maior parte das obras embasadas pela temática afrorreligiosa.

Como referência bibliográfica, empregaremos o catálogo de obras da Academia Brasileira de Música (2016) para listarmos as obras de interesse da temática afrorreligiosa, em ordem cronológica:

1- Macumba – piano (1954)

Obra extraviada;

2- XIV Variações sobre um tema afro-brasileiro “Xangô” – piano (1961)

Título no manuscrito do compositor. Sobre o livro “Ensaio sobre a música brasileira”, de Mário de Andrade.

Há transcrição do compositor para fagote e piano, de 1998;

3- Livro brasileiro I – baixo e piano (1973)

3º Movimento: Louvação de Ogum

Lendas Indígenas e Músicas Afro-brasileiras para canto e piano;

4- Livro de Ogum – dois pianos – (1977);

5- Savanas – para piano (1983)

Obra encomendada pela artista plástica Fúlvia Gonçalves; mural sonoro baseado na música de algumas regiões africanas; material rítmico-melódico retirado do livro “The Music of Africa”, de J. H. Kwabena Nketia;

6- Le Livre Magique de Xangô – violino e violoncelo (1985)

Texto: do ritual de Xangô do Candomblé;

7- Sinfonia dos Orixás – orquestra sinfônica (1985);

8- Livro de Oxóssi ou Cantos de Oxóssi – quarteto de flauta (1985)

2º Movimento: Cantos de Oxossi;

9- Poesilúdio nº. 12 – Noites de Iansã – piano (1985);

10- Sonata n.º. 5, “Omulú” – piano (1985)

Há transcrição do compositor para trombone e piano, de 1998.

Faz parte de um ciclo de peças dedicado à temática afro-brasileira simbolizando a morte e a ressurreição;

11- Sonata para flauta e piano (1986)

3º Movimento: Noites de Oxalá (Lento);

12- Dois Ritmos afro-brasileiros – piano

Do livro “Música Popular Brasileira”, de Oneyda Alvarenga, com temas recolhidos por Camargo Guarnieri, na Bahia, em 1937;

13- O Livro de Ogum-Obá – bailado mítico afro-brasileiro (1991);

14- Maranduba – octeto de percussão (1997)

Estória IV. (5º Movimento)

Ritmos e melodias africanas;

15- Quatro Evocações afro-brasileiras – barítono e piano (2004)

Texto: do ritual do Candomblé.

1.4.1 Miscigenação e sincretismo religioso

A finalidade deste capítulo é explorar as bases históricas e revelar os fundamentos socioculturais afro-brasileiros.

A exploração e dominação de diversas etnias africanas, pelo fútil desejo mercantilista, impuseram a milhões de homens e mulheres a perda do direito indizível da liberdade e do convívio de sua terra natal. Deste processo, e através da maciça imigração africana, origina-se o fenômeno da miscigenação imprimindo novas dimensões à geopolítica mundial.⁴

⁴ Entre os anos de 1525 e 1851, mais de cinco milhões de africanos foram trazidos para o Brasil na condição de escravos, não estando incluídos neste número, que é uma aproximação, aqueles que morreram ainda em solo africano, vitimados pela violência da caça escravista, nem os que pereceram na travessia oceânica. Não se sabe quantos foram trazidos desde que o tráfico se tornou ilegal. Ao longo de mais de três séculos, enquanto a própria nação brasileira se formava e tomava corpo, os africanos foram

Em mais de trezentos anos, a opressora imigração de africanos realiza o “desembarque” em terras americanas, de seres humanos alijados de sua identidade. Contudo, trazem sedimentados em sua alma o orgulho e os valores de sua cultura e crenças. Os ritmos, os cânticos, as danças, a luta, as tradições, o folclore, a culinária, a língua, a musicalidade, os instrumentos musicais, os costumes, o comportamento, os cultos religiosos e os mitos, formam o conjunto de riquezas imateriais e invioláveis das matrizes socioculturais africanas.

Projetando-se o fenômeno da miscigenação, o sincretismo religioso afro-brasileiro surge meio ao sentimento de demandas da livre ação de cultos de fé, associado às manifestações reprimidas dos povos negros e circundado por um terreno social imoral, ilegítimo e por conflitos ideológico-religiosos, patrocinado pela nefasta política escravagista.

O sincretismo e os desdobramentos da profusão cultural entre africanos e brasileiros, ao longo dos séculos, são fontes de exaustivos e reveladores estudos por numerosos pensadores.

Por volta da metade do século XIX, com a presença de escravos, negros libertos e seus descendentes nas grandes cidades, quando a população negra conheceu maiores possibilidades de integração entre si, com maior liberdade de movimento e maior capacidade de organização, uma vez que mesmo o escravo já não estava preso ao domicílio do senhor, podendo agregar-se em residências coletivas concentradas em bairros urbanos onde estava seu mercado de trabalho, vivendo com seus iguais, quando tradições e línguas estavam vivas em razão de chegada recente, criou-se no Brasil o que talvez seja a reconstituição cultural mais bem acabada do negro no Brasil, capaz de preservar-se até os dias de hoje: a religião afro-brasileira. (Prandi, 2000, p. 59)

Valente amplia o entendimento sobre o sincretismo.

[...] se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Uma íntima interfusão, uma verdadeira simbiose, em alguns casos, entre os componentes das culturas que se põem em contato. Simbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam, em maior ou menor proporção, as marcas características das culturas originárias (VALENTE, 1955, p. 41).

trazidos das mais diferentes partes do continente africano abaixo do Saara (Conrad, 1985, pp. 34-43). Não se tratava de um povo, mas de uma multiplicidade de etnias, nações, línguas, culturas. [...] Os escravos provinham de onde fosse mais fácil capturá-los e mais rendoso embarcá-los. O infame comércio dependia, na África, das próprias condições locais das populações nativas, regulado por suas guerras, ódios intertribais, domínios imperiais (Johnson, 1921). (Prandi, 2000, p. 52)

Gilberto Freyre (1900-1987), em “Casa Grande e Senzala”, relata o “intenso ardor religioso” dos movimentos contrários dos escravos. “Faziam propaganda contra a missa católica dizendo que era o mesmo que adorar pau”. E sobre a miscigenação: “Todo brasileiro traz na alma e no corpo a sombra do indígena ou do negro”.

Leonardo Boff descreve a maneira como os negros enfrentavam as dificuldades do controle da política escravocrata.

Apesar das imposições dos escravocratas, os negros souberam guardar, sob mil disfarces e “jeitinhos”, sua própria religião. Ela sincretizou-se com elementos da cultura popular-ambiental de cunho ibérico, indígena e mestiço. Mas conservou suas matrizes africanas e não-ocidentais. Por ela, puderam resistir; no espaço não controlado de seus cultos viveram uma liberdade mínima e se sentiram dignificados por serem portadores, em seus próprios corpos em transe, da vinda das divindades (BOFF, 1992, p.39).

O uso do acervo cultural afrodescendente se sucede por meio de inexorável enraizamento no Brasil e de frutífera convergência cultural, gerando o ambiente de confluência entre a linguagem, as manifestações artísticas e cerimônias religiosas. E, dentro deste cenário, é provida a produção musical nacional.

Historicamente, confirma-se o entusiasmo em torno da temática afro-brasileira desde o século XIX resultando em reflexões, debates, estudos de grande representatividade que fortalecem numerosa bibliografia e sustentam a conjuntura cultural afrodescendente em território nacional.

Neste cenário, dois dos pilares da música nacional do século XIX, Carlos Gomes (1836-1896) – “[...] o mais universalmente célebre dos nossos compositores, verdadeiro gênio como invenção melódica. Embora seja ele realmente o fundador da orientação nacionalista em nossa música [...]” (ANDRADE, 1934, p. 25) –, e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), produzem as primeiras experiências associando o manancial cultural africano à criação musical; Villa-Lobos, considerado um dos símbolos mais influentes do discurso artístico-musical nacionalista, percorre pelas manifestações extraídas da amálgama das culturas africana e brasileira, propagando significativa transmissão da cultura africana.

Compositores de diversas épocas e estilos percorrem pelas riquezas e valores do processo da miscigenação cultural. Destacamos: Alberto Nepomuceno (1864-1920) - “Batuque”; Alexandre Levy (1864-1892) - “Samba”; Francisco Mignone (1897-1986) - “Maracatu de Chico-Rei (bailado brasileiro-africano)”; Camargo Guarnieri (1907-1993) - “Dança Negra”; José de Lima Siqueira (1907-1985) - “Sinfonia n.º 6, Negra”; Guerra-

Peixe (1914-1993) - “Toadas de Xangô”; Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) - “Missa Afro-Brasileira”.

Inicialmente, tamanho assédio e tentativas de assimilação da temática dos povos da África, sobretudo pesquisas feitas por europeus, precipitaram-se por conclusões rasas, suscitando fortes indagações quanto à natureza das influências e da suposta africanização da cultura brasileira. A menção ao exotismo, como valor estético raro, revela-se fonte de acentuada prospecção.

Como a produção musical não poderia ficar distante deste contágio é emblemática a opinião de Andrade, diante do diletantismo Europeu:

O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia. [...]

Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Musica Brasileira. Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura. Mas no caso de Vila-Lobos, por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu para o sucesso atual do artista. [...] Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora, Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos, sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso. [...] o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido (ANDRADE, 1972, p. 1-2).

A música nos cultos e cerimônias afroreligiosas é a linguagem que expressa e reforça o valor das tradições e a construção da identidade cultural, como é percebido no texto de Gerard Béhague (1937-2005).

Como toda música religiosa em seu contexto original, a música de candomblé é funcional. Em toda cerimônia, pública ou privada, a música desempenha um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. As funções musicais são várias, sendo a mais generalizada a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os presentes. Essa função se assinala em cerimônias sociais, funerais, de purificação, iniciação ou comunhão. O menor ato litúrgico é acompanhado de cantigas rituais ou música de percussão, constituindo, portanto, um repertório muito extenso. [...] A chegada do orixá entre os mortais é assinalada por cantigas de saudação apropriadas, todas numa sequência lógica. (BÉHAGUE, 1976, p.131)

A riqueza rítmica, o emprego concentrado dos instrumentos de percussão, a dança marcada pela energia explosiva e os cânticos alegres, são elementos que promovem a multiplicidade das atividades nos ritos religiosos.

O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contacto dele que a nossa Rítmica alcançou a variedade prodigiosa que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e de dicção que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos principalmente Maxixes cariocas e numeros de Congos, em que aparecem palavras africanas. Do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente que nem o Ganzá, o Púíta e o Tabaque ou Atabaque. Instrumentos quasi todos de percussão exclusivamente rítmica, êles se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas, tão incisivas, contundentes mesmo que fariam inveja a Strawinsky e Vila-Lobos. (ANDRADE, 1929, p. 171)

[...] possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano. [...] impressiona a freqüência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia). (idem, 1972, p. 9)

A oralidade é a ferramenta de transmissão, inserção e conservação da cultura musical africana e, nela, são estabelecidos os elementos das estruturas sonoras, como: os motivos e melodias rítmicas e de timbres, ritmos rápidos, a acentuação e marcação nas melodias e linhas melódicas curtas.

O professor, escritor e violinista Flausino Valle (1894-1954), baseado em suas pesquisas, detalha a construção rítmica e melódica dos povos africanos.

A linha melódica dos negros é, como toda a música primeva, constituída de breves incisos, pequenos intervalos, girando mais normalmente dentro de uma quinta, mui raro atingindo maiores âmbitos. Respeitante ao ritmo, o canto é alternado entre a quadratura comum e as síncope; e o acompanhamento se torna, então, de uma riqueza pasmosa! Cada instrumento de percussão, inclusive os pés e as mãos, faz uso, a um só tempo, de um ritmo especial, em número de seis e mais. [...] Nesta polirritmia, não raro, surge um improvisado, e, instantaneamente, o acompanhamento transtorna-se todo, dando mais belo realce à linha melódica, central. De quando em vez um grito, uma chalaça, um comentário da assistência, atira uma nota alegre e inesperada. Quando tal se verifica, o sangue parece ferver nas veias, tendo esta música bárbara e enervante, mais que outra qualquer, o condão de despertar energias latentes e adormecidas (VALLE, 1936, p. 60).

César Guerra-Peixe (1914-1993) penetrou no folclore nordestino, durante os anos de 1940 e início da década de 1950, para pesquisar as fontes da música local.

Destes estudos sobressairam o recolhimento das impressões em referência a música africana.

O negro, quando ele é mesmo povo, tem um modo próprio de cantar, que influenciou muito a música popular brasileira. É também o estilo de tocar, especialmente tambor. O negro dá outra ênfase à execução, dá outro colorido, pela maneira como bate na membrana, pois cada ponto produz uma tonalidade diferente, ora ele bate com a mão mais aberta, ora mais fechada. E mesmo quando usa baquetas, são baquetas diferentes, visando substituir as mãos para produzir um som diferente, quer pela qualidade das baquetas, pela maneira como são feitas, quer pelo ponto de percussão. Noutras palavras, o negro tem um sotaque musical. (GUERRA-PEIXE, 1982)

Guerra-peixe se refere à síncope africana, como figura rítmica absolutamente presente e consolidada à música brasileira. Finalizando sua análise, confia as propriedades reais do ritmo africano.

É verdade que a síncope não é exclusiva do Brasil, nem da África. Os portugueses também têm, bem como outros povos de cultura completamente diversa. No entanto a maneira como é feita no Brasil – a execução, a articulação – é tipicamente africana. Mário de Andrade escreveu, [...] que uma grande parte, talvez a maior parte do que nós recebemos foi européia. Mas o negro coloriu tudo. Saravá! (GUERRA-PEIXE, 1982)

2 *LE LIVRE MAGIQUE DE XANGÔ*

2.1 Gênese da obra

Almeida Prado fundamenta o texto musical de *Le Livre Magique de Xangô* polarizando irrestrito protagonismo ao Orixá Xangô, por meio da melodia temática do “Canto de Xangô”.

Podemos detectar os primeiros indícios do projeto musical de Prado, na contracapa da partitura. Transcrevemos o texto:

“Quando reverberou no céu, deslumbrantemente azul, um enorme trovão, e Xangô, num clarão de fogo, surgiu gritando (tradução nossa): ‘E mim me o tiçá. E mim, mim’. Era uma divindade!⁵” (PRADO, 1985, Contracapa da partitura),

Sobre o texto, o autor faz os seguintes esclarecimentos, também na contracapa: “texto do Candomblé, ritual de Xangô. Palavras africanas que falamos na Bahia, nos rituais dos filhos de Santo⁶”. (PRADO, 1985, Contracapa da partitura. Tradução nossa)

⁵ “Et tout en coup, dans l’azur du ciel, un éclat, comme une flèche de feu, et Xangô a crié: E mim me o Tiçá. E mim, mim. Il était une divinité”. (PRADO, 1985, Partitura, contracapa).

⁶ “texte du Candomblé, rituel de Xangô”. “Paroles africaines qui on parle a Bahia dans les rituels de “filles de Saint”. (ibidem)

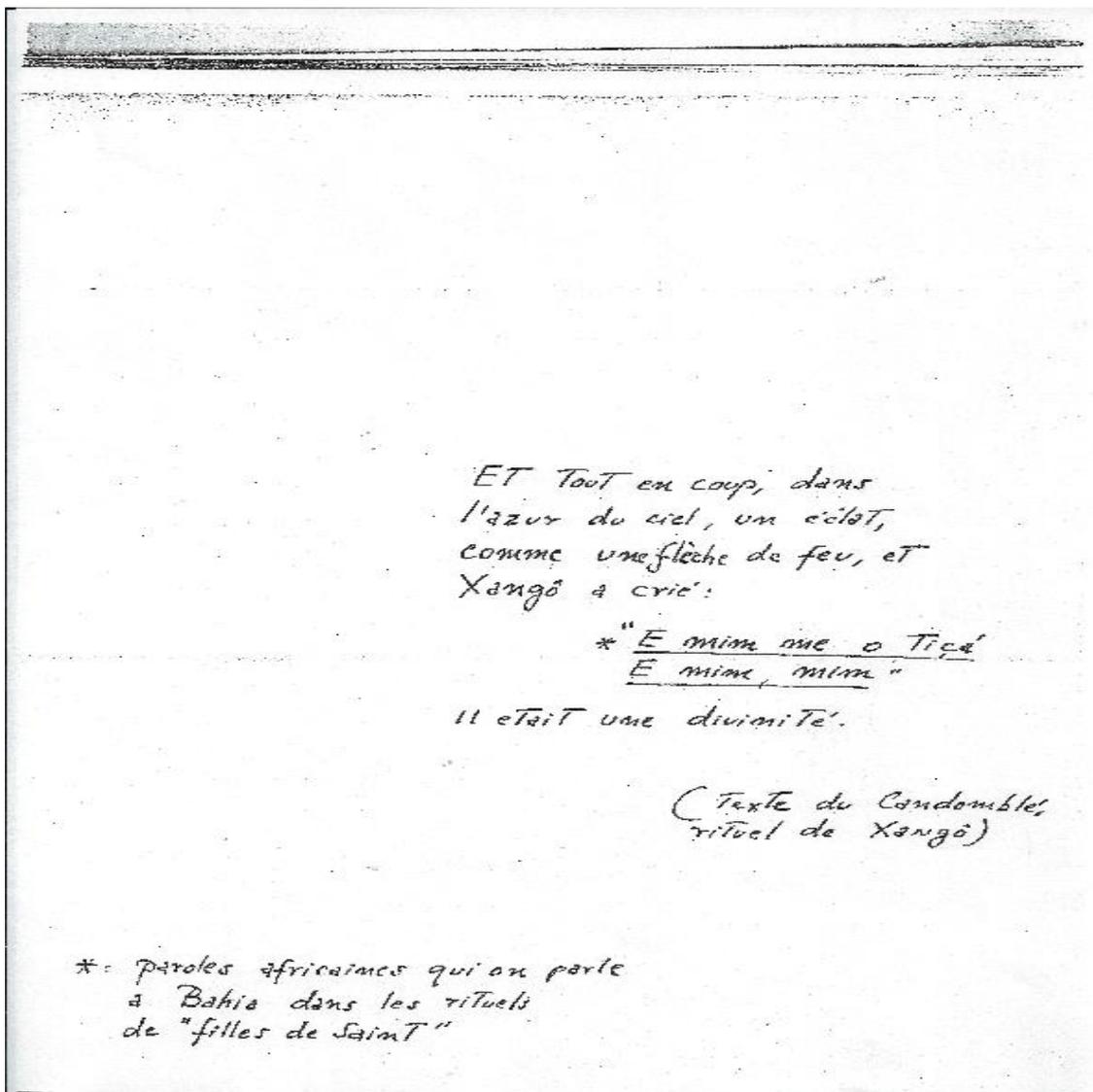


Fig. 1 – *Le Livre Magique de Xangô*. Contracapa: Texto do Candomblé

Nas pesquisas realizadas, acerca do texto citado por Prado, localizamos referências concretas legitimando sua autenticidade no livro do pesquisador Arthur Ramos (1903-1949) “O Negro Brasileiro - Ethnographia Religiosa”.

Com o intuito de elucidar as circunstâncias da estória ao redor da citação textual utilizada pelo compositor, revelamos parte do enredo onde encontramos a narrativa do incidente, quando Xangô é perseguido por poderoso Orixá.

Certa vez chegara ele a uma aldeia, roto, com o rosto ferido e perseguido por uma tropa de guerreiros, quando a rainha Oxum o mandou chamar no palácio.

Lá chegando o pobre diabo ficou pasmo. Era uma alta casa toda de cristal líquido. O sol abrasava as enormes colunas e os repuxos colossais de cores estranhas. Dentro, a linda Oxum sorria com o seu mais doce sorriso.

Shangô, tu és valente, disse ela, eu gosto de ti. Vem, a minha cama é larga...

O guerreiro, prudente, perguntou:

- Quem és tu?

- Eu sou Oxum, neta de Olobá, descendente dos Orixalás...

Shangô pensou, de pé, na porta, sem querer entrar. Depois disse:

- Oxum, tu és bonita, mas és neta de Olobá, a velha que me persegue com os seus feitiços. Vejo que não me queres mal, mas só entro se mandares abrir uma porta nos fundos do palácio...

Oxum estendeu o braço. Ao fundo um pano d'água caiu e o guerreiro viu a floresta escura.

- Tu és boa.

Disse e entrou. Neste momento chegavam os inimigos e receosos de que Shangô tivesse fugido foram consultar os babalões, 25 matemáticos, dos quais o mais moço, Cancanfô, era tão sábio que os santos o respeitavam. Os babalões amarraram um boneco de gameleira para mostrar que Shangô não fugira, os guerreiros invadiram o palácio e deram com a estátua do inimigo, de pau, em atitude hostil. Saíram então todos a bradar:

"Oba i cossó

Ola dô, fo-ó

I já lo ri uô"

- O rei não se enforcou. Pôs a mão na cabeça para a guerra!

Quando reboou no céu, cegadoramente azul, um enorme trovão, e Shangô, num lampejo de fogo, surgiu gritando:

"E mim me o tiçá.

E mim, mim".

Era uma divindade!

Os guerreiros estareceram com as frechas na mão e os broquéis de couro de cobra pendentes. Os babalões alçaram as mãos, e Shangô olhava-os com sobranceiro desprezo. (RAMOS, 1940, p. 341. Negrito nosso)

A familiaridade de Prado com a cultura religiosa africana pode ser referendada pelo conjunto de sua obra. Porém, quando analisamos a sua capacidade de entremear a temática afrorreligiosa ao discurso musical, notamos o quanto é significativo o seu conhecimento do material literário, tanto pelo aspecto histórico-cultural quanto pelo emprego das estruturas musicais na temática.

Todavia, não obstante a complexidade da transposição da exuberante estética afrorreligiosa para o texto musical, Prado faz inegável aceno de sua natureza inovadora, da mesma maneira como um artista plástico deixa impresso a sua assinatura em uma pintura. Como amostra, citamos o movimento *Rituel*, onde o fervor rítmico caracterizando o ápice da incorporação é assentado pelo compasso quinário, métrica inusual ao contexto rítmico dos rituais afrorreligioso.

Para Prado, a década de 1980 foi abastecida por um ambiente visceralmente estimulante em busca da liberdade e das demandas criativas – do hibridismo à

multiplicidade das fontes, não importavam a técnica para aquisição –, assim usufrui do novo ponto de vista temático, substanciado por sua bagagem nacionalista.

Resolvi então usar algum clichê brasileiro usando afro, e fiz uma obra [Sinfonia dos Orixás] em que cada movimento era um orixá, um simbolismo. Eu não sou crente do candomblé, mas respeito. Então não era uma obra de alguém que crê em candomblé. Eu faço candomblé como podia fazer Zeus, Apolo, etc. [...] (VASCONCELOS, 1989, p 4).

A temática medular de *Le Livre Magique de Xangô* provém, indubitavelmente, da ascendência dos valores culturais absorvidos por Prado na juventude. Do convívio e dos estudos com Camargo Guarnieri, e por extensão com Mário de Andrade, foram assimilados a herança folclórica, a mística religiosa e a evidente transmissão hereditária da estética nacionalista.

Prado relata preocupação de Guarnieri com a formação geral dos seus alunos ao utilizar todos os recursos literários e pedagógicos disponíveis e sobre a obrigatoriedade da leitura das obras de Mário de Andrade. Chamava de “Bíblia”, uma referência ao livro “Ensaio sobre a música brasileira”, como o que mais concentrava a atenção e dedicação do mestre.

[...] comecei a desenvolver com Guarnieri um trabalho metódico de aprendizado que consistia em fazer variações ao piano mediante um tema folclórico, invenções a duas vozes com temas folclóricos e peças corais ou vocais. Isso durante certo tempo. Ele achava que um aluno iniciante, ao fazer variações, estava, ao mesmo tempo, preso a um tema, o que é uma disciplina, uma limitação, e segundo a filosofia de Mário de Andrade, era iniciá-lo nas raízes da música brasileira para chegar ao inconsciente nacionalista. Isto está no livro de Mário de Andrade, “Ensaio sobre a Música Brasileira”, que era a bíblia de Guarnieri e Osvaldo Lacerda. Alguns podem até achar que há falhas no livro, mas até hoje não surgiu outro tão importante e tão verdadeiro em muitos aspectos como este de Mário de Andrade. Certamente, se Mário vivesse mais tempo, iria colocar adendos neste livro, corrigir alguns exageros patrióticos, do tipo, se você não era um compositor brasileiro era melhor morrer ou se mudar do Brasil. Mas, tirando isto, são fundamentais as pesquisas, os temas que ele recolheu, a conscientização sobre o transpor para o canto a fala brasileira respeitando o timbre anasalado da língua portuguesa que, no Brasil, não é igual ao falar de Portugal. Importante também é a invenção de uma forma brasileira que seria a suíte brasileira com a toada, o lundu, a modinha, o cateretê, a embolada, o baião. (ALMEIDA PRADO, 2001, p.2-3)

No cerne deste processo surgem as primeiras obras relacionadas à temática afro-brasileira:

“Macumba”, para piano, de 1954 (infelizmente extraviada);

“XIV Variações sobre um Tema Afro-Brasileiro: Xangô”, para piano, de 1961.

[...] são um rico compêndio de técnicas composicionais adotadas por Guarnieri. [...] Prado usa apenas a primeira metade do tema assim como o fez Villa-Lobos na sua composição Xangô para coro misto. Nestas variações se observa a predominância da escrita polifônica, o extenso uso de modos e ritmos típicos brasileiros, denotando a essência do legado de Guarnieri. Embora a influência de Guarnieri seja notável nas Variações Xangô, a obra já demonstra algumas características latentes do estilo posterior de Almeida Prado. Por exemplo, na última variação, a exploração dos registros extremos do instrumento na busca da ressonância se torna um traço distinto. Revela-se latente no ideal sonoro do compositor, sendo explorado mais tarde com frequência nas obras para piano. (CORVISIER; COSTA, 2015, p. 9)

Como atestam Corvisier e Costa, as “*XIV Variações sobre um Tema Afro-Brasileiro*” é exemplo da influência de Mário de Andrade aos que compartilhavam de seus ideais nacionalistas.

Em relato sobre o “Canto de Xangô”, percebemos distintamente que Prado se manteve fiel à melodia original ao empregá-la nas “*XIV Variações*”, e em procedimento idêntico e literal, em *Le Livre Magique de Xangô*.

Esse que é um tema de feitiçaria que está no livro de Mário de Andrade, [...] É um tema tão bobo, que tem uma quinta e uma caída bem brasileira e uma pequena cadência. [...] Ele só tem cinco notas, o ritmo não é muito nítido, sem compasso, é quase que declamatório. Então, a ideia foi começar o tema oitavando forte e deixando o pedal no grave; com isso, eu anulei a necessidade de harmonizar um tema tão primitivo porque qualquer harmonia iria estragar o tema. Colocando em uníssono é harmonia zero, mas a harmonia está implícita no tema, que é um lá menor modal, e eu fazendo com que o piano soltasse as ressonâncias no lá grave, apenas botei quintas e quartas um pouco dissonantes, sem usar acidentes, o que criou uma áurea de mística no agudo. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 5-6.)

Andrade, ao investigar o ambiente místico da música brasileira desvenda o “Canto de Xangô”, adicionando informações históricas e fontes pesquisadas, reproduzindo-as nas páginas dos livros: “Ensaio sobre a Música Brasileira” e “Música de feitiçaria”.

Nestes ensaios esclarece e ilustra que a “Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter (sic) étnico” (ANDRADE, 2006, p.14).

Não economiza empenho em distinguir as qualidades da música de feitiçaria, de sua força rítmica, de seu caráter coreográfico e liberto – “legítimos recitativos”. São

cânticos harmonizados em “estado psíquico propício às manifestações do baixo espiritismo”.

Andrade descreve a exaltação, a força hipnótica e dimensiona o alcance do “Canto de Xangô”.

O famoso canto da Xangô da macumba carioca, já agora universalmente conhecido na versão de Villa-Lobos, e também harmonizado por Luciano Gallet que lhe juntou um louvado macumbeiro, também é criado em ritmo livre. Porém se poderá facilmente observar que nada tem de vagueza rítmica, antes é incisivamente rimado. Peças desse gênero, construídas em ritmo livre mas incisivo, são freqüentes na feitiçaria afro-brasileira. (ANDRADE, 1983, p. 40)

Em outro texto, Andrade transcreve a versão rudimentar e primitiva do “Canto de Xangô”. Fala dos obstáculos frente à extração convincente e precisa das ideias rítmicas e melódicas do canto.

A indicação rítmica que grafei é exata à medida do possível. Tem sempre um rubato eminentemente oratório nessas encantações que escapa a qualquer grafia métrica. Mesmo porquê varia no mesmo cantor cada vez que ele entoa o canto. (ANDRADE, 2006, p. 83)

Canto de Xangô

Encantação ♩=60 RIO DE JANEIRO

Fig. 2 – “Canto de Xangô” – Mário de Andrade.

Julgamos ser imprescindível o registro de Mário de Andrade apontando as obras de Villa-Lobos (1887-1959) e Luciano Gallet (1893-1931) como referências indispensáveis na abordagem da temática do “Canto de Xangô”. Por esse motivo vemos a necessidade de apreciarmos, sucintamente, as obras citadas.

Marun analisa a versão do “Canto de Xangô”, de 1919⁷, (canção n.º4) de Villa-Lobos, dentro do ciclo das 13 “Canções Típicas Brasileiras”.

⁷ Esta data é atestada tanto pela análise do livro das Canções Típicas Brasileiras (pág. 34), do professor Nahim Marun, quanto pelo catálogo da Biblioteca Nacional da França (BnF).

Forma estrófica simples. A estrofe inicial, dos compassos 1 a 9, é repetida quatro vezes. A melodia é construída basicamente sobre o acorde de sol menor: notas sol, si bemol, dó, ré.

O acompanhamento do piano é um *ostinato* sobre o acorde de sol. Um *trêmolo* e um *glissando* interrompem o *ostinato* nos compassos 5, 9, 13 e 17. Segundo Tarasti (idem, *ibid*) [1995, p.224], em *Xangô*, “Villa-Lobos trabalha com a melodia ritmicamente aumentada (em relação ao livro-catálogo folclórico de Oneyda Alvarenga), estabelecendo uma espécie de balanço polirrítmico ao motivo quadrangular e percussivo desenvolvido pelo acompanhamento do piano”. (MARUN, 2010, p. 48)

Outro exemplo, que alude à temática do “Canto de Xangô”, é de Luciano Gallet, composta em 1928, portanto nove anos após a versão de Villa-Lobos.

Assim como a (primeira) versão de Villa-Lobos, a obra é para voz e piano. O título também remete apenas a “Xangô”, “Deus do Trovão”, complementado pela menção “Canto fetichista⁸”.

Villa-Lobos indiscutivelmente adiciona caráter rítmico promovendo, através de texto silábico, a sonoridade onomatopaica. Gallet implementa a mescla do legado do idioma africano com o português, gerando texturas idiomáticas incomuns.

Andrade desvenda as “falas estranhas”.

A macumba se conserva estranhamente fiel ao princípio de textos mágicos sem significação alguma. Não são textos africanos de falas africanas. São realmente emboladas silábicas, claramente perceptíveis em que uma ou outra palavra apenas surge [...] (ANDRADE, 1983, p.187).

⁸ Fetichismo. Antiga classificação indiscriminadamente atribuída às religiões tradicionais africanas, na suposição de que elas envolvem adoração a seres inanimados tidos como dotados de espírito sobrenatural. Veja-se, entretanto, que as religiões africanas, no continente de origem e na Diáspora, apenas elegem determinados objetos como morada simbólica de seres espirituais. Uma estatueta de um ancestral é um símbolo que evoca sua presença e seus atos, da mesma forma que uma ferramenta ou otá de um orixá são representações simbólicas desses espíritos ou forças, signos que manifestam a presença espiritual deles entre os vivos, e não dos objetos em si mesmos. E mesmo admitindo-se o uso eventual de objetos-fetichismo em algumas vertentes religiosas, observe-se que, para o africano, eles são apenas um suporte material onde a força do espírito foi fixada. Esse objeto pode ser abandonado pelo espírito que representa e, conseqüentemente, perder a força; caso isso ocorra, ele deve ser imediatamente descartado, por ter perdido seu cunho sagrado, sendo que outro espírito, talvez maléfico, pode nele se alojar. (LOPES, pág. 392, 2004).

XANGÔ
(DEUS DO TROVÃO)
Para uma voz e piano

Luciano Gallet
Rio, 1928

CANTO FETICHISTA

Canto

Xan - gô! Ó-le-gon-di - lê Ó lá lá

Piano

Fig. 4 – “Xangô” – Luciano Gallet

Em comum às duas versões, de Villa-Lobos e Gallet, é patente o ajustamento métrico da palavra Xangô (oxítona) – encaminhado pelos valores da prosódia –, por meio do recurso rítmico da anacruse.

Prado repercute o “Canto de Xangô” opondo-se às atmosferas criadas pela versão de Villa-lobos, de caráter evidentemente frenético e tipificado por métricas e ritmos dilatados por toda obra, e Gallet, elaborada com grande peso sonoro e sustentado pelas texturas dos registros graves. A versão de Prado transmite menos robustez, é mais sensível, pois percorre por indelével sensualidade e delicadeza.

No tocante a idiosincrasia musical brasileira, a presença africana evidencia-se ao analisarmos as fórmulas métricas referidas, o ciclo e os padrões de ritmos dos quais são submetidos o violino e violoncelo.

Prado, em sua Cartilha Rítmica – explicaremos mais adiante este compêndio didático –, examina os pormenores dos ritmos africanos, disponibilizando modelos e exercícios específicos. Deste manual extraímos importante relato das professoras Gandelman e Cohen a respeito dos padrões rítmicos africanos.

Almeida Prado utiliza uma estratégia já consagrada na literatura etnomusicológica, designada pelo termo *timeline* (ciclo) e utilizada para descrever constâncias em algumas manifestações musicais da África. Trata-se de um padrão rítmico não muito longo que serve de ponto de referência temporal e de “guia à estrutura da frase de uma canção, bem como à organização métrica linear das frases”. O padrão da *timeline* é produzido tanto pelo bater de palmas quanto por algum instrumento de som penetrante, como o sino - daí sua outra designação *bell-pattem* -, em ostinato de 12 ou 16 unidades organizadas assimetricamente (por exemplo, 5+7 ou 7+9), simultâneo à melodia e ao ritmo dos demais músicos. Cantores, percussionistas e dançarinos

encontram apoio nas batidas da timeline, repetida ao longo da performance. Com caráter preparatório, o compositor apresenta variações de timeline com 12 unidades, semelhantes às exploradas no exercício I.8, para serem realizadas a penas ritmicamente.

No fim do volume II, o grupo de exercícios reunidos sob o título *Alguns ritmos brasileiros* ilustra o sincretismo entre elementos das culturas européia, africana e indígena, que contribuem para a variedade de manifestações da música brasileira. Ao longo dessa verdadeira suíte, podem ser ouvidas sonoridades imitativas dos caboclinhos, dos maracatus, das percussões dos atabaques em ostinato, dos cocos, do frevo, do baião e do samba. As síncopes escritas muitas vezes camuflam ritmos aditivos que convivem com o compasso binário simples (ou seu derivado direto). (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 35)

Em *Le Livre Magique de Xangô*, constatamos a resultante da variedade rítmica na forma da *time-line-pattern*⁹, neste caso, conduzido pelo violoncelo (c. 24-26) e sugerindo contornos de *ostinato*.



Fig. 5 – Manifestation de Xangô. Tresillo. Rítmica assimétrica. (c. 24 ao 26).

Confirma-se, nestes compassos, a presença da fórmula rítmica assimétrica 3+3+2, o tresillo, caracterizado pela subdivisão de oito pulsos, e reincidente nas manifestações dos cultos de origem africanas.

O pesquisador Sandroni descreve a ascendência do ritmo tresillo – originário de Cuba e, chamado assim, por conter três articulações –, desde meados do século XIX e de incontestável influência sobre a música popular primitiva do Brasil.

Estas fórmulas em muitos casos comportam-se exatamente como *time-lines*, aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em ostinati estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas. (SANDRONI, 2001, p. 26)

⁹ Time-line-pattern: padrão de linha de tempo.

O termo “time-lines” é nomeado e reconhecido pelo etnomusicólogo e compositor de Gana, Kwabena Nketia, em seu livro “The music of África”, na década de 1950. Nketia definiu as “time-lines” como condutoras referenciais da estrutura da frase e da métrica de uma canção.

Kubik define, com riqueza histórica, a estrutura e o padrão das time-lines.

Esses padrões [de linhas de tempo] são caracterizados por estruturas assimétricas e irregulares, apresentadas em ciclos regulares estão presentes dentro da estrutura de oito pulsos (3 + 3 + 2). [...] Os padrões de linha de tempo representam frequentemente o cerne estrutural de uma obra musical, uma representação condensada e extremamente concentrada das possibilidades rítmicas que orienta músicos e dançarinos¹⁰. (KUBIK, 2001, p. 190-210, tradução nossa).

Sandroni traduziu as time-lines como “linhas-guia” identificando seu principal aspecto, como motivo repetitivo e equiparando-se ao *ostinato*.

[...] funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas “linhas-guia” têm especial predileção em ostinato estrito. (SANDRONI, pág. 25, 2001)

Sandroni observa seu emprego amplamente divulgado nos ritmos nordestinos, como no Coco, o Lundu e no Samba.

Reeditando nossa convicção e excluindo a incidência de casualidade sobre os fatos relatados, citamos outro aspecto.

Ao compararmos os compassos iniciais da segunda frase (c. 24-26) – os quatro primeiros tempos, em síncopas –, com o excerto extraído do livro “Ensaio sobre a música brasileira”, de Mário de Andrade, denominado “Lundu¹¹ com Ganzá”, nos deparamos com flagrante semelhança rítmica, entre ambas.

¹⁰ These patterns are characterized by irregular, asymmetric structures presented within regular cycles, and they range from the ubiquitous eight-pulse cycle (3 + 3 + 2). [...] Time-line patterns often represent the structural core of a musical piece, a condensed and extremely concentrated representation of the rhythmic possibilities open to the musicians and dancers. (KUBIK, 2001, p. 190-210).

¹¹ Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Lundu é “dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola. Da mesma forma que a modinha, há inúmeras controvérsias quanto à sua origem. Confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana do Brasil.” (ALBIN, [on line])

Lundú com Ganzá



Fig. 6 – Mário de Andrade. Lundu, síncopas.

Le Livre Magique de Xangô reivindica total atenção às inúmeras qualidades distintas. Considerando a complexidade estética da temática afrorreligiosa, a opção pelo violino e o violoncelo, como condutores únicos do projeto composicional, poderia apresentar alguma condição limitadora e riscos à construção do plano sonoro, ao desenvolvimento temático e, conseqüentemente, à compreensão interpretativa. Entretanto, Prado adiciona significativa versatilidade e força expressiva ao violino e ao cello produzindo equilíbrio entre o diálogo camerístico e o material temático.

Prado elegendo o instrumental, duo de violino e violoncelo, passa a limpo a visão deturpada de formação camerística modesta e despretensiosa, consolidando-se ao lado de obras consagradas, como: Maurice Ravel (1875-1937) – “Sonata para violino e violoncelo”, em dó maior –, obra de duração de 22 minutos, em quatro movimentos, “revela uma vontade de arquitetura sonora ultrapassando a simples expressão de uma sensibilidade”. (TRANCHEFORT, 2004, p. 729); Zoltán Kodaly (1882-1967) – “Duo para violino e violoncelo, Op. 7” – com 27 minutos, “tem a amplitude e substância de uma verdadeira sonata em três andamentos” (ibid., p. 506).

Outro ponto de grande originalidade, e por isso valida nossa especial atenção, encontramos no movimento *Invocation II*, compassos 181 ao 187. Revelados pelos instrumentos de cordas fazem a representação dos sons percussivos, simbolizando os tambores dos cultos afrorreligiosos.

Os sons estridentes são resultantes do efeito gerado pelo conjunto de notas estranhas, sem conexão harmônica aparente. Contudo, com ótica apurada, vemos correspondência com o acorde *araponga*, obviamente não em sua estrutural original aplicada ao piano, nas sonatas n. 10 e n. 4, de Almeida Prado.

Fig. 7 – Invocation II. Acorde Araçonga. Percussão. (c. 181 ao 187).

Sustentamos nossa afirmação baseado nas explicações do autor, em carta enviada a Corvisier.

[...] os acordes araponga criam essa união intrínseca entre timbre e harmonia, onde esses acordes são principalmente sentidos como "entidades sonoras" completas em si mesmas. (ALMEIDA PRADO apud CORVISIER, 2000, p. 75, tradução nossa)¹²

Corvisier aprofunda a análise sobre a função e estrutura do acorde araponga, na Sonata IV.

Almeida Prado obtém o som metálico deste pássaro usando um acorde que contém um agregado de toques no registro agudo do piano. (...) é melhor definido como um acorde composto, no qual "os intervalos são organizados em qualquer combinação de tensões". Observa-se neste acorde que a distribuição de intervalos cria áreas específicas de consonância e dissonância. Os intervalos G#-C# e F# formam uma área de consonância na parte inferior do acorde; G e F # cria uma área dissonante no meio do acorde; Na parte superior outro intervalo consoante aparece formando a terça menor, F#-A. (CORVISIER, 2000, p. 74)¹³

Entretanto, o empréstimo do acorde *araponga* faz crermos num comportamento intuitivo de Prado, pretendendo renovar a essência original do acorde empregando-o,

¹² “[...] the araponga chords create this intrinsic unity between timbre and harmony, in which these chords are mostly felt as 'sound entities' complete in themselves”. (ALMEIDA PRADO, apud CORVISIER, 2000, p. 75).

Em referência ao acorde araponga, localizamos na Cartilha Rítmica, página 80, exercício D, o seu modo ao piano.

¹³ Almeida Prado obtains the metallic sound of this bird by using a chord that contains an aggregate of overtones in the high register of the piano.

[...] This araponga chord is best defined as a compound chord, in which “intervals are arranged in any combination of tensions”. One notices in this chord that the distribution of intervals creates specific areas of consonance and dissonance. The pitches G#-C# and F# form an area of consonance in the bottom portion of the chord; G and F# creates a dissonant area in the middle of the chord; in the top part another consonant interval appears forming a minor third, F#-A.

não como som imitativo ao canto da ave, mas de maneira a reproduzir os sons de trovões.

Em entrevista a Scarduelli, Prado faz novamente referência e do resultado do efeito criado.

[...] Porque é um esforço, um fortíssimo gritante. É um ruído. E em lá retorna o motivo do grito. Começa com um grito. Um pássaro, uma araponga, um macaco, uma coisa assim. (SCARDUELLI, 2009, p. 275)

Efeito semelhante é notado no “Choros bis” – duo para violino e cello – de Villa-Lobos – segundo andamento, Lento –, no qual o violino e violoncelo atuam simulando os sons de tambores. Nesta passagem, o violoncelo realiza o efeito por meio do pizzicato.

The image displays a musical score for the cello part of 'Choros bis' by Villa-Lobos. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The cello part begins with a series of notes in the upper register, followed by a section marked 'pizz.' (pizzicato) and 'ff' (fortissimo). This section consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together in groups of three and six. The tempo is marked 'rall.' (rallentando). The score is presented in three systems, with the first system showing the initial notes and the subsequent systems showing the continuation of the rhythmic pattern.

Fig. 8 – Villa-Lobos, “Choros bis”. Sons de tambores. Cello.

Concernente à Cartilha Rítmica, Almeida Prado organiza neste compêndio todas as estruturas rítmicas elaboradas ao longo de sua vida composicional, viabilizando o ideal didático, pelo qual Prado pretendeu nortear intérpretes, pesquisadores e interessados em sua produção.

O compositor Edino Krieger resume a importância da Cartilha Rítmica:

Com sua Cartilha Rítmica para piano, Almeida Prado formula um convite irresistível para um passeio musical através do emaranhado das múltiplas possibilidades de articulação rítmica e métrica da matéria sonora praticadas ao longo do século XX, inclusive em sua própria obra. Importante enfatizar que nesses exercícios lúdico-musicais a idéia musical é sempre o fator determinante e seu registro gráfico apenas conseqüente, um meio para atingir um fim que é o próprio impulso criador inicial.

Mas a coletânea de exercício, laborados com um aproveitamento técnico de todos os recursos do piano, não se limita a instrumentalizar o estudante e capacitá-lo a reproduzir as múltiplas formas da estruturação rítmica, das figurações isorrítmicas à alternância de tempos medidos e livres, da pulsação fixa deslocada pelos acentos irregulares à espacialização intervalar e rítmica, da conjugação de sínopes e quiálteras em ritmo flutuante à liberdade mensurada, dos compassos mais simples como o 2/4 aos mais inusitados como 10/16, 11/16, 13/16, 7/8 contra 4/8, 5/2, 15/32, 19/8 etc.

Com sua inesgotável imaginação criadora, ele oferece também, nesses exercícios, um resumo das técnicas e linguagens da música ocidental, do gregoriano ao cânon renascentista, da invenção bachiana à Marcha em homenagem a Gottschalk, dos exercícios de Czerny aos pássaros de seu mestre Messiaen. Mas tudo com a presença marcante de sua forte personalidade, que incorpora, em absoluta harmonia, todas as linguagens, da tríade tonal à sua superposição politonal e às estruturas livres características de grande parte da música do fim do século XX. Sem faltar a presença da religiosidade que marca a vida e a obra do compositor. (KRIEGER apud GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 10)

Com duração em torno de vinte minutos, a obra está dividida em nove movimentos¹⁴ interligados, na seguinte ordem, em tradução nossa: Invocação I; Manifestação de Xangô; A visão de Iansã; A visão de Obá; A visão de Oxum; Invocação II; Ritual; Invocação III; Iluminação.

Prado sublinha o caráter de cada movimento designando expressões como: intenso, violento, misterioso, paixão, luminoso, lírico, calmo, sensual, frescor, obsessão. Dessa maneira evidencia os meandros interpretativos, proporcionando aos interpretes perspectivas absolutas para compreensão do discurso musical.

Presumimos que o compositor realiza o encadeamento do discurso musical convergindo para a conduta composicional *descritiva* e em *representação*¹⁵ ao imagético, todavia alheio à associação à *música programática*¹⁶.

¹⁴ Invocation I; Manifestation de Xangô; Le visage d' Iansã; Le visage d' Oba; Le visage d' Oxum; Invocation II; Rituel; Invocation III; Illumination (Movimentos da obra Le Livre Magique de Xangô)

¹⁵ Scruton diz que “a *representação* é essencialmente descritiva: envolve a referência aos assuntos do mundo e a tentativa de descrevê-los” (SCRUTON, 2001, p. 396-399, tradução nossa).

Fala do equívoco ao entendermos ‘representação’ como ‘imitação’, como ocorre numa obra musical, onde há a reprodução do “som de um cuco”.

Recomenda a distinção entre música que pretende dar significado narrativo, daquela anexada ao contexto narrativo, independentemente.

¹⁶ Música de natureza narrativa ou descritiva. O termo estende-se a todas as músicas que pretendem representar conceitos extramusicais sem valer-se da palavra cantada.

Há preferência em atribuir o termo puramente à música instrumental dando significado narrativo ou descritivo (por exemplo, a música que representa uma cena ou uma história). Outros têm ampliado a aplicação para a música que contém uma referência extramusical, quer para casos objetivos ou percepções subjetivas. (idem, *ibid.*, tradução nossa).

Conhecedor das possibilidades expressivas e do alcance dos recursos técnicos do violino e violoncelo, Prado adiciona singular trabalho rítmico e tímbrico aos instrumentos de cordas, empenhando-se em revelar as minúcias dos rituais, as invocações e as peculiaridades dos Orixás: Xangô, Iansã, Obá e Oxum.

Não há elementos sinalizadores para a unicidade tonal. Prado consolida qualidades essenciais ao projeto sonoro, em detrimento à imposição de estruturas harmônicas determinadas.

Todavia, particularmente no *Ilumination*, último movimento da obra – inicialmente sob atmosfera introspectiva –, consagra o temperamento penetrante e brilhante da tonalidade de *Ré maior*, em seu desfecho.

Ao ritmo, Prado pratica a combinação e a multiplicidade de variações aos valores métricos, por meio de síncopas, ritmos pontuados, irregulares, assimétricos e contratempos, em citação aos instrumentos de percussão típicos dos cultos e celebrações afroreligiosas.

Outro ponto de inegável interesse é a opção de Prado em dar farta evidência a nota *ré* promovendo, desse modo, o cenário de excepcionalidade à conjuntura harmônica. É, sem dúvida, curiosa esta ação, sobretudo comparado ao relato de Mariz, quando se refere à cantata “Bendita da Paixão de Jesus de Nazaré” (1978) – premiada no concurso *Ars Nova* (UFMG) –, na qual Prado faz uso do mesmo recurso. “A obra é uma mistura consciente de liturgia e folclore brasileiro, na qual a nota *ré* pontua toda a obra e serve como pilar de sustentação do edifício sonoro”. (MARIZ, 1994, p. 386)

O compositor desfruta da retórica musical realizando a convergência das simbologias místicas dos rituais afro-brasileiros, por meio da linguagem poético-musical.

Naturalmente, diante da decisão de abastecer o discurso musical imputando ao Orixá Xangô reservado status, Prado estrutura a obra reproduzindo o “Canto de Xangô”

Introduzido por Liszt, a *música programática* se fortaleceu através da abrangência de estilo de composição. Alguns gêneros, descritos na história da música, tiveram maior predominância, e muitas obras se tornaram relevantes e atingiram enorme prestígio e influência: Sinfonia Programática (Héctor Berlioz, *Sinfonia Fantástica*); Abertura de Concerto (Felix Mendelssohn, *Sonho de uma noite de verão*); Poema Sinfônico (Schoenberg, *Pélleas et Mélisande*); Suíte Orquestral (Gustav Holst, *Os Planetas*); e obras dentro do contexto, como Prelúdios, Fantasias e Caprichos.

No Brasil inúmeros compositores empenharam sua criatividade sob as bases da *música programática*: Villa-Lobos, na célebre caracterização sonora da viagem pela “Maria Fumaça”, no *O Trenzinho do Caipira* (Bachianas Brasileiras nº. 2); Henrique Oswald, na *Barcarola op. 4 n.º 5*; Francisco Mignone, em sua magistral *Sinfonia do Trabalho* (poema sinfônico); e o próprio Almeida Prado, *Cartas Celestes*. “É uma obra extremamente descritiva, baseada no Atlas Celeste do Brasil publicado por Ronaldo Rogério de Freitas Mourão!” (GUBERNIKOF, 1998-1999, p. 187).

como célula melódica motívica, reiteradamente por meio de gestos rítmicos e expressivos, adulterando a métrica, o caráter e a agógica original, invariavelmente.

Durante a preparação da obra, Prado se colocou como ouvinte fazendo poucas intervenções. Afirmava ser o momento do intérprete, e que não seria correto propor a interpretação. Todavia conseguimos extrair e prover para a nossa visão da obra preciosos esclarecimentos e aconselhamentos acerca da concepção interpretativa e relativa ao âmbito da performance.

Prado recomendava cautela com relação ao entendimento dos valores metronômicos propostos. Dizia que as ações interpretativas, calcadas na definição métrica, não deveriam se fundamentar como parâmetros absolutos. Orientava caminhar no sentido de validarmos o caráter expressivo, e em atenção aos subtítulos contidos nas seções e nos movimentos da obra.

Com entusiasmo e tecendo informações animadas – análogas à temática – acerca das questões da estrutura harmônica e da conexão entre violino e violoncelo, Prado sempre impingiu opinião contrária frente à leitura rígida e respeitosa e inflexível. Ponderava sobre a importância de depurarmos os horizontes da temática afrorreligiosa e empreendermos todos os meios técnico-instrumentais para a construção em linha à performance ousada, porém tangível.

Em tempo, com referência à edição da partitura, será apropriado ressaltar alguns aspectos técnicos e as modificações empregadas por Prado:

- 1º) quanto ao planejamento das viradas de páginas: como não há interrupções na obra e, provavelmente, por vir apresentar grande desconforto para a performance houve, dentro do possível, profundo cuidado na adequação das viradas de páginas;
- 2º) a numeração dos compassos é sequencial, ou seja, como não há intervalos, mesmo com a diversidade de caráter dos movimentos, optamos por fazer a contagem direta;
- 3º) quanto às orientações do compositor: foram impressas, em destaques, sob os trechos originais. Dizem respeito às alterações e correções de notas e ritmos; repetições de compassos; ligaduras de frase; efeitos sonoros, como uso do *legno*; dinâmicas; suspensões musicais e andamentos.

2.2 Análise Interpretativa

2.2.1 Invocation I

Le Livre Magique de Xangô inicia com o movimento *Invocation I*, cuja função vai muito além de ser apenas o preâmbulo da obra.

Prado atribui ao *Invocation I* especificidades rítmicas e texturais evidenciando o contexto dos rituais afroreligioso revelando o chamamento e a evocação dos Orixás.

Indica a síncope com a finalidade de romper a estabilidade, a regularidade rítmica e para corroborar a ideia de agitação crescente.

A figura de colcheia configura-se como subdivisão métrica, endossando a compreensão das relações rítmicas e orientando a atividade camerística.

Não há definição de metrônomo no movimento. A intenção de Prado é transmitir a essência mística e reflexiva, concebida em *Le Livre Magique de Xangô*, facultando aos intérpretes uma condução permeada de liberdade expressiva. Porém, devemos considerar a hipótese de liberdade com reservas, pois a aplicação das fórmulas e barras de compassos funciona como impulso métrico, assim prevalecendo o equilíbrio entre a flexibilidade expressiva e a rigidez metronômica.

No tocante ao plano interpretativo, primeiramente é vital entendê-lo como um movimento de deslocamento de energias sonoras.

Em meio ao clima etéreo afloram sentimentos e emoções díspares extraídos do diálogo entre violino e violoncelo fundando-se o fluxo tímbrico que abastecerá a “palheta” de texturas, ao longo de toda a obra.

Diante destas circunstâncias torna-se fundamental para seus interlocutores a absorção do trabalho camerístico, em pretensão ao estudo dos valores sonoros.

Em todo o *Invocation I*, Prado conduz o texto musical valendo-se do pedal harmônico, explicitamente, sobre a nota *ré*. Seu desejo, dentre outros inseridos no projeto composicional, é explorar a máxima fusão e a extração das cores dos instrumentos.

Prado credita virtudes ao violino e ao violoncelo dando-lhes ilimitado protagonismo expressivo intermediado ora por diálogos harmoniosos ora desconexos, em curso crescente ao estado de inquietude. Introduce ao ambiente acústico o

intercâmbio do fenômeno da ressonância propagado por incessantes mudanças de oitavas, por vozes em consonâncias e inversões do protagonismo melódico.

A introdução é gerada mediante a exacerbação das dinâmicas, crescendos súbitos e interrupções abruptas (c.1-8) gerando sensações de instabilidade e de fragmentação - suscitando e determinando, prementemente, as singularidades e o caráter dos rituais nos movimentos subsequentes.

The musical score for Violino and Cello, measures 1-8, is presented in two systems. The first system (measures 1-6) features a complex interplay of time signatures: 4/4, 3/8, 4/4, 2/8, 4/4, 3/8, and 4/4. The Violino part begins with a rest in 4/4, followed by eighth notes in 3/8, a quarter note in 4/4, and eighth notes in 2/8. The Cello part starts with a half note in 4/4, followed by eighth notes in 3/8, a half note in 4/4, eighth notes in 2/8, and a half note in 4/4. Dynamic markings include *p* and *f*. The second system (measures 7-8) continues with time signatures 4/4, 3/8, 4/4, and 4/4. The Violino part has a quarter note in 4/4, eighth notes in 3/8, and eighth notes in 4/4. The Cello part has a half note in 4/4, eighth notes in 3/8, and eighth notes in 4/4. Dynamic markings include *p*, *f*, and *ff*. A *8va* marking is present above the Violino staff in measure 8.

Fig. 9 – Invocation I. Introdução. (c. 1 ao 8).

A escolha do andamento deverá basear-se, em princípio, pelo subtítulo do movimento, considerando a natureza descritiva; em segundo, pelo entendimento do caráter expressivo, descrito pelas nuances melódicas; por fim, estabelecendo o senso de proporcionalidade, em relação à Manifestation de Xangô.

As fórmulas de compassos intercalam-se entre 4/4 - 3/8 e 4/2 - 2/8, respectivamente, em frases de três períodos (c.1-8). Conforme o movimento evolui, a medida rítmica é expandida prevalecendo a irregularidade, como novo procedimento. A ruptura, com auxílio de curtos compassos de silêncio, alimenta a atmosfera dramática.

Na 2ª frase (c. 7-14), conservando o liame rítmico sincopado, a ampliação métrica é inserida e comprovada pela sucessão de dois compassos de 4/4 e um 2/8 e, sobrepondo, 4 compassos de 4/4 e um 2/8, dentre os quais o violino e o violoncelo se deslocam em direção contrária e através de extensos saltos de oitavas.

The image shows a musical score for 'Invocation I' from measures 7 to 13. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 7-11) starts in 4/4 time. Measure 7 has a piano (*p*) dynamic. Measure 8 has a forte (*f*) dynamic. Measure 9 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 10 is a metric expansion, indicated by a dashed line above the staff and a '1' below it, with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 12-13) starts in 4/4 time. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic. Measure 13 has a forte (*f*) dynamic. The score includes various rhythmic figures, including syncopated rhythms and eighth notes.

Fig. 10 – Invocation I. Ritmos sincopados. Ampliação métrica. (c. 7 ao 13).

O ápice expressivo recai sobre o compasso 10, no qual há acentuada dilatação da dinâmica, como também maior extensão do registro agudo nas vozes. Ressaltam-se as texturas sonoras, a pretexto da abrangência da intensidade e do brilho da nota *ré*.

Entretanto, quase subitamente, constata-se o relaxamento (c. 12). Decorre a diminuição da dinâmica; conversão da textura brilhante em escura, provida pelo timbre da nota *ré* (corda *dó*) do violoncelo; e da semibreve, figura que age, neste caso, como redutor do andamento, um *rubato*. Prado lança mão destes procedimentos, a fim de recuperar a energia expressiva, vislumbrando o atingir o clímax da interseção ao movimento subsequente, *Manifestation de Xangô*.

Na terceira e última frase do *Invocation I* (c. 15-20), os desdobramentos rítmicos se intensificam, por meio de figuras pontuadas e semicolcheias, novamente por ritmos sincopados, tercinas, súbitas trocas de oitavas, combinadas com precipitações de crescendos. Resultando, deste contexto, a ascensão do sentimento de inquietação e excitação ao ambiente acústico.

Fig. 11 – Invocation I. Terceira frase. Ritmos sincopados. (c. 15 ao 20).

Embora sendo submetido ao estado de ânimo descrito, deve-se ter em mente absoluta consciência da clareza rítmica. Esta postura realçará a excelência do trabalho camerístico desenvolvido.

2.2.2 Manifestation de Xangô

Prado descreve os traços característicos do segundo movimento, previamente, com o subtítulo *Brutal*, provido pela dinâmica em *ff*, e tipificado por: *intense! Sonore*.

Desta forma anuncia o temperamento de força, paixão e poder revelando, descritivamente, a vultosa envergadura de Xangô como mestre da sabedoria e Orixá dos raios, trovões e do fogo.

Com o metrônomo em 104 a semínima – conforme comentamos anteriormente na introdução são valores referenciais flexíveis –, instala-se grande vigor rítmico, ímpeto e agitação sonora, desde o início.

Imediatamente, o violoncelo assume o protagonismo (c. 21). Sem cortes, em relação ao movimento anterior, firma-se o gesto ornamental registrando o efeito do relâmpago.

Observamos neste gesto ornamental, referências análogas à representação das “antecipações harmônicas por meio de apogiaturas”, exercício número VIII, da “Cartilha Rítmica”, de Almeida Prado.

Prado enfatiza o impulso expressivo das manifestações de Xangô qualificando o intervalo de trítone (c. 21), relação com as notas dó e fá#, como gesto de tensão da frase.

O primeiro motivo rítmico é apresentado pelo violoncelo, nos três primeiros tempos da frase inicial (c. 21), sob a fórmula de compasso 7/4; repetindo-se no compasso 22, porém modificado; assim como no compasso 23, pelo violino, com nova impressão.

Fig. 12 – Manifestation de Xangô. Motivo rítmico. (c. 21).

Prado acrescenta grande amplitude sonora ao motivo rítmico, implementando nítido tratamento ao plano camerístico, por meio da figura do Tresillo – rítmica assimétrica. O violoncelo, delimitado pelo arpejo inicial, age por meio da produção de intensa reverberação, representado pelo gesto ornamental (c.21) e estritamente pelo uso da corda solta dó, como pedal; o violino, por meio do arpejo, representado pelas septinas de semicolcheias, em cordas soltas (c.21); do registro grave dos instrumentos (dó, no violoncelo e sol, no violino); e pelas frases ascendentes, envolvidas por grandes saltos intervalares – quartas, sextas, sétimas – até o seu ponto culminante.

Gestos rítmicos retratados como raios – lançados por Xangô –, são revelados pela junção das figuras fusa e colcheia pontuada (c. 22), pelo cello, com as notas *lá# e ré*; e pelo violino, com as notas *lá e mi*, em movimentos descendentes.

O violino e o violoncelo percorrem por escalas ora em movimentos ascendentes ora descendentes e, por vezes, em ação contrária, reforçando o estado contínuo

dissonante configurado pelo discurso musical quase atonal, ou de inconsistência harmônica, tanto pela forma quanto pela coerência das estruturas das frases.

Na segunda frase (c. 24-26), Prado reforça o desejo da abundância e do ímpeto sonoro, com a indicação: *sonore, em ff.*

Fig. 13 – Manifestation de Xangô. Segunda frase. (c. 24 ao 26).

O violino exprime-se por meio da melodia do “Canto de Xangô”, em pujante traçado rítmico sincopado, em largo legato. O ambiente se totaliza elaborando a nova impressão da temática: pelo entrelaçamento da dinâmica, o registro agudo do violino e pela acentuação incisiva e deslocada.

O violoncelo simula o batido de tambores ou de palmas, norteadado, obsessivamente, pela melodia temática do violino, mesclado por ritmos assimétricos e regulares – agrupamentos de síncopas e figuras de colcheias, em intenso legato.

Distingue-se o intervalo de trítono, entremeado pelas cordas soltas do violoncelo, semeando a exuberância no âmbito das texturas e ambiência da ressonância.

Os gestos rítmicos multiplicam-se reproduzindo a ação dos raios (c. 27-31) e promovendo a riqueza tímbrica, por meio da retomada da nota *ré*, em oitavas, entre o violino e cello, replicando o ambiente textural do *Invocation I*.

Fig. 14 – Manifestation de Xangô. Gestos rítmicos, em oitavas. (c. 28 ao 31).

Interligado à Manifestação de Xangô, e após a invocação rítmica, eleva-se a segunda seção, sob nova atmosfera (c. 32-43). Nomeada *Très calme* e com o metrônomo definido em 72.

Fig. 15 – Manifestation de Xangô. Segunda seção. “Canção de Xangô” – violino e cello. (c. 32 ao 36).

De estrutura escalar modal, o diálogo melódico entre as vozes é ininterrupto. O violoncelo, decorrendo pelo plano do encantamento, incorpora Xangô e canta sua melodia especial, o “Canto de Xangô”.

Ao final da seção é retomada a intensidade (c. 40), por meio de grande crescendo, *accelerando*, e ritmos sincopados preparando o ambiente da terceira seção. Como lembrança do *Invocation I* (c. 43), é reintroduzido a célula rítmica e o colorido da nota ré, em direção ao *ff*.

Na terceira seção, a partir do compasso 44, Prado readquire o caráter *Brutal* (metrônomo 92), ratificado por *violent*. O estado de espírito enérgico e ardoroso é recuperado, as acentuações deslocadas e em movimento de síncopes transformam o ambiente rítmico e, portanto, o aumento da tensão sonora.

O trabalho camerístico é entremeado pela abundância de informações temáticas, motívicas, gestos sonoros e ornamentais. Ao violoncelo pertence a vigorosa e insinuante melodia (c. 46), em *sonore, f*, porém *chantez* (cantar), por sete compassos.

Expande-se a melodia de Xangô permeado pela profusão polirrítmica¹⁷. O efeito polirrítmico (c. 44-49) é conduzido por tercinas de semínimas pelo cello, e com a superposição de oito semicolcheias, alternando o padrão rítmico entre 3+3+2 e 3+2+3, na linha do violino.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 44-45) is marked 'Brutal violent' and 'ff'. It features a complex polyrhythmic pattern with a 9:8 ratio indicated. The second system (measures 46-47) is marked 'f sonore' and 'chantez', showing a triplet of eighth notes. The third system (measures 48-49) is marked 'pp' and 'p', with a 5/4 time signature change and a triplet of eighth notes. The score includes various rhythmic notations such as triplets, 9:8 and 10:8 ratios, and dynamic markings.

Fig. 16 - Manifestation de Xangô. Polirritmia. (c. 44 ao 49).

Na segunda parte desta seção (c. 49-56), as citações ao “Canto de Xangô”, tornam-se pouco a pouco mais explícitas, exposto pelo violoncelo. Simultaneamente, o violino reproduz o *ostinato*, como parâmetro estabilizador métrico.

¹⁷ Novamente indicamos o estudo da Cartilha Rítmica de Almeida Prado. Há inúmeros exercícios propostos pelo compositor, acerca da compreensão dos valores rítmicos inseridos em seus trabalhos. Neste caso, há especial atenção reservada à Polirritmia, que, em síntese, é o emprego simultâneo de estruturas rítmicas antagônicas. Sobre o conflito mantido desta relação rítmica expomos interessante texto da Cartilha. “Diz-se que dois ou mais ritmos superpostos são conflitantes quando os números de articulações das unidades rítmicas envolvidas não são facilmente percebidos como derivados (resultantes de multiplicação ou divisão) um do outro: 3 articulações contra 2 (proporção hemiólia), 5 contra 3 etc. As figuras rítmicas podem pertencer a qualquer nível da estrutura métrica: tempos, suas partes ou seus múltiplos. Em inglês cross-rhythm.” (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 27)

The image shows a musical score for violin, measures 49 to 57. The score is in 5/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *p*, *ff*, and *f*. It includes various musical notations like triplets, slurs, and accents. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning. The first system (measures 49-50) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 51-52) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 53-54) shows the violin taking over the melody. The fourth system (measures 55-56) continues the melodic line. The fifth system (measures 57) shows the violin playing a melodic line.

Fig. 17 - Manifestation de Xangô. Citações do “Canto de Xangô”, no violino.
(c. 49 ao 57).

Desponta o complexo de texturas condicionado por cordas duplas, pela alternância de dinâmicas extremadas (*pp* e *ff*) e por acordes quebrados, organizando o diálogo de Xangô e Iansã. Ressurgem os sons dos tambores e das palmas, reacendendo o transe. O violino toma para si a melodia, a partir do compasso 53.

Violino e cello resgatam os gestos sonoros dos raios (c. 57), em direções opostas e com a trama rítmica alterada. Há distinção do ambiente violento em combinação com as expressões: *súbito* e *ff*.

Resgata-se novamente o “Canto de Xangô”, sendo conduzido em oitavas pelo violino e cello (c.58-62) e anexado à textura *mysterieux*, em *pp*. O efeito desta passagem cria no ambiente camerístico uma belíssima atmosfera sussurrante.



Fig. 18 – Manifestation de Xangô. “Canto de Xangô”, em uníssono. (c. 58 ao 61).

Prado dá tratamento especial à melodia empregando a técnica de deslocamento métrico perceptível nos compassos 58 e 59. Considerando a melodia de Xangô, as figuras de colcheias – dos primeiros tempos – dos referidos compassos, certificam o gesto musical anacrústico.

Outra curiosidade desta passagem refere-se à singular formação dos contornos melódicos, intermediado pelos doze sons cromáticos, apesar de não formar a série consecutiva de semitons. Poderíamos considerar a conotação de um gesto cromático textural.

O movimento encaminha-se para o fim. É intercalado por interrupções de raios (c. 64-66) e pela serenidade do “Canto de Xangô”¹⁸, com a inversão de sua célula motívica.



Fig. 19 – Manifestation de Xangô. Gestos de raios (c. 64, 66 e 67).

“Canto de Xangô” - inversão. (c. 65).

¹⁸ Equiparando-se às versões de Villa-Lobos e Gallet, o movimento encerra-se com a repetição da célula motívica ascendente (c.67), representativa do “Canto de Xangô”, com as notas *sol*, colcheia, e *ré*, semibreve, em *pp*.

2.2.3 Le visage d'Iansã

Iansã é o Orixá dos ventos e da tempestade, possui índole autoritária e impulsiva. Diante de tais características, Prado constrói o enredo musical de *Le visage d'Iansã*.

Ritmicamente, encontramos identificação com a *Batucada – A festa de todos os ritmos*, descrita pela Cartilha Rítmica de Prado.

Reunião de diversas estratégias rítmicas exploradas no grupo de exercícios. Alguns ritmos brasileiros: deslocamentos rítmicos por contratempos e sínopes, acentos propostos, articulações e agrupamentos quiáltericos (sic) com números variados de divisões (fatores geradores de mudanças métricas) sobre pulsações regulares ou qualquer dos eventos mencionados. Presença de polirritmias complexas (12:11, 12:13, 20:17) e aceleração controlada (passagem de quatro para cinco, seis, sete e nove divisões por compasso).

Referência no título aos diferentes ritmos articulados pelos instrumentos da bateria de escola de samba, enfatizada pela natureza e registro dos blocos sonoros. (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 166-171)

Inicialmente o movimento prima pelo contraponto melódico a duas vozes (c. 68-88). A ambientação é calma e a sonoridade é forjada por dinâmicas em *p* e *pp*, quase sul tasto – este recurso será explicado abaixo, nas questões interpretativas – envolvente e sedutora, inicialmente.

68 *Amoureux*

p

74

pp

80

86

Fig. 20 – Le visage de d’Iansã. Contraponto melódico. (c. 68 ao 88).

A indicação *Amoureux* revela a melodia de inspiração melancólica, cantada pelo violino por meio de duas frases ascendentes (c. 69 a 73 – 73 a 76) e em resposta pelo cello (c. 77 a 81) transmitindo maior lirismo através da nitidez da corda lá.

O violoncelo declara concordância com o violino na rerepresentação ao tema inicial – em movimento através de síncopes – e evocando o “Canto de Xangô”. Estreitam-se os diálogos (c. 86 a 88), em conformidade à segunda seção.

Iansã exhibe seu poder. Surge a Transição simbolizando a tempestade (c.89-103). Na sequência Iansã revela suas habilidades de sedução, onde a seção é permeada por semicolcheias, suscitando movimentos de dança (c. 95-102); desponta a segunda parte desta seção.

89

pp

95

f *très passionne!*

98

p *f*

101

f *sonore*

103

lumineux

tr

5:4

7:4

11:8

Fig. 21 – Le visage d’Iansã. Dança ritmada. *Timeline*. (c. 95 ao 102).

Ascende-se a dança ritmada, de caráter *très passionne!* Evocam-se os sons dos atabaques. O violino e o cello executam o retorno das figuras rítmicas de tresillos (3+3+2) ampliado por múltiplas permutas de fórmulas de compassos irregulares. Iansã dá sinais de seu gênio impulsivo.

Prado corrompe as proporções rítmicas baseadas na *timeline* e organiza assimetricamente a seção com alternância dos valores irregulares. Fixa-se o valor numérico 8 e intercalam-se, subsequentemente, os valores compostos 10, 13 e 17. Decifra-se desta transição, o inequívoco procedimento de ampliação rítmica.

Prado detalha as origens e influências de sua visão em torno da multiplicidade do material rítmico.

Agora você vê os compassos que eu uso, 23/16? Isso tudo você vai encontrar na Cartilha Rítmica. Isso tudo é influência do Messiaen. A influência não da música dele, mas da concepção que ele tem de tempo, que vem das falas Hindus, dos ritmos gregos, é uma coisa muito longa, e que você não vai ouvir vinte e três nunca, mas você organiza em vinte e três. (SCARDUELLI, 2009, p. 271)

Do ponto de vista da condução do plano sonoro, Prado prioriza o aumento da sensação de agitação expandindo as ondulações, por meio de crescendos e súbitos *pianos* (c. 95-101).

A rigidez rítmica dos *tresillos*, que outrora atuaram como *ostinati*, substancia a produção de exuberantes texturas rítmicas influenciadas pelo contorno melódico; ou seja, quanto mais intensidade sonora maior densidade das texturas e, na mesma proporção, nas intensidades menores.

As acentuações deslocadas e dinâmicas exacerbadas desafiam imensamente o trabalho camerístico. A dança é interrompida bruscamente (c.102) pelo *Lumineux!*

Nesta terceira parte do movimento (c.103), Prado determina seu caráter pela expressão *comme des étoiles* (como estrelas, nossa tradução).

Três elementos compõem a cena. A primeira, ao violino, a frase caminha por uma aura etérea. Constituída por notas longas com trinados, todos em semitons, é intercalada por arpejos baseados em cordas soltas. No cello, escalas e arpejos diatônicos proliferam-se, interpostos por compassos irregulares. As duas vozes parecem seguir em franca discordância.

Ao final da seção, *Moins Rapide* (menos rápido, tradução nossa), o violoncelo destaca a melodia, em *Trés chanté, lyrique* (c.110-122). Seu canto, no registro agudo, sensibiliza por sua entoação plácida e serena. Divulga-se a brisa e a quietude.

Fig. 22 – Le visage d’Iansã. Cello, canto lírico. (c. 117 ao 122).

Prado seduz nos intérpretes a investigação da concepção da “palheta de cores”, como gostava de falar. Instiga por via de refinadas proposições expressivas: *très passionné!* (c. 95); *lumineux* (c. 103); *comme des étoiles* (c. 104); *très chanté* (c. 118); *lyrique* (c. 119).

Sem dúvida as proposições de caráter expressivo, em destaque em toda a obra, chancelam o inesgotável desejo de Prado em devotar profundo tratamento às cores e texturas.

Hipoteticamente, apoiado na verve poética de Prado, este movimento talvez queira ilustrar ou insinuar os laços e os rompantes amorosos entre Iansã e Xangô.

2.2.4 Le visage d’Obá

Obá é o Orixá do amor, da paixão e ligada à água, no entanto carrega sinais de possessividade. Foi a terceira mulher de Xangô. Nutria enorme rivalidade com Oxum.

Escrito em forma de recitativo é o menor dos movimentos em representação à dramatização dos Orixás. Seu caráter é determinado pela indicação: *comme un appel* (como um chamado, tradução nossa). O andamento é *Lent* e com indicação de metrônomo em 56.

Ouve-se o singelo canto entoado por Obá (c. 127-129), “como um chamado” a Xangô. Reflete-se o quadro de serenidade e corroborando a perspectiva da ternura.

127 **Lent** (♩=56)

comme un appel
mp *p* *pp* *p*

132 *mp* *p* *pp* *p*

136 *mp* *p* *pp* *p*

Fig. 23 – Le visage d’Obá. Canto d’Obá. (c. 127 ao 141).

As frases são estruturadas em três compassos e desenhadas através da repetição do motivo inicial (três vezes). Alternam-se entre o violino e o cello, porém, é ampliado ritmicamente a cada repetição do motivo.

Prado elabora o canto de Obá em alusão ao gesto melódico de Xangô (correspondente ao compasso 67) e insere a síncope, em atenção ao movimento métrico.

O violino firma o primeiro chamamento (c. 127), em compasso 5/4. O motivo resulta das notas *sol*, *fé* e *sib*. Prado agrega a cada repetição, a diminuição da dinâmica e a ampliação rítmica, concomitantemente.

Em resposta, o violoncelo preserva a atmosfera (c.132), neste instante, em compasso 7/4. No entanto, o motivo é modificado pela inversão melódica e pelo acréscimo de notas. Impõe-se o recurso do contraponto invertido, porém são mantidas as estruturas rítmicas e direção da frase.

O violino retoma o chamamento, agora em 4/4, e com o motivo invertido.

Os cantos são finalizados dentro do tecido de cores, a quatro vozes (em cordas duplas nos instrumentos), formados pelo coral harmônico instrumental, sintetizado. O contexto harmônico possui deslocamentos não congruentes, fato que contribui para o clima contemplativo.

O violoncelo se movimenta por intervalos de quintas, no primeiro grupo; sextas, no segundo; e por quintas, (em movimento cromático), no último grupo.

As notas duplas do violino se distinguem por serem quase idênticas, mas distribuídas em sentido oposto e sem ordenação.

2.2.5 Le visage d'Oxum

Orixá de extrema beleza e sensualidade. Vaidosa e formosa é a rainha das cachoeiras e rios. De grande popularidade, devido ao sincretismo a Nossa Senhora do Carmo, é a padroeira da cidade do Recife.

Entoa-se a nova melodia com o caráter *Tendre* (tenro, tradução nossa) *Calme, sensuel* (c. 142-147). O violino canta por meio de uma simples linha melódica, estruturada por cinco notas (*ré, si, lá, sol, mi*) e pela relação rítmica de duas colcheias e uma semínima, apenas; o violoncelo acompanha com arpejos de tríades perfeitas.

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Tenor) and Cello. The score is in 5/4 time and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 142 and ends at measure 147. The second system starts at measure 145 and ends at measure 147. The violin part is marked with 'calme, sensuel' and 'Tendre'. The cello part is marked with 'pp' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 24 – Le visage d'Oxum. Melodia, no violino (tenro), cello (sensual), em arpejos. (c. 142 ao 147).

As funções são invertidas, cabendo ao violino repetir o acompanhamento a cada dois compassos. A partir do compasso 149, Prado desenvolve profunda riqueza ao ambiente camerístico atribuindo ao violoncelo dupla linha de vozes (c. 148-155),

vertendo-se o diálogo completo a três vozes. Na linha superior das cordas duplas do cello, a melodia principal é delineada pela técnica de harmônicos artificiais e, simultaneamente, a linha abaixo caminha em contracanto, por meio de *pizzicati*, nas cordas soltas. Somam-se as texturas duras, lisas e frescas. Engendra-se o painel da ampliação do corpo sonoro camerístico.

Fig. 25 – Le visage d’Oxum. Ampliação do corpo sonoro. (c. 148 ao 155).

Na coda (c.157) do movimento são rerepresentados fragmentos da melodia com o motivo inicial, ritmos alterados, notas em trêmulos e harmônicos, intercalado pelo violino e violoncelo. Todo o material sonoro ratifica a aura plácida.

The image shows three systems of musical notation for 'Le visage d'Oxum'. The first system (measures 156-160) features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The bass line starts with a piano (*p*) dynamic and moves to mezzo-forte (*mf*). The treble line has a *p* dynamic. The second system (measures 161-164) includes a *pizz.* marking in the bass and an *arco* marking in the treble. The treble line has an *8va* marking. The third system (measures 165-167) shows a *ppp* dynamic in the bass and a *pp* dynamic in the treble. There are several triplet markings (*3*) in both staves.

Fig. 26 – Le visage d’Oxum. Texturas e ritmos alterados. (c. 156 ao 167).

2.2.6 Invocation II

Prado reinterpreta o *Invocation I*, contudo não literalmente. Em comparação com o 1º movimento da obra aponta para um novo projeto sonoro, resultante da substituição do silêncio por sons de texturas ríspidas.

Especificamente, a nota *ré* retorna apoiada por crescendos impulsivos. Porém, como fonte de recriação do ambiente das ressonâncias, Prado surpreende com a aplicação do efeito percussivo produzido por pizzicatos, em *ff* (c.168-173).

The image shows a musical score for 'Invocation II' from measure 168 to 173. It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The score is characterized by alternating *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The *pizz.* markings are often accompanied by a *ff* dynamic, creating a percussive effect. The *arco* markings are often accompanied by a *p* dynamic. There are several triplet markings (*3*) in both staves.

Fig. 27 – Invocation II. Ambiente de ressonâncias. Pizz e arco.(c. 168 ao 173).

A sonoridade penetrante, em alusão aos típicos sons de tambores do candomblé (pandeiro, surdo, agogô), é atingida com a amplitude tímbrica dos instrumentos (c.181-187).

Fig. 28 – Invocation II. Efeito percussivo, em pizz. (c. 181 ao 187).

2.2.7 Rituel

Sem dúvida, este é o movimento que provoca a expansão hercúlea dos parâmetros musicais. Seu caráter é determinado pela expressão *Obssetionel*¹⁹, fato que impacta imediatamente sobre as decisões interpretativas.

O ritmo fixa-se como recurso percussivo e em conformidade à estrutura basal, sem precedentes, proporcionando a dilatação do volume sonoro e a excepcionalidade técnica – no que diz respeito ao trabalho técnico de arco – ao projeto camerístico.

Sons imitando tambores africanos são reproduzidos pelo violino e violoncelo, explorando todos os limites da ação instrumental e camerística, instigados por acentuações métricas, coincidindo com os primeiros tempos de cada compasso – equivalente a função de impulsos métricos –, em incessantes mutações e variações métricas: 5/16, 8/16, 5/16, 13/16, 3/16.

No âmbito da concepção, da complexidade métrica e da organização do tempo, notamos novamente influências, características e reminiscências de Messiaen.

Contudo, calcado em sua personalidade inovadora, Prado nos revela o traço engenhoso ao adotar o compasso quinário como elemento métrico condutor de todo o texto musical, neste movimento. A sequência do plano rítmico, conjuntamente às notas repetidas, e somando-se a proposta intermitente do emprego de trêmulos, sugere o emprego do *ostinato* anexando ao Rituel ilimitada atmosfera irascível e colérica.

A introdução do movimento (c.188-196) é realizada pelo violino, descrito por cinco compassos, em *p* e *f*, e logo após, a resposta do violoncelo em movimento invertido, por quatro compassos, em *p*.

¹⁹ Não encontramos nenhuma referência à palavra *obssetionel*, ou a sua forma escrita. Menos ainda uma tradução apropriada, nos dicionários de língua francesa e latina. O mais próximo com a qual identificamos semelhança foi com a palavra *obsessionnel*, em francês, traduzida por compulsivo – refletindo perfeitamente o espírito deste movimento.

188 **Obssetional**
arco

p

f

arco

p inversão

Fig. 29 – Rituel. Ostinatos em trêmulos. (c. 188 ao 196).

A primeira seção (c. 197-217) exorta o evento da “incorporação” dos cultos do candomblé. Revelam-se a coexistência das sensações contraditórias, entre as vozes.

No violino, o moto contínuo de semicolcheias e a acentuação presente na primeira nota de cada compasso do violino afiançam a estabilidade do fluxo rítmico. Na linha do violoncelo, a melodia é realçada com o deslocamento da acentuação para o quinto tempo, gerando instabilidade rítmica, anunciando a excitação métrica e o começo do transe. Os compassos formam-se basicamente por pulsos métricas de 2+3.

Fig. 30 – Rituel. Deslocamento da acentuação, no cello. (c. 197 ao 217).

O discurso musical se intensifica subitamente com a alteração métrica para 3/16. Eleva-se a transição (c. 218-232).

O violino, em *ostinato* frenético e sistemático (c. 218-232), ecoa por meio de terças menores e sustentando a ação por meio de dinâmica estrita; o violoncelo por frases de quatro compassos, em saltos ascendentes de quintas, quintas diminutas e em terminação com a textura rítmica da *hemiólia*²⁰. A dinâmica, em grandes crescendos, cumpre o papel de reforço ao desenho melódico das frases, ascendentes e descendentes, de extensão do *p* ao *f*.

²⁰ A *hemiólia* [...] é uma estratégia que torna ambígua a percepção métrica. [...] designa a inserção de uma estrutura rítmica ternária em uma binária, ou o seu inverso; diz respeito, pois, à relação 3:2, seus múltiplos e submúltiplos em todos os níveis da hierarquia rítmica. (GANDELMAN; COHEN, 2006, p.27)

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Rituel. Transição'. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 218, consists of five measures. The upper staff (treble clef) contains a continuous sixteenth-note pattern. The lower staff (bass clef) has a more sparse accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is placed in both staves. The second system, starting at measure 223, consists of eight measures. The upper staff continues the sixteenth-note pattern, while the lower staff has a more active accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is placed in both staves. The piece concludes with a double bar line and a 5/16 time signature.

Fig. 31 – Rituel. Transição. (c. 218 ao 232).

Introduz-se a recapitulação da Invocação. A expressão motívica de Xangô (2º movimento da obra) é reapresentada pelo violino – os raios e as ventanias – (c. 233-211), contudo dissimulada pela transfiguração rítmica, alterações da articulação e pelas texturas geradas por trêmulos. Os compassos dispõem de pulsos métricas invertidos. Passam de 2+3 para (3+2), na sequência dos compassos 233-235 e 240-245.

233 *raios e trovões*

p

p

reexposição

f

f

cresc.

cresc.

9

7

13

9

10

8

7

Fig. 32 – Rituel. Ostinatos invertidos. (c. 233 ao 359).

Constrói-se assim, o ápice desta primeira parte (c. 262) sustentada pela dinâmica em *ff* e pela indicação *três sonore!* Através do violino, Prado faz a reexposição da melodia de Xangô, em meio às severas modificações das fórmulas de compasso, 3/16 e 5/16. Em consequência, aplica variações e deslocamentos rítmicos, mas, não obstante, a linha melódica é exposta com nitidez e integralmente.

Citações temáticas dos movimentos anteriores são reprisadas, sob numerosas mutações rítmicas, como no “Canto de Xangô” (c. 302), os raios (c. 316).

tema de Xangô (Exemplo 5)

The musical score is presented in three systems. The first system begins at measure 262, marked with a forte (*ff*) dynamic and the instruction *très sonore!*. The music is in 3/16 time. The second system continues the rhythmic motif, featuring a 4:5 ratio marking. The third system concludes the passage with a final cadence.

Fig. 33 – Rituel. Tema de Xangô, no violino – mutação rítmica. (c. 262 ao 268).

A reexposição (c. 280) reencontra o *ostinato* inicial, pela voz do violino. Uma nova atmosfera surge. O violoncelo pronuncia-se por entre melodia repleta de frescor e sedução, em *p* e *chantez*, e pelo colorido das notas graves, com acentuações deslocadas do tempo forte.

280 reexposição do Rituel

pp

p *chantez*

p *chantez*

cresc.

cresc.

ff

f

Fig. 34 – Rituel. Início da reexposição. (c. 280).

Dentro do ambiente de dubiedade rítmica, polirrítmica, Prado retoma o “Canto de Xangô” em quátera (4:5), escorado pela figura de *ostinato* do violoncelo (305-311).

Nota-se o retrato que Prado dá ao transe místico, sob o abrandamento das dinâmicas (305-321).

Fig. 35 – Rituel. “Canto de Xangô”, em quiálteras, no violino. Comp. 308 ao 311.

Retornam o *ostinato* no violino e os gestos rítmicos dos raios (c. 318-325). Em nova proposta métrica (colcheia pontuada com colcheia), e dentro do compasso quinário, o violoncelo permeia provocando movimentos de convulsão rítmica e expressiva, notabilizando o chamamento de Xangô, por três vezes (c. 329-338).

Prado encerra o movimento sustentando o *ostinato* inicial realizado pelo violino, no começo do Rituel. Adiciona um caráter extremamente histérico determinando no último compasso a seguinte recomendação: “repetir várias vezes acelerando em um clima histérico até o final”²¹ (nossa tradução) (c. 339-345).

²¹ répéter plusieurs fois accelerando dans un climat hystérique jusqu'en très fin.

318 *raios (Exemplo 12)*

p

pp

f

p

f

ff

Fig. 36 – Rituel. Nova reexposição - ostinato e raios. (c. 318 ao 345).

2.2.8 Invocation III

Apresenta-se, neste movimento, a reprise quase inalterada do Invocation II (c. 339-345). A diferença é percebida apenas pelo fato de ser inserido ao violoncelo os harmônicos, como novo plano de texturas, no último compasso.

346

p

Fig. 37 – Invocation III. Reprise. Harmônico, no final. (c. 346 ao 351).

2.2.9 Illumination

A ambiência conturbada, desmedida e os efeitos extremos cessam. Instalam-se e restituem-se a calma e a brandura, movidas pelo *Lento* - semínima 56.

Neste movimento revela-se a fluência de Prado, no que tange o trabalho de construção e concepção das texturas.

Prado aplica sofisticação ao quadro sonoro fazendo florescer, em abundância, cores contrastantes, através de sons harmônicos produzidos pelo violino e violoncelo.

A série harmônica é ressaltada por movimentos de ondas pelo recurso dos *glissandi* (352-357). O *Illumination* desenvolve-se em perspectiva de retomar a grandeza da luminosidade.

As citações e motivos, como o Canto de Obá, ressurtem, em *pp*. A mensagem final aparece destacando o novo espectro sonoro explorado por Prado.

Fig. 38 – *Illumination*. Canção d’Obá. Harmônicos no cello. (c. 352 ao 359).

A obra é encerrada alicerçada pela “palheta de texturas” impulsionada pela nota *ré*, que povoou as invocações e as entidades integralmente em *Le Livre Magique de Xangô*.

Entretanto, como desfecho inesperado, surge o acorde perfeito maior. Está delineado o encontro com o sublime.

The image displays a musical score for a piece titled "Palhetas de texturas" (c. 360-368). The score is written in 2/4 time and consists of four systems of staves. The first system, starting at measure 360, features a treble clef staff with a complex, multi-measure glissando passage marked "gliss harm. sul A" and a 10:8 ratio. This passage is repeated three times, each with an 8va interval indicated above the notes. The bass clef staff in this system contains a long, sustained note. The second system continues the glissando in the treble clef, marked "gliss harm. sul D" and 10:8, while the bass clef staff provides harmonic support with chords. The third system shows the glissando in both treble and bass clefs, with 10:8 ratios and 8va intervals. The fourth system concludes with a few measures in the treble clef, including trills (tr) and a final chord.

Fig. 39 – Ilumination. “Palhetas de texturas”. (c. 360 ao 368).

2.3 Questões Técnico-Interpretativas

Neste capítulo analisaremos o contexto técnico-interpretativo da obra objeto deste estudo. Formularemos, de forma didática, soluções às demandas técnicas, com interesse em alimentar a compreensão musical e possibilitar, expressivamente, a melhor condução do ambiente camerístico.

A arte de tocar um instrumento de cordas friccionadas frequentemente é alvo de fecundos estudos realizados por expoentes instrumentistas e pedagogos, com a intenção de explorar os fundamentos do aprendizado e recomendar, através de exercícios, meios para aquisição de habilidades específicas e da excelência técnica.

Nos estudos, concernentes aos movimentos físicos do braço, mão e dedos esquerdos, são revelados a importância da conscientização espacial; os movimentos antecipatórios; o equilíbrio do corpo nas mudanças de posição; o fluxo de energia dos membros envolvidos, principalmente dos dedos; e a criação de referenciais mentais.

No tocante à mudança de posição, a conquista de uma técnica limpa de mão esquerda proporcionará, dentre múltiplas competências, as condições para aperfeiçoar e apurar a precisão em torno da afinação.

Diante de tamanho desafio, recomenda-se a aplicação de mais de um sentido, como o visual, o auditivo, a memória física, podendo usar todos ou quantos forem possíveis ao mesmo tempo, no transcorrer da mudança de posição.

“A afinação é uma questão de consciência”.²² (BLUM, 1977, p. 102). Pablo Casals, com esta frase, certifica a relevância sobre a matéria.

Relativo ao arco é indispensável ter como metas constantes a riqueza e a qualidade sonora, respaldando a fluência expressiva. Dessa forma, somos impelidos a insistir no trabalho diário, em torno da pesquisa da melhor relação exequível entre a velocidade, pressão, distribuição e o ponto de contato do arco.

Tecnicamente há uma variedade de ações a serem utilizadas com o específico interesse em dar direção ao som, importa-nos: experimentar a extração de diferentes resistências da corda, no intuito de pleitear o alcance de maior profundidade sonora, mesmo nas dinâmicas mais delicadas, como nos *pianíssimos*; alterar sistematicamente o ponto de contato do arco, conduzindo-o ora ao cavalete e ora ao espelho; almejar a intenção da projeção sonora; por fim, indissociável a todos os mecanismos e

²² Intonation is a question of conscience. Pablo Casals. (BLUM, 1977, p. 102).

movimentos corporais, buscar o equilíbrio sobre o gasto de energia, assunto capital para o desenvolvimento e amadurecimento técnico instrumental.

Do ponto de vista das peculiaridades estruturais inseridas no discurso musical, em *Le Livre Magique de Xangô*, faz-se necessário um estudo minucioso contemplando o enlace e as nuances, como também a investigação das cores e dos contrastes do som. Tendo em vista a combinação dos elementos sonoros, é inevitável identificar as implicações técnicas com relação à perspectiva do trabalho do arco.

A despeito da inegável capacitação técnico-instrumental, os intérpretes encontrarão severos obstáculos se privados da compreensão dos aspectos da linguagem musical, compreendidos em *Le Livre Magique de Xangô* e, da mesma maneira, de consideráveis horas de ensaios camerísticos, em valor da apropriação da excelência da performance.

Mantel declara, de forma criteriosa, que a técnica não pode estar alheia à bagagem musical.

[...] Devemos diferenciar de algum modo entre o campo da música e o da técnica. Do ponto de vista das sensações do instrumentista não podemos dividir a execução do cello em categorias físicas, emocionais e mentais, com a técnica se referindo ao físico. É evidente que uma técnica defeituosa dificulta a expressão musical, já que se perde um belo conceito artístico se não for transformado em som. A técnica deficiente corrompe o resultado sonoro, e mesmo que o instrumentista tenha uma ideia criativa do resultado sonoro ficará limitado se não tiver a sua disposição os meios para realizar convincentemente os menores detalhes do fraseado. Além disso, a tensão física, combinada com o desapontamento constante, eventualmente cria um estado de frustração que impede um bom desempenho artístico. Pelo contrário, o controle técnico da execução estimula a busca de novas nuances expressivas.²³ (MANTEL, 1995, pág. xv)

²³ We must somehow differentiate between the realm of music and the realm of technique. From the standpoint of the player's sensations we cannot divide cello playing into physical, emotional and mental categories, with technique referring to the physical one. It is obvious that a deficient technique hinders musical expression, since a beautiful artistic concept is lost if it is not transformed into sound. Deficient technique corrupts the resulting sound, and even an imaginative player's concept of the result will be limited if he does not have at his disposal the means to render convincingly the smallest details of phrasing. In addition, physical strain, combined with constant disappointment, eventually creates a state of frustration that precludes an authoritative artistic rendering. Conversely, technical control of one's playing stimulates the search for ever new expressive shadings. (MANTEL, 1995, pág. xv)

2.3.1 Invocation I

O *Invocation I* se apresenta como o movimento revelador de profundo discurso tímbrico.

Prado desafia os intérpretes a explorar o máximo do potencial dos instrumentos, ao propor apenas a nota *ré* como única nota condutora do discurso dramático expressivo.

Logo, o uso do vibrato e de seus diversos contornos, constitui ferramenta imprescindível para a obtenção dos contrastes e timbres, onde sons mais intensos deverão ser precedidos de vibratos mais amplos e, proporcionalmente, nos sons de menor intensidade, vibratos com menor amplitude.

Segundo Mantel, para conquistarmos “um bom vibrato” o desenvolvimento desta importante ferramenta do violoncelo deverá ser estendida a “todos os movimentos possíveis” e por meio de múltiplas nuances possíveis. Compreende-se, contudo, as demandas e a complexidade para tal conquista.

Alguns violoncelistas não conseguem manter o vibrato enquanto trocam de dedo. Ele é interrompido no final de cada nota e retomado assim que a mudança é efetuada. Aqui novamente a técnica defeituosa tem suas consequências musicais. Se o vibrato é interrompido, a cor da nota mudará sem qualquer justificativa musical, e frequentemente o resultado será a interrupção do fluir musical da frase²⁴. (MANTEL, 1975, p.104)

Mesmo nos momentos de pausa, a sustentação da energia do som não deve ser perdida. O aproveitamento da resultante sonora, dentro do ambiente físico-acústico, converte-se em excelente expediente para que cada instrumento reforce, ciclicamente, o balanço sonoro, concentrado na profundidade e no relaxamento do som. Obviamente que a tarefa exigirá vasto conhecimento e sensibilidade apurada sobre os efeitos acústicos, no intuito de encontrar as melhores soluções pertinentes ao âmbito camerístico.

Para tanto, a atenção em torno da consciência da produção do som, no início de cada frase pressupõe cautela. Os ataques às notas, principalmente nas dinâmicas em *p*, deverão ser evitados em favor de todo o plano sonoro.

²⁴ Some cellists do not succeed in keeping the vibrato going while changing fingers. It is interrupted at the end of each tone and resumed after the change has taken place. Here again technical failure has its musical consequences. If the vibrato stops, the color of each tone will be changed without any musical justification, and often the result is an interruption of the musical flow of the phrase. (MANTEL, 1975, p. 104)

As frases são sustentadas por ligaduras e, amplificadas por dinâmicas impulsivas, geram a irradiação da densidade sonora em direção à Manifestation de Xangô (segundo movimento), num gesto de completude ao texto musical.

Diante de tais demandas expressivas, a prudência, quanto às decisões da direção do arco, é essencial. Em relação à conquista de maior volume sonoro e do domínio técnico, nos parece mais assertivo eleger o sentido da ponta para o talão – o que chamamos de arco para cima, (c. 1-7).

Fig. 40 – Invocation I. Direção do arco e controle sonoro. (c. 1 ao 7).

Sobre o uso unicamente da nota *ré*, cabe ainda salientar a importância da percepção de se construir as frases com mais vida e significado. Para tanto, o uso das cordas soltas no violino e violoncelo, com efeito, ampliará a reverberação e ganho da riqueza de timbres.

Outro aspecto crucial recai sobre o controle das retomadas e trocas da direção do arco, precisamente no alcance de crescendos, diminuendos e mesmo nos sons interrompidos motivados por pausas súbitas.

Presume-se a perda da energia sonora, particularmente do compasso 15 ao 19. Em que pese o enfraquecimento da articulação, face a junção de figuras tercinadas, saltos de oitavas e aplicação de ligaduras, sobre a sequência de ritmos irregulares entre as vozes, adverte-se para a aplicação de recursos técnicos específicos.

Fig. 41 – Invocation I. Articulação. Recursos técnicos. (c. 15 ao 19).

Este conjunto de fatores apresentados nos obriga à compreensão de demandas técnicas pormenorizadas, no que tange a produção do som.

No interesse de adquirirmos maior tensão das cordas, primeiramente devemos reexaminar o ponto de contato do arco. A mudança do ponto de contato para outro de maior tensão – conduta atingida levando o arco em direção ao cavalete –, viabilizará o controle integral da articulação, maior volume sonoro e prescreverá o ambiente sonoro da introdução da *Manifestation de Xangô* (movimento imediato).

2.3.2 *Manifestation de Xangô*

No primeiro compasso a atenção recai sobre o gesto rítmico da *acciaccatura*. A execução deste ornamento deve ser da nota mais aguda para a mais grave, extremamente rápido e vigoroso, com movimento do arco para baixo.

Para reafirmar o caráter de força expressiva da frase inicial e obter o melhor êxito na condução do trabalho sonoro, recomenda-se retomar o arco para baixo, logo após o arpejo ornamental – na metade do 1º tempo, no começo da seção das semicolcheias.

Na sequência das semicolcheias, da frase percussiva, a ação do arco deverá ser limitada ao extremo talão. Tomando consciência da aplicação do peso do braço direito, ou “massa do braço” direito, sobre a corda dó, os intérpretes certamente conquistarão aumento considerável da energia e, conseqüentemente, da dinâmica. Esta atitude deverá ser repetida em outras passagens, com similar demanda expressiva.

Em referência a “massa do braço”, é uma expressão adotada por Mantel que justifica a razão do uso.

Na verdade não gosto da expressão "peso do braço". Em vez disso prefiro "massa do braço", porque é a inércia do braço em movimento que é mais importante do que o seu peso. O peso do braço produz uma força no talão que é muito maior do que você precisará. Se você relaxar completamente o braço no arco quando estiver no talão você vai esmagar o som. Eu acho que o conceito de "peso do braço" no cello é um pouco paradoxal, já que gastamos muita energia suspendendo nosso braço para que não coloquemos muito peso na corda²⁵. (MANTEL, 2000, p. 6)

²⁵ I actually don't like the expression "arm weight." I prefer "arm mass" instead, because it is the inertia of the moving arm that is more important than its weight. The weight of your arm produces a force at the frog that is much greater than you will ever need. If you completely relax your arm into the bow when you are at the frog you will crush the tone. I find the concept of "arm weight" in cello playing to be somewhat paradoxical, since we spend a lot of energy suspending our arm so that we don't put too much weight on the string. (Mantel, 2000, p. 6)

Entretanto, entre os compassos 24 e 26, é introduzida a variação rítmica, através de síncopas e colcheias, pressupondo rigor no controle da distribuição do arco, visto que nos quatro primeiros tempos o som prevalecerá a partir do talão, e com menor porção de arco; nos três tempos finais, o som partirá da região entre o talão e o meio do arco, com grande legato.

Fig. 42 – Manifestation de Xangô. Cello, distribuição do arco. (c. 24 ao 26).

Porém, considerando a sequência de síncopas, devemos estar atentos e, principalmente, sermos cuidadosos para não gerarmos nenhuma acentuação gratuita no momento das mudanças de arco e de cordas.

As recomendações de Bosísio e Lavigne, em referência ao “Legato com mudança de corda” são absolutamente imprescindíveis. Transcrevemos alguns conceitos:

- Mudanças de corda em uma mesma arcada devem ser feitas através da aproximação das cordas, com movimentos ondulados e suaves, evitando-se os bruscos, repentinos ou angulares.
- O arco “não deve perceber que mudou de corda”.
- A boa distribuição de arco, assim como controle de pressão, ponto de contato e velocidade são fatores essenciais, que devem ser observados nas mudanças de cordas. (BOSÍSIO; LAVIGNE, 1999, p. 45)

Nos compassos 28 ao 31, a aliança entre a dinâmica e a articulação, condicionada ao padrão rítmico, facilita significativamente o trabalho do arco, porém, novamente surgem as síncopas, sendo imperativo redobrar a atenção, a fim de evitarmos acentuações inoportunas.

Fig. 43 – Manifestation de Xangô. Tratinas e acentos. Arco, ponto de contato.
(c. 28 ao 31)

Sobre o arpejo anacrústico do compasso 27, no violino e cello, cabe uma observação. Propusemos ligar o arpejo à fusa (c. 28), nota *ré*, em ambos os instrumentos. Com esta alteração conquistamos maior organicidade ao efeito do raio.

Prado emprega acentos sob as figuras fusa e colcheia pontuada, em *ff*, e enfatiza, com o sinal de tratina (articulação que produz sons mais alongados, oposta ao staccato, com sons curtos), as semínimas, as quais são sustentadas por grande crescendo. Seu desejo expressivo é nítido, conquistar a densidade sonora. Para tanto, as semínimas devem ser tocadas com o mínimo de separação entre elas, e o *détaché* será o golpe de arco apropriado, neste contexto.

- O *détaché* é considerado por Flesch como o mais importante dos golpes de arco. Ele serve de base para uma série de outros golpes.
- Em princípio, requer um movimento contínuo, com o arco mudando de direção a cada nota, sem qualquer tipo de interrupção, a não ser a causada pela própria mudança.
- Apesar de aparentemente simples e comum, é um dos mais difíceis golpes de arco, principalmente no que diz respeito à sonoridade. (BOSÍSIO; LAVIGNE, 1999, p. 19)

A próxima seção (c. 32), onde se manifesta o “Canto de Xangô”, é predominantemente marcada por síncopas, contudo, a absorção das vozes cultiva a atmosfera serena e sensual, entendimento necessário para a compreensão das demandas do arco.

Outro obstáculo repetido em toda a seção são os sucessivos saltos de oitavas, impostos aos instrumentos, e a condução melódica das vozes também em oitavas, justificando o refinamento do trabalho da afinação, prática que exigirá dos intérpretes esforço e concentração no âmbito camerístico.

The musical score for Manifestation de Xangô, measures 32-43, is presented in three systems. The first system (measures 32-34) begins with an 8-measure rest in both staves, marked *pp*. The second system (measures 35-39) features a *cresc.* marking. The third system (measures 40-43) includes *accel.*, *p*, and *ff* markings. The score is in 4/4 time and contains several octave leaps.

Fig. 44 – Manifestation de Xangô. Saltos de oitavas. Afinação. (c. 35 ao 43).

Com o intuito de criar texturas rústicas sobre as “batidas” percussivas dos acompanhamentos, com a anuência do compositor, tomamos a decisão de usar o *legno* do arco nos compassos 49-50, no violino e 53-54 no cello, todavia controlado pela dinâmica, em *pp*.

Na terceira e última seção deste movimento, os valores métricos ganham impulsos em distinção às tercinas de semínima no cello, e em contradição rítmica às semicolcheias do violino. No entanto, as semicolcheias comportam-se sobre o padrão 3+3+2, tornando possível o ponto de congruência métrica.

Outro tópico relevante, diz respeito às intempestivas mudanças de dinâmicas, sobretudo quando súbitas. Contudo força-nos a projetar, antecipadamente, o melhor posicionamento do arco sobre as cordas. A passagem que melhor exemplifica este quadro abrange os compassos 57 e 58.

The musical score for Manifestation de Xangô, measures 57-58, is presented in two systems. The first system (measures 57-58) features a *pp* marking and the instruction *mysterieux*. The score is in 4/4 time.

Fig. 45 – Manifestation de Xangô. Dinâmicas súbitas. (c. 57 ao 58).

As cordas em *ff*, caracterizando os raios, avançam com impetuoso crescendo ao compasso 58, porém, subitamente retorna a “Canção de Xangô”, em *pp*. Para reproduzirmos o efeito desejado por Prado, primeiramente devemos considerar as demandas técnicas; em seguida, considerarmos algumas soluções. A produção de sonoridades extremadas e súbitas é sempre uma ação complexa que exige alto grau de competência técnica para sua realização.

Em primeiro, vamos nos ater à mudança rápida do ponto de contato, da região de maior produção sonora, em *ff*, – mais próximo do cavalete –, para o espelho, em *pp*, – com menor sonoridade. Após esta decisão, indicamos o seguinte procedimento: ao final do compasso 57, levantar o arco da corda; dentro de um lapso de tempo – tirando proveito da reverberação da resultante sonora do espaço físico –, mover o arco para cima do espelho, no *sul tasto*; e, rapidamente, retorná-lo à corda, dentro da dinâmica proposta. Para chamar a atenção, podemos colocar o sinal de uma pequena *vírgula*, em cima da barra de compasso (entre os compassos 57 e 58), representando uma respiração quase imperceptível.

Do compasso 58 ao 62, Prado promove a belíssima mudança de espírito, e de grande impacto ao ambiente camerístico, através da textura *mysterieux*. Com o objetivo de atingir plenamente a nova proposta de sonoridade, sugerimos a expressão *senza vibrato*, em toda passagem, e, após as seguidas alternâncias de humores, reprisar o procedimento no último compasso do movimento.

Fig. 46 – Manifestation de Xangô. *Sul tasto. Senza vibrato.* (c. 58 ao 62).

2.3.3 Le visage d'Iansã.

No violino, Prado cria uma textura de efeito restritivo ao som, por meio de trinados em semitons, colocando o sinal de bemol em todas as notas longas (c.102-123). Sugerimos, no intuito de valorizar a riqueza tímbrica desta passagem, que o trinado seja realizado da forma mais rápida, em respeito às pequenas, porém importantíssimas inflexões existentes nesta longa frase.

Do compasso 95 ao 102 devemos tomar cuidado com as decisões de dedilhados, pois com a exigência expressiva, prescrita pela ligadura a cada duas notas (semicolcheias e colcheias) e, somando-se a isso, pelo acúmulo de saltos na linha do cello, o caminho do “dedilhado mais fácil” desencadeará em perdas do volume e da sustentação sonora.

É nítida a intenção de Prado ao acentuar a primeira das notas ligadas. Ele cria um poderoso fluxo rítmico, em semelhança aos raios. Portanto, devemos conduzir o arco sempre vigorosamente à nota acentuada – e manter o equilíbrio deste acento no movimento do arco para cima – do contrário, a acentuação cairá naturalmente nas notas inferiores, adulterando o sentido expressivo da frase.

No encerramento do movimento (c. 117-123), o cello canta por entre a linda e delicada melodia *d'Iansã*. Por estar na região aguda do instrumento, carece naturalmente de uma abordagem mais minuciosa, tanto na perspectiva da afinação quanto na fluência expressiva, exigindo, dessa forma, maior precisão da mão esquerda e sutilezas na condução do arco, concomitantemente.

Mantel, por meio de cuidadosa análise, propõe a convergência entre a mudança de posição e a mudança de arco. Fato que nos interessa sobremaneira, pois, subscrevem soluções às demandas técnicas inseridas na melodia de *d'Iansã* – diretamente ao comp. 117, onde nos deparamos com o salto de quinta (corda *lá*), localizado logo no início da frase.

Mantel questiona o momento no qual ocorreria a mudança de posição.

Uma mudança de posição leva certo tempo, mesmo se executada muito rapidamente. Devemos estar cientes desse tempo, uma vez que normalmente não possui valor rítmico próprio. A construção rítmica baseia-se no começo das notas, não na sua duração. Ao executar a mudança de posição antes do pulso rítmico, mesmo em uma mudança muito lenta, não perturbaremos o ritmo. [...]

Os instrumentistas muitas vezes não percebem quanto tempo leva uma mudança de posição, ou talvez, nem estejam cientes de que ela tem uma duração. Eles terão dificuldades em colocar a mudança entre as arcadas para baixo e para cima, a menos que adicionem uma pequena pausa, o que interromperia o fluxo da frase. [...]

Na prática, o tempo da mudança deve ser alongado, a fim de determinar sua posição adequada e, normalmente, a pressão e a velocidade do arco serem reduzidos durante o processo²⁶. (MANTEL, 1995, pág. 51)

Por fim, faz um compêndio com todos os mecanismos e as ideias fundamentais relacionados com a mudança de posição.

1. A primeira demanda é a maior economia possível no gasto de energia. 2. Portanto devemos procurar a posição mais confortável para cada propósito. 3. O tamanho de um movimento não permite qualquer conclusão sobre a economia da energia. 4. Para cada dedo que você tocar, há uma posição ideal da mão e do braço. 5. Para cada corda há uma posição ideal da mão e do braço. 6. Para cada lugar no espelho há uma posição ideal da mão e do braço. 7. A pressão necessária para pressionar firmemente a corda é de pelo menos um quilograma. Para cordas duplas e acordes a soma da pressão de cada corda será igual à pressão total do braço. 8. O ângulo formado pelo eixo da mão e a corda torna-se mais agudo quanto mais alta for a posição e requer uma mudança considerável no grau de flexão dos dedos. 9. Nas posições inferiores, a pressão do polegar, combinada com a dos outros dedos, funciona como um "alicate"; Quando mudamos o dedo (e posição), o polegar relaxa momentaneamente. Nas posições de transição, a pressão do polegar perde a função e, portanto, diminui. 10. Na corda LÁ, o pulso é mantido em uma posição dorsal; Na corda DÓ, ele é ligeiramente flexionado.

Quando tocar fluentemente, o braço esquerdo está continuamente em movimento para sustentar a mudança de ação dos dedos. Não existe uma posição básica para o braço. Na melhor das hipóteses, isso seria justificado ao ensinar um iniciante, a pedir tal posição, como ponto de partida.²⁷. (MANTEL, 1995, pág. 85)

²⁶ A position change takes a certain amount of time, even if it is executed very quickly. We must be aware of this time, since it normally has no rhythmic value of its own. The rhythmic construction is based on the start of the tones, not on their duration. By executing the position change before the beat, even in a very slow change, we will not disturb the rhythm. [...]

Players often do not realize how long a shift takes or may not even be aware that it has a duration. They will have difficulties placing the shift between the down bow and the up bow unless they add a small rest, which would interrupt the flow of the phrase. [...]

In practicing, the time of the shift should be lengthened in order to determine its proper position, and normally the pressure and speed of the bow would be reduced during the process. (MANTEL, 1995, pág. 51).

²⁷ 1. The first demand is for the greatest possible economy of the expenditure of energy. 2. We thus have to look for the most comfortable position for each purpose. 3. The size of a movement does not allow any inference about the economy of the energy expenditure. 4. For each playing finger there is a specific, optimal position of the hand and the arm. 5. For each string there is an optimal position of the hand and the arm. 6. For each place on the fingerboard there is an optimal position of the hand and the arm. 7. The pressure needed to push the string down firmly is at least i kilogram. For double stops and chords the pressures on each individual string added together equal the total pressure of the arm. 8. The angle formed by the axis of the hand and the string becomes more acute the higher the position and requires a considerable change in the degree the fingers are flexed. 9. In the lower positions the pressure of the thumb, combined with that of the other fingers, works like a "pair of pliers"; when changing fingers (and positions) the thumb relaxes momentarily. In the transitional positions the pressure of the thumb loses its function and is therefore diminished. 10. For the A string, the wrist is held in a dorsal position; for the C string it is flexed slightly volarly.

Fig. 47 – Le visage d’Iansã. Região aguda do cello. (c. 117 ao 122).

2.3.4 Le visage d'Obá

Escrito em forma de recitativo representa a dramatização do Orixá. Seu caráter é determinado pela indicação: *comme un appel*.

Transcreve-se o importante condicionamento sonoro, transmitido pela leveza e delicadeza. O uso de pouco vibrato é recomendado.

Nas cordas duplas, pensar em uma grande ligadura, não separar a frase. Afinação entre violino e cello exige muita atenção.

É inadmissível a defesa absoluta da própria entonação, se esta não corresponder nem harmonizar-se com a dos outros. No processo de ajuste de afinação das vozes do conjunto, é importante levar-se em conta a dinâmica. Consiste em erro frequente a *gritaria* impertinente entre as partes. Observa-se este fato, sobretudo, nos uníssonos ou nas oitavas. Nesses casos, recomendamos que uma das partes toque mais *piano* que a outra, evitando possíveis discordâncias de afinação e formando um *fundo de timbres* para a voz principal. [...] De acordo com a importância artística, este destaque pode recair tanto sobre a voz superior quanto sobre a inferior. (RAABEN, 2003, pág. 73)

2.3.5 Le visage d'Oxum

Neste movimento defrontamo-nos com uma das passagens técnicas de maior complexidade para o violoncelo, e particularmente para a mão esquerda. Trata-se da

In fluent playing, the entire left arm is continually in motion in order to support the changing action of the fingers. There is no one basic position for the arm. At most it might be justified when teaching a beginner to ask for such a position as a point of departure. (MANTEL, 1995, pág. 85)

relação das cordas duplas (c.148-155), estruturado pela linha superior em harmônicos, mesclados por naturais e artificiais, e na linha inferior, pelo uso de *pizzicati*.

É revelador o seu efeito unindo sofisticação técnica e sensibilidade expressiva, conduzida pela melodia. Contudo, configura-se como elemento de extrema dificuldade exigindo atenção especial ao trabalho técnico, no que diz respeito ao sincronismo dos dedos da mão esquerda, balanço e equilíbrio do arco entre as cordas.

Fig. 48 – Le visage d’Oxum. Harmônicos e pizz. Cello, mão esquerda. (c. 148 ao 155).

Em primeiro, devemos estudar a linha dos harmônicos. Há duas formas de execução de dedilhados, ou por meio do capotasto ou conduzido pelo primeiro dedo.

Mantel faz detalhado estudo das particularidades técnicas do uso do polegar sobre as cordas e atuando como dedo ativo. Fala do natural movimento exercido pelo polegar fechando-se em direção aos outros dedos num procedimento similar ao alicate, porém “sua força deve ser aplicada para fora da palma da mão, uma condução naturalmente pouco utilizada.”²⁸. (MANTEL, 1995, pág. 81)

A postura recomendada para o polegar é mover-se sobre duas cordas. Porém, seu mecanismo natural concorre para o desequilíbrio, à medida que o controle do gasto de

²⁸ its strength has to be exerted downward away from the palm, a direction that is by nature less developed. (MANTEL, 1995, pág. 81)

força e energia é suplantado pela fadiga do polegar. Mantel concentra atenção em torno do plano do braço esquerdo.

Se o antebraço mudar de posição, o polegar pode diminuir a pressão aplicada na corda superior ou inferior. Se o cotovelo estiver abaixado, a pressão vai apenas para a corda superior; se for levantado, apenas a corda inferior será pressionada totalmente.²⁹ (MANTEL, 1995, p. 82).

Como segunda opção, consideraremos a utilização da técnica de extensão dos dedos da mão esquerda.

A extensão é o mecanismo que quase sempre se torna uma fonte de desconforto, porque não provem de postura natural, exigindo ampla abertura dos dedos para alcançar notas acima do plano básico.

Devemos ser econômicos com a sua adoção, principalmente para as pessoas que possuem mãos pequenas. Ao decidirmos pela extensão devemos liberar o polegar de trás do braço do cello, a fim de minimizarmos as tensões geradas pelo esforço anormal. Outro ponto de suma importância é redobrar a atenção sobre o controle do relaxamento, dos dedos, da mão, do pulso e do braço, durante o uso da extensão.

Temos que alertar para três compassos em específico. Ao iniciarmos a leitura desta seção vamos perceber certa incompatibilidade técnica, na execução das duas vozes. Refiro-me sobre os compassos 149, 153, 154 e 155. Ao fim de cada compasso há, na voz superior, o harmônico da *ré* (soando), mínima (dois tempos), e, na voz secundária a nota *ré*, em *pizzicato*. Por serem realizadas na mesma corda estabelece-se o conflito em relação à corda *ré*.

Durante os ensaios propus algumas sugestões para Almeida Prado e, em concordância, experimentamos alterações de notas, particularmente sobre a linha em *pizzicato*. O entendimento primordial era não descaracterizar o efeito tímbrico criado pela condução da terceira voz. Abaixo a forma como é tocada desde então.

²⁹ If the forearm changes its position the thumb can diminish the pressure exerted on either the upper or the lower string. If the elbow is low the pressure is only on the higher string; if it is high only the lower string is pressed down completely. (MANTEL, 1995, p. 82).

Fig. 49 – Le visage d’Oxum. Alterações de notas – Ossia I. (c. 149).

Fig. 50 – Le visage d’Oxum. Alterações de notas. – Ossia II. (c. 153 ao 155).

2.3.6 Invocation II

As nossas considerações, neste movimento, se revertem para elaboração de um dedilhado específico para o violoncelo. Como sugestão, o propósito é trazer conforto, flexibilidade e energia suficiente para a execução, de maneira plena, sobre os compassos 181 ao 187, dos quais propagam-se grandioso efeito percussivo.

Fig. 51 – Invocation II. Dedilhados. (c. 181 ao 187).

Descrição geral com o dedilhado sugerido: Polegar sobre as notas *dó#* e *sol#* e 3º dedo sobre a nota *ré*. Não entendemos, em outro dedilhado, proporcionar melhor resultado, principalmente, relativo ao relaxamento e da conquista de flexibilidade.

Com a proposta, obviamente o braço ficará mais alto, porém sem trazer nenhum desconforto. Na prática agregará mais possibilidades, como o uso do vibrato, resultando em maior amplificação da sonoridade dos acordes.

2.3.7 Rituel

No Rituel, a complexidade do texto musical situa-se em torno do tratamento camerístico, sobre o qual Prado desencadeia grande movimento rítmico excedido por andamento extraordinariamente rápido. Deste cenário decorrem as demandas específicas para compreensão perfeitamente sobre a multiplicidade métrica e do vigor interpretativo.

Com mérito aos aspectos técnicos, recai sobre o desejo de criar um ambiente sonoro absolutamente claro, a conjugação da destreza técnica, da articulação impecável e do controle das dinâmicas, em respeito à produção das texturas e dos efeitos sonoros originados pelos trêmulos. É, seguramente, o movimento de maior poder rítmico, reivindicando uma técnica virtuosística impecável. O preparo deste movimento deve ser condicionado ao estudo lento e regrado, com o objetivo de se encontrar o equilíbrio das ações do arco em coordenação com a mão esquerda.

Fig. 52 – Rituel. Trabalho de arco. (c. 233 ao 261).

2.3.8 Invocation III

Reprise quase inalterada do *Invocation II*. Esta passagem requer atenção sobre o grande legato exigido pelas notas em semínimas. Não poderá haver cortes nas trocas de arco, nas síncopas.

2.3.9 Illumination

O efeito criado pelos harmônicos naturais é conquistado pela condução de um dedo apenas, e desprovido de pressão – preferencialmente o 2º; por ser maior e possuir

mais estabilidade –, conforme determinação do autor, por cima da corda *ré* do violoncelo, e da corda *lá*, no violino.

Executado através de *glissandi*, o efeito, no cello, começa na metade da corda *ré*, e termina no *lá*, situado além do espelho, e do mesmo modo na corda *lá* do violino, ambos reproduzindo a série harmônica das respectivas cordas.

Fig. 53 – Illumination. Harmônicos. (c. 360 ao 368).

Por meio da junção dos *glissandi* com a produção de harmônicos, Prado conquista um ambiente etéreo, de riqueza tímbrica ímpar. Novamente, gerando sofisticação ao ambiente camerístico e prazer aos ouvidos.

Almeida Prado referia-se a este efeito “como se fossem estrelas caindo do céu”.

Considerações finais

O propósito deste trabalho consistiu em realizar a análise interpretativa, da obra *Le Livre Magique de Xangô*, do compositor brasileiro José Antônio Rezende de Almeida Prado.

Composta em 1985, e estreia da em 2003, pelo proponente deste trabalho e pela violinista Maria Constança de Almeida Prado, está baseada na temática afrorreligiosa, seara que alimentou a nossa curiosidade sobre o contexto das culturas religiosas africanas.

Constitui-se, no cerne do estudo em questão, investigar as fontes que inspiraram o compositor a fundamentá-la dentro do contexto camerístico restrito, entre o violino e violoncelo, permeado pela riqueza da rítmica e da musicalidade africanas.

No decorrer da pesquisa pudemos entender como as fontes formaram o arcabouço e as convicções de Prado para compor *Le Livre Magique de Xangô*.

Simultaneamente, demonstramos o interesse da produção musical brasileira, à tônica da miscigenação cultural africana.

Em primeiro plano salientamos a herança cultural e “filosófica” de Mário de Andrade, intermediado e propagado por Camargo Guarnieri, sistematicamente. Constatamos a influência de Andrade ao identificarmos a melodia do “Canto de Xangô”, como mote estrutural de toda a composição, sobre a qual Almeida Prado promove, reiteradamente, incontáveis mutações, no que tange os parâmetros musicais.

Desta relação profícuca, nasce a compreensão dos aspectos rítmicos e melódicos nacionais formando a consciência dos valores musicais brasileiros, em Prado.

Como destaque significativo na obra, mencionamos o propósito de Prado em alimentar o ambiente acústico, prescrevendo, por vias quase descritivas, as características das figuras místicas dos Orixás: Xangô, Iansã, Obá e Oxum.

O ritmo é o parâmetro pelo qual Prado dimensiona sua inventividade para criar as mais diversas sensações e de sobremaneira o trato acústico. Exemplo maior é o movimento Rituel, no qual constatamos a sua verve criativa. Neste movimento, Prado nos revela o traço engenhoso ao adotar o compasso quinário como elemento métrico condutor de todo o texto musical.

Timbres, texturas, cores, efeitos sonoros, em imitação aos instrumentos de percussão dos rituais do candomblé, Prado trabalha este elementos no intuito de reforçar

a dimensão das características da música de matriz afrorreligiosa e promovendo o pictórico.

No capítulo no qual tratamos sobre o conceito Pós-moderno, avançamos em busca de um levantamento pontual, citando grandes estudiosos da matéria, esperando desvendar suas origens, a extensão e implicações de seus preceitos na sociedade, no que tange à produção cultural, em meio à década de 1980.

Procuramos entender os motivos pelos quais Prado se autoneameava um compositor pós-modernista, e os ângulos desta rotulagem, aludindo em torno do florescimento de obras importantíssimas do período em questão, e em especial a temática afrorreligiosa.

De relevante contribuição as nossas demandas, a leitura de extensa bibliografia revelou-se perspicaz por detalhar os meandros pós-modernos.

Por fim, a edição da obra demonstrou-se crucial para os futuros intérpretes, traduzindo-se num legado atribuído a Prado.

Decisão que reside, precipuamente, como salientado anteriormente, devido à condição atual da partitura, em manuscrito, e também para documentar a produção do compositor no período estudado. Ademais, para preservar a memória musical de Almeida Prado e por considerar *Le livre Magique de Xangô* de grande relevância para o cenário camerístico nacional e internacional. Em suma, para valorização impressa, promoção e difusão da obra entre estudantes e profissionais de música, viabilizando outras performances.

Bibliografia

ALMEIDA PRADO, José Antônio Resende de. Catálogo de obras. Organizado por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

ALBIN, Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 29/06/2017.

ANDRADE, Mário. Compêndio de história da Música. São Paulo: Cupolo, 1929.

_____. Introdução à estética musical. São Paulo: HUCITEC, 1995.

_____. Pequena História da Música. São Paulo: Martins Editora, 1944.

_____. Ensaio sobre a música brasileira. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. Música de feitiçaria no Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

BARRAUD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BLUM, David. Casals and the Art of Interpretation. Berkeley: University of California Press, 1977.

BOFF, Leonardo. América Latina: da conquista à nova evangelização. Editora Ática. São Paulo: 1992.

BOSISIO, Paulo; LAVIGNE, Marco. Técnicas fundamentais de arco para violino e viola. Rio de Janeiro, 1999.

BOULEZ, Pierre. A Música Hoje 2. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto. Música de Invenção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EAGLETON, Terry. As ilusões do pós-modernismo 1943. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação. São Paulo; Perspectiva, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da língua portuguesa. 1ª. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. Recife: 48ª ed. Global Editora, 2003.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

GRIFFITHS, Paul. A Música Moderna. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.

- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. História da Música Ocidental. Gradiva Publicações, 2014.
- KUBIK, Gerhard. "Africa". The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2ª. ed. vol. 1. London: Macmillan, 2001.
- LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Madrid: Editions de Minuit. Ediciones Cátedra S.A., 1987.
- _____. O pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1988.
- MANTEL, Gerard. Cello Technique: Principles and Forms of Movement. Trad. Barbara Humberger Thiem. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 4ª ed. 1994.
- MARUN, Nahim. Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos. São Paulo: Editora Max Eschig [online]. Editora UNESP, 2010.
- MESSIAEN, Olivier. The Technique of my Musical Language. Paris: Éditions Musicales, 1956.
- NEVES, Jose Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
- PAZ, Ermelinda. Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor. vol. II; Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.
- PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. Os Candomblés de São Paulo. São Paulo: Editora HUCITEC, 1991.
- RAABEN, Lev. O quarteto de cordas: teoria e prática. Trad. Eugen Ranevsky. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- RAMOS, Arthur. O Negro Brasileiro – Ethnographia Religiosa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Série Brasiliana, 1940.
- RINK, John. La interpretación musical. Madri: Alianza Editorial, 2006.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.
- ROSS, Alex. O resto é ruído: escutando o século XX. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. Aberturas e impasses o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

SCRUTON, Roger. "Programme music". The New Grove Dictionary of Music and Musicians. vol. 20. 2ª ed. London: Macmillan, 2001.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues (org.). Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea. São Paulo: Editora Urbana, 2012.

STRAVINSKY, Igor. Poética musical em seis lições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. São Paulo: Art Editora, 1988.

TRANCHEFORT, François-René (dir.). Guia da Música de Câmara. Lisboa: Gradiva, 2004.

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

WARNIER, Jean-Pierre. A mundialização da cultura. Bauru: EDUSC, 2003.

WEBERN, Anton. O caminho para a música nova. Tradução: Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

ARTIGOS

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. Revista Afro-Asia, n.º 12, Salvador, jun. 1976.

CLARKE, Eric. Comprender la psicología de la interpretación. In RINK, John. La interpretación musical. Madri: Alianza Editorial, 2006.

CORVISIER, Fernando Crespo. Aspectos da Linguagem Pianística de Almeida Prado. Anais do I Encontro de Musicologia. USP/Ribeirão Preto, 2003.

CORVISIER, Fernando Crespo; COSTA, Thiago de Freitas Câmara. Almeida Prado – Integral dos Noturnos para piano. Editora Pharos, 2015.

DUNSBY, Jonathan. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2ª. ed. vol. 19. London: Macmillan, 2001.

FALLOWFIELD, Ellen. Cello map: a handbook of Cello technique for performers and composers. Birmingham: University Birmingham, 2010.

GANDELMAN, Salomea. A Cartilha rítmica para piano, de Almeida Prado: Vertentes Pedagógicas. Artigo. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, 2005.

GUBERNIKOFF, Carole. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80. *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 183-209, 1998-1999.

GUERRA-PEIXE, César. A influência africana na música do Brasil. III Congresso Afro-Brasileiro. Recife, setembro de 1982. "Os Afro-Brasileiros". Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 1985. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>> Acesso em: 10/10/2016.

JAMESON, Fredric. *Postmodernidad y experiencia temporal*. David Sanchez Usanos Universidad Autonoma de Madrid.

LACERDA, Marcos Branda. *Música Contemporânea brasileira. Catálogo de obras: Almeida Prado*. Biblioteca Oneyda Alvarenga. São Paulo, 2006.

MOJOLLO, Celso. O "Coral Pascal" de Almeida Prado. *Revista Música*, São Paulo, v.3, n.184-206, nov. 1992.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. São Paulo: *Cadernos de Campo*, n. 17, p. 233-235, 2008.

PINTO, Tiago Oliveira. Som e música. *Questões de uma Antropologia Sonora*. v. 44 nº. 1. São Paulo. *Revista de Antropologia*, USP. 2001.

_____. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. São Paulo: *Revista USP*, Nº. 77, 2008.

_____. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 1999, 2000, 2001.

PRANDI, Reginaldo. "As religiões afro-brasileiras nas ciências sociais: uma conferência, uma bibliografia". *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica, em Ciências Sociais*. BIB-ANPOCS. São Paulo. nº 63, págs. 7-30. 2007.

_____. *REVISTA USP*, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. ISBN: 978-85-7982-010-6. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf>> Acesso em: 27/08/2016.

SAFLATE, Vladimir. O pós-modernismo nunca existiu. Publicado em junho de 2012 - última modificação junho de 2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/o-pos-modernismo-nunca-existiu.>> Acesso em: 07/03/2016.

_____. Pós-modernidade: utopia do capitalismo. Texto adaptado da palestra proferida pelo autor no encontro "Trópico na Pinacoteca" de 28 de agosto de 2004 sobre o tema "Pós-modernidade ou hipermodernidade?" Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2446,1.shl>> Acesso em: 22/04/2017.

SANT'ANA, Edson Hansen. Almeida Prado: aspectos contextuais relevantes à ruptura e à direcionalidade estética nas fases subsequentes. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília Ano VI, vol. 1. Brasília, 2012.

TACUCHIAN, Ricardo. Revista Brasileira de Música. vol. 24, n. 2, p. 381-397. Programa de pós-graduação em música. Escola de música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

ENTREVISTAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio Resende de. Academia Brasileira de Música. Os cinco encontros com Almeida Prado, 2001. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/pagina.php?n=palestras&id=23>> Acesso em: 14/05/2016.

_____. Academia Brasileira de Música. Série trajetória. Acadêmico Almeida Prado, 1999. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/pagina.php?n=serie-trajetoria&id=25>> Acesso em: 10/05/2016.

_____. Revista Brasileira de Psicanálise. v.41, n.2. São Paulo. Publicado em jun. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000200002> Acesso em: 16/03/2017.

BITONDI, Matheus G. "Um mestre da música contemporânea no Brasil". Entrevista com o compositor Almeida Prado. Publicada na revista virtual Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>> Acesso em: 12/08/2016.

COELHO, João Marcos. "Um músico erudito desce da torre". Publicada no Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1978/07/07>> Acesso em: 18/04/2017.

MANTEL, Gerhard. Conversation with Gerhard Mantel by Tim Janof. <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/mantel.htm> 2000. Acesso em: 03/04/2017.

ROCHA, Júnia Canton. Per Musi – Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte. p.130-136, jan - jun, 2005.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Revista digital de arte e cultura. <http://vitabreve.com/artigo/53/almeida-prado--musica-acima-das-referencias/> 1989. Acesso em: 22/07/2017.

JORNAL DA UNICAMP. Edição 332 - 7 a 13 de agosto de 2006. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html Acesso em: 24/06/2017.

TESES

ALMEIDA PRADO, José Antônio Resende de. Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos sons. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1985.

ASSIS, Ana Cláudia de. O Timbre de Ilhas e Savanas de Almeida Prado. Uma Contribuição às Práticas Interpretativas. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997.

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

FIORINI, Carlos Fernando. “SINFONIA DOS ORIXÁS” de Almeida Prado: Um estudo sobre sua execução através de uma nova edição, crítica e revisada. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

GROSSO, Hideraldo. Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado: Fundamentos para Uma Interpretação. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado: Análise Musical. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

_____. Olivier Messiaen Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

PATRÍCIA, Guimarães Oliveira Moreira. O erotismo no tríptico celeste de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

ROCHA, Junia Canton. Decisões Técnico-Musicais e Interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios Para Piano de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.

SCARDUELLI, Fabio. Khamailéon: Fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado. Tese (Doutor em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. O Percurso da Intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

ANEXOS**1 – GRAVAÇÃO [on line]**

Almeida Prado – compositor

Le Livre Magique de Xangô

Constança Almeida Prado – violino

Eduardo Bello – violoncelo

Concerto gravado em 02 de maio de 2015 Teatro São Pedro. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=TfS4rpdqtTc>> Acesso em: 19/9/2016

2 – EDIÇÃO DA PARTITURA

Le Livre magique de Xangô

Almeida Prado (1943-2010)

I - Invocation I

Violino

Cello

p \triangleleft *f* *p* *p*

Detailed description: This system contains measures 1 through 6. The Violino part starts with a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3, and a half note in measure 4. The Cello part has a whole note in measure 1, eighth notes in measures 2 and 3, and a half note in measure 4. Dynamic markings include *p* and *f* with a crescendo hairpin in the Cello part.

7

p *f* *ff* *p* *ff*

8va

Detailed description: This system contains measures 7 through 11. The Violino part features a half note in measure 7, followed by eighth notes in measures 8 and 9, and a half note in measure 10. The Cello part has a half note in measure 7, eighth notes in measures 8 and 9, and a half note in measure 10. Dynamic markings include *p*, *f*, *ff*, and *p*. An *8va* marking is present above the Violino staff in measure 10.

12

p *f* *p* *p* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 12 through 16. The Violino part has a whole rest in measure 12, followed by eighth notes in measures 13 and 14, and a half note in measure 15. The Cello part has a half note in measure 12, eighth notes in measures 13 and 14, and a half note in measure 15. Dynamic markings include *p*, *f*, *p*, *p*, *f*, and *p*.

17

p *p* *p* *p*

3 *3* *3*

Detailed description: This system contains measures 17 through 21. The Violino part has a half note in measure 17, followed by eighth notes in measures 18 and 19, and a half note in measure 20. The Cello part has a half note in measure 17, eighth notes in measures 18 and 19, and a half note in measure 20. Dynamic markings include *p* in all measures. Triplet markings (*3*) are present above the Violino staff and below the Cello staff in measures 18 and 19.

II - Manifestation de Xangô

21 **Brutal** ♩=104

Musical score for measures 21-22. The piece is in 7/4 time. Measure 21 features a piano introduction with a *f* dynamic. The score includes complex rhythmic patterns with 9:8 and 7:4 time signatures. The dynamic is marked *ff intense! sonore*.

Musical score for measures 22-23. Measure 22 continues the piano introduction with a *f* dynamic. The score includes complex rhythmic patterns with a 13:8 time signature. The dynamic is marked *ff*.

Musical score for measures 23-24. Measure 23 continues the piano introduction with a *f* dynamic. The score includes complex rhythmic patterns with 9:8 and 10:8 time signatures. The dynamic is marked *ff*.

Musical score for measures 24-25. Measure 24 continues the piano introduction with a *f* dynamic. The score includes complex rhythmic patterns with a 7:4 time signature. The dynamic is marked *ff*.

Musical score for measures 25-26. Measure 25 continues the piano introduction with a *f* dynamic. The score includes complex rhythmic patterns with 5:3, 6:4, and 7:4 time signatures. The dynamic is marked *ff*.

Musical score for measures 26-27. Measure 26 continues the piano introduction with a *ff* dynamic. The score includes complex rhythmic patterns with 5/4, 4/4, 3/8, and 5/4 time signatures. The dynamic is marked *ff*.

4
31

Musical score for measures 31-33. The piece is in 5/4 time. Measure 31 features a piano (*pp*) accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 32 continues the piano accompaniment. Measure 33 shows a change in time signature to 3/4.

34

Musical score for measures 34-38. The piece is in 3/4 time. Measure 34 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 35 includes a crescendo (*cresc.*) marking. The score continues with melodic lines in both hands.

39

Musical score for measures 39-43. The piece is in 4/4 time. Measure 39 includes an acceleration (*accel.*) marking. Measure 40 features a piano (*p*) dynamic. Measure 43 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic and a fermata.

Brutal *violent*

44

Musical score for measures 44-45. The piece is in 4/4 time. Measure 44 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 45 includes a 9:8 ratio marking. The score continues with melodic lines in both hands.

46

Musical score for measures 46-47. The piece is in 4/4 time. Measure 46 features a fortissimo (*f*) dynamic and the instruction *sonore*. Measure 47 includes a triplet (*3*) marking. The score continues with melodic lines in both hands.

48

Musical score for measures 48-50. The piece is in 5/4 time. Measure 48 features a piano (*p*) dynamic. Measure 49 includes a triplet (*3*) marking. Measure 50 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic and a fermata.

50

pp pp ff

p *p* 3

Detailed description: This system contains measures 50 and 51. The right-hand part features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The left-hand part has a melodic line with a *p* (piano) dynamic and a triplet of eighth notes marked *p* 3.

52

pp p

pp *p*

Detailed description: This system contains measures 52 and 53. The right-hand part has a melodic line with a *p* (piano) dynamic. The left-hand part features a series of chords with a *pp* (pianissimo) dynamic.

f

Detailed description: This system contains measures 54, 55, and 56. The right-hand part has a melodic line with a *f* (forte) dynamic. The left-hand part features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns.

57

pp mysterieux

pp *mysterieux*

Detailed description: This system contains measures 57 and 58. The right-hand part has a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic. The left-hand part features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns.

59

Detailed description: This system contains measures 59, 60, and 61. The right-hand part has a melodic line. The left-hand part features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns.

62

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. The right-hand part has a melodic line with a *ff* (fortissimo) dynamic. The left-hand part features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns.

65

ppp ff pp

ppp *ff* *pp*

Detailed description: This system contains measures 65, 66, and 67. The right-hand part has a melodic line with a *ppp* (pianississimo) dynamic. The left-hand part features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns.

III - Le visage d'Iansã

68 Amoureux

p

pp

74

80

86

pp

91

p

5:4

p

f

95 *f* *très passioné!*

98 *p* *f*

101 *f* *sonore*

103 *lumineux* *comme des étoiles*

106

109 *b* *tr* *b* *tr* *b* *tr* *b* *tr* *b* *tr*

9:8
i

113 *b* *tr*

6:4 6:4 6:4 6:4
3
b *tr*

116 *b* *tr* *b* *tr* *p* *Très chanté* *lyrique*

10:8
p
p *Très chanté* *lyrique*

121 (tr) *b* *tr*

14:8

124 (tr) *b* *tr* *pp* *pp*

14:8 14:8 14:8
pp *pp*
5/4 5/4

IV - Le visage d'Obá

127 **Lent**

comme un appel
mp *p* *pp* *p*

132 *mp* *p* *pp*

136 *mp* *p* *pp* *p* *p*

The musical score for 'IV - Le visage d'Obá' is written for piano in 5/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 127-131) features a melody in the right hand with dynamics *mp*, *p*, and *pp*, and a bass line in the left hand with dynamics *p* and *pp*. The second system (measures 132-135) continues the melody and bass line with dynamics *mp*, *p*, and *pp*. The third system (measures 136-141) includes dynamic markings *mp*, *p*, *pp*, and *p*, and shows a change in the bass line's dynamics to *p* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

V - Le visage d'Oxum

142 *calme, sensuel* *p* *Tendre*

145

147

The musical score for 'V - Le visage d'Oxum' is written for piano in 5/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 142-144) features a melody in the right hand with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and a bass line in the left hand with dynamics *pp* and *p*. The second system (measures 145-146) continues the melody and bass line with dynamics *p* and *pp*. The third system (measures 147-150) includes dynamic markings *p* and *pp*, and shows a change in the bass line's dynamics to *p* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

10
149

Musical score for measures 149-150. Treble clef, 6/4 time signature. Bass clef, 6/4 time signature. Includes dynamic markings and articulation symbols.

151

Musical score for measures 151-152. Treble clef, 6/4 time signature. Bass clef, 6/4 time signature. Includes dynamic markings and articulation symbols.

153

Musical score for measures 153-155. Treble clef, 6/4 time signature. Bass clef, 6/4 time signature. Includes dynamic markings and articulation symbols.

156

Musical score for measures 156-160. Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. Includes dynamic markings and articulation symbols.

161

Musical score for measures 161-164. Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. Includes dynamic markings, articulation symbols, and a "pizz." marking.

165

Musical score for measures 165-168. Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. Includes dynamic markings, articulation symbols, and triplet markings.

VI - Invocation II

168

Musical score for measures 168-172. The system consists of two staves. Measure 168 is in 4/4 time with a piano (*p*) dynamic. Measure 169 is in 3/8 time with a pizzicato (*pizz.*) and fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 170 is in 4/4 time with an arco dynamic and piano (*p*) dynamic. Measure 171 is in 3/8 time with a pizzicato (*pizz.*) and fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 172 is in 4/4 time with an arco dynamic and piano (*p*) dynamic.

173

Musical score for measures 173-176. The system consists of two staves. Measure 173 is in 3/8 time with a pizzicato (*pizz.*) and fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 174 is in 4/4 time with an arco dynamic and piano (*p*) dynamic. Measure 175 is in 4/4 time with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 176 is in 4/4 time with a pizzicato (*pizz.*) and fortissimo (*ff*) dynamic.

177

Musical score for measures 177-180. The system consists of two staves. Measure 177 is in 4/4 time with an arco dynamic and fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 178 is in 4/4 time with an arco dynamic and fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 179 is in 4/4 time with an arco dynamic and piano (*p*) dynamic. Measure 180 is in 3/8 time with an arco dynamic and piano (*p*) dynamic.

181

Musical score for measures 181-186. The system consists of two staves. Measure 181 is in 3/8 time with a pizzicato (*pizz.*) and fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 182-186 are in 3/8 time with a pizzicato (*pizz.*) and fortissimo (*ff*) dynamic.

VII - Rituel

188 **Obssetional**
arco

p *f* arco *p inversão*

195

p *cresc. poco a poco*

202

p *f*

209

f

216

p

219 222

p

227

f *p*

236

p *f*

242

p *p*

249

cresc. *p*

258

ff *très sonore!* *ff*

266

p *p*

273

280

pp *p* chantez

287

cresc. *cresc.*

294

301

ff *p* *f* *pp*

309

p

Musical score system 1, measures 312-317. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/16. It begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The music features flowing sixteenth-note passages with various articulations and slurs.

Musical score system 2, measures 318-325. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/16. It begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The music features flowing sixteenth-note passages with various articulations and slurs.

Musical score system 3, measures 326-331. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/16. It begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The music features flowing sixteenth-note passages with various articulations and slurs.

Musical score system 4, measures 332-337. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/16. It begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The music features flowing sixteenth-note passages with various articulations and slurs.

Musical score system 5, measures 338-343. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/16. It begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The music features flowing sixteenth-note passages with various articulations and slurs.

VIII - Invocation III

346

Musical score for measures 346-348. The score is in 4/4 time. Measure 346 starts with a treble clef and a bass clef, both with a 7-measure rest. Measure 347 has a treble clef with a 5-measure rest and a bass clef with a 5-measure rest. Measure 348 has a treble clef with a 4-measure rest and a bass clef with a 4-measure rest. The music features a series of eighth notes in the bass clef and a series of quarter notes in the treble clef.

349

Musical score for measures 349-351. The score is in 4/4 time. Measure 349 has a treble clef with a 4-measure rest and a bass clef with a 4-measure rest. Measure 350 has a treble clef with a 5-measure rest and a bass clef with a 5-measure rest. Measure 351 has a treble clef with a 4-measure rest and a bass clef with a 4-measure rest. The music features a series of eighth notes in the bass clef and a series of quarter notes in the treble clef.

IX - Illumination

352

Musical score for measures 352-356. The score is in 6/4 time. Measure 352 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. Measure 353 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. Measure 354 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. Measure 355 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. Measure 356 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. The music features a series of eighth notes in the bass clef and a series of quarter notes in the treble clef. Dynamics include *p* and *pp*.

357

Musical score for measures 357-358. The score is in 6/4 time. Measure 357 has a treble clef with a 6-measure rest and a bass clef with a 6-measure rest. Measure 358 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. The music features a series of eighth notes in the bass clef and a series of quarter notes in the treble clef. Dynamics include *8va* and *10:8*. The text *gliss harm. sul D* is written below the bass clef.

358

Musical score for measures 358-359. The score is in 2/4 time. Measure 358 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. Measure 359 has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 2-measure rest. The music features a series of eighth notes in the bass clef and a series of quarter notes in the treble clef.

360

8^{va}

10:8

gliss harm. sul A

10:8

8^{va}

10:8

8^{va}

10:8

8^{va}

10:8

2/4

361

10:8

gliss harm. sul D

2/4

5/4

4/4

364

10:8

10:8

10:8

10:8

10:8

365

tr

tr

tr

2/4