

Lucas Ferreira Fruhauf

**Estratégias para a Composição Litúrgica
Luterana Contemporânea**

Curitiba
2012

Universidade Federal do Paraná

Lucas Ferreira Fruhauf

Estratégias Para a Composição Litúrgica Luterana Contemporânea

Dissertação apresentada ao programa de Pós - Graduação em Música do Departamento de Artes da UFPR como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Teoria e Criação.

Orientador: Dr. Maurício Soares Dottori

Curitiba
2012

Agradecimentos

Tão difícil quanto conceber um trabalho desse, é lembrar de todos que nos ajudaram a fazê-lo. Se você por um acaso me ajudou e seu nome não consta aqui, me perdoe e muito Obrigado!

- Ao Deus que é Pai, Filho, e Espírito Santo, pela misericórdia, amor, e paciência. Ao Deus da minha vida, dedico esse humilde trabalho.
- À minha Mariane, que em tudo soube me encorajar e a nunca desistir do sonho de fazer esse mestrado. E do ânimo extra, que por vezes precisei, para concluir essa dissertação.
- Aos meus pais, Cleodo e Ivone, à minha irmã, Talita, e aos meus sobrinhos, Jorge e Emanuel; por terem me conduzido no caminho da fé no Deus vivo, do estudo musical, e da alegria do convívio familiar.
- À minha avó Maria Rosa, mais do que um modelo de fé e amor.
- Ao meu querido avô Artur Boaventura Ferreira, *in memoriam*, pelo legado de vida e de fé em Deus; que ainda me emociona hoje, e continuará a me emocionar pelo resto de minha vida.
- A toda família Fruhauf e Ferreira.
- Aos meus avós, Hugo e Erna Fruhauf, *in memoriam*, pelo carinho que sempre tiveram para comigo.
- Aos meus sogros, Juarez e Claci, por se tornarem minha família também.
- Ao querido Dottori, a pessoa mais inteligente que conheci na minha vida, pelo empenho cotidiano em compartilhar esse notório saber. Dottori, muito obrigado!
- À professora Dra. Roseane Yampolschi, por ter, com suas aulas, e como participante da minha banca, me co – orientado nesse processo, ainda que não saiba disso.
- Ao professor Dr. Roberto Victório, pelo empenho na minha qualificação, simpatia e amizade.
- Aos professores do DeArtes.
- Ao Márcio Steuernagel,... por TUDO!
- Ao Marcell Steuernagel, por ser mais que um amigo.
- Ao Harry Crawl, pelo compartilhar de conhecimentos, piadas e tudo mais. Mas

principalmente por ter sido quem mais me abriu portas e me deu oportunidades em minha vida profissional.

– Aos músicos: André Ehrlich, Klaiton Laube, Rafael Friesen, e Marcos De Lazzari. Por terem me ajudado na etapa de gravação de uma das obras para a defesa.

– À comunidade do Redentor.

– À igreja de Cristo.

– À Capes.

– Ao EntreCompositores, e que venha a próxima Bienal!

– Aos meus amigos e colegas de sala de aula nesses dois anos de mestrado.

– E à minha filha que está a caminho, ainda não te conheço, mas você já me inspira a querer viver muito mais.

Resumo

Em meados do século XVI Martinho Lutero (1483-1546) propôs novos horizontes para a igreja e para a vida espiritual das pessoas. Esse movimento deu origem à Reforma Protestante.

A música feita nas igrejas protestantes, como também na católica, sempre foi de rico interesse estético mesmo fora do ambiente eclesiástico. Basta lembrarmos de Palestrina, Victória, Bach, Brahms, Messiaen e tantos outros compositores.

No entanto, ao longo dos séculos, a composição musical, e a vocação artística da música litúrgica foram deixadas de lado nas liturgias luteranas.

Assim sendo, discutimos alguns possíveis porquês da música litúrgica ter se afastado da criação musical, para que possamos, através de três composições para a celebração do domingo de páscoa, aventar algumas possibilidades de criação musical litúrgica contemporânea.

Abstract

In mid-sixteenth century Martin Luther (1483-1546) brought new horizons to the church and the people's spiritual lives. This movement gave rise to the Protestant Reformation.

The music in Protestant churches, as well as the Catholic, has always been rich aesthetic interest even outside the church environment. Just remember Palestrina, Victoria, Bach, Brahms, Messiaen and many other composers.

However, over the centuries, the musical composition, and the artistry of liturgical music were ignored in the Lutheran liturgies.

Therefore, we discuss some possible reasons of the liturgical music have moved away from music creation, so that we can, through three compositions for the celebration of Easter Sunday, suggest some possibilities of contemporary liturgical music creation.

Índice

Introdução	9
I capítulo: A Música na Igreja Luterana	16
A Música na Igreja Reformada do Século XVI	20
A Música nas Igrejas Luteranas dos Séculos XVII e XVIII	25
A Música Litúrgica Luterana nos Séculos XIX e XX	32
II capítulo: Partituras	34
Bula	35
Prelúdio: <i>Qui Erat Mortuus, Vivit</i>	39
Hino: Santo és, Jesus	48
<i>Agnus Dei</i>	55
III capítulo: Memorial de Composição	64
Material Composicional	65
Prelúdio <i>Qui Erat Mortuus Vivit</i>	68
Hino Santo és, Jesus	78
<i>Agnus Dei</i>	89
IV capítulo: Conclusão	96
Referências Bibliográficas	111

Introdução

Ao longo de sua história, podemos observar que a composição musical contemporânea afastou-se da música litúrgica luterana. Primeiro, é um fato importante que qualquer crítica que incidiu sobre a música litúrgica no decorrer da história foi acompanhada por narrativas históricas, críticas sociais, normas estabelecidas como formas de poder e de resistência.

Especificamente sobre a construção de uma narrativa histórica sobre música sacra, Dahlhaus comenta que:

“A música na igreja não foi escrita com distanciamento histórico, como uma forma estilizada de 'música antiga'; antes, um estilo apropriado para a liturgia que há muito havia surgido, e a sua era foi levada para ser uma marca de distinção, um selo de sua veracidade”¹.

É importante observar que, segundo o autor, o que garante “um selo de sua veracidade”, na maneira como a história da música sacra foi escrita, é a sua funcionalidade litúrgica e não o fato dessa ser facilmente associável a uma “música antiga”.

Mas já há algum tempo, é notório o fato de que a música litúrgica, como criação autenticamente artística, não é mais contemplada nos momentos litúrgicos, e podemos observar tal fato desde o século XIX, no qual, encontramos as formas da música litúrgica usadas na música de concerto: missas, motetos, oratórios, cantatas, réquiems.

Revoluções sociais (filosofia iluminista, declínio da aristocracia e dos impérios monárquicos, ascensão da classe burguesa, revolução industrial) e teológicas (pietismo, propagação dos ideais luteranos ortodoxos, contra-reforma, calvinismo, e as várias denominações cristãs protestantes modernas mundo a fora), são evidentemente alguns dos fatores que moldaram o fazer musical litúrgico, sendo que as revoluções sociais não

¹ Carl Dalhaus, *Foundations of Music History* (New York: University of Cambridge, 1983), 21.

somente alteraram a música litúrgica, mas também todo o processo social de relação com a música nas sociedades, a começar pela Europa.

Mas em uma análise um pouco mais detalhada, quais seriam os fatores, ou alguns fatores, que de fato levaram a esse afastamento?

ALGUNS DOS PROCESSOS que fizeram com que a composição musical inédita, e com novas possibilidades estéticas para a música litúrgica luterana tenha se afastada de sua funcionalidade, pode ser analisada sob um processo análogo ao pensamento de Adorno quando esse fala sobre a música da primeira metade do século XX. E adaptações têm de ser feitas, uma vez que Adorno debate o papel da arte em um contexto diferente ao tratado nesse trabalho.

Podemos dizer que em um primeiro momento, Adorno fala sobre a condição humana e a sua relação com a arte. Inicialmente essa condição se dá pelo conservadorismo estético:

“A busca do tempo perdido não somente faz com que se perca o caminho que conduz à casa como também faz perder toda a consistência; aquele que conserva arbitrariamente o que já está superado compromete o que quer conservar, e se choca de má fé contra o novo”.²

O conservadorismo observado por Adorno diz respeito à oposição criada ao novo na música de concerto da primeira metade do século passado. No entanto, na música litúrgica o conservadorismo é ainda mais forte, chegando quase ao ponto de praticamente anular qualquer tipo de composição musical que não seja tal qual a feita pelos primeiros reformadores, principalmente por compositores dos séculos XVI e XVII. Isto do ponto de vista estético, pois é claro que houve música litúrgica composta nos séculos posteriores.

² Theodor W. Adorno, *Filosofia da nova música* (São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1989), 16.

No entanto, tal conservadorismo é apenas sintomático. O real problema está verdadeiramente ligado à profundidade da própria condição humana:

“Enquanto para o público, que está fora da produção, a superfície da nova música parece estranha e desconcertante, os mais típicos representantes desta música estão condicionados aos mesmos pressupostos sociais e antropológicos que condicionam o ouvinte. As dissonâncias que o espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis. Por outro lado, o conteúdo daquela outra música familiar a todos está tão distante do que hoje pesa no destino humano que a experiência pessoal do público já não tem quase nenhuma comunicação com a experiência testemunhada pela música tradicional”³.

Esta condição apontada por Adorno, da qual podemos traçar um paralelo com a celebração litúrgica, é muito pertinente, pois a arte que se quer preservar e consolidar como única música possível na liturgia não mais se relaciona com a realidade humana. Vejamos a citação:

“Sob todos estes aspectos a arte, quanto ao seu destino supremo, é para nós, uma coisa do passado. Por essa razão perdeu o que possuía de genuinamente verdadeiro e vivo, a sua realidade e a sua necessidade”.⁴

A música como fenômeno estético dentro de sua funcionalidade litúrgica teria um papel de se relacionar com o homem de hoje; seus anseios, seus medos e pecados. No entanto, a sacralização da arte antiga gerou um afastamento de nossa realidade humana, e já não mais se comunica de maneira viva com o indivíduo.

Mas será que se quer que a arte crie relações com a nossa realidade? Se pensarmos profundamente nessa pergunta poderemos supor como resposta que a música litúrgica trará à tona aquilo que não se quer revelar, ou aquilo que não se quer confrontar, e por

³ Adorno 1958, 17.

⁴ Hubert Damisch *et al.*, *Enciclopédia Einaudi: Artes* (Porto: IN – CM editora, 1984), 16.

vezes suscitará afetos que nos são tão cotidianos que em algum momento, o culto por exemplo, queremos esquecê-los:

“(…), porque hoje a arte, pelo menos a arte realmente substancial, reflete sem concessões e lança à superfície tudo o que se queria esquecer”⁵.

Se a música contemporânea traria consigo aspectos da condição humana, esses aspectos também foram retirados da música litúrgica. E sobre isso Adorno ainda nos diz que:

“A arte se converte em mero representante da sociedade e não em estímulo à mudança dessa sociedade...”⁶.

Aqui é necessário dizer que essa condição humana ainda pode ser encontrada no texto poético dos hinos comunitários, que por vezes é uma declaração de fé profunda de quem o concebe. No entanto, a música feita para adjetivar o texto sagrado não se relaciona com ele, sejam em quesitos estéticos, retóricos e afetivos.

Mas porque insistimos em uma música litúrgica nova e que nos revele aquilo que precisamos enfrentar?

“Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver. Sua morte, hoje, como se delinea, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se opor”⁷.

⁵ Theodor W. Adorno, *Filosofia da nova música* (São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1989), 21.

⁶ Adorno 1958, 25.

⁷ Adorno 1958, 22.

Acreditamos que nossa sociedade está longe de estar pacificada. Não apenas em um sentido Kantiano de paz bélica ou da extinção de conflitos entre culturas, mas também de conflitos morais, éticos e também conflitos espirituais. Não podemos dizer com unanimidade que estamos satisfeitos com a nossa condição de vida, seja com o outro, seja conosco mesmo. A música litúrgica tem papel importante em propor reflexões acerca da nossa situação humana, para que dentro da fé cristã possa vislumbrar algo novo.

No entanto, a música utilizada nas celebrações é objeto de consumo rápido, descartável e sem que pretenda incomodar ou induzir a uma reflexão mais profunda.

Creemos assim, que a criação musical litúrgica contemporânea, é um ato de resistência a uma concepção musical, e de arte medíocre, que mantém uma sociedade apática à sua própria condição, sem revelar seus medos e pecados, e sem propor uma reflexão para que em um processo espiritual, âmago do rito litúrgico, possa ser melhorada.

EM SUA tese, Roseane Yampolschi comenta, no capítulo “O Poder da Resistência”⁸ baseado em Foucault, sobre algumas estruturas de poder e modelos de resistência. Primeiramente, sobre o poder, Yampolschi diz que:

“O poder existe como uma forma social específica de orientação objetiva e de ações produtivas que são produzidos e reproduzidos em qualquer camada institucional ou grau de relação sem, necessariamente, ter atos intencionais ou conscientes”.⁹

Yampolschi sintetiza o pensamento sobre o poder em Foucault; como instituição consolidada no meio social, a igreja, e especificamente a igreja luterana, desenvolve relações de poder intrínsecos, nas quais, por vezes, não identificamos a intencionalidade das redes de poder que se compõe.

⁸ *Foucault: The Power of Resistance.*

⁹ Roseane Yampolschi, “Standing and Conflating: A Dialogic Model for Interdisciplinarity in Composition” (tese de doutorado, University of Illinois at Urbana, 1997), 35.

Mas se a arte genuína tem por objetivo escancarar o que se quer esconder, é também no ambiente litúrgico que essa arte pode, e deve, manifestar-se para ser um instrumento de resistência:

“Em combinações, através do diálogo, participantes podem criar relações significativas, que podem dividir uns com os outros sempre referindo-se à sua própria tradição cultural. Em permanecendo, interpretes podem, através do aprendizado de outras origens sociais, diversificar suas visões sobre o mundo e finalmente entender como através dos conflitos entre tradições recriar a si mesmos”.¹⁰

Os conceitos de resistência apresentados pela autora servem-nos para que, em duas distintas direções, possamos de maneira interna, e buscando referências externas em outras “origens sociais”, criar mecanismos que nos permitam estabelecer possibilidades de um novo, ou de um renovado processo para a composição musical litúrgica luterana.

A arte é o objeto do imaginário, que por vezes constitui-se um acontecimento meta-racional, um fenômeno estético, que não carrega em si quaisquer atribuições de semântica, ou de linguagem; mas, por ser uma atividade humana, insere-se assim no ramo da cultura, e de alguma forma, estabelece relações com o mundo à sua volta.

Nesse sentido, a música litúrgica parte de um pressuposto afuncional, sendo ela uma manifestação artística submetida ao gosto pelos critérios exclusivamente musicais, sem, *a priori*, estabelecer uma relação funcional.

No entanto se a macroestrutura da música litúrgica são aspectos exclusivamente artísticos, e é esse preceito que a fará ser boa música, ou não; são nas camadas mais profundas, que podemos denominar de subestruturas, que a 'litúrgicidade' é estabelecida e mostrada, constituindo a sua funcionalidade. Propomos então, três composições litúrgicas para o domingo de Páscoa, e apresentamos no capítulo III o memorial de sua composição.

A Páscoa é juntamente com o Natal a data central do calendário cristão, por tratar-se do acontecimento histórico que fundamenta a fé: Jesus Cristo morreu, e ressuscitou pelos pecados de toda humanidade.

¹⁰ (Yampolschi 1997, 41).

A primeira composição é um Prelúdio instrumental que tem por título “*Qui Erat Mortuus, Vivit*”¹¹. Nesse prelúdio contemplamos a composição instrumental como forma também de reflexão e celebração litúrgica.

Depois, o hino do dia, “Santo és, Jesus”, faz referência a tradição hinológica fomentada pelos primeiros reformadores na qual, toda congregação participa na entoação melódica da música.

E, por fim, o “*Agnus Dei*”, que liga a uma tradição anterior à própria tradição litúrgica luterana, e faz referência à tradição católica. E aqui, como também havia sido o desejo dos primeiros reformadores, não romper totalmente as tradições católicas do rito protestante; e, fazendo referência etimológica à palavra católica, constituir uma tradição musical litúrgica cristã universal.

Ao final, no capítulo que serve de conclusão, queremos propor a partir do material composicional utilizado nas obras, algumas possibilidades de criação musical litúrgica contemporânea, baseadas em três abordagens: significado extramusical, como desenvolvido por Leonard Meyer; a retórica como ferramenta de adjetivação estética ao texto sagrado e ao significado extramusical, segundo as ideias sobre figuras de retórica de Quintiliano transposta para o contexto da música litúrgica por Márcio Steuernagel; e a repetição na diferença e na complexidade estética, abordados por Silvio Ferraz.

¹¹ “Aquele que estava morto, vive”.

Capítulo I

A Música na Igreja Luterana

A Reforma Protestante do Século XVI

A Reforma protestante do século XVI foi um momento histórico importante, não somente para a teologia cristã e a subserviência desta ao clero romano, mas também para toda sociedade que se via envolvida naquele contexto.

Sobre a época da Reforma, e o que desencadeou este processo, Arthur Geoffrey Dickens, em “Reforma e a Europa do século XVI” diz:

“Os historiadores da religião consideram o século XVI uma época de insegurança, de cizânia e dissolução – uma época durante a qual se quebraram os laços que mantinham unida a cristandade europeia. Esta crise pode ser considerada como último elo de uma cadeia de conflitos estreitamente ligados. As profundas e complexas discórdias da idade Média haviam afetado, de maneira crescente, a Igreja Católica. Algumas destas dissensões parecem inerentes à civilização medieval, enquanto outras não passam de meros indícios do seu declínio”¹.

Entender o processo social e teológico que culminou com a Reforma de 1517 é necessário para compreender os rumos que as artes, e em especial a música, haveriam de ter na igreja protestante nos primeiros anos do seu surgimento.

De ordem filosófica agostiniana, Martinho Lutero logo crê num posicionamento teológico de salvação pela fé e não pela prática das boas obras, baseando-se em escritos de S. Agostinho e nas cartas do Apóstolo Paulo às igrejas gentílicas, em especial aos Romanos.

A tese da salvação imerecida do homem obtida pela fé na graça do sacrifício de Cristo, foi o centro de sua militância nos primeiros anos pós Reforma, e marcaram toda a sua vida pastoral.

Sobre os motivos que levaram Lutero a propor a Reforma do século XVI, Dickens fala ainda:

¹ A.G. Dickens, *A Reforma E A Europa Do Século XVI* (Lisboa: Editorial Verbo, 1971), 9.

“A doutrina da justificação imerecida, alcançada mediante uma fé dada por Cristo, não parecia grande novidade intelectual; a sua adaptação literal teve porém resultados práticos e subversivos. O estendal de observações piedosas, de transações pagas, a doutrina da graça por pouco dinheiro, lembrava a velhaca lei dos escribas e fariseus. A compra do perdão, os tributos aos santos, a multiplicação das missas pelo repouso das almas, os rigores do estado monástico e as mortificações do corpo – tudo isto eram fontes de receita para as instituições que lhe haviam dado origem. E aqui importa notar, fazendo justiça às duas partes, que quando quarenta anos mais tarde se reuniu o Concílio de Trento, este teve pelo menos que podar a luxuriante floresta. Quando Lutero escolheu desafiar a Santa Sé, por ocasião das indulgências pregadas por Tetzl, denunciava uma doutrina de autenticidade duvidosa, empregada para levantar fundos por processos que repugnavam a muitos católicos, como Ximenes e vários outros”².

O texto acima elucida o desencadear da Reforma, e de maneira resumida mostra o embrião do movimento liderado por Lutero. A venda das indulgências como compra da vida eterna, e o descanso no paraíso, usando-se deste pretexto para angariar fundos para a construção da Basílica de S. Pedro, desencadeou em Lutero um forte sentimento de revolta.

Inicialmente, Lutero revoltou-se contra o delegado da grande companhia alemã de indulgências, João Tetzl, e não propriamente contra Roma e a supremacia papal. Na prática, no dia 31 de outubro de 1517, pregou nas portas da catedral de Winttemberg as 95 teses, contra a venda de indulgência feita por Tetzl em nome da Santa Sé. Esta data é tida como o marco histórico da Reforma, e é celebrada em todas as denominações protestantes como “O Dia Da Reforma”.

A atitude de Lutero não ficaria impune, e nem tampouco passaria à revelia de Roma, que logo convocou as autoridades eclesiásticas e políticas da região para tomarem providências quanto a rebeldia de um padre insurgente. No entanto muitos do povo, e dentre os líderes políticos foram simpáticos às teses de Lutero, enquanto outros, como o imperador Carlos V, não; foi criada assim uma cizânia teológica e política na região.

Lutero, não se retratou frente à Santa Sé e ao Imperador, sendo excomungado pela igreja católica, e tido como alguém que poderia sofrer qualquer tipo de moléstia, e até ser morto, sem que o que o ofendeu sofresse qualquer pena.

2 (Dickens 1971, 63).

Lutero exila-se no castelo de Wartburg protegido por Frederico O Sábio. Permanece escondido neste castelo por quase um ano, e lá traduz para o alemão o Novo Testamento bíblico.

Muitos movimentos surgiriam contra a igreja romana no período de reclusão de Lutero em Wartburg; no entanto a discórdia ganha uma conotação política e se afasta do campo teológico. Em meados do século XVI e mais precisamente no final do século, muitos outros reformadores aparecem em diferentes lugares da Europa. De fato, a igreja independente de Roma aparecerá plenamente no século XVII, depois da morte de Lutero.

A Música na Igreja Reformada do Século XVI

Lutero foi também um entusiasta da música, e supostamente foi um dos únicos reformadores que deu valor essencial à música no momento litúrgico, no caráter educacional e social. Muitos dos primeiros hinos compostos para as celebrações dominicais eram de Lutero.

Nos primeiros anos da igreja no período da Reforma a música congregacional, ou a tocada e cantada nos momentos litúrgicos, foi marcada por dois fatores primordiais: a celebração na língua vernácula, e a participação de todos da comunidade em quase todos os momentos do rito.

É importante que se diga que o Latim (única língua até então usada nas missas) não foi abolida por completo. A ideia dos primeiros protestantes era a de mesclar os dois idiomas, o latim e o vernáculo, nos momentos celebrativos. No *Livro de Concórdia*³, que reúne os primeiros escritos dos reformadores fazendo apologia à sua fé, e especificamente a *Confissão de Augsburgo*, encontra-se o primeiro documento da nova missa.

“Nossas igrejas são acusadas falsamente de abolirem a missa. Pois a missa é retida entre nós e celebrada com a máxima reverência. Também são conservadas quase todas as costumeiras cerimônias. Apenas são intercalados, aqui e acolá, entre os hinos latinos, hinos alemães, adicionados para ensinar o povo”⁴.

O desdobramento lógico da missa celebrada na língua vernácula, é a participação comunitária no rito. Na tradição católica a participação dava-se nos responsórios das antífonas (salmos cantados). Na visão de Lutero, e de outros reformadores de seu tempo, as outras partes da missa também deveriam ser cantadas e, principalmente, entendidas

³ *Formula Concordiae* no original. Compilada em 1580 contendo diversos documentos de apologia e confessionalidade da Igreja Protestante.

⁴ Arnold Schüller, trad., *Livro de Concórdia: Confissão de Augsburgo* (São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006), 78.

por todos.

É importante dizer, utilizando ainda o *Livro de Concórdia*, que o próprio conceito de missa, e de liturgia, no âmago de suas etimologias e definições, foi questionado e revisado. Estas ponderações levaram de fato a moldar a forma de se compor para essa função e observa-se isso principalmente no tocante aos afetos utilizados na música. Na “Apologia Da Confissão de Augsburgo”, redigida para rebater às réplicas feitas por Roma na *Dieta*⁵ de 1531 perante o Imperador Carlos V, pode-se observar os seguintes aspectos sobre o conceito de missa e liturgia:

“Devemos, inicialmente, antecipar de novo que não abolimos a missa, se não que a mantemos e defendemos escrupulosamente. Pois entre nós realizam-se missas todos os domingos e em outros dias de festa, nos quais o sacramento é administrado aos que querem fazer uso dele, depois de terem sido examinados e absolvidos. E observam-se as cerimônias públicas usuais, a ordem das leituras, das orações, das vestes e outras coisas semelhantes.

Sobre o uso da língua latina na missa, os adversários têm longa declamação, na qual toleiam docemente de como é útil a ouvinte indouto ouvir, na fé da igreja, missa ininteligida. Sem dúvida, imaginam que a própria obra de ouvir é culto e aproveita sem haver inteligência. Não queremos insistir odiosamente nessas coisas; deixemo-las ao julgamento dos leitores. E nós as mencionamos no intuito de lembrar, de passagem, que também entre nós são mantidas as leituras e orações latinas.

Como, porém, cerimônias devem ser observadas tanto para que os homens aprendam a Escritura, como para que, admoestados pela palavra, concebam fé e temos, e assim também orem – pois esses são os fins das cerimônias - , retemos a língua latina por causa daqueles que estudam e entendem latim, e acrescentamos hinos germânicos, a fim de que também o povo tenha o que aprender e algo que estimule a fé e o temor. Esse costume sempre existiu nas igrejas. Pois ainda que alguns acrescentaram hinos germânicos mais frequentemente, outros mais raramente, o povo, contudo, quase em toda a parte cantava algo em sua língua. Em parte nenhuma, porém, está escrito ou representado que aproveita aos homens o ato de ouvir leituras não inteligidas ou que lhes sejam proveitosas cerimônias não porque ensinem ou admoestem, mas *ex opere operato*, por serem assim feitas, porque são vistas. Que se danem essas opiniões farisaicas!”⁶

5 *Dieta*, ou assembleia deliberativa. Foi primeiramente convocada em 1530 pelo Imperador Carlos V em Augsburgo, para por fim a discórdia religiosa instaurada por Lutero e adeptos contra Roma. E assim, fortificar as operações militares que o Imperador viria a investir contra os turcos. Não havendo consenso nessa primeira *Dieta* convoca uma segunda no ano de 1531.

6 Filipe Melanchthon, *Livro de Concórdia: Apologia da Confissão*, trad. Arnaldo Schüler (São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006), 266.

De fato as grandes discussões que permearam a missa e a liturgia nos primeiros anos da reforma do século XVI, dizem respeito aos conceitos teológicos e sociológicos do rito; como a justificação do Homem através de algum ato penitencial, atribuindo-lhe algum mérito por isso, ou no uso da língua vernácula em detrimento ao latim.

A música, referindo-se à composição para a função litúrgica, não foi nem sequer ponto de debate, pois em pouco, neste período, mudou da que costumeiramente era realizada no rito Católico. Ainda que nada tenham de conteúdo musical em si, esses outros elementos influenciaram notadamente a composição musical na igreja reformada do século XVI.

Um dos primeiros documentos que falam sobre uma possível ordem litúrgica luterana, foi redigida por Lutero em 1523, com o nome de *Formula Missae*. Essa nova proposta celebrativa aventada por Lutero mantinha, em muito, as estruturas composicionais litúrgicas Católicas: a polifonia, os corais, o latim, etc.

No entanto, o grande desejo de Lutero com relação à música, começa a concretizar-se nesse período com os hinos cantados em alemão.

Em 1526 Lutero redigiu uma nova ordem litúrgica, denominando-a de *Deutsche Messe*. Nesse novo formato, a língua vernácula, o alemão, ganha importância e passa a protagonizar o rito, bem como a participação mais efetiva da comunidade.

Os dois modelos estão demonstrados na tabela abaixo:

Formula Misse (1523)

Introito.
Kyrie (cantado nove vezes).
Gloria In Excelsis Deo.
 Coleta.
 Epístola.
 Aleluia.
 Gradual.
 Sequencia (somente em grandes festas litúrgicas como Páscoa e Pentecostes).
 Hino alemão (gradual).
 Evangelho.
 Credo.
 Sermão.
Sursum Corda.
 Prefácio.
Verba testamenti.
Sanctus et Benedictus.

Deutsche Messe (1526)

Hino em alemão ou um Salmo.
Kyrie (cantado três vezes).
Allein Gott In Der Höh Sei Ehr.
 Coleta.
 Epístola.

 Gradual: *Nun Bitten Wir* ou outro hino.
 Evangelho.
 Hino alemão: *Wir Glauben All*
 Sermão.

 Paráfrase da prece ao Senhor.
Verba testamenti.

Hino alemão.
Prece ao Senhor.
Comunhão.
Agnus Dei.

Comunhão.
Hinos em alemão durante a comunhão, incluindo o *Sanctus* em alemão *Jesajah Dem Propheten Das Gesachah*, e também em alemão o *Agnus Dei; Christe, Du Lamm Gottes*.

Verso da Comunhão.
Coleta.
Benedicamus.
Benção.

Coleta.
Benção.

HÁ AINDA que se falar de Johann Walter (1496 – 1570), amigo de Lutero e seu conselheiro para os assuntos relacionados à música, Walter, também compositor, é tido como o primeiro *Kantor*⁷ da igreja luterana.

Walter merece destaque, pois ele compilou em um hinário muitos dos hinos compostos por Lutero e por ele próprio, o hinário denominou-se *Geystliche gesangk Buchleyen*. Sendo esse hinário o primeiro da igreja da Reforma.

O estilo composicional predominante entre os primeiros compositores da Reforma foi inspirado naqueles da escola Franco – Flamenga, em especial Josquin de Prèz (Ca. 1445 – 1521). A possibilidade da impressão de partituras no começo do século XVI viabilizou a difusão da obra desse compositor e de outros, e assim, estabeleceu um estilo de: contraponto, polifonia, imitação e, em especial, a forma do *Moteto*.

Há que se falar ainda de João Calvino (1509 – 1564), teólogo francês do século XVI de marcante atuação na história da igreja Protestante.

As principais discordâncias entre Calvino a Lutero dizem respeito aos conceitos de sacramento e de livre arbítrio do Homem, uma vez que Calvino, humanista de formação acadêmica, traz à tona uma teologia intelectualizada, racional e em muito vinculada aos ideais iluministas. Calvino torna-se líder da Reforma na Suíça, principalmente depois de ter escrito os “Institutos Da Religião Cristã”, e aqui mais uma vez o cerne do conteúdo é a crítica a Igreja Católica Romana.

O calvinismo repercutiu, a princípio, com maior intensidade na Europa dos séculos XVI e XVII do que o luteranismo, e esse detalhe torna-se importante para entender-se à

⁷ Responsável pela música na igreja (composição, tocar o órgão, escolha dos hinos a serem cantados nas celebrações, reger o coro, etc...).

música litúrgica protestante fora do ambiente luterano.

Calvino considerou a música como capaz de alterar o estado de espírito do fiel, influenciando-o em seu momento devocional e contemplativo, portanto deveria ser usada com cautela e restrição. Para Calvino, a música na liturgia deveria ser homofônica, uma vez que a polifonia, segundo o próprio, tira o foco do texto.

O texto é o objeto central na liturgia, e toda a construção musical deve estar sujeita ao texto e à sua total compreensão por todos os participantes; esse texto também escrito na língua vernácula.

Outro ponto predominante na teologia litúrgica de Calvino é a de que todo o texto deveria ser o texto bíblico literal, sem quaisquer emendas:

“Outras reformas propostas por Calvino no culto congregacional, foi sua insistência para que o canto deve-se incluir apenas as palavras encontradas na Bíblia. Lutero queria que os hinos da igreja refletissem, tanto quanto possível as palavras exatas da escritura. Calvino foi um passo além. Ele queria que as palavras dos cantos refletissem apenas os salmos, embora tenha permitido o canto de outros textos da escritura, e assim garantir que a revelação divina estivesse sendo posta à música. A única contribuição notável musical das igrejas calvinistas, inicialmente, foi o *Psalters*, traduções métricas do livro bíblico de Salmos. Em 1524, Theodore de Beze introduziu a salmodia congregacional às igrejas de língua alemã calvinistas em Estrasburgo, onde foi pastor. Em 1533, Calvino apresentou o Saltério de Genebra, que foi seguido pelas edições de 1542, 1551. Quando Calvino se tornou o pastor da congregação de língua francesa em Estrasburgo em 1538, ele introduziu o Saltério francês que mais tarde em 1562, foi publicado em sua forma completa. Clement Marot e Beza, o sucessor de Calvino, traduziram os textos dos salmos, e Loys Bourgeois compôs as melodias usando estilos de acordes simples. Eram cantados nas igrejas calvinistas os salmos métricos, desacompanhados de instrumentos musicais, e em uníssono. Em 1537, Calvino procurou codificar a prática da salmodia exclusiva em toda a cidade, ele aproximou-se do conselho da cidade de Genebra para apresentar um conjunto de artigos destinados à trazer a igreja em Genebra, em conformidade com o que ele via como o padrão de adoração do Novo Testamento”⁸.

8 John Barber, *Luther and Calvin on Music and Worship, Reformed Perspectives Magazine* 8, No 26(2006), http://reformedperspectives.org/article.asp/link/http:%5E%5Ereformedperspectives.org%5Earticles%5Ejoh_barber%5EPT.joh_barber.Luther.Calvin.Music.Worship.html/at/Luther%20and%20Calvin%20on%20Music%20and%20Worship.

A teologia da liturgia é ponto principal, e de fato a maior contribuição, das igrejas calvinistas no século XVI. Há contudo, e ainda que prematuramente, dizer que a tradição calvinista é a que de fato marcará à música nas igrejas reformadas mundo a fora no decorrer dos séculos, inclusive no presente.

A Música nas Igrejas Luteranas dos Séculos XVII e XVIII

Nesses séculos torna-se ainda mais indissociáveis os aspectos teológicos na composição musical litúrgica. A guerra dos trinta anos, que comprometeu em muito o território alemão, influenciou grandemente o pensamento teológico de suas igrejas, e por sua vez, alterou substancialmente a música que era feita para os momentos litúrgicos nesse período.

O calvinismo ganha força nas igrejas, e sob essa égide de pensamento teológico surge em oposição ao luteranismo ortodoxo, em voga nas igrejas protestantes alemãs até então, o movimento Pietista.

O movimento Pietista⁹ tem como centro de sua postura a prática do cristianismo em atitudes concretas e piedosas, do que na discussão de vezos teológicos, por isso torna-se mais legalista às práticas de fé e aos usos e costumes. Confluente com a Guerra dos Trinta Anos o movimento Pietista absorve muito das idéias de Calvino, e em seu pensamento voltado às necessidades da pessoa (indivíduo) como centro da prática cristã, procura a simplicidade da interpretação bíblica e, não obstante, a simplicidade da liturgia e do rito.

Principalmente na Itália, a música Católica, continua puljante ao que se refere as potencialidades composicionais. Tem início nessa época o estilo concertante, onde formas seculares, ganham cada vez mais notoriedade na liturgia, e a separação de canto

⁹ Philip Jacob Spener (1635 – 1705) é tido como o pai do movimento pietista. Spener publica em 1675 o seu livro *Pia Desideria* com novas propostas para a igreja da Reforma, ou Luterana, contrárias as dos luteranos ortodoxos. O pietismo tornou-se o “embrião” de correntes teológicas que sucederam esse período, tais como: Neo pentecostal, pentecostal, carismáticos, etc...

comunitário e a participação de instrumentistas e corais é mais evidente.

Adentrando plenamente no período Barroco e em sua estética composicional, não se pode ignorar o fato da presença dos afetos, ou melhor, da Teoria dos Afetos na composição musical. Esses afetos em música Carl Dalhaus define da seguinte maneira:

“De acordo com esta teoria, um compositor, em sua música, transmite a extensão de suas ideias sobre a natureza e em particular da emoção humana¹⁰”.

A música luterana alemã, como já mencionada, é simplificada ao ponto de vista da dificuldade técnica. A polifonia inspirada na escola Franco – Flamengo sede vez a homofonia calvinista; praticamente toda a parte da missa é realizada agora na língua vernácula, o acompanhamento do coro como reforço às vozes da comunidade é substituída pelo simples acompanhamento do órgão. A liturgia torna-se um mero conjunto de hinos, leituras, orações e prédicas. A ordem litúrgica concebida por Lutero na *Deutsche Mess*, sede cada vez mais espaço, e principalmente fora da Alemanha, a nenhuma ordem litúrgica.

HÁ ALGUNS movimentos e compositores que ainda fazem a música inédita atrelada à liturgia dominical, concelhada com momentos comunitários, e outros mais virtuosísticos direcionados a corais e formações instrumentais.

Ao fim do século XVII, especificamente nas suas duas últimas décadas, a música feita nas igrejas Reformada,s para as celebrações litúrgicas, difere-se completamente da dos primeiros anos da Reforma no século XVI e do começo do XVII; muito pela forte influência calvinista e também do puritanismo inglês nas igrejas pietistas alemãs no pós Guerra dos Trinta Anos.

“A era do confessionalismo foi caracterizado por muitos escritos polêmicos pelas diferentes denominações protestantes. A mudança de estilo sob a influência italiana

¹⁰ Carl Dalhaus, *Foundation of Music History* (New York: University of Cambridge, 1983), 21.

certamente não foi a primeira causa de debates sobre a estética musical ou teológica dentro da confissão luterana e calvinista; ela existe dentro de um contexto mais amplo preexistente no debate confessional”¹¹.

No entanto, é sem dúvida a influência da estética italiana que traz à tona o debate mais específico, e até técnico. O teólogo alemão Theophilus Großgebauer (1628 – 1661) em seu “*Wächterstimmen*” afirma categoricamente que a música que não fosse para o uso congregacional na liturgia fosse banida, e ainda diz:

“Canções foram enviadas para nós, na Alemanha, da Itália, e textos bíblicos são dilacerados e picados em pequenos pedaços em rápidas passagens feitas pela voz; [...] Então, torna-se um ambicioso grito coletivo para ver quem assemelha-se mais aos pássaros. Agora é em latim, agora alemão, só alguns podem entender o texto; e mesmo a esses que entendem, o texto entra por um ouvido e sai pelo outro”¹².

Alguns ortodoxos rebateram a esta crítica da composição 'elaborada' para a liturgia; no entanto é predominante aceita nas igrejas, e mais tarde, principalmente fora da Alemanha, é difundida a estética teológica dos pietistas.

Adentrando ao século XVIII e em meio aos debates teológicos entre luteranos ortodoxos e pietistas, a música chega ao apogeu da estética barroca, e muitos compositores ainda fazem música para os momentos litúrgicos nas igrejas luteranas e também para momentos não litúrgicos.

No entanto os compositores de maior destaque nesse período foram os que ficaram do lado ortodoxo luterano. Constata-se assim que compositores como Dietrich Buxtehude (1637 – 1707), e depois J. S. Bach (1685 – 1750) marcaram suas obras sacras por não ser ela toda de participação comunitária, e por ainda usarem o latim, o contraponto rígido e a polifonia.

11 Billy Kristanto, “Musical Settings of Psalm 51 in Germany c. 1600 – 1750 in the Perspectives of Reformational Music Aesthetics” (Diss. Dout., Ruprecht-Karis-Universität Heidelberg, 2009), 51.

12 Billy Kristanto, “Musical Settings of Psalm 51 in Germany c. 1600 – 1750 in the Perspectives of Reformational Music Aesthetics”, citação do livro “*Wächterstimmen*” de Theophilus Großgebauer, (Diss. Dout. Ruprecht-Karis-Universität Heidelberg, 2009), 2.

As marcas da música secular italiana e de estilos como ópera, e o virtuosismo técnico, influenciaram significativamente a obra desses compositores que, encontravam-se inseridos na estética do barroco, como já mencionado. Outro fator importante que marca a música dos compositores deste século, é a sistematização da idéia dos afetos em música, a possibilidade de trazer através de campos harmônicos e construções contrapontísticas, sentimentos sobre o conteúdo poético, e refletir algo do cotidiano social.

Buxtehude tem sua obra sacra voltada para momentos litúrgicos concertantes; missas, cantatas e oratórios, servem como escopo para a composição, e nessa nova estética volta a explorar a polifonia contrapontística, a dificuldade técnica, em: árias, recitativos, diversos solos, prelúdios corais, corais figurados, variada orquestração e grandes formações corais. Já não era uma música que caberia mais no contexto litúrgico pietista.

Bach tem contato com a música de Buxtehude em seus concertos no *Abendmusik*¹³, e tem a sua obra sacra inspirada em sua música. Alguns dos cultos luteranos na época de Buxtehude e Bach duravam cerca de 3 à 4 horas de duração.

No entanto, o formato do culto luterano ortodoxo, no qual Bach achava-se inserido, especialmente em Leipzig, onde passa parte de sua vida e os anos mais profícuos de sua composição, contempla a tradição da missa católica e luterana. Abaixo um demonstrativo da ordem litúrgica na igreja de Leipzig na época de Bach:

¹³ Concertos realizados em Lübek na igreja de Marienkirche ao longo dos séculos XVII e XVIII, aos domingos. Esses concertos compilavam diferentes tipos de produção musical da época, e eram feitos fora dos momentos litúrgicos.

Congregação e órgão	Coral	Pregador (pastor)
Prelúdio. Prelúdio.	Moteto – Polifônico. Kyrie – Polifônico.	Evocação - <i>Gloria In Excelsis</i> em latim.
	<i>Gloria In Excelsis</i> – Polifônico.	Saudação e o chamado da Epístola.
Prelúdio(introdução) e Hino do Dia.		Evangelho (cantado ou falado) Credo (cantado ou falado, no vernáculo ou em latim).
Prelúdio. Prelúdio e Hino comunitário sobre o Credo.	Cantata (Parte I).	Anúncio do Sermão.
Prelúdio e Hino do Sermão.		- Texto Bíblico do Sermão. - Prece. - Sermão. - Preces de Intercessão. - Avisos. - Bênção.
Prelúdio e Hino Comunitário		Prefácio para a Comunhão.

Um aspecto importante na teologia da música de Bach para o momento litúrgico, é a sua função de preparar o espírito dos fiéis ao sermão trazido pelo pastor.

“A função da música na liturgia como uma preparação espiritual para o sermão também tem sido defendida por Gottfried Ephraim Scheibel (1696 – 1759), um orador muito conhecido nas igrejas protestantes. Um adepto fiel da doutrina dos afetos, ele acredita no poder da música que pode mexer com os sentimentos dos que frequentam a igreja dirigindo os pensamentos ociosos para um estado devocional”¹⁴.

14 (Kristanto 2009, 221).

A partir desse pensamento, a palavra falada nos sermões dominicais torna-se o centro do culto luterano; não mais o ato penitencial (ou confessional), o ato de adorar a Deus, a contemplação, etc, funções para as quais a música era concebida. O direcionamento de tudo que acontece no culto luterano tem o foco no sermão proferido pelo pastor.

all - leit er fundh ge - dul - digo

duld, se - het, seht die Ge - duld, se - het die Ge - duld, se -

duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - - - - het die Ge - duld, - die Ge - duld, se - - - - - het die Ge - duld,

duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - - - - het die Ge - duld, se - - - - - het die Ge - duld, se - - - - - het die Ge -

duld, se - het, seht die Ge - duld, se - - - - - het die Ge - duld, se - - - - - het die Ge - duld, die Ge - duld,

Was?

Was?

Was?

Was?

B. W. IV.

15 Paixão Segundo São Mateus de J. S. Bach. Voz superior, hoje comumente cantada por coro infantil em concertos, era a parte da comunidade cantar.

A Música Litúrgica Luterana Nos Séculos XIX e XX

No século XIX após os turbulentos anos de 'guerras teológicas' entre as diferentes denominações protestantes nos séculos XVII e XVIII; foi comemorado em 1817 os 300 anos da publicação das 95 teses na catedral de Wittenberg por Martinho Lutero. Junto com as comemorações um grande movimento de visita aos primeiros anos da Reforma no século XVI cresce na Alemanha, e a música litúrgica acompanha esse renovo.

Há contudo que dizer que o século XIX pode ser tido como o declínio da música de vanguarda, ou da criação artística inédita, na liturgia cristã luterana.

Diversas mudanças na sociedade (a expansão na Europa da Revolução Industrial, a consolidação da acensão burguesa, pensamentos nacionalistas, etc), alteraram toda a configuração da sociedade europeia da época. Faz-se importante dizer que essas transformações iniciaram-se ao fim do século XVIII, mas de fato consolidaram-se no século XIX.

O movimento que retomava a música dos primeiros corais luteranos do século XVI é liderado e idealizado por Friedrich Layriz (1808 – 1859); seu desejo era o de retornar a tradição quanto a música feita nas igrejas. Em 1839 Layriz compila diversas melodias de hinos dos séculos XVI e XVII e é reeditado várias vezes; até que em 1854 é lançado o *Deutsches evangelisches Kirchen-Gesangbuch: in 150 Kernliedern*, fruto do *Agenda für christliche Gemeinden des lutherischen Bekenntnisses* publicado nos Estados Unidos em 1844 por imigrantes alemães luteranos que lá estavam, afim de concretizar uma liturgia própria que remetesse à dos primeiros anos da Reforma.

Como muitas igrejas tornaram-se independentes do estado a que pertenciam (o começo do pensamento *laico* estatal), ou seja mantendo-se apenas de recursos provenientes dos fiéis, e com a preferência pelos hinos do século XVI (tradicionalismo); muitos compositores têm as suas obras principais voltadas para as salas de concerto, mesmo que essas tenham cunho(conteúdo, forma, inspiração), sacra. Mais uma vez tem de ser dito que não é essa uma novidade do século XIX, é mais um processo oriundo do século XVIII ou um crescente, silencioso e paulatino sintoma de séculos de outrora.

São, contudo, os compositores não tradicionalmente luteranos, mas convertidos

posteriormente, que tornam-se notórios. Importante observar que pouco fizeram música para momentos litúrgicos, suas obras são substancialmente para as salas de concerto, mesmo as que têm inspiração sacra. São eles: Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847), Johannes Brahms (1833 – 1897) e Johann Baptist Joseph Maximilian Reger (1873 – 1916).

O século XX trouxe consigo várias outras influências à música litúrgica luterana e à teologia dessa também. Com a concretude das missões protestantes ao longo do século XIX na África, Oceania e América Latina, consolida-se assim um novo período nas igrejas protestantes, conseguinte na igreja luterana.

A redescoberta de antigos repertórios do século XVI e XVII continua ser a prática da maioria das igrejas luteranas ortodoxas, principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos da América. Enquanto que as igrejas do Norte da Europa de linhagem Pietista e/ou Puritanistas, mesclam cada vez mais a música popular (*folk*), instrumentos também populares, em suas liturgias.

Mesmo nas igrejas ortodoxas a criação musical litúrgica pouco segue a vanguarda composicional do século XX, os coros são inseridos em apresentações esporádicas e de não participação comunitária (vale ressaltar que *a priori* os coros são formados por membros da comunidade, e são normalmente leigos em música, participando voluntariamente).

II Capítulo

Partituras

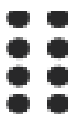
Bula

Violoncelo e violino:

- Todos os harmônicos naturais são grafados onde o interprete deve tocar e não necessariamente a resultante sonora.
- Os harmônicos naturais dos compassos 37 ao 41 do prelúdio ,serão realizados nas quartas e quintas justas de cada corda.

Órgão da Comunidade do Redentor em Curitiba:





Todas as oito válvulas (quatro de cada lado) devem estar abertas.



Partindo da válvula fechada, abrir até que o círculo esteja completamente pintado, ou, se não tiver ponto de chegada com o círculo completamente pintado abrir completamente *ad. lib.*

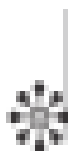


Partindo da válvula aberta, fechar até que o círculo esteja completamente vazio, ou, se não tiver ponto de chegada com o círculo completamente vazio fechar completamente *ad.*

lib.

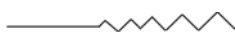
- Por vezes está apenas notado o número da válvula em ordem numérica crescente contada de cima para baixo com as iniciais D. de lado direito do intérprete, e de E. de lado esquerdo do intérprete.

Clarinete:



Som do ar passando pelo tubo, ou, como um assopro.

- As notas escritas sem cabeça de nota são percussões de chave.



Começar sem nenhum vibrato, e depois fazê-lo.



Começar com vibrato, e aos poucos *senza vib.*

Voz:

- As cabeças de nota no *Agnus Dei* que forem retangulares cantar sussurrando. Ainda que tenham as alturas escritas, empostar a voz como se fosse cantá-las, mas entoar como sussurro.

Prelúdio
Qui Erat Mortuus, Vivit

Qui erat mortuus, vivit

Prelúdio para o Domingo de Páscoa

Lucas Fruhauf

Largo ♩ = 76

circa ∞

Clarinete em B \flat
(escrito em Dó)

Órgão

Violino

Violoncelo

pppp Estático

p *fff*

D1. ●

Poco a poco sul tasto

3

Sul tasto

Sul tasto
Sul la corda A
* ∞

pp *ff* *pppp*

B \flat Cl.

Org.

Vln.

Vc.

Ord.

Sul pont. \flat

ppp *ff*

Ord.

p *fff* *subito ppp*

B \flat Cl.

Org.

Vc.

Sul la corda C

p *f* *p* *pppp*

D1. ●
D2. ●
D3. ●

*A nota escrita com losango indica onde o harmônico deve ser tocado, e não necessariamente a nota resultante.

Org.

Organ score for measures 7-9. The piece is in 2/4 time. Measure 7 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 8 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note A2. Measure 9 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note B2. Fingerings of 5 are indicated in the bass clef of each measure.

Org.

Organ score for measures 9-10. Measure 9 is in 3/8 time with a treble clef and a bass clef. Measure 10 is in 2/4 time with a treble clef and a bass clef. Both measures feature complex melodic lines with fingerings of 5.

B♭ Cl.

Org.

Vln.

Vc.

Musical score for measures 11-12. Measure 11 is in 2/4 time. Measure 12 is in 2/4 time. The B♭ Clarinet part has a fermata in measure 11 and a dynamic marking of *fff* in measure 12. The Organ part has a fermata in measure 11 and a dynamic marking of *fff* in measure 12. The Violin and Violoncello parts have a dynamic marking of *ppp* and a *Sul pont.* marking in measure 11. A fingered 5 is shown in the Violoncello part in measure 11.

Presto ♩ = 76

B♭ Cl. *ppp*

Org. E1. • D1. •

Vln. *Sul pont.*

Vc. *Sul pont.*

B♭ Cl. *pppp*

Vln.

Vc.

B♭ Cl. *pppp*

Org. D1. •

Vln. *pppp* *Sul pont.*

Vc. *Ord.* *p* *ff* *fff*

29 *rit.*

B \flat Cl. *ppp* *fff*

Org.

Vln. *ppp* *fff* Ord.

Vc. *ppp* *fff*

p sub.

34 *Tempo primo*

B \flat Cl. *pp*

Org. D1. ●

Vln. *mf* pizz.

Vc. *pp*

37

B \flat Cl.

Vln. *molto legato* arco *ppp* Poco a poco sul ponticello

Vc. *molto legato* *ppp* Poco a poco sul ponticello

Vln. Sul pont.

Vc. Sul pont.

B \flat Cl. *p* \curvearrowright 3 *f*

Org.

Vln.

Vc.

B \flat Cl. *p* \curvearrowright 5 *mf*

Org.

Vln. Sul pont. *p* \curvearrowright 5 *pppp*

Vc. Sul pont. *p* \curvearrowright 5 *pppp*

45

B \flat Cl.

Org.

Vln. Ord. *ppp*

Vc. Ord. *ppp*

Poco a poco sul ponticello

Accelerando

B \flat Cl. *ppp*

Org.

Vln. Sul pont.

Vc. Sul pont.

B♭ Cl. *poco a poco cresc.*

Org.

Vln. *poco a poco cresc.*

Vc. *poco a poco cresc.*

Molto accelerando

B♭ Cl.

Org.

Vln.

Vc.

B♭ Cl. *fff*

Org.

Vln. *fff*

Vc. *fff*

B \flat Cl.

Org.

Vln.

Vc.

subito *ppp*

Poco a poco ord.

Ord.

B \flat Cl.

Org.

Vln.

Vc.

42

42

42

42

pp \curvearrowright *ffff*

Ord.

D1.

ppp

Sul pont.

Hino
Santo és, Jesus

Santo és Jesus

Hino para o domingo de páscoa

Lucas Fruhauf

Moderato (♩ = c. 55)

Clarinete em B \flat
(escrito em Dó)

Órgão

Voz
(comunidade)

Violino

Sul pont.
Sul la corda E

dolce

ppp

Violoncelo

Sul pont.
Con sord.

ppp

B \flat Cl.

3

p > ppp

Vln.

3

p

f

Ord.

Vc.

ff

5 Più mosso

Org.

5

f

Can - te, can - te óh Is - ra - - - el, vi - vo des -

p

, rit.

50
10 *tempo primo*

B♭ Cl. *p* < *mf*

Org. *pp* < *mf*

Vc. tou. Senza sord. *p* *mf*

Detailed description: This system covers measures 50 to 53. The B♭ Clarinet part begins with a rest in measure 50, then plays a melodic line starting in measure 51, with dynamics *p* and *mf*. The Organ part provides harmonic support with chords in measure 50 and a melodic line starting in measure 51, with dynamics *pp* and *mf*. The Violoncello part starts in measure 50 with a rest, then plays a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *mf*. The instruction 'tempo primo' is written above the first staff. The organ part has 'tou.' and 'Senza sord.' written above it. The cello part has 'Senza sord.' written above it. There are five-fingerings indicated with a '5' above notes in measures 51 and 53.

14

B♭ Cl. *p* *ff*

Vln. Ord. Senza sord. *p* < *mf* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Detailed description: This system covers measures 14 to 17. The B♭ Clarinet part plays a melodic line with dynamics *p* and *ff*. The Violin part starts in measure 14 with a rest, then plays a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *ff*. The Violoncello part plays a melodic line with dynamics *pp* and *ff*. The instruction 'Ord. Senza sord.' is written above the violin part. There are five-fingerings indicated with a '5' above notes in measures 14, 15, and 17.

Sul pont.

17

B♭ Cl. *ppp*

Vln. *ppp*

Vc. *ppp*

sul la corda A

Detailed description: This system covers measures 17 to 19. The B♭ Clarinet part plays a melodic line with dynamics *ppp*. The Violin part plays a melodic line with dynamics *ppp*. The Violoncello part plays a melodic line with dynamics *ppp*. The instruction 'Sul pont.' is written above the B♭ Clarinet part. The instruction 'sul la corda A' is written above the Violoncello part in measure 19. There is a fermata over the final note in measure 19.

51

Più mosso

Org.

19

f Tu - - - as do - - - res eu le - - -

Vln. *ppp*

Vc. *ppp* Sul pont.

22

Org. *rit.* *tempo primo*

22

vei, *p* lá na cruz.

Vln. Ord. *pp* *ff*

Vc. Ord. *pp* *ff*

27

Org.

B♭ Cl. *ff* *ffffp* *fff*

Org. *5*

Vc. *ff* *fff*

Più mosso

B♭ Cl. *p* *pp* *ff* *p*

Org.

Vcl. *f* Vi - - - da, vi - - - da e - ter - - -

Vln. *ppp* Poco a poco sul pont. Sul pont.

Vc. *ppp* arco Con sord.

36 *rit.*

B♭ Cl. *ppp* *ff*

Org.

Vln. *ff*

Vc.

na, *p* te da rei.

|| *meno mosso, quasi adágio* **||**

39 *pp*

B♭ Cl.

Org.

Vln. *f* *pp* *mp* *Ord.*

Vc. *mp*

San - to, san - to. *p* San - to és Je -

Poco a poco sul pont. Con sord. Sul pont. Ord.

Esperar até o
fechamento total
da válvula do órgão.

Molto ritardando

B \flat Cl.

Org.

Vln.

Vc.

42

42

42

42

sus.

Con sord.

mf

ppp

pp

3

Agnus Dei

Agnus Dei

Em mem ria de Artur Boaventura Ferreira

Lucas Fruhauf

Lento molto espressivo, poco rubato

Clarinete em B \flat
(escrito em D)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

S

A

T

B

mf qui - - - tol - lis pec - ca - ta mun - di. *ppp*

mf qui - - - tol - lis pec - ca - ta mun - di. *ppp*

pp A - - - gnus *ppp* De - - - i

pp A - - - gnus *ppp* De - - - i

B \flat Cl.

S

A

T

B


pp *Senza misura*

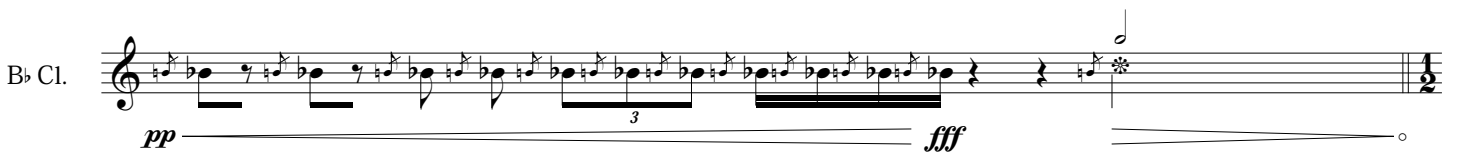
Mi - se - re - re *fff* bis. *ppp*

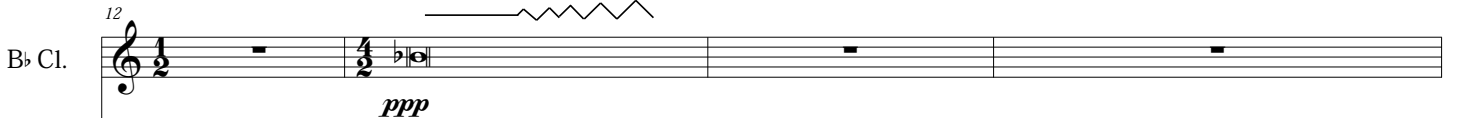
Mi - se - re - re *fff*

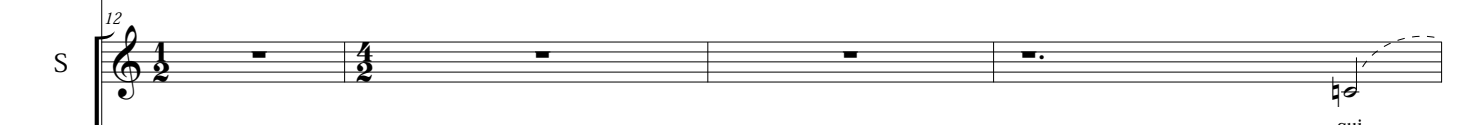
Mi - se - re - re *fff*

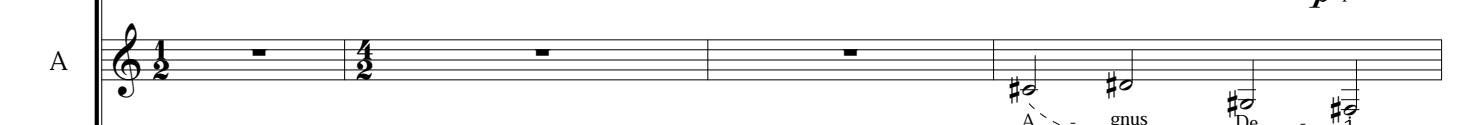
Mi - se - re - re *fff*

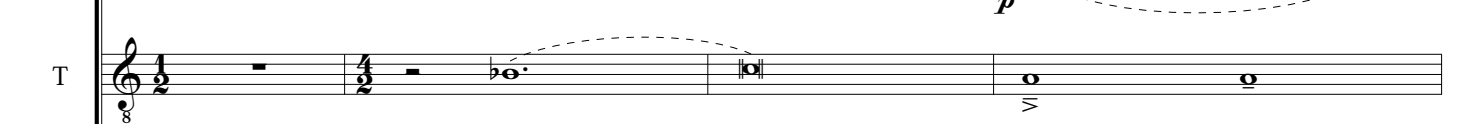
B♭ Cl. 

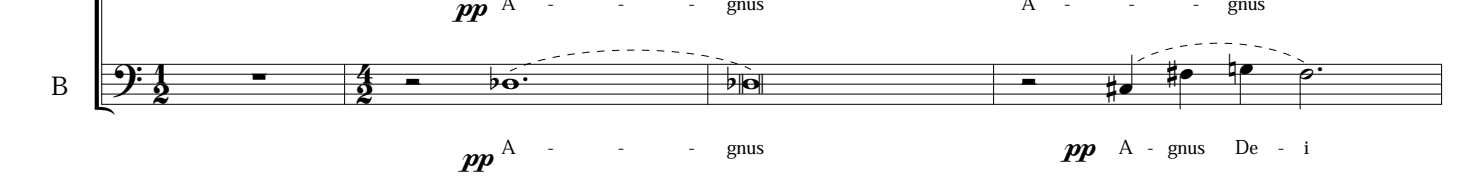
B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

S 

A 

T 

B 

qui

A - gnus De

A - gnus

A - gnus De - i

B♭ Cl. 

S 

A 

T 

B 

tol - lis pec - ca - ta

De - i mun - di.

De - i

pec - ca - ta

21 *p* *ff*

S *pp* A - gnus

T *ppp* A - - - gnus

B *ppp* De - - - i

26 *dolce* *subito p* *ppp* *pp*

A *ppp* A - gnus De - - - i

29 *Afretando al...* *con brio* *Presto* *ppp* *ff* *fp*

B♭ Cl.

34 *fff* *mp*

B♭ Cl.

Tempo primo

40 *ff* *pp*

B *ff* Mi - se - re - re - - - Mi - se - re - re - - - bis. *pp*

47 *dolce*

B \flat Cl. *pp* *p*

S *mp* no

A *mp* no - - - - - bis. A - - - - -

T *mp* no - - - - - bis.

B *mp* no

53 *pp* *p*

S *pp* De - - - - - i

A *ff* gnus *pp* De - - - - - i

T *pp* i

60 *pppp* A - gnus De - - i A - - - gnus De - i

pppp A - gnus De - - i A - - - gnus De - i

espress.

S *mp* Do - na no - bis Do - na no - bis Do - na no - bis Do - na no -

T A - gnus De - - - i A - gnus De - - - i

B A - gnus De - - - i A - gnus De - - - i

Senza misura *espress.*

S bis Do - na no - bis Do - na no - bis Do - na no - bis Do - na no - bis

T A - gnus De - i

B A - gnus De - i

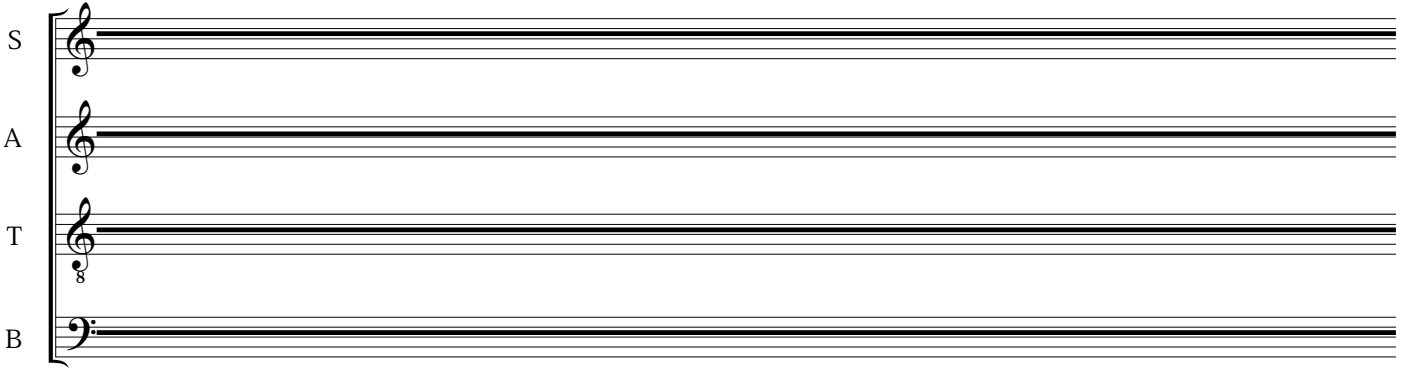
S

A *marcato* *mp* pa - cem. pa - cem. no - bis pa - cem.

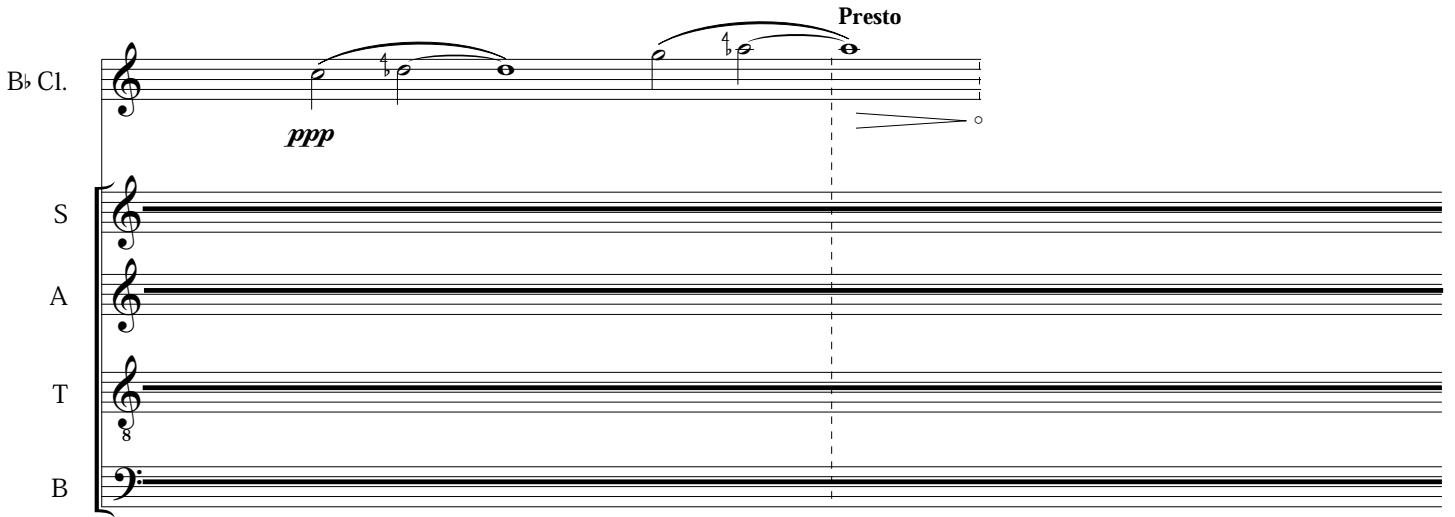
T

B

S
A
T
B



B \flat Cl. *ppp* **Presto**



B \flat Cl. *p*

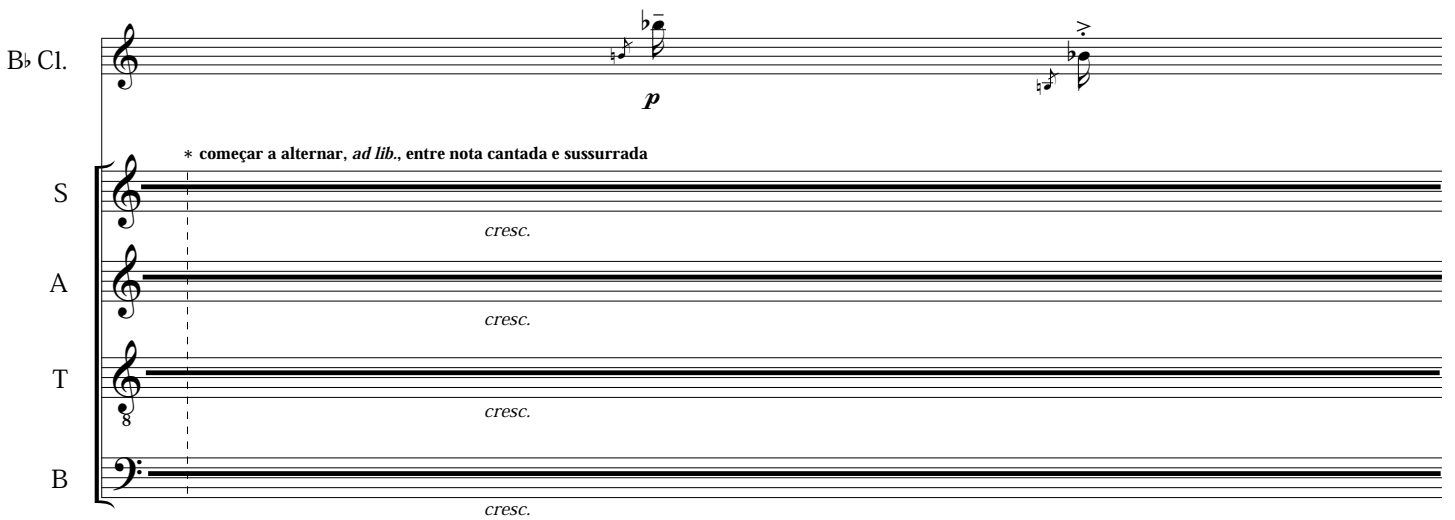
* começar a alternar, *ad lib.*, entre nota cantada e sussurrada

S *cresc.*

A *cresc.*

T *cresc.*

B *cresc.*



62 Tempo primo

B♭ Cl. *fff*

S *fff*

A *fff*

T *fff*

B *fff*

66

B♭ Cl. *pp*

S *p* A - gnus De - i *0*

A *mp* qui - tol - - lis *mf*

T *mp* A - gnus De - i

B *p* A - gnus

70 *dolce*

B♭ Cl. *p*

A *ppp* mun - - - di.

T *pp* pec - ca - ta

B *mp* A - - - men

63

73 *pp* Senza vibrato.

A - - - - - men

p^A - - - - - men

76

fff A - - - - - gnus

fff A - - - - - gnus

fff A - - - - - gnus

fff A - - - - - gnus

78

ppp De - - - - - i

ppp De - - - - - i

ppp De - - - - - i

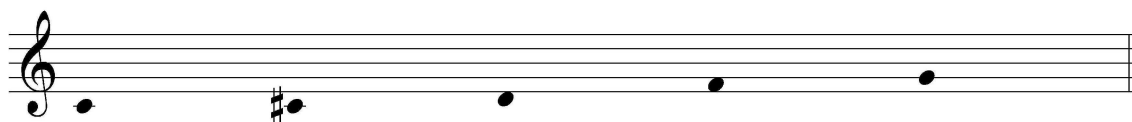
ppp De - - - - - i

Capítulo III

Memorial de Composição

Material Composicional

Todo material melódico, harmônico e contrapontístico são derivados de um mesmo conjunto intervalar matriz:



Esse conjunto foi concebido em cima dos seguintes intervalos: segunda menor, segunda menor, terça menor, e segunda maior. E em comparação com a primeira nota, no caso o *dó*, a configuração intervalar fica da seguinte maneira: segunda menor, segunda maior, quarta justa, e quinta justa.

É importante fazermos essa distinção entre uma nota para com a seguinte, e os intervalos que têm por base a fundamental, pois veremos adiante que ambos os critérios serão usados na construção contrapontística e harmônica das obras.

Em termos de criação melódica o conjunto demonstrado acima serve, de maneira fragmentada e permutável, para criar centros de referência modal. Por exemplo, é possível criar um centro gravitacional sob o modo *frígio* usando as três primeiras notas do conjunto; e um outro em *lídio*, valendo-se da segunda nota do conjunto e da última, invertendo a primeira nota e começando o conjunto a partir da segunda nota, uma inversão por assim dizer.

Veremos mais a frente, que o conjunto tal qual colocado acima, ou seja, em ordem ascendente, ou descendente, aparece em alguns trechos das obras, e por singularidades composicionais específicas. O conjunto, em sua função principal, é apenas uma matriz de material, e não um esquema serial tal qual o dodecafônico.

Como podemos observar no exemplo abaixo do prelúdio:

The image shows a musical score for organ (Org.) in 4/4 time. The right staff contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and the left staff contains a triplet of eighth notes (F3, G3, A3). A box highlights the triplet in both staves.

O material melódico do exemplo a cima é derivado do conjunto começado em *mi*:

The image shows a single melodic line on a treble clef staff with five notes: D4, E4, F#4, G4, A4.

No entanto a organização das notas aparece de maneira diferente de como apresentamos originalmente no começo do capítulo, começando a partir da penúltima nota.

O conjunto tem também função harmônica na montagem de acordes, gerando, principalmente, sonoridades modais. Como podemos observar no exemplo abaixo retirado do hino:

The image shows a musical score for organ, starting at measure 5, marked "Più mosso". The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a sequence of chords that correspond to the notes lá, láb, sol, mi, and ré, as mentioned in the text. The treble clef staff contains a sequence of chords that correspond to the notes ré, mi, sol, láb, and lá. The chords are written in a way that suggests a retrograde sequence of notes in the bass register.

Aqui só como um breve exemplo (já que falaremos do hino mais tarde), é possível observar que a condução do baixo no órgão é a sequência do conjunto retrogrado: *lá, láb, sol, mi, ré*.

Outra possibilidade que o conjunto intervalar provê, é a construção contrapontística, na qual a relação nota contra nota dá-se de maneira a sempre preferir a relação intervalar contemplada na conjunto: segunda menor, segunda menor, terça menor, segunda maior. Dando tratamento a esses intervalos como se fossem consonâncias, e aos outros intervalos possíveis como se fossem dissonâncias que necessitam de resolução, definindo assim as regras de um contraponto que pertencem só a estas três peças.

O conjunto disposto em sua forma original aparece apenas como elemento ornamental e de acompanhamento na orquestração.¹

A formação orquestral das obras é: violoncelo, violino, órgão, coro, ou quatro vozes solistas, e clarinete em *si \flat* . No entanto, nem todas as peças contemplam toda a formação dita acima, caso por exemplo do prelúdio que é uma peça instrumental, do hino que é para a formação instrumental proposta e a comunidade (ou coro em uníssono), e o *Agnus Dei*, para coro ou, quatro vozes solistas, e o clarinete.

O órgão tem uma escrita diferenciada da habitual, uma vez que as peças foram compostas para o órgão da Comunidade do Redentor. A bula demonstra a utilização das válvulas e das possibilidades de técnicas estendidas que nesse órgão são possíveis. No entanto, as obras podem ser tocadas por diferentes órgãos atendendo as especificações no instrumento local quanto aos sons requeridos, o único empecilho está na forma como as técnicas estendidas serão contempladas nos diferentes instrumentos.

¹ Isso será melhor explicado quando falarmos separadamente sobre o prelúdio.

Prelúdio *Qui Erat Mortuus, Vivit*

Toda a poética do prelúdio foi baseada em uma visão pessoal, ainda que embasada em relatos bíblicos e na tradição cristã, sobre o que se passou no plano espiritual enquanto Jesus esteve morto, e o ambiente silencioso de dentro do sepulcro onde se encontrava o corpo. O grande turbilhão entre o inferno e o céu, o abalo cósmico do Deus que se fizera homem e que agora jazia no *Hades*. Concomitantemente, o silêncio de dentro da sepultura que envolvia o corpo de Cristo; e o momento em que o silêncio foi quebrado pelo fôlego de vida que mais uma vez enchia os pulmões do que estava morto.

A idéia dada para as três obras (prelúdio, hino do dia, *Agnus Dei*), e para as outras partes dessa celebração litúrgica pascal (partes essas que não fazem parte desse trabalho) tem um enfoque na perspectiva de Jesus acerca de sua própria ressurreição.

Enfoque quase herético, tentando capturar uma perspectiva jamais vista ou contada (ou cantada). O que Cristo pensou e sentiu ao ir ao mundo dos mortos? O que Cristo pensou e sentiu ao ressuscitar?

A ressurreição de Cristo, bem como a paixão, e a crucificação, são fatos tradicionalmente cantados e evocados na época da páscoa em uma perspectiva humana. A humanidade resgatada de seu pecado, e purificada de uma só vez pelo sangue imolado do cordeiro de Deus que a si mesmo ofereceu em propiciação definitiva pelos erros de toda a humanidade.

Ao longo de toda a tradição cristã, católica e protestante, o enfoque litúrgico para o domingo de páscoa, e mesmo nas cerimônias litúrgicas que rememoram acontecimentos antecedentes a este: Sexta-feira da Paixão, o Sábado de Aleluia, e a Vigília Pascal (celebrações ainda comumente encontradas no rito católico, com escassas aparições na liturgia protestante), tributam a sua reverência ao sacrifício de Cristo mas, no aspecto de nossa tristeza humana pelo Cristo morto e, posteriormente, na alegria da salvação por Cristo ter ressuscitado dentre os mortos.

Se a proposta de composição musical, âmago desse trabalho, é de apresentar alguns caminhos à criação de música litúrgica contemporânea, porque não dar sentido extra musical a essa composição com uma nova abordagem teológica para celebração e assim caracterizar uma estratégia para a composição?

O que Jesus sentiu com a sua morte, sua luta no plano espiritual, e ao ressurgir do sepulcro? Quais foram as suas sensações? Algumas respostas encontramos na bíblia, outras na tradição cristã de dois mil anos; outras respostas na nossa própria natureza humana (psicológica e biológica), o que nos permite deduzir algumas possíveis sensações, já que era ele também humano; enquanto outras, conjecturamos e criamos.

O prelúdio para o domingo de Páscoa, “*Qui Erat Mortuus, Vivit*”, é a síntese de todas essas idéias que irão percorrer as três obras propostas para este trabalho.

O PRELÚDIO começa com um harmônico no violoncelo, fazendo soar a nota *lá* em *sul tasto* com uma intervenção dos outros instrumentos em seguida atacando a nota *mi*. O violino, na seqüência, nos mostra o primeiro motivo melódico da peça, interrompido pelo silêncio causado pelo compasso em pausa.

Ex. 1:

Largo ♩ = 76

circa \circ

Clarinete em B (escrito em Dó)

Órgão

Violino

Violoncelo

pp *fff*

D1. \circ

Poco a poco sul tasto

3

Sul tasto

Sul tasto
Sul la corda A

pppp *Estático*

Como já foi dito, esse primeiro motivo melódico do violino foi retirado do conjunto começado em *mi*, já no término do primeiro sistema, o *lá* do violoncelo encontra-se com o *sib* sobreposto do violino. Outra característica que foi muito usada nas obras é a escala retrógrada começando, sempre, um semitom abaixo, ou acima, da nota em que o conjunto original termina. No exemplo à cima a última nota deveria ser, ainda que não grafada, o *si*; então a escala descendente deverá começar pelo *sib*, ou *dó*.

Aqui é importante dizer que as regras estabelecidas não devem ser rígidas ao ponto de excluir quaisquer outras possibilidades que não estejam de acordo com ela. Tal como em Luigi Nono (1924–1990), em sua fase serialista integral na década de 50 quando em *Darmstadt*, a regra estabelecida pelo compositor deve servir à música, e não o contrário.

O afeto suscitado no começo da obra é ainda o aspecto da tristeza e do vazio da morte, o prelúdio é um desenvolvimento temporal sobre a ressurreição de Cristo. Este afeto é evocado através da aura criada pela frase melódica em modo menor, principalmente pela distância de sexta menor entre o *lá* pedal do violoncelo e o *fá* presente na frase do violino e clarinete. A tensão da morte fica explicitada no contraponto, principalmente pela constante presença do intervalo de segunda menor, constatado no término da frase do violino que tem o *sib* em harmônico contra o *lá* pedal do violoncelo.

A frase seguinte é uma imitação da primeira, invertendo apenas às funções orquestrais, o clarinete agora é quem apresenta a nota pedal. Enfim, o órgão e o violoncelo, apresentam o primeiro tema melódico na íntegra; o órgão expõe a primeira parte do tema com todas as válvulas abertas, um *tutti* por assim dizer, e depois o complemento do tema é exposto pelo violoncelo e já com uma variação, pois temos a nota *si* natural que não faz parte do conjunto começado pelo *sib* retrogrado.

Ex. 2:

The musical score for Ex. 2 consists of two systems. The first system includes staves for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Organ (Org.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- B♭ Cl.:** Starts with a whole note on a high G, marked *ppp*.
- Org.:** Features a melodic line with triplets in both the treble and bass staves.
- Vln.:** Begins with a *Sul ponticello* passage marked *ppp*, followed by an *Ord.* passage with a dynamic change from *ppp* to *ff*.
- Vc.:** Starts with an *Ord.* passage marked *p*, which changes to *fff*, followed by a *subito ppp* dynamic.

The second system shows the continuation of these parts, with the B♭ Cl. and Vc. staves having a measure number '4' at the beginning.

O conjunto matriz do material composicional aparece aqui também pela primeira vez na íntegra. Ele sempre aparece na peça com duas intenções:

- 1) Função de ornamento em rápidas passagens, como fazem o clarinete e o órgão no exemplo abaixo.

Ex. 3:

Ex. 3: Musical score for B♭ Clarinet (Cl.) and Organ (Org.). The B♭ Clarinet part begins with a dynamic of *p* (piano) and transitions to *f* (forte). The Organ part includes chord diagrams for D1, D2, and D3.

2) Função de harmonização.

Ex. 4:

Ex. 4: Musical score for Organ (Org.). The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The bass clef part features a descending melodic line that harmonizes the fragmented initial phrase in the treble clef.

Nesse segundo exemplo podemos ver que o motivo descendente na mão esquerda serve para harmonizar a recapitulação fragmentada da frase inicial na mão direita.

Formalmente o prelúdio funciona como permutações do material original que se dispõem na partitura de maneira a conduzir a narrativa histórica e poética que se quer significar. A ideia rítmica é construída sob pulsos regulares de 2 pulsos, 4, e 5, com aparições de quiálteras de 5 afim de seguirem a numeração de notas do conjunto, para que tenham a sonoridade ornamental requerida.

ATÉ O MOMENTO, procuramos sugerir dois planos simultâneos que estão acontecendo sincronicamente na tumba de Cristo. As interrupções dos compassos com pausa nos lembram que o corpo ainda jaz, ou seja, que o silêncio ainda é “audível” naquele lugar. Por outro lado, a progressão temática e melódica apresenta um panorama de um principio de grande alvoroço no plano espiritual. Jesus deitado na tumba, imóvel, sem vida; e por outro lado cumprindo toda a profecia ao tirar “o cativo do cativoiro” mostrando a todo mundo espiritual quem de fato ele era.

O desenvolvimento do prelúdio dá-se em cima do paradoxo descrito à cima. No entanto, um intervalo até então pouco utilizado na obra, o de terça maior, começa aos poucos a aparecer, evocando um afeto de felicidade, ainda que tímido, escondido em meio a orquestração. Tal qual no século XVIII no qual intervalos maiores caracterizavam, como a terça maior, a tríade maior, que consigo evocava um afeto de regozijo e felicidade.

Aqui, esse intervalo de terça maior quer suscitar esse mesmo afeto de alegria; não que seja usado para concluir cadência, ou para formações harmônicas de tríades maiores, ele funciona para criar um novo contorno à série matriz, e assim criar uma novidade motívica.

No entanto, o povo ainda não sabia que Jesus ressuscitaria, o sentimento aqui ainda é o da tristeza; então porque esse afeto de alegria ainda tão precipitado?

Jesus sabia que ressuscitaria, o “cálice amargo” já fora bebido; e em meio a tudo que está acontecendo e a tudo aquilo que em instantes acontecerá, Jesus se alegra por saber que consumado está, e em breve estará ressurecto dentre os mortos.

Pode-se observar o intervalo de terça maior nos compassos 23 e entre os compassos 26 e 27 no violoncelo como mostrado no exemplo abaixo.

Ex. 5:

The musical score for Ex. 5 consists of four staves: B♭ Clarinet (Cl.), Organ (Org.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- B♭ Cl.:** Starts at measure 23 with a *pppp* dynamic. Two phrases are boxed: the first in measure 24 and the second in measure 33.
- Org.:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dashed line labeled "D1." spans across measures 23, 24, and 25, with a circle at the end in measure 25.
- Vln.:** Starts at measure 23 with a *pppp* dynamic. A phrase in measure 24 is boxed and labeled "Sul pont." Another phrase in measure 33 is boxed.
- Vc.:** Features a melodic line with a long slur. Dynamics are marked as *p* at the beginning, *ff* in the middle, and *fff* at the end.

A PARTIR DESSE ponto a batalha no plano espiritual encaminha-se ao seu ápice, e o barulho aumenta. O acorde formado entre o multi fônico do clarinete e os demais instrumentos no compasso 33 extraído do conjunto começado no *dó#* marca o momento culminante da batalha entre céu e inferno.

Ex. 6:

The musical score for Ex. 6 consists of four staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Organ (Org.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 29. The B♭ Clarinet part starts with a 'rit.' marking and a 'ppp' dynamic, followed by a crescendo to 'fff'. The Organ part has a 'ppp' dynamic. The Violin part starts with a 'ppp' dynamic and a 'Ord.' marking, followed by a crescendo to 'fff'. The Violoncello part starts with a 'p sub.' dynamic and a 'ppp' dynamic, followed by a crescendo to 'fff'.

Na sequência, o período da ressurreição tem início a partir do compasso 34, os momentos de silêncio, intercalados com pequenos murmúrios melódicos demonstram que um período de transição está acontecendo.

Jesus, em diferentes relatos descritos nos evangelhos, quando ressuscitava alguém que estava morto, referia-se àquela pessoa como alguém que estava a dormir. Pois bem, Jesus dorme! E em meio a um meta-sonho, porém real no plano espiritual, suspira, como alguém que encontra-se em tormento, ou em êxtase quando está a sonhar em sono profundo.

A partir desse momento Jesus esboça com mais evidências sensoriais que ressuscitará. Aos poucos a agitação do plano espiritual, que ainda ecoa nessa transição, dá lugar à pupila que começa a mexer dentro do olho ainda fechado, dos reflexos nos dedos das mãos e dos pés que tomam algum movimento em forma de espasmos, do sangue que volta a correr nas veias, do coração que aos poucos bate no peito de Cristo. Essa passagem temporal dá-se com os harmônicos naturais do violino e do violoncelo.

Um novo tema melódico é apresentado, um novo cântico; extraído também do conjunto matriz começado na nota *si*. Essa primeira exposição dá-se no clarinete.

Ex. 7:

The musical score for Ex. 7 consists of four staves: Bb Clarinet (Bb Cl.), Organ (Org.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Bb Clarinet staff shows a melodic line starting with a series of sixteenth notes, followed by a triplet of eighth notes marked *p* (piano), which then transitions into a triplet of eighth notes marked *f* (forte). The Organ staff provides harmonic support with chords and sustained notes. The Violin and Viola staves are currently blank, indicating they are silent during this passage.

Aos poucos o corpo de Cristo ganha vida, e o silêncio que antes imperava na tumba começa a se “calar” frente ao som das articulações do corpo morto que está voltando à vida.

No compasso 42, silêncio; como se algo fosse acontecer abruptamente. E, por fim, no último compasso, o clarinete em *fortíssimo ffff* mostra o fôlego de vida, um suspiro alto e assustado, como alguém que acorda de um denso e profundo sonho. Jesus está vivo!

Ex. 8:

The musical score for Ex. 8, measures 42-44, is arranged in four staves. The top staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), the second for Organ (Org.), the third for Violin (Vln.), and the fourth for Violoncello (Vc.).

- Measures 42-43:** The B♭ Cl. staff has rests. The Organ staff has rests. The Vln. staff has a tremolo pattern marked *ppp* and *Ord.* (Ordine). The Vc. staff has a tremolo pattern marked *ppp*.
- Measure 44:** The B♭ Cl. staff has a half note with a dynamic marking *pp* that transitions to *fff*. The Organ staff has a half note marked *D1.*. The Vln. staff has a half note. The Vc. staff has a half note marked *Sul pont.* (Sul ponticello).

Hino *Santo és, Jesus*

Um dos principais pontos da liturgia defendida por Lutero foi o texto em vernáculo (a maior parte pelo menos). Com isso, a intenção do reformador era fazer com que as pessoas não letradas em latim pudessem compreender o que estava sendo falado, e com que elas pudessem não somente assistir ao rito, mas também participar dele.

Nas músicas feitas para o momento litúrgico, essa participação comunitária dava-se através dos hinos. Os hinos traziam em seu conteúdo textual (criação poética, ou enxertos de textos bíblicos) referências ao momento eclesiástico (natal, páscoa, pentecostes, etc.) no qual estavam inseridos, e tinham por característica musical a simplicidade da composição.

Os primeiros hinos feitos por Lutero, como o mais famoso deles o *Ein Feste Burg ist Unser Gott*², eram melodias do cotidiano não eclesiástico das pessoas. O que Lutero fez foi, adaptar as letras a um conteúdo sacro.

Os primeiros hinos da igreja protestante no século XVI eram estróficos, compostos normalmente a quatro vozes e homofônicos. E, na tradição vigente à época, a melodia principal estava com a voz do tenor.

Depois das várias transformações ocorridas no estilo, como a passagem da melodia principal para a soprano, o debate acerca do texto a ser usado, se somente transcrições do texto bíblico, ou a liberdade poética do autor; a influência de culturas não européias, principalmente a norte-americana no estilo composicional dos hinos; qualquer traço estético que pudesse querer unir as diferentes tradições fez-se praticamente impossível.

O certo é que o hino tem por definição a participação de todos em seu canto. Por vezes, um coro acompanhava a comunidade no hino, e a comunidade cantava a voz do tenor (posteriormente a voz da soprano). Essa tradição foi se perdendo ao longo dos anos (isso não só aqui no Brasil, mas também nas igrejas protestantes mundo a fora), e hoje, apesar dos hinários conterem em sua maioria escrita a quatro vozes, é extremamente raro encontrar a participação do coro unida à comunidade na execução desses hinos.

² “Castelo Forte”.

O HINO COMPOSTO para esse trabalho é escrito a uma voz. A nova proposta composicional para um hino litúrgico aventada nesse trabalho diz respeito ao material composicional, e não propriamente a uma aliança com tradições de estilo passadas. Se o costume hoje é o canto comunitário em uníssono, tudo bem; mas nesse canto comunitário em uníssono, como um material novo pode ser apresentado?

O hino *Santo és, Jesus* traz em seu caráter composicional (musical e textual) a figura de Jesus como voz lírica. E, parafraseando algumas passagens bíblicas, o que Jesus está a dizer ao seu povo e através de seu povo.

Começaremos falando do material textual. A primeira estrofe diz o seguinte: “Cante, Cante, oh Israel. Vivo estou!”

Esse texto faz referência às seguintes passagens bíblicas:

“Cantai ó céus, alegra-te ó terra, e vós, montes rompei em cânticos, porque o Senhor consolou o seu povo, e dos aflitos se compadece” (Isaías. 49:13).³

“Estando elas possuídas de temor, baixando os olhos para o chão , eles(anjos) lhes falaram: Por que buscais entre os mortos ao que vive?” (Lucas. 24:5).⁴

Na primeira passagem, Deus fala para o povo se alegrar com a promessa profética de um messias; na segunda, relata a ida das mulheres que andavam com Cristo ao sepulcro, e o encontro com os anjos que contam a elas que Jesus já havia ressuscitado.

Algo ainda passível de explicação é o “Israel” usado no texto da música. Se num contexto veterotestamentário o termo Israel refere-se a um conceito geográfico, e em referência ao gentílico Judeu; num contexto de novo testamento, pós ascensão de Cristo, o termo refere-se àqueles que tornaram-se, e tornar-se-ão, cristãos:

³ João Ferreira de Almeida, trad., *A Bíblia Anotada* (São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1991), 901.

⁴ (Almeida 1991, 1314).

“Porque não é Judeu quem o é apenas exteriormente, e nem é circuncisão a que é somente na carne. Porém judeu é aquele que o é interiormente, e circuncisão a que é do coração, no espírito, não segundo a letra, e cujo louvor não procede dos homens, mas de Deus” (Rm. 2:28-29).⁵

Assim o termo Israel usado na música descreve toda a humanidade que comunga da fé em Cristo.

A segunda estrofe diz o seguinte: “Tuas dores eu levei, lá na cruz”. A referência bíblica aqui é:

“Mas ele foi transpassado pelas nossas transgressões, e moído pelas nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele e pelas suas pisaduras fomos sarados” (Is. 53:5).⁶

A referência diz, que nossos dolos seriam sanados pelo sacrifício de Cristo.

A terceira estrofe diz o seguinte: “Vida eterna te darei”. A referência bíblica é:

“Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida. Quem crê em mim, ainda que morra, viverá”(João. 11:25).⁷

Palavras de Jesus a Marta confortando-a a respeito de seu irmão Lázaro que morrera, o qual Jesus viria a ressuscitar logo após proferir tais palavras.

Na sequência vem a resposta constrita da humanidade que, ao ver o filho de Deus ressurrecto após ter levado todos os nossos pecados na cruz e ter prometido a vida eterna, apenas reconhece a santidade de Jesus. “Santo és, Jesus”.

⁵ (Almeida 1991, 1412).

⁶ (Almeida 1991, 905).

⁷ (Almeida 1991, 1339).

A MÚSICA TEM início com algumas referências musicais do prelúdio, principalmente no clarinete. No entanto, com uma variação, o quarto de tom.

Ex. 9:

Moderato (♩ = c. 55)

Clarinete em B (escrito em Dó)

Órgão

Voz (comunidade)

Violino

Violoncelo

Sul pont.
Sul la corda E

dolce

ppp

Sul pont.
Con sord.

ppp

A melodia do hino é o conjunto matriz das três obras começando pelo *mi*. Até a nota *si* é o conjunto ascendente, e a partir do *sib*, o conjunto retrógrado.

A harmonização do órgão é feita utilizando o conjunto em movimento contrário da voz, ou seja, enquanto a voz usa o conjunto de maneira ascendente o órgão o utiliza de maneira retrógrado.

A primeira nota do baixo no órgão é o *lá*, isso porque quando observamos o conjunto original a distância da primeira nota para última é uma quinta justa, e a concepção harmônica deriva dessa distância original entre o baixo do instrumento e a voz com a melodia, em movimento contrário, para evitar paralelismos.

Ex. 10:

5 **Più mosso** *rit.*

Org.

5

f Can - te, - can te - óh - ls - ra - el, - vi vo es - *p*

Detailed description: This musical score for Example 10 consists of two systems. The first system shows the Organ part with a treble and bass staff. The second system shows the vocal line with a treble staff and lyrics. The tempo is marked 'Più mosso' and 'rit.' (ritardando). The organ part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. A dashed line in the vocal staff indicates a melodic phrase.

Como havíamos dito em “Material Composicional”, as harmonias, juntamente com as notas da melodia, tendem a criar centros modais dentro da obra. Esses centros modais são pontuais, e não referem-se a algum tipo de condução cadencial modal.

O primeiro acorde, e isso fica mais claro a partir da segunda estrofe através do *fá#* no violino, evoca uma atmosfera no modo *dórico*.

Ex. 11:

19 **Più mosso**

Org.

19

f Tu - as - - - - -

Vln.

19

ppp

Detailed description: This musical score for Example 11 consists of three systems. The first system shows the Organ part with a treble and bass staff. The second system shows the vocal line with a treble staff and lyrics. The third system shows the Violin part with a treble staff. The tempo is marked 'Più mosso'. The organ part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The violin part begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic and features a melodic line with a trill-like figure.

O segundo acorde, evoca uma atmosfera do primeiro modo, o modo *jônio*, ou o modo maior, usando o *fá* da melodia como a sexta do acorde.

O terceiro acorde é pensado no modo *lídio*. E, apesar de ter o sol no baixo a atmosfera *lídia* dá-se pela presença do *dó* na harmonia, e do *fá#* na melodia.

O quarto acorde é o modo *eólio*, ou, modo menor; com a quarta do acorde na melodia.

O quinto acorde é o modo *dórico* com o *si* natural na melodia. No entanto o *sib* entra no campo modal como dissonância e marca a primeira nota da série descendente na melodia.

O sexto acorde é o modo *lídio* mais uma vez, com o *sib* como retardo que resolve no *lá* natural, e o *láb* do acorde como dissonância.

O sétimo acorde é o modo maior, com o *lá* natural como um retardo de quarta que resolve na terça.

O oitavo acorde o modo menor.

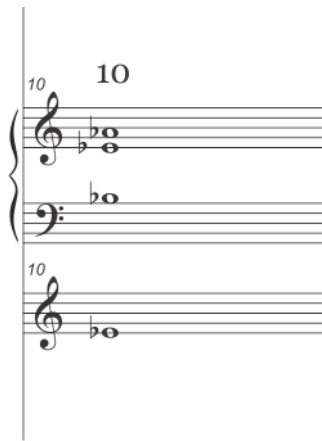
O nono acorde, o modo *lídio*, e aqui, como no terceiro acorde, o trítono é evocado pelo *réb* e o *sol* contidos na harmonia. O acorde funciona como se estivesse na segunda inversão.

E por fim, o décimo acorde é uma harmonia que não suscita campos modais, mas sim, um acorde suspenso quartal.

Ex. 12 ⁸:

The musical score for Ex. 12 consists of two systems. The first system is for the organ, labeled 'Org.', and features ten numbered chords (1-9) across two staves. The chords are: 1. C major (C-E-G), 2. F major (F-A-C), 3. D minor (D-F-A), 4. G major (G-B-D), 5. C major (C-E-G), 6. F major (F-A-C), 7. C major (C-E-G), 8. F major (F-A-C), 9. D minor (D-F-A). The final chord is marked with a 'rit.' (ritardando). The second system is for the vocal line, starting with a forte 'f' dynamic. The melody is: C4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). The lyrics are: 'Can - te, - can - te - óh - ls - - ra - el, - vi - vo es -'. The final note is marked with a piano 'p' dynamic. A dashed line above the vocal line indicates a melodic phrase from the 5th measure to the 8th measure.

⁸ Os acordes estão numerados segundo a ordem disposta nos parágrafos acima quanto aos modos, incluindo o primeiro acorde já demonstrado anteriormente.



O CONTRAPONTO IMITATIVO que está presente entre as estrofas faz menção a tradição dos prelúdios corais, que funcionavam como acompanhamento à voz, e interlúdio estrófico. Um exemplo muito conhecido dessa prática é o coral “*Jesu Bleibet Meine Freude*” da cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*” de J. S. Bach, esse coral é cantado nas igrejas luteranas, até hoje, como hino comunitário:

230

Free - do, mei - nes Her - zens Trost und Saft,
 Free - do, mei - nes Her - zens Trost und Saft,
 Free - do, mei - nes Her - zens Trost und Saft,
 Free - do, mei - nes Her - zens Trost und Saft,

O tema do prelúdio coral usado no hino “Santo és, Jesus”, é o mesmo tema usado no prelúdio “*Qui Erat Mortuus, vivit*” fazendo uso das regras contrapontísticas já ditas em “Materiais Compositivos”, e a três vozes.

A primeira aparição dá-se no compasso 12 com a seguinte orquestração: violoncelo, violino, e clarinete; posteriormente, no compasso 24, o órgão. O conjunto original aparece novamente aqui como ornamento e na mesma figura das quitinas como aparece no prelúdio.

Ex. 13:

2

10 *tempo primo*

B♭ Cl.

Org.

Vc.

10 tou.

Senza sord.

pp *mf*

p

mf

p < *mf*

14

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

14

Ord. Senza sord.

p < *mf*

ff

pp

ff

Sul pont.

17

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

17

ppp

ppp

sul la corda A

ppp

Na terceira estrofe usamos a orquestração para caracterizar e harmonizar cada nota, e, tal qual em Gustav Mahler, a escrita do acompanhamento dá-se utilizando os motivos já ocorridos em outras estrofes do hino, e no prelúdio, para montar a orquestração dessa parte.

Na última parte do hino surge um material aparentemente novo. É uma nova melodia colocada com a expressão *meno mosso, quasi adagio*, e esse novo material serve para caracterizar a diferença da voz lírica, uma vez que nas primeiras três estrofes Cristo era quem falava; e agora, é a humanidade quem fala.

Esse tema também é extraído do conjunto matriz, é o tema aparecido no prelúdio, no clarinete⁹; e que ressurge na terceira estrofe do hino, no violoncelo.

Ex. 14:

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in bass clef. It consists of three measures of music. The first measure is marked 'arco' and 'Con sord.' with a 'ppp' dynamic. The melody consists of five notes: G2, A2, B2, C3, and D3. The second and third measures are identical to the first, each also marked with a '5' below the notes, indicating a five-note melodic unit. The notes in the second and third measures are G2, A2, B2, C3, and D3.

E na melodia da última parte está na forma retrógrada, fazendo surgir assim um material aparentemente novo. A linha melódica caminha em uma métrica de 5 notas, e a harmonia em uma métrica de 4, 3, e 3 notas, a fim de criar uma instabilidade entre campos harmônicos e melódicos através da irregularidade da métrica rítmica.

No fim, a última repetição de “Santo és, Jesus”, termina sobre uma mesma harmonia, um mesmo tempo.

⁹ Ver exemplo 7.

Ex. 15:

39 *meno mosso, quasi adágio*

B♭ Cl. *pp*

Org. *material aparentemente novo*

Vcl. *f* San - to, san - - - to. *p* San - to és Je -

Vln. 39 *Poco a poco sul pont. Con sord. Ord.*

Vc. *mp*

Irregularidade métrica

6

42 *Molto ritardando*

B \flat Cl.

Org.

Vln.

Vc.

Esperar até o fechamento total da válvula do órgão.

ppp

D1

sus.

Con sord.

mf

3

pp

Agnus Dei

O *Agnus Dei*¹⁰ quer evocar algo da tradição católica e dos luteranos ortodoxos do século XVI. Na liturgia desejada por Lutero, o ordinário da missa seria mantido, a intenção do reformador era de se achar uma opção onde as pessoas pudessem entender e participar do rito; mas também celebrar uma tradição importante da tradição cristã, e contribuir para o aprendizado do público no latim, língua essa que nunca foi sua intenção abolir por completo da missa. Vejamos a citação:

“Devemos, inicialmente, antecipar de novo que não abolimos a missa, se não que a mantemos e defendemos escrupulosamente. Pois entre nós realizam-se missas todos os domingos e em outros dias de festa, nos quais o sacramento é administrado aos que

¹⁰ A música foi composta em memória de Artur Boaventura Ferreira, meu avô, falecido em 2005.

querem fazer uso dele, depois de terem sido examinados e absolvidos. E observam-se as cerimônias públicas usuais, a ordem das leituras, das orações, das vestes e outras coisas semelhantes. Sobre o uso da língua latina na missa, os adversários têm longa declamação, na qual toleimam docemente de como é útil a ouvinte indouto ouvir, na fé da igreja, missa ininteligida. Sem dúvida, imaginam que a própria obra de ouvir é culto e aproveita sem haver inteligência. Não queremos insistir odiosamente nessas coisas; deixamo-las ao julgamento dos leitores. E nós as mencionamos no intuito de lembrar, de passagem, que também entre nós são mantidas as leituras e orações latinas.”¹¹

Apesar de terem, os primeiros reformadores sofrido injurias quanto a abolição do latim na liturgia, é claro, no texto transcrito a cima que faz parte de um documento oficial da igreja protestante, que a intenção deles era também a de manter o latim.

Outro aspecto importante a observar é a não participação comunitária nessa obra. A contemplação, e o silêncio do indivíduo fazem parte de seu culto a Deus no ambiente eclesiástico.

Nos oratórios e cantatas de Buxtehude e de Bach, as duas práticas eram contempladas: a participação da comunidade no canto, e a escuta da música que era realizada por um coral. E é também um momento importante litúrgico, principalmente no que tange a contemplação.

Para o compositor significa um momento no qual a virtuosidade técnica pode ser explorada, e a complexidade composicional aprofundada. As duas possibilidades são intrínsecas ao fato de ter um coro à disposição (respeitando a limitação técnica que esse coro possa ter), e a possibilidade de ensaio com os cantores.

NESTE *AGNUS Dei* buscamos estabelecer um diálogo claro entre Jesus e a humanidade. A humanidade aqui representada pelo coro que canta “cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo, tende misericórdia de nós”; e Jesus, representado pelo clarinete

¹¹ Arnaldo Schüller, trad., *Livro de Concórdia: As Confissões da Igreja Luterana* (São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006), 266.

solo, nos lembra de fatos passados mas resignificados ao presente, lembrando que ainda está vivo, ainda que não o vejamos; e atuante, ainda que por vezes não o sintamos.

Os dois primeiros compassos são uma recapitulação de um trecho do prelúdio, no qual o violoncelo e o órgão fazem um encadeamento de terça menor e segunda menor.

Ex. 16, Prelúdio:

29

29

subito p

Agnus Dei:

Soprano

pp A - - - gnus

Contralto

pp A - - - gnus

O tratamento contrapontístico dessa peça tem uma concepção um pouco diferente das outras duas, a regra geral, ou melhor, o principal direcionamento do contraponto está em intervalos de terças que resolvem em intervalos de segunda.

Na oração do coro, que representa a humanidade, há um paradoxo entre a coletividade dos seres humanos que clamam juntos, e da oração silenciosa que cada um faz em algum momento da vida na quietude da solidão. Esse paradoxo é representado na música com a voz plena cantada e o sussurro escritos.

Ex. 17:

The image shows a musical score for two voices: Tenor (T) and Bass (B). The time signature is 4/4. The Tenor part (T) is written on a treble clef staff and begins with a piano (*pp*) dynamic. The Bass part (B) is written on a bass clef staff and begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic. Both parts have lyrics: "A - - - - gnus" and "De - - - - i". The score shows a melodic line with a fermata over the final note of the second phrase.

Na primeira entrada, o clarinete mostra as harmonias escritas no órgão em acompanhamento ao canto comunitário do hino. Essas harmonias aqui estão dispostas de maneira arpejada alterando o ritmo em figuras de quatro notas e de cinco notas escritas com as quiálteras de quintina, que culminam no multi fônico que representa o quinto acorde da harmonia escrita no hino.

Esse gesto é interrompido pela repetição angustiada do *sib* ornamentado com o *si* natural, e a frase termina com o som de ar.

Ex. 18:

Ex. 18: Musical score for B♭ Clarinet. The top staff shows a melodic line with a slur over the first two measures, a quintuplet in the third measure, and dynamic markings of *fff* and *fp*. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment starting with *pp* and a triplet in the third measure, ending with *fff*.

Na entrada seguinte do clarinete, o multifônico faz alusão à terça menor inicial e conclui na segunda menor com a soprano. Aqui acontece a primeira interação entre a figura de Jesus e a do ser humano, primeiro com a nota escrita de fato, simbolizando toda a humanidade; e na segunda nota o sussurro. Que lembra a onipresença de Cristo que, anacronicamente, pode interagir com todos e, de maneira única, com o indivíduo em sua singularidade.

Ex. 19:

Ex. 19: Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Soprano (S). The B♭ Cl. staff shows a long note with a wavy line above it, followed by a shorter note. The S staff shows two notes. The text "A gnus" is written below the S staff.

Até o compasso 60 esse diálogo entre a humanidade coletiva, o indivíduo, e Jesus prossegue, com o clarinete desenvolvendo constantes variações dos materiais motivicos apresentados no prelúdio e no hino.

A partir do compasso 60 a humanidade pede paz, de maneira confusa, cada qual em seu tempo, nos lembrando o quão complexo esse conceito nos é. Lembra-nos de que a paz que pedimos não é a mesma que, em um anseio unitário, desejamos.

Por fim, a humanidade clama ainda uma vez mais pelo *Agnus Dei*. Unida em um fortíssimo *ffff*, e que aos poucos vai silenciando até que o clamor torna-se solitário.

Ex. 20:

76

B♭ Cl.

S

A

T

B

fff A - - - - - gnus

fff A - - - - - gnus

fff A - - - - - gnus

fff A - - - - - gnus

78

S

A

T

B

ppp De - - - - - i

ppp De - - - - - i

ppp De - - - - - i

ppp De - - - - - i

Capítulo IV

Conclusão

APÓS TERMOS percorrido este caminho discorrendo sobre a composição musical litúrgica luterana, depois de termos falado sobre o que é música litúrgica luterana no decorrer dos tempos, de falarmos um pouco sobre os porquês da música contemporânea ter saído do ambiente eclesiástico, de propormos composições e de tê-las esmiuçado; é chegada a hora de apontarmos alguns caminhos para que a música litúrgica contemporânea possa ser feita nas celebrações dominicais.

E para isso, nos concentramos em três possibilidades aventadas através das obras compostas nesse trabalho: significado extramusical e novas conotações teológicas, retórica musical e a repetição como ferramenta de compreensão estética e de significado.

A MÚSICA não é linguagem, principalmente por não ter em si elementos definidores de semântica. No entanto, ela pode sugerir alguns elementos de significação extra-musical. Quando tratamos de música litúrgica isso fica evidente pelo caráter referencial que a música faz ao conteúdo teológico da celebração na qual está ela inserida.

O significado da música se dá boa parte dentro de padrões pré-definidos, e aceitos por um conjunto de pessoas. Vejamos a seguinte citação:

“Este muito, no entanto, é claro: 1) Na maioria das culturas, há uma tendência poderosa para associar experiência musical com experiência extra-musical. Há muitas tradições musicais do oriente, a prática da maioria das culturas primitivas, os escritos e as práticas de muitos compositores ocidentais são a prova evidente deste fato. 2) Nenhuma conotação especial é um produto inevitável de uma determinada organização musical, já que a associação a uma organização específica musical dá-se em uma experiência particular referencial dependente das crenças e atitudes da cultura que a experiencia. No entanto, uma vez que as crenças da cultura são compreendidas, a maioria das associações parecem possuir uma certa naturalidade, porque as experiências associadas são de certa forma similares. 3) Não importa o quão natural uma conotação possa parecer, é sem dúvida na experiência cultural que ela adquire força.”¹

¹ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1956), 262.

Mayer nos apresenta aqui, quando fala sobre conotações, algumas evidências de que a música conota significado extra-musical. E que para esse significado acontecer depende de tratados coletivos difundidos na cultura para que possam ser compreendidos.

Se olharmos à música litúrgica podemos supor que, nesse contexto, ela não é apenas um objeto estético concebido para o deleite de quem a ouve. Pressupõem um ambiente participativo, seja na realização musical, seja na contemplação dada pela compreensão do significado extramusical. Se voltarmos ao âmago da proposta litúrgica concebida por Lutero, que torna o ouvinte participante não só um indivíduo passivo frente ao rito, mas também um cúmplice daquilo que ouve. Pensando novamente em possibilidades de criação musical litúrgica na contemporaneidade, significaria isso o fim em algum nível da música *reservata*? Teria o compositor a cada celebração dominical de explicar o significado que quisera transmitir em sua música? Cremos que não!

Em certo sentido o significado extra-musical pode sim ser compartilhado com outrem, quem sabe o pastor/padre pode tomar, *a priori*, conhecimento do sentido musical afim de direcionar a parte falada da celebração, ainda que não delindo as surpresas do compositor, ao ponto que todos possam em algum nível entender e comungar da música, tornar-se cúmplices. Uma possibilidade aparentemente simples, mas com alguma resistência por parte dos compositores, e muitas vezes por parte do clero.

O significado extra-musical depende, como visto, de uma compreensão cultural difundida do discurso não musical, à música. Algumas características de significado da música sacra já foram incorporadas na música ocidental, no entanto, muitas dessas convenções chegaram aos ouvidos de um público determinado, temporal e geográfico. Isso quer dizer que, em um contexto brasileiro de igreja luterana, essa compreensão do significado é revelado àqueles com ouvidos letrados em música, e em muitos casos somente aos próprio músicos. Como fazer então para que em algum nível esse significado chegue aos ouvidos dos iletrados em música?

Partimos do pressuposto que, para que haja alguma disponibilidade de compreensão daquilo que é novo, o indivíduo tenha que ter a mínima abertura e disponibilidade para ouvir com atenção aquele novo material, e, ainda que escassa, alguma sensibilidade musical que o permita desfrutar daquilo.

Vejamos a citação de Mayer:

“Ao fazer isso, o ouvinte pode recorrer a seu estoque de imagens culturalmente estabelecidas, inclusive as derivadas de literatura e mitologia, ou ele pode relacionar o complexo conotativo para suas próprias experiências particulares e peculiares.”²

Mayer afirma a tese de que a disponibilidade do ouvir, juntamente com a difusão e aceitação cultural do tema — no caso a Páscoa — suscita, na coletividade comunitária e na singularidade de apreciação estética do indivíduo, a direcionalidade para achar na música relações com o tema do culto, e de alguma maneira associá-las com a sua vida cotidiana, as suas relações “particulares e peculiares”.

Quando colocamos no prelúdio *Qui Erat Mortuus, Vivit* a respiração de Cristo ao ressuscitar, não pretendemos de fato que todos consigam vislumbrar Cristo ressurrecto no túmulo enchendo novamente seus pulmões com o fôlego de vida. Pretendemos só que, dentro de uma tradição cristã constituída em que o conteúdo narrativo é plenamente conhecido, somada à disponibilidade do ouvinte/participante em prestar atenção àquela música, seja possível vislumbrar a possibilidade de poderem visualizar Jesus ressurrecto, e esse significado traduzido em música. Ainda que essa imagem plástica e sentimental se dê de maneira singular em cada mente.

A liberdade do ouvinte de compreender, ou não; ou, de compreender de maneira diferente, é algo a que o compositor e sua música estarão sempre sujeitos. No entanto, dentro de uma estrutura cultural na qual a observação do ouvinte é dirigida a uma narrativa histórica; em que o título da obra e o programa o induzem a pensar na historicidade concreta da ressurreição de Cristo; e com elementos musicais que remetam ao momento em que acontece esse evento; pode sim, o compositor, esperar que no ouvinte atento e com as defesas estéticas baixas, haja um compartilhamento de significado, ainda que pintado de maneira única na mente de cada um.

Há contudo um ponto de argüição das conclusões de Mayer sobre significado em música que devemos considerar quando tratamos de apreciação estética. Mesmo quando consideramos a apreciação estética em um ambiente eclesiástico. Vejamos a seguinte citação:

² (Meyer 1956, 266).

“Mas como a nossa cultura se não caracteriza por um transbordar de vida, e o nosso espírito e a nossa alma já não conseguem reencontrar a satisfação que lhes proporcionam os objetos animados por um sopro vital, poder-se-á dizer que não é no plano da cultura que estaremos aptos a apreciar a arte no seu justo valor, de compreendermos plenamente a sua missão e a sua dignidade”³

Para podermos compreender melhor e dialogar melhor com a citação acima, é preciso firmarmos alguns pressupostos, em contrapartida a algumas conclusões de Mayer. Pressupomos que antes de poder haver algum significado na música ela deva ser, em si, um objeto estético, concebido como tal e passivo de juízo de valor por esse atributo. Pode-se, a partir disto, criar relações de significado que pretendemos como uma das estratégias para a composição litúrgica contemporânea.

Ainda que o conteúdo que se queira significar em música esteja presente na mente do compositor ao criar a sua obra, ela é antes de mais nada música, que carrega em si as características da arte que pode, existir pelos seus predicados estéticos.

Podemos tomar por exemplo compositores de música litúrgica que tornaram-se notórios não somente pela competência da funcionalidade de sua obra, mas também pela qualidade estética dela. Que pode, sem quaisquer problemas, ser removida de seu habitat original de realização, e ser levada às salas de concerto sem que haja nenhuma relação sacra ou de funcionalidade litúrgica.

Voltando à citação a cima, podemos dizer que se o significado em música sucede a apreciação estética, e que é no âmbito da cultura que esse significado se faz a conhecer. Entretanto é esse mesmo ambiente, nossa cultura, que deturpa a nossa relação com a arte. Outro impasse? Provavelmente!

“Respeitamos e admiramos a arte; simplesmente, já não vemos nela a manifestação do Absoluto, sujeitamo-la à análise do pensamento – não no propósito de provocar a criação de obras de arte novas, mas sim para avaliar a sua função, e o lugar que ocupa na nossa vida.”⁴

³ Hubert Damisch, “Artes”, in *Enciclopédia Einaudi* (Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984), 15.

⁴ (Damisch *et al.* 1984, 16).

O impasse evocado é, como dito, a falta de disponibilidade da cultura presente em aceitar o novo. No contexto da igreja luterana brasileira, a contatação torna-se evidente. Nossa tradição musical é consolidada em princípios teológicos e estéticos que a regem desde o século XVII, a preocupação estética com o novo tornou-se algo não quisto pela eclesía. A música cumpre à sua função na liturgia de maneira que não mais se relacione com ela no sentido de ordem ou de coletividade, mas torna-se uma expressão emotiva do indivíduo em seu culto pessoal, ainda que em um ambiente comunitário. E nesse contexto não se pode permitir o incomodo, o perturbador, a tensão, a reflexão, e o coletivo.

O tripé da liturgia concebida pelos primeiros reformadores: música, palavra bíblica, palavra do pastor/padre, não se relacionam mais, e de alguma forma tornaram-se concorrentes.

Tais constatações feitas nos fazem refletir sobre outra possibilidade importante e observada nas três obras musicais escritas para esse trabalho: novas possibilidades de interpretação teológica.

Se mais uma vez olharmos para a época da Reforma veremos que o ponto chave da discórdia entre os reformadores e defensores da igreja única (católica) no âmago, não eram questões de missa no vernáculo, ou da música comunitária. O profundo conflito deu-se acerca do real significado da missa e da liturgia, uma vez que por filologia à tradução ao texto grego, católicos e protestantes se desentenderam a respeito do termo *leitourgía* que pode ser interpretado como ‘sacrificante’.

No entanto, para os primeiros reformadores, o texto bíblico que servia de base para tal interpretação referia-se a um tipo de coletor de impostos, ou a um tipo específico de tributo cívico⁵ e não a um ritual de oblação por pecados que o sacrifício de Cristo não fora capaz de sanar.

Logo a música do rito luterano do século XVI era comunitária, e a participação da comunidade dava-se na realização musical ou em comungar, de maneira reflexiva, daquilo que se ouvia, em parte em vernáculo, e não apenas pelos motivos já ditos, mas também por um entendimento de que a missa era um momento de adoração, alegria, contrição, reflexão e instrução; e que na missa nenhum ritual poderia constituir qualquer poder *ex opere operato*⁶.

Não advogamos aqui que, ao fazer música litúrgica hoje, deva-se sempre revolucionar qualquer entendimento teológico ou doutrinário (ainda que às vezes seja necessário). Mas

⁵ Ver “Apologia da Confissão de Augsburgo” no “Livro de Concórdia” quando trata sobre a missa.

⁶ “Pelo trabalho realizado”. Fórmula usada desde o século XIII para dizer que a missa tinha poder sacrificante afim de perdoar certos pecados.

dentro de uma perspectiva de tradição cristã, do entendimento da palavra bíblica, e da habilidade em relacionar ambas com o tempo presente, podemos criar novas relações estéticas, e de significado, para tornar o mais interessante ao ouvinte atual o comungar da música litúrgica em meio à sua deturpada cultura.

Podemos tomar por exemplo a idéia concebida para as três músicas compostas nesse trabalho. Não se pensa muito nas celebrações Pascais da igreja luterana brasileira, no que pensou Jesus ao morrer, no que sentiu Jesus ao sofrer, ao ir ao mundo dos mortos, e ao ressuscitar. Poder-se-á dizer que no contexto de igreja luterana de Curitiba trouxemos um enfoque novo, e o procuramos demonstrá-lo em música, tentar ver o que Jesus viu, pensar o que Jesus pensou, e sentir o que Jesus sentiu. Não se trata de uma revolução teológica, mas uma nova abordagem da norma teológica estabelecida.

E, ainda que nossa cultura hoje deturpe a nossa capacidade de apreciação estética e de relações de significado, pode-se trazer à tona essa mesma deturpada cultura nas relações teológicas em música; afim de que o indivíduo se veja confrontado com o que ouve, e assim com a sua própria realidade de vida. Como por exemplo, o nosso crescente individualismo, que por vezes não nos permite sentir a dor do outro no sentido bíblico de se “alegrar com os que se alegram e chorar com os que choram.”

MAS COMO fazer isso em música? Outra importante estratégia a ser observada pelo compositor, quando esse se propõe a fazer música litúrgica contemporânea, é a capacidade de transmitir algum significado através da habilidade de pôr em música elementos de retórica.

Algumas figuras da retórica clássica concebida por Quintiliano e estudada de maneira específica na música sacra por Márcio Steuernagel em sua dissertação, servem a uma observação de como alguns artifícios retóricos podem ser utilizados na música litúrgica, e de como as usamos nas obras desse trabalho. Segundo Steuernagel, o papel da retórica musical na música sacra é por objetivo transformar a palavra além da palavra, considerando a música como adjetivo do texto, substantivo; e assim a retórica musical significa um desencadear de vários artifícios de adjetivação ao texto sagrado. Pensando na retórica musical em música instrumental, como aproximação da retórica textual em uma

tentativa de ligar o pensamento retórico com a música que tem significado extramusical mas sem o texto, como ferramenta de deixar esse significado mais claro.

Vejam os a citação:

“Portanto, o que nos interessa principalmente aqui não é a relação música/música ou texto/texto (domínio claro da oratória), mas a utilização da retórica na geração e modificação de significados na relação música/texto sagrado (ou, por vezes, na relação tríplice entre música sacra, texto e função ou subtexto litúrgico).”⁷

Assim, não se pretende construir relações retóricas simplesmente musicais ou textuais, para não cairmos na discussão da música absoluta, e tampouco discussões de semântica. Queremos com esse trabalho apontar estratégias encontradas na retórica, aplicadas à música a fim de melhor adjetivarmos o texto ou conteúdo de significado, e criarmos mecanismos de melhor absorção desse significado em música.

Muitas são as possibilidades nesse campo, e muitas as discussões. Primeiro, é que analisar uma obra sob o enfoque retórico, torna-se por vezes uma tarefa de conjecturas e suposições, uma vez que não se pode afirmar com certeza que o compositor pensou dessa ou daquela maneira (ainda que haja indícios).

Encontramos na retórica clássica os tropos de *elocutio* estruturados por Quintiliano. Não pretendemos aqui aprofundar em todos, mas exemplificar alguns usados nas músicas compostas para esse trabalho, a fim de deixar mais clara a compreensão do significado da abordagem teológica sugerida⁸.

Não se quer com isso, e é bom que expliquemos mais uma vez, traduzir em música conteúdos de semântica textual. Queremos trazer em música algum sentido de percepção contextualizado com a proposta teológica.

Usamos algumas figuras de metáfora nas músicas compostas para o trabalho a fim de suscitar o significado pretendido. Sob o uso da metáfora Steuernagel diz:

⁷ Márcio Steuernagel, “*Ad Vigiliam et Missam Paschalem: Estratégias Para a Composição de Música Sacra Litúrgica no Século XXI*”(Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2008), 94.

⁸ Cf. o capítulo quarto da dissertação de Steuernagel, “Retórica Musical e o Texto Sagrado”.

“A metáfora subentende um “assim como”, fazendo com que uma das imagens adquira características da outra. E justamente por ser subentendida, e não explícita, a metáfora coloca-se como jogo, como enigma e, portanto, mais adequada para a relação com o domínio musical”.⁹

“Assim como” Jesus suspirou no sepulcro ao ressuscitar, o clarinete produz som de ar, tal qual uma respiração pneumática. Bem, poder-se-ia questionar a veracidade da presença de metáfora pela similaridade do som análogo (onomatopéia), a falta de uma imagem plástica representando a ressurreição de Cristo, no entanto, no momento em que o prelúdio é feito na liturgia cria uma relação metafórica com o objeto que se quer representar, pela evidente falta de plasticidade que a denote.

E em outro sentido, podemos dizer que a construção toda do Prelúdio, a partir do conjunto matriz, gera motivos e gestos que sugerem uma seqüência temporal, meta-espacial da ressurreição de Cristo, criando um macro sentido retórico de alegoria, suscitando micro fragmentos de metáfora em cada seção:

“Ademais, a alegoria tende a encadear metáforas, construindo todo um discurso de aparência paralelo ao discurso de significado”.¹⁰

No *Agnus Dei* poderíamos supor que trata-se de uma figura de *hypotiposis*¹¹, uma vez que a partir do compasso 60, onde as vozes entram separadamente, e pelo desfocar das frases que desencadeiam em ritmos independentes, faz-se alusão a uma humanidade que pede paz, mas uma paz que não se sabe qual, e uma humanidade que não se entende nesse pedido.

Na construção da retórica musical litúrgica o espaço para as várias conjecturas do ouvinte/participante são inevitáveis. Pode-se argumentar pela constatação de que hoje, no

⁹ (Steuernagel 2008, 98).

¹⁰ (Steuernagel 2008, 99).

¹¹ Representação hiper-realista dos conteúdos narrados (Steuernagel).

pluralismo religioso protestante no qual nos encontramos, com variedades de ritos, as verdades e convenções atribuídas à música e ao texto sagrado não são mais uma unanimidade. No entanto, a retórica musical constitui-se, sim, como uma ferramenta composicional importante na música litúrgica que se quer carregar de significados extramusicais. Não mais pela pronta constatação das regras do jogo, mas pela habilidade em articular em música os *tropos* de *elocutio* que podem constituir um ambiente possível de interpretação de significados e adjetivação ao texto sagrado.

Por exemplo, quando se tem um ápice abruptamente interrompido em uma condução fraseológica musical e textual, mediante um súbito *piano*, ou alguma irregularidade rítmica na qual poder-se-ia constatar a presença de um paradoxo, ou em uma constante suspensão harmônica, textural ou contrapontística, evocando a figura do *oxymoron*.¹²

Tal qual o material sonoro articula-se pelas suas regras constituídas (melodia, contraponto, harmonia, ritmo, etc.), quando o compositor tiver por objetivo o enriquecimento do texto, e a significação extramusical (pensando também em música instrumental), os artifícios da retórica fazem-se indispensáveis no bojo dessas regras. E tornam-se uma ferramenta importante para que se possa vislumbrar algum tipo de compreensão por aqueles que ouvirão o discurso musical com algum requinte estético.

POR FIM, é importante trazermos para a discussão alguns argumentos de construção musical contemporânea importantes para que o público não permaneça em constante estado de suspensão frente à música.

Na sociedade brasileira a difusão da música atonal, e principalmente a estética que sucede à década de 50, não é conhecida do grande público. Ainda soa uma música estranha aos ouvidos sem muita instrução em música, ou sem um contato com vanguarda musical e a música contemporânea de concerto. Se temos por uma das bases da música litúrgica luterana a participação comunitária, queremos que os participantes do rito, em algum nível, ou em algum momento do rito, comunguem da música tocada com certo grau de entendimento.

Não se trata da questão do entendimento da linguagem musical trazida ao culto, mas que se possa, dentre os momentos de tensão, reflexão, suspensão, criar algum espaço para absorção estética, por assim dizer. Em outras palavras, desenvolver um entendimento

¹² *Oxymoron* é a figura retórica que denota um paradoxo que não se pode resolver, que não chega a uma verdade ou a um veredito.

pragmático das obras tocadas no rito, podendo sim, gerar a longo prazo um público familiarizado com as diversas linguagens musicais contemporâneas.

Em um primeiro momento cremos que esse entendimento não se dê mais em questões tradicionais da música, tais como: cadências de relação harmônica de I–V–I, encadeamentos conclusivos em tríades perfeitas, dissonâncias que resolvem em consonâncias, etc. Mas que neste trabalho ele se dê principalmente através da memória do material musical que torna-se estabelecido por relações de repetição.

Essa memória por vezes não se dá no campo longínquo de ligações que remetem sempre à matriz inicial ou ao tema melódico inicial. Sobre isso, Silvio Ferraz, utilizando-se de uma análise da obra de Messiaen, que em muito pode ser análoga ao pensamento formal e conceitual utilizado nas obras compostas para esse trabalho, e na sua estratégia de memória como compreensão musical, diz:

“É a partir das intervenções que ele constrói a *“Danse de la fureur pour les sept trompettes”* em seu *“Quatour por la fin du temps”*. Nesse movimento do quarteto, cinco notas de base são permutadas, acrescentando-se gradualmente outras notas satélites, as quais não fazem parte do módulo central de cinco notas, mas completam-no em sem aspecto modal. Messiaen gera assim uma metaestabilidade melódica a qual acrescenta a instabilidade rítmica realizada pela repetição imediata, correspondendo às notas satélites os valores acrescentados que tornam a repetição irregular. Com esses mecanismos o compositor pode se valer da repetição sem cair na repetição nua da matéria e sem recorrer à repetição conceitual de unidade: existe repetição, mas ela é sempre diferente e, em vez de uma memória longa que ligue elementos que ligue elementos a distância, ou uma imposição do não esquecimento, faz-se presente uma memória curta que liga toda repetição ao seu antecedente se desligando lentamente dele (compassos distantes não se relacionam necessariamente com a mesma facilidade que se relacionam compassos imediatamente próximos).”¹³

Usando os conceitos de citação acima, na análise das músicas feitas para esse trabalho, podemos observar que já no quarto compasso do prelúdio o violoncelo tem um *si* natural, como uma variação do tema inicial criado pela série de cinco notas. Uma nota estranha é colocada já no início para criar uma instabilidade na repetição, a repetição do diferente.

¹³ Silvio Ferraz, *Música e Repetição A Diferença na Composição Contemporânea* (São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 1998), 89.

E, ainda ao falarmos do prelúdio, a forma é elaborada de tal maneira que sugere uma memória curta dos acontecimentos pela constante mutação do material diretamente relacionado com o material antecedente. Sendo assim, consideramos que uma maneira possível de tornar perceptível a forma musical no prelúdio seria através da permutação do material:

“A permutação permite ao compositor gerar tanto um complexo funcionalmente estruturado quanto atingir o limiar das tramas caóticas”.¹⁴

É assim, por exemplo, na construção dos motivos nos compassos 7, uma modulação métrica (em que quintinas passam a semicolcheias no compasso 14), e que culminará no compasso 23 do prelúdio. Os gestos são permutados e desenvolvidos de maneira que a memória não se dê através da remanescência do som inicial, mas que aconteça ao construir relações de similaridades com os compassos próximos. E a trama tornar-se-á caótica a partir do compasso 37, no qual elementos completamente novos aparecem com sobreposições de motivos já ouvidos, porém desconstruídos ou reconstruídos em novas possibilidades contrapontísticas.

Podemos dizer que o prelúdio é construído por duas possibilidades de repetição e de memória musical. Em um primeiro momento fica claro, a julgar pelo começo da obra e por seus últimos compassos, que há uma relação de memória temporal longínqua. No entanto, sem que estabeleça uma obrigatoriedade de lembrança do material apresentado no começo para que o ouvinte consiga estabelecer conexões musicais com o fim da obra. E também, pode-se perceber que há uma outra relação de repetição e memória que baseia-se na repetição de elementos diferentes e permutáveis, que evocam uma memória contínua e curta, que conceba relações musicais entre o presente e um passado próximo.

O Hino por sua vez, é concebido de tal forma que os materiais apresentados no Prelúdio voltam de maneira quase integral, sofrendo poucas transformações também na elaboração do contraponto. Até pelo caráter comunitário da realização da obra, é aqui necessário não somente que o ouvinte/participante crie relações de compreensão musical, mas que também possa estruturar relações de conforto frente à obra que irá entoar junto com os seus pares. Este conforto diz muito respeito a questões como capturar à nota inicial a ser

¹⁴ (Ferraz 1998, 88).

cantada, bem como compreender os interlúdios entre as estrofes para que possa localizar-se na forma proposta pela música.

Já o *Agnus Dei* parte de outro princípio de repetição e de forma. Ao fim do capítulo “Repetição e complexidade”, Ferraz descreve ainda duas possibilidades de sistemas de agenciamento: a raiz pivotante e o rizoma. A raiz pivotante é aquela em que tudo pode ser redutível a um núcleo, uma matriz; já o rizoma se contrapõe ao amago dessa estrutura ainda que:

“O rizoma não se distingue da árvore ou da raiz pivotante por simples oposição: pelo contrário, ele contém estruturas arborescentes e pivotantes, mas não hegemônicas”.¹⁵

Se analisarmos o *Agnus Dei* podemos com certa facilidade achar os pontos de conectividade com as outras duas peças, principalmente quando consideramos o material composicional. A idéia que nos remete nessa obra a um rizoma dá-se pela disposição do material, dos acontecimentos motivicos e formais. Esse aparente paradoxo, ocorre principalmente na relação do clarinete com o coro. O coro apresenta, quase sempre, um material motivico novo ao apresentado nas obras anteriores e o clarinete nos quer lembrar fatos passados mas, com uma nova perspectiva. As construções do coral não podem ser redutíveis a um ponto de partida ainda que se possa vislumbrar uma escuta antecedente a essa pela similaridade do material.

“A partir das permutações e recombinações são gerados complexos caóticos irreduzíveis a um ponto de partida pois a primeira interservação é arbitrária, como se já fosse decorrência de outra impossível de ser recomposta”.¹⁶

¹⁵ (Ferraz 1998, 108).

¹⁶ (Ferraz 1998, 109).

Nesse sentido construímos o *Agnus Dei*, de maneira que tanto a disposição do material composicional para o coro, as reiterações de material colocadas para o clarinete, e as intervenções de um no outro, se dão de maneira arbitrária, a ponto de criar possibilidades para o ouvinte mais uma vez criar relações de memória curta com a forma musical, e não precisar remeter ao material de origem das outras obras (Prelúdio, Hino), para que possa entender o conteúdo musical e comungar dele num sentido estético e de significado. Como podemos observar na citação abaixo:

“Ao levar em conta o rizoma e a sua multilinearidade, o que se põe em jogo é o devir do ser da percepção e da sensação e não mais o ser da matéria: a matéria e a forma abrem espaço ao material e à força. Faz-se possível então a compossibilidade de escutas, visto que a escuta não se diz da matéria nem da forma”.¹⁷

Mas quando submetemos as três obras a uma análise dos sistemas em uma macroestrutura podemos dizer que trata-se de um sistema pivotante, porque:

“Resumindo, tanto a árvore quanto a raiz pivotante espelham um pensamento que não pára de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior”.¹⁸

E aqui reside o ponto principal das possibilidades de repetição para a música contemporânea litúrgica, um elemento para que haja, em algum nível, um comungar do entendimento estético, e também um comungar do significado extramusical. Tomadas as

¹⁷ (Ferraz 1998, 111).

¹⁸ (Ferraz 1998, 108).

três obras compostas aqui em conjunto, neste nível macroestrutural temos uma estrutura pivotante, mas individualmente, no nível microestrutural de cada obra, temos a possibilidade de criação de sistemas de reiterações pivotantes e rizômanas.

A repetição não se constitui na única possibilidade de compreensão de todo o discurso musical, até porque esbarramos sempre na ambigüidade das redes de conexão entre os materiais musicais existentes em um ambiente composicional deveras complexo para muitos. Mas de fato é uma possibilidade viável.

QUISEMOS ASSIM, ao longo desse trabalho, discutir alguns pontos que podem proporcionar ao compositor possibilidades de inserção na liturgia de uma música contemporânea. Algumas dessas possibilidades transcendem a própria linguagem técnica musical, mas de alguma forma precisam da habilidade do compositor em traduzir para a música algumas dessas possibilidades aventadas. Procuramos sugerir caminhos possíveis para que isso aconteça, para que na nossa liturgia luterana possa mais uma vez haver o espaço para a arte nova e inédita, a fim de que possamos, uma vez mais, cantar um novo cântico!

Referências Bibliográficas

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Adorno, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1989.

Almeida, João Ferreira de, Trad. *A Bíblia Anotada*. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1991.

Anhalt, Istvan. *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Boulez, Pierre . *Orientations: Collected Writings*. Londres: Faber and Faber Limited, 1990.

Carrol, J. Robert. *Compendium of Liturgical Music Terms*. Toledo: Gregorian of America, 1964.

Dalhaus, Carl. *Foundation of Music History*. Nova Iorque: University of Cambridge, 1983.

Damisch, Hubert, Cesare De Seta, Manlio Brusatin, Mieczyslaw Porebski, e Jean – Jacques Nattiez. *Enciclopédia Einaudi*. Porto: IN – CM Editora, 1984.

Dickens, A. G. *A Reforma e a Europa do Século XVI*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

Ferraz, Silvio. *Música e Repetição: A diferença na Composição Contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

Gentilucci, A. *Guida all'ascolto della Musica Contemporânea: Dalle prime avanguardie alla nuova musica*. Milano: Giangiaco Feltrinelli Editore, 1983.

Griffiths, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History*. London: Thames & Hudson, 1994.

Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*, New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1980.

Harnoncourt, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 1990.

Hindemith, Paul. *A Composer's World Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.

Julian, John. *A Dictionary of Hymnology, Setting Forth the Origin and History of Christian Hymns of All Ages and Nations*. Nova Iorque: Dover, 1957.

Kristanto, Billy. *Musical Settings of Psalm 51 in Germany c. 1600 – 1750 in the Perspectives of Reformational Music Aesthetics*. Tese de Doutorado, Ruprecht-Karis-Universität Heidelberg, 2009.

Machado, Roberto. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 2009.

Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

Sadie, Stanley, Edit. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 1994.

Schlüler, Arnold, Trad. *Livro de Concórdia: As Confissões da Igreja Evangélica Luterana*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Londres e Boston: Gerald Strang ed., 1970.

Steuernagel, Márcio. *Ad Vigiliam et Missam Paschalem: Estratégias Para a Composição de Música Sacra Litúrgica Cristã no Século XXI*. Diss. de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2008.

Stubbins, George W. *A Dictionary of Church Music*. Londres: Epworth Press, 1949.

Wilson-Dickson, A. *The Story of Christian Music: from Gregorian chant to black gospel, an illustrated guide to all the major traditions of music in worship*. Minneapolis: Fortress Press, 1996.

Yampolschi, Roseane. *Standing and Conflating: A Dialogic Model for Interdisciplinarity in Composition*. Tese de Doutorado, University of Illinois at Urbana, 1997.