



Sanctus, Benedictus e Agnus Dei da Missa da Paz de Almeida Prado: contexto de criação e análise musical

Tadeu Moraes Taffarello 
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
tadeumt@unicamp.br

Vinícius César de Oliveira 
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
oviniciuscesar@gmail.com

ARTIGO
Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: ["CC by 4.0"](#)

Enviado: 02.05.2024
Aceito: 24.06.2024
Publicado: 30.08.2024
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1478966>

RESUMO: *Missa da Paz*, de 1965, foi composta por Almeida Prado em um momento de transição de sua prática composicional e de renovação litúrgica da Igreja Católica. Os objetivos do trabalho são: contextualizar a criação desta obra e realizar a análise musical dos movimentos *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. A metodologia de análise foi a estrutural, destacando os elementos que estruturaram os movimentos. Como resultado final, percebeu-se a mistura de elementos pré-tonais com pós-tonais.

PALAVRAS-CHAVE: Almeida Prado. Música vocal. Coro. Música litúrgica. Missa.

Sanctus, Benedictus and Agnus Dei from Missa da Paz [Mass os Peace] by Almeida Prado: Creation Context and Musical Analysis

ABSTRACT: *Missa da Paz*, from 1965, was composed by Almeida Prado at a time of transition in his compositional practice and of liturgical renewal of the Catholic Church. The objectives of the work are: to contextualize the creation of this work; and carry out musical analysis of the movements *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*. The analysis methodology used was the structural analysis, highlighting the movement structural elements. As a final result, we noticed the mixture of pre-tonal elements with post-tonal elements.

KEYWORDS: Almeida Prado. Vocal Music. Choir. Liturgical Music. Mass.



1. Introdução e contextualização

A *Missa da Paz* foi composta por Almeida Prado (1943-2010) no ano de 1965. Este ano é relevante em sua biografia composicional, pois foi o momento de ruptura com uma escrita musical nacionalista direcionando-se na busca por um experimentalismo mais próximo às vanguardas europeias. Durante a primeira metade da década de 1960, em sua fase de formação, Almeida Prado recebeu aulas com Camargo Guarnieri (1907-1993) e Osvaldo Lacerda (1927-2011). Após 1965, passou a ter encontros informais com Gilberto Mendes (1922-2016) e com o padre Amaro Cavalcanti (s.d.), que lhe proporcionaram o contato com a produção de compositores significativos para a música do século XX, como Olivier Messiaen (1908-1992). Sobre esse período, Almeida Prado afirmou, em entrevista:

Eu comecei a ouvir a música de Messiaen através de um amigo meu do Rio de Janeiro. Ele era um padre, Amaro Cavalcanti. Ele era um sacerdote ligado à música. Na época, como houve a renovação da liturgia, o povo passou a cantar em vernáculo, e não mais em latim. E eu, devido à amizade com esse padre, compus muitas pequenas peças para serem cantadas na Igreja (TAFFARELLO, 2010: 270).

A renovação litúrgica à qual Almeida Prado se referiu ocorreu por meio dos resultados obtidos no Concílio Vaticano II, fator que também influenciou a escrita da *Missa da Paz*. Sobre uma importante transformação na música litúrgica do período, o pesquisador DUARTE (2013) comentou:

[...] entre católicos e não-católicos, o concílio [Vaticano II] ficou conhecido pelo fato de o padre não mais celebrar de costas para o povo e o uso do latim ter sido abolido. Esta informação pode ser considerada, entretanto, parcialmente verdadeira. Se por um lado o padre passou a celebrar virado para o povo, por outro, o concílio preservou como língua oficial da igreja latina o latim, mas, por ser útil ao povo, a língua vernácula poderia ser utilizada em algumas leituras, cânticos e admoestações (Duarte, 2013: 54).

As referências ao Concílio Vaticano II são evidentes na folha de rosto (figura 1) da edição da partitura¹ distribuída pelo Banco de Partituras de Música Brasileira da

¹ Há também outro manuscrito presente na Coleção Almeida Prado da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas. As diferenças entre os manuscritos foram trabalhadas por Cavini, Campos, Arce e Silva em texto a ser publicado. A presente análise baser-se-á na edição disponível na ABM.

Academia Brasileira de Música (ABM) (Prado, 2013). O Concílio Vaticano II ocorreu entre os anos de 1962 e 1965. Uma das principais alterações propostas, entretanto, foi divulgada no ano de 1963: a reforma da liturgia com a permissão do uso majoritário da língua vernácula. A *Missa da Paz*, composta no ano de encerramento dos trabalhos do Concílio, apesar de ter os títulos dos movimentos escritos em latim, é toda cantada em português, permanecendo, desta maneira, em concordância com os resultados obtidos. A obra foi dedicada à Sua Santidade Paulo VI (1897-1978), responsável pela continuidade aos trabalhos do concílio após a morte do papa João XXIII (1881-1963). A Folha de rosto da partitura distribuída pela Academia Brasileira de Música pode ser visualizada na Figura 1, a seguir:

ALMEIDA PRADO

Missa da Paz

Para 4 Vozes Mistas (1965)
Em português – a capela

Dedicada a SS. Paulo VI

Estreia – Teatro Independência – Santos, 1966
Madrigal Ars Viva – Maestro Klaus Dieter Wolff

Figura 1: Folha de rosto da partitura distribuída pela Academia Brasileira de Música para a *Missa da Paz*, de Almeida Prado.

Outras informações relevantes da folha de rosto são que a missa foi escrita para 4 vozes mistas *a cappella* e estreada em 1966 no Teatro Independência, localizado na cidade de Santos-SP, pelo Madrigal Ars Viva, sob regência do maestro Klaus Dieter Wolff (1926-1974). Este madrigal teve uma grande relevância na difusão da música brasileira. Desde a sua formação, em 1961, participou da criação e produção musical de diversos compositores, com especial destaque para a obra de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira (1938), que compuseram diversas peças para o grupo, e para a estreia da *Missa da Paz* de Almeida Prado.

O livro organizado por Heloísa Valente (s.d.), *MADRIGAL Ars Viva 50 anos: ensaios e memórias* (2011), lançado em comemoração aos 50 anos do Madrigal Ars Viva, traz uma série de testemunhos da forte ligação do grupo com uma estética de vanguarda da música brasileira. Destaca-se, neste sentido, o texto de Rodolfo Coelho de Souza, para quem “um dos principais objetivos que norteou as atividades do Madrigal Ars Viva, desde a sua fundação, foi estimular a composição musical contemporânea” (SOUZA, 2011: 23). O autor constata ainda a existência de um vínculo com um determinado tipo de produção musical ao afirmar que, no repertório cantado pelo Madrigal, “a ausência quase absoluta de representantes da escola nacionalista brasileira demarca, com cristalina transparência, que o grupo tinha [...] um compromisso implícito com a estética vanguardista” (SOUZA, 2011: 23). Sobre a relação de Almeida Prado com o Madrigal, Souza percebe, a respeito do lançamento de um CD duplo gravado entre 1998 e 1999, que Prado foi “o único compositor não diretamente vinculado ao Madrigal que é incluído na coletânea” (SOUZA, 2011: 26). O CD a que se refere Souza é o disco *Música Nova para vozes*, no qual o Madrigal, sob regência de Roberto Martins (1943), gravou e lançou três dos movimentos da *Missa da Paz* de Almeida Prado: *Kyrie*, *Sanctus* e *Benedictus*.

Apesar de estar situada em um momento de ruptura da escrita composicional de Almeida Prado, o que se percebe é que a *Missa da Paz* não segue nem uma linha nacionalista de composição e nem uma estética de vanguarda, buscando, entretanto, o uso mais livre de modos e escalas, em conjunto com desenvolvimentos de motivos e intervalos.

Ao seguir o Ordinário da celebração litúrgica, os seis movimentos da *Missa da Paz* são: *Kyrie*, *Glória*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. No presente texto serão analisados os três últimos movimentos por conterem elementos composicionais recorrentes e uma escrita musical que apresenta pontos em comum a partir do uso de motivos, intervalos específicos e variações. *Sanctus* e *Benedictus*, por exemplo, compartilham um mesmo material musical, motívico e intervalar, além de terem sido criados para serem cantados consecutivamente com uma indicação de *attacca* entre eles. *Agnus Dei* é um responsório trabalhado sobre um motivo característico e suas variações, com um centro tonal/modal mais claro em sua terminação. Dessa maneira, analisar tais movimentos justifica-se por facilitar a percepção de procedimentos compostionais da escrita musical de Almeida Prado utilizados em sua *Missa da Paz*.

2. *Sanctus e Benedictus*

Sanctus e *Benedictus* compartilham um mesmo material musical. Em ambos os movimentos é possível encontrar materiais motívicos, intervalares e formais que possuem uma certa correlação entre si, como, por exemplo, o intervalo de sétima que aparece reiteradamente em todas as vozes. Vale destacar também que os dois movimentos foram concebidos para serem cantados de forma conectada e sem ruptura. Por esta razão, decidiu-se abordar os dois movimentos juntos, tangenciando seus aspectos formais, estruturais, motívicos e harmônicos/melódicos. As seções da forma musical serão consideradas como partes integrantes de uma macroforma que engloba os dois movimentos.

O título dos movimentos, a forma, os números de compassos correspondentes, os textos em português e a textura dominante de ambos os movimentos são os seguintes (Quadro 1):

Sanctus		Benedictus	
A	B	A'	B'
compassos 1-21	compassos 21-31	compassos 1-24	compassos 24-28
Santo, Santo é o Senhor, Deus do Universo (x4)	Céu e Terra estão cheios de vossa Glória. Hosana nas alturas.	Bendito aquele que vem no nome do Senhor.	Hosana nas alturas.
Polifônico imitativo	Homofonia	Polifônico imitativo	Homofonia

Quadro 1: Forma, números de compassos, textos utilizados e texturas predominantes para os movimentos *Sanctus* e *Benedictus* da *Missa da Paz* de Almeida Prado.

O *Sanctus* está estruturado sob forma binária apresentando uma seção A e uma seção B que se contrastam quanto organização e textura. A seção A se estende até o compasso 21 e apresenta caráter polifônico imitativo com as vozes entrando separadamente, enquanto a seção B se inicia no quinto tempo do compasso 21 com a soprano e finaliza no compasso 31, introduzindo uma textura homofônica.

Uma característica particular na construção da melodia do motivo inicial da seção A do *Sanctus* é o uso de intervalos de sétima, quinta e segundas descendentes

(Figura 2). Analisando as notas principais desse trecho, percebe-se a presença de uma harmonia implícita que, nesse caso, pode ser considerada um Mi m7, com o uso principal das notas Mi, Sol, Si e Ré; e o Dó# sendo considerado uma nota de passagem.

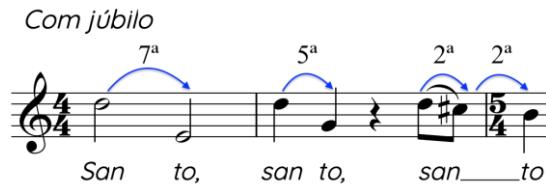


Figura 2: Motivo inicial da seção A do *Sanctus* na *Missa da Paz* de Almeida Prado. Há uma harmonia implícita de Mi m7 na relação entre as notas.

A seção A do *Sanctus* é caracterizada por uma textura polifônica imitativa. O motivo inicial anteriormente descrito é a parte inicial de um tema que é exposto com o uso do texto "Santo, Santo é o Senhor, Deus do Universo". Este é repetido a cada entrada de uma nova voz, totalizando quatro repetições: soprano, contralto, tenor e baixo (Figura 3).

The musical score for the Sanctus section of the Mass of Almeida Prado is shown in four staves. The voices are labeled on the left: SOPRANO, CONTRALTO, TENOR, and BAIXO. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp. The vocal parts are labeled on the left, and the lyrics are written below the notes. The musical structure is divided into three main sections: the theme (red box), primary counterpoint (blue box), and free counterpoint (green box). The soprano starts with the theme, followed by the contralto, then the tenor, and finally the bass. The lyrics "Sanctus, sanctus, sanctus, dominus" are repeated throughout the section.

Figura 3: Tema (em cor vermelha), contraponto principal (em cor azul) e contraponto livre (em cor verde) na entrada das vozes, compassos 1 a 17 do *Sanctus* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.

O que foi denominado aqui por tema aparece inicialmente na soprano. Após 18 pulsos, ele é transposto uma quinta abaixo em relação à primeira apresentação, aparecendo desta vez na contralto. Neste momento, a soprano passa a cantar o contraponto principal. Após a apresentação nas vozes femininas, o tema passa a ser apresentado pelas vozes masculinas. No compasso 9, 18 pulsos após a exposição pela contralto, o tema é cantado pelo tenor, em uma transposição de oitava em relação à aparição inicial na soprano. Neste ponto, a contralto passa a cantar o contraponto principal e a soprano faz um contraponto livre. Por fim, 18 pulsos após a entrada do tenor, o baixo apresenta o tema, com o tenor no contraponto principal, contralto e soprano no contraponto livre. Esta última entrada do tema está uma oitava abaixo da segunda entrada, na contralto.

Essa relação de quartas, quintas e oitavas nas transposições das várias aparições do tema acaba resultando em uma sobreposição de materiais harmônicos/melódicos. Enquanto a apresentação do tema pela soprano está construída ao redor de um Mi m7 (Figura 2), quando apresentado pela contralto, o mesmo passa a ser estruturado a partir do arpejo de Lá m7. Essa relação harmônica/melódica ocorre também na apresentação do tema pelas vozes masculinas.

Após a entrada de todas as vozes, nos compassos 17 ao 21 inicia-se uma espécie de *codetta* na qual a textura começa a mudar gradativamente até atingir uma organização homofônica das vozes, criando assim uma conexão fluída entre as seções A e B.

Na seção B, o texto é trocado e a textura passa a ser totalmente homofônica, gerando um contraste em relação à seção A. Toda a seção B do *Sanctus* está construída sob o texto "Céu e terra estão cheios de sua glória, hosana nas alturas", que aparece na íntegra e não é repetido.

O material harmônico de B apresenta certa relação com aquele apresentado na seção A. Aqui o intervalo de sétima menor descendente - utilizado na construção do tema na seção A - é trabalhado não mais de forma diacrônica, mas sim sincronicamente, passando a integrar estruturas acórdicas e aglomerados harmônicos (Figura 4). No compasso 22, por exemplo, há um movimento paralelo com o uso de intervalos de sétimas entre as vozes de soprano e contralto. No mesmo trecho, esse paralelismo também pode ser percebido entre as vozes de tenor e baixo, estendendo-se até o compasso 23.

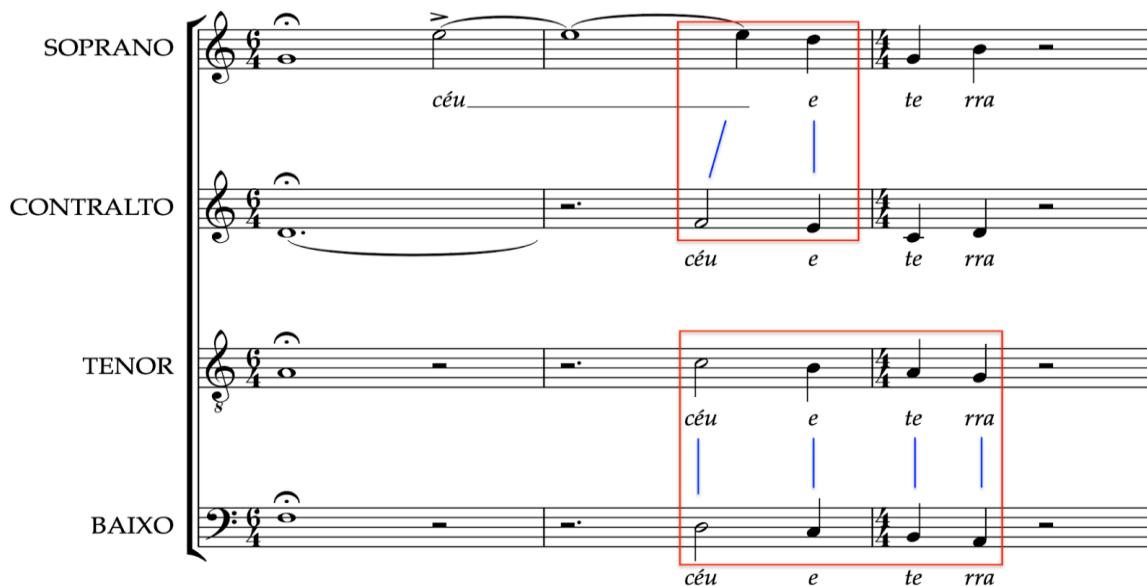


Figura 4: Paralelismos (em vermelho) de intervalos de sétima (em azul) entre as vozes no início da seção B, compassos 21 a 23 do *Sanctus* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.

Assim como o *Sanctus*, o *Benedictus* também é estruturado em duas seções: A' e B'. A seção A' comprehende os compassos 1 ao 24 e a seção B' inicia-se no quarto tempo do compasso 24 e finaliza no compasso 28. Tal como ocorreu na seção A do *Sanctus*, a seção A' do *Benedictus* apresenta um caráter polifônico imitativo, formando uma espécie de textura contrapontística com a linha da contralto sendo destacada pelo uso do texto cantado e pela dinâmica, mais forte que nas demais vozes. Tem-se na contralto uma

melodia principal que é acompanhada por uma textura polifônica. A seção B', também em paralelo com a seção B do *Sanctus*, organiza as vozes de forma homofônica.

A textura polifônica imitativa da seção A' do *Benedictus* tem início com o baixo cantando um motivo que dura três compassos começando no segundo tempo do primeiro compasso. Este motivo é uma variação do motivo inicial da seção A do *Sanctus*, com o uso característico de intervalos de sétima, quinta e segundas descendentes. (Figura 5).

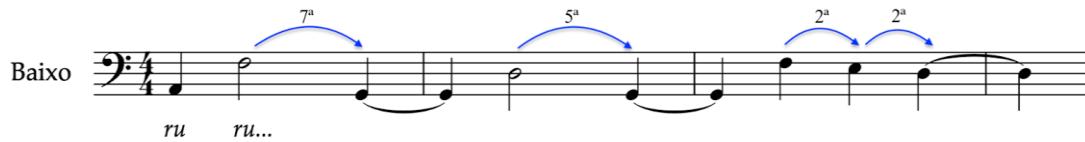


Figura 5: Motivo exposto no baixo na seção A', compassos 1 a 4 do *Benedictus* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.

Após 11 pulsos da entrada do baixo, no primeiro tempo do compasso 4, acontece a entrada do tenor cantando o mesmo motivo, porém transposto uma sétima acima, enquanto o baixo segue em um contraponto livre, variando elementos rítmicos e melódicos do motivo. No último tempo do compasso 6, 11 pulsos após a entrada do tenor, a soprano canta o mesmo motivo, também com transposições de um intervalo de sétima, ao mesmo tempo em que o tenor passa a realizar um contraponto livre (Figura 6). As três vozes que inicialmente entram no *Benedictus* têm, como texto cantado, a sílaba "RU".

Figura 6: Tema (em cor vermelha) e contraponto livre (em cor verde) na entrada das vozes, compassos 1 a 9 do *Benedictus* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.

A última voz a entrar é a contralto, no terceiro tempo do compasso 9, também 11 pulsos após a entrada da voz anterior, no caso, a soprano. A linha melódica da contralto tem um destaque musical em relação às demais por ser a única a cantar o texto litúrgico e por utilizar uma dinâmica mais forte (Figura 7). Pelo uso do intervalo de sétima em suas primeiras notas e de segundas em movimento descendente logo após, a melodia da contralto também pode ser caracterizada como uma variação do motivo inicial. As figuras rítmicas principais utilizadas são a semibreve, muitas vezes caracterizada pela ligação de duas mínimas, e a mínima.

Figura 7: Melodia da contralto nos compassos 9 a 23 do *Benedictus* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.

Destacamos aqui o caráter sincopado da textura contrapontística desta seção. Nota-se uma defasagem rítmica na entrada das vozes e uma grande presença de mínimas ligadas, aproximando-se de um contraponto de quarta espécie. Vale destacar

também a ocorrência do motivo intervalar de sétima, explorado anteriormente no *Sanctus* (ver Figura 2). No *Benedictus*, além da entrada de cada uma das vozes serem transpostas em intervalos de sétima, a construção melódica faz uso deste mesmo intervalo (ver Figuras 5 e 7).

A seção B' do *Benedictus* apresenta uma textura homofônica. Este trecho consiste em uma repetição idêntica ao *Hosana* do *Sanctus*, com exceção da finalização na soprano em que, neste movimento, a última nota era um Mi e, no *Benedictus*, é um Fá.

3. *Agnus Dei*

O *Agnus Dei* possui uma macroforma dividida em três seções, A, B e C, sendo estruturado sob a forma de um responsório. Este consiste em um tipo de canto litúrgico em que um solista ou grupo pequeno canta versos que são respondidos por um coro ou grupo maior. Embora a estrutura do responsório possa variar de acordo com o texto utilizado, o aspecto de alternância entre uma voz solista e um coro é sempre mantido.

A seção A do *Agnus Dei* se estende até o compasso 10, a seção B inicia na anacruse do compasso 10 e termina no compasso 23 e, por fim, a seção C tem início no segundo tempo do compasso 22 e se estende até o compasso 36, finalizando o movimento. A estrutura formal, os números de compasso, a organização da textura e o texto utilizado no *Agnus Dei* podem ser observados no Quadro 2 a seguir.

Agnus Dei		
A	B	C
compassos 1-10	compassos 10-23	compassos 22-36
(solo) Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo. (coro) Tende piedade de nós.	(solo) Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo. (coro) Tende piedade de nós.	(solo) Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo. (coro) Dai-nos a paz.
Responsório	Responsório	Responsório

Quadro 2: Forma, números de compassos, textos utilizados e texturas predominantes para o movimento *Agnus Dei* da *Missa da Paz* de Almeida Prado.

As melodias da soprano solista nas três entradas (seções A, B e C) são, na realidade, trabalhadas como variações umas das outras, com o uso de notas de apoio em comum e modificações rítmicas (Figura 8).

Figura 8: Melodia da soprano solista nas seções A, B e C do *Agnus Dei* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.
 As setas indicam o uso comum de notas de apoio entre as entradas.

Entre as vozes solistas, há uma clara direcionalidade rumo a um adensamento. Na seção A, soprano e contralto realizam a pergunta; na seção B, o tenor se junta às duas vozes femininas; e, na seção C, entra o baixo, completando todas as vozes do quarteto solista (Quadro 3).

	1 ^a entrada – seção A		2 ^a entrada – seção B		3 ^a entrada – seção C	
	c. 1-2	c. 3-6	c. 10-12	c. 13-18	c. 23-24	c. 25-36
Soprano	X	X	X	X	X	X
Contralto		X	X	X	X	X
Tenor				X	X	X
Baixo						X

Quadro 3: Adensamento da entrada das vozes ou grupos solistas para o movimento *Agnus Dei* da *Missa da Paz* de Almeida Prado.

Diferentemente do que ocorre com as vozes ou grupo solista, as respostas do responsório acontecem sempre com todas as vozes juntas. Elas são construídas pela

sobreposição de duas linhas melódicas homorrítmicas, construídas majoritariamente em movimento contrário e com dobramentos à sexta. Na seção A, por exemplo, as sopranos do coro são dobradas com intervalos de sexta abaixo pelas contraltos; e os tenores são dobrados pelos baixos, também com a mesma qualidade de intervalos (Figura 9).

Figura 9: Entrada do coro na seção A, anacruse do compasso 7 ao 10 do *Agnus Dei* na *Missa da Paz* de Almeida Prado. Os paralelismos de intervalos de sexta são destacados em azul e ocorrem entre as vozes femininas e masculinas (destacadas em vermelho).

A parte final da seção C (compassos 32-36) funciona como uma *Coda*. Harmonicamente, há uma estabilização sobre um centro em Lá, com o uso do acorde de Lá M em segunda inversão. As vozes solistas articulam tal acorde em alternância com um acorde de Sol M, também em segunda inversão. Já as vozes do coro realizam um pedal com as notas Lá e Mi (Figura 10). Esta terminação tem características de música modal pelo uso de acordes em segunda inversão nas vozes solistas e do pedal com intervalo de quarta justa no coro.

32

SOPRANO SOLO

CONTRALTO SOLO

TENOR SOLO

BAIXO SOLO

SOPRANO CORO

CONTRALTO CORO

TENOR CORO

BAIXO CORO

paz.

paz.

paz.

paz.

Paz

Paz

Paz

Paz

Sol M/
Ré Lá M/
Mi Sol M/
Ré etc.

Lá e Mi: pedal

Lá M/
Mi

Figura 10: Trecho final da seção C, compassos 32 a 36 do *Agnus Dei* na *Missa da Paz* de Almeida Prado.

4. Considerações finais

A *Missa da Paz* foi escrita em um momento de transição tanto da liturgia da religião católica, quanto da técnica composicional de Almeida Prado. Vinculada ao debate promovido pelo Concílio Vaticano II, ela foi composta com a utilização do texto em português, apesar de os títulos dos movimentos terem ainda sido mantidos em latim.

No início dos anos 1960, Almeida Prado passou por um período de estudos com dois dos principais compositores brasileiros do século XX, Camargo Guarnieri e

Osvaldo Lacerda. A partir de 1965, ano de escrita da Missa, Almeida Prado trilhou por novos caminhos composicionais, buscando uma escrita mais livre. Esta busca se reflete, de determinada maneira, na escrita composicional desta peça.

Na *Missa da Paz*, Almeida Prado utiliza uma mistura de elementos advindos da prática musical anterior ao tonalismo, pré-tonais, como o uso de motivos, contrapontos imitativos e responsório, com elementos pós-tonais, tal qual o paralelismo de intervalo específicos, a utilização mais livre de modos, escalas e uma harmonia que até se utiliza da gramática tonal, porém não se afirma como tal.

Sanctus e *Benedictus*, por exemplo, possuem forma binária, com as seções iniciais em textura polifônica imitativa e as seções finais em textura homofônica. Eles foram criados para serem cantados um na sequência do outro, sem ruptura, com uma indicação de *attacca* entre eles. Ambos são tratados de maneira única, com um mesmo material motívico/intervalar que é variado e utilizado nos dois movimentos por meio de contrapontos imitativos. O intervalo de sétima aparece reiteradamente em todas as vozes, constituindo-se como importante na caracterização dos movimentos. As diferenças principais entre eles se estabelecem em relação à: (i) quantidade de pulsos que separa as diversas entradas das vozes, sendo 18 em *Sanctus* e 11 no *Benedictus*; e (ii) o uso no *Benedictus* de uma melodia principal na contralto, também derivada do motivo.

Agnus Dei, por sua vez, possui uma forma ternária, na qual cada uma das seções é tratada à maneira de um responsório, com vozes solistas alternando com o coro. A soprano solista apresenta um único motivo que aparece inicialmente na seção A e é variado nas demais seções. No que diz respeito às entradas das vozes solistas, estas ocorrem em expansão vocal, com o acréscimo de uma nova voz a cada nova aparição. Já o coro apresenta um paralelismo de intervalos de sextas entre as vozes de soprano-contralto e tenor-baixo. A terminação do movimento ocorre em um acorde que, apesar de ter as mesmas notas de um Lá Maior, possui uma cor característica por estar em segunda inversão, podendo, portanto, ser considerado um elemento com ligação à prática musical pós-tonal.

Dessa maneira, revelando as principais técnicas composicionais utilizadas por Almeida Prado na escrita dos movimentos *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* da *Missa da Paz*, buscou-se melhor compreender a prática musical do autor e do período,

procurando difundir a música brasileira para coro *a cappella* vinculada à transição litúrgica apresentada pelo Concílio Vaticano II.

Referências

- Livro

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (org.). *MADRIGAL Ars Viva 50 anos: ensaios e memórias*. Organização de. São Paulo, SP: Letra e voz, 2011.

- Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

SOUZA, Rodolfo Coelho. O Madrigal Ars Viva como laboratório de compositores. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *MADRIGAL Ars Viva 50 anos: ensaios e memórias*. São Paulo: Letra e Voz, São Paulo, 2011.

- Dissertações ou Teses

TAFFARELLO, T. M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. Campinas, 2010. 326f. Tese (Doutorado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

- Artigo em Periódico

DUARTE, F. L. S. Reinterpretando o Concílio Vaticano II: Impactos da Hermenêutica da Continuidade na música litúrgica católica do presente. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.2, p. 52-66, 2013.

- Partitura publicada

PRADO, Almeida. *Missa da Paz*. Para coro misto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música - Banco de Partituras de Música Brasileira, 2013. Partitura.