

---

Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes  
Mestrado Interinstitucional em Artes  
Unicamp - UFRN

---

***SINFONIA:***  
**UMA EXPERIÊNCIA EM COMPOSIÇÃO MULTIDIMENSIONAL**

Danilo Guanais

0744.02002

NATAL - 2002

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

---

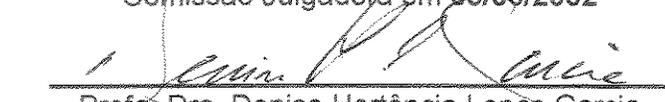
Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes  
Mestrado Interinstitucional em Artes  
Unicamp - UFRN

---

***SINFONIA:***  
**UMA EXPERIÊNCIA EM COMPOSIÇÃO MULTIDIMENSIONAL**

Danilo Guanais

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pelo Sr. Danilo Cesar  
Guanais de Oliveira e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 03/06/2002

  
Prof. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia  
-orientadora-

Dissertação apresentada à  
UNICAMP, como parte dos  
requisitos para obtenção do  
grau de Mestre na área de  
Processo criativo em Música,  
sob a orientação da Prof. Dra.  
Denise Hortência Garcia

NATAL - 2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	OL4s
V	EX
TOMBO BC/	52183
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/03
Nº CPD	

BIBID-285559

CM00180089-0

OL4s

Oliveira, Danilo Cesar Guanais de  
 Sinfonia : uma experiência em composição multidimensional / Danilo Cesar Guanais de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador : Denise Lopes Garcia.  
 Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1.Música. 2. Sinfonias. 3. Composição (Música).  
 I. Garcia, Denise Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

---

À CAPES, pela bolsa concedida, fonte de recursos sem os quais este e outros projetos não seriam concretizados.

A Deus, cuja magnificência de Criação transcende nossa razão e se permite, a cada vislumbre de nossos olhos, transformar-se em pura arte aos nossos sentidos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Denise Garcia, pelo incentivo e pela boa dose de confiança e paciência.

À Dra. Cleide Dorta Benjamim, pelo carinho e atenção e pelas valiosas sugestões.

Aos professores da Unicamp, pelos valiosos conselhos e pela agradável companhia, em especial às Profas. Dras. Regina Müller e Lenita Nogueira e aos Profs. Drs. José Roberto Zan, Ricardo Goldemberg e Claudiney Carrasco.

Ao jornalista Woden Madruga, pelo incentivo especial.

A Ariano Suassuna, de cuja pena brotou uma das partes mais preciosas deste trabalho.

A Gilvan Samico, cujo talento ajudou a pintar as cores da minha música.

A Marcos Lima, pela amizade e dedicação incondicionais.

A Candinha Bezerra e Dácio Galvão, por me possibilitarem mostrar neste trabalho os frutos de seus esforços incansáveis pela cultura do Rio Grande do Norte.

Aos colegas do mestrado, pela alegria e cooperação mútua, em especial a André Oliveira, pela garra e por encabeçar este projeto com tanta disposição.

A Alvaro Barros, Manoca Barreto e Zilmar Rodrigues, pela companhia e cumplicidade nesta fase de descobertas.

A Everaldo e Neto, pessoas cuja amizade se traduz em felicidade, o que me ajuda a trilhar meu caminho.

Aos meus alunos, pela compreensão e por me permitir aprender com eles sempre.

Ao Padre Jaime Diniz, meu eterno mestre, *in memoriam*.

A *Banza e Tonhona*, nossas seguranças em Campinas.

## RESUMO

---

Esta pesquisa tem como principal objetivo a investigação de um método pessoal de composição artística que alie à composição musical elementos extra-musicais vinculados à visualidade. Apesar de abordar questões relativas às dimensões em si (notadamente a sonora, a textual e a visual), o principal foco são as implicações desta realidade na confecção de uma partitura que codifique a adição desses elementos e expresse o nível de coerência do processo, observando essa tendência interdisciplinar sob uma ótica variada, que incluirá considerações de cunho estético, histórico, social, psicofisiológico, lingüístico e cultural. Para isto, o plano de trabalho inclui a leitura crítica das obras bibliográficas e musicais relevantes para o contexto, notadamente relacionadas à música contemporânea, a conceitos de cor e luz, ao teatro musical, às relações entre as dimensões envolvidas e à concepção espacial do espetáculo. O resultado final da pesquisa é sintetizado na forma de uma composição que utiliza elementos originais e oriundos da cultura popular norte-riograndense, com o título de *Sinfonia*, para coro, orquestra e quatro atores, com codificações de iluminação e plano espacial incluídos na partitura.

## ABSTRACT

---

The main purpose of this project is essentially the investigation on a personal way in artistic composition that connects musical composition to extramusical elements linked to visuality. Although to approach to questions related to the dimensions themselves (especially the sound, the textual and the visual), the main focus are the implications of this reality on making a musical score which codifies the addition of this extramusical elements and express the level of coherence inside the process, observing this interdisciplinary tendency under a varied point of view, that includes aesthetic, historic, social, psicophisiologic, linguistic and cultural approaches. For that, work planning includes the critical evaluation on relevant bibliographical and musical sources, related to contemporary music and the concepts of light and color, to the musical theatre, to the relations between the dimensions involved and the spatial conception of the spectacle. The final result of this research is synthesized in a composition that uses original elements and those derived from norte-rio-grandense popular culture, named *Sinfonia*, for choir, orchestra and four actors, with codifications for illumination and spatial plans included in musical score.

# SUMÁRIO

---

Introdução .....	07
Capítulo 1: Associações Multidimensionais em <i>Sinfonia</i> e algumas experiências anteriores .....	12
Capítulo 2: <i>Sinfonia</i> : concepção da obra .....	28
2.1 confecção do texto .....	29
2.2 a escolha dos elementos musicais.....	45
2.2.1 elementos tonais .....	47
2.2.2 elementos modais .....	49
2.2.3 elementos seriais .....	51
2.2.4 elementos da cultura popular .....	61
2.2.5 elementos rítmicos .....	63
2.3 a escolha dos elementos extramusicais (luz/cor, espaço cênico) .....	67
2.3.1 associações propostas .....	72
2.3.2 referências pessoais .....	74
2.4 instrumentação .....	76
Capítulo 3: Composição da obra .....	80
3.1 Primeiro movimento .....	81
3.2 Segundo movimento .....	89
3.3 <i>Scherzo</i> .....	98
3.4 <i>Finale</i> .....	106
Conclusão .....	111
Bibliografia .....	113
Plano de Palco .....	119
Planos de Luz .....	121
Partitura .....	124
Primeiro movimento .....	125
Segundo movimento .....	185
<i>Scherzo</i> .....	239
<i>Finale</i> .....	267

## INTRODUÇÃO

---

O interesse dos compositores de todas as épocas pela associação dos elementos da música a realidades extramusicais é um fato corroborado pelo grande número de teorias já escritas pelos pensadores e artistas ao longo da história. No meu caso particular, esse tipo de abordagem é recente, e foi suscitada pelas experiências composicionais em teatro e dança e por questões e discussões surgidas em aulas ou entre colegas artistas.

Sempre me considerei um compositor essencialmente intuitivo, pelo fato de não ter tido a oportunidade de ser orientado de forma sistemática. Fiz da audição, da admiração e da investigação pessoal das obras de outros compositores, minha escola, e quis o destino, para minha sorte, que eu tivesse sempre às mãos grupos e intérpretes interessados em tornar viva minha criação. Mas apesar de ser no resultado dessas interpretações que se baseia minha estratégia composicional, sempre me deixei guiar por princípios que tendiam mais para a objetividade e a racionalidade.

Neste momento, no entanto, as associações multidimensionais, que trazem ao processo composicional elementos de outras linguagens artísticas, como o texto, a luz e o espaço cênico, começam a despertar um interesse que age de forma diferente em minha compreensão do que é *fazer* música, no sentido desta palavra. Parece-me surpreendente constatar que certos procedimentos associativos que sempre fizeram parte de minha prática cotidiana como compositor adquiriram contornos mais sérios, que demandam uma postura mais especulativa, como se fossem objetos ainda intocados.

As trilhas sonoras originais para balé, teatro, exposições de artes plásticas, etc. são necessariamente frutos de uma composição associativa multidimensional. A trama engendrada pela obra total conecta elementos de ordem textual (ou de argumento), visual, sonora, espacial e de movimento num nível de inter-relação cujos contornos e limites despertaram em mim a necessidade de empreender esta investigação específica. Então, fiz do projeto de composição de uma obra de grande porte, uma sinfonia em quatro movimentos, o pretexto para investigar teorias, propor conceitos e delimitar estratégias, numa perspectiva de olhar interior que fez cada acréscimo material referir-se a algo anterior, consolidado pelo resultado de uma experimentação consciente e avaliada.

O que desencadeou este processo investigativo pessoal foi algo que me aconteceu há alguns anos.

Enquanto dirigia meu veículo na companhia de um conhecido diretor de teatro potiguar, ouvindo a *Arte da Fuga*, de J. S. Bach, fui surpreendido pela descoberta de que aquela música não agradava meu passageiro pelo simples fato de não gerar nele nenhuma “impressão” visual associada. Particularmente, o que eu “via” naquele conjunto de peças (como em qualquer outro), em primeira instância, era o conjunto estrutural engendrado pelo compositor, que tinha mais a ver com os agregados sonoros presentes na obra e suas relações intrínsecas, do que com imagens exteriores ao fenômeno musical em si. A princípio, eu considerei como normal essa diferença na nossa apreciação, não só pela natureza das minhas atividades como compositor, como também pela não familiaridade do

meu interlocutor com as coisas mais profundas do discurso musical erudito. Minha surpresa, no entanto, não parou por aí...

Indagando outras pessoas, músicos e não músicos, sobre o aparente “significado” que a música possuiria, e sobre seu poder de “traduzir” estados de espírito e componentes naturais do cotidiano, dei-me conta que, para um grande número delas, aquela visão romântica que define a arte musical pelo uso de referências extramusicais era a que valia, ou seja, para elas, a simples estruturação dos elementos musicais não bastava para engendrar uma obra musical em sua plenitude. Faltava um ou outro aspecto, mais ligado à realidade vivenciada visualmente, como complemento à simples percepção auditiva experimentada, que propiciaria uma apreciação completa da obra.

Paradoxalmente, grande parte do meu trabalho como compositor consistia, desde aquela época, de trilhas sonoras para teatro e dança, composições com alto grau de associação com realidades visuais e verbais vinculadas ao argumento geral. Com base nessas experiências e na pesquisa em livros sobre o assunto e em obras de outros compositores, dei início a uma investigação sobre a linguagem musical associada a elementos extramusicais, que culminou com a apresentação do projeto de pesquisa ao mestrado interinstitucional UFRN-UNICAMP, e que resultou na criação de *Sinfonia*.

Meu primeiro passo, antes da composição propriamente dita, foi a pesquisa nas fontes bibliográficas relacionadas ao histórico de algumas das experiências anteriores em associação multidimensional de ordem metafórica, física, simbólica, programática, etc,

relacionados à sociologia, à história, à psicofisiologia e à estética. O primeiro capítulo da dissertação expõe o resultado dessas investigações. O campo da lingüística, notadamente envolvido em questões desse tipo, lida com conceitos mais profundos e mais característicos de seu domínio específico, cuja melhor compreensão se tornará possível num momento posterior.

Quase paralelamente à investigação bibliográfica, comecei a elencar os componentes materiais destinados à concepção da obra. O texto apócrifo selecionado, bem como as poesias de Ariano Suassuna, sofreu as modificações formais necessárias à obtenção de uma dramaticidade buscada a princípio. O conjunto literário foi o elemento básico que guiou a concepção da obra. Algumas referências lexicais deste conjunto ajudaram a determinar os perfis dos elementos engendrados do discurso; estruturas modais, tonais, seriais, rítmicas, originais ou de origem na Cultura Popular norte-rio-grandense, que passaram a se superpor e se alternar, tendo sempre em vista a melhor expressão do argumento apresentado. Juntamente com o esquema de cores, baseado em uma gravura do artista plástico pernambucano Gilvan Samico, e com os esquemas de iluminação e diagramação do espaço cênico, que incluem a orquestra e o coro, esses elementos compõem o corpo essencial do segundo capítulo, que aborda também a minha concepção pessoal do sistema de associações entre as dimensões escolhidas.

O terceiro e último capítulo é destinado à concepção da obra em si. Nele, o enfoque recai principalmente nas estratégias composicionais utilizadas, nos problemas que surgiram e nas soluções encontradas para resolvê-los. O esquema formal de cada movimento foi

acrescentado ao final de cada subseção, ao lado do texto que lhe é concernente. Em anexo, consta a partitura de *Sinfonia*, para coro, orquestra e quatro atores, que inclui codificações de iluminação e plano espacial.

# ***Capítulo 1***

# ASSOCIAÇÕES MULTIDIMENSIONAIS EM *SINFONIA* E ALGUMAS EXPERIÊNCIAS ANTERIORES

---

“Não quero dizer que entender a emoção é fácil,  
mas que entender a razão é provavelmente mais difícil”.

*Marvin Minsky*

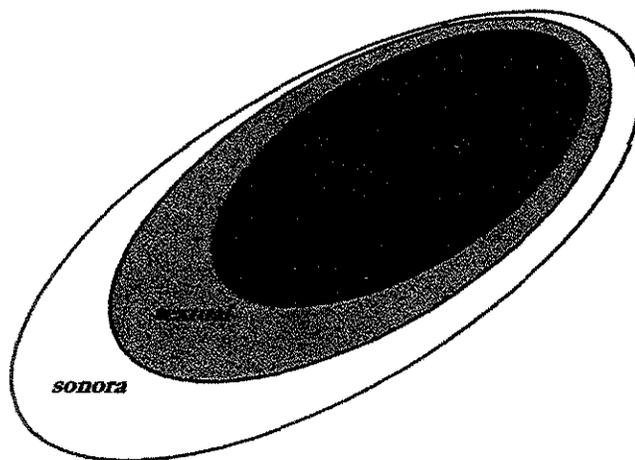
Desde o princípio, *Sinfonia* foi pensada como uma arquitetura composicional complexa, que, além de combinar à música elementos de outras linguagens diferentes, permitia a utilização de seus vários materiais e técnicas em matrizes associativas, como uma sub-arquitetura dentro de uma arquitetura maior (serial / modal / tonal; cultura popular / erudito; canto / fala). Isso pode ser observado também no texto, onde múltiplas extensões (sacro / profano; autor / anônimo; prosa / poesia; antigo / moderno) compactuam da mesma direção (textual). Foi essa peculiaridade da estruturação interna da obra que me levou a caracterizar cada uma das linguagens utilizadas como “dimensão”. Na visão de Giovanni Piana:

A música tem muitas dimensões porque muitas são as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens. E são com certeza as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens que determinam o *horizonte de motivos* que permite à imaginação musical começar o seu curso, colocando em movimento aquela *dialética* da qual nascem as suas obras. (PIANA, 2001: 334)

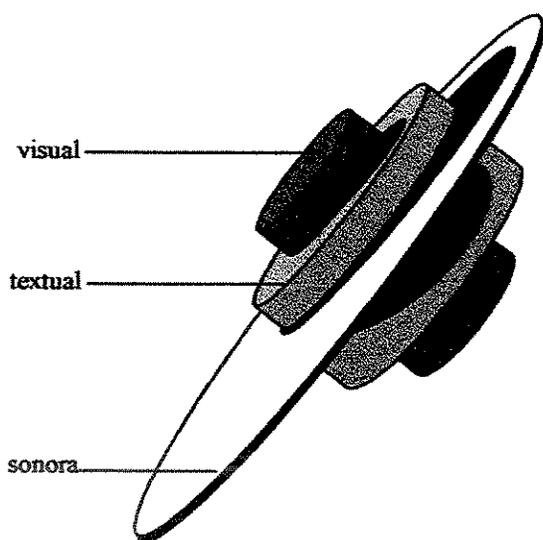
Dos termos encontrados nas diversas fontes, nenhum conseguia expressar claramente a multiplicidade, a interatividade e a diversidade que o processo composicional de *Sinfonia* havia desencadeado entre seus elementos constitutivos. O sentido lexical do conceito “multidimensão”, que é “múltipla extensão em qualquer sentido”, além de suas implicações derivadas do uso do radical “dimensão” na matemática, me pareceu mais adequado à exposição deste processo do que os já

utilizados *interdisciplinaridade*, *intermodalidade*, *intersemioticidade* ou *tradução intersemiótica*. O primeiro diz mais respeito a *método* (o sentido lexical de *disciplina* que autoriza sua utilização como radical do termo *interdisciplinaridade*) do que à junção entre *método* e *material*, que expressa melhor a realidade do processo. O segundo termo, *intermodalidade*, é mais usado para tratar de realidades sinestésicas, com um foco principal nas interseções entre os modos de percepção (auditiva, tátil, olfativa, visual, etc.). O termo *tradução intersemiótica*, em termos absolutamente genéricos, deduz sua lógica de um princípio de transferência de uma realidade simbólica para outra, o que nem de longe perpassa o processo criativo utilizado em *Sinfonia* em sua essência. Outros termos, como *associação extramusical*, *hipermídia* e *multilinguagem* apresentam problemas semelhantes.

Como forma de tentar explicitar ainda mais as características multidimensionais de *Sinfonia*, elaborei um modelo primitivo, bidimensional, que expunha as dimensões sonora, textual e visual em suas relações de conteúdo e continência:



O critério básico adotado para a construção deste modelo baseava-se em condições de hierarquia e em como o processo composicional se desenrolou no tempo (elaboração e escolha de materiais, confecção do texto e composição visual). Contudo, ao ver concluída a obra (e com base inclusive em reações dos primeiros ouvintes da primeira versão MIDI), me dei conta que as dimensões “contidas” (textual e visual) tinham, para algumas pessoas, a faculdade, em alguns pontos, de extrapolar as outras e assumir um plano primário no contexto perceptivo e de significação. A multidimensionalidade de *Sinfonia* então fica melhor representada assim:



O conceito de dimensionalidade aqui envolvido refere-se a mais do que a simples contagem das dimensões envolvidas (o que poderia sugerir uma *tridimensionalidade* (no sentido quantitativo) ao invés de *multidimensionalidade*), mas o aspecto tridimensional do modelo diz respeito apenas ao fato de ser uma *representação* tridimensional, e não a *realidade* do objeto que lhe serve de motivo, realidade esta que extrapola os limites

naturais de representação simbólica pelo fato de se permitir a mais de uma interpretação diferente *simultaneamente*, condição que o modelo definitivo (mesmo se construído tridimensionalmente) não advoga para si.

O campo da música sempre foi, apesar da extrema subjetividade de seu material básico – o som – foco de associações extramusicais que pretenderam atribuir-lhe significados implícitos, frutos da interpretação racional ou arbitrária de seus agregados sonoros. Disso resultou, por exemplo, a “música das esferas”, um conjunto de teorias que usava elementos musicais para tentar entender o cosmo, e as dezenas de teorias de associação envolvendo sons, luzes, textos, cores, movimento, categorias da natureza, etc. no decorrer da história do pensamento.

Num primeiro momento dessa história, a música era uma componente de um conjunto filosófico mais amplo, que incluía a geometria, a aritmética e a astronomia, e não uma arte dissociada e independente, com diretrizes internas próprias e inerentes à sua realidade específica. Como parte deste conjunto, ela serviu como um componente a mais na tentativa de se produzir uma interpretação lógica para a concepção e funcionamento do universo. As tentativas de imbuir o universo de uma realidade mais palpável começam em Pitágoras (séc. VI a. C.), que com sua categorização dos elementos constitutivos do pensamento, propôs uma visão científica para o cosmos (JAMES: 22-23). Essencialmente, o questionamento pitagórico encontrou eco no pensamento de Platão (428-427 a.C.-348-347 a.C.), de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) e permeou a tradição cristã até a Idade Média com os escritos de Clemente de Alexandria (séc. II d.C.), Santo Agostinho (354 - 450), e São Tomás de Aquino, para citar apenas alguns. Os

problemas estéticos abordados na Idade Média provinham, em sua maioria, de questões formuladas na antiguidade clássica. Para Umberto Eco, a visão medieval inseriu seu significado nos sentimentos humanos, divinos e mundanos, e ao avaliar regras de produção artística já não tinha em foco a natureza simplesmente, mas uma reflexão sobre este enfoque, dado pela antiguidade (ECO, 1989a: 15).

A concepção pitagórica de cosmo serviu ainda de inspiração para as teorias de Zarlino (1517-1590) e Vincenzo Galilei (1520-1551), e atravessam toda a Renascença, chegando à Idade da Razão e atingindo um dos cumes de seu reflexo no pensamento de Kepler.

Johannes Kepler (1571-1630), em *A Harmonia do Universo*, havia proposto uma extensão da pitagórica síntese entre astronomia, geometria, música, astrologia e epistemologia. Esta foi a primeira tentativa efetiva, neste sentido, feita depois de Platão e a última, daquela época até nossos dias. Depois dele, a separação entre ciência e religião, religião e arte, forma e substância e significado e mente foi inevitável (JAMES, 1995: 149).

Oscar Abdounur assim define uma das contribuições de Kepler, no esteio das teorias pitagóricas que associam a música com o cosmo:

(...) Kepler defendia a existência, conhecida desde os antigos, de escalas musicais peculiares a cada planeta (...). Procurando na natureza e em suas leis uma demonstração da sublimidade de Deus (...). A fim de efetivar a correspondência mencionada, Kepler tomou a velocidade de cada planeta no periélio – posição mais próxima do Sol – e no afélio – ponto diametralmente oposto –, associando este ‘intervalo’ espacial àquele musical produzido pela razão de tamanhos equivalente à relação entre as velocidades mencionadas (...). De acordo com a Segunda Lei de Kepler – Lei das Áreas – para movimentos dos planetas, esses varrem

radicalmente áreas iguais em tempos iguais, o que implica máxima velocidade no periélio e mínima no afélio.

(...) A menos de diferenças desprezíveis do ponto de vista musical, desvelam-se os intervalos representantes de outros planetas [o autor havia dado um exemplo com Saturno], obtendo-se:

Saturno	4/5 (terça maior)
Júpiter	5/6 (terça menor)
Marte	2/3 (quinta justa)
Terra	15/16 (semitom)
Vênus	24/25 (diese)
Mercúrio	5/12 (3ª menor composta) (ABDOUNUR, 1999: 63).

Dentro dessa nova perspectiva, teorias posteriores passaram a incluir outras categorias como cores, animais, minerais, etc. para criar associações. Baseando-se no princípio grego de proporções harmônicas entre planetas e estrelas, o Padre Athanasius Kircher (1602-1680) elabora um quadro intitulado “Eneacorde da Natureza”. O eneacorde é um instrumento de nove cordas que traduz cada aspecto do mundo fenomênico em termos mágico-musicais, associando cada afinação a um determinado fenômeno do mundo. Quase na mesma época, na França, o Padre Mersenne (1588-1648) elabora não uma teoria de associação som – cor, mas entre elementos do cosmo e as cores. Nessa altura, entravam também em jogo abordagens baseadas na sinestesia, que começavam a demonstrar o caráter arbitrário das analogias e metáforas que pretendiam justificar certas associações baseadas em princípios da percepção. O padre Kircher, por exemplo, associa a nota dó à cor verde. A mesma nota é associada às cores azul e vermelha pelo Padre Castel (1688-1757) e por Alexander Skryabin (1872-1915), respectivamente. O mesmo Skryabin, com suas experiências para o *Clavilux* e *Colour Organ*, chegou a fundamentar os sistemas de harmonia entre sons, cores e formas, exposto por Kandinsky no poema “Klänge”, e em seus ensaios reunidos no livro *Do Espiritual na Arte*, onde expõe uma visão conectiva própria, que envolve componentes de linguagens artísticas diferentes como pintura e música em associações que fazem um

grande uso de metáforas. Algumas das afirmações de Kandinsky, contudo, são resultado de “impressões psíquicas inteiramente empíricas e não se baseiam em nenhum dado científico positivo” (KANDINSKY, 1990: 83), corroborando as afirmações de Robert Jourdain, de que esse tipo de afirmação não serve como base para se construir uma “teoria” das relações subjetivas entre as diferentes linguagens da arte.

O ‘significado’ que sentimos não está na música como tal, mas em nossas próprias reações ao mundo, reações que carregamos sempre conosco. A música serve para aperfeiçoar essas reações, para torna-las belas. Assim fazendo, a música confere dignidade a experiências que, com frequência, estão longe de serem dignas. E, conferindo prazer até mesmo a emoções negativas, a música serve para justificar sofrimentos grandes e pequenos, garantido-nos que tudo não foi a troco de nada. (JOURDAIN, 1988: 405).

Ainda assim, as analogias e metáforas continuaram a servir, até nossos dias, a um grande número de compositores como ferramenta para a expressão do intangível. Em seu *Tratado de Orquestração*, Berlioz usa metáforas colorísticas para descrever o timbre dos instrumentos. Liszt costumava pedir, para uma determinada tonalidade, interpretações mais “azuis” aos músicos sob sua batuta, e uma grande parte dos manuais de música (inclusive alguns atuais) definem o timbre como a “cor” do som.

Por outro lado, associações de caráter simbólico, que desde a Idade Média estabeleciam conexões convencionais entre, por exemplo, instrumentos musicais e os elementos naturais (água, ar, fogo e terra), ou os signos do zodíaco, ou aos sete astros conhecidos, geraram conceitos relativamente estáveis, que perduraram como “leis” que regiam a disposição espacial nas artes plásticas e procedimentos de instrumentação musical. Roger Cotte assinala que até Ravel (*Bolero*), a instrumentação das obras seguiu regras calcadas na tradição simbólica do uso dos instrumentos, sem sair de um contexto familiar ao público (COTTE, 1995: 10). Exemplos de simbolismos numérico-musicais

abundam, por exemplo, na *Flauta Mágica*, de W. A. Mozart, obra de cunho maçônico (JAMES, 1995: 176-8). Esse tipo de simbolismo aparece também na obra de J. S. Bach, notadamente nas últimas, quando o compositor se divertia em permear sua criação com simbolismos ocultos (GEIRINGER, 1985: 327).

Apesar de ser um pouco diferente em sua natureza, é quase impossível não se referir à música programática, cujas associações, que atingem o auge com o Poema Sinfônico, no Romantismo do século XIX, ajudaram a estabelecer relações do tipo: objeto (fenômeno da natureza, animais, máquinas, etc.) e música (timbre, som), que ajudaram a transformar o estabelecimento de um caráter coerente para as conexões apresentadas numa possibilidade mais afastada. É interessante observar, contudo, que certas conexões, no contexto do apreciador, adquirem contornos de verismo não intencional, por parte do compositor. O nome *Apalachian Springs*, por exemplo, só foi dado ao poema sinfônico por seu autor, Aaron Copland, depois de este ter sido concluído. No entanto, o compositor foi parabenizado repetidas vezes por capturar com tanta veracidade a época de maio nos apalaches (JOURDAIN, 1988: 347). O caráter programático do Poema Sinfônico e similares, no entanto, apresenta na realidade uma pseudo-associação, cuja legitimidade advém exatamente da não-musicalidade de seu método, que tende a transpor a música a um plano secundário de expressão quando faz uso pictórico de seus elementos, como corroboram as afirmações: “(...) as sinfonias de Mahler são confissões de sentimentos arrancadas de dentro. (...) Agora, no entanto, os personagens do drama são menos as tonalidades e temas que os sentimentos e caracteres psicológicos.” (GRIFFITHS, 1987: 14); “(...) Richard Strauss (...) permitiu que a forma fosse ditada pelo programa, de modo que é impossível a compreensão da música sem o

prévio conhecimento do *background* literário.” (LOVELOCK, 1987: 256); “A sinfonia programática só constitui um enriquecimento porque o pretexto literário nela autoriza uma grande liberdade formal: não é, propriamente falando, uma aquisição do século” (CANDE, 1994: 168), ou ainda: “Naquela época [séc. XIX] a relação com o conteúdo parecia ser procurada explicitamente, como também parecia natural que a técnica compositiva não fosse nada mais que um veículo pelo qual pensamentos e sentimentos podiam chegar à expressão.” (PIANA, 2001: 293-294)

No século XX, o principal foco das investigações dos fenômenos de associação entre linguagens se concentrarão nos domínios da pintura e da música. Jacques Parrat, em seu *Des Relations Entre la Peinture et la Musique dans l'Art Contemporain* detecta sinais comuns (analogias entre leis de estruturação) no estabelecimento de sistemas de pintura e sistemas racionais, que ocorrem num âmbito afastado da mera intuição.

(...) Desde a Antiguidade e da Idade Média, o cálculo das proporções e as leis da perspectiva são sistematicamente estudados. Os métodos racionais atingiram o cume na Renascença com os tratados de Dürer e Leonardo da Vinci. A arte se aproxima da matemática (tratado « Proporção Divina » - utilização da proporção áurea) e a criação plástica elimina a fantasia e a invenção livre em favor de um método. (PARRAT: 54).

Após observar que é o uso repetido de certas relações entre os sons, repetições comuns a todos os indivíduos pertencentes a uma mesma civilização, que dá origem à codificação dessas relações e à aparição de uma gramática institucional, e considerar que certas relações entre sons (timbres) e cores, baseadas em princípios sinestésicos, propostas por autores diferentes, apresentam várias discrepâncias – o autor declara :

No estudo da convergência, a via sinestésica parece incerta. Ela nos mostra, ao contrário, que é mais nos processos criativos e nas fontes comuns da vida mental que são encontrados os fundamentos das relações entre as duas artes (PARRAT: 78).

Entretanto, essa união sinestésica real entre as duas linguagens já é vislumbrada por Tod Machover:

(...) Significa que o som (que é, por definição, uma forma de arte baseada no tempo) e a imagem podem ser concebidos numa estrutura similar. Ainda que as correspondências entre as duas artes não seja jamais nem simples nem evidentes, já se esboça uma verdadeira união sinérgica das duas. (MACHOVER, 1986: 228).

E por M. Gagnard:

(...) os dois planos são indissociáveis, e não podemos dizer que uma sensação desperta a outra, como um eco, mas com um fenômeno de defração que muda de natureza. (GAGNARD, 1990: 99).

Dialogando entre linguagem verbal e música, quando entram em questão elementos literários, cujo grau de interação com o material musical é geralmente fruto daquilo que o elemento textual tem de implícito em seu sentido, e não da conexão com a música e muito menos dela em si, Giovanni Piana afirma:

Nestes casos, entre a música e os outros momentos constitutivos da situação deve existir aquela *aderência recíproca*, aquele intercâmbio mútuo que nos permite falar de uma *integração*. Entretanto, o ponto de vista formalista explica aquele horizonte de sentido em que a peça está integrada como uma pura ficção que deduz a sua legitimidade quando muito a partir do acordo social, da convenção, da associação costumeira das idéias. (PIANA, 2001: 297).

Esse tipo de convenção ou acordo, essa capacidade de reconhecimento de “mensagens” implícitas no discurso musical, é avaliado também, principalmente no que diz respeito ao componente musical do sistema de associações, como parte de um processo que inclui elementos psico-fisiológicos de cognição e aprendizagem da fala. Quando investiga o fenômeno, Juan Roederer detalha, do ponto de vista psíquico e biológico, a evolução dessa realidade:

Na percepção da fala humana, o sistema auditivo é levado ao seu limite da percepção acústica e interpretação. Portanto é concebível que, com a evolução da linguagem humana e o surgimento de áreas corticais especializadas na percepção da fala, uma diretriz tenha surgido para treinar o sentido acústico no reconhecimento de padrões sonoros sofisticados, como parte de um instinto humano inato de adquirir a linguagem desde o momento do nascimento. (ROEDERER, 1998: 264).

As conexões psico-fisiológicas que gerenciam diretrizes como esta podem ser detectadas em condições anormais involuntárias, como percebeu Robert Jourdain:

Algumas pessoas, de fato, registram som como visão. Num raro fenômeno chamado *audição da cor*, os sentidos se tornam cruzados e todo som musical é esboçado em imagens mentais coloridas, sem forma. (...) Quando um paciente de Oliver Sacks<sup>1</sup> perdeu sua visão da cor, e também das imagens mentais da cor, sua audição colorida desapareceu e ele ficou horrorizado ao descobrir que uma dimensão da experiência musical desaparecera, que seu prazer com a música diminuía. (JOURDAIN, 1988: 410).

Do ponto de vista da percepção visual, o conjunto de regras de transformação natural, através das quais o mecanismo perceptivo processa as informações recebidas não é, segundo Jacques Aumont, *arbitrário nem convencional*, mas é *codificado*, num código não semiótico, mas fisiológico, que permite uma interpretação dos sinais luminosos como referências de *intensidade*, *comprimento de onda* e *distribuição no espaço* (AUMONT, 1995: 22).

Ainda assim, respostas conclusivas a questões que envolvem fenômenos sensoriais, nos níveis cerebrais e da emoção, ainda não foram alcançadas, tornando improvável, com base em processos cognitivos avaliados como no presente estado de evolução, o estabelecimento de relações objetivas entre sensações experimentadas pelo ouvinte e intenções subjacentes ao processo composicional multidimensional fundadas na vontade do compositor.

---

<sup>1</sup> Sacks, Oliver. *An Anthropologist on Mars*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Max Weber, em seu estudo sobre os fundamentos racionais da música, tem como foco essencial a harmonia e as configurações intervalares, mas tece considerações que permitem analisar antigos contextos sócio-culturais e reconhecer, nas reações em processo histórico, relações associativas de cunho ritual, mágico ou prático, todas de caráter absolutamente subjetivo, mas capazes de se estabelecerem, dentro de seus respectivos limites culturais, numa sintaxe própria e de relativa significância:

(...) a música primitiva foi afastada, em grande parte, durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento, do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar, sobretudo mágicos, nomeadamente apotrópicos (relativos ao culto) e exorcísticos (médicos). Com isso ela sujeitou-se àquele desenvolvimento estereotipador ao qual toda ação magicamente significativa, assim como todo objeto magicamente significativo, está inevitavelmente exposta; (...) Por conseguinte, a estereotipação dos intervalos sonoros, uma vez canonizados por alguma razão, haveria de ser extraordinariamente intensa. (...) também as tonalidades mais antigas de uma música, sentidas realmente como diferenciadas, eram complexos regulares de fórmulas sonoras típicas, empregadas a serviço de deuses determinados ou contra demônios determinados, ou em ocasiões solenes. Infelizmente, fórmulas sonoras efetivamente primitivas desta espécie não nos foram transmitidas de modo fidedigno: justamente as mais antigas foram, na maioria, objeto de uma arte secreta [*Geheimkunst*], que rapidamente ruiu sob a influência do contato com a cultura moderna (WEBER, 1995: 85-86).

Esse simbolismo primitivo foi substituído pela valorização do aspecto estético e social que a música adquiriu na era moderna, servindo inclusive aos interesses ideológicos comuns ao teatro musical. Bertold Brecht, por exemplo, reconhece na música, que repetidamente destrói a ilusão, o meio genuíno para a atitude crítica social, tão importante para ele (SCHMIDT-GARRE, 1987: 134).

Pondo à parte as tendências estéticas puristas, o século XX viu eclodir explorações associativas entre música e as mais variadas linguagens artísticas, dentre as quais ressaltamos alguns poucos exemplos:

> A vida de Johannes Kepler (1571-1630) serviu de argumento para a composição de uma ópera ao compositor alemão Paul Hindemith, com uma estruturação baseada em referências à concepção kepleriana de cosmo: *Die Harmonie der Welt*. Nela, cada um dos oito personagens principais é associado a um planeta do sistema kepleriano e a uma tonalidade específica, sendo que os intervalos entre essas tonalidades refletem as distâncias e proporções entre os elementos, e a relação entre eles é caracterizada por modulações entre as tonalidades correspondentes.

> Em *Variations V*, John Cage faz uso de um dispositivo luminoso, um grupo de dançarinos e um equipamento eletroacústico.

> A partitura de *Polytope*, de Iannis Xenakis, especifica a posição e a nomenclatura das dezenas de pontos e feixes luminosos que fazem parte da composição.

> “Na *Canzone III*, para sete metais (1967), de F. Mâche, o tipo de escritura musical corresponde às funções gramaticais (artigos = apogiaturas ; preposições = trinados, etc.), (...) os motivos melódicos designam os nomes e as células rítmicas, as ações (verbos)” (Citado pelo próprio autor em *Musique, Mythe, Nature – ou Les Dauphins D’Aurion*).

> Peter Maxwell Davies (n. 1934) compõe, em 1969, *Vesalii icones*. A obra é um conjunto de quatorze danças, cada uma delas associada a um dos esboços do *De humani corporis fabrica*, um livro de estudos anatômicos de Andréas Vesalius (século XVI), e, ao mesmo tempo, associadas a cada uma das quatorze estações da Paixão de Cristo. O movimento realizado pelo dançarino principia com a posição retratada no esboço e

prosegue até a representação simbólica da cena da Paixão. A estruturação da música é feita com a superposição de três correspondências musicais: música popular, para as ilustrações de Vesalius; polifonia renascentista, para as estações da cruz; e música original, para os movimentos corporais próprios do dançarino.

> *Match*, de Mauricio Kagel, é um jogo de tênis musical, com violoncelistas no papel de jogadores, tendo como juiz um percussionista.

> Elliot Carter (n. 1908), em *A Mirror on Which to Dwell* (1975), “Argument”, baseada em um poema da poetisa americana Elizabeth Bishop, compõe uma obra para soprano, flauta contralto, clarone, bongôs, piano, cello e contrabaixo, e refere-se a imagens de separação temporal e física (“Dias” e “Distância”) como reflexos da alienação pessoal dividindo dois amantes. O compositor aqui realiza os conflitos interpessoais, expostos na poesia com a utilização de metáforas como “todos aqueles instrumentos desarrumados”, através da instrumentação, ou seja, a textura torna-se uma “projeção” musical dos contrastes e oposições dos elementos literários. Carter cria associações arbitrárias para palavras-chave na poesia: “Dias” é cantado em sol #3, enquanto “Distância” aparece em si3.

> “Pulsar”, (Disco “Velô”, 1989), com base na poesia homônima de Haroldo de Campos, e “Rap Popcreto” (CD “Tropicália 2”, 1993), ambas de autoria de Caetano Veloso, são duas composições (a primeira, uma construção pontilhista que usa apenas três notas e a segunda, uma peça concreta composta a partir de recortes de gravações da palavra

“quem”, por vários artistas) onde o texto praticamente cria uma *simbiose* com a música, que é gerada a partir não de um princípio musical, mas de um *sistema* anterior.

> Há uma contínua e progressiva pesquisa e produção de interfaces computadorizadas (roupas, luvas, batutas, etc.) entre ação corporal e som. Embora não cheguem a configurar processos legítimos de construção intelectual, elas servem como constatação da variada gama de diretrizes instauradas na busca de possibilidades interativas entre música e movimento.

O perfil da composição musical contemporânea é, talvez mais que nunca, de interdependência com elementos textuais, visuais e de movimento. A questão é saber se fazer essa associação multidimensional de maneira clara e coerente faz parte da proposta, como assinalou Piana:

(...) não somos obrigados de modo algum a estabelecer uma conexão necessária entre música e as experiências vivenciais, como se tal conexão fosse congênita na própria natureza temporal da música. Todavia, uma coisa é negar a necessidade de tal conexão e outra coisa é negar a sua *possibilidade*. (PIANA, 2001: 297).

É com base nessa idéia de estabelecimento de conexões que serão propostas as associações conectivas para as linguagens artísticas selecionadas para a construção multidimensional da minha composição *Sinfonia*. Na próxima seção, nos deteremos mais detalhadamente em cada dimensão envolvida (texto, música, luz/cor e espaço cênico) para uma abordagem mais sistemática, tendo como principais focos os componentes inerentes a cada realidade, bem como a trama que permitirá a interligação entre elas.

## ***Capítulo 2***

# SINFONIA: CONCEPÇÃO DA OBRA

## 2.1 Confeção do texto.

---

### A. “O Primeiro Livro de Adão e Eva”.

O texto original, escolhido para a construção de *Sinfonia*, é um apócrifo do Velho Testamento<sup>1</sup> com 79 partes (capítulos) compostas por um número variável de sub-partes (versículos) cada uma. Nele, a abordagem da criação do homem é feita de modo narrativo em texto corrido<sup>2</sup>, e a condução da história inclui detalhes não apresentados nas versões bíblicas consideradas autênticas. Aqui, os protagonistas são apresentados com um perfil psicológico mais profundo, com sentimentos mais complexos que os mostrados no Velho Testamento.

Para a construção do texto definitivo para a obra, foram selecionados trechos constitutivos dos capítulos I a XVI, que abordam essencialmente as reações psicológicas advindas das transgressões de Adão e Eva no Jardim do Éden, a sua conseqüente expulsão e as provações por que passaram.

Optei por me libertar da estrutura original, apresentando as partes de uma forma mais apropriada à dramaticidade buscada (Essa liberdade representou uma das vantagens

---

<sup>1</sup> Apócrifo vem do grego *apokryphos*, pelo latim *apokryphu*, e significa, literalmente, “oculto”, “secreto”. Na Antiguidade, o termo era utilizado para designar obras pertencentes a seitas secretas iniciáticas. A tradição canônica considera apócrifos os textos “não inspirados” pelo Espírito Santo ou os de autenticidade duvidosa, sendo alguns deles considerados até mesmo heréticos.

<sup>2</sup> Provavelmente, da mesma forma que na *Bíblia*, essa subdivisão em capítulos e versículos foi feita numa época posterior à confeção do texto.

de se usar um texto apócrifo ao invés da versão oficial da Bíblia). Assim, em alguns trechos, foram descartados versículos inteiros. Em alguns tomei a liberdade de alterar ou suprimir palavras ou modificar as inflexões verbais de modo a possibilitar uma melhor fluência da narrativa. O mesmo motivo levou-me a modificar a seqüência dos textos. Estas modificações resultaram num modelo básico de “argumento” para a peça, com os protagonistas se revezando de uma forma simples e clara, sem prejudicar a inteligibilidade e a lógica da narração original. A resultante literária de “O Primeiro Livro de Adão e Eva”, destinada à composição, apresenta a seguinte estrutura:

➤ *Momento 1: Narrador apresenta a constituição do Jardim do Éden. Narrador faz o resumo da narrativa.*

➤ *Momento 2: Deus dirige-se a Adão e faz o resumo do desígnio humano.*

➤ *Momento 3: Adão dirige-se a Eva e compara a situação deles antes e depois da expulsão do jardim. Adão morre.*

➤ *Momento 4: Eva dirige-se a Deus e assume a culpa pelo pecado cometido pelos dois. Eva pede a ressurreição de Adão ou a própria morte. Deus ressuscita Adão.*

➤ *Momento 5: Deus dirige-se a Adão e justifica o porquê do seu desígnio. Deus conforta Adão e lhe apresenta o fim da escuridão e o nascer do sol no primeiro alvorecer.*

➤ *Momento 6: O Narrador descreve o sentimento de Adão ao ver o primeiro alvorecer. Deus conforta Adão e faz um resumo da redenção do homem.*

#### B. “Poesias” de Ariano Suassuna.

O texto é completado pela inclusão de poesias do escritor, dramaturgo e poeta paraibano Ariano Suassuna. Apesar de não terem sido escritas com o propósito de inserir-

se num contexto tal como o apresentado, elas têm a admirável faculdade de permitir-se à conexão, pela natureza de sua estrutura temática e simbólica<sup>3</sup>. As poesias fornecem o material literário destinado ao coro (que cumpre um papel de “comentarista” de um determinado momento ou fala de um protagonista ou ainda como “extensão” metafórica da personalidade dele). A seleção foi feita com base nos motivos e temas abordados pelo poeta, de maneira a acentuar os perfis psicológicos e dramáticos já esboçados no texto apócrifo. As relações literárias são notáveis. O objetivo óbvio foi trazer para a obra o componente “armorial”, ausente na narrativa, como forma não só de conseguir um equilíbrio formal mais significativo (fala-comentário / prosa-poesia) como também de estabelecer uma conexão mais eficaz com o universo popular nordestino<sup>4</sup>.

Apresentamos a seguir os trechos selecionados, sublinhando elementos motivicos de relevante poder associativo.

Comentário do coro à fala inicial do Narrador (constituição do Jardim e resumo da narrativa)

---

<sup>3</sup> Semelhantemente, as gravuras do artista plástico pernambucano Gilvan Samico (como as de qualquer artista considerado “armorial” – ver próxima nota) são a extensão da mesma realidade no universo visual. Da mesma forma que a que serve de capa para a partitura da *Sinfonia* (Criação, Homem Mulher, de 1993), elas abordam conteúdos simbólicos com um alto grau de similitude com o tema da Criação.

<sup>4</sup> A definição do termo “armorial” não é precisa. Por ser uma arte que precedeu o próprio Movimento, seu aspecto conceitual nunca foi abordado de forma conclusiva nem pelos que a teorizaram nem pelos que a praticam. Algumas expressões, contudo, ajudam a entender o que ela tem de característico: A fundamentação na cultura popular, o aspecto erudito de sua veiculação e a busca pela unidade, como consequência de princípios gerais anteriores e como forma de caracterizar a identidade cultural nordestina. “Coleção de brasões, emblemas e bandeiras de um povo” (Suassuna).

“Arte erudita brasileira, que se fundamenta na cultura popular” (Carlos Newton Júnior).

Numa importante caracterização do movimento armorial, Idelette Muzart dos Santos escreve: “o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um ‘material’ a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais.” (Santos, 2000: 98).

*Um Sol-negro, de escuros Encrespados,  
refletido nas Águas que matiza.  
Alvas pedras. Amena e fresca Brisa.  
Um fino Capitel transfigurado.*

*Pardos Montes, no Chão encastoados.  
A Fonte. A crespia Relva, na divisa.  
Colunas do frontal que o Musgo frisa.  
O Vale que se fende, aveludado.*

*E o Pomar: seu odor sua aspereza.  
Essa Romã, fendida e sumarenta,  
com o Topázio castanho, mal-exposto.*

*Os frutos odorantes. E a Beleza,  
- esta Onça amarela que apascenta  
a maciez da Morte e de seu gosto.*

O Campo (Sonetos Iluminogravados)<sup>5</sup>

Comentário do coro à fala de Deus (resumo do desígnio humano)

*O castigo do Corpo e seu mistério,  
o queixume do sangue e seu Fascínio.  
Que sentido há na Carne rebelada,  
que Nobreza de sangue e Confusão?*

*Os Arcanjos alados, que esvoaçam  
seu silêncio de Brasa e sua espada,  
choram talvez, na Sede apaziguada,  
a ausência de meu Corpo enfurecido:  
pois a Carne contém culpas Sagradas,  
ecos de amor, de Sono e algum olvido,  
e guarda, sob a Relva e o monte fulvo,  
o desejo do Tempo e o Odor da morte.*

*mas não procures nela o que não tem.  
Ali só há Colina e sangue espesso,  
palpitação do Pássaro, agonia*

---

<sup>5</sup> Os substantivos em maiúsculo são característicos na poesia de Suassuna. O poeta os entende como uma referência do Simbolismo, do Barroco e da literatura de Cordel.

*o desejo do Tempo, o Sol sem preço,  
a Relva que no Dardo se incendeia, [e a relva que no Fruto se incendeia]<sup>6</sup>  
o sonho que é do Fim e do Começo.*

*As águas não habitam nenhum ventre:  
sangue possuído, ou sangue derramado  
e tenha embora as Margens e o murmúrio,  
não procures as águas noutra Sangue.  
Sejas mulher, ou guardador de cabras,  
o Ventre aberto, e o sangue descerrado  
devolverão na treva o teu Gemido  
e o Negro Gavião da soledade  
é tudo o que no Ventre há de alcançar. A Fêmea e o Macho (“O Pasto Incendiado”  
– O Cego e o Mundo)<sup>7</sup>*

Na estruturação do texto para *Sinfonia*, esta poesia é seccionada. A parte I, destinada ao primeiro movimento, faz uso das três primeiras estrofes. A última estrofe foi reservada para o último comentário da fala de Deus, no último movimento.

Comentário do coro masculino à fala de Adão (comparações e morte)

*Eu vi a Morte, a moça Caetana,  
com o Manto negro, rubro e amarelo.  
Vi o inocente olhar, puro e perverso,  
e os dentes de Coral da desumana.*

*Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,  
os peitos fascinantes e esquisitos.  
Na mão direita, a Cobra cascavel,  
e na esquerda a Coral, rubi maldito.*

*Na frente, uma coroa e o Gavião.  
Nas espáduas, as Asas deslumbrantes*

---

<sup>6</sup> Optei pela utilização desse verso, ao invés do outro, pela conotação que a palavra *Fruto* tem com o contexto temático.

<sup>7</sup> O poema “O Cego e o Mundo” é dividido em cinco partes (Desterro, O Mundo e o Crime, A Fêmea e o Macho, O Poder e A Volta) que, numa versão bastante modificada, destinavam-se às participações do coro, intercaladas no texto da peça “O Arco Desolado”, de 1952.

*que, ruflando nas pedras do Sertão,*

*pairavam sobre Urtigas causticantes,  
caules de prata, espinhos estrelados  
e os cachos do meu Sangue iluminado<sup>8</sup>.*

A Moça Caetana – A Morte Sertaneja

(Vida Nova Brasileira)

Comentários do coro feminino à fala de Eva (pedido de ressurreição)<sup>9</sup>

*Deixa a cabeça em meu peito  
enquanto o Sol agoniza:  
longe, na tarde Dourada,  
ouço-te a Voz desvelada,  
antiga, forte, Indivisa.*

*Tempo e fortuna passaram,  
passaram Sede e saudade:  
deixa a cabeça em meu peito  
que teu Cabelo desfeito  
canta a Vida e a brevidade.*

*Um dia terei passado  
e Tu passarás também:  
mas, antes, um outro Peito,  
talvez sem tanto proveito,  
guarde o que o meu hoje tem.*

*Que seja, pois: vida é Fruto,  
morte, Sol, sono e Suspeita.  
E eu te quero como à Vida  
doce e cruel – sem Medida  
na sua Glória imperfeita<sup>10</sup>*

A uma Dama Transitória [“O Pasto  
Incendiado”]

O conjunto de poemas insere-se na estrutura geral do texto da seguinte forma:

✦ *Momento 1: Coro comenta a fala do Narrador.*

<sup>8</sup> A descrição contida na poesia transforma esta intervenção numa manifestação direta da sensorialidade pessoal do protagonista (no caso, Adão), mais do que um comentário do coro. Daí a utilização do coro masculino.

<sup>9</sup> O comentário do coro, também aqui, é mais impessoal e indireto. O texto representaria então a antítese do destinado ao comentário anterior, tanto no registro vocal quanto em a quem se dirige (no caso, para o próprio Adão).

<sup>10</sup> Este poema, de 1953, foi musicado pelo compositor pernambucano Capiba.

- Momento 2: *Coro comenta a fala de Deus.*
- Momento 3: *Coro expressa uma sensação de Adão.*
- Momento 4: *Coro expressa uma sensação de Eva.*
- Momento 5: *Não há intervenção do coro.*
- Momento 6: *Coro comenta a fala de Deus.*

*Sinfonia*, em quatro movimentos, articula os textos da seguinte forma:

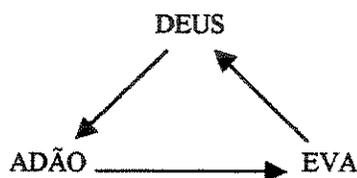
1º movimento: Momentos 1 e 2.

2º movimento (*Concerto*): Momentos 3 e 4.

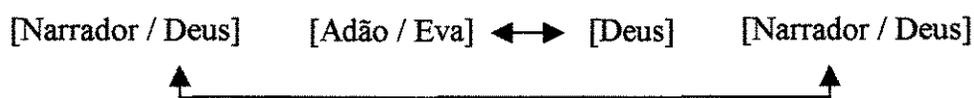
3º movimento (*scherzo*): Momento 5.

4º movimento (*finale*): Momento 6

O núcleo central da estrutura literária é composto pelos textos mais representativos do tema, aqueles que conduzem as relações entre Adão, Eva e Deus. A comunicação aqui é sempre unidirecional (Adão dirige-se somente a Eva; Eva dirige-se somente a Deus; Deus dirige-se somente a Adão) mas esgota as abordagens necessárias a manter a compreensibilidade do texto original em suas falas constitutivas.



O princípio e o fim da estrutura apresentam o par Narrador/Deus em duas situações opostas: Estabelecimento da situação/conflito (descrição do jardim e desígnio humano) e resolução da situação/conflito (apresentação do primeiro alvorecer e redenção humana). Sutis pontos de ruptura na cadeia narrativa, justamente após a primeira e a segunda intervenções de Deus, trazem uma certa simetria à estrutura proposta para os 4 movimentos<sup>11</sup>:



O texto, na concepção de *Sinfonia*, é provavelmente o elemento mais importante em termos de conteúdo perceptivo da obra. Apesar de seus elementos constitutivos prestarem-se mais para sugestões de caráter metafórico ou simbólico, ele serve como a principal referência para as associações que serão propostas. Visualizaremos, a seguir, o texto em sua configuração definitiva, bem como suas fontes e a situação na obra<sup>12</sup>:

<sup>11</sup> Essa simetria, porém, não corresponde àquela simetria geométrica. É a conjugação de equivalência entre as forças dramáticas das personagens, contidas no texto, que confere uma estruturação dinamicamente simétrica à dramaturgia proposta. A visão de Fayga Ostrower, embora mais direcionada às obras de artes visuais, serve como referência a esse respeito: "(...) no contexto de formas expressivas (e aliás também no contexto dos próprios processos de percepção) inexiste a simetria. (...) Na composição das imagens de arte, o equilíbrio sempre tem caráter dinâmico, baseando-se no balanço de *partes desiguais porém equivalentes*, em vez de partes iguais. Esta é a grande diferença entre arte e geometria, cujos espaços são em si indiferentes e indiferenciados, *i.e.*, não expressivos." (OSTROWER, 1998: nota à pg. 37) [grifos no original]

<sup>12</sup> Para acentuar visualmente a dinâmica da interação entre as duas naturezas que constituem o texto, optei por apresentar o apócrifo em caracteres espaçados.

Exemplos de citação das fontes:

LAE

I-1: Livro de Adão e Eva, Capítulo I, versículo 1.

AS: Ariano Suassuna; Título da poesia (Título da coleção)

Protagonista	Texto	Fonte	Situação na obra
NARRADOR	Ao terceiro dia, Deus plantou o jardim a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de água, que circunda o mundo inteiro, e alcança os limites do céu.	LAE I-1	Mov. I
	E ao norte do jardim há um mar de água, claro e puro ao paladar, como nada iguala; de maneira que, através de sua transparência, pode-se olhar para as profundezas da terra.	LAE I-2	
	E Deus criou esse mar de Seu próprio agrado, pois Ele sabia o que seria do homem que Ele iria fazer; assim, após deixar o jardim, por causa de sua desobediência, nasceriam homens na terra, dentre os quais morreriam os justos cujas almas Deus faria ressurgir no último dia; quando então voltariam à sua carne, banhar-se-iam na água do mar, e todos se arrependeriam de seus pecados.	LAE I-4	
CORO (NARRADOR)	Um Sol-negro, de escuros Encrespados, refletido nas Águas que matiza.	AS: <u>O Campo</u> [Sonetos]	

Alvas pedras. Amena e fresca Brisa.  
Um fino Capitel transfigurado.

[Ilumino-  
gravados]

Pardos Montes, no Chão encastoados.  
A Fonte. A crespa Relva, na divisa.  
Colunas do frontal que o Musgo frisa.  
O Vale que se fende, aveludado.

E o Pomar: seu odor sua aspereza.  
Essa Romã, fendida e sumarenta,  
com o Topázio castanho, mal-exposto.

Os frutos odorantes. E a Beleza,  
- esta Onça amarela que apascenta  
a maciez da Morte e de seu gosto.

DEUS

Eu ordenei os dias e os anos nesta terra,  
e tu e tua descendência  
deverão habitar e caminhar nela,  
até se cumprirem os dias e os anos;  
então Eu enviarei a Palavra que te criou,  
e à qual tu desobedeceste,  
a Palavra que te fez sair do jardim,  
e que te ergueu quando tu estavas caído.

LAE  
III-1

CORO  
(DEUS)

O castigo do Corpo e seu mistério,  
o queixume do sangue e seu Fascínio.  
Que sentido há na Carne rebelada,  
que Nobreza de sangue e Confusão?

Os Arcanjos alados, que esvoaçam  
seu silêncio de Brasa e sua espada,  
choram talvez, na Sede apaziguada,  
a ausência de meu Corpo enfurecido:  
pois a Carne contém culpas Sagradas,  
ecos de amor, de Sono e algum olvido,  
e guarda, sob a Relva e o monte fulvo,  
o desejo do Tempo e o Odor da morte.

mas não procures nela o que não tem.  
Ali só há Colina e sangue espesso,  
palpitação do Pássaro, agonia  
o desejo do Tempo, o Sol sem preço,  
[e a relva que no Fruto se incendeia]

AS: A Fêmea e o  
Macho ["O Pasto  
Incendiado" –  
O Cego e o  
Mundo]  
*Parte I*

o sonho que é do Fim e do Começo.

---

ADÃO	Olha para esta caverna que será nossa prisão neste mundo, é um lugar de castigo!	LAE IV-3	Mov. II
	Que é isto comparado com o jardim? Que é esta estreiteza comparada com o espaço do outro?	LAE IV-4	
	Que é esta rocha ao lado destas grutas? Que são as trevas desta caverna comparadas à luz do jardim?	LAE IV-5	
	Que é esta lápide de rocha suspensa para nos abrigar comparada à misericórdia do Senhor que nos acolhia?	LAE IV-6	
	Que é o solo desta caverna comparado à terra do jardim? Esta terra, coberta de pedras, e aquela plantada com deliciosas árvores frutíferas?	LAE IV-7	
	Olha para teus olhos e para os meus, que dantes viam anjos no céu louvando; e eles, também, sem cessar.	LAE IV-8	
	Mas agora nós não vemos como víamos: nossos olhos são de carne; não podem ver da mesma maneira como viam antes.	LAE IV-9	
	Que é nosso corpo hoje comparado ao que era em dias passados, quando habitávamos no jardim?	LAE IV-10	
	Recorda-te da natureza luminosa na qual vivíamos enquanto habitávamos no jardim!	LAE XI-7	
	Ó Eva! recorda-te da glória que repousava em nós no jardim. Recorda-te das árvores que faziam sombra	LAE XI-8	

sobre nós no jardim  
enquanto nos movíamos entre elas.

Ó Eva! recorda-te de que,  
enquanto estávamos no jardim,  
não conhecíamos nem a noite nem o dia.  
Pensa na Árvore da Vida,  
de sob a qual brotava a água,  
e que derramava brilho sobre nós!  
Recorda-te, ó Eva, da terra do jardim  
e da sua luminosidade!

LAE  
XI-9

Pensa, oh! pensa neste jardim onde não  
havia escuridão enquanto morávamos nele.

LAE  
XI-10

Enquanto que, tão logo chegamos a esta  
Caverna dos Tesouros,  
a escuridão envolveu-nos;  
tanto que não mais podemos ver-nos um ao  
outro;  
e todo prazer desta vida chegou a um fim.

LAE  
XI-11

CORO  
MASCULINO  
(ADÃO)

Eu vi a Morte, a moça Caetana,  
com o Manto negro, rubro e amarelo.  
Vi o inocente olhar, puro e perverso,  
e os dentes de Coral da desumana.

AS: A Moça  
Caetana – A  
Morte Sertaneja  
[Vida Nova  
Brasileira]

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,  
os peitos fascinantes e esquisitos.  
Na mão direita, a Cobra cascavel,  
e na esquerda a Coral, rubi maldito.

Na frente, uma coroa e o Gavião.  
Nas espáduas, as Asas deslumbrantes  
que, ruflando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,  
caules de prata, espinhos estrelados  
e os cachos do meu Sangue iluminado.

CORO  
FEMININO  
(EVA)

Deixa a cabeça em meu peito  
enquanto o Sol agoniza:  
longe, na tarde Dourada,  
ouço-te a Voz desvelada,

AS: A uma  
Dama Transitória  
[“O Pasto  
Incendiado”]

antiga, forte, Indivisa.

Tempo e fortuna passaram,  
passaram Sede e saudade:  
deixa a cabeça em meu peito  
que teu Cabelo desfeito  
canta a Vida e a brevidade.

Um dia terei passado  
e Tu passarás também:  
mas, antes, um outro Peito,  
talvez sem tanto proveito,  
guarde o que o meu hoje tem.

Que seja, pois: vida é Fruto,  
morte, Sol, sono e Suspeita.  
E eu te quero como à Vida  
doce e cruel – sem Medida  
na sua Glória imperfeita.

EVA

---

Ó Deus, perdoai-me o meu pecado,  
o pecado que eu cometi,  
e não o volteis contra mim.

LAE  
V-4

Pois fui eu quem provocou a queda do  
Vosso servo,  
do jardim para este lugar perdido;  
da luz para esta escuridão;  
e da morada da alegria para esta prisão.

LAE  
V-5

Ó Deus, olhai para este Vosso servo assim  
caído e ressuscitai-o de sua morte,  
para que ele possa lamentar-se e  
arrepender-se de sua desobediência  
cometida através de mim.

LAE  
V-6

Não leveis sua alma desta vez;  
mas deixai-o viver para que ele possa expiar  
sua culpa segundo a medida de seu  
arrependimento,  
e fazer Vossa vontade, antes de sua morte.

LAE  
V-7

Pois Vós, ó Deus,  
fizeste cair uma sonolência sobre ele,  
e tomaste um osso de seu lado,

LAE  
V-9

e restauraste a carne em seu lugar,  
por Vosso poder divino.

E Vós me tomaste, o osso,  
e me fizeste uma mulher,  
luminosa como ele,  
com coração, razão e fala;  
e de carne como ele mesmo;  
e Vós me fizeste  
à semelhança de seu semblante,  
por Vossa misericórdia e poder.

LAE  
V-10

Eu e ele somos um, e Vós, ó Deus,  
sois o nosso Criador,  
Vós sois Aquele que nos fez a ambos no  
mesmo dia.

LAE  
V-11

Portanto, ó Deus, dai-lhe vida,  
para que ele possa estar comigo nesta terra  
estranha,  
enquanto nós morarmos nela  
por causa de nossa desobediência.

LAE  
V-12

Mas se Vós não quiserdes dar-lhe vida,  
então levai a mim, até a mim, como ele;  
para que nós dois possamos morrer  
da mesma maneira.

LAE  
V-13

DEUS

Adão, enquanto [estiveste] em Meu jardim e  
[obedeceste] a Mim,  
esta luz brilhante repousou também sobre ti.

LAE  
XIII-6

Mov. III  
(Scherzo)

Mas quando eu soube de tua desobediência,  
privei-te desta luz brilhante.  
Ainda assim, por Minha misericórdia,  
não te transformei em escuridão,  
mas fiz teu corpo de carne,  
e sobre ele estendi esta pele,  
a fim de que suporte o frio e o calor.

LAE  
XIII-7

Tivesse Eu permitido à Minha ira cair  
pesadamente sobre ti, serias destruído;  
e tivesse Eu te transformado em escuridão,  
seria como se Eu te matasse.

LAE  
XIII-8

<p>Mas, em Minha misericórdia,  fiz-te como és, quando tu desobedeceste ao  meu mandamento, ó Adão,  expulsei-te do jardim e te fiz chegar a esta  terra;  e ordenei-te habitar nesta caverna;  e a escuridão caiu sobre ti, como caiu sobre  aquele que desobedeceu ao Meu  mandamento.</p>	<p>LAE  XIII-9</p>
<p>Neste caso, ó Adão, esta noite te enganou.  A noite não há de durar para sempre;  mas por doze horas apenas;  quando terminar, a luz do dia retornará.</p>	<p>LAE  XIII-10</p>
<p>Não lamentes, portanto nem te alteres,  e não digas em teu coração que esta  escuridão é longa e se arrasta devagar;  e não digas em teu coração que Eu te estou  castigando com isto.</p>	<p>LAE  XIII-11</p>
<p>Fortalece teu coração e não tenhas medo.  Esta escuridão não é castigo.  Mas, ó Adão, Eu fiz o dia e coloquei nele o  sol para dar luz,  a fim de que tu e teus filhos fizésseis o  vosso trabalho.</p>	<p>LAE  XIII-12</p>
<p>Pois Eu sabia que tu irias pecar e  desobedecer,  e vir para esta terra.  Ainda assim Eu não te forçaria,  nem seria duro contigo,  nem te confinaria;  nem te condenaria por tua queda;  nem por tua saída da luz para esta  escuridão;  nem mesmo por tua saída do jardim para  esta terra.</p>	<p>LAE  XIII-13</p>
<p>Pois Eu te fiz de luz; e quis gerar de ti filhos  de luz, semelhantes a ti.</p>	<p>LAE  XIII-14</p>
<p>Então Eu te dei um mandamento acerca da  árvore, de não comeres dela.</p>	<p>LAE  XIII-16</p>

	Eu dei o mandamento e te preveni, e tu caíste.	LAE XIII-19	
	Quando Eu descer do céu e tornar-Me carne da tua descendência, e tomar sobre Mim a enfermidade da qual tu padeces, então a escuridão que caiu sobre ti nesta caverna virá sobre Mim no túmulo, quando Eu estiver na carne da tua descendência.	LAE XIV-4	
	E Eu, que sou eterno, estarei sujeito à contagem dos anos, dos tempos, dos meses e dos dias, e serei considerado como um dos filhos dos homens, para te salvar.	LAE XIV-5	
NARRADOR	Então Adão começou a sair da caverna. E quando chegou na boca da caverna, parou e voltou sua face em direção do leste, viu o sol levantar-se em raios brilhantes e sentiu o seu calor no seu corpo; teve medo dele e pensou em seu coração que esta chama vinha para castiga-lo.	LAE XVI-3	Mov. IV (Finale)
	Pois ele pensou que o sol era Deus.	LAE XVI-6	
	Por isso ele ficou com medo do sol quando seus raios ardentes o alcançaram. Ele pensou que com isto Deus tencionava castiga-lo todos os dias decretados para ele.	LAE XVI-8	
	Mas, enquanto ele assim pensava no seu coração, a Palavra de Deus veio e lhe disse:	LAE XVI-10	
DEUS	Ó Adão, levanta-te e põe-te em pé. Este sol não é Deus; mas foi criado para iluminar o dia.	LAE XVI-11	
	Eu sou Deus,	LAE	

Aquele que te confortou à noite.

---

XVI-12

CORO  
(DEUS)

As águas não habitam nenhum ventre:  
sangue possuído, ou sangue derramado  
e tenha embora as Margens e o murmúrio,  
não procures as águas noutra Sangue.  
Sejas mulher, ou guardador de cabras,  
o Ventre aberto, e o sangue descerrado  
devolverão na treva o teu Gemido  
e o Negro Gavião da soledade  
é tudo o que no Ventre hás de alcançar.

---

AS: A Fêmea e o Macho ["O Pasto Incendiado" – O Cego e o Mundo]  
*Parte II*

DEUS

Em verdade Eu te digo,  
esta escuridão passará por ti todos os dias  
que determinei para ti até o cumprimento da  
Minha Aliança;  
quando então Eu te salvarei e te levarei de  
novo ao jardim,  
para a morada de luz que tu almejas,  
onde não há escuridão.  
Eu o trarei a ele, ao reino do céu.

LAE  
XIV-2

## 2.2 A escolha dos elementos musicais.

---

Toda a *Sinfonia* é composta segundo o princípio do trabalho motivico-temático e da superposição independente de estruturas. Entretanto, nesta composição, qualquer parte constitutiva dos elementos musicais (melódicos, rítmicos e harmônicos, principalmente), eleitos anteriormente para representar o repertório de componentes geradores da obra, pode ser tratada como se fosse um *motivo*. Esses elementos surgem paulatinamente no decorrer dos movimentos e não pertencem a nenhum deles, particularmente. É como se cada elemento sugerisse o próximo elemento novo, e cada movimento englobasse

elementos dos movimentos anteriores. Assim, um fragmento central de um tema pode emergir como elemento estruturalizante do discurso em um trecho qualquer e, em outra seção posterior, figurar apenas como desenho do acompanhamento, ou então aparecer acrescido dos componentes restantes ou ainda, modificado em seus perfis característicos. O mesmo acontece com acordes, bases harmônicas ou padrões rítmicos.

Esses procedimentos têm a vantagem de representar uma economia de materiais e recursos composicionais e de garantir: a) a coerência estrutural da concepção no que diz respeito à música em si (os princípios formais da construção, assim, deduzem seu nexos lógico de maneira orgânica, *enquanto o processo de composição acontece*) e b) a unidade da concepção global da peça, que é, quase em sua totalidade, fruto da interação, superposição ou modificação de *um mesmo elenco de componentes musicais*.

Estes princípios prestam-se a aplicações tanto no sistema tonal (incluindo a inserção do modalismo em seu universo), tonal expandido (politonal, maior-menor, pantonal, etc.), ou atonal (livre, serial ou serial dodecafônico). No caso de *Sinfonia*, a adoção da multiplicidade de sistemas (tonal-modal-serial) encontrou nesta possibilidade de articulação estrutural uma poderosa ferramenta na obtenção da coerência necessária a uma obra de grande porte.

Os elementos básicos que citei são os seguintes:

- série cromática.

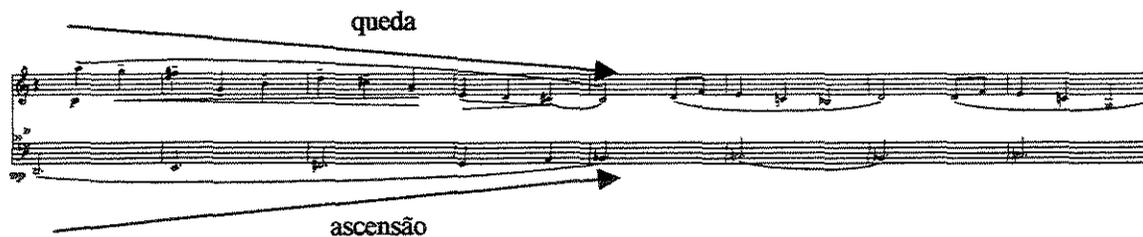
- séries derivadas (permutação dos hexacordes da série cromática, produzido as derivadas A e B).
- série “lírica” (série cromática, numa outra constituição intervalar, mais linear).
- tema da redenção.
- tema dos caboclinhos.
- tema da incelença.
- tema do desespero.
- tema “desafio”.
- tema do tímpano.
- motivo do *Scherzo*.

Passaremos agora a uma análise mais detalhada dos componentes de *Sinfonia*, segundo sua natureza.

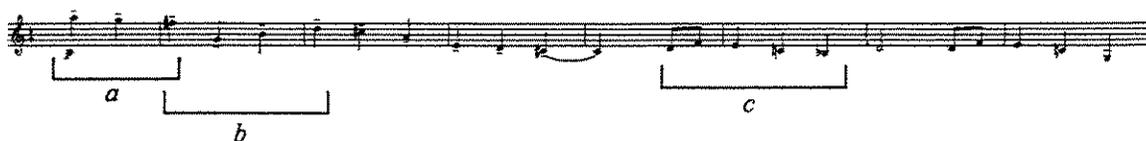
### 2.2.1. elementos tonais

---

O principal elemento tonal da composição é o *tema da redenção* (movimento IV):

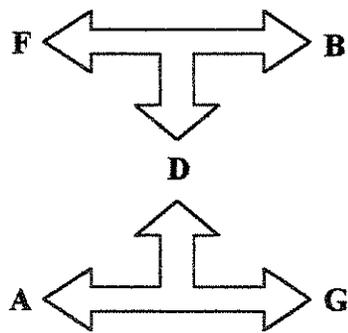


Este tema traz em seus 4 compassos iniciais os referenciais conotativos de queda e ascensão nas projeções melódicas da melodia e da base harmônica, respectivamente. Isto é importante justamente no movimento IV, que representa a resolução (redenção) do conflito (queda) instaurado pelo texto. O uso parcial deste tema nos movimentos anteriores é reflexo de sua fragmentação em 3 motivos mais simples *a*, *b* e *c*:



Da mesma maneira, o perfil melódico da linha do baixo também é aproveitável como componente motivico.

A polarização tonal tem na nota Ré seu principal centro. As tonalidades de Ré Maior e Ré menor são os principais focos do direcionamento harmônico da peça. Os pólos secundários são Fá e Lá, e seus simétricos em relação a Ré: Si e Sol. Os pólos Fá e Lá não foram escolhidos arbitrariamente: são as regiões para onde se desloca o tema da redenção em sua versão completa final no *Finale*. Assim, a estrutura harmônica de *Sinfonia* corresponderia aproximadamente ao seguinte esquema básico:





A utilização desses pólos tonais não implica, no caso desta composição, em *modulação*. Em vários pontos da peça, a simples instauração de um centro após o outro, sem modulações, já se justifica pelo contexto de contemporaneidade que a obra advoga para si.

### 2.2.2 elementos modais

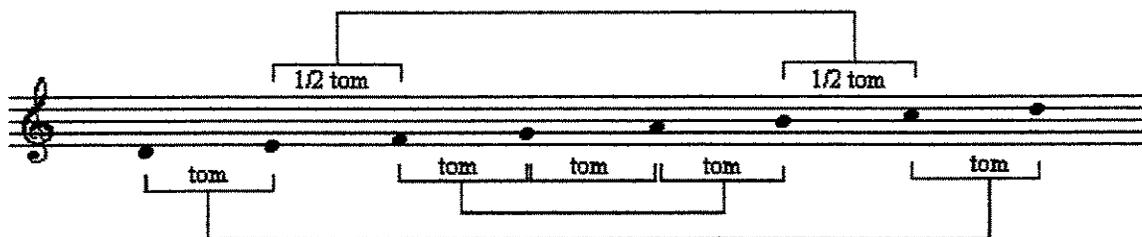
---

A adoção de procedimentos modais (não exatamente os herdados diretamente pela tradição medieval europeia em fontes históricas eruditas, mas principalmente aqueles *modificados* pela tradição oral nordestina, observados *in loco*, recolhidos e anotados posteriormente), além de dar continuidade à característica essencial do estilo composicional por mim adotado há algum tempo (de referência à cultura popular, principalmente a que é encontrada nos repentistas, nos violeiros e rabequeiros, nas cantadoras de romances de tradição ibérica e de incelenças e nas músicas de gêneros coreográficos como o Pastoril, os Caboclinhos, os Reisados e os Cocos) é justificada quando da incorporação da poesia de conotação armorial (portanto medieval, popular e nordestina) de Ariano Suassuna ao texto da obra.

Em relação a uma proposta de estruturação “armorial” da música, Idelette Muzart dos Santos sintetiza o ponto de vista de Suassuna:

A Teoria musical por ele [Suassuna] elaborada, visa à criação de uma música erudita a partir da música popular através do desenvolvimento dos elementos eruditos que nela se encontram: ecos de músicas de corte nos romances ibéricos, influência do canto gregoriano e outros. O risco de anacronismo existe, e outros músicos, como o grupo tropicalista (...), preferiram a via do confronto brutal no enfrentamento desses anacronismos. A via armorial é outra: tenta manter uma coerência interna através da escolha dos seus instrumentos de recriação. O Barroco ibérico – ao qual Suassuna se refere em múltiplas ocasiões – representa, por sua vez, outro anacronismo ao evidenciar a influência notável dos motes medievais. (Santos, 2000: 99).

Apesar da proposição “modal” de *Sinfonia* sugerir o aproveitamento dos variados recursos que esse sistema permite, é basicamente no modo *dórico*<sup>13</sup> que ela se apoia: Este modo é o único que apresenta simetria em sua constituição intervalar:

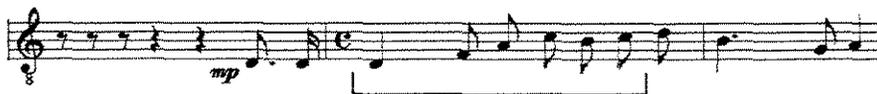


Esse modo é usado na construção das melodias destinadas aos coros, como, por exemplo, a melodia do primeiro coro no movimento I:



<sup>13</sup> Os modos, usados na prática pelos músicos, sofreram, no decorrer da história, várias modificações tanto em sua denominação quanto em sua teorização. Faço uso, aqui, daquela denominação, absolutamente sem coerência histórica, usada principalmente por quem pratica e teoriza princípios de improvisação comuns ao Jazz.

E da qual é retirado um dos principais motivos da peça, o motivo *d*:



Harmonicamente, são utilizados, essencialmente, os acordes normais gerados pelo modo (Im, IIm, III, IV, Vm, VI(b5) / bVI e VII) muito embora eles apareçam freqüentemente sobrepostos a outros componentes estranhos à sua realidade harmônica.

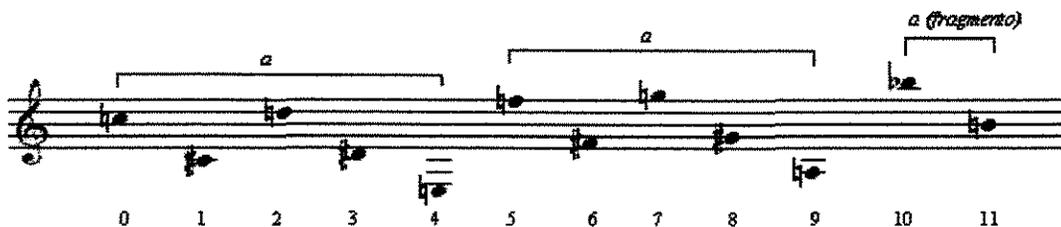
### 2.2.3 elementos seriais

---

#### A. Tema cromático.

O tema cromático é composto de uma escala cromática com relações intervalares pré-estabelecidas. Utilizada normalmente como uma série dodecafônica, ela constringe a teoria serial em sua essência, uma vez que a situação das notas na gama das alturas é relevante. Aqui, não é a ordenação das notas que importa, mas as relações intervalares, estruturadas de modo a gerar “módulos” baseados em perfis melódicos e/ou rítmicos característicos (afinal de contas, esta série, como veremos, não passa de uma simples escala cromática sem a repetição da oitava superior).

Série (Cromática) :  $S_0 = \{0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11\}$ <sup>14</sup>: Concepção modulada.



Esta série apresenta dois hexacordes relacionados entre si por *qualquer um dos operadores canônicos* (transposição, inversão, retrogradação e retrogradação da inversão em apenas uma operação possível), por essas características, o primeiro hexacorde (H1) desta série [0,1,2,3,4,5] é considerado, portanto, um hexacorde *totalmente combinatorial de primeira ordem*<sup>15</sup>.

0	1	2	3	4	5
11	0	1	2	3	4
10	11	0	1	2	3
9	10	11	0	1	2
8	9	10	11	0	1
7	8	9	10	11	0

A matriz T/I desta série apresenta invariâncias características, reconhecíveis pelas múltiplas diagonais paralelas.

<sup>14</sup> A terminologia adotada para esta seção do texto amplia-se com a inclusão de termos advindos da teoria pós-tonal. A denominação padrão C=0 foi a adotada aqui.

<sup>15</sup> H1 apresenta:

a) combinatorialidade na versão original (ou combinatorialidade em T), ou seja:  $H1 + T_6(H1) = S$  (S= agregado total dos 12 sons);

b) combinatorialidade na inversão (ou combinatorialidade em I), ou seja:  $H1 + I_{11}(H1) = S$ ;

c) combinatorialidade no retrógrado (ou combinatorialidade em R\*), ou seja:  $H1 + T_0(H2) = S$ ;

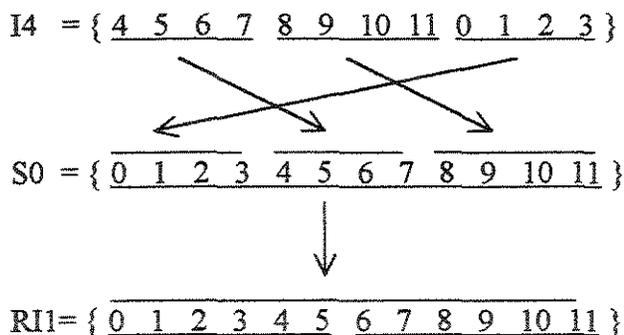
d) combinatorialidade no retrógrado da inversão (ou combinatorialidade em RI), ou seja:  $H1 + I_5(H2) = S$ .  
Só existem outros dois hexacordes com essas características: [0,2,3,4,5,7] e [0,2,4,5,7,9].

(\*) "Qualquer hexacorde é sempre combinatorial em R, com seu complementar não transposto" Oliveira, J. P. Teoria Analítica da Música do Século XX. Lisboa 1998, p.209.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7	8
8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6	7
7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6
6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5
5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4
4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2	3
3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1	2
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0	1
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	0

O maior gerador de invariantes desta série é, obviamente, o intervalo de semitom. Dividindo a matriz em quatro quadrantes, podemos observar que os quadrantes dispostos em diagonal são *exatamente iguais*. Da mesma forma, partindo de qualquer ponto da matriz nas direções abaixo e à esquerda obtém-se a mesma seqüência de notas (o mesmo acontece com as direções acima e à direita). Esse tipo de invariância gera um grande número de conjuntos de agregados com características semelhantes, contribuindo para uma maior unidade sonora na concepção da música, o que é bastante apropriado em estruturas seriais.

Alguns exemplos de invariâncias entre versões da série:



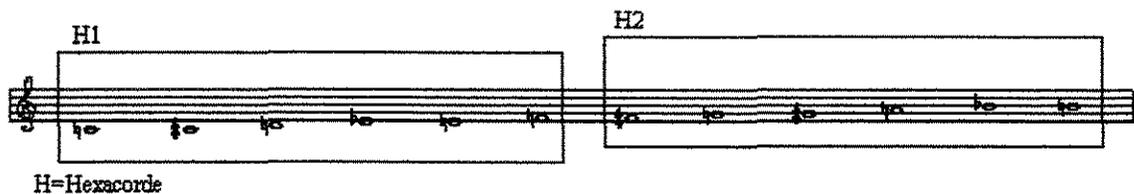


$$I6 = \{ \overline{6 \ 7 \ 8 \ 9 \ 10 \ 11} \ \overline{0 \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5} \}$$

É possível, ainda, apresentar a série como um tema de caráter mais melódico, alterando sua configuração intervalar e estabelecendo um padrão rítmico mais delineado. Denominei esta versão de série “lírica”.



Há outros mecanismos de aproveitamento da série original. Utilizando a *intercalação* e a *retrogradação* dos seus hexacordes, é possível dar origem a novas séries derivadas. Além disso, entram em jogo também as possibilidades de *projeção ascendente* ou *descendente* dos hexacordes constitutivos da série, apresentados na ordem original ou retrógrada, com uma única e necessária quebra de registro entre o 3º e o 4º elementos do hexacorde projetado. Com base na contração da série cromática a um âmbito de oitava e na divisão em dois hexacordes (H1 e H2), temos:

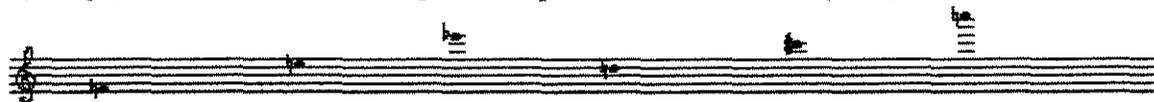


Sendo suas projeções ascendentes e descendentes assim configuradas:

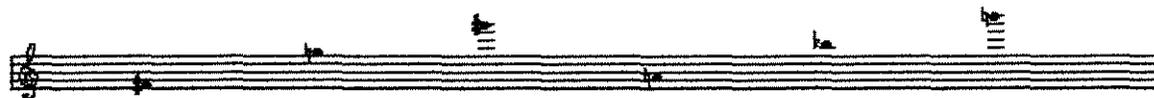
a) Projeção ascendente do primeiro hexacorde: a(H1)<sup>16</sup>



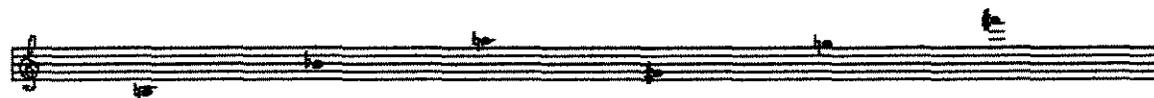
b) Projeção ascendente do retrógrado do primeiro hexacorde: a(H1R)



c) Projeção ascendente de do segundo hexacorde: a(H2)



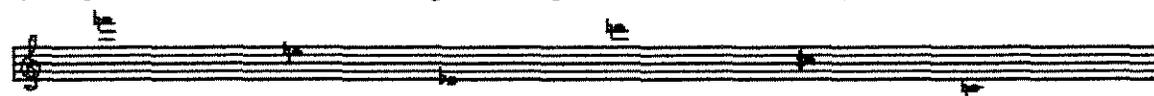
d) Projeção ascendente do retrógrado do segundo hexacorde: a(H2R)



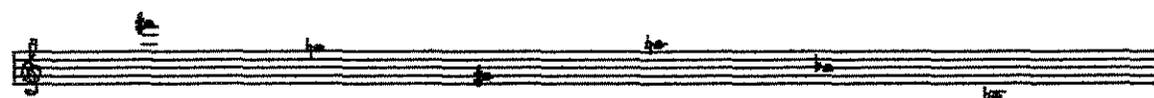
e) Projeção descendente do primeiro hexacorde: d(H1)



f) Projeção descendente do retrógrado do primeiro hexacorde: d(H1R)



g) Projeção descendente do segundo hexacorde: d(H2)



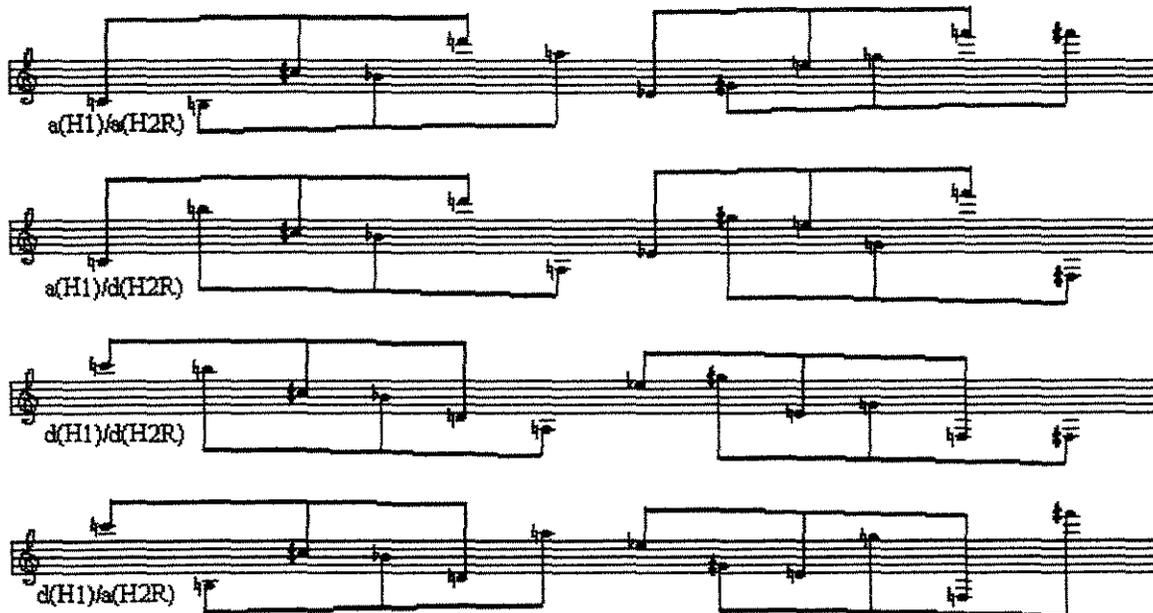
h) Projeção descendente do retrógrado do segundo hexacorde: d(H2R)



<sup>16</sup> A quebra de registro nas projeções dos hexacordes visa uma melhor adaptação às tessituras instrumentais.

Conforme mencionado, a proposta de aproveitamento para essa composição em particular prevê, entre as várias combinações possíveis, a intercalação das notas de um hexacorde nas do outro. A estratégia é usar *sempre* um deles retrogradado (H1/H2R ou H1R/ H2) e começar *sempre* pelas notas do primeiro. As possibilidades combinatoriais incluem também as projeções ascendentes ou descendentes dos hexacordes. Assim sendo, as possibilidades combinatoriais dos hexacordes, dentro da perspectiva adotada, são as seguintes (a apresentação em colcheias tem por objetivo apenas a diferenciação dos hexacordes):

The image displays four musical staves, each representing a different combinatorial possibility of hexachords. Each staff is labeled with a specific combination:  $a(H1R)/a(H2)$ ,  $a(H1R)/d(H2)$ ,  $d(H1R)/a(H2)$ , and  $d(H1R)/d(H2)$ . The notation consists of notes on a five-line staff, with stems and beams indicating the rhythmic and melodic structure. Brackets are used to group notes, likely representing the hexachords mentioned in the text. The notes are arranged in a way that demonstrates the intercalation and projection of the hexachords.



Desta forma, são geradas duas novas séries (as possibilidades apresentadas se compõem, na verdade, de 4 versões de cada uma):

$$A = \{0, 11, 1, 10, 2, 9, 3, 8, 4, 7, 5, 6\}$$

$$B = \{5, 6, 4, 7, 3, 8, 2, 9, 1, 10, 0, 11\}^{17}$$

Suas matrizes T/I são:

<sup>17</sup> Estas séries são, numa visão mais técnica, fruto da *interversão* (alternância dos elementos da série, partindo dos seus extremos em direção ao centro ou vice-versa) da série cromática inicial. Este tipo de operador foi inventado e usado quase exclusivamente por Messiaen (OLIVEIRA, 1998: 345).

Série A

0	11	1	10	2	9	3	8	4	7	5	<b>6</b>
1	0	2	11	3	10	4	9	5	8	<b>6</b>	7
11	10	0	9	1	8	2	7	3	<b>6</b>	4	5
2	1	3	0	4	11	5	10	<b>6</b>	9	7	8
10	9	11	8	0	7	1	<b>6</b>	2	5	3	4
3	2	4	1	5	0	<b>6</b>	11	7	10	8	9
9	8	10	7	11	<b>6</b>	0	5	1	4	2	3
4	3	5	2	<b>6</b>	1	7	0	8	11	9	10
8	7	9	<b>6</b>	10	5	11	4	0	3	1	2
5	4	<b>6</b>	3	7	2	8	1	9	0	10	11
7	<b>6</b>	8	5	9	4	10	3	11	2	0	1
<b>6</b>	5	7	4	8	3	9	2	10	1	11	0

Série B

5	6	4	7	3	8	2	9	1	10	0	<b>11</b>
4	5	3	6	2	7	1	8	0	9	<b>11</b>	10
6	7	5	8	4	9	3	10	2	<b>11</b>	1	0
3	4	2	5	1	6	0	7	<b>11</b>	8	10	9
7	8	6	9	5	10	4	<b>11</b>	3	0	2	1
2	3	1	4	0	5	<b>11</b>	6	10	7	9	8
8	9	7	10	6	<b>11</b>	5	0	4	1	3	2
1	2	0	3	<b>11</b>	4	10	5	9	6	8	7
9	10	8	<b>11</b>	7	0	6	1	5	2	4	3
0	1	<b>11</b>	2	10	3	9	4	8	5	7	6
10	<b>11</b>	9	0	8	1	7	2	6	3	5	4
<b>11</b>	0	10	1	9	2	8	3	7	4	6	5

Ambas as séries apresentam invariância total em  $R$ <sup>18</sup>. Isso pode ser confirmado pela existência de uma grande diagonal invertida (apresentada nos exemplos anteriores com os números em negrito). Os quadrantes dispostos em diagonal são simétricos em relação aos dois eixos de separação da matriz. Além disso, as outras diagonais, apresentadas no

<sup>18</sup> ( $S_0 = R_6$ ).

exemplo abaixo com linhas vermelhas, indicam a existência de invariâncias com a configuração “elemento-sim/elemento-não” entre outras versões de ambas as séries:

Série A

0	11	1	10	2	9	3	8	4	7	5	6
1	0	2	11	3	10	4	9	5	8	6	7
11	10	0	9	1	8	2	7	3	6	4	5
2	1	3	0	4	11	5	10	6	9	7	8
10	9	11	8	0	7	1	6	2	5	3	4
3	2	4	1	5	0	6	11	7	10	8	9
4	3	5	2	6	1	7	0	8	11	9	10
5	4	6	3	7	2	8	1	9	0	10	11
6	5	7	4	8	3	9	2	10	1	11	0

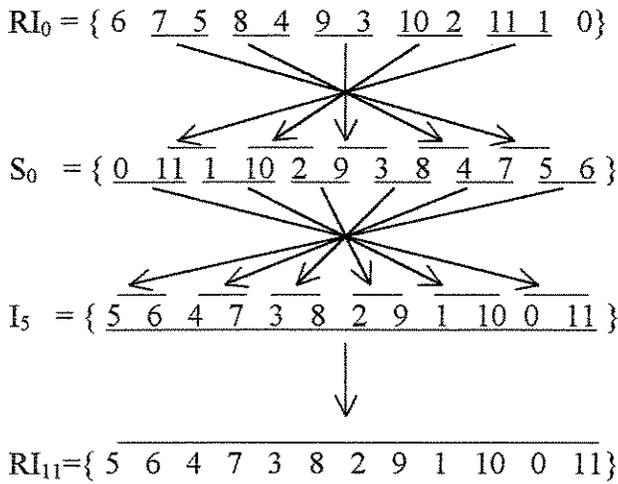
Série B

5	6	4	7	3	8	2	9	1	10	0	11
4	5	3	6	2	7	1	8	0	9	11	10
6	7	5	8	4	9	3	10	2	11	1	0
8	4	2	5	1	6	0	7	11	9	10	8
7	8	6	9	5	10	4	11	3	8	2	1
2	3	1	4	0	5	11	6	10	7	9	8
8	9	7	10	6	11	5	8	4	1	3	2
1	2	0	3	11	4	10	5	9	6	8	7
9	10	8	11	7	0	6	1	5	2	4	3
0	1	11	2	10	3	9	4	8	5	7	6
10	11	9	0	8	1	7	2	6	3	5	4
11	0	10	1	9	2	8	3	7	4	0	5

Os hexacordes das duas séries geradas a partir da série cromática têm em comum com ela a mesma *forma primária*: [0,1,2,3,4,5]. Conseqüentemente, a característica de combinatorialidade total de primeira ordem é mantida, e a existência de invariantes, notadamente nas díades, e agregados com características comuns, de relevante conveniência para a coerência e unidade da construção, também é observada aqui. Tomando como exemplo a matriz T/I da série A, podemos destacar os hexacordes complementares do primeiro hexacorde da série A e algumas das principais invariâncias observadas:

												$I_5$	
$S_0$	0	11	1	10	2	9	3	8	4	7	5	6	$R_0$
	1	0	2	11	3	10	4	9	5	8	6	7	
	11	10	0	9	1	8	2	7	3	6	4	5	
	2	1	3	0	4	11	5	10	6	9	7	8	
	10	9	11	8	0	7	1	6	2	5	3	4	
	3	2	4	1	5	0	6	11	7	10	8	9	
	9	8	10	7	11	6	0	5	1	4	2	3	
	4	3	5	2	6	1	7	0	8	11	9	10	
	8	7	9	6	10	5	11	4	0	3	1	2	
	5	4	6	3	7	2	8	1	9	0	10	11	
	7	6	8	5	9	4	10	3	11	2	0	1	
$T_6$	6	5	7	4	8	3	9	2	10	1	11	0	
	$RI_{11}$												

Exemplos de invariâncias:



## 2.2.4 elementos da cultura popular

---

A agregação de elementos oriundos da cultura popular, como mencionado antes, faz parte de uma proposta pessoal de aproveitamento de elementos relevantes do universo cultural nordestino no âmbito da minha música. Naturalmente, a instabilização das características inerentes a esses elementos faz-se necessária para uma correta contextualização dos padrões numa perspectiva mais erudita. Apesar de minhas últimas incursões no campo da música armorial (ver nota à pág. ) incluírem materiais recolhidos de regiões culturais que englobam também áreas da Paraíba e Pernambuco, para a composição de *Sinfonia*, foram selecionados exclusivamente elementos da cultura norteario-grandense<sup>19</sup>.

O primeiro desses elementos é o tema dos *Caboclinhos*<sup>20</sup>. Esse tema, um dos muitos que fazem parte do conjunto total, foi recolhido por Mário de Andrade e publicado por Oneyda Alvarenga no livro “Música Popular Brasileira”. Apesar de as informações a respeito de sua coreografia ou de sua origem serem relativamente escassas, sua inserção no contexto de *Sinfonia* se deu pela referência que a *morte* e a *ressurreição*, presentes no contexto coreográfico dos Caboclinhos, tem em comum com a dinâmica contida no texto apócrifo. Essa foi a descrição dada por Oneyda Alvarenga para os Caboclinhos:

---

<sup>19</sup> Os três estados (Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte) constituem uma macro-região geográfica com características culturais semelhantes (pelo menos até a viagem de Mário de Andrade ao nordeste, em 1928-29). As coincidências melódicas, rítmicas e de argumento (que até hoje geram controvérsias quanto à origem de alguns desses temas), existentes entre os materiais recolhidos pelo pesquisador nas diversas áreas dessa grande região atestam essa realidade que a divisão política tende a segmentar e setorizar.

<sup>20</sup> Este tema foi usado anteriormente por mim no “Et Incarnatus”, da “Missa de Alcaçus”.

*Cabocolinhos* ou *Caboclinhos* é o nome genérico com que nos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte designam-se os bailados de inspiração ameríndia que se exibem pelo carnaval. (...).

Além de que a coreografia representa atividades de caça e de guerra, nada mais se sabe dos Cabocolinhos senão que em algumas das suas manifestações uma personagem chamada Matroa (pajé) morre e ressuscita. (ALVARENGA, 1982: 92).

#### Dança dos Caboclinhos (Recolhida por Mário de Andrade)<sup>21</sup>



Outro elemento que, pelas características que permitem uma boa conciliação com o texto de *Sinfonia*, foi incorporado ao repertório temático da obra, foi um exemplar, recentemente recolhido, de *incelência*. Sua característica marcante, de ser entoada por mulheres *aos pés do morto*, representa uma interessante possibilidade de adequação ao momento 4 da narrativa (Eva dirigindo-se a Deus, aos pés de um Adão morto). Na “Enciclopédia da Música Brasileira”, o verbete “incelência” apresenta algumas referências que se prestam bem a essas adequações buscadas:

**Incêlência** s.f. Cantiga fúnebre entoada nos velórios aos pés do morto. Diferencia-se do bendito, pois este é cantado à cabeceira do defunto. As incêlências são entoadas pelas carpideiras, no interior brasileiro, onde ainda persiste o costume de “chorar” o defunto, herdado dos portugueses. A atividade de carpideira, no Brasil, pode ser espontânea e gratuita, ou recompensada com alimentos, dinheiro ou roupa. Geralmente é executada por velhas, parentes ou não, que provocam as lágrimas da família com frases exaltadas e gesticulação dramática. São elas as iniciadoras do canto das incêlências, entoado com voz sinistra e apavorante. São sabedoras das rezas de defunto votivas. Essas orações e cantos duram até o saimento do enterro. Além disso, as incêlências têm também a função de afastar o perigo de pestes e tempestades, e o poder, segundo crença popular, de despertar no moribundo o horror ao pecado – o que lhe facilita a entrada no céu. São sempre entoadas por cantadeiras, em uníssono, sem acompanhamento instrumental e com frases rimadas em série de 12: “Uma incêlência que Nossa Senhora deu a Nosso Senhor./Esta incêlência é de grande valor./Duas incêlências que Nossa Senhora...” etc. Há também a incêlência da hora: “Já é uma hora que os anjos vieram te ver./E ele vai, e ele vai também com você./Já são duas horas que os anjos...” etc. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977, vl. 1: 363).

<sup>21</sup> ALVARENGA, O. Música Popular Brasileira. São Paulo 1982, p. 93.

Incelência: d. Biga e d. Noêmia. (Tibau do Sul, RN)<sup>22</sup>

U - ma es - pa - da de dor em seu co - ra - ção pas - sou  
Du - as es - pa - das de dor etc.  
Três es - pa - das de dor etc.

tres - pass - sou Je - sus no pei - to a su - a mãe sen - tim - do dor a su - a mãe sen - tim - do dor

### 2.2.5 elementos rítmicos

---

Apesar de alguns componentes rítmicos não relacionados a nenhum contexto anterior (padrões, células, configurações de dinâmica de outras peças) estarem presentes no decorrer de toda a obra, a grande maioria das estruturações rítmicas constitutivas de *Sinfonia* guarda alguma relação com elementos anteriores, originais ou não. Nessa perspectiva incluímos não aqueles padrões rítmicos derivados da lógica estrutural subjacente a uma métrica instaurada (como as configurações com base na estrutura dos tempos de uma determinada fórmula de compasso ou na subdivisão natural do tempo em sub-partes, como as pertencentes aos *motivos melódicos a, b e d*, por exemplo), mas os que produzem perfis de relevante poder de identificação. À maneira dos elementos melódicos, os componentes rítmicos não se destinam a nenhum movimento específico.

<sup>22</sup> O registro fonográfico deste exemplar encontra-se no CD “Romances e Incelências”. Natal: Scriptorin Candinha Bezerra/Fundação Hélio Galvão, 2000.

Esses elementos podem ser elencados segundo as seguintes categorias:

a) *Elementos associados a gêneros convencionais. Derivados.* Um dos motivos mais importantes da obra, capaz de se associar a melodias ou acordes para gerar estruturas com perfil energético, pertence a esta categoria. Ele foi retirado do quinteto “Novena das Pedras” (1997), para cordas e é uma espécie de extensão do padrão básico do *baião*. No quinteto, foi utilizado apenas na linha do violoncelo e apenas em quatro pontos da partitura<sup>23</sup>.

Dança de São Correr (Novena das Pedras – movimento III) *fragmento cc.169-175.*

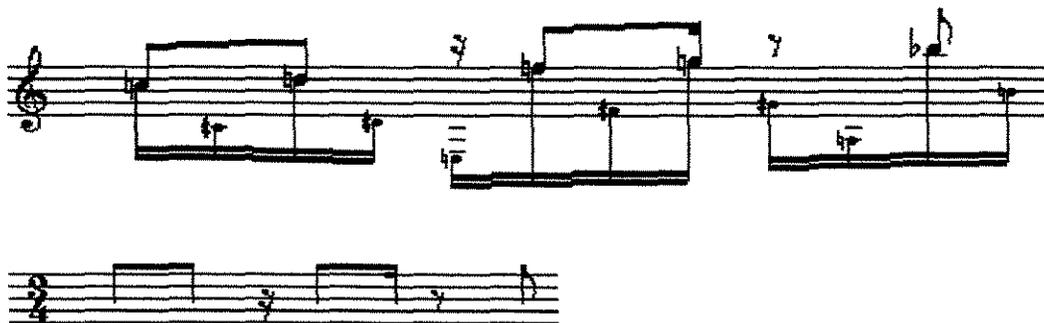
The image shows a musical score for a string quintet. It consists of five staves. The first four staves are grouped together with a bracket on the left. The first staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The fifth staff is in bass clef. A rectangular box highlights a specific rhythmic motif in the fourth staff, which is a sequence of eighth notes with a specific rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and G major.

Outro motivo relevante foi sugerido pelo *Baião de Dois* (1994), uma peça para piano a quatro mãos, que faz uso constante da célula rítmica destacada.

<sup>23</sup> Terceiro movimento, compassos 113-117; 160-165; 170-173 e 194-197.

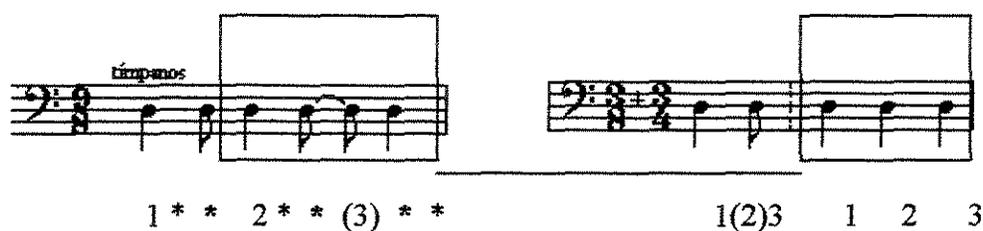
133

b) *Elementos gerados a partir de sub-estruturas melódicas da série cromática. Derivados.* As sub-estruturas melódicas, ou seja, conjuntos de elementos agrupados segundo o registro (inferior ou superior) que ocupam na melodia, têm, na configuração melódica original da série cromática, um interessante gerador de motivos rítmicos. Pela associação que têm com elementos estruturais da própria obra, a utilização desses motivos ajuda a conferir maior unidade a *Sinfonia*. Nos esquemas seguintes, os dois motivos rítmicos gerados a partir da série são destacados com figuras de tamanho maior.



Os dois motivos são ritmicamente complementares dentro do compasso. Sua estrutura não possui um conteúdo modular natural para a fórmula (ternária, com subdivisão binária). Assim sendo, a superposição dos dois, com seus deslocamentos de acentuação internos, provoca instabilizações métricas com um grande potencial de energia em termos rítmicos.

c) *Elementos originais. Derivados.* O principal componente desta categoria é o padrão em *ostinato* 9/8 que abre o movimento I, o “tema do tímpano”. A maneira como foi estruturado sugere uma interpretação de caráter *alternado* para a realidade métrica: 9/8 torna-se então (3/8 + 3/4).



## 2.3 a escolha dos elementos extramusicais (luz/cor, espaço cênico)

A associação da música a elementos exteriores à sua natureza me pareceu uma alternativa natural para a construção da obra. O caminho traçado pelas minhas experiências anteriores, nos campos do teatro e da dança, parecia conduzir a esta realidade. Mas o desejo natural de conhecer o assunto atravessou primeiro uma complicada tentativa de abordagem paramétrica do fenômeno, que não servia para justificar, de um ponto de vista exterior, a construção músico-textual-visual de *Sinfonia*, simplesmente porque as associações implicadas praticamente já existiam como frutos da incorporação dos elementos do teatro musical à minha linguagem como compositor, e essa perspectiva é *anterior* ao processo em questão. A partir desta constatação, considerei que meu trabalho consistiria na idealização arbitrária, mas intelectual, do repertório de elementos das linguagens mencionadas, e o processo que regularia suas interferências mútuas haveria de amadurecer naturalmente dentro dessa concepção intelectual. Isso me ocorreu principalmente depois de refletir sobre os dados levantados no princípio deste capítulo.

Do ponto de vista musical, a composição de *Sinfonia* levou-me a experimentar, de forma mais extrema, um processo que eu só havia utilizado em trilhas sonoras: a *superposição de estruturas*, a associação “vertical”, dentro dos limites do musical, de códigos diferentes, códigos extremamente estabelecidos de estruturação em música. As resultantes destas experiências, que tratavam estruturas fechadas (serial, tonal, minimal,

modal) como subestruturas de um sistema aberto, acabaram por impregnar o processo de gestação da obra e *Sinfonia* nasceu de um só fôlego.

Apesar de considerar a música o “coração” da obra, foi na construção do texto e no engendramento, a partir dele, das estruturas musicais, que encontrei a parte mais gratificante em todo o processo que gerou *Sinfonia*. A começar pela maneira com que este velho apócrifo cruzou meu caminho...

O *Livro de Adão e Eva* era do meu conhecimento há muito tempo antes da idéia deste projeto. A busca pelos apócrifos da Bíblia e as questões a respeito de sua autenticidade são parte do meu interesse pela mística que envolve os temas religiosos, no que existe de essencial neles. Mas o meu primeiro contato com esse livro em especial foi momentâneo, ocorreu na realidade dentro de uma livraria, e o livro não foi adquirido por mim naquela ocasião.

Posteriormente, por ocasião da confecção do projeto do MINTER, lembrei-me do texto apócrifo e da excelente impressão que ele havia deixado em termos de poética e profundidade mística. Entretanto, em minha memória só constava vagamente o nome da coletânea, e me fixei na idéia de um “Livro de Adão...”. As pesquisas com base neste nome, nas livrarias (inclusive as virtuais), só remetiam a um outro livro chamado *Livro de Adão a Moisés*, que a princípio julguei ser o livro que procurava. No entanto, a publicação do *Livro de Adão a Moisés* havia sido suspensa e o livro havia se esgotado das livrarias. No momento em que me preparava para escolher, numa grande livraria do

Recife, outro texto para musicar, casualmente me deparei com o volume II da coleção *Apócrifos – os proscritos da Bíblia*, o mesmo que havia folheado anos antes.

Minha busca não parou aí. Eu já havia pensado na inserção de poesias com características armoriais para compor o texto destinado ao coro. A primeira opção recaiu naturalmente no universo da Literatura de Cordel. Após uma infrutífera pesquisa neste universo em busca de folhetos que se relacionassem com o contexto temático do apócrifo, me decidi pela utilização das poesias de Ariano Suassuna, um dos mais legítimos representantes do movimento armorial. O texto destinado a *Sinfonia* havia adquirido sua conformação definitiva nesta combinação do texto antigo com as poesias.

A mesma coisa que havia acontecido com o *Livro de Adão e Eva*, aconteceu com a gravura *Criação, Homem Mulher*, de Gilvan Samico. As cores presentes nesta gravura são as mesmas usadas na pauta de iluminação de *Sinfonia*.

Quanto à distribuição material no espaço físico, optei pela instalação de três praticáveis, em níveis diferentes de altura e posições diferentes no palco. Esta alternativa pretendeu ser uma forma de me referir a princípios hierárquicos sugeridos pela tradição, sem considerar minhas convicções pessoais: Deus num plano superior aos outros; Adão num plano superior a Eva. Os praticáveis foram inseridos no espaço orquestral pelo fato de que eu considero o elemento textual-cênico como um dos componentes de um conjunto onde não há estruturas visualmente preponderantes, mas uma articulação de estruturas em níveis semelhantes.

Como estratégia para facilitar a elaboração e fundamentação das associações envolvendo diversas dimensões, um número limitado de componentes em cada uma delas foi selecionado. A preocupação, aqui, foi conduzir a escolha através de critérios de clareza ou simplicidade, com base em quão claros e simples são os conceitos que me vêm à mente, quando da adoção deste ou daquele componente. Este é o conjunto principal desses componentes, apresentado em categorias básicas.

#### Componentes para associações de caráter espacial

- movimento (ascendente, descendente)
- lugar (jardim, caverna)

#### Componentes para associações de caráter físico

- temperatura (quente, frio)
- luminosidade (claro, escuro, penumbra)
- cor (branco, azul, verde, âmbar, vermelho<sup>24</sup>)
- estado (inerte, caótico)

#### Componentes para associações de caráter psico-fisiológico

- emoção (raiva, compaixão)
- ação/reação (revolta, súplica)
- sensação (frio, calor)
- juízo (valor) (perfeito, imperfeito, divino, humano)

---

<sup>24</sup> Estas são também as cores que compõe a gravura Criação, Homem Mulher, de Gilvan Samico, que serve como capa para a partitura da *Sinfonia*.

### Componentes para associações de caráter simbólico

- palavra (velocidade, espaçamento)
- texto

### Componentes para associações de caráter musical

- harmonia (cadências, estabilidade, instabilidade)
- melodia (material, perfil, homogeneidade, âmbito/registo, intervalos)
- textura (densidade, superposição, agregação)
- sistema (modal, tonal, serial)

As referências culturais anteriores são consolidadas quando a associação dos conceitos passa a fazer parte de um senso comum, como acontece, por exemplo com azul ⇒ céu (quando “céu” é inserido num contexto, o conceito “azul” é atraído para esse mesmo contexto). As associações desse tipo em *Sinfonia* são, na verdade, cadeias de significados pessoais, atrelados um a um, que permitem a ligação entre o início e o fim, e, à maneira dos jogos de associação de palavras, a linearidade aparente esconde uma complexa teia de ligações, com variados níveis de coesão associativa nas múltiplas conexões. Eu considero a materialização desses encadeamentos como uma possibilidade de investigação dos princípios da arbitrariedade, dos quais são frutos, dentro do meu próprio universo criativo.

As associações propostas segundo essa possibilidade poderiam ser sutilmente simbolizadas por sinais conectivos, que imaginei como uma forma de representar esses níveis de coesão, da maneira como minha imaginação e experiência pessoal os entende:

↔	Conectivos diretos com alto nível associativo	Os conceitos são similares. Ex.: divino ↔ Deus
↔↔	Conectivos diretos com nível relativo de associação.	Os conceitos contêm elementos similares. Ex.: caos ↔ princípio
⇒ ⇐	Conectivos por disjunção, com associação unidirecional, mas com alto nível associativo	Um conceito “atrai” para si o outro. Ex.: folha ⇐ verde
→ ⇐	Conectivos por disjunção, unidirecional, com nível relativo de associação	O conceito (ou elementos dele) “atrai” para si o outro (ou elementos do outro). Ex.: céu ← alto

### 2.3.1 associações propostas

---

As principais associações propostas para a composição de *Sinfonia* são, então, as seguintes:

Azul ⇒ céu ← alto → divino ↔ Deus<sup>25</sup>

Vermelho/Âmbar → quente ↔ fogo ← terra ← humano ↔ Homem

Vermelho ⇒ sangue ← corpo ↔ corpo humano ↔ Homem

<sup>25</sup> À guisa de exemplo, esta seria uma análise interpretativa para esta primeira cadeia associativa: o conceito “Céu” atrai bastante o conceito “azul” e, relativamente, o conceito “alto”, que também é relativamente atraído pelo conceito “divino”, similar a “Deus”. Esta cadeia, como vemos, não é feita de

Branco ← neutro → Narrador

Verde ⇒ folha ⇔ árvore ⇔ Jardim

Serial ⇐ totalidade absoluta ← dissonância ⇐ conflito → Caos ↔ princípio → Deus

Serial ⇐ totalidade ← tensão → queda

Tonal ⇐ organização de conjuntos ⇒ hierarquia → Homem

Tonal ⇐ organização ⇒ equilíbrio ← resolução de tensões → redenção

Modal → Medieval ← simbólico → Armorial ⇔ A. Suassuna

Ternaridade ← perfeição<sup>26</sup> ⇔ Deus → princípio e fim

Claro ← definição ← clareza ↔ resolução visual → resolução sonora (tensão > resolução) ⇔ tonal

Claro ← definição → luz → presença

Penumbra ← indefinição parcial → obscuridade → presença relativa

Escuro ← indefinição total → ausência de luz ⇔ ausência

Eva<sup>27</sup> ← súplica ⇔ lamento → Incelença

Adão ← morte e ressurreição → Caboclinhos

---

associações unidirecionais. Ela funciona como uma espécie de “radiografia” do processo que me leva a estabelecer, dentro da *Sinfonia*, a luz azul, ou conjunto de luz de resultante azulado, para o foco “Deus”.

<sup>26</sup> A conotação é histórica. Refere-se à classificação que esta fórmula adquiriu a partir de comparações entre sua ternaridade (no compasso e na subdivisão dos tempos) e a Trindade Pai-Filho-Espírito Santo, ainda na Idade Média.

<sup>27</sup> O conceito “Eva”, aqui, aplica-se à Eva do texto. O mesmo vale para “Adão”.

Num outro tipo de conexão (proposto), os atrelamentos são feitos artificialmente, sem nenhum princípio que justifique a associação de seus conceitos (o conceito “jardim”, por exemplo, não atrai para si o conceito “ciclorama”, uma associação comum na obra). Sua coerência se baseia em fatores presentes numa lógica interna, que se estabelece pela recorrência, e a associação quase sempre termina em conceitos existentes no texto. Nesta possibilidade, o conectivo é representado por um hífen.

Ciclorama - Jardim (o ciclorama serve como suporte para as modificações de luz quando a narrativa se refere ao jardim)

Ascendente – céu (o uso de séries com predominância ascendente ou descendente como referência a sugestões de céu e terra no texto).

Intensidade/Densidade – clímax (*Tutti* ou acordes-cluster para um clímax dramático do texto, por exemplo).

Pictorismos (alternâncias rápidas de som e silêncio para palavras como “palpitação” e “morte”, por exemplo).

### 2.3.2 referências pessoais

Nem todos os elementos originais constantes da estrutura musical de *Sinfonia* são inéditos. Tive a oportunidade de testar a eficácia de alguns motivos e temas desde o início

deste processo. Além disso, alguns outros já eram parte integrante de outras obras, a exemplo do motivo rítmico, extraído do quinteto *Novena das Pedras*, citado anteriormente. Os mais significativos são o Tema da Redenção, utilizado no “Oratório de Santa Luzia”, e o tema cromático (o mais antigo de todos os elementos da obra), utilizado no balé “Depois do Sol”, no “Oratório de Santa Luzia” e na “Ópera dos Reis”. Como é natural, para qualquer compositor, o uso de seu próprio material em obras diferentes, estas experiências foram fontes de referências críticas, técnicas e estéticas, importantes para o desencadeamento do processo composicional de *Sinfonia*. E a funcionalidade do conjunto total resultante, se se revelar eficaz, naturalmente vai dever a essas possibilidades de experimentação muito dessa eficácia.

Da mesma forma, todo fruto de um trabalho criativo tem, em fontes exteriores, materiais de referência, frutos da admiração do compositor por uma determinada linguagem ou estruturação musical, presentes no trabalho de outros companheiros, antigos mestres do passado ou figuras de projeção no cenário musical em todos os níveis, ou por pura influência artística. A concepção de *Sinfonia* inclui, obviamente, referências desse tipo. Entre as várias influências, em todos os aspectos envolvidos na criação desta música em particular, citaria de Mahler, a *Segunda Sinfonia*, pelos campos harmônicos e orquestração; de Stravinsky, a *Sagração da Primavera*, pela instrumentação e pela orquestração; de Bernstein, *Kaddish*, pela estrutura global, e *Serenade*, pelo princípio de concatenação melódica; de Richard Strauss, *Morte e Transfiguração*, pelas associações motivico-textuais; dos mestres “armoriais” Guerra-Peixe, Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antônio Nóbrega, a harmonia e o exemplo de como fazer um uso castiço de

elementos da cultura popular; de Prokofieff, o *Concerto nº 1 para violino*, pelo caráter melódico-dramático; de Messiaen, *Turangalila*, pela rítmica global e superposições; de Berg, o *Concerto para Violino*, pelo exemplo de lirismo serial e Phillip Glass e Arvo Pärt, pela composição modular. Eu considero a presença deles em *Sinfonia* uma extensão do seu trabalho e de sua energia criativa, como bem lembrou o poeta e escritor Ariano Suassuna:

A tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; nela nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava (...), chama que recebemos, viva e acesa, das mãos do Aleijadinho, do Padre José Maurício, de Euclides da Cunha, de Villa-Lobos e de outros de raça igual; e chama que temos o dever de legar aos que se seguem, renovada e recriada para expressar nosso País, nosso Povo e nosso atormentado e glorioso tempo.<sup>28</sup>

## 2.4 instrumentação

---

Embora exista um grande aparato percussivo exigido pela partitura, a instrumentação de *Sinfonia* é relativamente simples, com o restante dos naipes convencionais reduzido a dimensões quase camerísticas e com a inclusão de uma harpa e de um piano. Apesar disso, para a obtenção da clareza textual desejada, é necessária a utilização de um grande coro. A harmonização vocal, pelo mesmo motivo, é apresentada quase em sua totalidade homofonicamente e, em grande parte da música, o coro se expressa em uníssono. O texto apócrifo deve ser articulado de forma teatral (falada) por

---

<sup>28</sup> Suassuna, A. Notas para o encarte do CD "Missa" (Missa de Alcaçus). Natal: UFRN, 1996.

quatro atores (Narrador, Deus, Adão, Eva), cujo discurso não deve assumir perfis musicais, mas conter as inflexões características da expressão cênica<sup>29</sup>.

A estrutura instrumental, para toda a obra, é a seguinte:

2 flautas

1 oboé

2 clarinetes Bb (1 clarone)

fagote

2 trompetes Bb

2 trombones

Tímpanos (1 executante)

1 Marimba

1 Glockenspiel

Percussão (4 executantes)

Congas, queixada, agogô, pratos a 2 (hi e 18"), claves, triângulo, tom-tons, cowbell, pandeiro, bongô.

(na partitura: congas, hi vibraslap, agogô, hi crash (hi, 18"), claves, triangle, mid tom 2, lo tom 1, lo tom 2, lo cowbell, tambourine, bongo).

1 Harpa

1 Piano

Violinos I (divisi)

Violinos II (divisi)

Violas (divisi)

Violoncelos

Contrabaixos

---

<sup>29</sup> É recomendável que os atores possuam ao menos um conhecimento básico de notação musical, devido às características sincrônicas de algumas seções da obra.

## Tipos de foco

---

<b>P</b>	Luz superior de pino: Elipsoidais
<b>F</b>	Luz frontal: Plano convexo aberto
<b>C</b>	Contra-luz: Refletores Par 68, foco 5
<b>L</b>	Luz lateral: Par 68, foco 5
<b>D1 e D2</b>	Luz diagonal (anteparo posterior – ciclorama): Elipsoidais com facas laterais
<b>G</b>	Luz geral de setor: no ciclorama, Set-lights; no coro e orquestra, plano convexo fechado

## Cores

---

Setor A: predominantemente Vermelho / Âmbar

Setor B: predominantemente Azul

Setor C: predominantemente Branco

Ciclorama diagonal 1: Verde

diagonal 2: Azul

set-lights: Branco

Coro / orquestra: Âmbar

## Operadores de execução

---

Subir lentamente em resistência	
Subir rapidamente em resistência	
Baixar lentamente em resistência	
Baixar rapidamente em resistência	
Extensão da operação (resistência)	
Acionar	
Desligar	

Estes símbolos são grafados numa pauta artificial de 6 espaços, cada um deles relacionado a um setor:

A (Adão, Violino solo 1)

B (Deus)

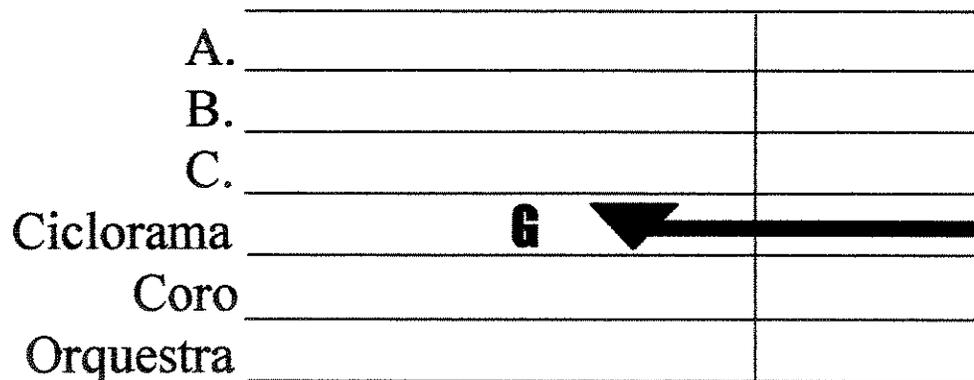
C (Narrador, Eva, Violino solo 2)

Ciclorama (conjunto de sistemas de iluminação conectados)

Coro (conjunto de sistemas de iluminação conectados)

Orquestra (conjunto de sistemas de iluminação conectados)

Exemplo:



## ***Capítulo 3***

# COMPOSIÇÃO DA OBRA

## 3.1 Primeiro movimento.

---

O texto apócrifo selecionado para o primeiro movimento de *Sinfonia* é uma espécie de resumo do argumento geral de todo o conjunto. Nele, após uma breve descrição do jardim, o Narrador faz um resumo da condição imposta ao homem por sua desobediência após a Criação. O princípio do poema (duas primeiras estrofes) é construído com base na confrontação de elementos lexicais antagônicos (ascendente/descendente). No primeiro conjunto constam “em direção ao levante” e “alcança os limites do céu”, No segundo, temos “olhar para as profundezas da terra”. Esse caráter antitético inicial é convertido então para a estruturação em movimento inverso nas duas primeiras estruturas do discurso musical, que acontecem logo após a instauração do *tema do tímpano*.

This musical score excerpt shows the first system of the first movement. It includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. A prominent feature is a large, bold arrow that starts at the beginning of the system and points diagonally upwards to the right, indicating an ascending melodic line. A second, smaller arrow points diagonally downwards to the right, indicating a descending melodic line. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

This musical score excerpt shows the second system of the first movement. It includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. A prominent feature is a large, bold arrow that starts at the beginning of the system and points diagonally downwards to the right, indicating a descending melodic line. A second, smaller arrow points diagonally upwards to the right, indicating an ascending melodic line. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Por se tratar do primeiro elemento harmônico da obra, resolvi expor desde já o princípio da superposição, que engendra basicamente todos os movimentos. As derivadas da série cromática (cujas melhores possibilidades de articulação só encontram corpo no *Scherzo*) foram usadas buscando a instabilização dos pólos sugeridos pelo *ostinato* modal dórico das cordas, logo abaixo (respectivamente Ré, para o segmento ascendente; e Fá para o descendente). A superposição combina não só os elementos em si como vários níveis de elementos. Este princípio, nesta obra, baseia-se nas seguintes premissas:

- a) Utilização dos princípios harmônicos convencionais (modais, tonais e seriais) de forma independente nas estruturas internas. Ou seja, um tema, harmonizado de forma tonal pode ser acompanhado por uma estrutura serial, e vice-versa.
- b) Construção de acordes como resultado da sobreposição de estruturas simples (motivos, díades, tríades tonais, etc.). Esses acordes seriam então obtidos por acaso ou segundo algum princípio combinatorial.
- c) Construção de acordes como resultado da sobreposição de outros acordes, escolhidos dentre aqueles que estabelecem os pólos principais da obra.
- d) Deslocamento proposital de bases harmônicas em intervalos fixos (geralmente uma quinta justa abaixo).

Exemplo: I, cc. 109-122.

Estruturas em lá menor

Acorde de Si bemol maior

As 12 notas do total cromático

Cadência para lá menor

Exemplo: I, cc. 90-94: Deslocamento da base harmônica (piano e cordas graves) uma quinta justa abaixo.

Cadência I - IIm - IV - I em Si bemol Maior

Cadência I - IIm - IV - I em Mi bemol Maior

Cadência I - IIm - IV - I em Si bemol Maior

Cadência I - IIm - IV - I em Mi bemol Maior

83

Essa orientação confere à estrutura geral uma certa instabilidade harmônica, que não permite, em muitos pontos, a sensação de polarização definitiva ou passageira. Apesar disso, a inserção de vários “pontos de apoio” tonais (acordes perfeitos no *tutti*, tríades em *ostinato*, resoluções tonais, etc.) nas estruturas de toda a obra torna-a, em essência, um discurso tonal.

O exemplo a seguir, um fragmento da segunda seção, exemplifica a liberdade na superposição de motivos em diversas regiões harmônicas.

This image shows a musical score with various instruments and voices. The score is annotated with several chord labels in boxes, connected to specific musical passages by lines. The labels are: Fá Maior, Si menor, Si bemol menor, Mi menor, Ré Maior, Lá menor, and Dó menor. The score includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Trumpet I, II, and III, Trombone I, II, and III, Horn I, II, III, and IV, Violin I and II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The page number 85 is visible at the bottom.

A acumulação progressiva de elementos foi também o recurso utilizado para dar ênfase à dramaticidade sugerida por alguns pontos do texto.

Exemplo: I, cc. 208-215. Acúmulo progressivo das notas da série derivada A, alternando as notas de cada hexacorde, culminando com duas versões verticais da série: “A palavra que te criou”.

The image shows a musical score for measures 208-215. The score is arranged in a system with multiple staves. On the left, the staves are labeled: Vla. I, Vla. II, Vla. III, Vla. IV, Vln. I, Vln. II, and C. (Cello). The music features a progressive accumulation of notes from a series A, alternating between hexacords. The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section shows the gradual buildup of notes, while the second section, starting at measure 215, features two vertical versions of the series. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Como foi mencionado anteriormente, as poesias de Ariano Suassuna têm componentes que justificam sua presença ao lado dos apócrifos. “Os imponentes guardiães dos ritos da cidade são os mesmos querubins do portão do jardim” (CAMPBELL). Eu vejo essas poesias como uma manifestação da visão de personagens exteriores, que participam do argumento, mas de um modo mais contemplativo. Como uma referência ao teatro grego, que via assim a função do coro, direcionei esses textos para as passagens corais, que serviriam, ora como comentaristas, ora como exteriorizações metafóricas da psique das personagens.

Mesmo quando acompanhados por estruturas alheias à sua realidade, os coros foram pensados como aqueles “guardiães dos ritos da cidade”, num sentido musical. Quero dizer: na composição dos coros foi preservada a linguagem tradicional, tanto no perfil melódico,

que rejeita os arroubos intervalares da série em favor de uma roupagem mais característica dentro do idioma rural nordestino, quanto na harmonização, feita predominantemente em tríades perfeitas.

Da mesma forma que os demais, o primeiro movimento foi composto numa estrutura livre em seções, cujo teor era mais sugerido pelo texto do que por qualquer princípio morfológico tradicional. A utilização de elementos comuns no decorrer de toda a obra tem então a intenção de funcionar como fatores de coerência do discurso. Além disso, alguns procedimentos como o citado acúmulo progressivo de elementos, a suspensão momentânea do discurso musical e a presença de cadências tonais ao final de estruturas harmonicamente instáveis, presentes em todos os movimentos, buscam justamente esta coerência.

O esquema formal do *Movimento I* apresenta-se com a seguinte configuração:

#### SEÇÃO A

Tema do tímpano

Série derivada B  
Estruturação ascendente

NARRADOR: Ao terceiro dia, Deus plantou o jardim a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de água, que circunda o mundo inteiro, e alcança os limites do céu.

Série derivada A  
Estruturação descendente

E ao norte do jardim há um mar de água, claro e puro ao paladar, como nada iguala; de maneira que, através de sua transparência, pode-se olhar para as profundezas da terra.

Transição desespero (trio)

E Deus criou esse mar de Seu próprio agrado, pois Ele sabia o que seria do homem que Ele iria fazer; assim, após deixar o jardim, por causa de sua desobediência, nasceriam homens na terra, dentre os quais morreriam os justos cujas almas Deus faria ressurgir no último dia; quando então voltariam à sua carne, banhar-se-iam na água do mar,

Tema do tímpano

e todos se arrependeriam de seus pecados.

Tema do desespero

## **SEÇÃO B**

*Presto*

Tema do tímpano

## **SEÇÃO C**

[predominância modal: dórico]

CORO: Um Sol-negro, de escuros Encrespados,  
refletido nas Águas que matiza.  
Alvas pedras. Amena e fresca Brisa.  
Um fino Capitel transfigurado.

Pardos Montes, no Chão encaستoados.  
A Fonte. A crespa Relva, na divisa.  
Colunas do frontal que o Musgo frisa.  
O Vale que se fende, aveludado.

E o Pomar: seu odor sua aspereza.  
Essa Romã, fendida e sumarenta,  
com o Topázio castanho, mal-exposto.

Tema do tímpano

Os frutos odorantes. E a Beleza,  
- esta Onça amarela que apascenta  
a maciez da Morte e de seu gosto.

Transição serial

## **SEÇÃO D**

acúmulo

DEUS: Eu ordenei os dias e os anos nesta terra,  
e tu e tua descendência deverão habitar e caminhar nela,  
até se cumprirem os dias e os anos;  
então Eu enviarei a Palavra que te criou,  
e à qual tu desobedeceste,  
a Palavra que te fez sair do jardim,  
e que te ergueu quando tu estavas caído.

cadência (resolução tonal)

CORO: O castigo do Corpo e seu mistério,  
o queixume do sangue e seu Fascínio.  
Que sentido há na Carne rebelada,  
que Nobreza de sangue e Confusão?

## **SEÇÃO B'**

*Presto* (com acréscimo do coro)

Os Arcanjos alados, que esvoaçam  
seu silêncio de Brasa e sua espada,  
choram talvez, na Sede apaziguada,  
a ausência de meu Corpo enfurecido:  
pois a Carne contém culpas Sagradas,  
ecos de amor, de Sono e algum olvido,  
e guarda, sob a Relva e o monte fulvo,  
o desejo do Tempo e o Odor da morte.

Suspensão

## **CODA**

mas não procures nela o que não tem.  
Ali só há Colina e sangue espesso,  
palpitação do Pássaro, agonia  
o desejo do Tempo, o Sol sem preço,  
[e a relva que no Fruto se incendeia]  
o sonho que é do Fim e do Começo.

Tema do tímpano

## 3.2 Segundo movimento.

---

Os argumentos básicos do texto destinados ao segundo movimento são os comentários de Adão à realidade da queda, sua conseqüente morte e os argumentos de Eva para a ressurreição de Adão. Em termos de dimensão, esse texto foi o que apresentou o maior desafio. Além do que o texto apócrifo não contempla o momento do pecado original, a essência do argumento, em toda sua plenitude, mas apenas numa menção feita no clímax do *Scherzo*. Isso me levou a inserir neste movimento o *Concerto*, o “desafio” para dois violinos. Os violinos solistas são extensões metafóricas das personagens Adão e Eva, na medida em que permitem um “diálogo” entre os dois, uma condição inexistente no texto. O diálogo se apresenta na forma de um “desafio” curto, que interliga os dois coros do movimento e articula a dinâmica e a agógica entre dois pontos vitais do argumento, que possuem realidades diferentes em termos de força e andamento. Este ponto da partitura é, para mim, o momento do “sonho”, de Adão, em antítese ao “despertar” de Eva (constatação da morte); a experimentação do fruto do bem e do mal (antítese); desejo e medo (CAMPBELL); morte e ressurreição; caboclinhos e incelenças.

Apesar de aparecerem modificados em outros andamentos, é aqui que os temas oriundos da cultura popular são aproveitados mais intensamente. O tema dos caboclinhos fornece o impulso inicial, na forma de um pequeno motivo que acompanha o pulso.

Inciso inicial do tema dos caboclinhos

pulso

É o perfil rítmico-melódico deste tema que engendra praticamente toda a primeira parte do movimento (Adão), com exceção do trecho do coro, composto sobre um tema original. A seção inicial superpõe duas estruturas em imitação, uma, nas cordas, com o motivo b, e outra nas madeiras, uma fuga com um motivo original, que denominei “motivo do desafio”, que surge posteriormente na seção central, mas que foi composta antes. A seção seguinte, que articula o primeiro diálogo entre a marimba e o piano, com duas versões da série cromática (original e “lírica”), apresenta, na percussão, uma versão rítmica, reduzida, da “fuga do desafio”.

Exemplo: II, cc. 22-33.

The image displays a musical score for Example II, measures 22-33. It is organized into two systems. The upper system contains vocal staves for Soprano (Sop.), Alto (Alto.), Tenor 1 (Ten. 1.), Tenor 2 (Ten. 2.), and Bass (Ba.), along with a piano accompaniment staff. The vocal parts are annotated with 'Série cromática' and 'Série "lítica"'. The piano accompaniment features a 'sujeito' (subject) and a 'resposta' (response). The lower system shows the piano accompaniment in detail, with 'Série cromática' markings indicating specific melodic lines.

O ponto culminante do discurso de Adão é pontuado pela fuga “caboclinhos” (cc. 62-71), que acontece após uma breve intervenção do tema da redenção. A suspensão que antecede o “tema do desespero” traz os elementos textuais da morte do protagonista (“e todo prazer desta vida chegou a um fim”). O “tema do desespero”, retirado do primeiro movimento, foi a solução encontrada para a articulação entre dois momentos de diferentes andamentos. A seção coral subsequente, mesmo em andamento mais rápido, traz ainda o pulso inicial na orquestra, com sua constituição intervalar invariável (nona no piano e sétima na harpa), e apresenta uma utilização peculiar das séries derivadas. As integrais constitutivas do segundo hexacorde da série A e do primeiro da série B (vide página 57) são transformados em indicadores métricos para intervenção dos grupos de semicolcheias nas cordas agudas e na percussão:

Exemplo: II, cc. 95-106.

H2 da série A: {3, 8, 4, 7, 5, 6}

H1 da série B: {5, 6, 4, 7, 3, 8}

Posteriormente (c. 137), os grupos de semicolcheias são transferidos para as madeiras, agora na configuração do “acorde místico”, de Skryabin<sup>1</sup>, em quartas superpostas, sendo a fundamental substituída pela série cromática fragmentada em grupos de quatro notas.

O “desafio” foi todo construído dentro do sistema tonal/modal, sem superposições. Ele é baseado essencialmente no tema dos caboclinhos e no tema do desafio e conduz diretamente para o coro de Eva, que foi situado antes do texto da personagem não só por motivos formais (simetria: texto – coro – desafio – coro – texto) como de argumento (o texto do coro serve de argumento de Eva para Adão, enquanto o texto apócrifo serve de argumento de Eva para Deus).

<sup>1</sup> Este acorde foi construído para ser a base da harmonia de uma obra que o compositor não conseguiu concluir, e da qual resta o estudo prévio, conhecido como a sinfonia *Prometeu*. Esta obra associa à interpretação uma partitura de cores, parcialmente baseada nas idéias do padre Castel.

A transição do coro para o apócrifo (texto de Eva) é feita através de um trio, com base no tema da incelença, no qual optei pelo deslocamento proposital da base harmônica de Ré para Mi, para instabilizar harmonicamente o trecho, mas mantendo pontos de apoio tônicos com as notas originais.

Exemplo: II, cc. 419-428: construção contrapontística original.

Pontos de apoio (Acordes de tônica)

Exemplo: II, cc. 419-428: versão definitiva.

Base harmônica deslocada um tom acima

A orquestração do texto de Eva principia por uma referência ao pulso inicial, após o qual o violino apresenta a versão completa do tema da incelença, sem acompanhamento. Este tema é a base do acompanhamento da orquestra para o texto da protagonista, e aparece nas seguintes configurações:

- a) violino sem acompanhamento.
- b) Oboé, com interferências do pulso, no “acorde místico”, de Skryabin.
- c) Num processo imitativo das cordas, sobre a base do tema da redenção.
- d) Harmonizado nas madeiras.

As últimas palavras do texto são acompanhadas por uma superposição da série “lírica”, pelo violino solo e piano (num intervalo de sétima maior de um para o outro), e da escala cromática de ré, no contrabaixo. As duas últimas notas da escala cromática servem de suporte para o engendramento de mais uma versão vertical do total cromático, em díades sucessivas (“que nós dois possamos morrer da mesma maneira”):

Exemplo: II, c. 503

The image shows a musical score for Example II, measure 503. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bb Cl. 1, Bb B. Cl. 2, Ebn., and Ch. The Fl. 1 and Fl. 2 staves have a treble clef and a key signature of one flat. The Ob., Bb Cl. 1, and Ch. staves also have a treble clef. The Bb B. Cl. 2 and Ebn. staves have a bass clef. The music consists of several notes with accents and dynamic markings like *mf* and *sf*. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

Esta é a estrutura formal do segundo movimento:

### SECÃO A

A  
Fuga desafio  
Pulso

ADÃO: Olha para esta caverna que será nossa prisão neste mundo, é um lugar de castigo!

Que é isto comparado com o jardim?  
Que é esta estreiteza comparada com o espaço do outro?

Que é esta rocha ao lado destas grutas?  
Que são as trevas desta caverna comparadas à luz do jardim?

Que é esta lápide de rocha suspensa para nos abrigar comparada à misericórdia do Senhor que nos acolhia?

Acúmulo  
B  
Fuga desafio (percussão)  
(*ostinato*)

Que é o solo desta caverna comparado à terra do jardim?  
Esta terra, coberta de pedras, e aquela plantada com deliciosas árvores frutíferas?

Olha para teus olhos e para os meus, que dantes viam anjos no céu louvando; e eles, também, sem cessar.

a'  
pulso

Mas agora nós não vemos como víamos:  
nossos olhos são de carne;  
não podem ver da mesma maneira como viam antes.

Que é nosso corpo hoje comparado ao que era em dias passados,  
quando habitávamos no jardim?

Acúmulo  
b'  
(*ostinato*)

Recorda-te da natureza luminosa na qual vivíamos enquanto habitávamos no jardim!

Ó Eva! recorda-te da glória que repousava em nós no jardim.  
Recorda-te das árvores que faziam sombra sobre nós no jardim enquanto nos movíamos entre elas.

Tema da redenção  
Fuga caboclinhos

Ó Eva!  
recorda-te de que, enquanto estávamos no jardim,  
não conhecíamos nem a noite nem o dia.  
Pensa na Árvore da Vida, de sob a qual brotava a água,  
e que derramava brilho sobre nós!  
Recorda-te, ó Eva, da terra do jardim e da sua luminosidade!

Pensa, oh! pensa neste jardim onde não havia escuridão enquanto morávamos nele.

Transição desespero

Enquanto que,

Suspensão  
tão logo chegamos a esta Caverna dos Tesouros,  
a escuridão envolveu-nos; tanto que não mais podemos  
ver-nos um ao outro;  
e todo prazer desta vida chegou a um fim.

Tema do desespero

### **SEÇÃO B**

Pulso

[predominância modal: eólio]

CORO MASCULINO: Eu vi a Morte, a moça Caetana,  
com o Manto negro, rubro e amarelo.  
Vi o inocente olhar, puro e perverso,  
e os dentes de Coral da desumana.

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,  
os peitos fascinantes e esquisitos.  
Na mão direita, a Cobra cascavel,  
e na esquerda a Coral, rubi maldito.

Interlúdio: caboclinhos (vln. Solo)  
Acorde místico (*Skryabin*)  
+ série cromática

Na frente, uma coroa e o Gavião.  
Nas espáduas, as Asas deslumbrantes  
que, rufando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,  
caules de prata, espinhos estrelados  
e os cachos do meu Sangue iluminado.

### **SEÇÃO C**

Desafio (violinos)

Tema caboclinhos

Tema desafio

### **SEÇÃO D**

Pulso (maior atividade)

[predominância modal: eólio]

CORO FEMININO: Deixa a cabeça em meu peito  
enquanto o Sol agoniza:  
longe, na tarde Dourada,  
ouço-te a Voz desvelada,  
antiga, forte, Indivisa.

Pulso

Tempo e fortuna passaram,  
passaram Sede e saudade:  
deixa a cabeça em meu peito  
que teu Cabelo desfeito  
canta a Vida e a brevidade.

*A cappella*

Um dia terei passado  
e Tu passarás também:  
mas, antes, um outro Peito,  
talvez sem tanto proveito,  
guarde o que o meu hoje tem.

Retorno do pulso (maior atividade)

Que seja, pois: vida é Fruto,  
morte, Sol, sono e Suspeita.  
E eu te quero como à Vida  
doce e cruel – sem Medida  
na sua Glória imperfeita.

Transição incelença (trio)

## SECÃO I

Pulso

Tema incelença

EVA: Ó Deus, perdoai-me o meu pecado,  
o pecado que eu cometi, e não o volteis contra mim.  
Pois fui eu quem provocou a queda do Vosso servo, do  
jardim para este lugar perdido; da luz para esta  
escuridão; e da morada da alegria para esta prisão.

Acorde místico

(Skryabin)

Ó Deus, olhai para este Vosso servo assim caído  
e ressuscitai-o de sua morte,  
para que ele possa lamentar-se e arrepender-se  
de sua desobediência cometida através de mim.

Não leveis sua alma desta vez;  
mas deixai-o viver para que ele possa expiar sua culpa  
segundo a medida de seu arrependimento,  
e fazer Vossa vontade, antes de sua morte.

Tema incelença

+ base redenção

Pois Vós, ó Deus,  
fizeste cair uma sonolência sobre ele,  
e tomaste um osso de seu lado,  
e restauraste a carne em seu lugar,  
por Vosso poder divino.

E Vós me tomastes, o osso,  
e me fizeste uma mulher,  
luminosa como ele,  
com coração, razão e fala;  
e de carne como ele mesmo;  
e Vós me fizestes à semelhança de seu semblante,  
por Vossa misericórdia e poder.

Tema redenção

Eu e ele somos um,  
e Vós, ó Deus,  
sois o nosso Criador,  
Vós sois Aquele que nos fez a ambos no mesmo dia.

Tema incelença

+ base redenção

Portanto, ó Deus, dai-lhe vida,  
para que ele possa estar comigo nesta terra estranha,  
enquanto nós morarmos nela por causa de nossa  
desobediência.

Série "lírica"

+ escala cromática

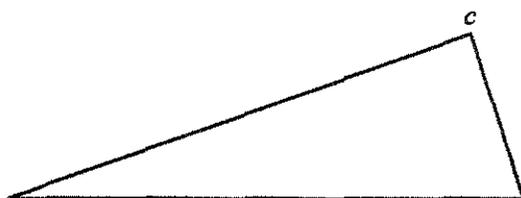
Mas se Vós não quiserdes dar-lhe vida, então levai a  
mim, até a mim, como ele; para que nós dois possamos  
morrer da mesma maneira.

### 3.3 Terceiro movimento: *Scherzo*

---

O terceiro movimento é, a meu ver, o ponto crucial do argumento. É o momento em que Deus comenta o desígnio do homem, o porquê da queda, a redenção, e faz uma profecia da vinda do Cristo (“quando Eu descer do céu e tornar-Me carne da tua descendência...”). Os contornos dramáticos do texto, articulado da forma como pensei, conduzem o clímax de toda a obra para o momento em que Deus impõe ao homem a queda, por causa do pecado (“Eu dei o mandamento e te preveni, e tu caíste!”). Este é, ao mesmo tempo, o ponto culminante do movimento e da concepção global, que faz da obra um exemplo, interna e externamente, da estrutura dramática proposta por Gustav Freitag, em seu livro *Technik des Dramas*<sup>2</sup>, que pode ser esquematizada na visualização do *Triângulo de Freitag*. O desenvolvimento dramático se apresenta em contínua progressão até atingir o ponto culminante *c*, após o qual, cai bruscamente até sua conclusão. Esta idéia tem raízes em terrenos extramusicais, em certas condições físicas, fisiológicas e de ordem natural<sup>3</sup>.

Figura: O *Triângulo de Freitag*.



O nome *Scherzo*, dado a este movimento é uma clara alusão à estrutura global da sinfonia de moldes clássicos que se faz presente na fórmula de compasso e na situação,

---

<sup>2</sup> Citado por TOCH, 1985: 52-53.

<sup>3</sup> A forma da tempestade, o campo psicofisiológico do erótico e a própria configuração da vida, em termos de energia vital, são exemplos da realidade deste processo.

como terceiro movimento. A estrutura formal, no entanto, como nos outros movimentos, segue essencialmente o desenho formal sugerido pelo texto.

Este andamento possui duas características diferenciadoras: não possui coro e é inteiramente protagonizada por uma única personagem. Esses aspectos desvelaram um problema básico: poderia articular o discurso usando a superposição de estruturas, mesmo sendo esta justificada, em outros movimentos, pela existência da realidade das distintas personagens no argumento?<sup>4</sup> A solução encontrada foi a adoção arbitrária das superposições, em prol da coerência, e a utilização do “motivo” do *Scherzo*, uma pequena estrutura tonal em duas partes, que permeia o movimento e articula-se com as várias formas de aparição das séries<sup>5</sup>.

Acorde de Ré Maior

Bordadura na dominante

Exemplo: III, c. 10. O “motivo” do *Scherzo*, com a bordadura pelo clarinete.

<sup>4</sup> As superposições baseiam-se essencialmente nessa realidade e fundamentam-se nas relações estabelecidas anteriormente: Deus – serial; coro – modal; Adão – caboclinhos – tonal; Eva – incelença – modal; Narrador – neutro.

<sup>5</sup> O “motivo” não é original, foi usado numa composição anterior: o *Dialogos de Nuestra America*: Natal, 2001.

A série cromática engendra estruturas em vários níveis. Além da sua utilização usual, ela aparece também em aumentações, fragmentações, figurações rítmicas e associada a temas e motivos anteriores. A utilização de suas notas para a criação de uma versão “serial” do motivo principal gerou uma espécie de “simbiose” entre as duas realidades:

Exemplo: III, cc. 112-119: A versão “serial” do motivo.

The image displays a page of a musical score for measures 112-119. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, Tuba/Euphonium, and Piano. The piano part is the central focus, showing a complex chromatic series. The score is annotated with arrows and labels 'a' and 'b' to highlight specific musical features.

A passagem que antecede o clímax (“pois eu te fiz de luz”) é feita de múltiplas superposições: nas madeiras, o motivo *d* é configurado segundo um perfil rítmico gerado a partir da subestrutura superior (parte aguda) da série cromática. O acúmulo em camadas cada vez mais densas superpõe regiões harmônicas distintas. O piano apresenta a série cromática deslocando-se pelas regiões de Sol, Sib e Ré, sucessivamente, enquanto as

cordas, com base no mesmo perfil rítmico das madeiras, apresentam um material modal (bVII), que se desloca paralelamente ao piano pelas regiões Ré, Fá e Lá, sucessivamente. O exemplo é apresentado com a colorização proposta por Skryabin (Ré, amarelo; Fá, vermelho escuro; Lá, verde; Mi e Si, azul claro; Dó, vermelho; Si bemol, aço (cinza)).

Exemplo: III, cc. 151-166: Superposição e acúmulo de estruturas.

The image shows a complex musical score with multiple staves. On the left, a box labeled "menor" points to the top staves. On the right, a box labeled "Si menor" points to a specific staff. The piano part (Pno.) has three boxes labeled "Sol", "Si bemol", and "Ré". Below the piano part, there are four boxes labeled "Ré menor", "Fá menor", "Lá menor", and "Ré menor" corresponding to the string parts. The score is divided into four measures, with these boxes indicating the modal structure in each.

Uma outra possibilidade de engendramento a partir da série, que considerarei particularmente interessante dentro do processo de criação, foi a do tratamento dado à harmonia do acompanhamento, na seção da profecia (terceira seção). Nela, o mesmo arpejo básico, no piano, é deslocado um semitom de cada vez, seguindo rigorosamente o perfil intervalar das versões ascendente e descendente da série cromática original. O conjunto serve de esteio para a estruturação da “fuga lírica”, cuja resolução no tom de ré maior representaria a transferência, para o discurso musical, do sentido literário da redenção

“para te salvar”). Para esta cadência final, optei por suprimir o arpejo relativo à última nota da série descendente (Mi bemol), de modo a configurar melhor o movimento da base harmônica dentro da realidade tonal (deslocamento da base em um tom descendente). Para as cordas, construí um acorde que chamei de “sensível múltipla”, composto pelo agregado total das notas distantes em um semitom das constituintes do acorde perfeito de Ré maior, para onde cadencia.

Exemplo: III, cc. 187-199: Deslocamento dos arpejos, segundo o perfil intervalar da série cromática – versão ascendente.

Harpa

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mp

Início da “fuga lírica”

Exemplo: III, cc. 210-213: A conclusão do *Scherzo* e o acorde de “múltipla sensível”.

Fl. I

Fl. II

Ob.

Bs. Cl.

Bs. B. Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

Tema da redenção (final)

Motivo do *Scherzo*

Acorde de “múltipla sensível”

A estrutura formal do *Scherzo*:

**SEÇÃO A**

Elementos anteriores

Motivo (ob.)

Motivo (cl. bsn.)  
acúmulo (*ostinato*)

DEUS: Adão, enquanto [estiveste] em Meu jardim e [obedeceste] a Mim, esta luz brilhante repousou também sobre ti.

Mas quando eu soube de tua desobediência, privei-te desta luz brilhante.

Ainda assim,  
por Minha misericórdia,  
não te transformei em escuridão,  
mas fiz teu corpo de carne,  
e sobre ele estendi esta pele,  
a fim de que suporte o frio e o calor.

Motivo (mar.)  
suspensão

Tivesse Eu permitido à Minha ira cair pesadamente sobre ti, serias destruído;  
e tivesse Eu te transformado em escuridão, seria como se Eu te matasse.

Motivo (tpt.)  
Tema da redenção  
+ caboclinhos  
+ incelença

### SEÇÃO A'

Motivo (ob.)

Mas, em Minha misericórdia, fiz-te como és, quando tu desobedeceste ao meu mandamento,  
ó Adão,  
expulsei-te do jardim e te fiz chegar a esta terra; e ordenei-te habitar nesta caverna; e a escuridão caiu sobre ti, como caiu sobre aquele que desobedeceu ao Meu mandamento.

Motivo (cl. bsn. cl.)  
Acúmulo (*ostinato*)

Neste caso, ó Adão,  
esta noite te enganou. A noite não há de durar para sempre; mas por doze horas apenas; quando terminar, a luz do dia retornará.

### SEÇÃO B

Motivo (versão "serial")

Não lamentes, portanto nem te alteres, e não digas em teu coração que esta escuridão é longa e se arrasta devagar; e não digas em teu coração que Eu te estou castigando com isto.

Tema da redenção (bsn.)

Fortalece teu coração e não tenhas medo. Esta escuridão não é castigo.

suspensão

Mas, ó Adão,

Motivo (fl.)

Eu fiz o dia e coloquei nele o sol para dar luz,  
a fim de que tu e teus filhos fizésseis o vosso trabalho.

Motivo (cl.)

Pois Eu sabia que tu irias pecar e desobedecer, e vir para esta terra.

Motivo (tbn.)

Ainda assim Eu não te forçaria,  
nem seria duro contigo,  
nem te confinaria;  
nem te condenaria por tua queda;  
nem por tua saída da luz para esta escuridão;  
nem mesmo por tua saída do jardim para esta terra.

acúmulo

Pois Eu te fiz de luz; e quis gerar de ti filhos de luz, semelhantes a ti.

Então Eu te dei um mandamento acerca da árvore, de não comeres dela.

Eu dei o mandamento e te preveni,  
e tu caíste.

Motivo (*tutti*)

Transição (hp.)

### SEÇÃO C

Versão ascendente dos arpejos

Série "lírica"

Série "lírica" invertida  
+ série derivada

suspensão  
Versão descendente dos arpejos

Cadência (resolução tonal)

Quando Eu descer do céu  
e tornar-Me carne da tua descendência,  
e tomar sobre Mim a enfermidade  
da qual tu padeces,  
então a escuridão que caiu sobre ti nesta caverna  
virá sobre Mim no túmulo,  
quando Eu estiver na carne da tua descendência.

E Eu, que sou eterno,  
estarei sujeito à contagem dos anos,  
dos tempos,  
dos meses  
e dos dias,  
e serei considerado como um dos filhos dos homens,  
para te salvar.

### 3.4 Quarto movimento: *Finale*

---

A metamorfose e fragmentação sofrida pelo tema da redenção no decorrer de *Sinfonia*, desde o princípio até a sua configuração definitiva no *Finale*, foi pensada como uma referência ao conceito budista de redenção, que revela uma “experiência interna de transformação psicológica – não forjada indiretamente pelo Salvador, mas inspirada pela imagem e radiância de sua vida” (CAMPBELL). Desta forma, o *Finale*, cujo argumento trata do alvorecer do primeiro dia e da Redenção do homem, foi pensado como a razão de ser desta transformação, muito embora existam várias ocorrências da série no princípio, notadamente nas duas estruturas seriais que se sobrepõem simultaneamente ao discurso tonal do piano, e que servem como elementos de instabilização harmônica que buscam equilibrar o discurso predominantemente tonal do movimento.

Exemplo: IV, cc. 2-7: A sobreposição das estruturas seriais ao discurso tonal do piano.

série derivada

série "lírica"

Assim sendo, o *Finale*, o movimento mais curto da obra, é composto essencialmente pelo tema da redenção (“Ó Adão, levanta-te e põe-te em pé”), que, aqui, aparece em sua versão completa, com as modulações Ré maior → Fá maior e Fá Maior → Lá maior, com orquestração em progressão cumulativa de instrumentos, e que culmina com as palavras que antecedem a última intervenção do coro (“Eu sou Deus, Aquele que te confortou à noite).

O coro final mantém a característica homofônica e triádica das suas intervenções anteriores e é composto com um tema original, de perfil linear e retilíneo, que contrasta com o desenho melódico do fragmento final do tema da redenção, que toma de empréstimo para a conclusão de sua frase principal.

Exemplo: IV, cc. 63-72

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Portuguese. A rectangular box highlights a specific melodic fragment in the Soprano part, which is identified as the 'Fragmento do tema da redenção'.

Fragmento do tema da redenção

Após a conclusão do coro, tomei a liberdade de, pela primeira vez, superpor a poesia armorial de Ariano Suassuna ao texto apócrifo. Isso foi realizado com a repetição, pelo coro, do último verso da poesia (“é tudo o que no ventre hás de alcançar”). O motivo original composto para este texto tem sua base harmônica no princípio do tema, o que, mais

do que razões literárias, motivou sua repetição, muito embora a resultante literária tenha me agradado muito.

Para concluir o movimento e a obra completa, superpus os dois elementos mais importantes; a série cromática, transposta para o pólo harmônico mais importante: Ré, no piano; e o tema da redenção, nas cordas agudas, à escala cromática de ré, nas cordas graves.

Exemplo: IV, cc. 105-118.

Superposição final:  
Escala cromática, Série cromática e Tema da redenção

O arremate final é feito pela orquestra com o final do tema da redenção, e o retorno do tema do tímpano (agora se permitindo a uma cadência V – I) propõe a transformação em

música de “o sonho que é do Fim e do Começo”, justamente o ponto de ruptura da poesia cantada pelo coro neste e no primeiro movimento, o ponto que deixou para trás justamente o verso cujo teor se traduz mais perfeitamente na essência do apócrifo a que se associa, e que se permite retornar: um sonho que, ao se realizar, revela o que sempre existiu.

*Finale*: Estrutura formal.

### **SECÇÃO A**

Acúmulo

Séries derivadas

+ série “lírica”

NARRADOR: Então Adão começou a sair da caverna.  
E quando chegou na boca da caverna,  
parou e voltou sua face em direção do leste,  
viu o sol levantar-se em raios brilhantes  
e sentiu o seu calor no seu corpo;  
teve medo dele e pensou em seu coração  
que esta chama vinha para castiga-lo.

acúmulo

Pois ele pensou que o sol era Deus.

Por isso ele ficou com medo do sol  
quando seus raios ardentes o alcançaram.  
Ele pensou que com isto Deus tencionava castiga-lo  
todos os dias decretados para ele.

Tema do tímpano

Mas, enquanto ele assim pensava no seu coração,  
a Palavra de Deus veio e lhe disse:

Cadência (resolução tonal)

Tema da redenção (D)

DEUS: Ó Adão, levanta-te e põe-te em pé.

Tema da redenção (F)

Este sol não é Deus;  
mas foi criado para iluminar o dia.

Eu sou Deus, Aquele que te confortou à noite.

Tema da redenção (A)

### **SECÇÃO B**

Predominância modal: eólio

CORO: As águas não habitam nenhum ventre:

sangue possuído, ou sangue derramado  
e tenha embora as Margens e o murmúrio,  
não procures as águas noutra Sangue.  
Sejas mulher, ou guardador de cabras,  
o Ventre aberto, e o sangue descerrado  
devolverão na treva o teu Gemido  
e o Negro Gavião da soledade  
é tudo o que no Ventre hás de alcançar.

Tema da redenção (D)

Tema da redenção (F)

DEUS: Em verdade Eu te digo,  
esta escuridão passará por ti (é tudo o que no ventre...)  
todos os dias que determinei para ti  
até o cumprimento da Minha Aliança;  
quando então Eu te salvarei  
e te levarei de novo ao jardim,

Tema da redenção (A)

para a morada de luz que tu almejas, (é tudo o que no ventre...)  
onde não há escuridão.  
Eu o trarei a ele,  
ao reino do céu.

**COBA**

Tema da redenção  
+ série cromática  
tema do tímpano

## CONCLUSÃO

---

O que me levou a pesquisar e experimentar de forma mais intensa a associação multidimensional na composição de uma obra de grande porte foi a curiosidade natural despertada pela constatação do poder que a música tinha de sugerir elementos exteriores à sua realidade essencial em algumas pessoas. Aliado a isso, minhas incursões no campo da composição de trilhas sonoras envolvendo várias dimensões provavelmente serviram como um incentivo subconsciente, me guiando na mesma direção. Digo subconsciente pelo simples fato que sempre fui defensor da idéia de que a música por si só não *significa* nada além do que ela tem de particular à sua própria realidade: engendramentos sonoros construídos dentro de princípios estabelecidos pela tradição ou criados na mente de algum compositor, capazes de *gerar* no ouvinte, não de *transmitir* a ele, componentes de caráter emocional, provavelmente ausentes no processo composicional do autor deles.

Falando desta forma, tem-se a impressão que a criação musical é para mim um conjunto limitado em alguns processos sonoros meramente racionais ou puramente intuitivos. Mas não é assim. A curiosidade natural a que me referi levou-me a confrontar minhas experiências com as de outros compositores, essas, feitas dentro da ótica da multidimensionalidade. Composições cujo mérito primordial assentava-se em princípios, às vezes, não musicais. Desde os tempos de colégio já havia experimentado processos idênticos, da “pintura” musical à “expressão corporal” de um objeto ou fenômeno. Entretanto, entender a composição como integração de forças dimensionais distintas, como a luz e o texto, com seus elementos abarcados pelo processo *desde o seu principio* parecia

novidade para mim, e, numa postura bem objetiva, iniciei por uma abordagem paramétrica dessas conexões, para tentar estabelecer lógicas associativas com visível coerência. Naturalmente, o esforço foi em vão.

As associações de cunho matemático, metafórico, simbólico, *et cetera* entre a música e outras dimensões, como a cor, por exemplo, que foram o esteio intelectual que guiou a busca de vários pensadores na história, esbarra numa subjetividade que é inerente à natureza essencial da música. Avaliando as várias possibilidades teorizadas e experimentadas anteriormente pelos outros, pude concluir que cada obra advoga para si seu próprio universo associativo, e esta é a grande condição de legitimidade que esse tipo de música possui, que flui do criador para a criação, sem a interferência de realidades alheias a uma cumplicidade compartilhada pelos dois. Em termos práticos, a composição de *Sinfonia* me deu o enorme prazer de, uma vez estabelecidos os materiais e técnicas que guiariam sua estruturação, torná-la uma realidade e aprender com ela e com as possibilidades que se apresentaram, o que me faz sentir mais amadurecido como criador nesta difícil mas compensadora arte que é a música.

## BIBLIOGRAFIA

---

- ABDOUNUR, O. J. *Matemática e Música – O pensamento analógico na construção de significados*. São Paulo: Escrituras Editora (Coleção Ensaio Transversais), 1999.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ALMADA, C. *Arranjo*. São Paulo: Unicamp, 2000.
- ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, M. *Danças Dramáticas do Brasil (3 v.)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os Cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- ANTUNES, J. *A Correspondência entre os Sons e as Cores*. Brasília-DF: Thesaurus Ed. 1982.
- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução: Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução: Therezinha Monteiro Deutsch e Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas-SP: Papyrus Editora, 1995. (2ª edição).
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução: CNBB. São Paulo: Paulus, 2001.
- BOSSEUR, J. *Le Sonore et le Visuel – Intersections Musique/Arts Plastiques Aujourd'hui*. Paris: Dis Voir.
- BOULEZ, P. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Apointamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro Grego – Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 2001. 8ª ed.
- BRINDLE, R. S. *Serial Composition*. Londres: Oxford University Press, 1966.

- CAMPBELL, J. *Mitos, Sonhos e Religião – nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMPOS, A. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COTTE, J. V. *Música e Simbolismo – ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CRIPPA, G. Reflexões acerca do espetáculo como fundamento cultural do ocidente. In: *Eccos – Revista científica Centro Universitario Nove de Julho*. Volume 3, nº 1. São Paulo: Uninove, 2001.
- DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DAVIES, W. *The Pursuit of Music*. New York: Thomas Nelson & Sons, 1936.
- DeNORA, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Sobre os Espelhos (e outros ensaios)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo, Art Editora, 1977. Verbete: incelência.
- FANO, M. *Les Images et les Sons*. In: InHarmoniques, vol 1 (Le Temps des Mutations) dezembro de 1986. Paris: IRCAM, 1986.
- GAGNARD, M. *Le Discours des Compositeurs*. Évreux: Van de Velde, 1990.
- GEIRINGER, K. *Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- GOMES FILHO, . *A Gestalt do Objeto (Sistema de Leitura Visual da Forma)*. São Paulo, Editora Escrituras, 2000.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia da música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- \_\_\_\_\_. *Modern Music and After – Directions Since 1945*. New York: Oxford University Press, 1995
- JAMES, J. *The Music of the Spheres – Music, Science and the Natural Order of the Universe*. Londres: Abacus, 1995.
- JOURDAIN, R. *Música, Cérebro e Êxtase – como a música captura nossa imaginação..* Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.
- KANDINSKY, N. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1990 (edição brasileira)
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LIMA, L. C. (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÂCHE, F. *Musique, Mythe, Nature – ou Les Dauphins D’Aurion*. Paris: Klincksieck, 1983.
- MACHOVER, T. Être compositeur aujourd’hui. In: *InHarmoniques*, vol 1 (*Le Temps des Mutations*) dezembro de 1986. Paris: IRCAM, 1986.
- MENEZES, F. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Unesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. (org) *Música eletracústica*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MINSKY, M. Music, mind and meaning. In: *Machine Models in Music* . Schwanauer e Levitt, editores. Cambridge: MIT, 1993.
- MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORGAN, R. P. (Editor) *Anthology of Twentieth-century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1992.
- NATTIEZ, J.(e outros). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega.

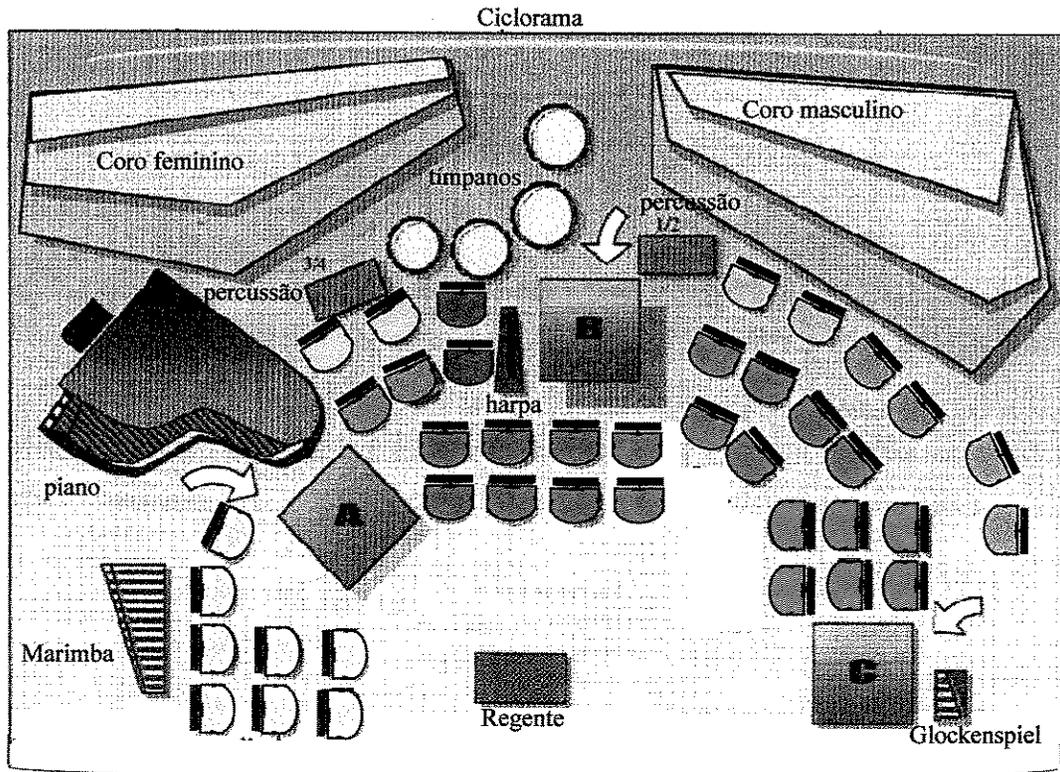
- NEGREIROS, F. *Abrindo Caminhos – Iniciação à história da música e sua relação com outras artes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- NEWTON JÚNIOR, C. *O Pai, o Exílio e o Reino – A poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 1999.
- OLIVEIRA, J. P. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- OSTROWER, F. *A Sensibilidade do Intelecto – Visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes 14<sup>a</sup> ed., 1987.
- PARRAT, J. *Des Relations Entre la Peinture et la Musique dans l'Art Contemporain*. Nice: Z'Editions.
- PAZ, J. C. *Introdução à música do nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- PIANA, G. *A Filosofia da Música*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- PLATÃO. *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PROUST, J. *Perception et Intermodalité – Approches actuelles de la question de Molyneux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- QUINTEIRO, E. *Estética da Voz - uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.
- RAHN, J. *Basic atonal theory*. New York: Longman, 1980.
- ROEDERER, J. G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: EDUSP, 1998. trad: Alberto Luis da Cunha.
- ROHMER, E. *Ensaio sobre a Noção de Profundidade na Música – Mozart em Beethoven*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

- SAID, E. W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTAELLA, L. *A Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996. 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução: J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- SANTOS, I. M. O Decifrador de Brasilidades. In: *Cadernos de Literatura Brasileira 10 – Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.
- SCHMIDT-GARRE, H. Bertold Brecht como músico – Poesía y música. In: *Universitas* Vol. XXV, nº 2. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft m. b. H., 1987.
- SEARLE, H. *El Contrapunto Del siglo XX*. Barcelona: Vergara Editorial, 1957.
- STRAVINSKY, I. *Poética musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- STRAVINSKY, I e CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- SCHAEFFER, P. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Edunb, 1993.
- SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991
- SCHUBACK, M. C. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- SUASSUNA, A. *Poemas*. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 1999.
- TOCH, E. *La Melodia*. Barcelona: Labor, 1985.
- TRAGTENBERG, L. *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TRICCA, M. *Apócrifos II: os proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ULRICH, H. *A Survey of Choral Music*. San Francisco: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- VASCONCELOS, A. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.
- VASSALO, L. *O Sertão – Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAMPRONHA, E. S. *Notação, Representação e Composição – um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

## ***Plano de Palco***

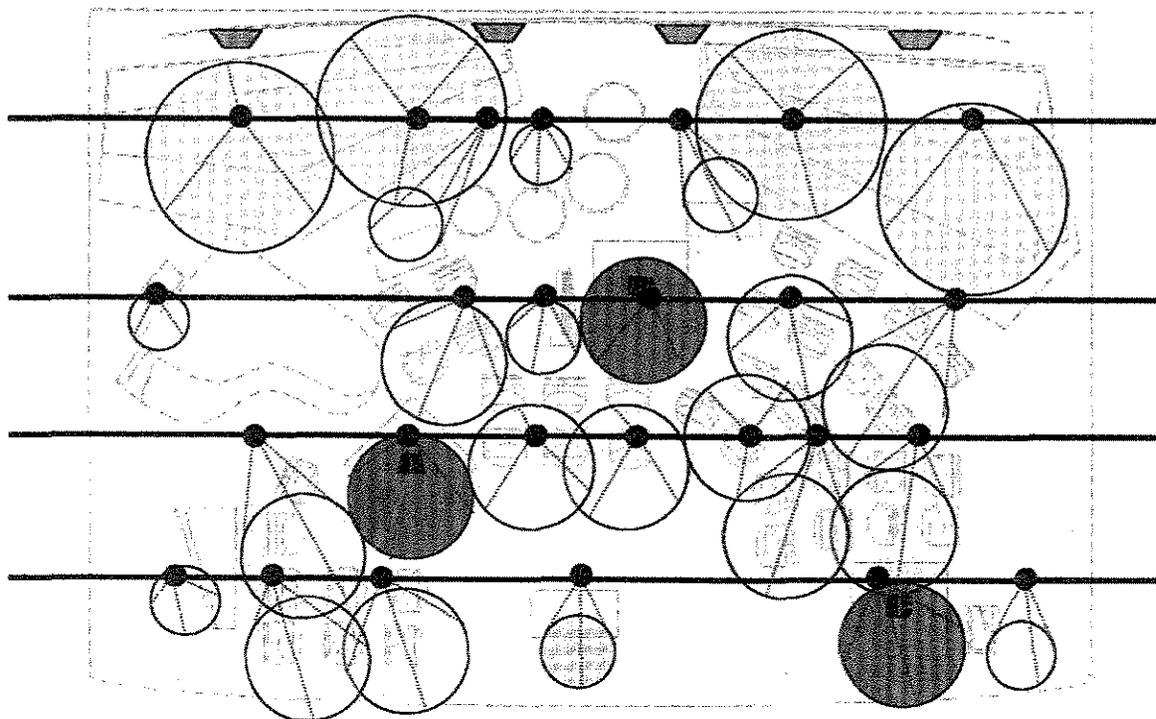
# Plano de Palco



- |  |  |   |
|--|--|---|
|  Violinos I   |  Flautas    |  Trompetes |
|  Violinos II  |  Clarinetes |  Trombones |
|  Violas       |  Oboé       |   |
|  Violoncelos  |  Fagote     |   |
|  Contrabaixos |  |   |

## ***Planos de Luz***

Plano de luz: luzes superiores.



Elipsoidais de pino



Setor da orquestra (conjunto conectado)  
Plano convexo fechado



Setor do coro masculino (conjunto conectado)  
Plano convexo fechado



Setor do coro feminino (conjunto conectado)  
Plano convexo fechado

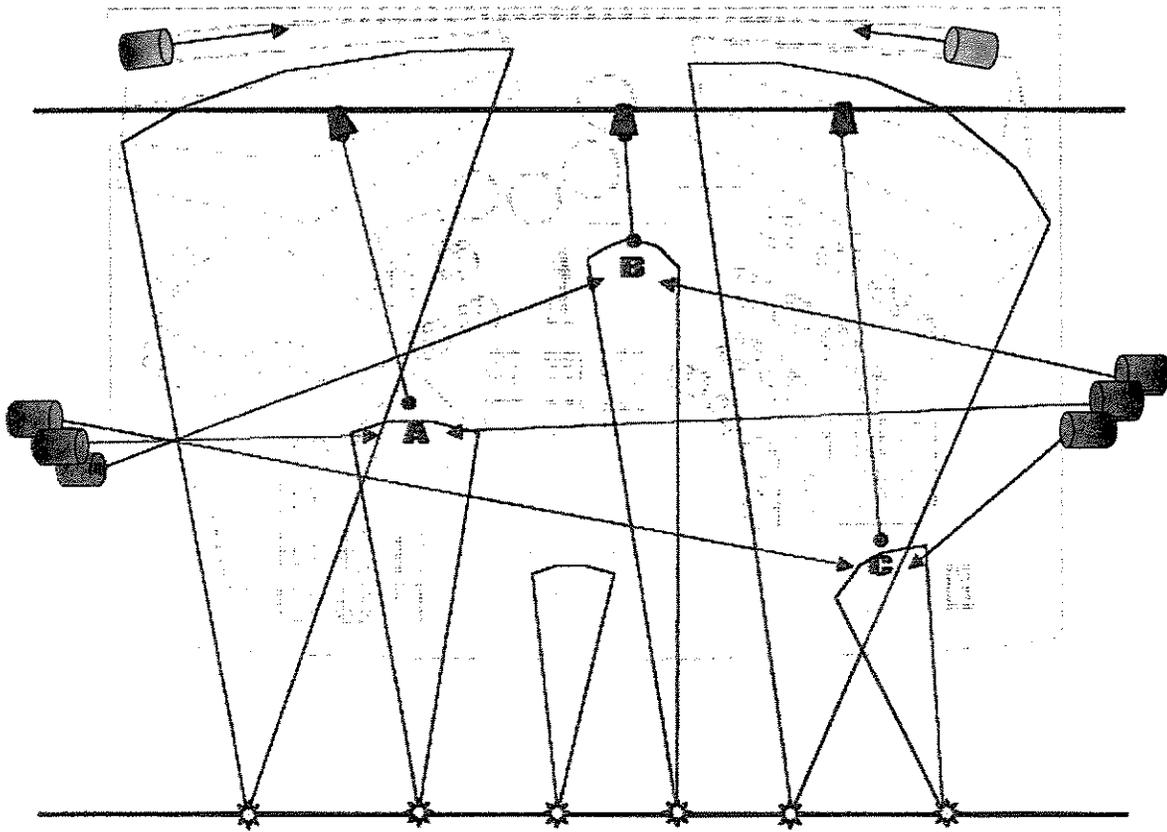


Regente  
Plano convexo fechado



Setor do ciclorama (set-lights)

Plano de luz: frontais, laterais, contra-luzes e diagonais do ciclorama.



-  Contra-luzes (par 68, foco 5)
-  Laterais (par 68, foco 5)
-  Diagonal 1 (elipsoidais com facas) baixo para cima
-  Diagonal 2 (elipsoidais com facas) cima para baixo
-  Frontais (plano convexo aberto)

***Partitura***

# Sinfonia

- I -

Daniilo Gusnain  
Midi - Compos. 2022

Flute 1

Flute 2

Oboe

Clarinet in Eb 1

Clarinet in Eb 2  
(Bass clarinet in Bb)

Bassoon

Trumpet in Eb 1

Trumpet in Eb 2

Trombone 1

Trombone 2

Timpani

Mridanga

Chhatrapati

Percussion 1  
percussion 1  
percussion 2

Percussion 2  
percussion 3  
percussion 4

Harp

Piano

Narthaki/Dance

A.

B.

C.

Clavichord

Chitr

Organ

Sitar

Conchita

Taveru

Balaru

Violin I

Violin I

Violin II

Violin II

Viola

Viola

Cello

Contrabasso

5

Fl 1

Fl 2

Ob.

B♭ Cl 1

B♭ Cl 2  
(B♭ R. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

5

Trp.

Mdb.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

5

Hr.

5

Pan.

5

Nar./Dram

A

B

C

Cic.

Cor.

Org.

5

S3

CAH.

T

B

5

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

5

Vln.

Vcl.

Cb.

[Narrador] Ao terceiro dia,

**FIM / COR**

9

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Temp.

Mrb.

GR.

Perc. 1

Perc. 2

Hr.

Pst.

9

9

9

Nar./Dens

Deus plantou o jardim a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de água.

A

B

C

Clc.

Cor.

Org.

SS

CAE.

T

B

9

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vcl.

Ob.

13

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Trp.

Mdb.

Ob.

Perc. 1

Perc. 2

Hrp.

Pno.

13

Naz./Danz

que circunda o mundo inteiro, e alcança os limites do céu.

A.

B.

C.

Cic.

Coc.

Org.

S.S.

CA.B.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vln. E.

Vln. B.

Vln.

Vln.

Vlc.

Cb.

17

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

17

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

17

Trmp.

Mdb.

Gtr.

17

Perc. 1

Perc. 2

17

Hp.

17

Pno.

17

Nac./Dens

E ao norte do jardim      há um mar de água,      claro e puro ao paladar,      como nada iguala;

A

B

C

Cl.

Con.

Org.

17

S.S.

CAh.

T.

B.

17

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

Vln.

Vln.

Ch.

21

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. Cl.)

Bassoon

Mus. e Bass Clarinet

21

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

21

Temp.

Mob.

Ch.

Perc. 1

Perc. 2

21

Hp.

Pia.

DOFB/ENORME

21

Nr./Dma

de maneira que, através de sua transparência, pode-se olha para as profundezas da terra.

A.

B.

C.

CtC.

Org.

Org.

S.S.

CAH.

T.

B.

21

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vlc.

Ch.

25

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

25

Timp.

Mdb.

Glc.

Perc. 1

Perc. 2

25

Hr.

25

Pan.

25

Nat./Dance

A.

B.

C.

Clic.

Cer.

Org.

S.3

CAk.

T.

B.

25

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

25

Vln.

Vcl.

Cb.

DO-E-E-PI-GA

FL 1  
FL 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2 (B♭ B. cl.)  
Bsn.  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mrb.  
Cm.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hr.  
Pn.  
29

clavés  
triângulo (triângulo)  
tambores (quadrantes)

29  
Mudm. ou clarinet4 no 2B

29  
E Deus criou esse mar de Seu próprio agrado, pois Ele sabia o que seria do homem que Ele iria fazer; assim, após deixar o jardim,

29  
A.  
B.  
C.  
Clc.  
Cor.  
Org.  
33  
CAk.  
T.  
B.  
29  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vln. IV  
Vln.  
Vcl.  
Cb.

33

FL. 1  
FL. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Bb Cl. 3  
Bsn.

33

Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

33

Timp.  
Mdb.  
Cm.

33

Perc. 1  
Perc. 2

33

Hp.  
Pno.

33

Voz/Dan.

por causa de sua desobediência,	nasceriam homens na terra, dentre os	quais morreriam os justos cujas almas	Deus faria ressurgir
A.			
B.			
C.			
Clc.			
Cor.			
Org.			

33

S.S.  
C.A.B.  
T.  
B.

33

Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vln.  
Vln.  
Vcl.  
Cb.

♩ = 200

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2 (B♭ B. cl.)  
Bar.  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mdb.  
Gr.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hp.  
Pia.

Nar./Dma

	no último dia,	quando então	voltariam à sua carne	banhar-se-iam na água
A.				
B.				
C.				
Cic.				
Cor.				
Org.				
S3				
CAB.				
T.				
B.				

Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vla.  
Vln.  
Vcl.  
Cb.

41 *mf* *mf*

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl. Bb 1  
Cl. Bb 2 (Bb Clar.)  
Bsn.

41

Hr. 1  
Hr. 2  
Tr. 1  
Tr. 2

41

Timp.  
Mph.  
Gng.

41

Perc. 1  
Perc. 2

41

Hrp.  
Pno.

41

Voc. Soprano

do mar,

A.				
B.				
C.				
Cln.				
Cor.				
Org.				

41

S.S.  
C.A.R.  
T.  
B.

41

Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vln.  
Vln.  
Cb.

45

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bsn.

45

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

45

Timp.

Mdb.

Glc.

Perc. 1

Perc. 2

45

Hp.

45

Pn.

45

Nr./Dns

A

B

C

Cic

Cor

Org

45

Sopr.

45

CAK.

T

B

45

Vln. I

Vln. I

45

Vln. II

Vln. II

45

Vla.

45

Vla.

Vcl.

45

Cb.

This page of a musical score contains the following parts and staves:

- Woodwinds:** Flute 1 & 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. 1), Clarinet in B-flat (Cl. 2), Bassoon (Bb. cl.), and Bassoon in C (Bb. cl.).
- Brass:** Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1, Tpt. 2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), and Euphonium (Eup.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Mallets (Mch.), Gong (Glc.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Snare Drum (Psn.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).
- Vocal/Choir:** Soprano (S), Contralto (CA), Tenor (T), Bass (B), and various choir parts (A, B, C, Cb, Cc, Cg, Org).

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. A rehearsal mark '53' is present at the beginning of several staves.

61

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. Cl.)

Bsn.

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

61

Timp.

Mdb.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

61

Hp.

Pno.

61

Nac./Duar

A.

R.

C.

Clc.

Clc.

Clc.

Sr.

Calc.

T.

B.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln. III

61

Vln. III

Vlc.

61

Cb.

hi vdrnosp (quasi) rit. mid long 7 la son 1 7 la son 2 hi crash (poco)  
 tambourine (quasi) B B B 7 7 hi bongo

ff

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bas.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mf.

Gl.

Perc. 1

Perc. 2

Hrp.

Pno.

Nac./Dress

A.

B.

C.

Clc.

Car.

Org.

S.S.

CAb.

T.

B.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Cl.

hi crush (piano)

hi vikship (povizshi)

ff

f

77

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cor. 1

Cor. 2  
(B♭ B. Cl.)

Bsn.

77

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

77

Timp.

Mph.

Glg.

Perc. 1

Perc. 2

77

Eup.

D-C-B♭ / E-F-G-A

77

Pic.

77

Har./Dns

A.

B.

C.

Clc.

Cap.

Org.

77

B♭

CA♭

T

B

77

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

77

Vln.

Vln.

Cl.

85

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)  
Bsn.

85

Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

85

Timp.  
Mtr.  
Cbk.

85

Perc. 1  
Perc. 2

hi crash (perc.)

snare drum (perc.)

85

Hp.

85

Pno.

85

Nat./Danc.  
A.  
B.  
C.  
Cnc.  
Cnc.  
Org.

85

S. 3  
C.A.B.  
T.  
B.

85

Vla. I  
Vla. I  
Vla. II  
Vla. II  
Vln.  
Vln.  
Vlc.  
Cb.

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
(Bb B. Cl.)  
Bsn.  
Bb Trp. 1  
Bb Trp. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mdb.  
Cbk.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Bp.  
Pno.  
Nac./Duar  
A.  
B.  
C.  
Cb.  
Cm.  
Cng.  
S.S.  
Cob.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vla.  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

101

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
(B♭ B. Cl.)  
Bsn.  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mdr.  
Cm.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hp.  
Pno.  
Har./Dance  
A.  
B.  
C.  
Cic.  
Cm.  
Org.  
S.S.  
C.A.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vln. IV  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

109

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

109

Temp.

Mob.

Clk.

Perc. 1

Perc. 2

109

Hp.

109

Fan.

109

Nat./Dance

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

S.S.

CAk.

T.

B.

109

Vln. I

Vln. I

109

Vln. II

Vln. II

109

Vla.

Vlc.

109

Vlc.

Cb.

*f* *rit.*

117

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2 (Bb B. cl.)

Bsn.

Bb Trp. 1

Bb Trp. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

117

Timp.

Mph.

Cym.

Perc. 1

Perc. 2

117

Hp.

D-C-B/E-F-G-A

117

Hrn.

117

Str./Dns

A.

B.

C.

Clc.

Ccr.

Org.

S3

CAB.

T.

B.

117

Vln. I

Vln. I

117

Vln. II

Vln. II

117

Vla.

Vlc.

117

Cb.

80

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 B♭ Cl. 1  
 B♭ Cl. 2 (B♭ B. cl.)  
 Sax.  
 B♭ Tpt. 1  
 B♭ Tpt. 2  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 125  
 Timp.  
 Mtr.  
 Gtr.  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Hp.  
 Pk.  
 125  
 Harp.  
 A.  
 C. B.  
 C. C.  
 C. G.  
 S. S.  
 C. A. B.  
 T.  
 B.  
 Vla. I  
 Vla. II  
 Vla. III  
 Vla. IV  
 Vla. V  
 125  
 Vcl.  
 Cb.

132

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)  
Bsn.

132

B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

132

Temp.  
Mrb.  
Cbk.

132

Perc. 1  
Perc. 2

*si vultis (perpetuo)*

132

Hp.  
Pno.

D-CB/E-F-GA

132

Nat./Doms

e todos...                      ... se arrependeriam...                      ...de seus pecados...

A.  
B.  
C.  
Cm.  
Cm.

132

B3  
Cak.  
T.  
B.

132

Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vln. IV  
Vlc.  
Cb.



144

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2 (B♭, B, C)

Bsn.

144

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

144

Temp.

Mdb.

Gtr.

144

Perc. 1

Perc. 2

triangle (triangolo)

144

Hr.

144

Pno.

144

New/Dance

A.

B.

C.

Ctr.

Org.

144

S3

CAE.

T.

B.

Per - das Man - tas ao Cho - ro sa - cu - lo - a - da A Pa - ra que - ja de - vi - - - - - m Co -

si - mo Ca - pi - tal tran - si - - - - -

144

Vln. I

Vln. I

144

Vln. II

Vln. II

144

Vla.

Vcl.

Cb.

150

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. Cl.)

Bsn.

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

150

Temp.

Mfn.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

150

Hr.

D-C-B / E-F-G-A

150

Y.

150

Nat. Drum

A.

B.

C.

Ct.

Ctp.

B♭

CAL.

T.

B.

150

Vln. I

Vln. I

150

Vln. II

Vln. II

150

Vln.

Vln.

150

Vcl.

Cl.

156

FL. I

FL. II

Ob.

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

B♭ B. cl.)

Bsn.

*solo*

*ppp*

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

156

2

Timp.

Mtr.

Gtr.

Perc. I

Perc. II

triangle (triangolo)

*ppp*

triangle (triangolo)

*ppp*

156

Hp.

D-C-B/E-E-G-A

Pan.

156

Nac./Danz.

A.

B.

C.

Che.

Che.

Org.

156

Sopr.

CAK.

T.

B.

Via - le que se fan - da - ve - la - da - da

(E o Pe - san: san e - da - san - pa - ra - da - da - da - da)

156

Vin. I

Vin. II

Vin. III

Vin. IV

Vin. V

Vin. VI

Vcl.

Cb.

*ppp*



168

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

168

Trump.

Mab.

Ob.

Perc. 1

Perc. 2

hi conga

conga (collegato)

168

Hp.

168

Pan.

168

Str./Dance

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Crep.

SS

CAK.

T.

B.

Qu - qu - ma - re - la que a - par - cum - - - - - la - - - - - ma - - - - - cius - - - - - de - - - - - Mar - - - - - tice - - - - - de - - - - - sui - - - - - gen - - - - - ti - - - - - su - - - - -

Qu - qu - ma - re - la que a - par - cum - - - - - la - - - - - ma - - - - - cius - - - - - de - - - - - Mar - - - - - tice - - - - - de - - - - - sui - - - - - gen - - - - - ti - - - - - su - - - - -

Qu - qu - ma - re - la que a - par - cum - - - - - la - - - - - ma - - - - - cius - - - - - de - - - - - Mar - - - - - tice - - - - - de - - - - - sui - - - - - gen - - - - - ti - - - - - su - - - - -

Qu - qu - ma - re - la que a - par - cum - - - - - la - - - - - ma - - - - - cius - - - - - de - - - - - Mar - - - - - tice - - - - - de - - - - - sui - - - - - gen - - - - - ti - - - - - su - - - - -

168

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vcl.

Cb.

174

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)  
Bsn.  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mdr.  
Cb.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hr.  
Pon.  
Nar./Dnm.  
A.  
B.  
C.  
Cic.  
Car.  
Org.  
S3  
CAL.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vln.  
Vln.  
Vlc.  
Cb.

181

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. Cl.)

Bas.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2  
In crochett

Hrp.

Pno.

Str./Dance

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Org.

S.S.

CAb.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

Vln.

Vln.

Vlc.

Ch.

155

185

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

186

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

188

Trmp.

Mdb.

Gr.

Perc. 1  
*hi vibrato (soprano)*

Perc. 2

186

Hp.

188

Pan.

188

Nat./Ouse

[DEUS]      Eu

A.

B.

C.

Ch.

Cor.

Org.

188

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vcl.

Cb.

192

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

192

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

192

Timp.

Mdb.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

lat. bongos

192

Hp.

192

Pno.

192

Nac./Dens

ordens                      os                      dias                      e                      os                      anos                      nesta                      terra,

A.

B.

C.

Cic.

Con.

Org.

S3

CAb.

T

B

192

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

Vln.

Vlc.

Ca.

196

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bas.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mph.

Hr.

Perc. 1

Perc. 2

Hrp.

Pia.

196

196

196

Narr./Deus

A.

B.

C.

Ch.

Cor.

Org.

S.S.

C.A.B.

T.

B.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vcl.

Cb.

200

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ B. cl.

Bsn.

200

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

200

Timp.

Mdb.

Gbk.

200

Perc. 1

Perc. 2

200

Hp.

200

Pan.

200

Nar./Dens

e tu e tua descendência deverão

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

S3

CA3.

T.

B.

200

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

Vln.

Vlc.

Ch.

204

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

204

Temp.

Mdb.

CR.

204

Perc. 1

Perc. 2

204

Hr.

204

Pon.

204

Nat. Danc.

hábitar e caminhar nela, até se cumprirem os dias e os anos;

A.

B.

C.

Cl.

Con.

Org.

SS.

CAK.

T.

B.

204

Vln. I

204

Vln. I

204

Vln. II

204

Vln. II

204

Vln.

204

Vln.

Vcl.

Ck.

208

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)  
Bsn.

208

Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

208

Temp.  
Mdb.  
Cm.  
Perc. 1  
Perc. 2

208

Hp.  
Pno.

208

Nar./Dma

então Eu enviarei

A.  
B.  
C.  
Ch.  
Cor.  
Org.

S.S.  
C.A.R.  
T.  
B.

208

Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vla.  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

212

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2 (B♭ B. cl.)  
Bsn.

212

B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Trbn. 1  
Trbn. 2

212

Timp.  
Mdb.  
Cdb.  
Perc. 1  
Perc. 2

212

Hr.  
Pon.

212

Vcl./Dble

a Palavra que te criou,

A.  
B.  
C.  
Clc.  
Cór.  
Org.

S3  
CAL.  
T.  
B.

212

Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

Musica (New Music)

12° cassa (tromba)

216 1

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

216

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

216

Temp.

Mdb.

Orch.

216

Perc. 1

Perc. 2

216

Hr.

216

Puo.

216

Str./Dosa

c a qual tu desobedeceste,

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Org.

216

S.S.

CAE.

T.

B.

216

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

Vln.

Vln.

Ob.

220

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Rein.

220

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

220

Temp.

Mdb.

CR.

Perc. 1

Perc. 2

220

Fr.

D-C-B / S-P-A-G-A

220

Pan.

220

Nac./Doss

a Palavra que te fez sair do jardim,

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Org.

SS.

CAk.

T.

B.

220

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

220

Vcl.

220

Cb.

224

Fl. 1 *mf*

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Fag.

224

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

224

Timp.

Mdb.

Clb.

Perc. 1

Perc. 2

224

Hp.

224

Pno.

224

Voz./Dow

c que te ergueu quando te estavas caído.

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

224

Sopr.

Contr.

T.

B.

224

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

228

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
(B♭ B. Cl.)  
Fag.  
228  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
228  
Timp.  
Mtr.  
Gtr.  
Perc. 1  
Perc. 2  
228  
Fp.  
228  
Pno.  
228  
Nar./Dama  
A.  
B.  
C.  
Ct.  
Ccr.  
Org.  
228  
S. 3  
O. A. 1.  
T.  
B.  
228  
Vln. I  
228  
Vln. I  
228  
Vln. II  
228  
Vln. II  
228  
Vln.  
228  
Vlc.  
Cb.

166

232

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl. 1

E♭ Cl. 2

E♭ B. cl.)

Bass.

232

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

232

Trmp.

Mrb.

Gsk.

232

Perc. 1

Perc. 2

232

Hp.

232

Fin.

232

Str. Ouse

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Orp.

232

S3

CAE.

T.

B.

ti - go do Cor - po re spi - rit - us de - us qui ex pa - tre et fi - li - o pa - tris con - sorsub - stantialis et com - mune - spiritus.

232

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vln. IV

Vcl.

Cb.

240  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)  
Bsn.

240  
Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

240  
Timp.  
Mdr.  
Cb.

240  
Fag. 1  
Fag. 2

240  
Hp.  
D-C-B / E-F-G-A

240  
Pno.

240  
Nar./Dance  
A.  
B.  
C.  
C.C.  
Cor.  
Org.

240  
S3  
CAK.  
T.  
B.  
the do - - - - - See - - - - - give me see Per - - - - - of - - - - -

240  
Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vln.  
Vln.  
Vcl.  
Cb.

244

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bsn.

244

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

244

Temp.

Mdr.

GR.

Perc. 1

Perc. 2

244

Hr.

244

Pan.

244

Str./Dance

A.

B.

C.

Cic.

Car.

Org.

33

CAB.

T.

B.

244

Vln. I

244

Vln. I

244

Vln. II

244

Vln. II

Vla.

244

Vla.

Vcl.

Cb.

248

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2 (B♭ Bass Cl.)  
Bsn.  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mdb.  
Cb.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hp.  
Pno.  
Nac./Dance  
A.  
B.  
C.  
Ctr.  
Org.  
S.S.  
C.A.S.  
T.  
B.  
Vln. 1  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. III  
Vln.  
Vln.  
Vcl.  
Cb.

do la ... sur ... Car ... se ... bu ... la ...

do la ... sur ... Car ... se ... bu ... la ...

D♭-C♭/E♭-F-G-A♭

252

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb B. et. 1

Bsn.

252

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

252

Timp.

Mph.

Glc.

Perc. 1

Perc. 2

252

Hrp.

252

Pno.

252

Str. Drum

A.

B.

C.

Cb.

Org.

S.S.

C.A.

T.

B.

252

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vln.

252

Vln.

Vlc.

Cb.



251

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B.♭.cl.)

Bsn.

251

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

251

Timp.

MfA.

GR.

251

Perc. 1

Perc. 2

hi vintarup (qvintada)

hi crast (qvintada)

hi bomp

tombarine (pandero)

251

Hp.

Pno.

261

Nar./Danz

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Org.

261

S3

CAk.

T.

B.

Az - - - - - cas - - - - - jar - - - - - la - - - - - dia, que se - - - - - vo - - - - - a - - - - - pue - - - - - na - - - - -

Az - - - - - cas - - - - - jar - - - - - la - - - - - dia, que se - - - - - vo - - - - - a - - - - - pue - - - - - na - - - - -

261

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cl.

This musical score page includes the following parts and systems:

- Flutes:** Fl. 1, Fl. 2
- Oboes:** Ob.
- Clarinets:** B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2 (B♭ B. cl.)
- Bassoon:** Bas.
- Trumpets:** B♭ Trp. 1, B♭ Trp. 2
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2
- Percussion:** Timpani (Temp.), Mtr., Gk.
- Voice:** Part. 1, Part. 2
- Harmonica:** Hr.
- Piano:** P.
- Harmonica/Double Bass:** Har./Duba.
- Accompaniment:** A., B., C., Cc., Ck., Cq.
- Vocals:** Soprano (S), Contralto (Calt.), Tenor (T), Bass (B)
- Violins:** Vla. I, Vla. II
- Violas:** Vla. III, Vla. IV
- Cello/Double Bass:** Cel.

The score contains musical notation for all instruments and vocal lines. The vocal parts include lyrics in Russian: "и востанет (покажи)", "и оградит (горе)", and "и востанет (покажи)".



285

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2 (B♭ B. cl.)

Bsn.

285

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Trm. 1

Trm. 2

285

Temp.

Mdb.

Cell.

285

Perc. 1

*hi crash (primo)*

Perc. 2

*snare drum (quinto)*

285

Hrp.

285

Pan.

285

Nac./Danc.

A.

B.

Cic.

Coc.

Org.

285

S.S.

285

CAH.

285

T.

285

B.

285

Vln. I

285

Vln. I

285

Vln. II

285

Vln. II

285

Vln.

285

Vln.

285

Vcl.

285

Ch.

293

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

293

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

293

Temp.

Mtr.

Gtr.

293

Perc. 1

Perc. 2

293

Hrp.

293

Pce.

293

Nar./Dear

A.

B.

C.

Ctr.

Cnc.

Org.

293

S3

CA. 1

T.

B.

293

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cl.





317

Fl. 1

Fl. 2

Cl.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2 (Bb A cl.)

Bb

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

317

Timp.

Meb.

Cyl.

Perc. 1

Perc. 2

317

Hr.

317

Dbl. Bass

A.

B.

C.

Cyl.

Cym.

Org.

317

Vln. I

317

Vln. I

317

Vln. II

317

Vln. II

Vln.

317

Vln.

Vla.

Cb.



330

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. Cl.)

Bsn.

330

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

330

Temp.

Mtr.

Dr.

Perc. 1

Perc. 2

330

Hp.

330

Pno.

330

Nat. Dens.

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

S.S.

COAR.

T.

B.

330

Vln. I

Vln. I

330

Vln. II

Vln. II

Vln.

330

Vln.

Vcl.

Cb.

336

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B., et.)

Bsn.

336

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

336

Trp.

Mch.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

336

Eup.

336

Picc.

336

Var./Dance

A.

B.

C.

Con.

Org.

336

Sopr.

CAlto

Ten.

Bass

ua - - - ja do Ten - po, o Zel man pra - - - ca. - - - ad - ve que so Tu - so mi se - cep -

336

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo

Cb.

342

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

342

Temp.

Mob.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

342

Sp.

342

Poc.

342

Nat./Dance

A.

B.

C.

Cic.

Coc.

Otp.

342

Sopr.

342

CAO.

342

T.

342

B.

342

Vln. I

342

Vln. I

342

Vln. II

342

Vln. II

342

Vln.

342

Vln.

342

Vln.

342

Ch.

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) and brass (Trumpets, Trombones). The second system includes Percussion, Mellophone, and Cor Anglais. The third system includes Strings (Soprano, Viola, Violoncello, Double Bass) and Percussion (Snare, Cymbal). The fourth system includes Percussion (Toms, Snare, Cymbal) and a section for Natural/Dance instruments (A, B, C, Cic, Coc, Otp). The fifth system includes vocal parts (Soprano, CAO, Tenor, Bass) with lyrics: "di - a so - lito que é do Fim e do Co - me - ço". The sixth system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass.

Fuga "Deusão"

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon, Trumpet, Maracas, and Percussion 1-4. The second system includes Horns and Piano. The third system contains the vocal line with lyrics: [ADÃO] Oba para esta caverna que será nossa prisão neste mundo, é um lugar de castigo! Que é isto comparado com o jardim? Below the lyrics are four vocal parts labeled A, B, C, and Coro. The fourth system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The fifth system includes Solo Violin I and II, Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass.

71.1  
71.2  
Ob.  
3o Cl. 1  
3o Cl. 2  
Ob. B. (4)  
Bsn.  
Timp.  
Mbn.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hr.  
Pno.  
13  
Alto/Bra.  
Que é esta estreiteza comparada com o espaço do outro? Que é esta rocha ao lado destas grutas? Que são as trevas desta caverna comparadas à luz  
A.  
B.  
C.  
Cl.  
Cor.  
Org.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 13, featuring a large orchestra and a vocal soloist. The orchestration includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoon, saxophone), percussion (timpani, mallets, four different percussion instruments), strings (violin I and II, viola, cello, double bass), and a piano. The vocal part is for an Alto/Bra. The lyrics are in Portuguese. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures. The page number '13' is centered above the vocal line.

FL 1  
FL 2  
OA  
Bn Cl. 1  
Bn Cl. 2  
(Ob. & cl.)  
Sax.  
Timp.  
Mch.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pm.

do jardim? Que é esta lápide de rocha suspesa para nos abrigar comperada à misericórdia do Senhor que nos acubria? Que é o solo desta caverna comperado à

A.  
B.  
C.  
Cc.  
Car.  
Org.

S.  
A.  
T.  
B.

Solo 1  
Solo 2

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

24

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(Cl. B. A.)

Bsn.

Trp.

Mhn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pno.

Adm. / Eru.

terra do jardim? Esta terra, coberta de pedras, e aquela plantada com deliciosas árvores frutíferas? Olha para teus olhos e para os meus, que destes visam ambos no céu louçando;

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

S.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Cl. Bb  
 Cl. C  
 Bsn.  
 Tru.  
 Tm.  
 Trp. 1  
 Trp. 2  
 Trp. 3  
 Trp. 4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 Tbn. 4  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Perc. 3  
 Perc. 4  
 Hrn. 1  
 Hrn. 2  
 Hrn. 3  
 Hrn. 4  
 Vln. 1  
 Vln. 2  
 Vla. 1  
 Vla. 2  
 Vcl. 1  
 Vcl. 2  
 Vcb. 1  
 Vcb. 2  
 Vcb. 3  
 Vcb. 4

o eles, também, sem cessar. Mas agora nós não vemos como víamos; nossos olhos são de carne, não podem ver da mesma maneira como víam antes. Que é nosso corpo hoje comparado ao

40

Fl. 1

Fl. 2

Oboe

Bassoon 1

Bassoon 2

Bassoon 3

Bassoon 4

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Horn

Trombone

Adagio/Andante

que era em dias passados, quando habitávamos no jardim? Recordá-te da natureza luminosa na qual vivíamos

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

PT 1  
PT 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
B.B. Cl. 3  
Eup.  
Tuba  
Mtr.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hrp.  
Pno.

48 enquanto habríamos no jardim! ○ Eva! recorda-te da glória que repousava em nós no jardim. Recorda-te das árvores que faziam sombra sobre nós no jardim enquanto nos movíamos

A.  
S.  
C.  
Cor.  
Org.

S.  
A.  
T.  
B.

Solo 1  
Solo 2

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

56

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Ob. 3. 4. 5

Bsn.

Timp.

Jab.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pno.

Alto / Sr.

56

entre eles.                      Ó Eual                      recorda-te de que,                      enquanto estávamos no jardim,                      não conhecíamos nem a noite                      nem o dia.                      Passa na Arvore da Vida,                      de sob a qual brotava a água,

A.

B.

C.

Clr.

Org.

C.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vh. I

Vh. II

Vcl.

Vcl.

Cb.

o que derramava trilho sobre nós! Recorda-te, ó Eva, da terra do jardim e da sua fertilidade! Pensa, oh! pensa neste jardim onde não havia escorrido enquanto morávamos nele.



Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Bb Cl. 1  
 Bb Cl. 2  
 Eb Cl. 3  
 Sax.  
 Timp.  
 Mdo.  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Perc. 3  
 Perc. 4  
 Trp.  
 Tbn.  
 Adm./Dir. e todo prazer desta vida chegou a um fim

**INSTRUMENTAL**

Solo 1  
 Solo 2  
 Vla. 1  
 Vla. 2  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2 (B♭ 3. Cl.)  
Bsn.  
Timp.  
Mtr.  
Perc. 1  
Perc. 2 hi casso (cassa)  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pno.  
A. Basso / Bsn.  
A.  
B.  
C.  
Cl.  
Cor.  
Org.  
2.  
A.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

In questo (estate) ... tempo ...

196

197

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Ob. B. cl.  
Bsn.  
Timp.  
Hrn.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
2b  
Pno.  
Adagio / Easy  
A.  
B.  
C.  
Cor.  
Org.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

This page of a musical score includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Melodic lines with various articulations.
- Oboe (Ob.):** Melodic line.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb. 1):** Melodic line.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb. 2):** Melodic line.
- Bassoon (Bas.):** Melodic line.
- Trumpet (Trp.):** Melodic line.
- Music Box (Mbx.):** Melodic line.
- Percussion (Perc. 1-4):** Four staves with rhythmic patterns.
- Harp (Hp.):** Pedals indicated by oval shapes.
- Piano (Pon.):** Pedals indicated by oval shapes.
- Ad lib. / Solo:** A staff for ad libitum or solo performance.
- Voices (A, B, C, Cc, Cor, Org):** Six staves for vocal soloists and organ.
- Solo 1 and Solo 2:** Two staves for soloists.
- Violins (Vln. 1, Vln. 2):** Violin parts with rhythmic patterns.
- Viola (Vla.):** Viola part.
- Violoncello (Vcl.):** Cello part.
- Double Bass (Cb.):** Bass part.

This page of a musical score, numbered 121 at the top left, contains the following parts and staves:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2
- Woodwinds:** Ob., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and B♭ B. Cl. 3
- Reed:** Bass.
- Drum:** Tympani
- Keyboard:** Mch.
- Percussion:** Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, and Perc. 4
- Strings:** Violins (Vln. I and Vln. II) and Violas (Vla. and Vcl.)
- Other:** Adm. / Euph.
- Ensemble:** A, B, C, Cx, Cor, and Opy.
- Soloists:** Solo 1 and Solo 2

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section marked "Fin." with a triangle symbol is indicated in the Ensemble part. The page number 199 is located at the bottom center.

131

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Bs.

Tim.

Per. 1

Per. 2

Per. 3

Per. 4

Hr.

Pic.

Ad lib / Drm.

A.

B.

C.

Cl.

Ob.

Sax. 1

Sax. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

141

Fl 1

Fl 2

Ob

B♭ Cl 1

B♭ Cl 2 (B♭ 3, 4)

Bsn

Trp

Mb

Perc 1

Perc 2

Perc 3

Perc 4

Tp

Pnn

Adm / Bsn

A

B

C

Cl

Cor

Org

S

A

T

B

Cello 1

Cello 2

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Cb

Sop - ... der - ... der ...

Alt - ... der - ... der ...

Ten - ... der - ... der ...

Bass - ... der - ... der ...

151  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Bsn.  
Timp.  
Mbn.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pno.  
Alto/Eup.  
A.  
B.  
C.  
Cor.  
Oph.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

161

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bsn. Cl. 1  
Bn. Cl. 2 (Bb. & A)  
Bsn.  
Sax.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hr.  
Trp.  
Tbn.  
Sopr.  
Alto / Ena.  
A.  
B.  
C.  
Cb.  
Cm.  
Org.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

171

Fl 1

Fl 2

Ob

B♭ Cl 1

B♭ Cl 2

B♭ Cl 3

Bsn

Trp

Mtr

Perc 1

Perc 2

Perc 3

Perc 4

Hr

Tbn

Alto/Eup

A

B

C

Ce

Org

S

A

T

B

Solo 1

Solo 2

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Cb

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Cl. 1  
 Cl. 2  
 Bb. Cl.  
 Bsn.  
 Timp.  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Perc. 3  
 Perc. 4  
 Ho.  
 Pno.  
 Cello/Bass  
 A.  
 B.  
 C.  
 Ctr.  
 Trp.  
 Trb.  
 Sn.  
 Vln. 1  
 Vln. 2  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

This page of a musical score contains the following parts and staves:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2 (Cl. B. A.)
- Bsn.
- Trp.
- Mbn.
- Perc. 1
- Perc. 2
- Perc. 3 (with *Triangle (Orchestra)* marking)
- Perc. 4
- Hr.
- Trp.
- Alto / Eup.
- A.
- B.
- C.
- Cor.
- Org.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Solo 1
- Solo 2
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific marking for the Triangle (Orchestra) is visible in the Perc. 3 staff.

207

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
E♭ Cl. 1  
E♭ Cl. 2  
Bsn.  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hr.  
Pno.  
Ad lib / Ens.  
A.  
B.  
C.  
C♯.  
C.  
D.  
Solo 1  
Solo 2  
Ch.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

211

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
(Eb. B. Cl.)  
Bsn.  
Timp.  
Mbn.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4

Hr.  
Pno.

Adm./Eup.

A.  
B.  
C.  
Ctr.  
Org.

S.  
A.  
T.  
B.

Solo 1  
Solo 2

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

221

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ 3, 4)

Bsn.

Timp.

Mpb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Ad lib / Eup.

A.

B.

C.

Cb.

Dbl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.

210  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
(Bb 3. cl.)  
Bsn.  
Timp.  
Trp.  
Tbn.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hr.  
Pno.  
Ad Lib./Erx.  
A.  
B.  
C.  
Cb.  
Ctr.  
Onc.  
V.  
A.  
V.  
V.  
V.  
Vcllo.  
Vcllo.  
Vcllo.  
Vcllo.  
Vcllo.  
Cb.

This page of a musical score, numbered 211, contains the following instruments and parts:

- Flute 1 (Fl. 1)
- Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Bassoon 1 (Bb. Cl. 1)
- Bassoon 2 (Bb. Cl. 2)
- Bassoon 3 (Bb. Cl. 3)
- Clarinet (Cl.)
- Trumpet (Tr.)
- Timpani (Timp.)
- Musical Director (Mus. Dir.)
- Percussion 1 (Perc. 1)
- Percussion 2 (Perc. 2)
- Percussion 3 (Perc. 3)
- Percussion 4 (Perc. 4)
- Trumpet (Tr.)
- Piano (Pno.)
- Double Bass / Euphonium (Dbl. Bass / Euph.)
- Violin A (Vln. A)
- Violin B (Vln. B)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)
- Soprano 1 (Solo 1)
- Soprano 2 (Solo 2)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamics for the vocal soloists and string sections. The page number '211' is printed at the top left of the first staff and at the bottom center of the page.

251

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Ob. B. cl. 3  
Bsn.  
Timp.  
Mfc.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4

Hr.  
Pno.  
Adm./Efn.

A.  
B.  
C.  
Clt.  
Cm.  
Org.

S.  
A.  
T.  
B.

Solo 1  
Solo 2

Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vcl.  
Cb.

261

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B♭ Cl. 3  
B♭ Cl. 4  
B♭ Cl. 5  
B♭ Cl. 6  
B♭ Cl. 7  
B♭ Cl. 8  
Timp.  
Mdr.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pno.  
Cm. / Bsn.  
A.  
B.  
C.  
Dsn.  
Csn.  
Org.  
C.  
A.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

271

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. c.)

Bsn.

Trp.

Trbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Poa.

Adm./Eup.

A.

B.

C.

Cl.

Cr.

Org.

C.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

281

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Bsn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Trp.

Tbn.

Sax. 1

Sax. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

216

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
Eb Cl. 3

Bsn.

Trup.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Ad Lib./Era

A.

B.

C.

D.

E.

V.

A.

T.

B.

Sop. 1

Sop. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

301

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb B. cl.

Hrn.

Trp.

Trp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Tbn.

Tbn.

Sax.

Sax.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vla.

Cb.

217

311

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(A♭ B. Cl.)

Bsn.

Timp.

Mdr.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Trp.

Pso.

Adm./Bva.

A.

B.

C.

Or.

Org.

C.

A.

T.

B.

Sob. 1

Sob. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

219

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Bsn.  
Trpt. 1  
Trpt. 2  
Trpt. 3  
Trpt. 4  
Hr.  
Pno.  
Cello / Euph.  
A.  
B.  
C.  
Ch.  
Org.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

This page of a musical score contains the following staves and parts:

- Fl. 1 and Fl. 2: Flute parts with melodic lines.
- Ob.: Oboe part.
- B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2 (Cl. B. 4): Clarinet parts.
- Bsn.: Bassoon part.
- Timp.: Tympani part.
- Mtr.: Mtr. part.
- Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4: Four different percussion parts.
- Hr.: Horn part.
- Trp.: Trumpet part.
- Trbn.: Trombone part.
- Adm./Ero.: Admetus/Eros part.
- A., B., C., Cl., Cor., Org.: Organ and other keyboard instruments.
- Sopr.: Soprano vocal part with lyrics.
- Alto.: Alto vocal part.
- Tenor.: Tenor vocal part.
- Bass.: Bass vocal part.
- Solo 1 and Solo 2: Two soloist parts.
- Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb.: Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts.

Fl 1

Fl 2

Ob

Bb Cl 1

Bb Cl 2

Bsn

Timp

Jnb

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr

Tpu

Mlo/Evo

A

B

C

Ten

B

Viol. I

Viol. II

Vla

Vla

Cel.

Con.

221

351

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B.♭)

Bsn.

Trmp.

Mtr.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Poa.

Adm./Dra.

A.

B.

C.

Cl.

Cor.

Org.

T.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vla. I.

Vla. II.

Vln.

Vcl.

Ch.

361

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2  
(Bs. 1, 2)

Hr.

Trp.

Hp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Ad lib./Etra

A

B

C

Cc

Car

Out

S

A

T

B

Solo 1

Solo 2

Vn. I

Vn. II

Vla

Vcl

Cb

This page of a musical score, numbered 224, contains the following instruments and parts:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Ba. Cl. 1
- Ba. Cl. 2
- Clar. in D
- Trm.
- Temp.
- Mph.
- Perc. 1
- Perc. 2
- Perc. 3
- Perc. 4
- Hr.
- Trp.
- Tbn.
- Adm./Erm.
- V. A.
- V. B.
- V. C.
- V. Co.
- V. Cng.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Solo 1
- Solo 2
- Vi. I.
- Vi. II.
- Vn.
- Vcl.
- Cb.

The score features various musical notations, including rests, notes, and slurs, particularly in the woodwind and string sections. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and soloist parts (Solo 1, Solo 2) contain lyrics and melodic lines. The percussion parts are marked with rhythmic symbols. The page number 224 is centered at the bottom.

381

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

Bsn.

Timp.

Trp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pos.

Alto / Eup.

A.

B.

C.

Con.

Org.

S.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

391

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Ob. B. d. 3  
Bsn.  
Timp.  
Mtr.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hr.  
Poa.  
Adm. / Eps.  
A.  
B.  
C.  
Cm.  
Cm.  
Org.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Solo 1  
Solo 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

401

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
B. B. Cl.

Bsn.

Trp.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pno.

Cel./D.B.

A.

B.

C.

Cl.

Ob.

Org.

S.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

L'ère de la guerre est terminée. La victoire est devant nous.



This is a page of a musical score, likely page 229 as indicated by the page number at the bottom. The score is arranged in 25 horizontal staves, each labeled with an instrument or voice part on the left. The staves are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Bb. Cl., Bb. Cl. / B. Cl., Bsn., Timp., Xbn., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Hp., Pcp., Sbs. / Sbn., A., C., Cr., Org., 1., 2., A., T., B., Sub. 1., Sub. 2., Vln. 1., Vln. 2., Vla., Vcl., and Cb. The score features a variety of musical notations: treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and complex rhythmic patterns. The woodwind section (Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) has significant melodic activity. The brass section includes Trumpets, Trombones, Horns, and Snare Drum. The percussion section includes Timpani and four other percussion parts, with Perc. 4 showing a complex rhythmic pattern. The string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is mostly silent, with some activity in the lower strings. The vocal section includes Soprano and Subtle parts, with the Subtle part having some lyrics written below the notes. The page is numbered '229' at the bottom center.

431

Ft. 1

Ft. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Ob. B. d. 1

Bsn.

Timp.

Msn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hrp.

Pno.

431

Adm./Dir.

[EVA] Ó Deus, perdou-me o meu pecado, o pecado que eu cometi, e não o volties contra mim. Pois fui eu quem

A.

B.

C.

Cor.

Org.

S.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Musical score for orchestral instruments including Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoons (Bn. Cl. 1, Bn. Cl. 2, Bn. Cl. 3), Clarinet (Clar.), Trumpets (Timp.), Horns (Hrn.), Percussion (Perc. 1-4), Harp (Hr.), and Piano (Pn.).

439  
provocou a queda do vosso servo, do jardim para este lugar perdido, da luz para esta escuridão, e da morada da alegria para esta prisão. Ó Deus, olhai para este vosso

Musical score for vocal parts including Chorus (A, B, C, Tenor, Bass), Soprano 1 (Solo 1), Soprano 2 (Solo 2), Violins I and II (Vn. I, Vn. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.).

447

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2 (B♭ B.♭)

Bsn.

Timp.

Adm.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Adm. / Euf.

447

servo assim caído e resuscitai-o de sua morte, para que ele possa lamentar-se e arrepende-se de sua desobediência cometida através de mim. Não leveis sua alma desta vez, mas deixai-o viver

A.

B.

C.

Cic.

Org.

E.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



463

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(3rd B. cl.)

Bsn.

Timp.

Trp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pan.

Adm./Str.

fizeste cair uma sanolência sobre eis, e tomaste um osso de seu lado, e restauraste a carne em seu lugar, por Vosso poder divino. E vós me tomaste, o osso,

A.

B.

C.

Cor.

Org.

S.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

Cb.

471

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(Ob. B. 2)

Bsn.

Timp.

Trp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Nb.

Tbn.

Adm./Bsn.

e me fizeste uma mulher, luminosa como ele, com conexão, razão e fala, e de carne como ele mesmo, e Vós me fizeste

A.

B.

C.

Cur.

Org.

C.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

senza sordina

senza sordina

senza sordina

senza sordina

senza sordina

478  
Fl. 1  
478  
Fl. 2  
478  
Ob.  
478  
Bb Cl. 1  
478  
Bb Cl. 2  
Ob. B. ad. 3  
478  
Des.  
478  
Timp.  
478  
Mtr.  
478  
Perc. 1  
478  
Perc. 2  
478  
Perc. 3  
478  
Perc. 4

478  
Ho.  
478

478  
Pno.  
478

478  
Adm./Esa.  
à semelhança de seu semblante, por Vossa misericórdia e poder. Em e de somos um, e Vós, ó Deus, sois o nosso Criador,

478  
A.  
B.  
C.  
Cor.  
Org.

478  
T.  
478  
A.  
478  
T.  
478  
B.  
478

478  
Solo 1  
478  
Solo 2  
478  
Vln. I  
478  
Vln. II  
478  
Vla.  
478  
Vcl.  
478  
Cb.  
ecce sup

487

Fl. 1

Fl. 2

Oboe

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

Bassoon

Trumpet

Trombone

Drum 1

Drum 2

Drum 3

Drum 4

Harpsichord

Piano

487

Voz

Vós sois aquele que nos fez a ambos no mesmo dia Portanto, ó Deus, dai-lhe vida, para que ele possa estar conosco nesta terra estranha, enquanto nós morarmos

487

A.

B.

C.

C. 1.

C. 2.

C. 3.

487

S.

A.

T.

B.

Solo 1

Solo 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



III - scherzo

Flute 1 *mf*

Flute 2

Oboe *mp*

Clarinet in Eb *mp*

Bass clarinet in Eb *mp*

Bassoon *mp*

Trumpet in Eb 1

Trumpet in Eb 2

Trombone 1 *mp*

Trombone 2 *mp*

Timpani

Marimba

Glockenspiel

Percussion 1

Percussion 2 *chimes mp*

Percussion 3

Percussion 4

Harp

Piano *mp*

1

Adão, enquanto estiveste em Meu jardim e obedeceste a mim esta luz brilhante

A.

B. 1

C. **PREL** ○

Ciclorama

Coro

Orquestra

Viola I *mf*

Viola II *mf*

Violas *mf*

Celli *mf*

Contrabass *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb. B. d.

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Gk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Voz

repousou também sobre ti. Mas quando eu soube de tua desobediência, privei-te desta luz brilhante

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Co.

16

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

B. Cl.

Bsn.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Trp.

Mdb.

Cbk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Dem.

Ainda assim, por Minha

A.

B.

C.

Ck.

Cer.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

24

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb B. cl.

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Temp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

24

Deus

misericórdia, não te transformei em escuridão, mas fiz teu corpo de carne, e sobre ele estendi esta pele, a fim de que suporte

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Orq.

24

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

24

32

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb. Cl.

Bso.

b Tpt. 1

b Tpt. 2

Trn. 1

Trn. 2

Tim.

Mrb.

Gh.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

32

o frio e o calor.

A.

B.

C.

Cic.

Car.

Cq.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



48

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

b B. Cl.

Bsn.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Trmp.

Mrb.

CRk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hrp.

Pno.

48

Deus

Eu te transformado em escuridão, seria como se Eu te matasse.

A.

B.

C.

Cl.

CRk.

CRk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

56

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl.

B♭ B. c.

Bsn.

E♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Gk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

56

Dans

Mas, em Minha misericórdia, fiz-te

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

64

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl.

B♭ B. d.

Bas.

3♭ Tpt. 1

3♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glc.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

64

Deus

como és, quando tu desobedeceste ao meu mandamento, ó Adão, expulsai-te do jardim e te fiz chegar a esta terra;

A.

B.

C.

Clc.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

72

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl.

B♭ B. cl.

Bsn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Temp.

Mdb.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

72

Deus

e ordenei-te habitar nesta caverna; e a escuridão caiu sobre ti, como caiu sobre aquele que desobedeceu ao Meu mandamento

hi crash

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb. Cl.  
Cl. Bb.  
Ob. B. eb.  
Bsn.  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mrb.  
Glc.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pn.  
Dous

Neste caso,                      ó Adão,                      esta noite te enganou. A noite não há de durar para sempre, mas por

A.  
B.  
C.  
Cl. C.  
Cl. B.  
Cl. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Bb. Cl.  
 Eb B. cl.  
 Bsn.  
 Tpt. 1  
 Tpt. 2  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Timp.  
 Mrb.  
 Glc.  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Perc. 3  
 Perc. 4  
 Hr.  
 Pno.  
 Deus  
 Não lamentes, portanto nem te alteres, e não digas em teu coração que esta escuridão  
 A.  
 B.  
 C.  
 Cl.  
 Cr.  
 Cq.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Db.

104

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb B. cl.

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glc.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

104

Deus

é longa e se arrasta devagar e não digas em teu coração que Eu te estou castigando com isto. Fortalece teu coração

A.

B.

C.

Ccl.

Ccr.

Orq.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

112

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb. B. cl.

Bsn.

E♭ Tpt. 1

E♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pno.

112

Deus

e não tenhas medo. Esta escuridão não é castigo. Mas, ó Adão, Eu fiz o dia

A.

B.

C.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

120

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl.

Bb B. cl.

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Gk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Deus

e coloquei nele o sol para dar luz, a fim de que tu e teus filhos fizésseis o vosso trabalho.

A.

B.

C.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

128

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb. B. cl.

Bsn.

Ab Tpt. 1

Ab Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hr.

Pno.

128

Deus

Pois Eu sabia que tu irias pecar e desobedecer, e vir para esta terra. Ainda assim

A.

B.

C.

Cc.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.



144

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb. Cl.  
bb B. cl.  
Bsn.  
b Tpt. 1  
b Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mrb.  
Glc.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pno.  
Des.  
nem por tua saída da luz para esta escuridão; nem mesmo por tua saída do jardim para esta terra. Pois Eu te

A.  
B.  
C.  
Cór.  
Cór.  
Cór.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.





168

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl.

B♭ B. d.

Bas.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Gtr.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

Des.

caiste.

A.

B.

C.

Cl.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

176

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. C.

bb B. c.

Bb.

b Tpt. 1

b Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Gbk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

P

*Rall.*

Pno.

Dess.

A.

B.

C.

Cb.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

184  $\text{♩} = 60$

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Bb. Cl.  
Bb B. cl.  
Bsn.  
Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Mrb.  
Glc.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Hp.  
Pno.  
Dns.  
A.  
B.  
C.  
Ck.  
Ccr.  
Ocr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



197

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

Bb B. d.

Bas.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Temp.

Mrb.

CMC.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Pno.

197

Dos

Mim a enfermidade da qual tu padeces, então a escuridão que caiu sobre ti nesta caverna virá sobre Mim no túmulo, quando Eu estiver na carne da tua

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Orq.

197

197

197

197

202

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb. Cl.

BbB. cl.

Ban.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Fuo.

202

Deus

descendência. E Eu, que sou eterno, estarei sujeito à contagem dos anos, dos tempos, dos meses

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Org.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

202

This page contains a musical score for measures 207 through 210. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2
- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Bassoon (Bb. Cl.), and Bassoon (Bb. B. cl.)
- Brass:** Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Trumpets 1 and 2 (Bb. Tpt. 1, Bb. Tpt. 2), and Horns (Hrn.)
- Percussion:** Timpani (Timp.), Mallets (Mtb.), Gong (Glc.), and four other percussion parts (Perc. 1-4)
- Keyboard:** Harpsichord (Hcp.) and Piano (Pno.)
- Vocal Soloist:** A vocal line with lyrics in Portuguese.
- Other:** A section for strings (A, B, C, Cc, Ccr, Orq.) with a key signature change to two flats and a 3/4 time signature.

The vocal soloist's lyrics are: "e dos dias, e serei considerado como um dos filhos dos homens, para".

The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (acc, stacc), and phrasing slurs. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

IV - finale

*♩ = 80*

Flute 1

Flute 2

Oboe

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2  
(also clarinet in Bb)

Bassoon

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Euphonium

percussion 1

Harp

Piano

Narrator / Duet

Enfão, Adão começou a

A.  
B.  
C.

Celestina

Coro

Orgue

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Viola I

Viola II

Viola

Cello

Contrabasso

Detailed description: This is a page of a musical score for 'IV - finale'. It contains staves for various instruments: Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon, Trumpet in Bb 1 and 2, Trombone 1 and 2, Tuba, Euphonium, Percussion 1, Harp, Piano, Narrator/Duet, Celestina, Coro, Orgue, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Viola I and II, Viola, Cello, and Contrabasso. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings. A tempo marking of quarter note = 80 is at the top left. The Narrator/Duet section includes the lyrics 'Enfão, Adão começou a'. There are also some performance instructions like 'Si eschibit' and 'D - G - B - F - A - G - A'. The page number 267 is at the bottom.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2 (Bb B. cl.)

Bsn.

Trpt. 1

Trpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tub.

Sn.

Cym.

Perc. 1

Hrn.

Bsn.

Perc. 2

Coro

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

sair da caverna. E quando começou a sair da caverna, parou e voltou sua face em direção do leste, viu o sol levantar-se em raios brilhantes e sentiu o seu calor

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Bb Cl. 1  
 Bb Cl. 2 (Bb B. d.)  
 Bsn.  
 Bb Tpt. 1  
 Bb Tpt. 2  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tmp.  
 Perc. 1  
 Bsn.  
 Pno.  
 no seu corpo; teve medo dele e pensou em seu coração que esta chama vinha para castigá-lo

A.  
 B.  
 C.  
 Clc.  
 Cor.  
 Ocp.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 Cl. 1  
 Cl. 2 (So B. cl.)  
 Bas.  
 Tpt. 1  
 Tpt. 2  
 Trb. 1  
 Trb. 2  
 Tmp.  
 Cb.  
 Perc. I  
 Sp.  
 Pno.

Pois ele pensou que o sol era Deus. Por isso ele ficou com medo do sol quando seus raios ardentes o alcançaram. Ele pensou que com isto Deus tencionava castigá-lo

A.  
 B.  
 C.  
 Cleo.  
 Cor.  
 Oop.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)  
Bsn.  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Timp.  
Gtr.  
Perc. 1  
Hp.  
Pno.

todos os dias decretados para ele. Mas, enquanto ele assim pensava no seu coração, a Palavra de Deus veio e lhe disse:

A.  
B.  
C.  
Clc.  
Cor.  
Org.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2  
(B♭ B. cl.)

Sas.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Temp.

Ob.

Perc. 1

Sp.

Pan.

Ó Adão, levanta-te e põe-te em pé. Este sol não é Deus, mas foi criado para iluminar o dia.

A.

B.

C.

Cl.

Cor.

Org.

S.

A.

T.

B.

Vla. I

Vla. II

Vla.

Vcl.

Ch.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2 (Eb B. cl.)

Bsn.

Hr. 1

Hr. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Trpt. 1

Trpt. 2

Trpt. 3

Trpt. 4

Perc. 1

Harp

Piano

Eu sou Deus, Aquele que te confortou à noite.

A.

B.

C.

C.

Cp.

Cp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

273





Fl. 1  
 Fl. 2  
 Ob.  
 B♭ Cl. 1  
 B♭ Cl. 2 (B♭ A. 4.)  
 Sax.  
 B♭ Tpt. 1  
 B♭ Tpt. 2  
 Trp. 1  
 Trp. 2  
 Timp.  
 Ctr.  
 Perc. 1  
 Sp.  
 Pno.  
 A.  
 B.  
 C.  
 Clc.  
 Ctr.  
 Org.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

*p* tempo (ritard.)  
 D-COME-ÇA  
 D-COME-ÇA  
 Em verdade Eu te digo,  
 P A PFC  
 PFC A  
*prepara voce*  
*prepara voce*  
*prepara voce*  
*prepara voce*  
*con voce*  
*sup*

RL 1

RL 2

CL

ES-CL 1

ES-CL 2  
(Eb S. CL)

Bsn.

Bb Tpx 1

Bb Tpx 2

Tbn 1

Tbn 2

Temp.

OB.

Perc. 1

Trp.

Pno.

esta escuridão passará por ti todos os dias que determinei para ti até o cumprimento da Minha Aliança, quando então Eu te salvarei e te levarei de novo ao jardim. para a morada de luz que tu almejas, onde não há

A.

B.

C.

Cl.

Cl.

Org.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

FL. 1  
 FL. 2  
 Ob.  
 B♭ Cl. 1  
 B♭ Cl. 2  
 (B♭ B. Cl.)  
 Bass  
 B♭ Trp. 1  
 B♭ Trp. 2  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Timp.  
 Ctr.  
 Perc. 1  
 Hp.  
 Pno.

escuridão. Eu o trouxe a este, ao reino do céu.

A.  
 B.  
 C.  
 Clr.  
 Ctr.  
 Cym.

S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.