MÁRCIO STEUERNAGEL

AD VIGILIAM ET MISSAM PASCHALEM:

ESTRATÉGIAS PARA A COMPOSIÇÃO DE

MÚSICA SACRA LITÚRGICA CRISTÃ NO SÉCULO XXI

CURITIBA

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

AD VIGILIAM ET MISSAM PASCHALEM:
ESTRATÉGIAS PARA A COMPOSIÇÃO DE MÚSICA SACRA LITÚRGICA CRISTÃ NO SÉCULO XXI

MÁRCIO STEUERNAGEL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Música do Departamento de Artes da UFPR para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Soares Dottori

CURITIBA, JULHO de 2008

Dedicatória

Para a Comunidade do Redentor e a Igreja de Cristo

Agradecimentos

À Amanda, por saber pedir e dar tempo, e nisso ser chão e céu;

À minha família, por ser a base de tudo:

Silêda, que transita entre a Arcádia e a Aurora,

Marcell, que me ensinou e hoje canta comigo,

Marcos, para que minha alma sempre tenha companhia,

Maicon, por nunca deixar morrer o riso que conhecíamos,

Valdir, por mostrar o que significa, de fato, ser bom que chega.

Ao Núcleo de Compositores da Comunidade do Redentor, que entende o sonho.

Ao *ensemble entreCompositores*: vocês fazem muita falta no caminho dos sons;

Ao Fernando Nicknich pela ajuda nas edições,

e ao Luquinhas, irmão de fato, na cerveja e no trabalho;

Ao Patrick, pelo acolhimento em Campinas, entre livros, espiritualidades e vinhos;

Ao Dottori pelos longos anos de discipulado musical, e à sua família;

A Deus.

Sumário

Introdução 1

Seção I: Estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã

Capítulo Primeiro: Criação e tradição, ou, De coisas novas e eternas 10

Capítulo Segundo: Da função à forma 19

Capítulo Terceiro: Mudança e continuidade na música sacra 52

Capítulo Quarto: Retórica Musical e o Texto Sagrado 90

Seção II: *Ad Vigiliam et Missam Paschalem*

Notação 129

Textos 130

I. Lumen Christi 135

II. Exsultet 140

III. Iubilate 168

IV. Laudate 179

V. Sicut Cervus 190

VI. Resurrexi 200

VII. Haec Dies 222

VIII. Alleluia 242

IX. Victimæ Paschalis 265

Seção III: Memorial de Composição

Capítulo Quinto: *Ad Vigiliam:* princípios & opções 292

Capítulo Sexto: *Ad Vigiliam:* história & funcionalidade 310

Capítulo Sétimo: *Ad Vigiliam* e a encarnação de procedimentos arquetípicos sacros 325

Capítulo Oitavo: *Ad Vigiliam* e sua retórica musical 347

Conclusão 359

Referências 363

Resumo

***AD VIGILIAM ET MISSAM PASCHALEM*:**
Estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã no século XXI

Márcio André Silva Steuernagel

Orientador: Prof. Dr. Maurício Soares Dottori

Resumo da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes da UFPR para a obtenção do título de Mestre em Música.

Composição e memorial de uma obra musical inédita intitulada *Ad Vigiliam et Missam Paschalem,* baseada em uma abordagem histórica do repertório de música sacra cristã ocidental, na qual se articulam na prática as relações entre composição artística e funcionalidade litúrgica na música sacra contemporânea. A pesquisa consiste de três seções: na primeira, é realizado um estudo da relação entre tradição e criação na música sacra, através de um estudo do canto gregoriano como modelo de funcionalidade litúrgica, partindo para uma abordagem histórica da emancipação entre função e forma neste repertório; segue-se uma abordagem comparativa entre obras de períodos diferentes, a fim de identificar permanências de procedimentos arquetípicos de composição; por fim, estuda-se a retórica musical como maneira de adjetivar musicalmente o texto sagrado. A segunda seção consiste na partitura da obra composta baseada nos estudos efetuados; esta é voltada para o uso em liturgias de Páscoa, e consiste de nove peças. A terceira parte relaciona a música com os estudos preliminares, identificando na prática algumas das estratégias utilizadas na composição da obra. Conclui-se por fim que as delimitações de sucesso litúrgico em uma composição sacra não podem ser dadas *a priori*, mas devem ocorrer na disposição para formar acordos entre música e função, encarnando de forma cada vez nova a palavra sagrada na música, num campo sempre fértil, por ser inesgotável, para a composição.

Palavras-Chave: 1. Composição musical. 2. Liturgia. 3. Música contemporânea. 4. Música sacra. 5. Teologia.

Abstract

***Ad Vigiliam et Missam Paschalem*:**
Strategies for composing contemporary liturgical sacred music in the XXIst century

Márcio André Silva Steuernagel

Advisor: Dr. Maurício Soares Dottori

Abstract of the Master's dissertation presented for the Music Graduate Program of the Arts Department of the Federal University of Paraná (UFPR) as a partial requirement to the degree of Master in Music.

Composition of an original music, called *Ad Vigiliam et Missam Paschalem.* The composition is based on historical research of Western sacred music repertoire, and strives to relate practically artistic creation and liturgical functionality, in the context of contemporary music. The dissertation is divided into three sections. The first one relates tradition and creation in the sacred repertoire, starting from Gregorian chant as a model of liturgical functionality, and proceding towards a historical aproach of the emancipation of form and function. The research then proceeds to comparing examples from diferent periods as a way to identify archetypical composition procedures. At last, the subject of musical rethorics is considered by taking music as an adjective to the sacred text. The score of the newly composed music forms the second section, which is created for the Easter liturgies, consisting of nine musical pieces, and is based upon the research discussed in the first section. The third part is a composition memorial which relates music and the previous research, identifying some of the strategies used in the musical composition. The research concludes by pointing that the liturgical success of any given score cannot be determined beforehand; instead, it must be achieved by the disposition to create compromises between music and function. Thus, each composition must be a new musical incarnation of the sacred text. Sacred music, being a field that can never be fully exausted, will always be a fertile ground for musical composition.

Key words: 1. Musical composition. 2. Liturgy. 3. Contemporary music. 4. Sacred music. 5. Theology.

Introdução

Esta é, em primeiro lugar, uma dissertação de composição musical. O foco principal é a criação de uma obra inédita, intitulada *Ad Vigiliam et Missam Paschalem*, na qual são trabalhadas na prática algumas estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã no século presente. Compreendendo, contudo, a criação como resultado e pertencimento a uma tradição artística pré-existente, a pesquisa que irá fundamentar a composição será baseada principalmente no estudo do repertório de música sacra cristã – neste sentido, é também uma dissertação fortemente alicerçada na musicologia histórica. Nesta dupla articulação entre pesquisa musicológica e composição musical – pois são os interesses da criação que estabelecem, em última instância, os recortes de pesquisa adotados – reside a natureza da pesquisa; embora muitas das próximas páginas sejam dedicadas à música de ontem, o que nos interessa de fato é a criação de algo novo hoje.

Busca-se no contexto desta dissertação um olhar para a história da música sacra em que, através de um recorte diacrônico, seja enfocada a tensão entre criação artística musical e as exigências litúrgicas cristãs. Pretende-se assim contrastar soluções contextuais (em termos históricos e culturais) a fim de identificar permanências marcantes, fugindo de um mero catálogo de procedimentos históricos a serem transpostos para a música de hoje – o que levaria a uma colcha de retalhos de difícil sustentação – para compreender, através das soluções ocasionais, linhas gerais de pensamento musical seminais para a composição de música litúrgica sacra, dentre as quais algumas poucas possam ser exploradas pontualmente na composição da obra *Ad Vigiliam et Missam Paschalem.*

Esta pesquisa nasce da convicção de que a composição de música sacra litúrgica é ainda hoje um campo fértil para a música contemporânea; que é possível utilizar, no contexto litúrgico, as técnicas e estéticas surgidas ao longo do último século. Para isso é necessária, no entanto, uma restrição auto-imposta pelo compositor no sentido de adequar-se aos requerimentos do serviço religioso – é possível renovar e até modificar as formas litúrgicas, mas a música sacra que se pretenda funcional não pode ambicionar sobrepor-se a elas em nome da arte, ou dar-se ao luxo de ignorar as suas razões e maneiras de se articular. Antes, parece-nos, a música sacra efetivamente litúrgica nasce de um acordo entre arte e função; acordo este, aliás,

que não é um problema exclusivo da modernidade, e com o qual todos os compositores a escreverem para este contexto ao longo da história da música ocidental tiveram que lidar. Este é um problema propriamente de composição – vale dizer, uma resistência própria do material da arte sacra, sobre o qual o artista se debruça e, lutando, procura dominar. E é à experiência daqueles que lidaram na prática com esta problemática que recorremos, articulando criação e tradição criativa.

Os interesses próprios da composição definem o recorte de pesquisa, a lente que focaliza aspectos da história da música sacra litúrgica cristã diretamente no interesse da criação. De forma alguma existe a pretensão de exaurir ou mesmo aprofundar quaisquer dos assuntos abordados pelos interesses da obra: é esta que deve ser profunda e exaustivamente estudada, na correlação entre partitura e memorial (o "dizer em música" e o "dizer em palavras").

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Além de vincular-se de maneira importante com a história da música sacra em específico e da música ocidental em geral – uma vez que a primeira é parte considerável da segunda, e esta encontra a formação de muitos de seus aspectos essenciais naquela – a pesquisa que aqui se empreende justifica-se pela importância que a Igreja (às vezes de fato, às vezes em tese) e a teologia cristã colocam na criação artística, gerando um espaço socialmente significativo para a criação musical. Pois a Igreja representa um segmento considerável da sociedade, tanto numericamente quanto pelo seu papel ativo na construção do mundo musical histórico e contemporâneo.

Em primeiro lugar, é preciso considerar o que consta da Bíblia Sagrada a respeito da criação musical. É notório o grande número de vezes em que aparece o imperativo "cantai ao Senhor um novo cântico", especialmente no livro de Salmos (Salmos 33.3, 40.3, 98.1, 114.1,9; Isaías 42.10, Apocalipse 14.3, entre outros). É evidente que este mandato não pode ser compreendido em termos de composição no sentido atual, e ainda menos aplicado à musica instrumental autônoma. Mas o princípio da valorização da criação artística em louvor a Deus perpassa a Bíblia, encontrando respaldo em teólogos, diretrizes eclesiásticas (como bulas e encíclicas papais) e na prática de muitos artistas ao longo da história.

Em segundo lugar, a composição de música erudita para o serviço eclesiástico pode gerar um espaço social de relevância musical (bem como um espaço musical de relevância social) que não deve ser desprezado no contexto de desvalorização da arte em que ora vivemos; contexto no qual a arte é relegada à condição de objeto de consumo, pano de fundo do cotidiano, ou erudição hermética.

É verdade que, ao se desprender de sua função social, a música adquiriu uma maior liberdade de criação. Mas é preciso considerar o custo de tal liberdade: ao não ter que adaptar-se às exigências da sociedade através da funcionalidade, a música erudita tornou-se por isso mesmo cada vez mais irrelevante para essa mesma sociedade. Em outras palavras: se a música prescinde de um vínculo com o universo cotidiano das pessoas, também estas não têm por que ouvir a música que lhes é estranha. É claro que este afastamento é um fenômeno complexo, com motivações históricas, estéticas e muitas outras vertentes de análise, e não se pretende aqui discutir o tema em profundidade. O que se quer indicar é que a composição vinculada ao serviço litúrgico (que continua sendo um espaço social pertinente) gera uma possibilidade de elo entre a sociedade e a produção musical contemporânea, sem a necessidade de assumir a lógica do mercado. Pois a aproximação entre criação artística e público, utilizando as ferramentas da indústria cultural, freqüentemente tem naufragado, uma vez que a escala industrial em que o grande mercado (popular e erudito) opera está baseada em premissas fundamentalmente opostas à lógica do artesanato (orgulho pelo artefato único, autoral) que reside na base do pensamento gerador de arte. Esta discussão escapa ao escopo deste trabalho; mas o fato é que pensar a funcionalidade na música pode vir a oferecer uma via alternativa para se construir um espaço de música contemporânea com relevância social. E se neste espaço puder ser promovido um encontro entre profundidade histórica, criatividade e vinculação ao cotidiano, temos uma confluência enriquecedora para a música do século XXI.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

O rito ao qual as seções de *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* se destinam são a Vigília de Páscoa (realizada na noite do Sábado de Aleluia) e a Missa de Dia de Páscoa (realizada no Domingo Pascal). É evidente que, no contexto de uma igreja protestante, em que o que cabe em cada uma destas liturgias não é previamente definido, a obra poderia ser usada integralmente

em uma só celebração[1]. A fim de embasar esta composição, faz-se necessário analisar relações entre criação musical e funcionalidade litúrgica em exemplos de obras da história da música ocidental, do medievo à contemporaneidade. Em alguns momentos, será pertinente fazer referência a obras sacras não litúrgicas do século XX, por apresentarem características musicais (sistemas, estratégias narrativas, formas, entre outras) passíveis de serem utilizadas para a liturgia musical cristã. A relação da obra inédita com estes estudos prévios será discutida em memorial de composição, elucidando as relações entre a criação artística, a história da música sacra e a funcionalidade litúrgica de cada momento. A partir desta experiência prática, será possível apontar alguns caminhos fecundos para serem utilizados e explorados por outros compositores, voltados para a criação de música sacra litúrgica cristã.

A forma de dissertação procura evidenciar a primazia da composição, colocando *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* no centro da estrutura. Os conteúdos serão, assim, organizados em três seções. A primeira, abarcando os capítulos primeiro a quarto, compreende discussões preliminares acerca de música e liturgia, funcionalidade da música sacra, importância do texto e retórica musical, entre outros aspectos teóricos e históricos concernentes à musica sacra litúrgica. A segunda seção consiste da partitura da obra *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* em si, cuja composição leva em consideração os aspectos estudados na primeira seção. A terceira e última seção é um memorial de composição da obra, compreendendo os capítulos quinto a oitavo; uma breve conclusão encerra a dissertação.

O capítulo primeiro fundamenta a relação entre história e criação contemporânea, discorrendo acerca de algumas maneiras de se lidar com a tradição, e vinculando esta discussão à história e criação na música sacra, com enfoque na questão da funcionalidade litúrgica.

O capítulo seguinte faz uma abordagem histórica da emancipação da forma em relação à função na música sacra. Adotando um recorte diacrônico, busca compreender como um repertório de origem fortemente funcional caminhou gradativamente para a autonomia artística, até o ponto em que a música sacra nova, composta para cada ocasião, finalmente foi relegada às margens da Igreja, que voltou-se novamente ao canto gregoriano com quase exclusividade, por influência do movimento ceciliano e das reformas de Solesmes em 1833.

[1] Neste caso, recomenda-se o uso no sábado à noite, pelas possibilidades oferecidas pelo ritual de consagração da vela ao som do *Lumen Christi*, primeira seção de *Ad Vigiliam et Missam Paschalem.*

A abordagem do terceiro capítulo, ao contrário, é anti-histórica. Comparando trechos musicais de períodos diferentes, busca-se identificar procedimentos de composição que, seja por permanências das origens funcionais, seja pelas características sonoras deste mesmo texto, podem ser percebidos como manifestações distintas do mesmo pensamento. Procura-se, através do choque do anacronismo, discernir o que pertence à época de cada composição daquilo que pode ser compreendido como uma estrutura de pensamento capaz de se encarnar de diversas formas.

O quarto capítulo aborda a retórica musical no repertório sacro. Importante faceta do pensamento musical seis e setecentista, não se pretende simplesmente elaborar um catálogo de figuras que, pelo uso repetido e consistente em associação com o mesmo texto dentro deste repertório, chegam por vezes a colapsar em linguagem (DOTTORI, 2006, p. 155). Tampouco enveredar-se-á pelo caminho que Leonard Ratner (1980) toma no estudo da música clássica, por compreender que o estudo feito por esse autor, além de ser focalizado naquele período, prioriza as relações em música absoluta instrumental. Antes, nosso enfoque será no estabelecimento de tropos e figuras geradas da relação entre música e texto litúrgico. Para isto, iremos partir de categorias gerais da retórica clássica, especialmente aquelas catalogadas por Marcus Fabius Quintilianus (c.40 - c.118 d.C.) em sua obra principal, *Institutio Oratoria*[2].

Finda a primeira seção, segue-se a partitura de *Ad Vigiliam et Missam Paschalem.* As seções escolhidas para serem musicadas são:

A. Da Vigília Pascal

1. *Lumen Christi* (Para a procissão da vela);

2. Trechos do *Exsultet;*

Das Antífonas após as leituras, os salmos, quais sejam:

(a) 3. *Iubilate Domino omnis terra* - Salmo 99 [100][3]. 1-3

(b) 4. *Laudate Dominum* - Salmo 116 [117]

(c) 5. *Sicut cervus* - Salmo 41 [42]. 1-3

[2] Foi utilizada a tradução inglesa do Rev. John Selby Watson (1856), digitalizada *in* <http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/index.html.>

[3] A primeira numeração identifica o salmo na Vulgata, o número entre colchetes refere-se à contagem hebraica, utilizada em Bíblias protestantes. Ao longo da dissertação, será utilizada esta segunda numeração.

B. Da Missa de Dia de Páscoa

6. Intróito: *Ressurrexi* - Salmo 138 [139]. 18, 5, 6, 1-2.

7. Gradual: *Haec dies* - Salmo 117 [118]. 24, 1

8. *Alleluia*

10. Seqüência: *Victimæ paschali laudes*

Como se vê, foi dada prioridade às seções exclusivas da Páscoa *(Lumen Christi, Victimæ paschali laudes, Exsultet)* e ao próprio desta festa, em detrimento do ordinário. Esta opção foi tomada a fim de ressaltar a funcionalidade da obra a ser composta, revestindo os textos pascais de maior importância e solenidade. Justamente por sua versatilidade, não estando associada a nenhuma festa específica, o ordinário apresentou a tendência histórica de estilizar-se mais rapidamente, como veremos posteriormente.

Nada impediria, contudo, que se colocasse nova música em todas as seções de ambas as liturgias, inclusive do ordinário. O que é importante ressaltar, e observar na composição, é que cada parte precisa ser autônoma: a escolha de quais partes devem ser feitas em música nova passa por uma série de fatores concernentes à realização prática da liturgia (teológicas, sim, mas também práticas, como disponibilidade de músicos ou tempo disponível para a celebração), e cabe ao padre ou pastor, e não ao compositor. Dois dados apontam já para esta orientação na *Ad Vigiliam et Missam Paschalem.* Primeiro, a presença de um *Lumen Christi e* de um intróito, dois cantos de caráter introdutório, aponta para o fato de que provavelmente o responsável pela liturgia escolheria um e descartaria o outro (se fosse uma celebração diurna, por exemplo, o *Lumen Christi* não teria razão de ser). Segundo, a própria preposição *ad* no título da obra deixa evidente que não se trata de uma obra *de* Páscoa, completa em si, mas de música *para* a Páscoa.

A terceira e última seção consiste do memorial de composição da obra. Sua estrutura é similar à primeira seção, ou seja, busca estabelecer um paralelo entre os assuntos estudados em cada um dos quatro primeiros capítulos e relacioná-los à sua utilização em *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* (relacionam-se o primeiro e o quinto, o segundo e o sexto capítulos, e assim por diante).

No quinto capítulo (primeiro da terceira seção) serão tratados aspectos gerais da composição – escolha de língua, instrumentação, seções litúrgicas musicadas – bem como discutidos os motivos para cada uma destas escolhas. No sexto, serão apontadas e discutidas opções tomadas na composição baseadas em justificativas históricas e/ou funcionais.

O capítulo sétimo basear-se-á em relações diretas entre as estruturas de pensamento derivadas, no terceiro capítulo, de exemplos musicais do repertório sacro e procedimentos adotados na composição – fugindo sempre da mera transposição de técnicas antigas, quais epigonismos de sacralidade, para favorecer re-construções e novas interpretações dos modelos estudados. Cabem neste capítulo as explicações musicais de caráter mais técnico.

Por fim, no último capítulo a obra inédita será discutida a partir do ponto de vista da retórica musical. Este retomará algumas discussões acerca de funcionalidade, mas já não mais com relação ao seu uso histórico (como no capítulo seis), mas na relação direta entre música, função litúrgica e texto no seu aspecto semântico.

Concomitantemente, serão feitas ponderações acerca de liturgia e discutidas algumas regras definidas em bulas e editos papais, compreendendo estas não *per se* – como leis cogentes às quais os compositores obedeceram dogmaticamente, e às quais também a presente dissertação devesse se submeter – mas na sua relação, muitas vezes até antitética, com os usos reais registrados na história e nas obras do vasto repertório da música sacra. Sendo assim, preserva-se a liberdade na composição da obra, dado que, primeiro, a história da música sacra nos indica que as aplicações das determinações eclesiásticas quanto à música gozavam de ampla liberdade de interpretação, ao ponto de as próprias regras preverem este espaço, delegando este papel a autoridades mais próximas de cada comunidade e do fazer musical; e segundo, porque a própria criação artística supõe um espaço de liberdade (embora também, paradoxalmente, sempre sujeito a regras): nunca se cria exatamente aquilo que estava prescrito, pois sequer ainda existia.

No entanto, as disposições oficiais da Igreja Católica foram por demais importantes e influentes na criação de música sacra para não serem levadas em consideração. Portanto, utilizar-se-á a música, história e escritos litúrgicos católicos como eixo central da pesquisa, tomando a liturgia pascal católica como ponto de partida. No entanto, as disposições do Vaticano acerca de música e liturgia não serão tomadas normativamente, nem na pesquisa nem

na composição. Ao contrário: exemplos e considerações protestantes serão utilizados como contraponto à visão da Igreja Católica na busca de procedimentos e soluções alternativas. Desta forma, não será necessário limitar-se a um destes caminhos (católico ou protestante), pois justamente a dialética entre ambos é que gerará resultados promissores. Afinal, é preciso estar atento às conseqüências que as opções teológicas podem trazer para a música, a fim de não operar na superfície das formas e tradições da música sacra.

Também, quando convier, serão feitas incursões reflexivas acerca de estética, filosofia da música e teologia. Não serão concedidos a estes assuntos (liturgia em si, regras eclesiásticas, estética, filosofia e teologia na música sacra) capítulos à parte, pois que, embora importantes nas discussões pertinentes à composição, cada um deles é profundo demais, e sua discussão escaparia facilmente ao escopo da dissertação, desviando a atenção da composição para a história ou teologia.

A dissertação será encerrada com uma conclusão acerca de como *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* pode ser entendida como um mero exemplo de alguns caminhos passíveis de exploração mais profunda no campo da composição de música sacra litúrgica cristã. Pretende-se apontar princípios promissores para futuras composições nesta área, bem como mencionar pontos que necessitam ser aprofundados em pesquisas correlatas.

Desta forma, *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* pretende ser um ponto de encontro entre tradição, criação e funcionalidade litúrgica – pois a melhor maneira de se falar sobre arte é através da própria arte.

Estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã

"A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indignas das funções litúrgicas."

Motu proprio "Tra Le Sollecitudine" art. II § 5,
Papa Pio X (1903)

Capítulo Primeiro

Criação e tradição, ou, De coisas novas e eternas

"A originalidade de um compositor nasce do encontro de uma verdade eterna com uma verdade histórica" [1], afirma Gisele Brelet (1947, p. viii). Longe de ser uma mera elocução retórica, esta frase encontra respaldo na prática de muitos compositores que, ao compreenderem o seu próprio tempo como a foz de uma longa tradição, ancoraram sua criação artística na história. Se tomarmos como exemplo a *Missa de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut (c.1300-1377), tida como a primeira composição integral do ordinário da missa atribuível a um compositor conhecido, aquilo que nos parece um ícone de originalidade e inventividade revela-se já imbuído de história. Não só decisões mais fundamentais, como a opção dos trechos do ordinário a serem musicados (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* e *Ite Missa Est*) – ou a decisão de trabalhar o *Gloria* e o *Credo* homofonicamente, enquanto as demais seções desdobram-se em polifonia isorrítmica – eram já uso comum justificadas por considerações de ordem prática (maior versatilidade do ordinário; maior extensão do texto daquelas duas seções), como até considerações mais sofisticadas – como o pareamento entre *Sanctus* e *Agnus Dei* e entre *Gloria* e *Credo* – parece que à época já seguiam uma tradição (LEECH-WILKINSON, 1990. p. 15).

De procedimentos gerais (como composições polifônicas com base em *cantus firmi*) a utilizações específicas de música ou técnicas pré-existentes (como as muitas formas de *contrafacta,* ou o Neoclassicismo stravinskyano, entre muitos outros exemplos), a influência do

[1] "L'originalité d'um compositeur naît de la recontre d'une véritè éternelle et d'une véritè historique."

passado na criação musical se faz sentir de diversas formas e em distintos graus, dependendo da estética vigente no período, do gênero ao qual a música pertence, e mesmo da inclinação pessoal de cada compositor; esta influência pode ser inconsciente, dissimulada – é o caso de um Stravinsky que tenta esconder a todo custo as origens folclóricas de muitas de suas melodias (TARUSKIN, 1996, *passim*) – ou mesmo amplamente reconhecida e alardeada:

> "(...) os modelos que [Durán] aprendeu em Nápoles, e que ele utilizava para justificar seu afastamento do contraponto severo, incluíam mestres muito antigos como Gesualdo e Cipriano de Rore. Mesmo Jommelli se referia a modelos arcaicos insuspeitados, ao descrever os procedimentos de disposição escolhidos por ele para a seqüência *Victimæ paschali*: o motete dialogado e o madrigal"[2] (DOTTORI, 1997, p. 14).

Já se terá observado que muitos dos exemplos citados pertencem ao campo da música sacra. Não por acaso, pois na música ocidental este talvez seja um dos gêneros mais declaradamente conscientes de suas permanências históricas. Os motivos para isto passam pelo campo da teologia, da psicologia, da política eclesiástica, entre outros, além de razões históricas e propriamente musicais (estas questões serão aprofundadas a posteriori). Ao nos falar sobre música de temática religiosa, Roger Smalley nos diz que "uma forma ritual é aquela cujo percurso é inevitável, algo muito difícil de atingir sem se recorrer a uma forma histórica" [3] (1967, p. 22). Interessa-nos sobremaneira que o autor não está falando de uma peça antiga, mas discorrendo acerca dos procedimentos seriais no *Threni* de Igor Stravinsky. Ou seja, está falando de uma consciência do passado *versus* procedimentos seriais (um dado técnico musical) em um contexto de composição de novas obras.

Parece-nos que esta é uma aproximação muito rica, frutífera para um estudo em composição. Ora, ao se realizar uma pesquisa acadêmica na área da criação artística, corre-se sempre o risco de construir um universo teórico que nada ou pouco tem a ver com a questão em si – a criação musical; ou seja, uma boa pesquisa acadêmica não necessariamente redunda na criação de uma boa música (se é que leva a qualquer criação). Ora, a criação artística só pode se dar em termos da própria arte. A estética tem que surgir da obra, não pode ter a pretensão de

[2] "(...) the models [Durán] learned in Naples and which he used to justify his departure from the plain counterpoint, included masters as old as Gesualdo and Cipriano de Rore. Even Jommelli would refer to unsuspected old models when describing the disposition procedures he had chosen for the sequence *Victimæ paschali*: the dialogued motet and the madrigal."

[3] "A ritualistic form is one whose course is inevitable, something very difficult to achieve without recourse to an historical form."

ser normativa[4], não pode existir antes da obra em si. Voltando a Gisele Brelet (*idem*), "Se fosse dado à estética prever o que somente a arte pode descobrir, a arte seria inútil" [5].

No entanto, afirmar que a pesquisa em composição só se justifica em termos de criação artística, pela obra em si, não significa dizer que qualquer estudo prévio à obra seja irrelevante ou inócuo. Ao contrário, este pode ser muito frutífero e enriquecer sobremaneira a composição. Mas para isso, é necessário fugir da estratosfera estético-filosófica, e voltar-se para a única encarnação possível da estética musical, a saber, a música em si. Disto decorre que a pesquisa musical precisa se articular dentro do tempo histórico, sincrônica ou diacronicamente, ou mesmo através de anacronismos conscientes. Ainda respaldados por Brelet, "Os problemas fundamentais da arte musical se propõem em termos históricos. (...) É proibido ao músico criar fora da relatividade da história" (*idem*, p. 15, 16) [6].

Neste sentido, compor é não apenas pertencer a uma tradição, mas reatualizá-la pela própria novidade da obra encarnada no tempo presente. Se, como quer Gadamer (*apud* CHRISTENSEN, 2000, p. 33), a compreensão de um texto é uma mediação, um jogo entre o sujeito e o objeto - pensamento que Chistensen aplica à interpretação de uma obra antiga por um sujeito no presente no contexto da historiografia musical - também a composição inédita estabelece uma relação de diálogo hermenêutico entre sua novidade, seu pertencimento ao presente (*presentness)*, e a pré-existência da tradição musical da qual está imbuída e com a qual se relaciona. Afinal – parafraseando Christensen – por mais "moderna" que seja, uma nova obra musical pode estar longe do passado, mas não está inevitavelmente separada dele (*idem,* p. 37).

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Não estamos propondo nada novo. Na realidade, embora o século XX tenha sido marcado fortemente pela busca da novidade na arte, pela transposição das fronteiras (PIANA,

[4] "L'esthétique musicale ne petit avoir la prétention d'être normative: elle ne peut que constater ce qui est, sans pouvoir prescrire ce qui doit être" (SCHOENBERG *apud* BRELET, 1947, p.viii).

[5] "S'il était donné a l'esthétique de prévoir ce que l'art seul peut découvrir, l'art serait inutile."

[6] "Les problèmes fondamentaux de l'art musical se posent em termes historiques. (...) Il est interdit au musicien de créer hors de la relativité de l'histoire."

2001), foi concomitantemente um século em que se olhou muito para o passado como fonte de idéias musicais grávidas de novidade. Straus (1990) parte desta assertiva para desmontar a suposta oposição entre uma linha musical progressista (Schoenberg e discípulos) e outra neoclássica (que teria como expoente Stravinsky). Demonstra assim que tanto estes quanto aqueles viam a necessidade de lidar com a música do passado, quer compreendendo-a como força propulsora (como o primeiro grupo), quer como uma dominação pela apropriação (tendência demonstrada pelos neoclássicos). Straus trabalha a influência e o olhar para o passado partindo da teoria da angústia da influência desenvolvida pelo crítico Harold Bloom para a literatura (BLOOM, 2002, *passim)*. Em linhas gerais, esta teoria postula que a criação artística é uma luta do artista contra seus ancestrais, no intuito abrir espaço criativo em meio ao legado da história. O criador contemporâneo tenta assim dominar a herança de seus antecessores, através de uma série de procedimentos delimitados em categorias por Bloom e transpostos para a música por Straus [7].

O fato é que o repertório musical sacro apresenta-se neste contexto como crucial, tanto pela sua posição fundadora na história da música, quanto pelo período de tempo em que foi hegemônico. Especialmente como depositário de alternativas distintas das exauridas pelo "período da técnica compartilhada" (do Barroco ao Romantismo), os compositores do século XX muitas vezes voltaram-se para o repertório musical anterior à Renascença, que forçosamente carrega a marca da Igreja e da funcionalidade litúrgica. Já na concepção de Bloom, a importância e tamanho do repertório sacro se impõem como um grande peso à criação; portanto, não se pode esquivar à luta contra os "ancestrais eclesiásticos".

Se é uma batalha, como quer Bloom, há que se reconhecer o peso dos oponentes, a força dos antepassados contra (Bloom) e com (Eliot) os quais aqui se luta. A importância da Igreja e da música eclesiástica na história da música ocidental como um todo é inegável, e muitas das características deste universo musical carregam ainda as marcas de seu berço. Assumindo que podem ser consideradas como marcas distintivas da música ocidental a notação musical, a composição (enquanto distinta da improvisação), a criação segundo certos princípios

[7] No início de seu livro, Straus contrapõe essa teoria a outra mais antiga, representada por T. S. Eliot: a teoria da influência como generosidade (a denominação é atribuída por Straus) (ELIOT *apud* STRAUS, 1990, p.10). Esta compreende a história das artes como um imenso acervo de obras do qual o criador contemporâneo pode, em termos coloquiais, servir-se à vontade. Eliot compreende a maturidade do artista quase como uma anulação deste em favor da "voz dos antigos", que se reatualiza pela pena do poeta vivo (vale lembrar que também a teoria de Elliot foi desenvolvida para a literatura).

ordenadores, e a polifonia, é relativamente fácil demonstrar a importância da Igreja no desenvolvimento de cada uma destas: a própria exigência de permanência nas músicas litúrgicas foi um fator vital no desenvolvimento da notação musical. O processo de homogeneização do repertório musical da Igreja Católica, acerca do qual tanto se destaca, de forma até mítica, a figura do Papa Gregório Magno (590 - 604), não pôde ser satisfatoriamente levado a cabo sem a existência de uma notação que fixasse as formas oficiais de cantar. O próprio fato de que Guido d'Arezzo (c. 991 - c.1033), uma das figuras-chave no desenvolvimento da escrita musical, fosse um monge, é sintomático deste processo. Podemos afirmar que o interesse em estabelecer repertório e regras musicais fixas remete ao próprio espírito imutável que a liturgia católica almeja, e a realização deste processo passou pelo estabelecimento de uma escrita musical. A respeito da tendência eclesiástica para a fixidez musical, Knepler (1989, p. 29) afirma que "o repertório musical litúrgico da Igreja Católica tende a uma unificação, que foi em grande medida obtida através da escrita, da codificação e de uma organização centralizada" [8].

É interessante notar que a afirmação de Knepler surge em um contexto de análise da passagem da música improvisada para a música composta. Nada mais natural, uma vez que a composição (ou ao menos a composição a partir de um certo nível de complexidade) é possibilitada pela notação musical. Conseqüentemente, assim como a escrita musical foi fixada na Igreja, também os primeiros compositores propriamente ditos registrados na história surgiram no contexto da Igreja, e esta permaneceu como espaço por excelência da composição por quase quinhentos anos.

Dentre os aspectos de composição permitidos pela escrita musical, o mais notável talvez tenha sido a polifonia. Enquanto os *organa* primitivos, em quartas e quintas paralelas, ou mesmo aqueles em movimento oblíquo, prescindiam de uma notação (e de fato muitas tradições orais ao redor do mundo apresentam vozes paralelas, ou uma voz que se move sobre um pedal estático), a independência rítmica entre as vozes requeria uma notação musical que as coordenasse temporalmente entre si. Assim, é também no seio da Igreja que acompanhamos o gradual processo de transformação da homofonia ou heterofonia improvisada em polifonia real.

[8] "Il repertorio musicale liturgico della Chiesa cattolica tende a una unificazione, che fu anche ampiamente ottenuta attraverso la scrittura, la codificazione e un'organizzazione de tipo centralizzato."

Quanto aos princípios ordenadores da criação musical, as raízes eclesiásticas são ainda mais antigas: aliás, na cosmovisão medieval o verdadeiro músico era aquele que *pensava* música, enquanto *cantá-la* era considerado mero ofício mecânico. É preciso reconhecer que este aspecto essencial da música ocidental - a grande atenção dada à especulação teórica acerca dos princípios ordenadores da música - tem suas origens no pensamento musical grego, muito anterior à própria Igreja cristã. Contudo, mesmo estas obras do mundo antigo foram preservadas, estudadas e copiadas quase exclusivamente dentro dos mosteiros, portanto passam necessariamente pela história da música eclesiástica.

Dentre estas marcas impressas na música ocidental pelo seu berço sacro, há uma que, diferentemente das anteriores, não consiste de uma permanência, mas de um aspecto cuja importância foi diminuída ao longo da história: trata-se da faceta funcional da música. É evidente que a presença da Igreja na origem dos aspectos distintivos da música ocidental implica influência nas formas, conteúdos das letras, significado sócio-cultural e outras características. Mas o fato de que a música eclesiástica servia a uma finalidade litúrgica, ou seja, tinha uma utilidade, é muitas vezes minimizado. Em outras palavras, a música hoje considerada artisticamente autônoma tem na sua origem a funcionalidade, a integração no tecido social cotidiano, e este é um aspecto que merece estudo aprofundado.

No caso da música medieval, este uso era focalizado na liturgia. De ofícios a missas dos mais diversos tipos, a música sujeitou-se à sua função, com implicações práticas em relação ao modo escolhido, a um estilo silábico ou melismático, entre muitas outras opções composicionais. A natureza da relação de sujeição do material musical ao seu uso variou muito ao longo da história, envolvendo tanto evidentes reiterações musicais do significado do texto quanto escolhas menos óbvias. O fato, porém, é que a a música sacra medieval, renascentista e barroca relacionavam-se, de uma forma ou de outra, com sua função.

Com o avançar da história, no entanto, é evidente o afastamento não apenas entre a criação musical e a Igreja, mas também entre a música sacra e o uso litúrgico desta. O réquiem, a missa e tantas outras estruturas que derivavam sua identidade de um uso social e espiritual viram-se reduzidas a meras formas.

Ao longo do século XX esta continuou sendo a tendência dominante. De fato, tanto as estruturas musicais de origem eclesiástica converteram-se em formas, que passaram a ser utilizadas para temas não-religiosos, como o *War Requiem* de Benjamin Britten.

No entanto, é importante constatar que ao longo do século XX, muitas tentativas foram feitas no sentido de compor para a liturgia, principalmente por parte de compositores alemães baseados na tradição luterana – Arthur Mendelssohn (1855-1933), Johann David (1895-1977), Ernst Pepping (1901-1981), Hugo Distler (1908-1942), Siegfried Reda (1916-1968) – e de compositores ingleses baseados na forte herança coral anglicana – tanto Vaughan Williams quanto Gustav Holst trabalharam na organização e composição de música para hinários, bem como John Ireland (1879-1962) e Herbert Howells (1892-1983); Michael Tippett e Benjamin Britten escreveram obras não-comunitárias, mas passíveis de serem integradas em cultos festivos.

Também digno de nota é o fato de que muitas das mais importantes obras do século XX foram baseadas em formas ou temas sacros, como a *Sinfonia dos Salmos* de Igor Stravinsky, a maioria da produção de Olivier Messiaen e Arvo Pärt, o *Requiem* de György Ligeti, *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam* e o *Requiem Polonês* de Krzysztof Penderecki, entre outras – *Gesang des Jünglinge*, obra de Karlheinz Stockhausen baseada em Daniel 3, foi primeiramente planejada para ser executada por cinco alto-falantes espalhados pela Catedral de Colônia, Alemanha. Percebemos assim que as origens eclesiásticas da música não apresentam um interesse meramente histórico, mas a própria permanência das formas e temáticas sacras testifica acerca da importância daquelas.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

O mandato criativo expresso na Bíblia e confirmado na história da Igreja não é facilmente extinto. A criação artística pode mesmo ser considerada uma faceta essencial da manifestação da *Imago Dei* (criação do homem à imagem e semelhança de Deus), como uma herança de um Deus que tem prazer em criar:

> "[Hans Urs von] Balthasar, recuperando a doutrina antiga e medieval da *metafísica da luz* da união dos transcendentais, mostra em sua *estética teológica* a bondade da realidade do mundo, não apenas das belezas naturais

da Criação, mas também das coisas belas feitas pela criatura que é '*imagem e semelhança de Deus*'." [9] (VONA, 2002, p.133)

A ordem bíblica da criação musical não se restringe às Escrituras, mas foi reiterada diversas vezes pela Igreja em bulas papais e outros documentos eclesiásticos. Temos como exemplo, no início do século XX, o *motu proprio "Tra le sollicitudine",* do Papa Pio X (1903), já citado na epígrafe deste capítulo. Neste documento, o pontífice assegura formalmente a possibilidade de se escrever música nova para o uso litúrgico – há espaço para isso, desde, é claro, que esta se adeque às exigências do culto.

No mesmo documento, porém, o Papa enfraquece esta afirmação ao reiterar a posição histórica da Igreja Católica, a saber, a supremacia do canto gregoriano (voltaremos a esta dicotomia mais tarde). Percebe-se assim a tendência arcaizante nas opções musicais da Igreja católica. De fato, não é de se estranhar que muitas das composições sacras do século XX, especialmente na década de oitenta, voltaram-se ao arcaísmo como forma de gerar uma "sonoridade religiosa". Também formas antigas de liturgia foram exploradas e trazidas de volta à prática, com a adesão de um segmento notável de fiéis – sinal claro disto é a recente liberação do Rito Tridentino (celebrado em latim) a qualquer padre que se sinta preparado para oficiá-lo, devendo este estar atento ao desejo dos fiéis[10]. Este movimento pode ser compreendido como uma reação à integração da música popular contemporânea no repertório das missas católicas, especialmente dentro do movimento carismático. Oficialmente, maior liberdade foi concedida às formas musicais católicas através do *Sacrosanctum Concilium*, documento elaborado ao longo do Segundo Concílio de Vaticano, com muitas igrejas católicas passando a seguir práticas musicais já vigentes em um grande número de igrejas evangélicas.

As práticas musicais da Igreja cristã ocidental como um todo apresentam-se hoje dicotomizadas entre opções arcaizantes e apropriação dos estilos vigentes na música popular. O

[9] "[Hans Urs von] Balthasar, recuperando la dottrina antica e medievale della *metafisica della luce* e dell'unione dei trascedentali, mostra nella seua *estetica teologica* la bontà delle realtà mondane, non solo delle bellezze naturali del Creato ma anche delle cose belle fatte da quella creatura che é "*immagine e somiglianza di Dio*". Grifo no original.

[10] A permissão foi promulgada pelo Papa Bento XVI no *motu proprio* intitulado *Summorum Pontificum*, da qual citamos: ": (…) Proinde Missae Sacrificium, iuxta editionem typicam Missalis Romani a B. Ioanne XXIII anno 1962 promulgatam et numquam abrogatam, uti formam extraordinariam Liturgiae Ecclesiae, celebrare licet. (…)" (Art 1);
"In paroeciis, ubi coetus fidelium traditioni liturgicae antecedenti adhaerentium continenter exsistit, parochus eorum petitiones ad celebrandam sanctam Missam iuxta ritum Missalis Romani anno 1962 editi, libenter suscipiat. Ipse videat ut harmonice concordetur bonum horum fidelium cum ordinaria paroeciae pastorali cura, sub Episcopi regimine ad normam canonis 392, discordiam vitando et totius Ecclesiae unitatem fovendo." (Art. 5 § 1).

estudo que aqui se realiza pode vir a apresentar não uma síntese desta oposição, mas uma outra alternativa, um outro caminho para a música sacra no século XXI, oferecendo possibilidades de enriquecimento da música litúrgica através das estéticas e poéticas musicais contemporâneas.

Retomando a afirmação inicial de Gisele Brelet, *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* busca realizar uma encarnação possível, localizada historicamente no tempo presente, de verdades teológicas eternas: uma vez que a própria liturgia mudou ao longo dos tempos a forma através da qual uma humanidade sempre em mutação relaciona-se a um Deus imutável e eterno, também a música sacra pode e deve fazê-lo.

"In principio erat Verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum."

Evangelium Secundum Ioannem 1.1

Capítulo Segundo

Da função à forma

período compreendido entre os séculos X e XV foi crucial na formação da música ocidental, compreendendo desde a fixação da escrita musical até o amadurecimento da polifonia renascentista. Meio milênio dedicado à construção desta catedral sonora, de tijolos gregorianos até arquiteturas musicais dantes inauditas. E como as demais catedrais de seu tempo, construída para a glória e sob a marca de Deus; a música ocidental foi gestada no seio da Igreja cristã.

Dentre as muitas marcas de nascença que a música carrega, talvez a que hoje se apresente como a mais problemática seja a questão da funcionalidade. A notação musical fixou-se e voltou a se multiplicar, no labirinto de caminhos do século XX; a polifonia desdobrou-se em complexidades inimaginadas; os princípios ordenadores da música deslocaram-se do campo da teologia, da filosofia e da matemática para a técnica, a estética, a acústica, voltando a mesclar-se com os campos anteriores e outros imprevistos; a composição tomou o espaço da improvisação para, em pleno século XX, ver-se novamente confrontada com a música aleatória e a obra aberta. Mas a compreensão de funcionalidade na música foi gradativa e inexoravelmente substituída pela concepção de arte autônoma e desinteressada, ao ponto de apresentar a existência de uso na arte como fator de exílio: se existe uma função, pertence ao campo do artesanato. Não se ignoram as exceções, como a *Gebrauchmusik* de Hindemith, ou a música para cinema. Mas todas estas manifestações "utilitárias" tendem a ser diminuídas em termos de valor artístico.

Ora, a funcionalidade foi uma marca inalienável da música sacra na primeira metade do segundo milênio (e não só da música, mas de virtualmente todas as formas de arte). De modo que a utilidade não pode ser considerada como um fator *per se* de desvalorização da arte: esta é uma concepção do nosso tempo, da nossa cultura; não é intrínseca à arte.

Mas voltemos à história: o afastamento entre arte e função pode ser claramente observado na música sacra. Enquanto, em sua origem, as formas sacras eram derivadas de sua função litúrgica (o *Kyrie* encontra-se no início da missa, não por considerações de ordem estética, mas simplesmente porque o homem precisa primeiro passar pela confissão, clamar pela misericórdia do Senhor, para depois, purificado, entrar em Sua presença), aquelas tenderam a gradualmente emancipar-se destas. Já no século XVIII, muitas missas eram simplesmente inexeqüíveis na Igreja, por sua extensão ou por simples inadequação ao uso litúrgico (destinavam-se não ao louvor a Deus, mas a eventos de caráter cívico, como coroações ou outras datas festivas); e no século XX chegou-se ao ponto de escrever missas e réquiens para assuntos seculares, compostos por músicos declaradamente ateus. Não se trata de um julgamento de valor artístico, mas simplesmente de constatar um divórcio entre forma e função.

Em conseqüência deste distanciamento, a Igreja, que outrora foi um campo fértil e mecenas para a criação artística, hoje apresenta-se majoritariamente estéril às artes (pelo menos enquanto artes vivas e não artefatos históricos). Triste ocaso para uma das mais fecundas tradições da música ocidental.

Mas entre as surpresas que o século XX trouxe inclui-se um crescente interesse pela espiritualidade: o homem tem saudades de Deus. Olhando para a história recente, ou mesmo para o século XX a partir desta perspectiva, constata-se que não somente a criação artística voltada ao uso eclesiástico permaneceu, ainda que debilmente, em exceções criativas espalhadas ao longo do tempo, mas que esta apresenta a tendência a recuperar-se e crescer em importância histórica, social e artística.

Este capítulo é dedicado à (muitas vezes problemática) relação entre forma e função na música sacra, articulando esta questão dentro da história. Não temos, contudo, o intuito de escrever uma "história da funcionalidade (ou da emancipação da forma) na música sacra": tal empreitada certamente constituiria uma substancial pesquisa por conta própria, pois o recorte temporal que abordamos engloba a história da música ocidental do estabelecimento do canto gregoriano até os presentes dias. E não poderia ser diferente, uma vez que são justamente as permanências de longo prazo e as diferentes maneiras de abordar os mesmos problemas as questões que mais nos interessam. Ao contrário, um recorte suficientemente limitado no tempo para permitir a exeqüibilidade de se escrever uma "história da funcionalidade na música sacra"

stricto sensu, completa e profundamente, levaria ou a um trabalho de musicologia histórica ou à composição de epígonos anacrônicos. E, como já foi dito no primeiro capítulo, nada disso nos interessa.

O que nos interessa é, primeiro, apontar a existência de uma tendência de afastamento entre a música sacra e sua funcionalidade litúrgica à medida que a história avança, de uma (ao menos aparente) total unidade no canto gregoriano – e por isso nos deteremos com mais atenção a este repertório – até um divórcio como regra oficial a partir da primeira metade do século XIX, quando da reafirmação do canto gregoriano como a música litúrgica por excelência (por influência do movimento ceciliano e das reformas de Solesmes como já ficou dito acima) e correlata aceitação da música sacra como paralitúrgica, inexeqüível na Igreja como regra. Conscientes de que há exceções, tanto no sentido de música sacra medieval inadequada para a liturgia quanto de música moderna ou mesmo contemporânea escrita para uso na Igreja, basta-nos, através de algumas incursões pontuais, identificar esta inclinação como regra.

Segundo, importa apontar alguns dos motivos pelos quais ocorreu este afastamento, e entender as formas de emancipação da música em direção à sua afirmação como arte autônoma e desinteressada. A seguir, voltamos ao canto gregoriano para defender a hipótese de que este já comportava em si mesmo as sementes de uma possível autonomia musical, relacionado ao *jubilus*; para a partir desta hipótese argumentar que a funcionalidade litúrgica de qualquer música sacra não pode ser assegurada com definições ou proibições apriorísticas, mas nasce de uma disposição de serviço por parte do compositor que se materializa pela decisão de e sabedoria em fazer acordos entre criação e utilização.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

É necessário começar com o canto gregoriano, não apenas por motivos cronológicos, mas pelo status único que este repertório goza como o modelo de toda música sacra, pelo menos no que diz respeito à Igreja Católica. De fato, a manutenção do canto gregoriano como a música litúrgica por excelência é provavelmente a posição mais consistentemente sustentada pela Igreja Católica em termos de disposições neste campo. Mesmo em períodos com maior abertura a outras formas musicais dentro da Igreja – como o foram meados do século XVIII, época da *Annus Qui Hunc* de Bento XIV, ou o final do século XX, após o Concílio Vaticano II – este

repertório nunca perdeu a posição legal de canto oficial da cristandade católica, desde seu lendário estabelecimento pelas mãos de Papa Gregório Magno.

Tomando como exemplo a recém-citada bula de Bento XIV, vemo-lo retomar de São Tomás de Aquino uma frase de Sílvio que, embora não exclua outras formas de música na Igreja, ressalta que "o canto Eclesiástico deve ser tratado com muito cuidado, quer seja aquele chamado plano, ou gregoriano, *que é propriamente o canto Eclesiástico*, quer seja aquele posteriormente introduzido na Igreja, e que se chama canto figurado ou harmônico" [1] (*apud* BENTO XIV, 1749, cap.V § 10). Neste mesmo documento, o Papa passa adiante o relato, largamente difundido (mesmo à margem de confirmação histórica), de que o Sumo Pontífice havia decidido no Concílio de Trento banir da Igreja a música (ou seja, o canto figurado ou polifônico e a música acompanhada de instrumentos), "reduzindo o canto Eclesiástico ao canto firme" (*idem,* cap. IV § 3), mas foi desviado de seu intento pela interferência do Imperador Fernando e pela composição de uma Missa Solene por Pierluigi da Palestrina[2] - relato que rendeu a este último um papel lendário na história da música sacra[3], bem como sua citação em documentos papais como exemplo para a composição de música sacra polifônica[4].

Mais de dois séculos depois de Bento XIV, em outro documento reputado como tendo diminuído a importância do canto gregoriano - a "Constituição Conciliar *Sacrosanctum*

[1] "Silvio (tomo 3 delle sue Opere sulla 2, 2 di San Tommaso, quest. 91, art. 2) non rigetta dalle Chiese il canto armonico o figurato: "Perciò deve essere grandemente curato il canto Ecclesiastico, sia quello detto piano, o gregoriano, che è propriamente canto Ecclesiastico, sia quello introdotto dopo nella Chiesa, e che si chiama canto figurato o armonico". Grifo meu.

[2] "Il Pontefice Marcello II aveva certamente deciso di bandire dalle Chiese il canto in musica e gli strumenti musicali, ma Giovanni Pier Luigi da Palestrina, Maestro di Cappella della Basilica Vaticana, compose un canto musicale, da usarsi nelle sante Messe solenni, con un'arte così eccellente da muovere gli uomini alla devozione ed al raccoglimento. Il Sommo Pontefice udì questo canto ad una Messa, alla quale presenziava, e mutò parere, recedendo da quanto aveva già divisato di fare. Ne fanno fede antichi documenti citati da Andrea Adami nella *Prefazione storica* delle *Osservazioni sulla Cappella Pontificia* (p. 11).

Nel Concilio di Trento si era stabilito di eliminare la musica dalle Chiese, ma l'imperatore Ferdinando avendo, per mezzo dei suoi legati, annunziato che il canto musicale, o figurato, serviva di incitamento alla devozione per i fedeli e favoriva la pietà, si mitigò il Decreto già preparato; ed ora questo decreto si trova nella sessione 22, al titolo: *De observandis et evitandis in celebratione Missae.* Con esso sono state escluse dai sacri Templi solo quelle musiche in cui, "*sia nel suono sia nel canto, si mescola alcunché di lascivo o di impuro*".

Il fatto è riferito da Grancolas nel suo lodato *Commentario* (p. 56), e dal Cardinale Pallavicino nella *Storia del Concilio* (libro 22, cap. 5, n. 14)." (*idem,cap. V §2-4)*

[3] Quando ainda Cardeal, Joseph Ratzinger afirmou em um artigo que existem indícios de veracidade no relato da composição da *Missa Papæ Marcelli* de Palestrina (*cf.* ratzinger, 1983, p. 8).

[4] Na realidade, as delimitações deste Concílio acerca de música sacra foram poucas e vagas, limitando-se a evitar tudo o que fosse lascivo e impuro, tanto no canto como nos sons. O episódio citado, com já ficou dito, pertence mais ao campo da lenda que da história.

Concilium sobre a Sagrada Liturgia", do Concílio Vaticano II - vemos que a posição oficial do cantochão na liturgia não foi abalada:

> "A Igreja reconhece como canto próprio da liturgia romana o canto gregoriano; terá este, por isso, na acção litúrgica, em igualdade de circunstâncias, o primeiro lugar.
> Não se excluem todos os outros géneros de música sacra, mormente a polifonia, na celebração dos Ofícios divinos, desde que estejam em harmonia com o espírito da acção litúrgica, segundo o estatuído no art. 30" (PAULO VI, 1963, § 116).

É também em relação ao canto gregoriano que muitas das críticas à música sacra nova foram feitas, em diversos momentos da história. É este o pensamento do Papa João XXII quando, ao criticar os estilos polifônicos advindos de São Marcial e Notre Dame, e que haviam florescido sob o acordo tácito de seu sucessor, Clemente V, exilado em Avinhão, argumenta em sua bula *Docta Sanctorum* (1323) que:

> "O resultado é que, em geral, perdem de vista as fontes fundamentais das nossas melodias no Antifonário e Gradual, e esquecem o que estão sepultando sob as suas superestruturas. Podem tornar-se inteiramente ignorantes dos modos eclesiásticos, o que já deixaram de distinguir, e os limites que ultrapassam na prolixidade das suas notas. Estão inteiramente ofuscados os modestos graus de subida e moderadas descidas do cantochão, pelo qual os modos são reconhecidos. (...) A conseqüência disso tudo é que a devoção, verdadeiro objetivo de todo o culto, é negligenciada, e a distração, que devia ser evitada, aumenta" *In* **Bula Docta Sanctorum** (JOÃO XXII *apud* RAYNOR, 1981, p. 48-49) .

É interessante que, neste caso, o Sumo Pontífice não advoga uma volta ao canto gregoriano puro, mas defende um estilo anterior, a saber, o *organum* paralelo, que já contava nesta época com cerca de três séculos de existência[5]. Importa que, tanto na crítica ao estilo novo quanto na defesa do antigo, as argumentações são construídas com base na premissa da manutenção das características do cantochão, novamente, o canto próprio da Igreja.

> "Entretanto, não é nosso desejo proibir o uso ocasional - sobretudo em dias festivos ou em celebração solene da missa e Ofício Divino - do uso de algumas consonâncias, por exemplo, a oitava, a quinta e a quarta, que exaltam a beleza da melodia. Esses intervalos, portanto, podem ser cantados sobre o canto eclesiástico, mas de tal modo que mantenham intacta a integridade do canto, e que nada na música prescrita seja alterado. Utilizadas desse modo, as consonâncias seriam, mais do que qualquer outra música, suavizadoras para o ouvinte e inspiradoras de sua devoção, sem destruir o sentimento religioso no espírito dos cantores" (*idem*).

Ou seja: canto gregoriano é não só música oficial, mas modelo de toda música sacra. É emblemático o pensamento do Papa Pio X que, em seu *motu proprio* intitulado *Tra Le Sollecitudine* (1903), já citado no primeiro capítulo, nos esclarece acerca das qualidades que a

[5] A este respeito, Raynor argumenta que "A questão é, evidentemente, que tudo o que pareça novo é portanto perturbador; por sua novidade chama atenção para si mesmo, e portanto é considerado como um desvio no culto da Igreja" (*idem*).

música litúrgica deve possuir: santidade, delicadeza das formas, universalidade, e ser arte verdadeira [6]. Ora, declara o pontífice que:

> "Estas qualidades se encontram em grau sumo no canto gregoriano, que é por conseqüência o canto próprio da Igreja Romana, o único que ela herdou dos antigos Padres, que conservou cuidadosamente no decurso dos séculos em seus códigos litúrgicos e que, como seu, propõe diretamente aos fiéis, o qual estudos recentíssimos restituíram à sua integridade e pureza.
> Por tais motivos, o canto gregoriano foi sempre considerado como o modelo supremo da música sacra, podendo com razão estabelecer-se a seguinte lei geral: *uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproximar no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo."* (*idem,* art.2 §3)

A força desta assertiva não pode ser ignorada, ainda mais em se tratando de um campo em que as delimitações eclesiásticas tendem a ser dadas mais em termos de recomendações cuja interpretação e implementação prática são delegadas aos bispos e demais autoridades religiosas locais[7].

No entanto, ao mesmo tempo em que o documento deixa claro o papel central do canto gregoriano, indica a existência de um espaço a ser ocupado por música litúrgica diferente do gregoriano; de fato, o estabelecimento de limites traz como efeito colateral a delimitação de um espaço de liberdade[8]. Mas a construção lógica da lei nos coloca um problema: se a adequação religiosa e litúrgica da música sacra é medida em termos de sua aproximação ao canto gregoriano, não há nada mais próximo a este do que ele mesmo, e tudo o mais deve ser interpretado como um desvio da norma, desvio este que certamente varia em grau e qualidade, mas ainda assim, persiste como afastamento e inadequação.

Para sair deste impasse, é preciso considerar que o "andamento, inspiração e sabor" do cantochão são de alguma forma características presentes no, mas diferentes do, próprio canto

---

[6] "Por isso a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a *santidade* e a *delicadeza das formas*, donde resulta espontaneamente outra característica, a *universalidade*. Deve ser *santa*, e por isso excluir todo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes. Deve ser *arte verdadeira*, não sendo possível que, doutra forma, exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua liturgia a arte dos sons. Mas seja, ao mesmo tempo, *universal* no sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável." (PIO X, 1903, art.1 § 2, tradução in http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_px_motuproprio_19031122_sollecitudini_po.html, acessado em 22 de Setembro de 2007.)

[7] A introdução do documento não deixa dúvidas acerca do caráter fortemente legislativo deste *motu proprio*: "E por isso, de própria iniciativa e ciência certa, publicamos a Nossa presente instrução; será ela *como que um código jurídico de Música Sacra*; e, em virtude da plenitude de Nossa Autoridade Apostólica, queremos que se lhe dê *força de lei, impondo a todos*, por este Nosso quirógrafo, *a sua mais escrupulosa observância*." (idem) Grifo meu.

[8] "Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre." (STRAVINSKY, 1996, p.63)

gregoriano. Ou seja, trata-se de delinear o "espírito do canto gregoriano", tantas vezes invocado mas, qual fantasma, existindo sempre às margens de uma definição possível. Pois ao compreendermos as marcas deste espírito, estaremos em condições de avaliar a adequação de outras músicas sacras à função litúrgica. E dispondo, portanto, das categorias de pensamento que nos capacitam a identificar o afastamento entre função e forma ao longo da história da música ocidental.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

No princípio era a palavra. Ou melhor, em toda a música sacra, o princípio *é* a palavra, o texto sagrado. Este é um ponto de fácil concordância (talvez um dos únicos...) entre diferentes autores em diferentes tempos: a melodia gregoriana tem na correta e clara pronúncia do texto ao mesmo tempo a sua origem e a sua função. Dom Eugéne Cardine nos diz, em uma formulação elegante e sintética, que "mais que uma música vocal, o canto gregoriano é uma palavra cantada, palavra sagrada que nos vem de Deus pela Escritura e que retorna a Deus pelo louvor." (1989, p. 14).

Do ponto de vista das origens, Dom Paolo Ferreti (1938, p.5-14) realiza um estudo das características fonéticas da língua latina em diferentes períodos históricos, da origem do latim até seu desdobramento nas línguas romanescas. Não nos deteremos aqui a estes pormenores. O que é relevante é que as características melódicas e o ritmo prosódico do canto gregoriano encontram-se firmemente ancorados na que ainda hoje é a língua oficial do Vaticano. Cícero (que, evidentemente, não poderia estar falando a respeito do canto gregoriano) defende, dissertando sobre a oratória, que as palavras contêm em si uma melodia latente, um *cantus obscurior*[9] (SAULNIER, 2003, p. 33). O canto gregoriano estaria, portanto, realizando as potencialidades sonoras do texto sagrado.

Provavelmente, diga-se de passagem, não tanto por motivações estéticas ou teológicas quanto práticas. À medida que a fé cristã passou das catacumbas às grandes salas de magistrados romanos, com a quantidade de pessoas presentes em uma celebração litúrgica

[9] "Mira est enim quaedam natura vocis; cujus quidem, e tribus, omino suis, inflexo, acuto, gravi, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus. *Est autem in dicendo quidam* CANTUS OBSCURIOR... In quo illud etiam notandum mihi videtur ad studium persequendae suavitatis in vocibus: *ipsa enim natura, quasi modularetur hominum oarationem, in omni verboposuit* ACUTAM VOCEM, *nec plus una, nez a postrema syllaba citra tertiam; quo magis naturam ad aurium mvoluptatem sequatur industria*" (CICERO, *Orat.,* XVII, XVIII *in* FERRETI, 1938, p.8-9). Grifo meu.

aumentando na mesma medida, a necessidade de se fazer compreender passou a representar um problema real. Passar gradualmente da voz falada à voz cantada, exagerando as inflexões naturais do texto e diminuindo a velocidade do discurso, provavelmente foi um processo lento e empírico. Decerto que o repertório já existente de cânticos religiosos, quer herdados da sinagoga, quer cunhados pelos novos convertidos, teve grande influência. Mas do ponto de vista da palavra cantada, o caminho que parte da prosa, passa pela cantilena ou ladainha e chega ao gregoriano não só já foi amplamente estudado como é de fácil reconhecimento empírico.

Em um artigo sobre a cantilação nos rituais cristãos, Solange Corbin aborda este gênero a meio termo entre a fala e o canto. Embora admitindo que a cantilação destina-se à "transmissão solene de certas palavras (...) em condições fixas desde sua origem pela necessidade [que exigem] relações melódicas determinadas entre palavra e som", a autora nos leva um passo mais longe: "[A cantilação] leva o leitor a um estilo onde a palavra tem a preponderância sobre a música, mas no qual esta última tem um papel evidente de regulação e revestimento solene" [10] (CORBIN, 1961, p. 3).

É nesta relação entre necessidade prática e significado teológico que encontramos o espírito fundador do canto gregoriano. De fato, não se pode minimizar a importância que a correta transmissão do texto sagrado tem, ainda mais se considerarmos que até quinhentos anos atrás praticamente só o clero tinha acesso à Palavra escrita, e mesmo depois das reformas protestantes, uma parcela muito pequena da população era alfabetizada. O momento de leitura carrega assim uma marca de necessidade prática, de ensino, mas que se eleva ao patamar de momento solene, portanto místico, de comunicação entre os homens e Deus.

Sendo assim, não é de se espantar que a grande maioria das críticas a excessos em música litúrgica nasçam da questão da compreensibilidade da palavra, e as recomendações, mesmo em contextos tolerantes à música instrumental, figurada e polifônica, caiam neste

[10] "[La cantillation] prépare le lecteur a un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel. Et en effet, lorsqu'il s'agit de la lecture solennelle des grands textes liturgiques (dans l'Église latine les Évangiles, Épîtres et Oraisons) aucune composition musicale n'est à sa place; on est en présence d'un acte religieux, pendant lequel une transmission solennelle de certaines paroles a lieu, dans des conditions fixées dès l'origine par la nécessité, puis par une tradition millhaire et qui exige des rapports mélodiques determinés entre parole et son."

mesmo ponto: "No canto Eclesiastico, deve-se buscar acima de tudo obter uma audição perfeita e fácil das palavras" [11] (BENTO XIV, *idem*, cap. IX § 7).

A relação quase siamesa entre cantochão e palavra domina aquele não só do ponto de vista das origens, da criação (falar em "composição" neste repertório seria no mínimo arriscado...), mas volta a se afirmar na outra ponta do processo musical: a interpretação. Pois enquanto a notação vaticana é capaz de delimitar com precisão as notas a serem cantadas, não traz, contudo, informação rítmica nenhuma, além do agrupamento por neumas, da distribuição visual no espaço[12], e algumas marcas de respiração. O ritmo é prosódico, canta-se no tempo da fala[13]:

> "A melodia e sua notação nos antigos manuscritos estão na dependência do texto, 'informadas' por ele, modeladas nele. Veremos com clareza, assim esperamos, que o ritmo de uma melodia gregoriana não poderia ser buscado de modo válido senão à dupla luz do ritmo verbal e da notação manuscrita, refletindo um o outro" (CARDINE, *op.cit.*, p. 64).

Agora, afirmar que o canto gregoriano nasce diretamente do texto não significa dizer que ele possa ser reduzível ao texto. Pois desde muito cedo foi reconhecido e afirmado que a música possui uma capacidade de perturbação emotiva, de "inclinar os corações à devoção" (para usar uma formulação frequente): tendo nascido da palavra, o canto suplanta a própria palavra.

> "(...) o valor essencial do canto gregoriano deve-se à sua profunda espiritualidade: é ela que fundamenta, orienta e justifica plenamente nosso estudo. (...) E isso, certamente, não tanto por suas qualidades musicais, mas em razão de sua incomparável aptidão para exprimir a oração.
> A atenção especial que sempre devotaremos ao *texto* nos ajudará a compreendê-lo. Esses textos (...) possuem uma beleza e uma eficácia que se devem justamente à sua inspiração divina; e, além disso, as melodias gregorianas não só se adaptaram de maneira inegável à plasticidade natural das palavras, mas exprimiram de forma admirável a densidade espiritual dessas mesmas palavras." [14] (*idem*, p. 17)

---

[11] "Nel canto Ecclesiastico si deve badare innanzi tutto ad ottenere una audizione perfetta e facile delle parole." (BENTO XIV, *idem*, cap. IX § 7)

[12] Dom Joseph POTHIER (1980, p.195) defende que a observância da disposição gráfica dos neumas, especialmente dos espaços em branco maiores ou menores entre um e outro grupo neumático, deve ser levada em consideração para uma correta interpretação dos cantos melismáticos.

[13] Não ignoramos que existem musicólogos e evidências que advogam o contrário, dependendo da época. Por exemplo, na Baixa Idade Média, em que o cantochão figurava lado a lado com a polifonia em processo de maturação, há evidências de que as melodias gregorianas fossem interpretadas ritmicamente, como um ternário livre mas fortemente acentuado (*cf.* DART, 1990, p. 187). No contexto desta dissertação, porém, seguimos uma linha mais próxima àquela de Solesmes, uma vez que uma interpretação prosódica do ritmo carrega mais fortemente a marca da funcionalidade.

[14] Grifo do autor.

"Exprimir a oração" torna-se mais que meramente "dizer a oração"; através do canto é possível dizer inclusive o indizível, que não pode ser posto em palavras, que sequer pode ser racionalizado:

> "Eis (...) uma música que (...) é ao mesmo tempo palavra e canto, uma música rica e potente, embora simples e natural, uma música que não busca a si mesma (...), mas que sai como o bramido espontâneo do pensamento e do sentimento religioso, uma música, enfim, que é a linguagem da alma tocada por Deus."[15] (POTHIERS, *op.cit.*, p.34)

... e ainda, em uma formulação que confessa todo o romantismo da época em que Dom Joseph Pothier escrevia seu clássico *Les mélodies grégoriennes* (a primeira edição é de 1880):

> "A música (...) é uma linguagem que exterioriza, por meio dos sons, o pensamento e os sentimentos que se revolvem no interior da alma; a música é uma palavra, mas uma palavra mais poderosa e mais acentuada que a palavra comum, pois que o próprio pensamento se eleva mais, e o sentimento [torna-se] mais vivo e ardente" [16] (*idem*, p. 33).

Passando ao largo de discutir se e música é afinal linguagem, e se é capaz de exprimir o que quer que seja, importa-nos perceber este pensamento que perpassa a compreensão do canto gregoriano como um canto que é palavra mas que, fazendo-se música, torna-se mais que palavra.

Estabelecido que o canto gregoriano nasce do texto, resta-nos descobrir como se dá este processo de transmutação. Dom Daniel Saulnier (*op. cit,*, p. 31-35) identifica três processos principais na revelação do *cantus obscurior* imanente na palavra latina. São eles:

a. Acentuação:

Do latim *ad cantus* (para o canto), consiste na tendência de uma elevação melódica da sílaba tônica da palavra, bem como a tendência de as sílabas finais repousarem sobre notas

[15] "Il y a donc dans l"eglise, dans la liturgie catholique une musique, qui, comme nous venons de le dire, est à la fois une parole et un chant, une musique riche et puissante quoique simple et naturelle, une musique que ne se recherche pas elle-même, qui ne s'écoute pas, mais qui sort comme le cri spontané de la pensée et du sentiment religieux, une musique enfin qui est le langage de l'âme touchée de Dieu et qui venant du fond du coeur va aussi droit au coeur, s'en emapre et l'élève doucement vers le ciel"

[16] "l'art musical est entre tous un art éminemment religieux, éminemment liturgique. La musique tient du langage; ou, pour mieus dire, n'est autre chose qu'un langage servant à exprimeir au dehors par le moyen des sons, la pensée et le sentiment qui se remuent au dedans de l'âme; la musique est une parole, mais une parole plus puissante et plus accentuée que la parole ordianire, parce que la pensée elle-même est plus élevée, le sentiment plus vif et plus ardent. Quelle pensée et quel sentiment plus que la pensée et le sentiment religieux demandent ce surcroit de puissance dans l'expression, cette varieté de cadences et de modulations qui caractérisent le langage musical? Ne soyons donc nullement surpris de voir chez tous les peuples et à tous les âges le chant se substituer à la simple parole ou du moins lui prêter son concours pour louer dignement la divinité."

estruturais do modo (*finalis* ou *tenor*). Em composições mais elaboradas, esta elevação já se anuncia desde as sílabas anteriores, gerando arcos que se elevam em direção à tônica e descem gradativamente em direção ao repouso na sílaba final, estando este movimento inteiro subordinado ao ritmo da palavra.

b. Pontuação:

A pontuação no canto tem uma motivação física (o cantor necessita respirar) vinculado a uma semântica (as unidades de significado do texto). A pontuação, portanto, divide a cantilação ou o cantochão em frases, membros de frases e seções, seguindo sempre as cesuras lógicas do discurso.

É importante ressaltar que, uma vez que os sinais de pontuação são adições relativamente recentes, não existindo no latim clássico, o "comentário musical" (CORBIN, 1961, p. 12) relativo à pontuação do texto não tinha função meramente decorativa, ou mesmo de reafirmação do texto, mas servia mesmo como uma forma de elucidar o seu significado[17]; antes da existência da notação musical, muitos dos primeiros sinais, chamados *ecfonéticos*, a aparecerem nos manuscritos dizem respeito à pontuação (SAULNIER, *idem*).

c. Jubilus:

Também chamado melisma, o *jubilus* consiste em uma vocalização de várias notas sobre uma única sílaba, interrompendo o fluxo silábico do discurso. Saulnier (*idem,* p. 35) faz questão de ressaltar que "O *jubilus* não é uma forma de composição musical menos autêntica ligada à cantilação: o *jubilus* não é música da qual alguém deliu as palavras, ou na qual falta algo. Trata-se de uma canção além das palavras, além dos conceitos estreitos que a palavra evoca" [18].

[17] Neste contexto compreendemos o conselho de Isidoro de Sevilha (c. 560 - 636), contemporâneo do Papa Gregório Magno, para que "Vim pronuntiationis tenebit, ut ad intellectum omnium mentes, sensumque promoveat (discernendo) genera pronuntiationum, atque exprimendo proprios setentiarum affectus: indicantis voce modo dolentis, modo increpantis, modo exhortantis, sive his similis, secundum genus propriæ pronuntiationis (...)" (De ecclesiasticis officiis, vol. II cap. XI *apud* CORBIN, *idem,* p.13).

[18] "The jubilus is not any less an authentic form of musical composition bound to the cantillation: the jubilus is not music from which someone has deleted the words, or from which something is missing. It is a song beyond words, beyond the somewhat narrow concepts that the words evoke."

É importante percebermos que, pelo menos em primeira análise, o *jubilus* transcende a palavra, mas não está separado desta, não é autônomo. Ao contrário, o próprio lugar que ocupa – tradicionalmente, o fim da penúltima divisão lógica do discurso, mas ao longo da história deslocado para a última sílaba deste (*idem*) – é estruturalmente definido, chamando a atenção, como um ornamento essencial (*idem,* p. 31), para um momento especial do texto, com intervalos e fórmulas determinadas (POTHIER, *idem*, p.192). É contra esta aparente autonomia que nos previne Cardine:

> "Seja qual for o estilo de composição, a melodia, pensada em função do texto, destina-se a lhe dar relevo. Ainda quando é mais especialmente ornada e parece desdobrar-se 'por si mesma' nas peças melismáticas, na realidade é ao texto que ela serve, porém num nível mais profundo. Com efeito, em vez de se amoldar simplesmente à acentuação das palavras e de seguir rigorosamente o ritmo natural, o desdobramento melódico chama a atenção para as palavras principais e tenta exprimir a densidade interior. Trata-se então do espírito do texto mais que de sua matéria, mas, definitivamente, é sempre o texto que inspira a melodia" (*idem*, p.57).

Muito mais pode ser - e será, no justo tempo - dito sobre o *jubilus,* mas no momento é esta compreensão do melisma a serviço do texto que mais nos interessa.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

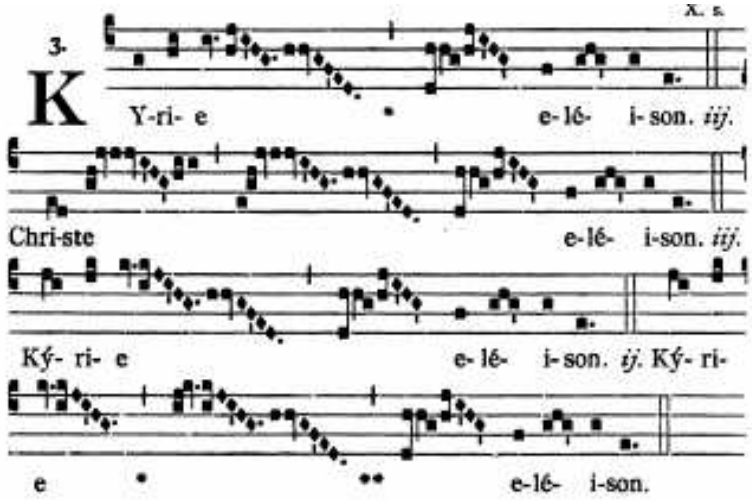
Música a serviço da palavra, palavra a serviço do todo litúrgico. Como já foi citado no primeiro capítulo, o *Kyrie Eleison* é o primeiro canto do ordinário, não por motivações estéticas, mas teológicas[19]: segundo a compreensão antigo e novo testamentária, Deus não pode suportar a presença do pecado. E como "todos pecaram, estão destituídos da glória de Deus" (Romanos 3.23), é mister que haja, o mais cedo possível, um momento de confissão e subseqüente absolvição: a comunidade clama "Senhor, tem piedade, Cristo, tem piedade..." para que, purificada, a congregação possa entrar na presença do Senhor.

O *Kyrie* tem uma estrutura simétrica tripartida (*Kyrie eleison/Christe eleison/ Kyrie eleison*), sendo que, tradicionalmente, cada parte é repetida três vezes, gerando uma estrutura em nove partes; é costumeiro que a última repetição do *Kyrie eleison* seja variada. Alguns padrões freqüentes para este canto são AAA BBB CCC' e AAA BBB AAA', sendo um pouco mais

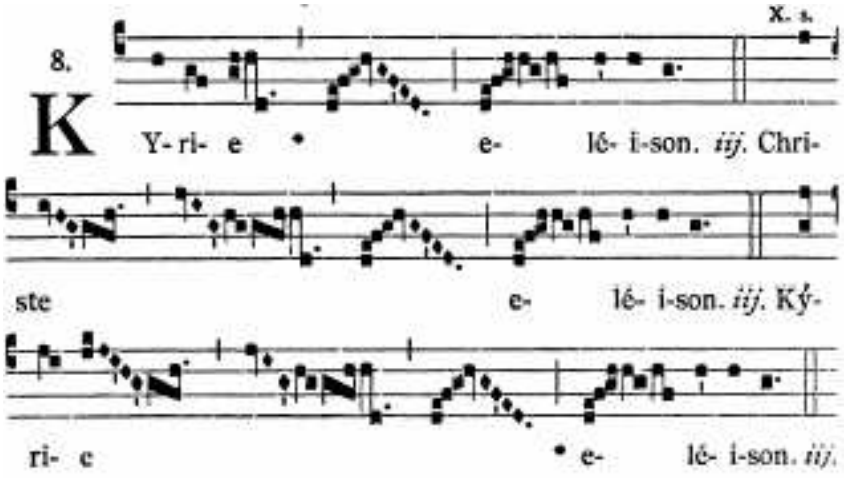
[19] Embora seja possível argumentar que a própria composição do serviço litúrgico tenha, se não uma estética, ao menos uma poética própria, formada não só pelos conteúdos de cada texto e a maneira como eles integram entre si, mas por repetições, seções contrastantes, criando um arco dramático da própria liturgia. Este seria um estudo fascinante - e poderia trazer novas perspectivas para a música litúrgica - mas certamente, deveras profundo; não nos aventuramos aqui a explorar estas profundezas.

elaborado o padrão ABA CDC EFE' (WILSON, 1990, p. 56). A própria simetria da estrutura é testemunho da origem mais tardia dos cantos do ordinário (*idem,* p. 55). Muito embora esta construção simétrica possa ser, como argumenta David Fenwick Wilson, uma característica consciente e construcionista compartilhada com os outros cantos do ordinário, igualmente tardios em relação aos do próprio, o fato é que a repetição da petição encontra respaldo na sua função teológica e no significado do texto. A repetição tríplice encontra-se em diversas passagens bíblicas, denotando importância e insistência do apelo (vide a negação de Pedro [Lucas 22.54-62] e sua posterior restauração pelo Cristo ressurreto [João 21.15-17]). Também outros momentos de importância ritual, como o *Lumen Christi* da Vigília Pascal ou o desvelamento da Cruz (*"Ecce lignum crucis"*) na Sexta-Feira Santa, são três vezes repetidos - nestes dois casos, cada vez em um grau superior. O fato de que o *Kyrie* é tradicionalmente o único canto melismático do ordinário talvez possa ser relacionado também ao seu caráter de apelo: não um *jubilus*, mas um vero gemido. Já a variação da última repetição de *Kyrie eleison* é de difícil justificação do ponto de vista da função; parece-nos que seu papel é propriamente musical, fugindo da repetitividade sugerida pela estrutura e gerando, pela variação, um aumento da energia da música para enfim haver a conclusão do canto. É sintomático que esta variação muitas vezes se dê não na última parte da última frase, mas na penúltima, o mesmo lugar tradicionalmente ocupado pelo *jubilus* e no qual posteriormente se encontram artifícios de composição como pedais, *strettos*, cadências, todos estes gerando intensificação logo antes da resolução musical. Compare-se o primeiro e o último *Kyrie eleison* nos exemplos seguintes:

Ex.2.1: ***Kyrie Fons bonitatis,*** **Graduale Romanum, p. 885**



Ex.2.2: ***Kyrie Rex splendens, idem,*** **p. 902**



Na edição que Daniel Leech-Wilkinson (1990, p. 183-188) faz da *Missa de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut, com a qual começamos o capítulo primeiro, existe a indicação de se cantar três vezes cada seção: três vezes o *Kyrie I*, três vezes o *Christe*, duas o *Kyrie II* e uma única vez a variação deste último, chamado *Kyrie III* (curiosamente neste caso, o *Kyrie III* começa igual ao *Kyrie II*, variando após doze mínimas e acabando de forma diferente - o contrário, portanto, do que era tradicional no gregoriano). Resulta disso uma estrutura AAA BBB CCC', o primeiro dos casos citados por Wilson. De igual forma, muitas gravações feitas desta missa obedecem a estas repetições; e isto é perfeitamente possível, uma vez que o desdobramento polifônico levado a cabo por Machaut não resulta em seções extensas demais (o *Kyrie I*, por exemplo, dura pouco mais de quarenta segundos - dependendo, é evidente, da velocidade da execução).

No entanto, quando avançamos na história, percebemos que esta repetição tríplice de cada seção aos poucos se perde. Já em Josquin e Palestrina, o primeiro *Kyrie*, o *Christe* e a volta ao *Kyrie* são feitas em três seções bem delimitadas, e nenhuma delas é repetida.

A primeira hipótese que se apresenta é que a incrementação da polifonia aumentou o tempo de cada seção, tornando sua repetição impraticável. Na seguinte tabela comparamos o tempo de duração da primeira seção do *Kyrie* em quatro compositores:

Compositor	**Período**	**Missa**	**Tempo do *Kyrie I***	**Interpretação (Gravação)**
Guillaume de Machaut	c.1300-1377	*Missa de Nostre Dame*	0'42"	Capella Antiqua München
Josquin des Près	c.1440-1521	*Missa Ave Maris Stella*	0'50"	Taverner Consort
Pierluigi da Palestrina	c.1525-1594	*Missa Brevis*	0'38"	Chor des Oesterreichischisches Rundfund
idem	*idem*	*Missa Tu es Petrus*	1'04"	*idem*
Claudio Monteverdi	1567-1643	*Missa in Illo Tempore*	1'10"	*idem*

Como se pode perceber, embora haja uma leve tendência ao aumento do tempo, ela é insignificante - nada que não pudesse ser creditado simplesmente a diferenças de interpretação. É claro que em estudo quantitativo propriamente dito precisaria de dezenas de exemplos para poder ser levado a sério – esta tabela meramente apresenta exemplos. Embora haja de fato um aumento de tempo entre a monodia e a polifonia – se considerarmos que a primeira parte de um *Kyrie* gregoriano pode ser executada em menos de dez segundos, e poucas vezes levaria mais que vinte – afirmar que houve um aumento gradual dentro da polifonia com o passar da história seria não somente arriscado, mas provavelmente falso, pois as maneiras de tratar uma estrutura polifônica são muitas, e muitas vezes ocorreram no sentido de uma simplificação, e não de maior complexidade e extensão do texto.

Agora, se comparamos o exemplo de Machaut com os de Palestrina e Josquin, um elemento importante vem à tona: enquanto no primeiro as palavras *Kyrie eleison* são ditas apenas uma vez, com as vogais estendidas no tempo de forma a criar subseções delimitadas timbristicamente (herança ainda dos *organa* figurados e das cláusulas substitutivas de Leonin e Perotin), os dois compositores posteriores repetem várias vezes a mesma frase ao longo da seção. Em Monteverdi, a velocidade com que se repete cada frase, que chamaremos aqui de velocidade de rotação do texto, é muito maior. Um fator interessante a considerar acerca disso é que tanto a distensão exagerada do texto quanto sua rotação rápida em várias vozes geram incompreensibilidade da palavra. No gregoriano, uma repetição estendida por pouco mais de dez segundos, mesmo sendo o canto melismático, ainda permite uma compreensão do texto; o

mesmo não se pode dizer de Machaut. Já Josquin e Perotin, mesmo repetindo a frase várias vezes, o fazem em uma velocidade moderada, com as transições das sílabas próximas, gerando uma compreensibilidade que a alta velocidade de rotação de Monteverdi não permite.

Contudo, imputar esta característica de Monteverdi a uma falha litúrgica seria precipitado. Pois a compreensão de um texto litúrgico não ocorre principalmente pela assimilação direta, mas pela memória (como veremos nos capítulos seguintes). Monteverdi era um compositor extremamente consciente dos territórios concernentes a cada gênero musical – basta comparar as diferenças existentes entre suas peças sacras e sua produção madrigalesca. Neste último repertório, a rápida rotação que dificulta a compreensão é substituída pela clara articulação do texto, tratando cada verso de maneira distinta. Justamente a compreensão dos mecanismos de assimilação textual operantes na música sacra permite que Monteverdi sublime a compreensão imediata do texto pela rápida rotação. Nos contextos em que há crítica de inadequação litúrgica estas partem justamente de uma má adaptação dos recursos musicais ao território da música sacra. Podemos pensar em Gesualdo como um exemplo: o que seus contemporâneos criticavam em sua música eclesiástica não era exatamente o excesso de cromatismo, mas a desvinculação entre música e o texto, ou seja, cromatismo sem justificação retórica.

Mas retornemos ao *Kyrie*: se o motivo para a repetição tríplice do texto era acentuar o caráter de súplica, podemos afirmar que este é mantido quando as vozes em contraponto repetem várias vezes as palavras. Portanto, se em Machaut era necessário repetir três vezes a seção para que se repetisse a súplica, nos demais esta repetição já está realizada pela própria polifonia.

A justificativa apresentada no parágrafo anterior defende a manutenção, se bem que em outra forma, dos aspectos funcionais do *Kyrie*. Contudo, uma outra explicação para a não repetição de cada seção poderia ser defendida, argumentando a favor de um afastamento da obra de sua função litúrgica: cada vez menos a simples repetição de cada seção é realizada porque cada vez mais a própria música coloca exigências formais que tornam esta repetição impossível ou contrária à construção musical da obra. Basta pensar no *Kyrie* da *Missa em Dó K. 257* de Mozart: não só o primeiro *Kyrie* recebe uma introdução instrumental, tratamento coral e dos solistas, como, após o *Christe*, o coral reapresenta o *Kyrie*, após o que os solistas retomam o

Christe, volta-se ao *Kyrie*... Simplesmente recortar esta música pelo texto e articulá-la em uma forma ternária com tríplice repetição de cada parte geraria um absurdo musical completamente contrário ao pensamento mozartiano: o que rege a obra não é mais sua função litúrgica, ou mesmo seu texto; ao contrário, é este que serve de mero material à música. Ou, para citar um exemplo ainda mais icônico do mesmo compositor, considere-se o *Kyrie* de seu *Requiem K.626*, em que o *Kyrie* funciona como sujeito e o *Christe,* apresentado concomitantemente, como contra-sujeito. Esta obra com certeza mereceria a reprovação de Bento XIV, o qual nos lembra que é necessário que "as pausas sejam feitas nos pontos indicados; que uma parte do Coro não comece o versículo do Salmo se a outra parte não terminou o seu próprio [versículo]" (*idem*, cap. 2 § 4) [20].

É possível defender o descompasso afetivo entre música e texto encontrado em Mozart como sublimação, um transcender a palavra pela música. Esta argumentação vincula a devoção à espiritualidade do próprio compositor, diretamente na *inventio*. Uma vez que piedade está presente no músico, a obra fica livre para realizá-la de forma distinta do que o texto parece sugerir.

O problema é que esta linha de argumentação pode não diminuir o aspecto religioso da obra, mas certamente compromete sua faceta litúrgica. A transição da espiritualidade de uma atividade comunitária para uma devoção pessoal é paralela e vinculada à mudança de mentalidade medieval para um pensamento moderno iluminista. E uma das conseqüências desta transição foi justamente o transformação da música sacra litúrgica e funcional em música religiosa devocional e moral. Se, como estamos gradualmente evidenciando, a perda da faceta funcional da música parte mais das mudanças de pensamento que das técnicas musicas em si, este deslocamento de foco é justamente um ponto em que é necessário ir na contramão da história para acentuar a funcionalidade da música. A distância entre a devoção que parte do compositor e o seu compartilhamento pela comunidade na forma de função litúrgica é um problema complexo, mas é possível e necessário tomar a decisão de inclinar-se conscientemente em direção ao último. Como reconheceu Ratzinger (1983, p.2), anos antes de tornar-se o atual Papa Bento XVI:

[20] "Ecco le precise parole del Concilio di Saumur dell'anno 1253: '*Nec prius Psalmi una pars Chori versiculum incipiat, quam ex altera praecedentes Psalmi, et versiculi finiantur*'."

> "De certa forma, arte é uma atividade elitista, e portanto resiste a submeter-se a um conjunto de exigências que não lhe é própria. Quanto a isto existe um conflito enraizado na própria natureza das coisas. Mas o conflito pode ser fecundo, pois a questão em si aponta para uma unidade interna que, certamente, precisa sempre ser buscada novamente: a saber, o fato de que a liturgia não é meramente algo feito em comum, mas é, pela sua própria natureza, "banquete" [21].

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Nesta discussão do *Kyrie*, partimos da missa de Machaut. Agora, é preciso perceber que esta não é uma obra representativa da funcionalidade litúrgica; antes, representa um passo importante em direção ao aumento da importância de fatores puramente musicais. Se a opção de tratar homofonicamente o *Credo* e o *Gloria*, textos mais longos, está diretamente vinculada a uma preocupação prática - um *Credo* polifônico seria longo a ponto de não ser prático seu emprego na missa - o mesmo não pode ser dito acerca da tradicional opção de tratar os textos curtos (*Kyrie, Sanctus* e *Agnus Dei*) polifonicamente. Pois de que vale, do ponto de vista da liturgia, aumentar a extensão de um *Agnus Dei*? Nestes casos, trata-se mais de aproveitar uma brecha deixada pelo aspecto funcional para explorar aspectos puramente musicais.

Testemunhos disso na *Missa de Nostre Dame* são a opção pelo uso da isorritmia, técnica icônica da *Ars Nova*, e mesmo a própria iniciativa de se compor uma missa integral, quando do ponto de vista puramente litúrgico, se poderia perfeitamente escolher a música para cada seção separadamente, optando *ad hoc* entre polifonia e gregoriano. De fato, a preocupação crescente com a unidade musical em uma missa é evidência da ascensão das preocupações musicais sobre as funcionais.

Não que haja seja intrinsecamente condenável devotar atenção às preocupações musicais. A própria declaração de Pio X de que a música precisa ser "*arte verdadeira*, não sendo possível que, doutra forma, exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua liturgia a arte dos sons" (*op.cit.*, art.I §2), aponta para um reconhecimento da Igreja de que a arte tem razões próprias, vinculadas inclusive à sua eficácia litúrgica. O que estamos querendo apontar é meramente o aumento de cuidados dantes raros ou desconhecidos. No entanto, para que a música litúrgica seja funcional, é preciso que os

[21] "In a certain sense, art is elitist activity, and thus resists subjection to a set of requirements which are not her own. To that extent there is a conflict rooted in the very nature of things, but the conflict can be fruitful because the matter itself points toward an inner unity which of course must always be sought anew, namely the fact that liturgy is not merely something done in common, but is by her very nature 'feast'."

caprichos e sofisticações da arte sejam trabalhados com sabedoria suficiente para não se oporem ao seu uso.

É o caso, como já vínhamos introduzindo, do *Credo*. Quando o desejo de se compor música para este longo texto se sobrepôs à dificuldade que sua extensão apresentava, passou-se a seccioná-lo, dando um tratamento a cada pequeno trecho, ao fim do que o *Credo* passou a representar um gênero autônomo na música sacra.

Não é à toa que Pio X, olhando para os "abusos" cometidos na música sacra do passado, visse a necessidade de declarar que...

> "O *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo*, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra" (*idem*, art. IV, §11a).

Tenhamos sempre em mente que a existência de uma regra é sinal de que o que quer que ela proíba era de fato realizado; do contrário, não haveria necessidade de uma regra. No caso da diretriz citada, o procedimento proibido é justamente o que esteve em voga durante o século XVIII. É interessante constatar que, para os eclesiásticos de então, nada havia de necessariamente errado com esta conduta. Antes, a compreensão sendo de que, às vezes até em detrimento da pronúncia, importava acima de tudo que a música fosse "adaptada às coisas que se cantam"[22] (Guglielmo LINDANO, *Panoplia Evangelica*, livro 4, cap. 78 *apud* BENTO XIV, *op.cit.,* p. 10), nada mais natural que seccionar um texto longo como o *Credo* segundo o afeto de cada trecho, escrevendo uma música grave para o *Crucifixus etiam pro nobis* e contrastando a isso um *Et ressurexit* muito mais vivo e completamente diferente.

Este procedimento, aliás, já estava em uso na música renascentista. De fato, os *Credos* das quatro missas citadas de Josquin, Palestrina e Monteverdi, seguem exatamente este seccionamento tradicional: interompem o fluxo musical para adotar um tom solene perante o mistério da Encarnação (*Et incarnatus*), prosseguindo em uma atmosfera grave no *Crucifixus,* para enfim retomar o movimento no *Ressurexit*. Também na *Missa Sine nomine* Palestrina adota este procedimento, passando de um contraponto polifônico para homofônico (ex.2.3),

[22] "So bene (...) che alcuni giudicano più conveniente conservare la musica, con strumenti e musici. Darei volentieri il mio consenso a costoro, qualora avvenisse, nello stesso tempo, la sostituzione del metodo, attualmente in vigore ovunque nelle Chiese, con un metodo più serio, più aderente alle cose, e, se non più vicino alla pronunzia che alla melodia, almeno sia più adattato alle cose che si cantano e più in armonia con esse".

diminuindo o número de vozes no *Crucifixus* (ex. 2.4) e aumentando o movimento no *Resurrexit* (ex. 2.5).

Ex.2.3: ***Credo*** **da** ***Missa Sine nomine*** **- passagem para** ***Et incarnatus***

Ex.2.4: *Credo* da *Missa Sine nomine - Crucifixus*

Ex.2.5: *Credo* da *Missa Sine nomine - Et resurrexit*

A única diferença reside no fato de que estes compositores integravam essas mudanças de tratamento dentro de uma só peça, enquanto muitos compositores do século XVIII assumiam o seccionamento em movimentos separados.

Não que esta seja uma diferença desprezível. Ora, compor um movimento sobre cada duas ou três frases, repetindo as palavras[23], mero material sonoro, de acordo com as necessidades da música, acaba por gerar um grande aumento no tempo da obra, que passa a ser

[23] "O texto litúrgico tem de ser cantado como se encontra nos livros aprovados, sem posposição ou alteração das palavras, sem repetições indevidas, sem deslocar as silabas, sempre de modo inteligível." (PIO X, *op.cit*, art. III § 9).

inexeqüível no contexto litúrgico. Neste caso, sim, temos um afastamento entre música sacra e função litúrgica.

Do ponto de vista da valorização do texto, este procedimento abre espaço para discussão. Maurício Dottori (1997, p. 121) nos dá um bom exemplo ao comparar dois *Requiens,* um escrito por Niccolò Jommelli (1714-1774) em 1756 e outro por Davide Perez (1711-1778), em 1763. Ao musicar a seqüência *Dies iræ,* Perez seccionou a obra, tratando praticamente cada verso como um movimento independente. Esta opção, de acordo com o costume da época, aumentava a repetição, e com isso a extensão da obra, a fim de "dar maior peso [à seqüência], e conferir a cada verso um tratamento musical o mais próximo possível ao sentido das palavras"[24] (*idem*). Jommelli, por outro lado, optou por escrever uma obra contínua, de acordo com o estilo altamente dramático que era o seu. Mas embora formalmente contínuo, o compositor ainda assim tratou cada verso do texto adaptando a música às idéias da palavra, musicando, como nos diz Dottori, o *Rex tremendæ majestatis* com as cordas imitando figurações rápidas de trompetes e o *Salva me fons pietatis* como uma doce oração. Como vimos, este procedimento, embora sua origem imediata pudesse ser atribuída ao talento de Jommelli para a ópera (amplamente celebrado a seu tempo), está na verdade firmemente ancorado na tradição Renascentista já exemplificada com as missas de Palestrina, Josquin e Monteverdi, de modificar o tratamento interno da música sem seccioná-la, qual madrigal moteverdiano.

Ambos os compositores, portanto, estavam de acordo com a recomendação de Bento XIV – não só contemporâneo como extremamente ligado à carreira de música sacra destes dois compositores – de que se devesse adaptar a música ao que se estava cantando no texto. A diferença é que enquanto "Perez tendia a respeitar o texto literalmente, até o ponto de observar as suas divisões estróficas[,] Jommelli era capaz de ir mais longe, quebrando os versos a fim de enfatizar o texto" (*idem*, p.122).

Parece-nos, no entanto, que o uso de Perez corre o risco de, em última análise, a gastar o sentido do texto pela repetição. Embora as primeiras palavras de cada movimento possam de fato ser enfatizadas, mesmo pela cesura que as precede, o fato de que cada seção utiliza apenas um ou dois versos, repetindo várias vezes as palavras, faz com que a nossa atenção deixe de

[24] "(...) Perez treated almost every verse of the sequence as a independent movement. This was in accordance with the tendency, constant troughout the eighteenth century, to expand the sequence by more frequent text repetition, in order to give it a greater weight, and to give each verse a musical treatment as close as possible to the sense of its words."

devotar-se a estas e passe a se dedicar ao que muda de fato, isto é, a música. Em casos mais extremos (como é, muitas vezes, o de Mozart), a necessidade de variação interna dentro de um mesmo movimento com um texto reduzido e repetitivo faz com que as mesmas palavras sejam tratadas ora com solenidade, ora com ligeireza; aqui languidamente, ali com júbilo, torcendo as palavras às necessidades da música. Neste caso, repetimos, há um afastamento entre música sacra e função litúrgica.

É verdadeiramente surpreendente como o tratamento da música sacra no séulo XVIII difere dos textos em condenação à música figurada e ao uso dos instrumentos que atravessam a cristandade. No geral, a *Annus qui hunc* é bastante clara no sentido de garantir a permissão para o uso de instrumentos musicais na Igreja, prevendo e discutindo mesmo o espaço da sinfonia[25], ou seja, da música puramente instrumental. Desde, é claro, que não haja na igreja nada de "teatral", ligado neste contexto ao profano, e que se respeitem as palavras.

O que está plenamente de acordo com a idéia de separação, do "dedicar-se a" presente na origem da palavra "sagrado". Atravessa os séculos a noção de que a música na Igreja deve ser diferente, separada da música profana: o que muda muito são as maneiras como esta diferença se estabelece. Ao iniciar a discussão sobre a propriedade ou não de usar intrumentos na Igreja, o próprio Bento XIV, citando Bellote, reconhece que "o motivo [de se condenar o uso dos instrumentos na Igreja] está somente no fato de que os pagãos usavam instrumentos musicais semelhantes para objetivos torpes e imorais, notadamente no teatro, nos banquetes, e nos sacrifícios"[26] (*apud* BENTO XIV, *idem*, cap. V § 12). É a mesma lógica para exilar os aspectos teatrais da Igreja: "(...) não há quem não condene o canto teatral na Igreja, e não *deseje uma diferenciação* entre o canto sacro da Igreja e o canto profano de cena [da ópera]"[27] (*idem,* cap. VI § 1). Quanto a isto, cabe perguntar junto com o franciscano Henrique de Pisa, "[porque] o diabo [tem] o poder de todas a mais belas melodias" (*apud* RAYNOR, 1981, p. 59). Não são poucos os *contrafacta* jesuíticos a desafiarem esta concepção asséptica do sagrado...

[25] "(...) infine, per ciò che riguarda le sinfonie, loro uso é giá introdotto, potranno tollerarsi, purché siano serie" (BENTO XIV, *idem*, cap. XIII § 1).

[26] "Perció - dice il Bellote - non si deve vedere una sconvenienza negli strumenti musicali stessi, se la Chiesa ha fatto uso dei cantori in musica e di musicali strumentio soltanto negli ultimi secoli. Il motivo sta solo nel fatto che i pagani usavano simili strumenti musicali per scopi turpi e immorali, appunto nei teateri, nei conviti e nei sacraifizi."

[27] "Abbiamo pure detto che non c'è alcuno che non condanni il canto teatrale nelle Chiese, e che non desideri una differenziazione tra il canto sacro della Chiesa e il canto profano delle scene." Grifo meu.

Voltemos, porém, à discussão: é mister que haja distinções. No século XVIII, contudo, as distinções na música sacra não são as que esperamos! Embora fosse desejado que a música da Igreja fosse distinta da do teatro, muitas das propriedades desta eram desejáveis naquela: isso já foi citado em relação aos instrumentos, mas aplicava-se à própria forma de musicar as palavras:

> "De fato, a distinção entre música para o teatro e para a Igreja era um assunto importante e muito discutido. Mas para a Igreja do século XVIII esta distinção não era interna, baseada na estrutura formal da música, mas externa, condicionada pela maneira como a música era apresentada. É suficiente perceber quão imoderado era o teatro público em Roma para compreender a insistência por parte da Igreja de que a música sacra fosse repleta de propriedade e dignidade. Mas a 'teatralidade', a habilidade de se apresentar rituais e crenças aos fiéis de forma dramatizada, estava no âmago da Igreja da Contra-reforma, e era ainda parte integral de sua prática no século XVIII" [28] (DOTTORI, *idem*, p.198-199).

A própria escolha de Jommelli para mestre de capela da Igreja de São Pedro passava pelos seus méritos teatrais destacados por Metatásio, a saber, o fato de que "na música de Jommelli 'tudo fala, inclusive os violinos e contrabaixos', e que ele era 'o melhor maestro que eu [Metastásio] conheço no que diz respeito às palavras' "[29] (*idem*, p. 62-63).

Ou seja, aspectos puramente musicais não poderiam definir a sacralidade da música: "(...) o compositor não poderia dar conta das exigências de expressão religiosa, nem na estrutura pura, nem nos conteúdos simbólicos da música; mas a sua própria espiritualidade deveria ser a base da obra. (...) Ou seja, em termos retóricos" - que exploraremos mais a fundo no quarto capítulo - "a expressão religiosa deveria estar fundada não na *dispositio* nem na *elocutio*, mas já na *inventio*" [30] (*idem*, p. 40). Parece-nos que este deslocamento dos aspectos religiosos da própria obra para a espiritualidade do compositor já prenuncia a visão novecentista de centralidade do artista - relacionado ao conceito de gênio - vendo a obra como

[28] "Indeed, the distinction between theatre and church music was a very important, and a much-discussed matter. But for the eighteenth-century Church this distintion was not internal, based on the formal structure os the music, but external, conditioned by the way the music was presented. It is enough to realize how immoderate the public theatre in Rome was, to understand the Church's insistence on a proper, dignified music. But theatricality, the ability to display to the Faithful, in a dramatized form, rituals and beliefs, was in the fulcrum of the Counter-reformed Church and was still an integral part of its mid eighteenth-century practice. Jommelli's piece could be used (and certainly was) in profoundly dramatized theatrical momens of the Holy Week matins rite."

[29] "Moreover, the feature [Metastasio] had pointed out in Jommelli's music, that 'everything speaks, including the violins and double basses' and that he was 'the best maestro I know for the words' are certainly the reasons for his selection by the Roman hierarchy."

[30] "(...) the composer could not satisfy the demands of the religious expression, neither in the pure structure, nor in the symbolic content, but his own spirituality should be the basis for the work. (...) That is, translated in rhetoric terms, the religious expression must be founded not in the *dispositio* or in the *elocutio*, but already in the *inventio*. See Gustav Fellerer, 'Church Music and the Council of Trent', in MQ, XXXIX ($), 1953, p.589."

uma expressão do compositor, e não este como artífice da obra. Posição esta que, embora não necessariamente danosa, apresenta dificuldades para a composição de música sacra litúrgica, uma vez que a espiritualidade do compositor nem sempre é compartilhada com a comunidade, como discutimos antes – problema especialmente grave no contexto de extremo individualismo do final do século XX e início do XXI, em que ora nos encontramos.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Não obstante, mesmo tendo como mérito sua teatralidade, esperava-se que Jommelli dominasse um estilo grave, próprio da e para a Igreja: entramos aqui na elusiva questão do *stile antico*. Para que "o teatral Jommelli [se tornasse] um eclesiástico do Vaticano", era necessário que "suas graciosas e floridas figurações de notas [se adaptassem] ao estilo alicerçado e pesado da Igreja, e que o Gregoriano [com ele se coadunasse] para a necessária compreensão de seus tons, conhecimento que perfaz o verdadeiro estilo da Basílica"[31] (*idem*, p. 54). A desdenhosa expressão "engenhoso no teatro, inexperiente para a Igreja"[32] (*idem*, p.57), que Roma atribuíra ao compositor, elucida bem a questão: enquanto a ópera requeria um talento natural, uma quase fácil criatividade no tratamento da música, a música ecelsiástica, ao contrário, requeria um estudo de técnicas estabelecidas, experiência e domínio de uma técnica, a saber: a do contraponto de Palestrina.

O papel deste compositor, é certo, é quase mítico, e sua ascensão está muito mais vinculada à necessidade de se estabelecer um ícone do que a qualquer atributo exclusivo que sua música possuísse. "Junto com a idéia da perfeição do canto gregoriano, o mito da excelência musical romana era usado para reafirmar o poder concedido pela distinção"[33] (*idem*, p. 39);

[31] "Finally, on 22 May, Chiti wrote to Martini, that 'Next Sunday [27 May], as I was told, the theatrical Jomelli will become a Vatican ecclesiastic, acquiring the possession of his place as coadjutor. It is wished (*utinam*) that his graceful (*vago*) and flowery figuration of notes may adapt itself to the grounded and heavy church style, and that the Gregorian will well rejoin it for the nedded compreehension of his tones, knowledge that forms the true Basilican style."

[32] "Ignegnioso nel teatro, Inesperto per chiesa."

[33] "It was also convenient for the popes (as it was to Roman musicians) to support the musical myth of the primacy of the Roman *a cappella* school, stemming from Palestrina and a symbol of purity and adhesion to the Tridentine determinations. Together with the idea of perfection of the Gregorian chant, the myth of Roman excellence in music was used to reaffirm the power granted by distinction."

trata-se portanto de uma ideologia, e para compreendê-la é preciso nos debruçarmos brevemente sobre a teologia católica.

A cosmovisão da Igreja Católica baseia-se em uma para-história divina atemporal e imutável. A compreensão teleológica da história como tendo o seu início (o Jardim do Éden) e o seu fim (o Reino de Deus) pré-definidos, aliada ao dogma da imutabilidade de Deus, concretiza-se na busca pela aparência de uma imutabilidade dos dogmas da Igreja Católica. Neste contexto, a opção pelo canto gregoriano (que se justifica por ter sido o canto herdado dos pais de outrora; ou seja, que é porque sempre foi) e o congelamento histórico efetuado pela fixação do *stile antico* como adequado à Igreja (um estilo que era historicamente delimitado em sua origem é retirado do fluxo do tempo, tornando-se atemporal), são opções compreensíveis e naturais. Acrescente-se a isso a compreensão da Igreja Católica Apostólica Romana como sendo a Igreja universal, propriamente "católica", concepção que ainda se mantém em termos como "Igreja mãe", amplamente utilizados em textos católicos oficiais e leigos. Também este aspecto condiz com a cosmovisão fixa da Igreja católica.

Sendo assim, o arcaísmo figurou como um recurso recorrente ao longo da história da música sacra, associando a respeitabilidade e o distanciamento conferidos pela antiguidade a uma espécie de solenidade pretendida para a música sacra. É o caso do *stile antico* – o termo parece ter sido usado a partir do início do Barroco (embora sua fixação só tenha ocorrido no século XIX), e, no verbete respectivo, o *Grove Conciso* (1994, p. 904) registra que o termo foi usado ainda por muito tempo, até por Rossini (1792-1868) e Verdi (1813-1901) – considerado apropriado para o uso em obras litúrgicas. É certo que a idéia de modelos arcaicos não se restringia a Palestrina: basta pensar no caso de Durán, já citado no primeiro capítulo, que justificava suas práticas com modelos de Gesualdo e Cipriano de Rore.

É preciso lembrar que esta (antes do século XIX) ainda era uma época em que a música antiga não era especialmente valorizada[34]. Antes, o ideal era que se escrevesse uma obra nova para cada situação que exigisse música; a referência aos compositores antigos era praticamente restrita ao campo do estudo. O conceito de um cânone de obras clássicas, compostas por

[34] "Up to the latter part of the eighteenth century musicians were primarily interested in the music of their own time. The only notable exception was the Church, where many pieces of old music continued to be performed on account of their fitness for an unchanging liturgy" (WESTRUP, 1955,p.26)

"grandes mestres" do passado, data do século XIX. Portanto, a composição para a Igreja tinha na valorização do arcaísmo uma marca distintiva em relação à música profana.

A utilização da música de Palestrina como modelo não consistia meramente de uma prática comum, difundida apenas entre os compositores. Mais do que isso, esta posição atingiu status de lei dentro da Igreja Católica, sendo afirmada pelo Papa Pio X já no século XX, e de forma tão assertiva que merece uma citação mais extensa:

> "As qualidades [similares às do Canto Gregoriano] supra mencionadas encontram-se também em excelente medida presentes na Polifonia Clássica, especialmente na da Escola Romana, a qual atingiu seu mais alto grau de perfeição no século XVI, devido às obras de Pierluigi da Palestrina; e continuou a produzir composições de qualidade excelente, tanto do ponto de vista musical quanto litúrgico. A Polifonia Clássica combina admiravelmente bem com o Canto Gregoriano, o modelo supremo de toda a música sacra, e portanto tem sido considerada digna de figurar lado a lado com o Canto Gregoriano nas funções mais solenes da Igreja (...)"(PIO X, *idem*, art. II § 4)

O problema é que, mesmo que se queira o contrário, o *stile antico* tem história. No contexto de Perez e Jommelli, Dottori (*idem*, p. 66) aponta a distinção entre a aparência de erudição *versus* a liberdade técnica que o gosto dos tempos infiltrava nas entrelinhas do *contrappunto alla Palestrina:*

> "Embora uma tradição ideal fosse buscada no contraponto *alla Palestrina*, o progresso dos aspectos técnicos da composição musical era contínuo, incorporando ao estilo muitos de seus aspectos práticos ao longo dos cento e cinqüenta anos transcorridos desde a morte de Palestrina. Portanto, contraponto *alla Palestrina* gerava uma relação apenas visual ao compositor, em função da falta quase absoluta de conhecimento da sua música, e daquela da escola polifônica romana do final do século XVI em geral"[35] (*idem*, p.66).

Identificam-se assim em Jommelli quartas consonantes, resoluções de retardos em tempo fraco, acordes de sétima da dominante sem preparação; e cromatismos no *Miserere* de Perez. Muitos destes procedimentos eram justificados com base em mestres outros (alguns mais antigos) que Palestrina; alguns, por motivações retóricas sugeridas pelo texto. Outros ainda não requereriam explicação alguma, estando perfeitamente adaptados ao gosto e ouvidos de seu tempo – e pouquíssimos seriam doutos a ponto de acusarem o desvio da norma palestriniana. No geral, o que se mantém deste estilo é alguma preocupação de como resolver as dissonâncias

[35] "That the (...) *stile antico* was simultaneously a learned style and a church style is explained also for social reasons: again the knowledge of the *contrappunto alla Palestrin* was a distinction for the professional, and the position of the chapel master was frequently the only steady source of income for a composer, independently of uncertain success in the theatre. Though an ideal tradition was sought in the counterpoint *alla Paletrina*, progress in technical aspects of composition was continuous, the style incorporating many features of practice during the 150 years since Palestrina's death. Thus *alla Palestrina* counterpoint had just an apparent visual rapport to Palestrina, because of the almost absolute lack of knowledge of his music, and of the Roman polyphonic church music of the late sixteenth century in general."

(embora as formas de fazê-lo variassem) e, sobretudo, a pátina de antigüidade a conferir solenidade atemporal à música.

Vemos assim a sacralidade sendo definida não por qualidades intrínsecas, mas por associações de uso e aparência. Pensando assim, é evidente que a definição de o que é ou não apropriado passa necessariamente pela força da argumentação. Um caso exemplar é o de Bento XIV recorrendo à origem da palavra *organo*[36] (idem, *cap. V §* 9) para defender que, a princípio, esta designava todos os instrumentos musicais, e não apenas o que hoje chamamos órgão - portanto, se este instrumento é admitido na Igreja, também todos aqueles outros podem sê-lo.

Aliás, o órgão é um bom exemplo. Dentre os instrumentos musicais, este é provavelmente o mais presente na Igreja de longa data, e muitos o considerariam um instrumento sacro por natureza. Jack Westrup, contudo, nos desilude facilmente, afirmando que "o órgão pneumático, primeiramente usado em Constantinopla para fins puramente seculares, foi considerado conveniente para a Igreja em função de sua potência e capacidade de sustentar notas. Ao longo da Idade Média, ele foi desenvolvido e aprimorado, até que veio a ser considerado uma parte importante de qualquer catedral ou capela principesca" (1955, p. 84). Ou seja, motivos acústicos, práticos e de adequação a um estilo em uso (gregoriano ou *organum* oblíquo, por exemplo). Mesmo a tradição de se cantar *a capella*, ou seja, sem instrumentos, está baseada em um antiquarismo romântico que, ao tentar reavivar a música do século XVI, e crendo que esta era executada desacompanhada, encontrou no canto desacompanhado uma forma de puritanismo estético saudosista.

Esta crescente posição antiquarista no século XIX foi um dos elementos da exclusão da música nova, composta para a ocasião, do serviço religioso. Aliados a isto estão a tônica dada à espiritualidade individual, enfatizada pelo pietismo da segunda metade do século XVIII – posição esta que é capaz de gerar muita música religiosa, mas pouca música sacra no sentido comunitário do termo - o desejo de simplificação relacionado a influências da teologia jansenista neste mesmo período, e a tônica evangelística dos jesuítas que, vendo na música

[36] "Il Suarez (tomo 2 *De Religione*, al libro 4 *De Horis Canonicis*, cap. 8, n. 5) fa rilevare che la parola *organo* non indica soltanto quel particolare strumento musicale che oggi si suole ordinariamente chiamare *organo* – il che prima di lui fu avvertito da Sant'Isidoro nel libro 2 *Originum*, cap. 20: "*La parola* organo *indica in generale tutti gli strumenti musicali*" –; dicendo che l'organo può essere usato nelle Chiese, s'intende che possono essere usati altri strumenti musicali."

popular ferramentas disponíveis para a conversão e a edificação, enfatizaram o *contrafactum* em detrimento da música nova.

Decorre disto que o século XIX foi mais um período de literatura sobre música eclesiástica do que de música sacra em si (DAHLHAUS, 1989, p. 178): com os serviços litúrgicos cuidadosamente devolvidos ao campo do canto gregoriano, os aspectos estéticos e litúrgicos da música sacra passaram a ser dois assuntos completamente separados (*idem*).

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

As conseqüências da elevação de um ideal restaurativo – longamente empreendida pelas reformas de Solesmes ao longo do século XIX e finalmente formalizado nas disposições do *motu proprio* de Pio X – sobre a prática criativa cotidiana de música litúrgica nova foram especialmente nefastas no caso do Brasil. A vivência musical brasileira fôra, durante os séculos de colônia e vice-reinado, uma vivência vinculada à prática litúrgica, aos aspectos funcionais da música. O fato de um ícone incensado como o Padre José Maurício Nunes Garcia ser, em última instância, um funcionalista, testemunha fortemente a este respeito.

Vinculado à estrutura das irmandades, a utilização cotidiana de música nova no culto religioso era o eixo, "o fator de desenvolvimento da arte musical" no Brasil colônia; tornando a vida musical "sistemática, periódica, onde não o era, [dando-lhe] continuidade, [elevando] o nível, estabelecendo padrões de solicitação e gosto" (DUPRAT, 1975, p. 12).

Os aspectos estilísticos desta música sacra advinham, nos séculos XVIII e início do XIX, em grande medida da música eclesiástica portuguesa (DOTTORI, 1997b, *passim*), e com ela partilhavam uma peculiaridade: uma particular mistura dos usos quase-operáticos da música sacra então em voga – principalmente de compositores italianos como Jommelli – com uma tradição fortemente arcaizante na música de igreja. Esta, diz-nos Dottori…

> "(…) se mantivera presa a um maneirismo tardio e persistente. Enquanto, como música de teatro, já não se ouviam as formas tipicamente ibéricas, em favor da ópera napolitana de Leo, Caldara e Schiara, como música eclesiástica se persistia no *stile antico*, não como atividade pedagógica, mas como prática viva de composição, para, nas palavras do rei, manter Lisboa mais papal do que Roma" (1997b, p. 516).

Sendo assim, na música dos compositores coloniais brasileiros, por exemplo, encontramos lado a lado o uso de orquestra (aprovado pela *Annus Qui* de Benedito XIV) com elementos como textura homofônica, terças paralelas, *tremoli* nas cordas, e aspectos de um

estilo mais antigo, como "as melodias que prosseguem em quintas paralelas" que, de tão freqüentes, são...

> "(...) uma qualidade do estilo que inibiu as tentativas classicizantes ou pré-classicizantes de corrigi-las pela norma européia — têm uma cor toda particular e, pela excessiva afirmação de fundamentais sucessivas enfraquecem o sistema tonal, retirando deste o seu impulso; têm um caráter de supressão do movimento. Justamente assim eram usadas no Brasil: traduzem de modo adequado os afetos contidos em textos como *Et in sæcula Sæculorum* ou *Hosanna in Excelsis*" (1997b, p.521).

Embora a inserção de fatores estilísticos, como dissemos, quase-operísticos não diminuísse a faceta funcional da música – ao contrário, estava perfeitamente adequada aos gostos e usos da época – a sua presença foi fator de exílio para todo este repertório colonial quando da promulgação do *motu proprio* de 1903. Nas palavras de Antonio Bispo:

> "(…) as obras sacras dos compositores brasileiros não foram criadas, na sua maioria, como obras de inspiração religiosa destinadas à execução em salas de concerto, mas sim como obras de uso sacro dedicadas à liturgia. À medida em que todo esse repertório foi rejeitado – por razões de sua inaptidão à liturgia em função dos ideais da Igreja – foram desqualificadas, ao mesmo tempo, grande parte das obras mais importantes de todo um século" (BISPO, 1981, p. 136).

O pesquisador nos chama a atenção para a ironia do fato: a promulgação de um documento papal cujo objetivo era – valorizando os ideais gregorianos, a suficiência da palavra e a purificação da música litúrgica de elementos operísticos – reestabelecer a música sacra, acabou no Brasil por coibir uma prática musical litúrgica centenária e diminuída, mas ainda existente na virada do século XIX para o XX. Certamente isto não ocorreu de um único golpe: é preciso levar em consideração todo um quadro, historicamente defasado mas inter-relacionado, que articula processos como a expulsão dos jesuítas do Brasil no século XVIII, a concomitante ascenção dos movimentos litúrgicos restaurativos vinculados a Solesmes no mesmo século, até chegar no documento de Pio X. Afinal, a visão jesuítica de *contrafacta,* aculturação e apropriação em nome da fé – a Igreja que incorpora o mundo *"Ad Majorem Dei Gloriam"* – não via problemas na utilização litúrgica de elementos advindos da ópera. Ao contrário: era o uso que sacralizava a música (como defendia o jesuíta Eximeno, que abordaremos no capítulo quarto).

É possível encontrar uma conseqüência musical do *motu proprio "Tra la Solicitudine"* no Brasil na primeira metade do século XX: a *Missa São Sebastião* (1937) de Villa-Lobos. A peça é composta para três vozes *a capella,* e é voltada "para o ensino da Música Religiosa nas Escolas

Secundárias Femininas", como diz a anotação na página-título. A peça é formada de seis movimentos do ordinário *(Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei)*, e abunda em imitações contrapontísticas (vide ex.3.24 no capítulo seguinte) alternando com trechos homofônicos, elementos característicos do *stile antico,* e valorizados pelo elogio que Pio X faz à polifonia romana em seu documento. A sonoridade é diatônica, com características modais; alguns poucos elementos rítmicos são o único resquício da sonoridade nacionalista que marca o repertório do compositor. Trata-se, evidentemente, de uma tentativa de se cumprir musicalmente as determinações do papa; o que se realiza nos arcaísmos, mas mais importantemente, na preponderância e suficiência da palavra.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Vimos até aqui que o divórcio entre música sacra e função litúrgica não reside nos aspectos puramente estilísticos ou técnicos da música: a polifonia de um *Kyrie* pode tanto enfatizar a sua petição repetitiva quanto impedir, pela preponderância da estrutura musical, sua repetição litúrgica; a subdivisão de um texto pode tanto enfatizar o significado de cada verso quanto estender a obra até sua inexiqüibilidade no contexto eclesiástico; as filigranas da técnica e da unidade artística da música sacra podem levá-la a cumprir melhor o seu papel na liturgia, tornando-se "arte verdadeira", mas podem também atropelar as necessidades de cada parte da missa; o uso de uma estrutura ternária na forma e nos ritmos pode simbolizar a Trindade ou tornar incompreensível o mesmo texto que deveria revelá-la. O afastamento que houve entre função e forma não reside na forma em si, mas na exploração de suas potencialidades no sentido de uma cada vez maior autonomia artística, e uma correlata diminuição da disposição ao serviço.

E se voltarmos ao modelo primeiro, o canto gregoriano, poderemos, com um olhar mais crítico e profundo, identificar já no cantochão possibilidades de autonomia musical que se desdobrariam ao longo dos séculos. Para isto, pensemos novamente a questão do *jubilus*.

As referências citadas na primeira parte deste capítulo afirmavam que o melisma estava subordinado ao significado e arquitetura do texto. Mas se ouvimos a voz de Agostinho (354-430) na questão, temos uma visão distinta. De fato, este pai da Igreja relaciona a teologia à

estética e à prática musical de uma maneira tão distinta do que até agora vimos que merece uma citação mais extensa:

> "Cantem um novo canto, não com a língua, mas com a vida. (...) Cante para Ele, mas não cante mal. Não queira ofender os ouvidos dEle. (...) Eis que ele lhe dá, por assim dizer, o tom da melodia a ser cantada; não procure as palavras, como se pudesse expressar algo que agrade a Deus. Cante no *jubilus*. Cantar com arte para Deus consiste justamente nisso: cantar no *jubilus*. O que significa cantar no *jubilus*? Compreender e não saber explicar com palavras o que se canta com o coração. (...) O som do *jubilus* significa que o coração dá à luz algo que não pode ser dito. E quem merece essa jubilação, senão o Deus inefável? Inefável, de fato, é aquilo que não pode ser dito; e, se você não pode falar, e no entanto não se deve calar, o que resta senão jubilar, por que o coração regozije sem palavras, e a imensidão do regozijo não encontre limite nas sílabas?
>
> (...) Direi coisas já conhecidas: quem jubila não diz palavras, o canto é uma alegria sem palavras; a melodia, de fato, é a alegria de uma alma que se expande, o mais que puder, para expressar sentimentos, não para compreender o sentido." (*apud* MAMIM, 2000, p. 351-352).

É certo que este é mais um texto de teologia do que propriamente de musicologia. Mas é inegável a presença, até agora não abordada, de uma relação teologicamente válida entre a música pura, sem palavras ou mesmo conceitos para expressar, e a música sacra[37]. E, o que é mais grave (ou, do nosso ponto de vista, mais interessante), é que este espaço está integrado e celebrado na forma arquetípica da música sacra, no próprio canto gregoriano.

Em pleno século XX, encontramos reflexos desta posição em Luca Vona que, traçando paralelos entre estética, teologia e filosofia em Arnold Schoenberg, Ernst Bloch e Hans Urs von Balthasar, defende a idéia de que a música presta-se à sacralidade justamante por ser incapaz de traduzir conceitos, sendo portanto símbolo do próprio mistério de um Deus[38] que se revela em sua maneira de agir (*ενεργειαι*), mas é incompreensível em sua essência (*ουσια*) (2002, *passim*). É interessante que este é um pensamento que encontra mais respaldo na música eclesiástica da baixa Idade Média - onde tanto a catedral polifônica quanto aquela física eram erguidas para dar glória a Deus pela sua própria beleza - do que na música após o humanismo, carregando a tendência de focar o *religare* no homem, e o Iluminismo, que veio a culminar na música religiosa novecentista, centrada em carregar um ensino moral ao público e levá-lo a sentimentos piedosos (DAHLHAUS, 1989, p.181-182).

[37] Agostinho, no seu tratado juvenil *De musica*, chega mesmo a estabelecer uma diferença entre a beleza em si (*pulchrum*) e a adequação a um fim (*aptum*) (*idem*, p. 349).

[38] "La musica autentica quindi, soprattutto se anela a comunicare il senso ultimo che si dona ma si sottrae a una piena comprensione, non può accontentarsi di suscitare nei cuori una frivola esaltazione, essa deve necessariamente mirare a risvegliare la nostalgia del divino; e deve quindi saper tacere per fare spazio al risuonare dell'origine sacra (*idem*, p.38-39)"

Evidentemente, seria um equívoco atribuir a Agostinho a defesa da arte pela arte, centrada na fruição e no prazer do ouvinte - basta ler suas *Confissões* (*cf.* Livro X, Cap.33) para saber como o santo lutava contra isso. Pois, e aqui chegamos à questão central, mesmo o espaço da irrupção do belo inefável através do *jubilus* no contexto do gregoriano tem uma função litúrgica, a serviço do louvor a Deus. Tomemos, por exemplo, a irrupção do grande *Alleluia* da Véspera de Páscoa: o que justifica a elevação do canto acima das palavras é a imensidão incompreensível da alegria pela ressurreição de Cristo; em termos formais, o efeito desta explosão está vinculado aos quarenta dias da Quaresma, quando o *Alleluia* era omitido.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Podemos assim perceber que, embora tenha ocorrido de fato um afastamento entre a criação artística da música sacra e a sua função litúrgica, esta encontra sua razão de ser mais no campo do pensamento filosófico e estético que nas técnicas musicais propriamente ditas. É certo que as idéias da autonomia artística realizam-se na música necessariamente mediante técnicas de composição - afinal, é preciso organizar a música para que esta venha a existir -, como também ocorre, do outro lado, com as premissas da funcionalidade litúrgica na música. E, portanto, certas técnicas carregam a marca da sua função. No entanto, isto não significa dizer que são definidas por ela. Corbin (1961, p. 6), muito sabiamente, nos chama a atenção para o fato de que a mesma proximidade entre palavra e música que existe na cantilação existe também no recitativo barroco e no *Sprechgesang* de Schoenberg. No entanto, o uso que se deu a estas técnicas, e com as quais foram associadas, é completamente distinto.

Esta percepção justifica plenamente nosso estudo e objetivo: trata-se do espírito do canto gregoriano, e não dos neumas; trata-se da subordinação às palavras e, acima destas, ao significado teológico do momento litúrgico; trata-se de disposição do compositor para renunciar à imagem do gênio e pôr-se "a serviço de". A utilização de alguns procedimentos técnicos historicamente e praticamente vinculados ao uso sacro pode apontar para um Deus eterno e imutável, mas a modificação destes mesmos procedimentos, bem como o desenvolvimento de outros, aponta para um Deus que continua agindo dentro da história.

E que ainda hoje continua a dizer: "Cantem ao Senhor uma nova canção, toquem com arte e com júbilo" (Salmo 33.3).

"Ununquodque tendens in suam perfectionem, tendet in divinam similitudinem."

Summa contra Gentiles, Livro III, Cap. 21, Nº 6,
Tomás de Aquino

Capítulo Terceiro

Mudança e continuidade na música sacra

Se, como afirmamos anteriormente, existem idéias que atravessam as diferentes roupagens dos tempos – se podemos conceber um "espírito do canto gregoriano" que se alce para além do próprio repertório, em busca de outras encarnações contextuais – é mister que se saiba distinguir entre os elementos estilísticos – quer de autor, quer de época – de uma obra e as estruturas de pensamento que estes elementos revestem, ou com as quais dialogam. Pois uma vez que se saiba discernir algumas práticas arquetípicas da música sacra litúrgica, não só se torna mais fácil fazer diferenciação entre aspectos centrais diretamente relacionados à função litúrgica e opções musicais mutáveis, como também se torna mais alicerçada a composição de novas obras devotadas às funções litúrgicas, por perenes, antigas.

Além da via teórica, explorada no primeiro capítulo, e do estudo histórico da relação entre forma e função, abordada no segundo, há ainda outros caminhos. Neste terceiro capítulo, buscaremos uma senda mais propriamente musical, colocando em confronto direto obras de períodos diferentes. O objetivo é que, despindo a obra de suas características de estilo – incomparáveis entre si, justamente pelas muitas diferenças – possamos enxergar o que elas têm em comum. Neste sentido, é uma abordagem anti-histórica, pois visa deslocar a discussão do contexto em que as obras foram compostas – embora, é evidente, não se possa perder este contexto de vista – para focalizar na música em si: o anacronismo como técnica de abordagem musical.

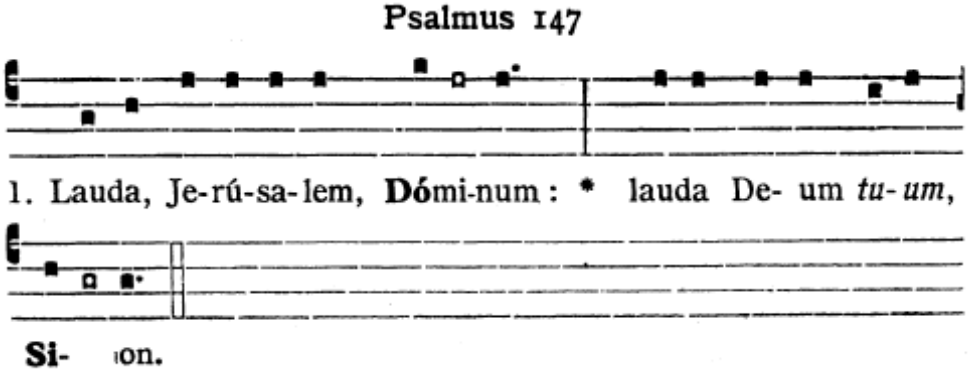
Antes de partir para as obras em si, é preciso ressaltar que as abordagens serão necessariamente rápidas, pois a tentativa de analisar e comparar a fundo elementos musicais muitas vezes tão díspares traz consigo o risco de construir relações por demais elaboradas, carregando a marca de artificialidade das longas pontes que visam ligar pontos muito distintos.

Mais uma vez, trata-se tão somente de evidenciar o pensamento de base comum às obras, evitando delongar-se nas suas particularidades musicais.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Começamos, apropriadamente, com um exemplo de canto gregoriano: a recitação de um salmo. Em termos musicais, as fórmulas de recitação dos salmos estão a meio caminho entre a mera cantilação (como ocorre nas leituras dos evangelhos, por exemplo) e o canto gregoriano propriamente dito (CORBIN, *op.cit.*, p.9; SAULNIER, *op.cit.*, p.36). Em grande, parte, isto se deve à natureza acentuadamente silábica destas recitações:

Exemplo 3.1: *Salmo 137*, Graduale Romanum, p.144**



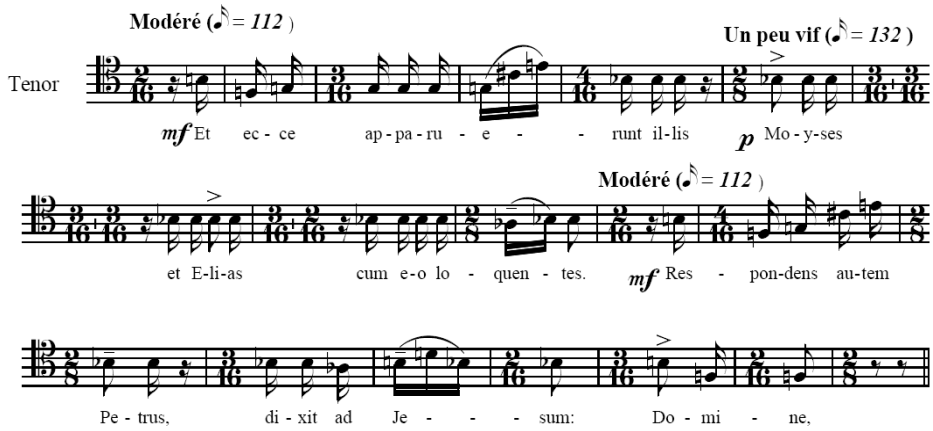
A opção pelo estilo silábico, quer seja mensurado, quer em ritmo prosódico (como é o caso), nasce diretamente da preocupação primordial com a compreensão dos textos. Além de atribuir uma nota (ou no máximo, duas) por sílaba, a frase concilia uma preocupação musical – atingir o tom de recitação (no caso, o *dó*) com uma inflexão intermediária e posterior resolução na *finalis* – com o desenho natural das palavras, não só privilegiando, mas revelando o *cantus obscurior* das palavras.

É esta mesma preocupação com naturalidade e compreensão do texto que está, mesmo que por motivos diferentes, na origem dos recitativos de ópera. Se é verdade, como apontamos no segundo capítulo, que a grande parte da diferença entre a cantilação litúrgica e o *Sprechgesang* e o recitativo reside no uso ao qual se destinam, este último é incluído no contexto da música sacra pelo oratório:

Exemplo 3.2: Handel, Recitativo do *Messias*, p.71

Também neste caso, faz-se um acordo entre as possibilidades musicais – as progressões harmônicas – e o fraseado natural da palavra. Pouco muda, em termos de realização musical do texto, se a técnica de composição muda radicalmente:

Exemplo 3.3: Messiaen, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969), IV: *Récit Évanglique,* Nº 3[1], p.104.



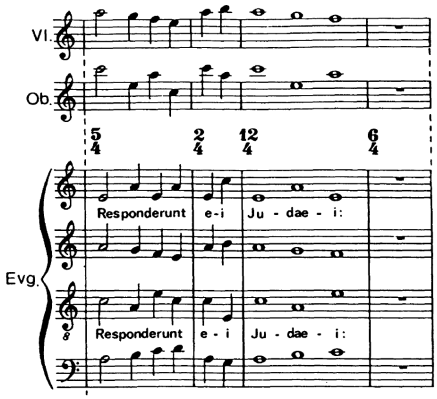
Neste trecho, Messiaen está utilizando o seu segundo modo de transposição limitado: a escala octatônica. Note-se que a colocação dos acentos, além de enfatizar as sílabas tônicas (conforme explicado nas notas introdutórias da obra, o compositor utiliza > e _ para um acento mais forte e outro mais fraco, respectivamente), confere um aspecto de neuma gregoriano aos lugares em que há mais de uma nota por sílaba. O nono e o décimo-quarto compassos do

[1] Quarto movimento, número três de ensaio.

trecho, por exemplo, soam ao ouvinte familiarizado com o cantochão como um *podatus* e um *torculus*, respectivamente. Também a utilização da mesma nota repetida nas palavras *Moyses* e *Elias* remete aos tons salmódicos de recitação, conferindo uma aura de veneração litúrgica a estas duas palavras, como convém ao conteúdo do texto (Mateus 17.3). Quando a duração de cada nota não é adaptada à sílaba que acompanha, o mero rigor das seguidas notas iguais remete a um estilo silábico, ganhando em ritualismo o que perde em naturalidade.

Consideremos os dois exemplos abaixo, retirados da *Passio* (1982) de Arvo Pärt:

Exemplo 3.4: Pärt, *Passio,* III mov. Nº114



Exemplo 3.5: *idem,* I mov, Nº 12

No primeiro caso, as inflexões melódicas acompanham a palavra, especialmente a voz do tenor ("*Responderunt ei")* e do soprano (*"Judæi"*). Já no segundo exemplo, o efeito reside simplesmente na utilização de semibreves iguais, e a melodia atricula-se não com as palavras, mas com o sentido de interrogação da frase.

No caso de Pärt, a adequação da música às palavras não é uma opção pontual, mas encontra-se na maioria de suas obras sacras: um caso icônico é a sua *Missa Sillabica* (1977, rev. 1996), de nome auto-explicativo. A relação entre texto e música está na base da própria técnica de composição desenvolvida e utilizada em diversas obras pelo autor: o *tintinnabuli…*

> "(...) uma onomatopéia que evoca sinos litúrgicos. Enquanto linguagem musical, o *tintinnabuli* volta-se para três elementos essenciais: a tríade, a linha melódica, e o silêncio. Enquanto processo de composição, o *tintinnabuli* une estes elementos com o texto sagrado de uma forma concomitantemente sistemática e profundamente simbólica. Com o *tintinnabuli,* Pärt está sobremaneira preocupado em capturar a 'entonação' das palavras, através de considerações pré-composicionais das dimensões sintáticas e fonéticas de um texto. Resumidamente: o *tintinnabuli* focaliza a linha melódica em torno de uma altura central; acopla alturas triádicas a alturas lineares seguindo vários esquemas; e deriva silêncios e unidades formais da pontuação, estrutura e função do texto que tem em mãos. Disto emerge uma constelação de notas e palavras, que varia entre o austero e o lúdico (ENGELHARDT, 2001, p.989) [2]."

É notável como estes procedimentos aproximam-se dos processos de acentuação e pontuação abordados por Dom Saulnier (vide p. 32). Certamente, o *tintinnabuli* revela ao menos a preocupação em encarnar o espírito do canto gregoriano.

Em um contexto de música mensurada, a adequação ao ritmo do texto muitas vezes implica em modificação constante do compasso (no hinário oficial da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, o tradicional hino "Castelo Forte" está escrito em compassos alternados de 4/4 e 3/2, mudando para 3/4 no quinto compasso, e para 4/4 no décimo[3]) bem como em deslocamento por síncopes, contratempos e ligaduras dentro dos compassos. Se em algumas obras de Stravinsky esta incessante modificação dos compassos pode ser creditada a aspectos musicais como interpolação irregular de fragmentos rítmicos e motívicos, em sua *Missa para coro e dez instrumentos de sopro* (1948) o procedimento está certamente vinculado à primazia do texto:

> "Quanto ao *Credo* [da *Missa*], Stravinsky disse que assim como 'compõe-se uma marcha para ajudar os homens a marchar, também em meu *Credo* eu espero providenciar um amparo para o texto. O *Credo* é o movimento mais longo: há muito para crer' "(STEINBERG, 2005, p.272)[4].

[2] "(...) the music language and compositional process Pärt describes as *tintinnabuli*, an onomatopoeic term recalling liturgical bells. As a musical language, *tintinnabuli* is concerned with three essential elements: the triad, the linear melodic line, and silence. As a compositional process, *tintinnabuli* unites these elements with a sacred text in a manner that is at once systematic and deeply symbolic. With *tintinnabuli*, Pärt is most occupied with capturing the 'intonations' of words through a precompositional consideration of both the phonetic and syntactic dimensions of a text. Briefly the, *tintinnabuli* focuses the linear melodic line around a central pitch; pairs triadic pitches with linear pitches according to a variety of schemata; and derives silences and formal units from the punctuation, structure, and function of the text at hand. What emerges is a constellation of word and tone ranging from the austere to the playful." Grifos no original.

[3] Hinos do Povo de Deus (HPD), Nº 97.

[4] "Of the Credo, Stravinsky said that 'as one composes a march to facilitate marching men, so with my Credo I hope to provide an aid to the text. The Credo is the longest movement. There is much to believe."

Exemplo 3.6: Stravinsky, *Missa*, II:Credo, p.12

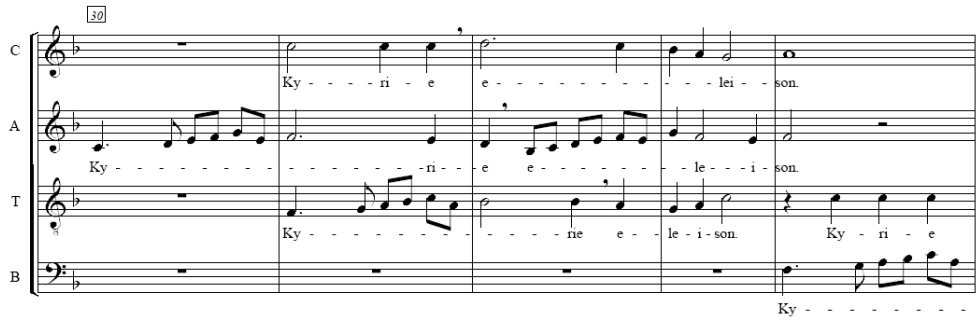
Não por acaso, composições dentro deste paradigma são encontradas na maioria dos compositores do século XX interessados em música sacra[5], pois a composição silábica é um arquétipo importante para este repertório, e foi realizada de diversas formas ao longo do último milênio.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

A composição silábica, contudo, não é o único meio de se assegurar a compreensão do texto. Comparemos os seguintes trechos de dois *Kyries,* um de Palestrina e outro de Mozart:

[5] Ainda poderia ser acrescentado o exemplo da obra *The Bridegroom* (2000), de John Tavener, que também, segundo Deborah Garwood, faz da alternância de compassos um recurso musical a serviço do texto: "The entire piece, in fact, is segmented into constantly changing time signatures, anywhere from 5/2 (…) to 23/4 (…). Some measures just have an "X" for a time signature and instruct the vocalists to sing in a speaking rhythm. In contrast to say a 4/4 time signature that remains consistent for a whole piece, The Bridegroom's meter(s) essentially dispense with rhythm in favor of continuous flow in an overall slow tempo" (2001, pp. 84,5).

Exemplo 3.7: Palestrina, *Missa Æterna Munera*, *Kyrie*, cc.30-35

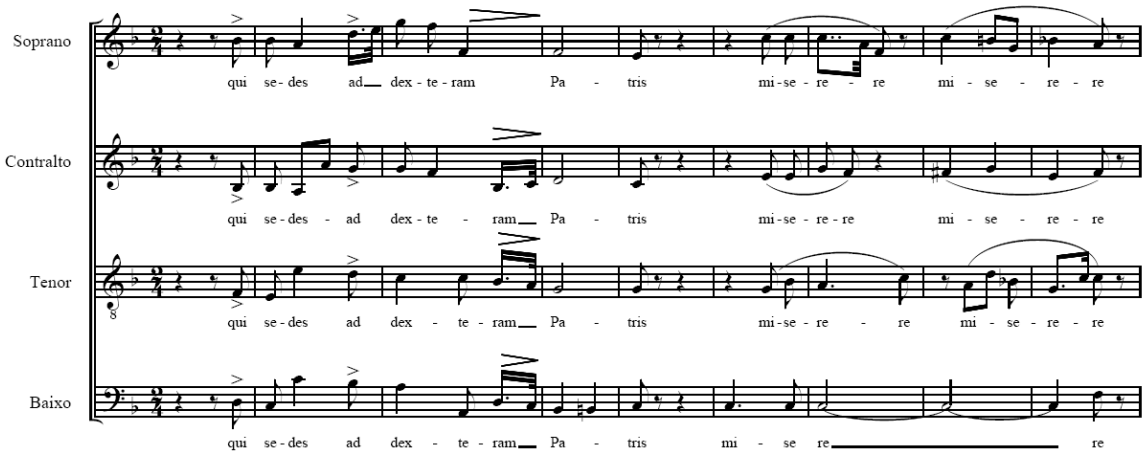


Exemplo 3.8: Mozart, *Requiem*, *I: Requiem*, cc. 49-52

Apesar das diferenças evidentes – entre as quais a liturgicamente transgressora opção mozartiana de colocar o *Kyrie* e o *Christe* juntos, como sujeito e contra-sujeito – o cuidado tomado pelos dois compositores de manter o texto compreensível encontra uma forma semelhante. Mesmo com as vozes em polifonia real, com completa independência, e cada voz apresentando um estilo mais melismático que silábico ou neumático (em categorias gregorianas), a compreensão do texto é assegurada pela não-sobreposição da maioria das consoantes, especialmente as iniciais. Como estas são as principais responsáveis pela compreensão do texto, uma vez que as consoantes são pronunciadas distintamente, a vogal pode se estender em melismas sem prejuízo à assimilação das palavras. Este é um aspecto que precisa ser observado com mais cuidado no início de textos que, como o *Kyrie*, serão repetidos diversas vezes: a memória se encarrega de completar o resto (retomaremos esta idéia mais

adiante), gerando mais liberdade para o desenvolvimente da música. No exemplo 3.9, note-se especialmente como, mesmo no pedal atribuído ao baixo (sexto ao nono compasso do excerto), que se desvincula completamente das melodias das outras vozes, José Maurício Nunes Garcia faz coincidir as sílabas entre esta e as demais vozes, alinhando por fim a sílaba *ré* do primeiro *miserere* do baixo com a equivalente do segundo *miserere* das demais vozes:

Ex.3.9: José Maurício Nunes Garcia, *Missa de Santa Cecília, Gloria: Qui sedes,* cc.84-92, excerto do coral.



❖ ❖ ❖ ❖ ❖

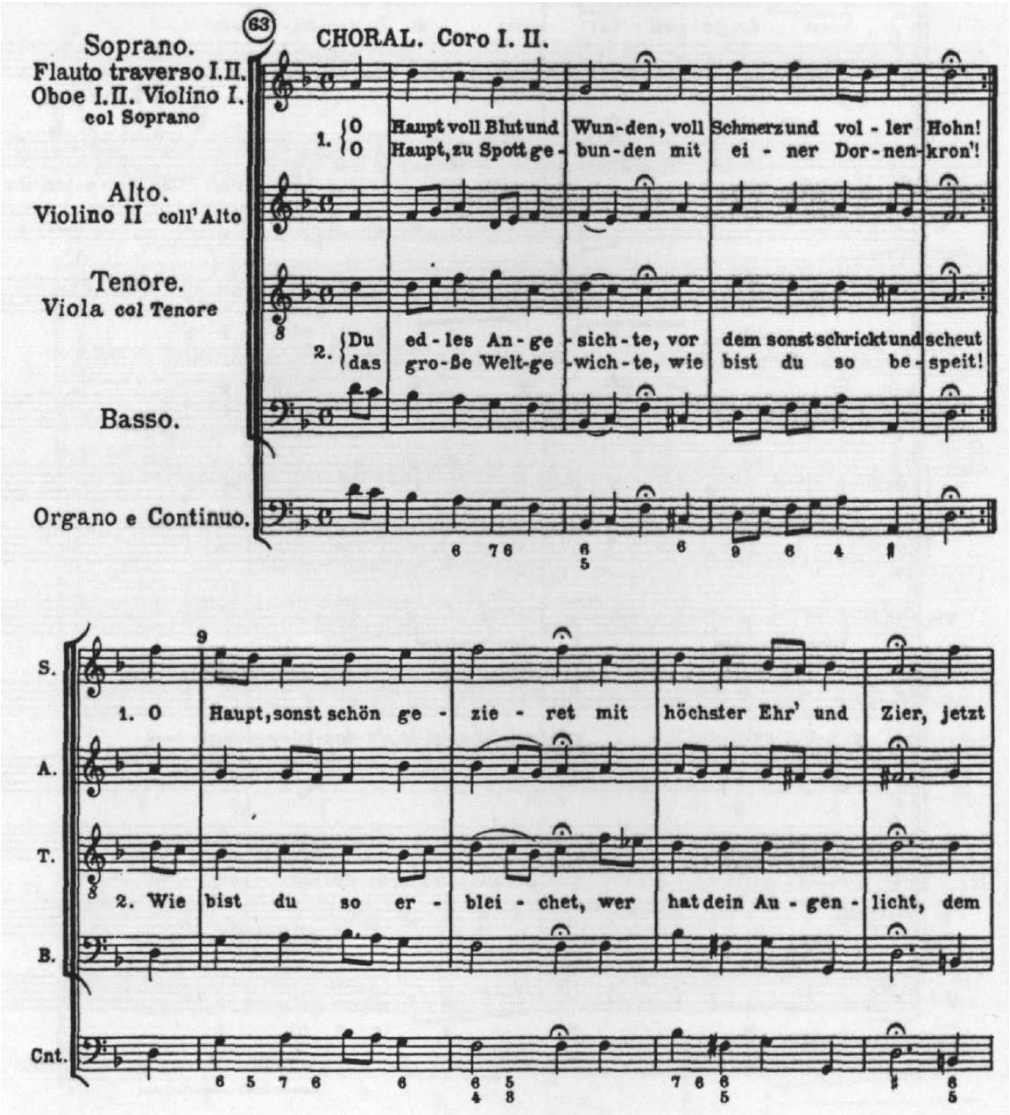
É claro que muitos destes exemplos, como o de Nunes Garcia, partem claramente da ornamentação de um coral homofônico. O gênero coral, além de ser central na tradição da música sacra – especialmente na luterana e anglicana – tem uma função litúrgica muito importante: se, em alguns contextos, os corais eram cantados pela comunidade, em outros eles tomaram o lugar desta (este processo de representação metonímica será retomado no quarto capítulo). Portanto, o coro – e por extensão, o gênero coral – é muitas vezes o símbolo da comunidade, com as conotações litúrgicas e dramáticas que isto implica. Tomemos um coral emblemático de Hans Leo Hassler, que ficou famoso com a substituição da letra original pelo texto de Paul Gerhardt (1607-1676), *O Haupt voll Blut und Wunden*:

Exemplo 3.10: Hassler, *Mein G`müth is mir verwirret,* cc. 1-7

Quando, ao longo de sua *Paixão Segundo São Mateus,* Bach insere – cada vez em uma tonalidade diferente, com pequenas alterações e uma surpreendente modificação harmônica ao final da sua última aparição – este coral cinco vezes, o que está em jogo é mais do que uma mera citação. Trata-se, em primeiro lugar, de um sábio procedimento do ponto de vista litúrgico: não esqueçamos que, embora não sejam uma forma pertencente à missa, as paixões têm seu lugar no calendário eclesiástico – em alguns lugares, já eram encenadas na Idade Média, com cantochão (STEINBERG, 2005, p. 17), e a *Paixão Segundo São Mateus* estreou em seu tempo e

locus eclestiástico adequado: na Igreja de São Tomas, Leipzig, na Sexta-Feira Santa e 1729 – e, portanto, têm função litúrgica. Além dos aspectos didáticos destas interpolações (a serem abordadas no quarto capítulo), os corais representavam uma possibilidade de a comunidade cantar junto os hinos que, certamente, eram-lhes familiares. É interessante notar que Bach altera a ordem original das estrofes, guardando o início do poema de Gerhardt, "Ó fronte ensanguentada" [6] para a penúltima aparição do coral, precisamente no momento em que os guardas colocam a coroa de espinhos sobre a fronte de Jesus.

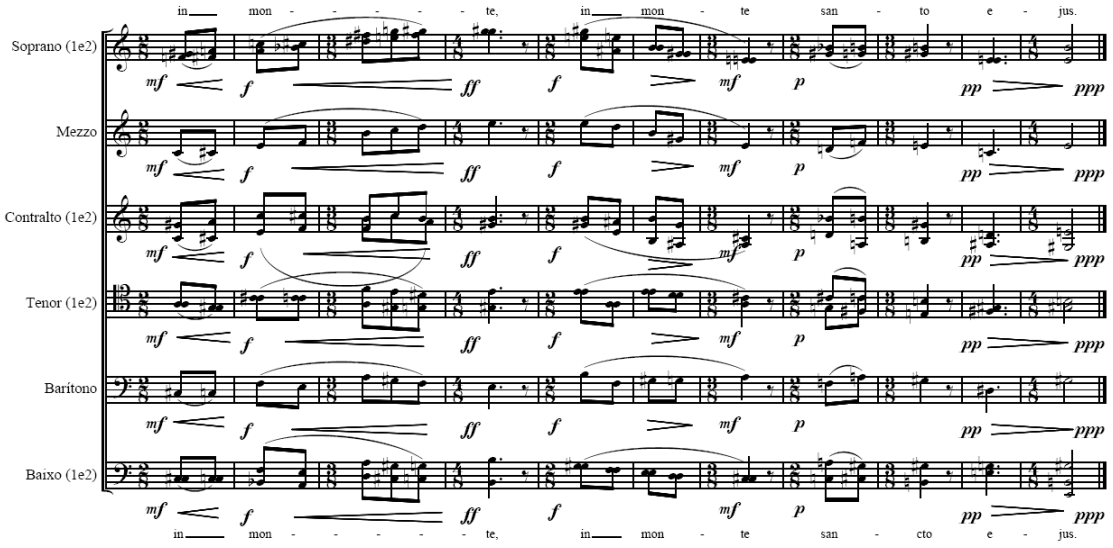
Ex. 3.11: Bach, *Paixão Segundo São Mateus, Choral,* Nº 63, p.236



[6] Este é o título da obra na tradução em português do HPD, Nº 53. Este hino ainda hoje faz parte ativa do repertório luterano.

É claro que, no contexto do século XX, é mais difícil (embora não impossível) trabalhar com a participação da comunidade. A força do estilo coral, no entanto, continua sendo uma ferramenta para o compositor, bem como suas conotações comunitárias. O sétimo movimento de *La transfiguration…* de Messiaen é um coral, intitulado *Choral de la Sainte Montagne.* O texto cantado, retirado do Salmo 48.1,2, tem uma forte conotação comunitária, pois fala de Jerusalém e do Monte Sião como símbolos da presença de Deus entre seu povo. A adoção de um estilo coral por Messiaen é muito eficiente neste passagem, que encerra o primeiro septenário da obra:

Ex. 3.12: Messiaen, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, VII: *Choral de la Sainte Montagne* , Nº 3, p.164-166, excerto.

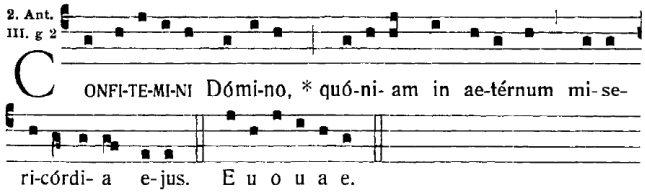


As características do gênero coral são evidentes: além da homofonia, os compassos variam para seguir o texto. A condução harmônica é sólida, com resolução final no acorde de Mi Maior, tradicionalmente um acorde com conotações paradisíacas (MELLERS *in* HILL[ed], 1994 p.452) [7].

A oposição entre a comunidade, em si ou representada pelo coro, e o sacerdote, às vezes substituído por um solista, está na origem de uma série de procedimentos musicais antifonais. O princípio, é claro, está na leitura antifonal dos salmos, datando dos séculos III ou IV (SAULNIER, p. 36). Mas mesmo esta prática tem raízes mais antigas, pois alguma forma de alternância está embutida já na estrutura poética de muitos dos salmos (como os salmos 129, 135 e 136):

> "Dêem graças ao Senhor, porque ele é bom.
> O seu amor dura para sempre!
> Dêem graças ao Deus dos deuses.
> O seu amor dura para sempre!
> Dêem graça ao Senhor dos senhores.
> O seu amor dura para sempre! (…)" (Sl. 136)

Ex.3.13: *Psalmus 135,* Antiphonale p.137



Psalmus 135. I.

CONFITEMINI Dómino quóniam bonus: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Confitémini Deo deórum: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Confitémini Dómino dominórum: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Qui facit mirabília magna solus: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Qui fecit coelos in intelléctu: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Qui firmávit terram super aquas: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Qui fecit luminária magna: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Solem in potestátem diéi: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus.

Lunam et stellas in potestátem noctis: * quóniam in aetérnum misericórdia ejus. [8]

[7] "Throughout the work, E major is to be the key of paradise: as for that matter it had traditionally been in Europe music, at least since the Baroque era, probably because it was the sharpest, ('highest') major key in common use." Sobre convenções de significado, trataremos no capítulo seguinte.

[8] O asterisco indica alternância entre cantor e coro, ou, ocasionalmente, entre um coro e outro.

O *stile concertato* barroco retoma o prinícípio da alternância, que se torna um elemento estrutural do estilo – considerado, século XVIII adentro, como apropriado para a Igreja (DOTTORI, 1997, p. 70) – chegando à autonomia instrumental com o concerto grosso (que, por sua vez, conduziria aos concertos de solistas e orquestra, com longa vida classicismo e romantismo adentro). A utilização de corais com mais de cinco vozes oportunizava diversas possibilidades de combinação, alternando entre solista versus coro, duas versus três vozes, e muitas outras combinações possíveis.

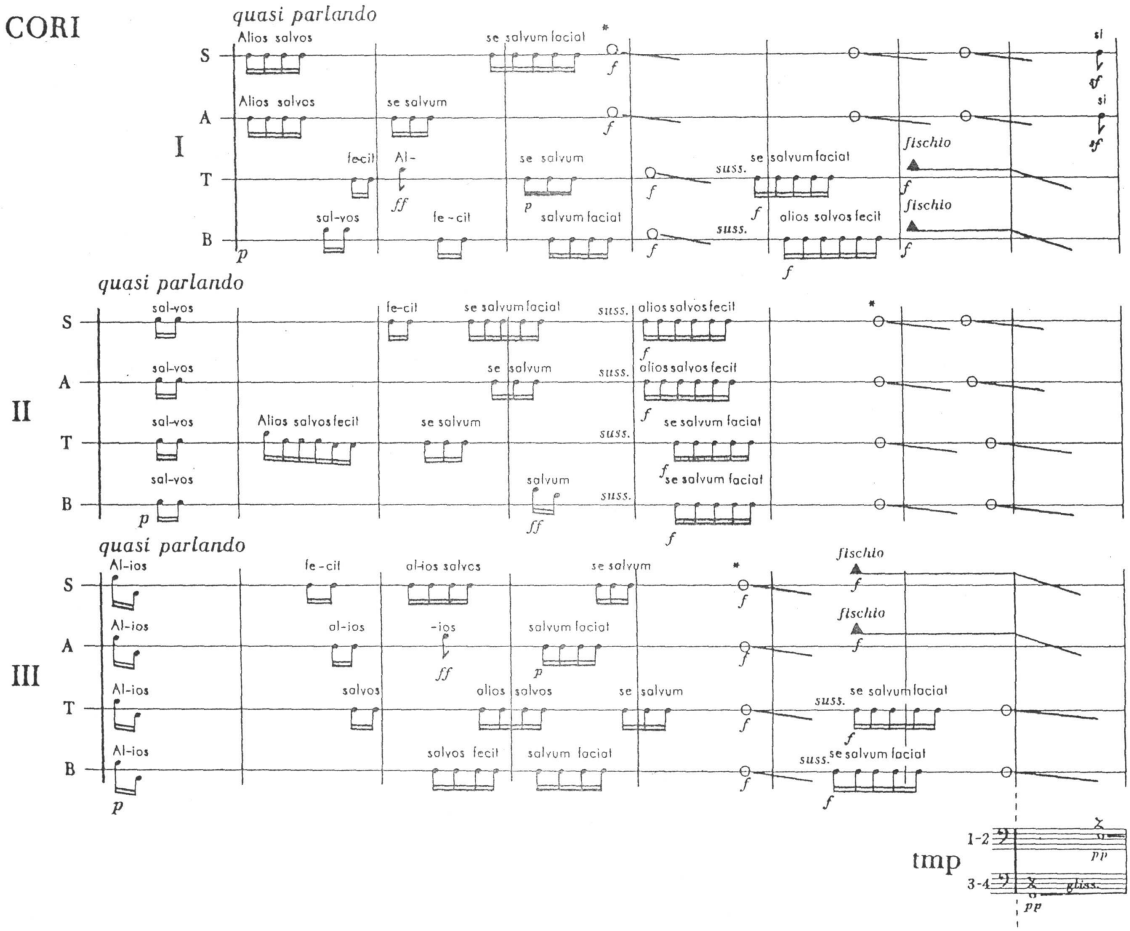
Ex. 3.14: Monteverdi, *Beatus Vir (Sl.111 [112])*, cc. 1-8

Uma forma especialmente notável de alternância encontra-se nos famosos *cori spezatti* na Catedral de São Marcos, em Veneza – o mesmo lugar em que Monteverdi atuou. Assim, acrescenta-se às oposições solista/coro (sacerdote/comunidade) e coro/coro uma dimensão espacial, aproveitando as características acústicas do ambiente: uma vez que o alto índice de ressonância da Catedral de São Marcos dificultava um uníssono claro, a opção por espalhar os coros no espaço e fazê-los cantar em alternância revelou dar grande efeito. Se, no tempo de Monteverdi, o também chamado "estilo policoral" já não estava mais tão em voga, alguns anos antes Giovanni Gabrieli fazia pleno uso das possibilidades desta técnica:

Ex.3.14: Giovanni Gabrieli, *Sacra Symphonyæ, Gloria*, cc.1-6

Este acréscimo de uma dimensão à música – a inclusão do espaço como elemento de composição – foi retomado e explorado no século XX (PIANA, *op.cit.,* p.9). Basta pensar em obras como *Gruppen* (1957) de Stockhausen – interpretado por três orquestras colocadas em volta do público – ou o *Poème Électronique* (1958), obra eletroacústica de Varèse – difundida por muitos alto-falantes instalados no prédio especialmente concebido por Le Corbusier. Também a música sacra desse século aproveitou esta possibilidade musical: Penderecki orienta que, em sua *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam* (1966), os três corais sejam colocados separados um do outro, acentuando o efeito dramático como a passagem em que a multidão zomba de Cristo:

Ex.3.15: Penderecki, *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam,* p.94



❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Um dos procedimentos arquetípicos que se faz presente de diversas maneiras é a re-elaboração de música sacra anterior. Após um século XIX marcado pela figura do gênio e de um século XX obcecado pela novidade (PIANA, *id.* p. 9), pode parecer estranho para a mente contemporânea o quanto a reutilização de música de outros compositores – ou mesmo o reaproveitamento exaustivo de trechos próprios em várias obras diferentes – não era considerada motivo de crítica durante a maior parte da história da música. Ao contrário: na música sacra, pelo menos, a relação com a tradição musical era creditada ao compositor como pertencimento ao gênero, e, portanto, uma virtude[9].

Na esfera do reaproveitamento direto de material, encontramos o vasto repertório de motetos e missas de tenor e missas de paródia – que, como se sabe, eram construídas tanto com base e *cantus firmi* sacros quanto a partir do repertório profano[10]. Nos três exemplos abaixo temos utilizações diferentes do mesmo canto gregoriano: o hino *Pange Lingua*, com texto atribuído a São Tomás de Aquino (**ex.** 3.16). Enquanto William Byrd e Tomás de Victoria usam o gregoriano como base para uma composição sobre o próprio texto de Aquino – o que para nós pode parecer excesso de obviedade, mas para os próprios compositores e seus ouvintes pareceria simplesmente a escolha adequada – Josquin utiliza o *cantus firums* de base para a composição da sua missa [11].

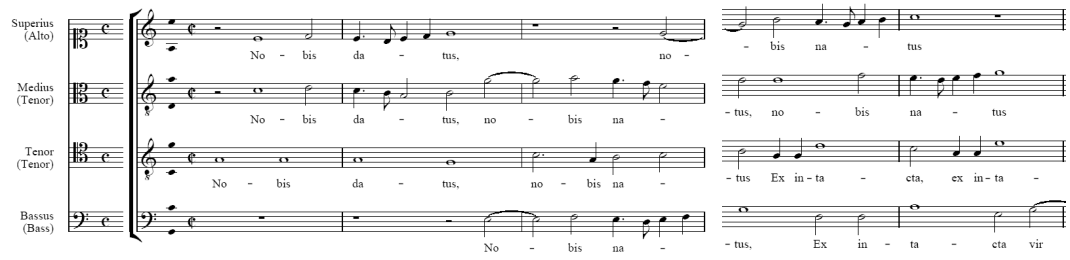
Ex.3.16: *Pange Lingua*, Graduale Romanum, p. 216

[9] Basta lembrar a referência feita por Durán a modelos anteriores, citada na p.13.

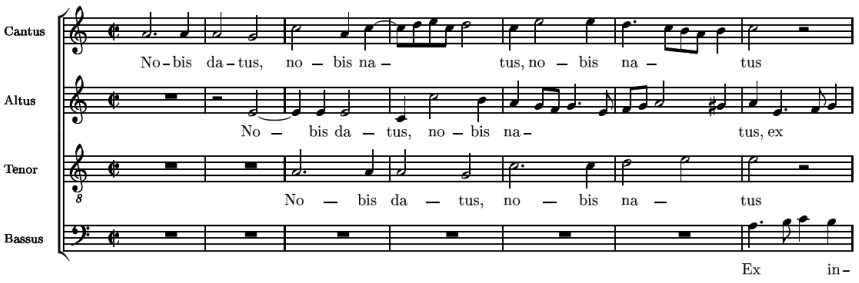
[10] Quanto à questão da apropriação da música sacra pela profana, vide capítulo quarto.

[11] É interessante notar que apenas Josquin utiliza a melodia conforme citado no Graduale Romanum (conforme a edição moderna, vale lembrar), enquanto os dois primeiros partem de uma versão que desconsidera a inflexão no tom superior na sílaba tônica "**lin**-gua". Inclusive na edição consultada da partitura de Victoria, em que as estrofes ímpares devem ser feitas em cantochão e as pares na polifonia do compositor espanhol, o *cauntus firmus* prescrito ignora esta inflexão, iniciando com três notas iguais repetidas.

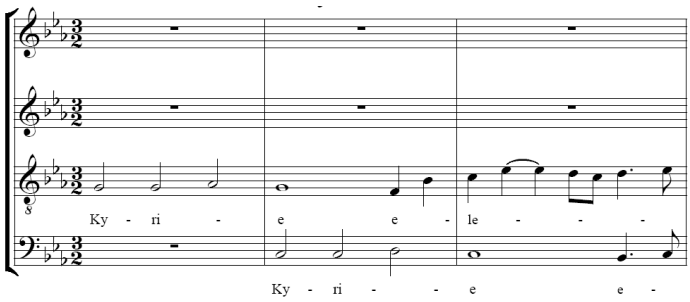
Ex.3.17: Byrd, *Pange Lingua Gloriosi,* 2ª estrofe, cc. 1-5



Ex.3.18: Victoria, *Pange Lingua Gloriosi,* 2ª estrofe, cc. 1-7

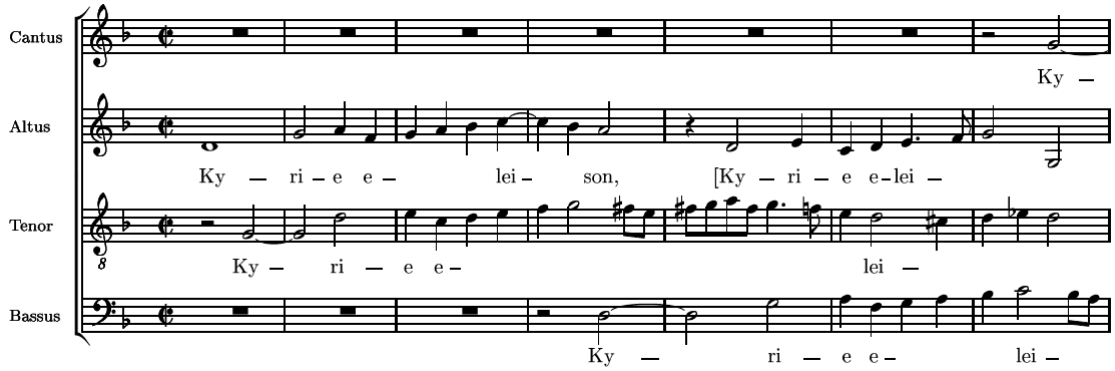


Ex.3.19: Josquin des Prés, *Missa Pange Lingua*, *Kyrie*, cc.1-3



Em todos estes exemplos, a melodia original aparece, adequadamente, no tenor. Mas em sua *Missa Ave Maris Stella* Victoria atinge ainda maior unidade musical ao apresentar também uma versão modificada da melodia no contralto, substituindo o salto inicial ascendente de uma quinta justa por uma quarta, num procedimento muito semelhante ao que viria a ser uso comum na resposta tonal das fugas barrocas. Josquin parte do mesmo *cantus firmus* para atingir também notável unidade musical em sua missa homônima. Voltaremos a esta questão em breve.

Ex.3.20: Victoria, *Missa Ave Maris Stella*, *Kyrie*, cc.1-7



Ex.3.20: Josquin des Prés, *Missa Ave Maris Stella*, *Kyrie*, cc.1-4

A mesma lógica de pertencimento vale para a já discutida citação do coral de Hassler por Bach. Afinal, quer se trate da inclusão do próprio coral (mesmo que recriado harmônica e ritmicamente), quer de inseri-lo no contexto florido de um coral figurado, constitui um diálogo litúrgico-musical com uma forma comunitária, e não passaria pela mente de um músico barroco acusá-lo de plágio ou falta de criatividade. Ao contrário, conciliando a artisticidade reservada aos profissionais com ao menos a possibilidade de inclusão da comunidade – como no exemplo abaixo, em que a linha do Canto I contém, de forma simples e direta, a melodia atribuída a Lutero para a tradução alemã do Agnus Dei[12] – tal procedimento tem grande valor, não só pelo pertencimento à tradição, mas por suas vantagens de uso litúrgico.

[12] HPD Nº 49

Ex.3.21: Bach, *Kyrie-Christe, du Lamm Gottes,* BWV 233ª, cc.1-12

Além das citações e recriações diretas do repertório sacro, constitui fator de pertencimento a reelaboração de gêneros musicais. Consideremos os exemplos seguintes:

Ex.3.22: Padre José Maurício, *Missa Pastoril para noite de Natal, Kyrie, pp.29,30*

Cl.
Fg
Cor
Trp
Timp
6
S
A
T
B
Ky - ri - e e - le - - - i - son e -
Ky - ri - e e - le - - - i - son e -
Ky - - - ri - e e -
Ky - ri - e e - - le - - - i - son e -
Vla.
Vlc.
Org
cresc
soli
soli

Ex.3.23: Almeida Prado, *Messe de Saint Nicolas, Credo*, p.65

Em ambos os casos, encontramos os mesmos elementos, que fazem parte do gênero: compasso composto (no caso de Almeida Prado, com adição de uma colcheia), longos pedais, instrumentos de sopro. A adoção de um estilo pastoral traz novas conotações à obra em questão, mas de formas ligeiramente diferentes: na obra de José Maurício o caráter deve-se à ocasião litúrgica – a missa de noite de Natal – conferindo assim uma cor própria a um texto do ordinário. Já no caso de Almeida Prado, as implicações são de natureza teológica mais refinada: inserindo o trecho pastoral logo após o *"homo factus est"* cantado pelo coro, o compositor utiliza a associação deste estilo com a noite de Natal para fazer um comentário musical sobre a encarnação de Cristo, que o texto não explicita, mas biblicamente subentende. Ou seja, Almeida Prado utiliza uma opção musical convencionalizada por obras como a de José Maurício – ou, para citar mais um exemplo desta associação, a inserção da *Pifa* logo após o coro *For unto us a child is born*, no *Messias* de Handel – para enriquecer o significado de um texto que originalmente não tem esta conotação. Certamente, o procedimento é consciente, pois o próprio autor o reconhece nas notas do programa do concerto de estréia, confessando o desejo por uma atmosfera *naïf*, com os violinos embalando a criança ao som da flauta[13] (ALMEIDA PRADO, 1987).

[13] "Mais il y a um moment où la pensée de l'Enfant – Jésus m'a incite à écrire un 'moment de creche', naïf, une pastorale, avec la flûte solo que bercent les ondulations des violons".

A relação entre obras e o compartilhamento de procedimentos musicais pode ocorrer por elementos de pertencimento, resignificação, ou de homenagem. É notável o quanto a música que Almeida Prado escreve para o texto sobre a geração trinitária do Filho *("deum de deo, lumen de lumine, deum vero de deo vero, genitum non factum consubsatialem patri")*, no Credo da mesma obra, assemelha-se à música de seu professor, Messiaen, para o batismo de Jesus (Mateus 17.5), no oitavo movimento, *Récit Évangelique* (MESSIAEN, 1972, p.176-185). Trata-se de um dos poucos momentos nos Evangelhos em que toda a Trindade se faz presente. Ora, a música que Messiaen escreve para este momento é formada de elementos – *glissando, glissando* harmônico nas cordas, trinados também de harmônicos – que serão retomados pelo compositor justamente sobre um texto de Tomás de Aquino que versa sobre a presença de toda a Trindade na transfiguração de Cristo (XIII: *Tota Trinitas apparuit, id.,* pp. 412-414). A sonoridade impressionista criada pode ser facilmente associada à idéia de nuvem, presentes em ambas as obras: em Messiaen, no texto (*"spiritus sanctus in nube clara"*); em Almeida Prado, no contexto da história evangélica.

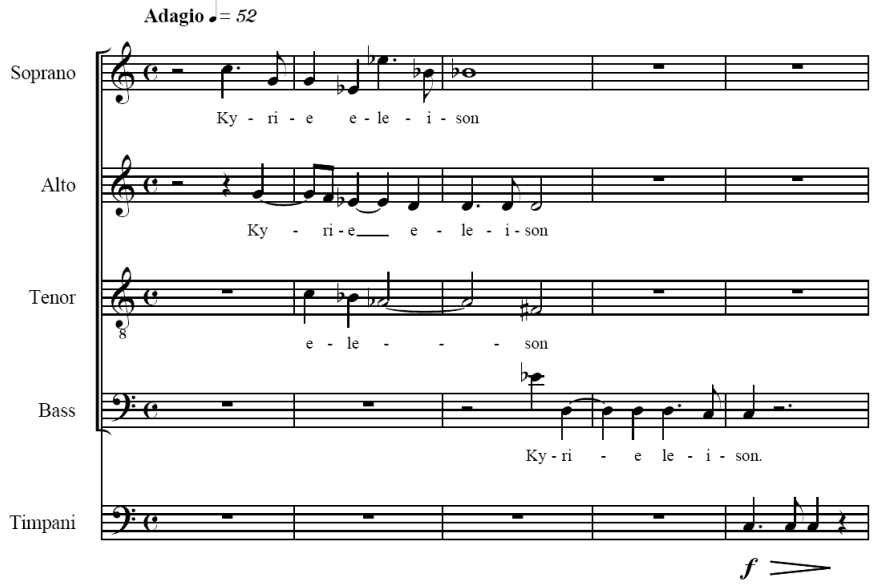
Certamente um dos casos mais emblemáticos da retomada de procedimentos musicais antigos como pertencimento à tradição é o do *stile antico.* Mas como este já foi discutido no segundo capítulo, limitar-nos-emos a dar três exemplos para demonstrar como a utilização do termo pode não fazer mais sentido, não havendo quaisquer aspectos técnicos fundamentalmente vinculados a ele. Mas a utilização de procedimentos imitativos[14], entradas seqüenciais das vozes, às vezes até em quintas, resolução (como quer que o termo seja entendido) de retardos, entre outras características do estilo, ainda tem espaço na música sacra.

Ex.3.24: Villa-Lobos, *Missa São Sebastião, Kyrie*, p.1

[14] Note-se como, no *Kyrie* de Almeida Prado, o tímpano retoma o ritmo natural da primeira palavra – que, aliás, aparece também no trecho de Villa-Lobos – para fazer uma última entrada em ritmo imitativo, na mesma nota do início.

Ex.3.24: Mozart, *Missa em Dó menor, Gloria,* p.10

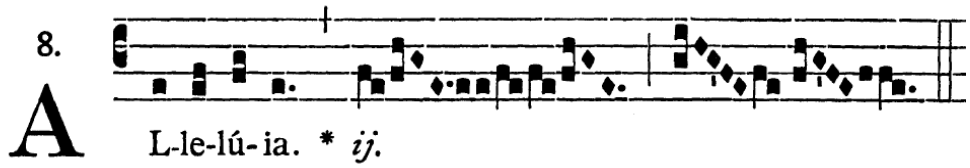
Ex. 3.26: Almeida Prado, *Messe de Saint Nicolas, Kyrie,* p.5, excerto.



❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Ao discutir, no segundo capítulo, o conceito de *jubilus*, vimos como em Agostinho encontramos uma brecha teológica para a valorização da música pura. No contexto gregoriano, o Aleluia é a expressão icônica desta alegria que se expande em melismas, transcedendo os limites de significação da palavra[15].

Ex.3.27: *Alleluia,* Graduale Romanum, p. 25



Se a própria palavra "aleluia" já é uma expressão de júbilo intraduzível – embora literalmente signifique "Louve ao Senhor", é mantida no hebraico, pois contém o fonema *Yah,* abreviação do nome impronunciável de Deus (SAULNIER, *id.,* p.81) – quanto mais intraduzível é o melisma que a estende: trata-se verdadeiramente de música pura, a serviço da liturgia. Não por acaso, justamente em muitos textos de regozijo encontramos o esgotamento das palavras pela sua repetição e/ou extensão em melismas. Observemos quão florida é a linha da soprano do *Laudamus* de Padre José Maurício.

[15]"Iubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? Bene cantate ei in iubilatione." (AGOSTINHO, *Enarrationes in Paslmos*, Nº 99.8) (...) " 5. Quid si de intellectu aliquid dicam? Et quanto minus est quam Verbum Dei? (...) Vincit ille omnem lucem, vincit omnem sonum, vincit omnem intellectum." (AGOSTINHO, *Sermones*, Nº 28).

Ex.3.28: Padre José Maurício, *Missa de Santa Cecília¸ Laudamus,* p. 93

John Tavener parte desta característica mais sonora que semântica do *Alleluia* para a composição de sua curta peça *Out of the Night (Alleluia)* (1996), para viola e canto solo. A peça, formada da simples vocalização da palavra aleluia, pode ser executada com ou sem a voz. Neste último caso, aproveita-se a brecha do *jubilus* para atribuir a uma obra instrumental, pelo título, o papel tradicionalmente delegado ao melisma. Muito antes dele, na realidade, Messiaen já

havia optado por uma melodia ornamentada como expressão instrumental do *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*, segundo movimento de *L'Ascension* (1934) :

Ex.3.29: Messiaen, *L'Ascension* (versão para órgão), *II: Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel,* cc.1-4

É também pela presença de melismas ornamentais que o *incipit* do *Gloria* se destaca da atmosfera austera da *Missa* de Stravinsky, evidenciando o *jubilus* contido no texto tanto na melodia da voz quanto dos instrumentos:

Ex.3.30: Stravinsky, *Missa, Gloria*, p. 5

Dentro destes pequenos espaços conquistados pela música instrumental dentro da liturgia, a mais estabelecida historicamente é provavelmente o prelúdio. Embora o intróito da Missa originalmente tivesse a função de acompanhar a entrada das pessoas e dos celebrantes (AURELIANO DE REÓME [c.843] *in* WILSON, 1990, p. 41), alongando-se até que todos estivessem prontos, ao longo da história da Igreja ele perdeu esta função prática, recebendo um lugar estabelecido no início do culto e com o número de versos reduzido (WILSON, *id.*, p. 46). Este espaço foi tomado pelo prelúdio, improvisado ou escrito pelo organista para acompanhar a entrada na igreja e para introduzir e dar os tons dos hinos.

Mesmo quando estabelecido como forma autônoma, sendo na maioria das vezes escrito (como nos *Prelúdios e Fugas* de Bach), o prelúdio nunca perdeu seu caráter de improvisação, de liberdade[16] que, em última instância, nos faz remeter ao *jubilus*. O fato de Messiaen, provavelmente o mais importante compositor a se dedicar principalmente à música de caráter religioso no século XX, ter sido, ao longo da sua vida, organista da igreja de *La Trinité*, em Paris, demonstra a permanência dos prelúdios instrumentais e sua importância para a liturgia. Além da justificação teológica e de prática hitórica, lembremos que Bento XIV aprovou o uso da *sinfonia,* afirmando que a música sem palavras tem lugar próprio no início e entre as partes da liturgia, desde que, com gravidade, inspire à devoção[17]. Mas para que o prelúdio ou outros trechos instrumentais sejam usados com êxito na liturgia é necessário atentar para a orientação

[16] "As is well known, Bach in his life's work never used the archaic designation "ricercar" except for the two pieces in the Musical Offering. Throughout the age of humanism, a large number of literary sources compare and indeed identify a specific section of the orator's speech, the exordium (proem) or introduction, with an equally specific part of a musical performance, the preludial ricercar. All of these can be traced back to a passage in the third book of Aristotle's Ars rhetorica, where the proem is compared to the *freely improvised proaulion or prelude* (translated invariably as "ricercar" by the sixteenth-century Italian humanists), consisting of whatever the performer can execute skillfully, and not connected with what follows. But even more influential in humanistic rhetoric was Cicero's reaction to this passage, demanding coherence with the rest of the speech, dignity and gravity rather than external brilliance. For he distinguished two types of exordia: one, the principium, is direct, plain, like an improvisation; the other, the insinuatio or "subtle approach," steals upon the listener's mind unobtrusively, by indirection, with all the resources of the orator's art, and is used to captivate a hostile audience." (KIRKENDALE, 1980, p.93). Grifo meu.

[17] "1. Infine, per ciò che riguarda le sinfonie, dove il loro uso è già introdotto, potranno tollerarsi, purché siano serie, e non rechino, a causa della loro lunghezza, noia o grave incomodo a quelli che sono nel Coro, o che funzionano all'Altare, nei Vespri e nelle Messe. Di queste sinfonie parla il Suarez:'Da ciò si comprende che, di per sé, non è da condannarsi l'uso di intercalare agli Uffici Divini il suono dell'organo senza canto, adoperando solo con soavità la musica degli strumenti, come succede qualche volta durante la Messa solenne, o nelle Ore Canoniche, tra i Salmi. In questi casi tale suono non è parte dell'Ufficio, e ridonda a solennità ed a venerazione dell'Ufficio stesso ed a elevazione degli spiriti dei fedeli, affinché più facilmente si muovano a devozione o vi si dispongano. Ancorché però nessun canto vocale si associ a questo suono, occorre che detto suono sia grave e adatto a eccitare la devozione' 2. Non si deve però qui tacere essere cosa assai sconveniente e da non più tollerarsi, che in alcuni giorni dell'anno si tengano sinfonie sontuose e rumorose, si tengano canti musicali nei Templi, del tutto sconvenienti ai Sacri Misteri che la Chiesa in quel dato tempo propone alla venerazione dei fedeli." (BENTO XIV, *op. cit.*, cap.13.1, 2).

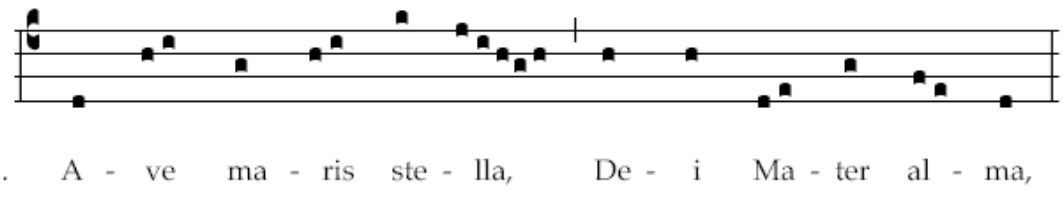
de Agostinho de que a razão (*ratio*) e o entendimento (*intelligere*) devem estar sempre atentos, julgando a música, de modo a dar vazão aos sentimentos sem que estes venham a dominar o corpo (AGOSTINHO, *De musica,* Livro VI; *Confissões,* Livro 10.33). É justamente na possibilidade de interrelações entre mente e alma que está a contribuição de Agostinho para a teologia da música (MEYER-BAER, 1953, p.225) – pensamento que seria retomado e renovado por Lutero (TARRY, 1973, *passim*). Na prática, isto implica que é necessário – quer por costume, quer por explicação – que a comunidade entenda o papel litúrgico e teológico da música instrumental durante o serviço religioso, para que ela não venha a ser entendida como mera exibição e entretenimento.

Antes de abandonarmos o campo das considerações puramente musicais, é preciso tratar a questão da unidade musical em obras litúrgicas. Certamente, este não é um aspecto exigido pela liturgia. Ao contrário, em alguns períodos, "existiram sistemas estéticos que favoreciam a variedade das partes acima de sua coerência funcional" (DOTTORI, 1997, p.122) [18]. No entanto, encontramos a precoupação com a coerência formal em várias obras sacras ao longo da história. Isto ocorre de várias formas, desde a organização formal[19] das partes da missa – como o já citado pareamento entre *Sanctus* e *Agnus Dei* e entre *Gloria* e *Credo* na *Missa de Nostre Dame* de Machaut, retomada por Stravinsky na organização formal de sua missa – até a utilização de temas cíclicos. As missas de tenor prestam-se especialmente a este tipo de unidade: basta para isso escrever todas as partes do ordinário baseado no mesmo *cantus firmus*. É o que faz Josquin, em sua já citada *Missa Ave Maris Stella* (para o início do *Kyrie*, ver p. 69, acima):

[18] "This practice of providing, through repetition, a greater integration into the parts of the piece gives us a sense of a very coherent piece, though this was not always felt positively by contemporary comentators. In several periods of musical history, including the eighteenth century, there existed aesthetic systems that favoured the variety of parts over their functional cohesion."

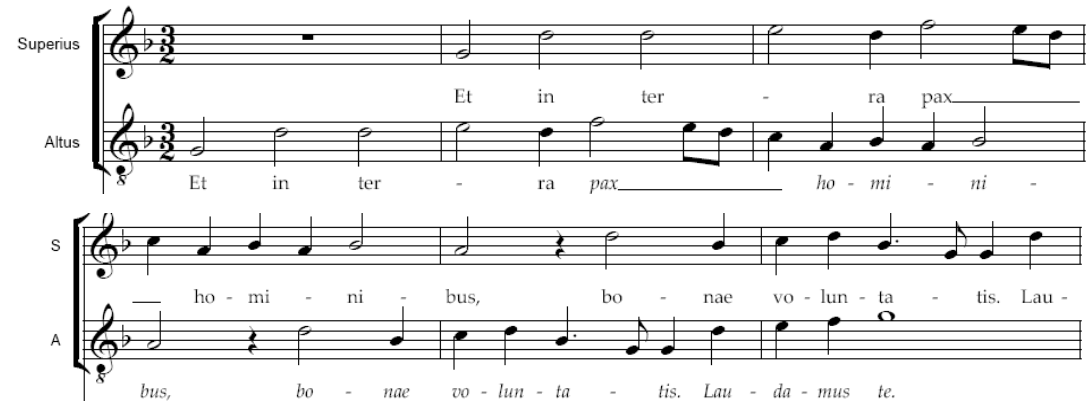
[19] "Structural symmetry (which is frequently text-generated) may be achieved in various ways, including intervallic, motivic, harmonic and textural techniques. While the first consistent application of symmetrical procedures occurs in the motets of Josquin des Prez between c. 1495 and 1515, many other contemporary Franco-Flemish and Spanish composers display parallel tendencies towards formal clarity" (JOSEPHSON, ,1991, p.119).

Ex.3.30a: Josquin des Prés, *Missa Ave Maris Stella*, *Kyrie,* incipit.



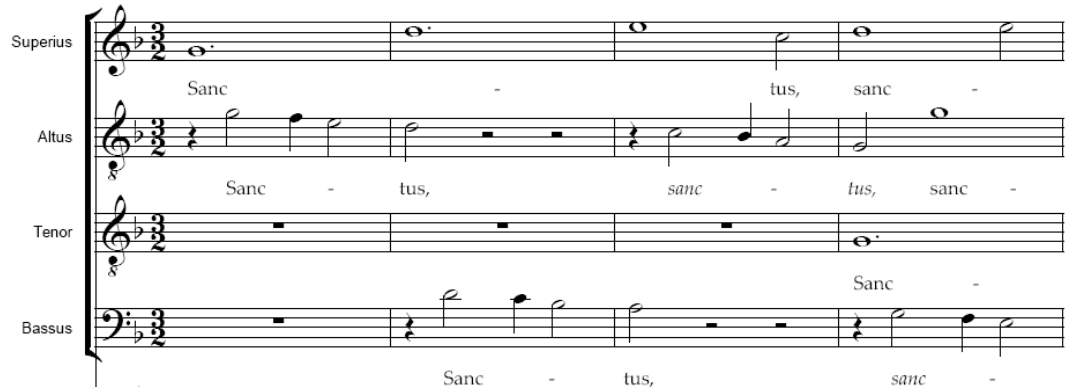
Ex.3.30b: *idem, Kyrie*

Ex.3.30c: *idem*, *Gloria*



Ex.3.30d.: *idem, Credo*

Ex.3.30e.: ***idem, Sanctus***



Ex.3.30f: ***idem, Agnus Dei***

Ex.3.30g: ***idem, Benedictus***

O tratamento do *cantus firmus* é bastante variado – no *Agnus Dei,* a oitava da melodia original só será alcançada no terceiro sistema, e o *Benedictus* não parte diretamente do gregoriano, mas usa o motivo melódico acabando em um tetracorde descendente que está presente nos outros movimentos – mas certamente confere grande unidade à missa. Talvez tenham sido cuidados como este que mereceram o elogio de Lutero, de que "Josquin é o mestre das notas, que precisam expressar o que ele deseja; por outro lado, outros compositores (…) precisam fazer o que as notas ditam" [20].

[20] "Luther prized the compositions of the composer Josquin Des Pres and often sang them at his table. The following quotation from Luther's Table Talk indicates that Luther believed the composer's work contained the element of freedom not unlike the freedom proclaimed in the Gospel. 'What is law does not make progress, but what is gospel does. God has preached the gospel through music, too, as may be seen in Josquin, all of whose compositions flow freely, gently and cheerfully, are not cramped or forced by rules, and are like the song of the finch.' Luther's admiration for the freedom and spontaneity present in Josquin's music is balanced by his admiration for Josquin's ability to exercise control over the notes. Luther stated his preference for music 'not cramped by rules,' yet did not admire those composers who could not exercise the discipline necessary to produce fine art from the free 'unshakled art of music.' 'Josquin is a master of the notes, which must express what he desires; on the

Semelhantemente, a já discutida inserção dos corais de Bach, além do mérito litúrgico, é digna de nota por conferir maior unidade à música (STEINBERG, *id.*), assim como o trecho introdutório de *La Transfiguration* de Messiaen, com a aura ritual que evoca, é retomado diversas vezes ao longo da obra. Pois o fato é que considerações puramente musicais, como a unidade, podem não ser necessárias do ponto de vista da liturgia, mas fazem toda a diferença do ponto de vista da arte. E se Pio X afirmou que a música sacra, a fim de ter eficácia, deve ser "arte verdadeira" (*op. cit.,* art.1 §2; vide capítulo segundo, nota de rodapé Nº 17), é justamente porque a arte sacra, para ser verdadeiramente arte, não pode prescindir das exigências da arte. Do contrário, falhará tanto em suas exigências litúrgicas – seria preferível a mera leitura do texto do que música ruim para atrapalhá-lo – quanto musicais.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

São muitas as formas pelas quais a música transcende o texto, afirmando seu valor intrínseco na mesma medida em que enriquece a palavra que lhe serve de origem, e aprofundar cada uma delas seria inexeqüível. Portanto, nos contentaremos em citar alguns dos procedimentos corroborados pelo uso na música sacra.

Em primeiro lugar, temos uma série de procedimentos de apelo visual e simbólico, perceptível na partitura mas não discernível para o ouvido, associado a termos como *musica reservata* e *eye music.* Exemplos deste tipo incluem as figurações de notas em forma de cruz, para representar a crucificação, os procedimentos de "escrita musical" com o nome das notas (como a assinatura musical *B-A-C-H*), a utilização pelos madrigalistas de notas pretas para sugerir a escuridão e notas brancas para a luz, entre outros. Estes usos distinguem-se do emprego das figuras de retórica musical porque, enquanto estas se destinam primordialmente à comunicação com o público, mesmo quando por figuras altamente convencionalizadas, aquelas só podem ser compreendidas dentro de um círculo hermético de músicos. Existem casos-limite, como o uso de *letmotiv*, que, como diz Messiaen, podem ser compreendidos, desde que sua

other hand other choral composers must do what the notes dictate.' The concept of balance appears to be central in Luther's philosophy of aesthetics." (TARRY, *id.,* p.360,1). A associação presente nesta citação entre controle na composição e liberdade no resultado novamente nos remete à associação entre música pura e *jubilus.*

signifcação seja explicada ao público[21]. É o que o compositor faz em suas *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1973), em que, além de criar um alfabeto musical – atribuindo a cada letra determinado som, registro e intensidade – e regras para declinações, cria um *letmotiv* para Deus. Messiaen chega a apontar, na partitura, onde está o Pai, o Filho e o Espírito Santo (pp.61,2, VIII movimento), da mesma maneira que faz com pássaros. Evidentemente, esta é uma obra de cunho religioso, mas não litúrgica; possivelmente, poderia ser usada como prelúdio.

É até possível argumentar que a criação de uma camada musical que seja compreensível apenas para os iniciados tenha pouco a acrescentar para a comunidade; no entanto, sua importância na história da música sacra não pode ser desconsiderada. Sua relação com outros conteúdos altamente simbólicos e herméticos, como a cabala, na história judaico-cristã, assegura-lhe um lugar, partilhando da aura de mistério que o incompreensível confere[22].

Vinculado a isto está o uso simbólico de números na composição musical, como no início de *Letter from Patmos* (1971), de Almeida Prado: o órgão toca sete vezes o mesmo acorde, como as badaladas de um sino, sobre um pedal sustentado nos metais. A soprano solo entra cantando o texto retirado do *Requiem*, *"Rex tremendæ majestatis"*, desacompanhada. Enquanto segue com o texto, ouvem-se mais sete batidas sobre um *ré* uníssono, agora com os trompetes e trompas, sobre um *ré* sustentado pelo órgão. Articulando a conotação de completude absoluta que o número sete carrega na Bíblia – sendo a soma da completude terrena, quatro, e do número sagrado três – com o contexto do Apocalipse, Almeida Prado constrói um símbolo musical para a completude dos tempos.

Parece-nos apropriado concluir a este respeito que, se a camada simbólica da música não prejudica nem sua compreensão e função litúrgica, nem sua eficácia musical, pode ser utilizada sem dano à música sacra, constituindo uma das suas muitas camadas de compreensão.

Esta é apenas uma manifestação da idéia de perfeição intrínseca na música – enquanto oposta à sua eficácia na percepção do público. Deixando de lado as discussões sobre o quanto as

[21] "[Le leitmotive] c`est formidable et souvent efficace. Et cela repose encore sur une convention: car il est indispensable que les auditeurs connaissent à l'avance les leitmotive, pour en saisir au passage toutes les juxtapositions, superpositions, variations et transformations" (MESSIAEN *in* notas introdutóras de *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité,* 1973).

[22] "Numbers always contributed to the magical aura of liturgies giving them a flavour of deep, inscrutable meaning (…). The impenetrability of the language also contributes to the venerability of any cerimonial. Thus the initial [Hebrew] letters [from Perez` settings of Jeremia`s Lamentations] were enhanced, becoming the occasion for melismas in Gregorian chant, contrasting with the declamatory character of other parts of the lessons." (DOTTORI, 1997, p.177)

estruturas de origem de uma música são percebidas pelo ouvinte, o fato é que a mera crença em – e aplicação consistente de – simetrias internas da música está na base de grande parte do repertório de música sacra. Basta pensar na denominação medieval de *modus* e *tempus* perfeitos às divisões ternárias, uma vez que, na mente medieval, partilhavam a perfeição da trindade; de resto, toda a visão medieval de música com ênfase na perfeição e na teoria, em detrimento da prática, dá testemunho desta visão (DAHLHAUS, 1991, p. 26).

Não sabemos precisamente o quanto o uso de isorritmia comportava considerações de ordem teológica e estética (sua perfeição e inevitabilidade certamente fariam sentido para a mente medieval), ou era utilizada simplesmente por suas características de construção musical. Mas certamente Messiaen, ao retomar o uso de *talea* e *color* em suas obras, tem em mente significados mais profundos que mera solidez da construção musical. Sobre o *Quarteto para o Fim dos Tempos,* o próprio autor afirma que, longe de querer fazer um comentário sobre o Apocalipse, desejava, acima de tudo, "articular [seu] desejo pela dissolução do tempo" (MESSIAEN *apud* HILL, 1995, p. 236) [23]. Combinando diversos *talea* e *color* complexos com ritmos não-retrogradáveis (isto é, palíndromes[24]), Messiaen gera uma música complexa, mas com um desenrolar inevitável, em que a resolução – embora seja sempre desejada, quase como as saudades agostinianas do Paraíso – só pode se dar em um ponto colocado fora do tempo, na própria eternidade. É sintomático que outro elemento de base na linguagem musical do compositor – as escalas de transposição limitada – também carreguem na limitação a marca da perfeição e, portanto, do divino. O único elemento importante marcadamente irregular na obra de Messiaen são os pássaros. Mas a sua liberdade não é humana: deles é a voz dos anjos[25], um *jubilus* fora do controle das estruturas do compositor, carregando a mesma marca de desejo pelo céu (HILL, *id.*,p. 250).

[23] "I did not in any sense want to comment upon the Apocalypse. My only wish was to articulate my desire for the dissolution of time."

[24] O *leitmotiv* de Deus, em *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité,* é apresentada em ordem direta e retrógada justamente pelo caráter atemporal de Deus: "(…) et pour exprimer que Dieu est imense autant qu'éternel, sans commencement ni fin dans l'espace comme dans le temps, j'ai donné deux formes à mon théme: une droite, une retrograde, comme deux extremes qui se regardent et que l'on pourrait reculer indéfiniment(...)".

[25] É interessante constatar que a utilização que Messiaen faz do canto dos pássaros inverte a sua associação tradicional na música de cunho religioso: os pássaros com um belo canto representaram, durante muito tempo, a sedução – pecaminosa – do prazer, tendo como ícone a imagem antiga da sereia, metade pássaro, metade mulher (LEACH, 2006, *passim*). Talvez não por coincidência, Messiaen também inclui em sua esfera religiosa-musical o amor erótico, associado ao mesmo imaginário.

Interessantemente, o mesmo conceito de um tempo eterno está por trás de uma outra idéia, musicalmente muito distinta da de Messiaen, que retoma no século XX o conceito de perfeição na música como símbolo da Divindade: trata-se do dodecafonismo de Schoenberg. Já vimos, no segundo capítulo, como Luca Vona traça as relações da série com uma matriz divina incognoscível (idéia que será retomada no capítulo seguinte, ao tratar do *oxymoron*). Trata-se de um conceito platônico, em que a música real não passa de manifestações parciais de uma realidade ideal inefável. "O tempo de Schoenberg (...) pressupunha quase a eternidade. Quando todas as sonoridades terminarão por ser ouvidas como em primeira espécie, quando todas serão harmonias. É neste sem-tempo que se resolve o problema de encontrar – ou mais acuradamente de discernir – ordem na música (...)" (DOTTORI, 2007, p.44). Paul Griffiths (1987, p. 88,9) sugere que o fato de Schoenberg nunca ter conseguido acabar sua ópera *Moses und Aron* – que, partindo da história bíblica, aborda justamente a questão da dificuldade de comunicar ao povo a Palavra de Deus, em quase duas horas de música baseada em uma única série – está vinculado justamente à impossibilidade de se conhecer completamente a natureza de Deus, o "Eu Sou o que Sou" (Êxodo 3.14).

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Trataremos, por fim, dois procedimentos que parecem contradizer a primazia inicial do texto: a politextualidade e a incompreensibilidade.

O acréscimo de textos aos definidos para a liturgia remete aos usos medievais da *prosula* e dos tropos. O objetivo era, no caso do primeiro, aproveitar um melisma existente para enfatizar ou comentar sobre o significado de algum texto litúrgico (além da função de auxílio mnemômico) (WILSON, *id.,* p. 73), ou no segundo, tecer comentários (textuais e musicais) adicionais ao texto existente, comentando ou tornando-o mais adequado à liturgia para a qual fosse usado.

Originalmente, o mesmo intuito de comentário presente nestas duas formas está nos primeiros motetos politextuais. A primeira aparição de politextualidade na música consiste de dois tropos *Benedicamus Domino* sobrepostos ao *Benedicamus* em cantochão (*id.*, p. 155), estendendo o conceito de comentário que os tropos carregam. David Fenwick Wilson cita um

moteto *Alleluia: Adorabo ad templum*¸ ao qual foi acrescentado o texto *Locus hic terribilis*, gerando um complexo textual voltado para a dedicação de um templo.

Mas a politextualidade na música sacra não ficou restrita ao período em que os motetos com textos em francês e latim estiveram em voga (séculos XIII a XIV). O *Kyrie-Christe, du Lamm Gottes,* (BWV 233) de Bach, citado acima, é um exemplo interessantíssimo: o compositor sobrepõe o *Kyrie* em grego ao *Agnus Dei* na tradução alemã. Ora, além de compartilharem a estrutura tripartida, estes dois textos versam sobre o mesmo assunto: a petição pela misericórdia de Deus. Bach consegue juntar assim, de maneira magistral, dois universos normalmente opostos da música sacra: une a reverência da língua sagrada, incompreensível, à familiaridade do texto em vernáculo; reúne a música elaborada, reservada aos profissionais, à participação da comunidade em uma linha simples e direta. Trata-se de um grande sucesso dos pontos de vista litúrgico, musical e teológico, pois une na música todo um universo de opostos que fazem parte das manifestações de Deus (vide capítulo quarto).

O efeito de reverência que o uso de uma língua ritual, separada – etimologicamente, sagrada – do universo cotidiano carrega é aproveitado também por Almeida Prado em sua cantata *Yerushalaim: Nevé Shalom* (1993), justapondo um trecho solista em hebraico com uma resposta do coral em português, cantando em uníssono um texto de caráter comunitário:

Ex.3.31: Almeida Prado, *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom, Refrão 1,* p.7

Por fim: o que dizer dos muitos momentos em que, mesmo sem politextualidade, a sobreposição das vozes ou qualquer outro artifício torna o texto incomprensível? Na realidade, este é um assunto delicado. Pois se, pelo lado da discussão teórica, este talvez seja o maior pecado na composição de música sacra, na prática isto nem sempre representa um problema. Se tomarmos textos melismáticos como o *Alleluia* ou o *Kyrie*, por exemplo, basta que as primeiras sílabas sejam articuladas para que a comunidade, pela memória, já saiba todo o texto. O teólogo Ronald Rolheiser nos chama a atenção para o fato de que, em um mundo obcecado pela novidade, um dos principais motivos de se ir à missa é justamente porque já se sabe tudo que vai acontecer. É a característica ritual da repetição que confere um lastro espiritual para um dia-a-dia atribulado e cheio de mudanças. De uma forma mais profunda, vamos à missa para sermos lembrados de que o Deus que está sempre em movimento é sempre o mesmo (1999, pp. 231-237).

Pelo menos na igreja católica, durante a maioria da sua história, grande parte dos fiéis participa dominicalmente da missa. Os textos e as canções são conhecidos. Mesmo um texto longo como o *Credo* pode, após alguns anos de missa, ser evocado na totalidade de seu significado apenas pelo seu *incipit*... e o *Alleluia*, como vimos, apenas pelo título[26].

É claro que isto nem sempre é verdade hoje em dia, nem na maioria das igrejas evangélicas. Mas existem meios, além da memória, de se fazer compreender o texto além do que é diretamente enunciado pelo coral, como projeções, impressão do programa, entre outros, pois as pessoas estão cada vez mais acostumadas a ler um mundo com diversas camadas de texto e significação. E muitas das novidades musicais do século XX estão alicerçadas no diálogo entre compreensão e não-compreensão, entre texto, subtexto e citação – basta pensar na *Sinfonia* de Berio e imaginar o quanto suas construções rizomáticas de significado poderiam enriquecer uma obra sacra. Afinal, basta ler a Bíblia com atenção para perceber o quanto as interrelações entre textos fazem parte da consituição do Texto Sagrado.

Ademais, existem possibilidades ricas pelo obscurecimento do texto. Messian, no sexto movimento de *La Transfiguration* (*Candor est Lucis Æternæ*), surprendentemente cerca o texto

[26] Temos dois exemplos do século XX no *Lux Æterna* (1966) de Ligeti, em que o título da obra e a primeira palavra já trazem todo o significado do texto, incompreensível no brilho do tratamento textural em que a obra prossegue; e no *Magnificat* de Almeida Prado (1976), em que a primeira palavra do texto bastante conhecido é claramente articulada no início da obra, com o restante do texto ora oculto por tratamentos texturais, ora de súbito revelado, com as sílabas distribuídas pelas vozes em sua seqüência correta.

("candor est lucis aeternae, speculum sine macula, et imago bonitatis illius") com uma textura extremamente complexa: ouvimos o início do texto cantado, de maneira bem articulada, pelas mulheres, mas logo o perdemos, obscurecido pela leveza de uma multidão de pássaros – nos dois primeiros compassos, já ouvimos sete tipos diferentes sobrepostos. Ora, se num primeiro momento a imagem do "espelho sem mácula" é de transparência, esta não é a sua única conotação: o apóstolo Paulo usa a imagem do espelho como mera imagem, imprecisa, do que não podemos ainda ver diretamente (I Coríntios 13.12). Estabelece-se a mesma sensação de fluxo incompreensível que encontramos no contraponto franco-flamengo, em que a quinta justa no início e no final é a única certeza de que a construção da obra é perfeita: estamos novamente diante do esplendor incompreensível de Deus[27].

O número de procedimentos arquetípicos utilizados na criação de música sacra é grande; a quantidade de diferentes encarnações contextuais, imensa. A tentativa de se utilizar todos eles resultaria em uma composição sacra desastrosa, pesada. A conclusão do segundo capítulo vale aqui como admoestação: o que define o êxito ou fracasso de uma composição sacra não pode ser pré-definido, pois depende da sabedoria do compositor em fazer acordos entre a música, o texto e a função litúrgica. O imenso repertório de alternativas já utilizadas vale como referência, mas não como garantia. A utilização dos procedimentos mais evidentes – como a composição silábica – não irá assegurar uma boa composição; a utilização das exceções precisa ser bem fundamentada na teologia e na liturgia. Muitas exceções, ontem como hoje, partem de motivações retóricas (DOTTORI, 1997, p. 68-70), que estudaremos no capítulo seguinte. Mas todas as opções de composição precisam estar alicerçadas numa firme disposição de servir à Igreja.

[27] Mesiaen define o movimento, na introdução da partitura, como "*Splendeur da la lumière éternelle*, chantent lês voix de femmes. C'est ainsi que le "livre de la Sagesse" prophétise à la fois le Fils-Verbe, et le Christ transfigure. Contrepoint de chants d'oisseaux, très complexe, aux harmonies multicolores. Un deçî-tala (rythme de l'Inde antique) s'y transforme par augmentations et diminuitions succesives" (1972).

"A hipérbole é bela quando a coisa da qual se fala é, por sua própria natureza, extraordinária. Pois nestes casos nos é permitido dizer um pouco mais que a verdade, uma vez que a verdade exata não pode ser dita: e a linguagem é mais eficiente quando vai além da realidade do que quando não a alcança."

Institutio Oratoria VIII 6.76,
Marcus Fabius Quintilianus

Capítulo Quarto

Retórica Musical e o Texto Sagrado

"Crucifica-o!", grita a turba agitada,"Solta Barrabás, e crucifica-o!". Ao que Bach reage colocando o "Barrabás" na boca do coro, com um ritmo pontuado e homofônico, formando um acorde de sétima diminuta sobre o *ré#* e estabelecendo uma relação de trítono (*diabolus in musica*) com o último *lá* do recitativo anterior (1967, p. 214). Orlando di Lassus faz o coro cantar tanto o "Barrabás" quanto o "Crucifica-o" em tríades cheias, também homofonicamente, e o último com reiterações antifonais do texto. Penderecki (1967, p. 57) também escreve em homofonia para seus três coros espalhados pela igreja, *fortíssimo* e *marcato* – mas o que em Lassus era tríade, em Penderecki atualiza-se em *clusters*. Até Arvo Pärt interrompe a cantilação silábica e *mezzoforte* do texto sagrado para proferir o "Crucifica-o" do coro apoiado pelo pequeno órgão em seu registro mais grave, em acordes repletos de segundas. A realização musical é peculiar do período e do estilo de cada compositor, mas algo comum atravessa a roupagem dos tempos e coloca diante de nossos olhos as multidões de muitas épocas, gritando: "Crucifica-o!"

A comparação entre exemplos musicais de épocas diferentes pode, como vimos, revelar pelo choque estruturas de pensamento que atravessam períodos e se fazem encarnar de maneiras tão distintas quanto as tríades de Lassus e os *clusters* de Penderecki. No entanto, corremos sempre o risco de não saber lidar com estas estruturas de pensamento de maneira um pouco mais sistemática: comumente, percebemos uma semelhança, mas não sabemos nomeá-la. Muitos dos sistemas de análise mais utilizados debruçam-se sobre as notas, os motivos, as conduções harmônicas, as formas historicamente estabelecidas, ou seja, justamente com os aspectos que variam entre uma e outra época. Como lidar com as continuidades, com as semelhanças?

A retórica musical é uma ferramenta poderosa para análise comparativa entre obras de estéticas e técnicas muito distintas entre si. Em primeiro lugar, pelo próprio fato de ser derivada da retórica clássica por um pensamento analógico, e não de especificações propriamente musicais – já nasce com um deslocamento de domínio artístico e de época histórica – a retórica musical apresenta uma maleabilidade útil para este tipo de estudo. Em segundo lugar, pela relação que apresenta entre palavras e estruturas de pensamento, entre maneiras de dizer e o conteúdo do que é dito: uma metáfora é, em última instância, uma maneira específica de articular idéias e gerar significados, o que pode ser feito a partir de um número imenso de palavras – do contrário, o número de metáforas possível seria finito – mas que necessariamente precisa aparecer realizado em palavras específicas. Como esta relação entre pensamento e realização prática constitui sempre um jogo, a inclusão da dimensão musical nessas relações é uma ampliação (não sem problemas, como veremos adiante) deste jogo.

No campo específico da música sacra, a utilização da retórica musical apresenta duas vantagens adicionais vinculadas entre si, a saber, a imensa importância que este pensamento ocupou neste campo do Renascimento[1] ao século XVIII e a sua adequação à função primeira da música sacra: a expressão do texto sagrado. Ora, já frisamos que, embora o primeiro pré-requisito da música sacra seja a compreensibilidade das palavras, ela pretende ser mais que isso: seguindo o já citado pensamento de Dom Eugéne Cardine (1989, p. 14), pretende ser palavra além da palavra.

É exatamente este passo além da mera informação que separa a boa oratória (a diferença entre retórica e oratória, como nos aponta Quintiliano [II 14.1[2]], é mais de origem do termo – grego e latino, respectivamente – que de significado) do discurso cotidiano ou meramente informativo. O autor romano segue a divisão trinária das funções do discurso (verbal), distinguindo entre:

> "aquilo que os Gregos chamam ἰσχνόν *(ischnon)*, ou "simples"; outro denominado ἁδρόν *(hadron)*, ou "grandioso e enérgico", e um terceiro (...) o ἀνθηρόν *(anthēron)*, ou "florido". A natureza destes [modos de eloqüência] é tal que o primeiro adapta-se à tarefa de comunicar os fatos, o segundo a mover os sentimentos, e a terceira a aprazer ou

[1] "The first truly extensive treatment of the application of rhetorical figures to musical procedures is that which appears in a treatise entitled *De musica* (after 1559) of Anonymous of Besançon (…)" (BUTLER, 1977).

[2] As referências a Quintiliano referem-se todas à *Institutio Oratoria*. A referência deve ser lida como "Livro segundo, capítulo quatorze, verso um".

> conciliar, dado que perspicácia se-nos-parece necessária para a instrução, gentileza de maneiras para a conciliação, e energia para excitar o ouvinte" (XII 10.58,59).[3]

Estes modos de discurso correspondem, respectivamente, às funções do *docere*, *movere* e *delectare* atribuídas à retórica clássica.

Se um bom *docere* já é uma realização retórica digna de admiração, ainda que seja pela simples falta de erros, é pouco para fazer com que a música sacra eleve o texto sagrado acima de si mesmo: uma boa pronúncia e articulação o atingiria de forma igual ou melhor, por ser mais clara[4]. Por isso, não basta que a música sacra seja compreensível - ela precisa adentrar os campos do *movere* e do *delectare*.

O compositor de música sacra encontra-se, portanto, localizado no estreito espaço (mas todo espaço de criação é estreito [STRAVINSKY, 1996, 63-4], é infinito dentro de seus limites) entre a compreensão direta do texto (que, em um caso limite, seria o texto falado) e a sublimação deste pela música (que tende ao obscurecimento e afastamento da objetividade semântica). A sua posição em relação ao compositor de música absoluta é análoga à posição de um orador frente ao poeta, e lhe são analogamente aplicados os conselhos de Quintiliano quanto aos riscos dos excessos:

> "Mas a maior fonte de erro em relação a este assunto é que alguns oradores pensam que o que quer que seja permitido aos poetas (cujo único objetivo é agradar, e são constrangidos pela necessidade da métrica a adotar muitas expressões metafóricas) é permissível também àqueles que expressam seus pensamentos em prosa (VIII 6.17)." [5]

Pois se na música absoluta todos os artifícios voltam-se para os requisitos da própria artisticidade, na música sacra o texto representa um parâmetro limitador: os procedimentos musicais que, em última instância, agem contra o texto resultam pesados e afetados, e por isso

[3] "58. There is another mode of characterizing style, which also resolves itself into three divisions, and by which different forms of eloquence seem to be very well distinguished one from another. One style, according to this method, the Greeks call ἰσχνόν *(ischnon)*, or "plain"; another they term ἀδρόν *(hadron)*, or "grand and energetic"; and a third which they have added, some call a mean between these two, others the ἀνθηρόν *(anthēron)*, or "florid" style. 59. The nature of these is such that the first seems adapted to the duty of stating facts, the second to that of moving the feelings, and the third, by whatever name it is designated, to that of pleasing or conciliating, as perspicuity seems necessary for instructing, gentleness of manner for conciliating, and energy for exciting the hearer."

[4] As vantagens acústicas de compreensibilidade que a cantilena apresentava sobre a palavra falada (volume, projeção, articulação mais lenta) desapareceram com o advento da microfonação, e a realativa substituição por templos menos ressonantes.

[5] "But the greatest source of error in regard to this subject is that some speakers think whatever is allowed to poets (who make it their sole object to please and are obliged by the necessity of the meter to adopt many metaphorical expressions) is permissible also to those who express their thoughts in prose.

passíveis de crítica (basta-nos lembrar a acusação de excesso de ostentação técnica feita contra Gesualdo), tais quais os excessos poéticos em um orador forense. Na música sacra, no entanto, o compositor não pode deixar de prestar contas aos parâmetros propriamente musicais ("a métrica"), quaisquer que sejam. É necessário encontrar o *adjetivo* – a música – que acentue, modifique ou enriqueça o significado do texto – *substantivo* (DOTTORI, 1997, p. 216), sempre vinculando este último à sua função litúrgica.

Por outro lado, os adjetivos que nada acrescentam aos substantivos são inúteis, constituem mero pleonasmo. Portanto, o que mais nos interessa aqui é o uso da retórica musical na medida em que a relação entre música e texto gera novos significados. Contudo, este nem sempre é o enfoque nos estudos de retórica musical. O período em que tal pensamento esteve mais em voga – os séculos XVII e XVIII – foi marcado pela elaboração de listas e manuais repletos de nomes gregos e latinos, que catalogavam figuras e tropos de *elocutio* e definiam seu significado para a música. O objetivo, neste período, era:

> "(…) capacitar o orador (ou, o compositor) para mover os 'afetos' (= emoções) de seus ouvintes. Fica claro, portanto, que o conceito de *afeto* surge na terminologia musical barroca como parte dos conceitos retóricos que estes compositores e teóricos adotaram com tanto afã. A atração generalizada que a terminologia retórica exerceu sobre aqueles que escreviam sobre música por mais de dois séculos incluía não somente o uso do conceito dos *afetos*, mas também toda uma gama de linguagem técnica – como figuras, *loci topici* – e até o empréstimo de formas retóricas para formas musicais. Finalmente, todas estas idéias se juntam, especialmente no trabalho dos teóricos alemães, para criar *um sistema musical de paixões racionalizadas que se torna o pilar da estética musical barroca* (BUELOW, 1973, p. 250,1)".[6]

Este pensamento conduziu ao estabelecimento da *Musica Poetica* – título de um dos mais famosos tratados sobre o assunto (1606), escrito pelo teórico alemão Joachim Burmeister – que, embora tratasse a princípio de relações entre a música e o texto cantado, demonstrava uma tendência de emancipação musical das figuras retóricas pela cada vez maior convencionalização de seus usos e significados em longas listas repletas de nomes gregos,

[6] "The basic purpose of the rhetorical doctrine created by Greek and Latin writers of antiquity is to instruct the orator in the means of controlling and directing the emotions of his audience, or in the language of both classic rhetoric books and baroque music treatises, to enable the speaker (*i.e.,* the composer) to move the "affections" (= emotions) of his listeners. It is clear, therefore, that the concept of the Affections arises in baroque musical therminology as part of the rhetorical concepts these composers and theorists adopted so earnestly. The widespread appeal of rhetorical therminology for writers on music through more than two centuries included not just the use of the concept of the affections, but also the whole range of technical language such as figures, *loci topici,* and even borrowing of rhetorical forms for musical forms. All of these ideas are joined together, finally, especially in the works of German theorists, to create a musical system of rationalized passions that becomes a pilar of baroque musical aesthetics." Grifo meu.

latinos ou – numa permissão da região geográfica onde este desenvolvimento teórico teve mais força – alemães.

A relação direta entre figura e resultado dos afetos, no entanto, distancia-se do caráter de jogo, que está na origem de grande parte das figuras de *elocutio*, afastando esta retórica musical do campo do enigma – mais afim à própria música (DOTTORI, 2006, p. 155) – para o da semântica.

É nesta mesma direção de autonomia musical que aponta a retomada da retórica musical – desta vez, não como teoria dos afetos, mas como ferramenta de análise – efetuada por Leonard Ratner (1980). Transpondo os nomes clássicos da relação entre palavras para uma relação direta entre música e música, a retórica em música absoluta (não esqueçamos que a música do classicismo vienense é o principal foco de Ratner) oscila entre dois riscos: ou esbarrar no problema da semântica ou não passar de uma coleção de rótulos para procedimentos musicais padronizados (como repetição, contraste) que poderiam ser abordados de outras formas mais diretas e do domínio da própria música.

Portanto, o que nos interessa principalmente aqui não é a relação música/música ou texto/texto (domínio clássico 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). Neste sentido, é preciso frisar que, embora tenhamos apontado acima o risco de autonomia presente na *Musica Poetica*, especialmente por parte dos teóricos alemães, grande parte da música sacra em si, da Renascença à Contra-Reforma, debruçou-se principalmente sobre a relação entre texto e música, pois, como nos lembra Dottori,

> "(...) a retórica da música da contra-reforma não é um vocabulário, não é uma adaptação dos nomes gregos à música. Pois como o texto é, ainda o substantivo, e a música sempre adjetivo, as operações de significado continuam operando da forma tradicional: a música é apenas um caso específico da retórica tradicional. (1997, p. 216)"

É interessante notar que o considerar a música como um caso específico de *elocutio* ou de *pronunciatio* encontra eco em Quintiliano[7], em uma passagem que concorda com a idéia de Cícero, citada no primeiro capítulo, de um *cantus obscurior* imanente na palavra:

[7] Assim como em Aristóteles, dado que aborda as figuras de *elocutio* não na *Retorica,* mas na *Poetica* – o que inclui a música (MORPUGO-TAGLIABUE, 1987, p. 18).

> "(…) Música também será necessária para o orador, pois como observei, esta parte do aprendizado (…) era parte do nosso ofício, e sem o conhecimento de tais assuntos, não pode haver perfeita eloqüência. (...) Música, contudo, por meio da nota e da modulação da voz, expressa pensamentos sublimes com magnificência, agradáveis com doçura, e comuns com calma, e em toda a sua arte simpatiza com os sentimentos condizentes com o que é expresso. Na oratória, semelhantemente, o subir, abaixar, ou qualquer outra inflexão da voz tende a mover os sentimentos dos ouvintes. (QUINTILIANO, I 10.11,24-25).[8]

Note-se que os conteúdos das idéias pertencem ao texto, enquanto a função da música é ser um adjetivo condizente. A fixação das convenções de relação de significado entre tropo e afeto ou idéia – ou seja, a tentação de usar as figuras de *elocutio* como um vocabulário de construção musical – pertence mais ao campo da teoria musical que ao da composição[9]: portanto, busquemos outro caminho.

Para fugir destas tentações, que reduzem os enigmas a símbolos (DOTTORI, 2006, p. 155), parece-nos, é melhor fugir das listas e convenções barrocas e partir diretamente da retórica clássica – neste caso, principalmente da síntese e organização realizada por Quintiliano em sua *Institutio Oratoria*[10]. Maior ênfase será dada à *elocutio* – muito embora a relação entre *dispositio* e forma musical seja um campo que merece aprofundamento, o escopo desta pesquisa nos permite apenas abordá-lo *en passant*. Não se pretende elaborar uma lista das muitas figuras e tropos (o sítio "Música Poética" [11] lista 465!) – pois, como nos lembra Quintiliano, a multiplicação eterna dos nomes, categorias, espécies e *genus* é inútil para formar o orador (VIII 6.2)[12]. Antes, abordaremos algumas maneiras de pensar similares a várias figuras, discutindo as

---

[8] "11.If this position be granted, music will be necessary also for the orator, for as I observed, this part of learning, which, after being neglected by orators, has been taken up by the philosophers, was a portion of our business, and without the knowledge of such subjects, there can be no perfect eloquence. (…) 24. Music, however, by means of the tone and modulation of the voice, expresses sublime thoughts with grandeur, pleasant ones with sweetness, and ordinary ones with calmness, and sympathizes in its whole art with the feelings attendant on what is expressed. 25. In oratory, accordingly, the raising, lowering, or other inflection of the voice tends to move the feelings of the bearers."

[9] Para uma discussão mais profunda sobre esta questão, vide Carl Dahlhaus (1991, p. 39-47) e, mais especificamente sobre o "conceptismo" na música barroca, Guido Morpugo-Tagliabule (1987, p. 29-48).

[10] A partir deste ponto, as referências a esta obra serão feitas apenas com número do livro, capítulo e verso.

[11] Disponível em <http://www.musicapoetica.net/index.htm> , acessado em 09 de Maio de 2008.

[12] "For myself omitting all such subtilties as useless to form an orator (…)".

suas possibilidades e usos na relação entre música e texto e sua aplicação em alguns poucos exemplos musicais[13].

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Se para Aristóteles, assim como para Cícero e o Górgias de Platão, a retórica busca "descobrir o que é próprio para persuadir" (ARISTÓTELES *apud* CARDOSO, 2002, p. 34), Quintiliano generaliza um pouco esta definição, dizendo-nos que a retórica é "a arte do bem falar" (II 15.38)[14]. Nisto ele se afasta um pouco da disciplina dos âmbitos deliberativo e forense sobre os quais estavam concentrados Aristóteles e Cícero – pois enquanto estes eram, cada um à sua forma, homens da *ágora* e da *res publica*, Quintiliano havia se afastado desta esfera para concentrar-se no ensino da oratória – para enfatizar os aspectos da retórica mais propriamente como arte em si; vale dizer, tira do foco apenas o *docere* e o *movere* para enfatizar também o *delectare*. Suas considerações sobre o *elocutio* – a escolha das palavras para revestir o discurso – ganham assim um tratamento mais atencioso. Ao tratar esta parte da retórica, mormente nos livros oitavo e nono da obra, Quintiliano aborda tanto meros procedimentos visando adornar o estilo do texto, quanto figuras e tropos (não confundir com a forma musical medieval do tropo), que ele define como "a conversão de uma palavra ou frase de seu significado original a outro, a fim de aumentar sua força" [15] (VII 6.1). A distinção para com a figura é esclarecida pelo autor:

> "Um tropo, portanto, é uma expressão desviada de seu significado natural e principal para outro, com o propósito de adornar o estilo; ou, como a maioria dos gramáticos o define, 'uma expressão alterada de um sentido que lhe é próprio para um que não lhe é próprio'. Uma figura (como é indicado pelo seu próprio nome) é uma maneira de falar distinta do modo comum e ordinário de expressão (IX 9.1)." [16]

[13] Muitos dos exemplos serão retirados da *Passio et Mors Domini Nostri Iesus Christi* (1966), de Penderecki, por ser uma obra do século XX abundante em figuras retóricas.

[14] "38. For I shall say not what I shall invent, but what I shall approve, as, for instance, that oratory is the art of speaking well, since when the best definition is found, he who seeks for another must seek for a worse. This being admitted, it is evident at the same time what object, what highest and ultimate end, oratory has, that object or end which is called τέλος (*telos*) and to which every art tends, for if oratory be the art of speaking well, its object and ultimate end must be to speak well."

[15] "A trope is the conversion of a word or phrase, from its proper signification to another, in order to increase its force."

[16] "4. The difference between them, therefore, requires the more carefully to be specified. A trope, then, is an expression turned from its natural and principal signification to another, for the purpose of adorning style, or, as most of the grammarians define it, 'an expression altered from the sense in which it is proper to one in which it is not proper'. A figure (as is indicated by its very name) is a form of speech differing from the common and ordinary mode of expression."

Logo vemos que a divisão que Quintiliano faz entre tropos e figuras faz pouco sentido para a retórica musical, pois, novamente, esbarra na falta de semântica da música, e portanto na falta de uma "forma normal" de articulação do pensamento musical. Ou, em outras palavras: se o compositor faz acompanhar o texto "soai as trombetas" pelo som de, evidentemente, trombetas, nem por isso se pode afirmar que, por deixar de gerar novos significados, o procedimento utilizado consistiu de uma figura e não de um tropo. Pois é absurdo pensar que acompanhar "trombeta" por trombetas seria a forma normal de musicar este texto: pode constituir falta, sendo um pleonasmo, ou pode alçar-se à virtude como *hyperbaton*, ou mesmo *epithethon*, se as figurações dos metais acrescentarem algum atributo específico à majestade do texto (como ritmos cerimoniais com pontuação dupla, dita francesa, por exemplo). De qualquer forma, a ausência de semântica na realização musical torna impossível estabelecer relações diretas de significado e, portanto, uma forma normal de significar.

Sendo assim, abordaremos tropos e figuras (também chamados esquemas, partindo do étimo grego), bem como meros procedimentos de articulação que não chegam a constituir nenhum dos dois, de maneira um tanto quanto indistinta: como já foi dito, importam mais as maneiras de pensar e as suas possíveis aplicações na música; o que vale é que a utilização de um tropo ou figura de *elocutio* gere uma modificação de ou um novo significado[17].

Em primeiro lugar, tratemos de uma das principais categorias de *elocutio*, os procedimentos de lógica metafórica. De forma geral, estes se baseiam na atribuição das características de um termo, oculto ou explícito, a outro, ou na modificação das características de um termo pelas características do outro. Ou, dito de outra forma: a aproximação entre dois termos, cada um com seu próprio significado e características, gera outros significados e características.

Isto ocorre de forma explícita no procedimento chamado *antapodosis* (ἀνταπόδοσις), ou, pelos romanos, *redditio contraria* ou *símile* (VIII 3.77), em que se faz uma comparação explícita entre termos: "assim como o anoitecer é para o dia, a velhice é para a vida", por exemplo. Distingue-se da metáfora propriamente dita pela obviedade, pela explicitação dos termos da comparação.

[17] "(…) melodic motifs do not relate to the totality of the possible connotations of the words, but only to some of their semantic elements. (…) Music introduces new significations, and changes the rapport between the various significations of words" (DOTTORI, 1997, p.141).

É difícil estabelecer uma justa definição deste procedimento para a relação entre música e texto, pelo próprio fato de que estes pertencem a domínios distintos de significação: como poderá a música explicitar a sua parte do conteúdo, uma vez que não tem semântica? Logo, a comparação entre os termos não pode ser direta, entre significado e significado, mas tem que ocorrer como empréstimo e modificação mútua de características – uma relação, digamos, diagonal.

Ora, o tropo que promove esta geração de significados pelo choque é justamente "o mais comum e de longe o mais belo" (VIII 6.4): a metáfora (μεταφορά).

> "De modo geral, a metáfora é uma comparação curta, distinguindo-se da comparação [*antapodosis*] no que, nesta, um objeto é comparado à coisa com que queremos ilustrar. Naquela, o objeto é posto no lugar da coisa. É uma comparação, quando digo que um homem fez algo como um leão; é uma metáfora quando digo de um homem que ele é um leão (VIII 6.8)."[18]

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. Sem o direcionamento dado pela explicitação, a metáfora estabelece um campo aberto de interpretações.

É o que ocorre na identificação tradicional (mas a respeito das convenções tradicionais de uso, falaremos mais adiante) entre escalas ou figuras musicais ascendentes e a subida aos céus, como no ex. 4.1:

Ex.4.1: Penderecki, *Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam,* p.100, 1º sistema, excerto:

[18] "On the whole, the metaphor is a short comparison, differing from the comparison in this respect, that, in the one, an object is compared with the thing which we wish to illustrate. In the other, the object is put instead of the thing itself. 9. It is a comparison, when I say that a man has done something like a lion; it is a metaphor, when I say of a man that he is a lion."

Ao prometer ao segundo ladrão "Hoje estarás comigo no paraíso", Jesus, com a voz do barítono solo, canta esta melodia ascendente. Neste caso, a idéia do paraíso articula-se com a melodia que, tal como a alma do ladrão, sobe aos céus. Acentua o efeito a dinâmica *mezzoforte*, relativamente suave para a nota alcançada no extremo agudo da tessitura do barítono. A leveza da voz é um atributo musical que enriquece o sentido do texto, gerando uma metáfora: "assim como" esta melodia sobe com suavidade, a alma do condenado será suavemente elevada aos céus.

No sentido contrário, na mesma obra, temos a seguinte melodia descendente:

Ex. 4.2: *idem*, p.19, 1º sistema

O texto "E o meu corpo descansa em esperança" (Salmo 16.9) é pronunciado sobre figuras cada vez mais graves – novamente alcança o extremo, agora grave, da tessitura da soprano. Ora, o versículo em si fala apenas de descanso, talvez apenas em dormir. A figura descendente, contudo, enfatiza um sentido de descida às profundezas, corroborado pela tradição, que associa este movimento ao *Hades*, à morte. Surge assim um sentido novo, um aspecto do salmo meramente, quando muito, subentendido.

Muito próxima à metáfora encontra-se a alegoria (Αλληγορία) (VIII 6.44). A diferença entre as duas é que, enquanto aquela deixa claros os termos da comparação (embora não a relação), esta nunca o revela: diz-se uma coisa que significa, na realidade, outra. Ademais, a alegoria tende a encadear metáforas, construindo todo um discurso de aparência paralelo ao discurso de significado. Enquanto a metáfora diria, sobre um exército pronto para a guerra, que "nossos guerreiros são lobos", a alegoria apenas afirma: "eis os lobos, prontos para a caça". Semelhantemente, na utilização dentro da retórica musical pode ser feita uma diferenciação entre os dois tropos pela elucidação ou não dos termos da comparação: se o novo significado surge de termos presentes, metáfora; mas se a música apenas sugere algo (por uso anterior, por

relação sonora…) sem fazer uma comparação direta com um conteúdo do texto, gera-se uma alegoria. Exemplificamos, novamente, com Penderecki:

Ex. 4.3: *idem*, p.17, 3º sistema

As figurações rápidas das flautas, soprano e vibrafone crescem em energia e densidade, enquanto se dirigem para o agudo. No último compasso, o compositor pede que se toque o mais agudo possível em *fortíssimo*. Esta passagem pode ser compreendida como uma alegoria de toda a tensão de Jesus no Getsêmani, trecho imediatamente anterior, em que o acúmulo de tensão explode finalmente em um grito.

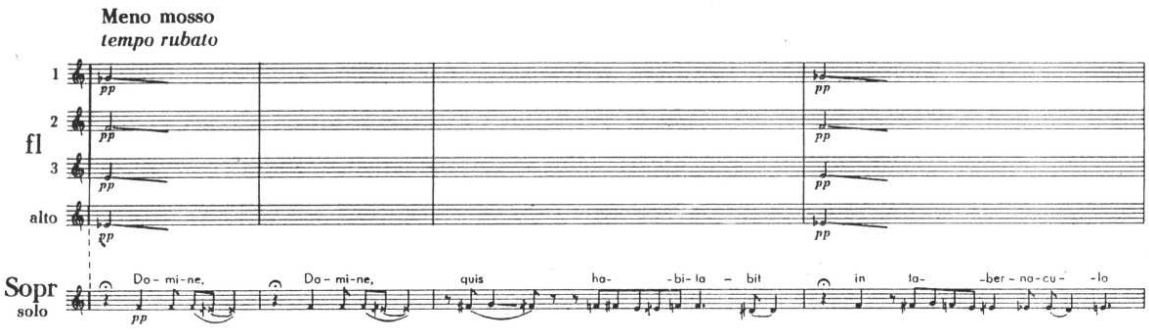
Note-se que o campo de interpretação de uma alegoria musical será sempre muito vasto, não tendo a restrição semântica do texto. Uma análise sobre um trecho que empregue este tropo operará sempre no campo do verossímil, sendo temerário afirmar que o compositor queria dizer, com sua alegoria musical, isto ou aquilo.

Formalmente próximo à metáfora temos o *epitheton* (ἐπίθετον) (VIII 6.40), tropo que Quintiliano coloca entre os destinados ao adorno do texto. Trata-se de um acréscimo feito a uma palavra, um adjetivo que, diferentemente da metáfora, não entra em choque com o substantivo. Se, contudo, o *epitheton* nada acrescenta ao sentido da palavra a que é atrelado, faz-se uma redundância; pelo que "dentes brancos" é condenável, ao passo que *"Tristis senectus* (Triste senilidade)" é digno da pena de Virgílio (VIII 6.50). O autor latino considera esta categoria de menor peso, "mas tal é a natureza deste ornamento que o estilo [do texto] se nos

parece nu e sem graça sem *epithetos*, mas torna-se sobrecarregado se os contém em demasia" [19] (*id.*).

Nestes casos, a música não traz um significado completamente novo ao texto, mas tão-somente lhe enriquece o sentido, servindo-lhe de adjetivo. Considere-se o exemplo 4.4.

Ex.4.4: Penderecki, *Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam,* p.18, 1º sistema



O texto diz: "Senhor, Senhor, quem habitará no Teu tabernáculo?" (Salmo 15.1). Os *glissandi* e abundantes microtons conferem a esta frase uma aparência lamuriosa, acentuada pelos *clusters* das flautas também em *glissando*, *pianíssimo*. Desta forma, uma pergunta que poderia ser enunciada de diversas maneiras, com significados expressivos distintos, torna-se um lamento pela força do *epitheton* musical.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Um outro conjunto de procedimentos de *elocutio* baseia-se na idéia da representação e do subentendido; nestas, o que se diz representa mais do que se diz, uma palavra específica traz à mente uma idéia mais ampla. Neste grupo temos a sinédoque (VIII 6.19) e a metonímia (VIII 6.23), muito semelhantes entre si. A diferença entre elas está em que, enquanto a primeira diz respeito a substituições de ordem quantitativa (tomar o todo pela parte, o singular pelo plural), a segunda refere-se a substituições qualitativas (como tomar o nome do inventor pelo do produto, ou do dono pela coisa possuída). Mas estas distinções, por partirem da semântica das

[19] "But such is the nature of this ornament that style appears bare and graceless, as it were, without epithets, but is overburdened if there are too many."

palavras, não são muito relevantes para a retórica musical. Vamos, portanto, referir-nos a estes procedimentos, de maneira geral, como metonímias.

É interessante notar que todo o estudo que Ratner faz de estilos como figuras retóricas pode ser reduzido à idéia de metonímia: a utilização de um ritmo ternário nos remete a uma dança, como o minueto ou a valsa; o emprego de trompas em quintas ou quartas faz referência à caça; flautas e oboés em compassos compostos sugerem idéias pastorais e idílicas; ritmos lentos e pontuados, a pompa da *ouverture française*...

Até a utilização do "estilo estrito" (*stile antico*), discutida no segundo capítulo, entra nesta questão: uma vez que as regras de consonância e resolução variam muito de acordo com a época, o que continua remetendo a este estilo reside em características mais de superfície, como uso de imitações e alguma preocupação com retardos e suas resoluções – muito embora o que se considera uma resolução mude sempre – ou resoluções cadenciais, como as cadências quase-plagais, de sonoridade convenientemente arcaica, no *Gloria* da *Missa* de Stravinsky (AGAWU, 1989, p. 146). É assim que, mesmo no contexto de uma obra atonal, quaisquer duas entradas sucessivas em imitação, mormente a distância de quinta ou quarta, remetem imediatamente a séculos de música sacra imitativa e atribuem à música características deste repertório; e em grande parte da música vocal de Arvo Pärt a constante resolução de vozes levemente defasadas no tempo – com ritmos cadenciais tradicionais – em segundas maiores, acaba por constituir uma preocupação com a resolução de retardos (neste contexto, as segundas maiores são consonâncias), conferindo sacralidade à música. Em ambos os casos, são metonímias, em que um uso musical específico traz para a obra conotações maiores. É seguindo esta mesma lógica que a utilização do *stile antico* confere uma aura de antigüidade à música, como foi discutido no segundo capítulo e exemplificado no terceiro. Pois o emprego dos procedimentos que caracterizam este estilo carrega consigo a longa história de sua utilização e a repetida propriedade de seu uso na música sacra, conferindo assim a dignidade da tradição, tão valorizada na Igreja, à obra em que é utilizada. O que Quintiliano corrobora, pois "(...) às palavras [no sentido próprio], a antigüidade acrescenta dignidade; pois palavras antigas, tais

quais nem todo escritor pensaria em usar, tornam a linguagem mais majestosa e venerável" [20](VIII 3.24).

Aqui entramos na questão da citação, em que este tropo sai da alçada do *elocutio* para entrar na categoria ciceroniana de *memoria.* Além do sentido óbvio de assimilação mnemônica do orador, a *memoria* refere-se à capacidade de memorização do público (e na música, portanto, à questão de forma musical e cognição) e também à relação entre o texto e todo o universo de informações pré-existentes com o qual ele pode se articular – "o depósito das coisas inventadas", como diz o autor anônimo de *Ad Herennium* (*in "Silva Rhetoricæ"*)[21] . Estas relações, no mais das vezes, operam de forma metonímica: uma citação, tanto de um trecho específico de outra obra quanto de elementos de uso comum, traz consigo significados que se multiplicam à medida que se constroem interrelações. Uma anacruse de tercina na quinta sinfonia de Mahler não é apenas um ritmo de marcha, mas carrega todas as implicações fúnebres que usos anteriores colaram ao objeto musical. A utilização do coral luterano *"Ein feste Burg"* no pequeno e grande coral da *"L'Histoire du Soldat"* de Stravinsky não se remete apenas a ritmos homofônicos harmonicamente articulados, mas a toda a carga teológica do hino e do universo religioso no qual está inserido, bem como à sua utilização por Bach, Mendelsohn e outros, e à relação entre estes e Stravinsky. Em outras palavras: Bach em Stravinsky não é apenas Bach, mas Bach-em-Stravinsky. Os procedimentos metonímicos, implicando sempre mais do que é explícito, fazem as significações possíveis tenderem ao infinito – dependem talvez mais da mente do ouvinte que do que da obra, ou mesmo das idéias, do compositor. Novamente, escapam do domínio do verdadeiro (da analítica e da dialética) para entrar no do verossímil, próprio da retórica (BARILI, 1979, *passim*).

Nos parágrafos anteriores, trabalhamos a questão da metonímia no campo mais puramente musical. A transposição para as relações entre música e texto tenderá a operar com base na multiplicação de significados: uma metonímia musical à qual se some uma provocação gerada por uma palavra do texto pode multiplicar seus significados possíveis, e vice-versa; uma metonímia em cada domínio fará a gama de significados possíveis crescer exponencialmente. É difícil conceber uma metonímia pura na relação direta entre som e palavra, uma vez que este

[20] "24. Words are proper, newly coined, or metaphorical. To proper words antiquity adds dignity; for old words, such as every writer would not think of using, render language more majestic and venerable"

[21] Disponível em <http://rhetoric.byu.edu/canons/Memory.htm>, acessado em 11 de Maio de 2008.

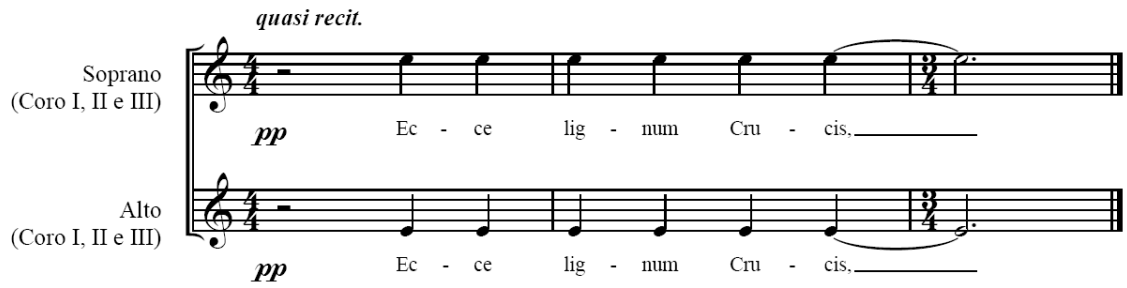
tropo opera, tradicionalmente, com apenas um termo (que carrega consigo mais significados), não com a relação entre dois termos.

É interessante notar que a teologia cristã – e especialmente a católica – abunda em metonímias. O papel do sacerdote na missa é metonímico: ele não constitui propriamente um intermediário, mas sim um representante de todo o povo perante Deus (cf. Êxodo 20.18-21 e Hebreus 5.1). Na história da música, um papel semelhante se estendeu ao coro: se o sacerdote representa o povo perante Deus, o coro toma muitas vezes o papel da própria comunidade na relação com o sacerdote. Assim, salmos responsoriais que supõem a resposta do povo são muitas vezes feitos com alternância entre dois coros, e antífonas que a princípio alternavam entre o sacerdote e a comunidade são, a fim de permitir um maior nível técnico na música, confiadas a um solista em alternância com o coro (conforme exemplificado no capítulo anterior). Em algumas montagens modernas, os corais homofônicos de paixões e oratórios que possivelmente eram cantados pela ou com a comunidade são confiados a um coro colocado atrás do público, para acentuar a idéia de participação comunitária que o uso do coro carrega.

Mesmo o ponto central da fé cristã – o sacrifício redentor de Cristo – opera sobre a lógica da metonímia: no Antigo Testamento, os animais sacrificados representavam o povo pecador. No Novo, Cristo, o Cordeiro, toma o lugar do animal, passando a representá-lo, de forma que "Ao contrário dos outros sumos sacerdotes, ele não tem necessidade de oferecer sacrifícios dia após dia (...), [pois] ele o fez de uma vez por todas quando a si mesmo se ofereceu" (Hebreus 7.27). O cordeiro pelo povo, Cristo pelo cordeiro, Cristo por todos para todos os tempos.

Penderecki, com a eficácia da sutileza, emprega uma metonímia musical para fazer referência à metonímia teológica quando, na *Passio,* em meio a uma ária sobre o texto das antífonas do *Pange língua,* insere o texto da antífona para o desvelamento da cruz. A cantilação litúrgica – portanto, priorizando a compreensão do texto – sobre notas repetidas em semínimas rigorosamente iguais remete ao momento ritual do sacrifício, de suma importância para a paixão: "Contemplai o Madeiro da Cruz [, no qual pendeu a salvação do mundo]".

Ex.4.5: Penderecki, *idem,* p. 81, 1º sistema, excerto



Ainda a figura chamada *brachylogia* (βραχυλογία) (VIII 3.82), que denota uma concisão extrema na construção do discurso, opera sobre a lógica da metonímia, uma vez que, eliminando qualquer conjunção que não seja estritamente necessária, acaba por significar mais do que está escrito. No pensamento puramente musical, algo semelhante ocorre em procedimentos formais como as recapitulações de Mahler em suas sinfonias, em que, ao invés de repetir todo o primeiro ou o segundo tema da forma sonata, o compositor reitera apenas parte deste, significando formalmente o todo pela parte. Novamente, e pela mesma limitação da metoníma, é possível aliar a *brachylogia* musical à textual, ou desmembrá-las, mas dificilmente construir uma relação diagonal entre os domínios verbal e sonoro.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

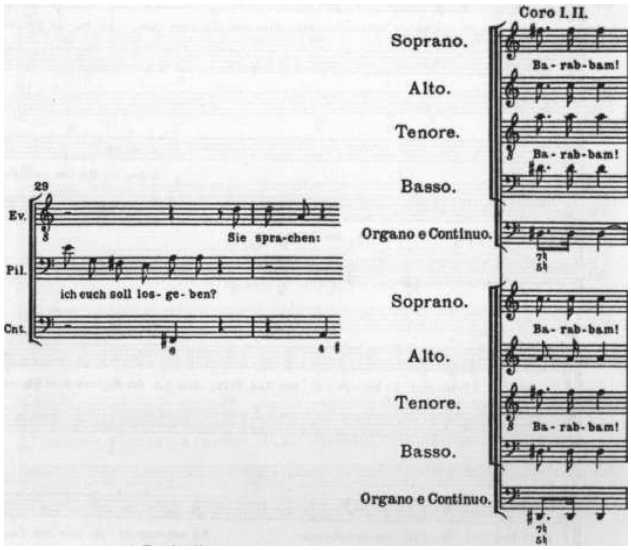
Alguns dos mais importantes recursos de *elocutio* consistem na tentativa de representar de forma literal – ou até exagerada – na música o que se diz no texto; ou, no caso da oratória clássica, fazer o público quase enxergar, com a imaginação, a coisa da qual se fala:

> "Mas quanto à figura que, como diz Cícero, 'coloca as coisas perante os olhos', ela é utilizada quando não simplesmente se menciona que a coisa foi feita, mas se representa como foi feita; e não meramente de uma forma geral, mas em todas as circunstâncias pertinentes. Esta figura eu mencionei no livro anterior como *evidentia* ou ilustração. Celsus lhe deu este nome, mas outros a chamaram *hypotiposis*, que significa uma representação das coisas tão completamente exprimidas em palavras que parece ser, mais que ouvida, vista."[22] (IX 2.40)

[22] "40. But as to the figure which, as Cicero says, "sets things before the eyes," it is used not when a thing is simply mentioned as having been done, but with a representation of how it was done, and not merely in a general way, but in all its attendant circumstances. This figure I have noticed in the preceding book under *evidentia* or "illustration." Celsus has given it that name, but others called it *hypotyposis*, which means a representation of things so fully expressed in words that it seems to be seen rather than heard."

Quintiliano está falando da *hypotiposis,* também chamada *evidentia* ou ilustração, uma espécie de representação hiper-realista dos conteúdos narrados. É a esta figura que se referem os quatro procedimentos citados no início do capítulo, um dos quais é o ex.4.6.

Ex.4.6: Bach, *Paixão Segundo São Mateus,* p. 214



A força da exclamação, a densidade do acorde (no contexto harmônico do compositor), a homofonia, o fato de consistir de uma irrupção repentina e breve – tudo contribui para a formação de uma imagem mental de uma multidão que clama em uníssono pela libertação do criminoso. Os recursos são semelhantes no "Crucifica-o" da obra de Penderecky (ex.4.7).

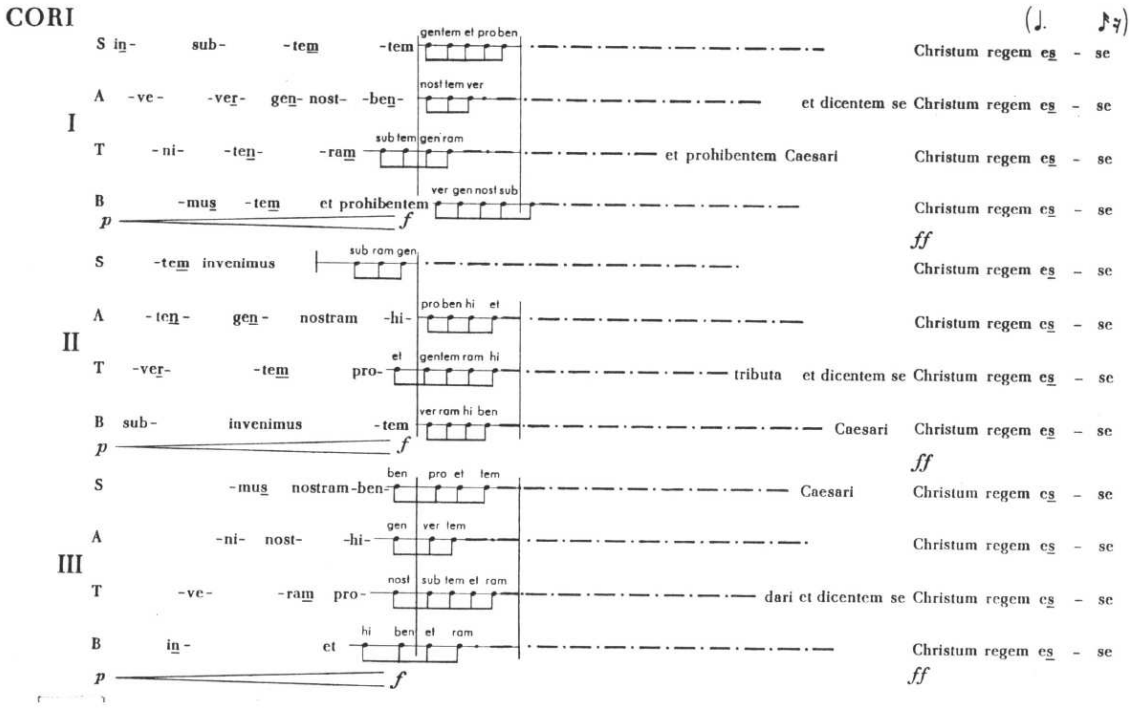
Já Bach, para esse mesmo texto, adota uma *hypotiposis* mais estilizada: as vozes entram em *fugato* clamando "*Lass im kreuzigen*" ("Deixe que ele seja crucificado"). Nenhuma, no entanto, pára após a apresentação do sujeito, e a acumulação, quase confusa, das vozes forma a mesma multidão agitada, que chega junta ao acorde final, em uma concordância de vozes e vontades.

O mesmo artifício retórico da multidão é adotado por Penderecki em outros momentos, alternando entre texturas confusas e complexas (p. 50, 94) e *clusters* homofônicos. No exemplo 4.8, o compositor põe perante os nossos olhos a turba que primeiro acusa e depois zomba de Jesus. Penderecki distribui entre as vozes dos três coros as sílabas da acusação: *"Hunc invenimus subvertentem gentem nostram et prohibitent tributa a Cæsari et dicentem se Christum regem esse"* ("Encontramos este homem pervertendo a nação e proibindo que se pagasse o tributo a César, proclamando-se Rei dos Judeus"). A compressão sonora é tal que o texto fica

incompreensível (oculta-se o texto, mas não o significado do texto), como se todos tentassem falar ao mesmo tempo, até concordarem na acusação principal: Cristo, dizem, proclama-se Rei dos Judeus. No exemplo 3.15 do capítulo anterior, o compositor chega a incluir "risadas de escárnio" (marcadas na partitura com um asterisco), a fim de pôr diante de nossos ouvidos a cena, para que possamos verdadeiramente vivenciá-la.

Ex.4.7: Penderecki, *Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*, p. 57

Ex.4.8: Penderecki, *Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*, p. 50



Uma pequena defasagem entre a *hypotiposis* musical e a sua elucidação pelo texto é um artifício interessante, pois o tempo entre ambos permanece como um espaço de enigma, e a surpresa pela sua resolução é gratificante ao ouvinte. É o que Almeida Prado faz em sua peça para canto e piano "Do Saltério do Rei David – dois Salmos do peregrino" (1991, p. 7). Pouco antes de chegar ao versículo do Salmo 133 que diz "Até o pássaro encontra um abrigo, e a andorinha um ninho para seus filhos" (conforme o texto utilizado na obra), o compositor aplica as lições de seu professor (Olivier Messiaen) e escreve para o piano as figurações complexas, repletas de quiálteras e apogiaturas, que são as estilizações do canto de pássaros, sob a rubrica, justamente, *"Como pássaros [= 96]"*.

Ainda mais literais, do ponto de vista sonoro, são a onomatopéia e a *mimesis* (IX 2.58). A diferença entre as duas, na sua aplicação musical, é sutil, e para a estabelecermos é necessário recorrer ao étimo das palavras. Onomatopéia, diz-nos Quintiliano, significa a "fabricação das palavras" (VIII 6.31); Gideon Burton, em seu sítio "*Silva rhetoricae*", define este tropo como "a união da fonética com a semântica" – definição extremamente rica para a relação entre música e texto que aqui estudamos. Já para a definição de *mimesis*, afastamos-nos um pouco do autor

latino (cuja definição de *mimesis* como imitação de outrem nos levaria ao maneirismo) para buscar a origem da palavra, a saber, "imitação". Definiremos assim que, quando houver recriação artificiosa de um som natural (como violinos agudos para o zumbido de abelhas), isso será considerado onomatopéia; já quando a imitação for direta, natural, realista (como as risadas de escárnio já citadas, ou a utilização do instrumento comumente chamado "chicote" para a representação de um chicote), a figura pode ser considerada *mimesis*.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Muitas das figuras e tropos baseiam-se na organização formal das palavras e idéias, articulando o seu significado com a sua posição no discurso. Eminentes dentre estas são as figuras de oposição, de contraste, com suas implicações musicais tão evidentes, tão diretas. Quintiliano nota o *antitheton* (ἀντίθετον) (IX 3.81), ou a contraposição de idéias, mas não aborda a antítese (ἀντίθεσις) – a oposição de palavras. Como a diferença entre as duas para a retórica musical exigiria um aprofundamento desnecessário para os fins aqui propostos, utilizaremos preferencialmente o último termo, mais comum.

No exemplo 4.10, Handel aproveita a metáfora tradicional abordada acima – a associação entre uma escala descendente e o mundo dos mortos – para tornar musicalmente evidente a oposição entre as trevas da morte e a luz da nova vida que Cristo traz:

Ex.4.9: Handel, *Messiah*, *Ária* p.53

Grande parte da estética barroca, como no exemplo, articula-se a partir da idéia de contraste – basta lembrar o *chiaroscuro* das pinturas, ou o concerto grosso. A antítese tem o poder de evidenciar pelo contraste as características de cada idéia. Ademais, a própria idéia de contraste é parte inalienável do discurso musical. No campo da retórica musical, a música pode acompanhar um contraste presente no texto – o uso mais comum e também o mais óbvio, correndo sempre o risco do pleonasmo musical –, mas também pode apresentar um contraste entre música e texto, ou mesmo inverter a antítese das palavras. Estes dois últimos procedimentos ganham força pelo estranhamento: ao inverter as expectativas literais, ganham a atenção de um público surpreendido, que devota nova dedicação tanto ao texto quanto à música.

Estranhamente, contudo, duas das mais contundentes categorias de oposição são ignoradas ou tratadas levemente por Quintiliano, a saber: o paradoxo e o *oxymoron*. O autor chega a citar o *paradoxon* (παράδοξον), mas lhe atribui uma significação de mera surpresa (IX 2.23) com algo inesperado – definição mais superficial do que seria esperado desta figura. Um significado muito mais rico pode ser encontrado remetendo-se à origem da palavra, ao próprio conceito sofista de *doxa* (opinião), que consiste em uma verdade socialmente estabelecida – neste sentido, oposta à *episteme* (ciência) platônica (BARILI, 1979, p. 13-18). Logo, num primeiro momento, um paradoxo é algo que contraria a opinião estabelecida. Como figura, no entanto, vai um pouco mais longe: um paradoxo retórico é uma afirmação contraditória em sua aparência, mas que, apesar disto, expressa ou parece expressar uma verdade.

Na retórica musical, portanto, um paradoxo seria uma construção musical que, num primeiro momento, parece contradizer o texto mas, ao fim, revela-se como surpreendentemente correto.

Um exemplo possível, talvez um pouco sofisticado, são as construções temporais "eternas" de Messiaen, discutidas no capítulo anterior. Num primeiro momento, a instabilidade dos ritmos aditivos, irregulares, da *"Liturgie de cristal"* parecem contradizer a idéia estática que temos da eternidade. No entanto, à medida que a inevitabilidade (lembremo-nos da citação de Roger Smalley [1967, p. 22], incluída no primeiro capítulo) dos isorritmos estica-se no tempo, que as muitas *talea* e *color* sobrepostas parecem apontar para um encontro infalível, mas localizado além do tempo da peça: a elaboração complexa gradualmente se afirma como uma

encarnação paradoxal, surpreendentemente verdadeira, do "fim dos tempos" em que fala o título.

Já no *oxymoron* (ὀξύμωρον), a tensão gerada pela oposição não se resolve em nova verdade, mas permanece insolúvel, por vezes irracional. Burton o define, focalizando mais as palavras que as idéias, como um "paradoxo comprimido" (*op. cit.*) – a própria origem da palavra carrega esta idéia, juntando em um só os vocábulos gregos *oxy* (afiado) e *moros* (sem fio)".

Esta figura, antes de ser importante na música sacra, é crucial na teologia, pois a incompreensibilidade do *oxymoron* aproxima-se dos mistérios, nos quais se baseia a fé cristã; e dentre os mistérios, talvez o mais central seja a natureza concomitantemente humana e divina de Cristo:

> "O cristianismo é, dentre todas as religiões, a mais baseada no *oxymoron*, dado que é centralizada no *deus-homo*, aquele descrito na Definição de Calcedônia como 'verdadeiramente Deus e verdadeiramente homem'. Os concílios eclesiásticos explicaram que isto não significa nem que Cristo era meio homem, meio Deus, nem que era cem por cento homem e cem por cento Deus. (…) A definição do credo surpreendentemente afirma que a divindade e a humanidade de Cristo são polaridades não-destrutivas" (ORGAN, 1984, p. 3). [23]

Esta idéia foi trabalhada em profundidade no século XX pelo teólogo alemão Karl Barth:

> "É precisamente a *divindade* de Deus que, entendida corretamente, inclui a sua *humanidade* (…). Somente quando olhamos para Jesus Cristo sabemos de maneira decisiva que a divindade de Deus não exclui, mas inclui sua *humanidade* (…). Deus não requer a exclusão da humanidade, não requer não-humanidade, para ser verdadeiramente Deus (…). Deus é humano em sua divindade. (BARTH *apud* ORGAN, *id.*)" [24]

Partindo disto, Troy Organ destaca que o *oxymoron* como símbolo teológico tende a obscurecer a própria compreensão de Deus que procura elucidar; no entanto, o contato com o *oxymoron* pode fazer com que a compreensão "alvoreça como um *eklampsis* (iluminação) – como Platão diz em sua *Sétima Carta – quando* a afirmação é acoplada à sua negação (ORGAN, *id*., p. 6)" [25].

---

[23] "Christianity is the most oxymoronic of all religions in that it is centered on the *deus-homo,* the one described in the Definition of Chalcedon as "truly God and truly man." The church councils explained that this does not mean that the Christ was either half God and half man, or 100 per cent God and 100 per cent man. The formulation represented an effort to find a position between the Monophysites, who stressed Christ's divinity, and the Nestorians, who stressed his humanity. The creedal statement strikingly affirms that divinity and humanity are nondestructive polarities."

[24] "It is precisely God's deity which, rightly understood, includes his humanity. . . It is when we look at Jesus Christ that we know decisively that God's deity does not exclude but includes his humanity. . . . God requires no exclusion of humanity, no non-humanity, in order to be truly God. . . . God in his deity is human. (Against the Stream [Camelot, 1954], p. 186)." Grifos no original.

[25] "The understanding which an affirmation of the Divine is supposed to convey is distorted by the affirmation itself, but understanding may dawn like an *eklampsis* (illumination) -- as Plato says in the *Seventh Letter* -- *when* the affirmation is coupled with its negation." Grifo no original.

Ou, como diz o próprio Barth, "Se *intelligere* não alcança o seu objetivo (e está certamente longe de conseguir), então, no lugar da alegria de conhecer, permanece a reverência perante a verdade propriamente dita, a qual não é menos verdade por isso" (BARTH, 2003, p. 26). É comum às duas citações a concepção de que o *oxymoron* não esgota a questão: como é insolúvel, a energia que ele carrega permanece – uma idéia muito rica do ponto de vista da arte, em que o objetivo não é criar significados restritos, mas abrir universos de significação.

A transição entre o *oxymoron* como símbolo teológico e a sua aplicação na música encontra respaldo na prática de muitos compositores sacros desde, pelo menos, a Renascença. Gregory Butler elucida o caminho trilhado pelo conceito em um trecho que, mesmo um pouco longo, merece citação integral:

> O conceito assume grande importância na teoria teológica, particularmente no final do século XVI e início do XVII. Contra a posição de racionalistas, como Bacon, que sustentavam que Deus criou de forma racional e ordenada, opunha-se a visão cristã tradicional, não-racionalista, que mantinha que o próprio Deus era o primeiro a gerar os opostos. Sua criação, real e de fato, era uma demonstração da contradição inerente à existência. Neste esquema, o homem era vista como encarnando todo um conjunto de contradições. Segundo Pascal, Cristo é o epítome desta situação: nele, vários opostos são reconciliados – Deus e o homem, grandeza e humildade, júbilo e tristeza, ordem e desordem, otimismo e pessimismo, a criação e o juízo final da humanidade. Em resumo, segundo Rosalie Colie: 'quando Deus, homem e todas as coisas são vistas sob o aspecto da *concórdia discors*,(…) cada coisa contém ou implica seu oposto (…) o mundo era então uma *discórdia concors*, uma composição para a qual a figura de retórica mais apropriada era o *oxymoron*. Para mentes dedicadas a esta metáfora, a tarefa do cientista era, como a do poeta [e, por extensão, do compositor], recriar construir um modelo exato do mundo em toda a sua complexidade, em todas as suas contradições." (1991, p. 345)[26]

Mesmo depois que o racionalismo tomou conta de quase todas as esferas da vida, o uso do *oxymoron* continuou sendo vital em uma esfera específica da música sacra: os mistérios. A utilização de música contrária ao esperado – como música grave e lenta para a ressurreição, ou para a encarnação de Cristo, um evento sumamente feliz para a humanidade – no campo do incompreensível e do transcendental era, talvez não a regra, mas um uso comum e aceitável. Pelo estranhamento causado, a utilização do *oxymoron* gera uma aura de inacessibilidade ao

---

[26] "The concept assumes great importance in theological theory particularly in the late sixteenth and early seventeenth centuries. Against the position of such rationalists as Bacon that God created in a rational and orderly way was the traditional non-rationalist Christian view which held that God Himself was the primary compositor of opposites. His creation, ideal and actual, was a demonstration of the contradiction inherent in existence. In this scheme, man was seen to embody a whole set of contradictions. Christ, according to Pascal, epitomizes this state of affairs. In His person various opposites are reconciled – God and men, greatness and humility, joy and sorrow, order and disorder, optimism and pessimism, the creation and last judgment of mankind. In summation, according to Rosalie Colie: 'when God, man and all thins are seen under the aspect of *concordia discors* (…), each thing contains or implies its opposite (…) the world was then a *discordia concors*, a composition to which oxymoron was the most appropriate figure of rhetoric. For minds given to this metaphor, the scientist's task was, like the poet's [and by extension, the composer's], to recreate, to make an exact model of the world in all its complexity, its ambiguity, and its contradiction."

texto, adequado para o misticismo que reveste certas porções da palavra sagrada. Dottori (1997, p. 214) nos aponta um caso na utilização de um acorde perfeito maior para a palavra "*mors*" (morte) na *Victimæ Paschali* de Perez (ex.4.11), como exemplo de que "o *oxymoron*, a mais barroca de todas as figuras retóricas em função de suas relações intrínsecas com o *chiaroscuro*, era amplamente utilizado desde o final da Renascença para evocar mistério e profundidade em relação a questões da fé" [27].

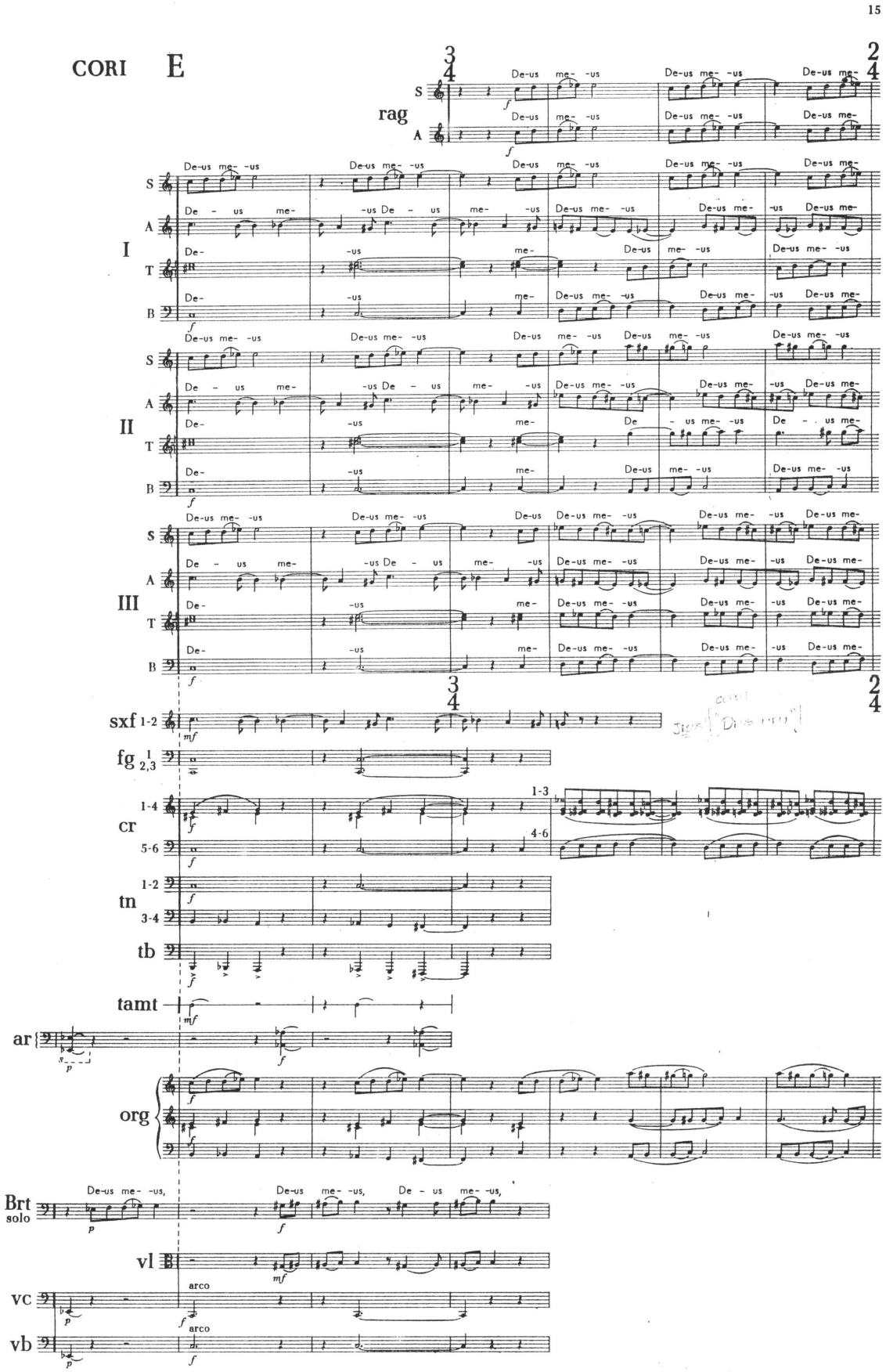
Ex.4.10: Perez,*Victimæ Paschali*, excerto

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Quintiliano aconselha cautela quanto ao uso da hipérbole (ὑπερβολή) (VIII 6.67) – o exagero retórico – pois, embora sua eficácia quanto ao *movere* seja evidente, corre-se sempre o risco de cair na *kakozelia* (κακοζηλία), a "afetação exorbitante" (VIII 6.73). É preciso considerar o assunto ao qual se aplica este tropo, pois, segundo o autor latino, a hipérbole só deve ser usada para coisas que, por sua própria natureza já ser exorbitante, exigem o excesso na *elocutio* – como a passagem em que, na angústia do Getsêmani, Jesus sua gotas de sangue (Lucas 22.44) (vide ex.4.11). Quando os três coros retomam o lamento *("Deus meus")* repetidamente entoado por Jesus, a amplificação que ocorre só pode ser justificada pela intensidade do texto.

[27] "The oxymoron, the most Baroque os all rhetorical figures because of its intrinsic chiaroscuro implications, was widely used from the late Renaissance for its power to evoke mystery and depth in relation to questions of religious faith."

Ex.4.11: Penderecki, *Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam,* p. 15



Algumas vezes o ápice emotivo atingido pela hipérbole musical é repentino; noutras, a tensão é construída gradativamente. O nome grego para a figura que descreve o *crescendo* gradual no discurso é, não por acaso, clímax (κλῖμαξ). Na sua aplicação literal ao texto, Quintiliano nos adverte que o clímax "é produzido por uma arte menos dissimulada, ou mais afetada, e por essa razão deve ser utilizado com menos freqüência (IX 3.54)" [28]. Na música, no entanto, este crescendo é tão comum que, tomando-se o cuidado necessário para evitar afetações e exagero, não representa grande risco, e nem sempre poderá ser considerado uma figura de retórica musical – às vezes é mera decorrência da frase musical, como uma flauta que, subindo muito, por sua própria emissão tende a crescer.

Também comumente usados na música, no mais das vezes sem fins retóricos, são a amplificação (VIII 4.1-27) e a diminuição ou extenuação (VIII 4.28-29). Basta comparar este último com o procedimento tão comum em Beethoven que Schoenberg denomina *liquidação* (1967, pp. 58-60) para perceber o quão corriqueiro é o seu uso. Tanto um quanto o outro podem ser realizados por graduação (o aumento efetuado desta forma praticamente não se distingue do *clímax*), por comparação, por raciocínio (o que faz mais sentido para o discurso que para a música) ou por acumulação. De resto, a obviedade destes procedimentos e sua relação com a música é tal que nos permite passar adiante sem maior aprofundamento.

De certa forma opostos aos riscos de excesso representados por estes últimos procedimentos estão a *apheleia* (ἀφέλεια) (VIII 3.87) e a *parrhesia* (παῤῥησία) (IX 2.27). A primeira significa simplicidade e a segunda, total franqueza, e seus significados para a música precisam ser um pouco mais discutidos. A simplicidade, parece-nos, refere-se a uma idéia estética: uma pastoral, por exemplo, com o fluxo contínuo dos compassos compostos e pedais longos, articula música simples a um ideal de simplicidade (vide exemplos 3.22 e 3.23 acima).

Já a franqueza não pode, no contexto musical, referir-se à explicitação direta do conteúdo do discurso; mas esta idéia pode ser transposta para a transparência total na apresentação das idéias musicais. A estrutura tradicional da forma tema e variação, por exemplo, em que primeiro se apresenta o tema sem adornos para depois modificá-lo de diversas formas, constitui uma *parrhesia*. Poder-se-ia, usando a mesma figura, explicitar totalmente um tema após inúmeras variações ou, em determinado momento crucial de uma peça dodecafônica,

[28] "Gradation, which is called by the Greeks κλῖμαξ *(climax)*, is produced by art less disguised, or more affected, and for that reason ought to be less frequently used."

tocar as doze notas da série em ordem. As considerações necessárias para o uso desta figura transcendem a retórica musical, e precisam ser também ponderadas no âmbito das considerações formais de cognição da obra composta.

Muitos outros tropos e figuras de natureza mais formal abordam diversas maneiras de alterar a ordem normal do discurso. Justamente por lidarem com questões de organização, de superfície, sua aplicação na retórica musical é fácil e direta. É o caso, por exemplo, da *periphrasis* (περίφρασις) ou *circumlocutio* (VIII 6.59) – o contrário da *parrhesia*, pois, ao invés de explicitar a idéia diretamente, aborda-a de maneira indireta, dando muitas voltas em seu entorno. Também nesta categoria estão a repetição enfática de palavras iguais (IX 3.28) ou diferentes com significado semelhante e a *synonymia* (συνωνυμία) – na ausência do conceito de "significado" para a música, poder-se-ia pensar como *synonymia* a repetição insistente de um mesmo conjunto de notas com a ordem cada vez diferente, por exemplo.

A mistura de figuras focalizada na repetição de trechos do discurso chamada pelos gregos *ploké* (πλοκή)[29] não seria, por ser pouco definida, relacionada à retórica musical, não fosse por um uso histórico do termo muito importante para a música – a saber, a relação entre *ploké* e fuga:

> "A primeira figura é chamada *plóké (sic)* em grego, *copulatio* em latim. Mas entre os cantores, hoje em dia refere-se a ela como *fuga*. É, contudo, *ploce (sic)* (…), uma repetição paralela de notas similares de determinada maneira, isto é, uma comparação igual ou semelhante de partes correspondendo uma à outra" [30].

Estas são palavras do Anônimo de Besançon, *circa* ou após 1559 (*apud*, BUTLER, 1977, p. 51). Parece que, embora o próprio autor tenha dificuldades com a relação entre a figura retórica e o conceito musical, a analogia que se estabelece reside em uma "forma especial de repetição na qual há reiteração paralela de figuras similares" [31] (*idem*, p. 52). A construção desta relação

[29] "41. This frequent repetition the Greeks call πλοκή *(plokē),* which consists, as I said, of a mixture of figures; a letter to Brutus affords an example of it: "When I had returned into favor with Appius Claudius, and it was through Cneius Pompey that I did return, and, accordingly, when I had returned," etc. 42. It may be formed also by a repetition of the same words, in various forms, in the same sentence (…)"(IX 3.41)

[30] "The first figure is called *plóké* in Greek, *copulatio* in Latin. But among singers, it is now commonly referred to as *fuga*. It is however ploce (…), a parallel repetition of similar tones in a certain way, that is, a uniform or like comparison of parts corresponding to one another."

[31]"It is clear that this theorist [Anonymous of Besançon] is struggling with a highly complex and involved musical-rhetorical concept, for he introduces no less than three distinct rhetorical figures in his attempt to define this concept clearly. All three of these figures have one aspect in common, the element of repetition. Beyond this, they all carry characteristic nuances of meaning which convey a comprehensive picture of diverse elements integrated under one musical procedure. The theorist himself defines one of these three figures, ploce, which involves a special kind of repetition in which there is parallel reiteration of similar elements. This concept of parallelism is important, for it has a number of implications for fugue. It supposes first of

entre figura e música nos mostra quão longe podem ir – e historicamente, foram – os desdobramentos da retórica musical.

Muito mais diretas são as implicações da *metalepsis* (μετάληψις) para a música. Definida como a passagem de uma palavra a outra pela semelhança sonora entre ambas, Quintiliano aponta que se encontra nos gregos (VIII 6.37), mas suas implicações em termos de significado são por demais irrelevantes para a oratória romana – quiçá seja mais útil à poesia, e portanto à música. Neste campo, pode-se fazer a transição de uma idéia (textual) a outra usando como ligação, não apenas a semelhança das palavras, mas também (ou em vez disto) a semelhança entre as melodias nas quais são cantadas. É precisamente isto que Messiaen faz, ao escrever música virtualmente idêntica para a citação de cada uma das três pessoas da Trindade – exceto, é evidente, o que precisa ser mudado pela modificação do texto (*La Transfiguration, Tota Trinitas apparuit,* p. 417. A *metalepsis* musical torna completa a identificação entre as três pessoas da Trindade, resolvendo artisticamente um conceito de difícil esgotamento pela abordagem textual.

Muitas são as figuras cuja utilização tem conseqüências para a forma musical. Basta pensar, por exemplo, na aplicação do *parenthesis* (παρένθσις) à construção da forma da ópera e do oratório, em que o fluxo da narrativa é interrompido por árias de natureza emotiva ou considerações teológicas. De fato, esta é a função – ligada ao *docere,* como veremos a seguir – não só das árias, mas dos corais que Bach insere diversas vezes em suas Paixões. Michael Steinberg nos lembra que:

> "O objetivo de se interpretar uma Paixão na Sexta-Feira Santa não era somente contar a história, já familiar, da maneira mais vívida e afetiva possível, mas também ensinar o seu significado. É importante lembrar que, como parte de sua 'entrevista' para Leipzig, Bach passou por um exame extremamente rigoroso sobre teologia, levado a cabo por professores nesta área da Universidade de Leipzig: afinal, sua função era ser uma espécie de pregador via música. Ensinar o significado é uma das funções dos comentários interpolados das árias e hinos congregacionais" (STEINBERG, 2005, p. 17)[32].

---

all a simultaneous progression of two elements in tandem, the one moving at a certain fixed distance from the other. This concept is remarkably close to the fuga as a close point of imitation at a given vertical pitch interval. At the same time, parallelism implies the comparison of analogous elements, a concept which emerges clearly in the definition given by the theorist himself in the above passage.

[32] "The purpose of performing a Passion on Good Friday was not just to tell the familiar story as vividly and affectingly as possible, but also to teach its meaning. It is worth remembering that as part of his 'audition' for Leipzig, Bach underwent an exceedingly thorough examination in theology administered by professors in that field at the University of Leipzig: ha was, after all, to be a kind of preacher in music. Teaching the meaning is one function of the interpolated commentary of arias and hymns".

De natureza semelhante são: a *anamnesis* (ἀνάμνησις), que denota rememorar ou recapitulação (IX 2.106) – auto-explicativo no caso da música; ou, no sentido contrário, a antecipação (IX 2.16) – como as falsas recapitulações no meio do desenvolvimento das sonatas de Mozart – denominada *prolepsis* (*prolēpsis*); ou ainda a mudança da ordem natural das palavras (VIII 6.65), o *hyperbaton* (ὑπέρβατον), do qual se poderia derivar uma série de procedimentos de composição, relacionando esta figura ao adiamento do prazer (*pleasure postponned*).

Temos, por fim, as figuras que lidam com a comunicação, no mais das vezes simulada, com o público – no sentido lato, denominada *comunicatio* (IX 2.20), mas com muitas formas específicas discutidas em Quintiliano, como o *interrogare* (IX 2.6) e o *sustentatio* (IX 2.22), este último tão adequado à música que indicações específicas de suspensão silenciosa do discurso, de pausas dramáticas, são expressas com mais exatidão na partitura que no texto (vide ex.4.12 abaixo).

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Se dissemos, no início do capítulo, que a simples musicalização eficiente do texto é pouco para fazer da música sacra "palavra mais que palavra", isso não nos deve levar a crer que quanto mais abundante o uso de figuras retóricas, melhor a obra. Ao contrário: neste assunto vale o mesmo que para os pratos da orquestra – quanto menos ele é utilizado, tanto mais eficiente se torna a sua aparição. Quintiliano (IX 10.13) faz distinção entre os estilos *aschēmatiston* (ἀσχημάτιστον) – destituído de figuras de *elocutio* – e o estilo figurado, o *eschēmatismenon* (ἐσχηματισμένον), pondo este acima daquele; mas alerta para o risco de obscurecimento pelo excesso: "Nesta espécie de cuidado, no entanto, devemos nos colocar limites; pois quando as palavras são bom latim, com significado, elegantes e organizadas com propriedade, por que deveríamos labutar por qualquer coisa a mais?" (VIII *Introdução.*31) [33].

Consideremos o *Sicut Cervus* de Palestrina. O texto é confiado ao coro em bom contraponto, suficientemente ornamentado, mas compreensível. O compositor quase não usa figuras retóricas, ou pelo menos não de forma explícita (a mente mais fértil sempre poderá encontrar algo, escondido ou imaginado…). Perto do final do texto, contudo, quando o salmista

[33] "31. Yet in this kind of care we should set bounds to ourselves; for when our words are good Latin, significant, elegant, and properly arranged, why should we labor for anything more?"

afirma que seus inimigos perguntam dia e noite "Onde está o seu Deus?", surge o *interrogatio* (ex.4.12).

A solidez do fluxo musical, contínuo até o presente momento, contribui para a valorização desta figura de comunicação com o público e torna dramática interrupção: além de suas virtudes retóricas, recebe a atenção dedicada ao surpreendente.

Ex.4.12: Palestrina, *Sicut cervus: Sitivit anima mea,* cc. 97-110

Não basta colocar música no texto. Mas uma composição simples, clara e bem construída é já em si um sucesso retórico – sua virtude pode residir não em filigranas de *elocutio*, mas em um bom domínio do *dispositio,* ou mesmo aquela qualidade de *inventio* tão admirada na música do século XX: a originalidade.

Neste diálogo entre os barroquismos da música sacra que se quer quase discurso autônomo, tal a profusão de figuras e tropos, e a virtude clássica da elegância na correta pronunciação do texto que, contudo, corre sempre o risco de ser estéril, reside grande parte da

habilidade do compositor sacro. Já adverte Quintiliano que "o vício faz fronteira com a virtude; aqueles, no entanto, que adotam o vício, disfarçam-no sob o nome de alguma virtude" (VIII 3.7)[34].

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Maurício Dottori (2006, p. 155) fala da possibilidade de colapso das metáforas que, pelo uso repetido, reduz os enigmas a linguagem; como o exemplo clássico da "lua de mel", em que as implicações poéticas de doçura, noite e romantismo cedem lugar a um significado preciso. Esta é uma faceta importante a considerar na história da retórica na música sacra, que traz possibilidades e riscos.

Tomemos o exemplo da associação tradicional entre a idéia da (e textos sobre a) ressurreição de Cristo e as escalas ascendentes. O uso repetido desta vinculação transformou a metáfora em convenção, a ponto de parecer que esta é "a maneira correta" de musicar esta idéia. Ora, a atribuição convencional de semântica a este tropo musical abre possibilidades: poder-se-ia utilizá-lo para um texto diferente de, mas relacionado a, esta idéia – como o Salmo 16.1 ("Porque tu não me abandonarás no sepulcro, nem permitirás que o teu santo sofra decomposição") – de forma que a metáfora que colapsou em linguagem gera uma nova metáfora, abrindo um novo universo de significados. Ou, mais simplesmente, poder-se-ia escrever um prelúdio instrumental para o Domingo de Páscoa, intitulá-lo "*Resurrexit*" (como o intróito prescrito para esta liturgia) e basear a música toda em escalas e figuras ascendentes. No contexto da música eclesiástica, haveria grandes possibilidades de a própria convenção, evidenciada pelo título, inseminar a música de significado. As possibilidades de inter-relações neste jogo de invenção *versus* convenção são múltiplas.

Vemos estas duas possibilidades nos exemplos seguintes. Na *Criação,* Haydn escreve uma longa escala ascendente para as flautas, introduzindo o texto do recitativo acompanhado: *"In vollem Glanze steiget jetzt die Sonne strahlend auf"* ("Com todo o brilho nasce agora radiante o Sol"). Além da associação evidente entre o Sol que se levanta e a escala que ascende, a associação convencional entre Cristo e o Sol (por vezes tomando o lugar classicamente ocupado

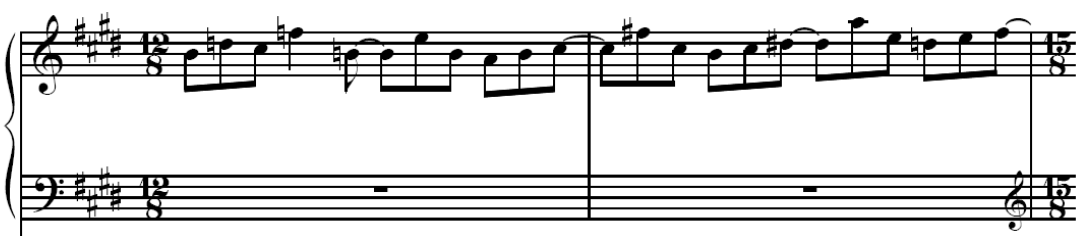
[34] "Such is the justice of this rule, that though, in ornament, vices closely border on virtues, yet those who adopt what is vicious, disguise it with the name of some virtue."

por Apolo), somada à conotação de ressurreição, repetidamente atribuída à escala ascendente, gera maior profundidade de significado ao texto.

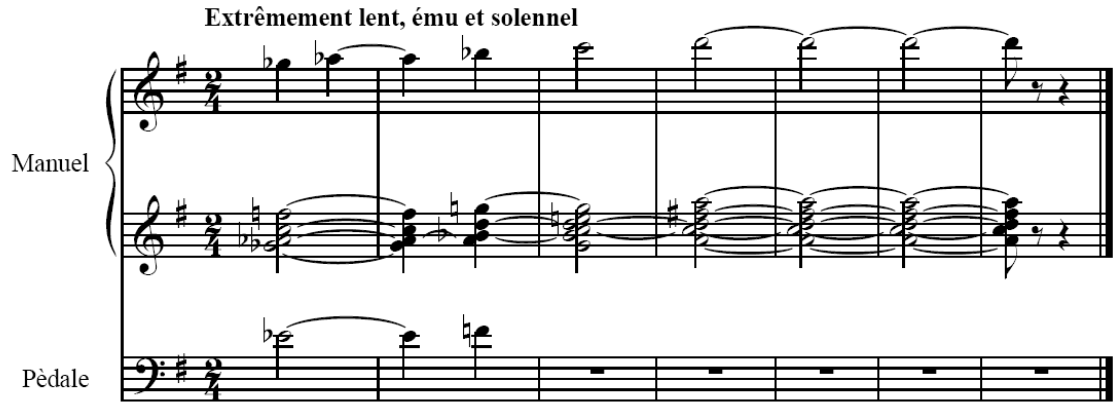
Ex.4.13: Haydn, *A Criação, 12.Recitativo,* pp. 67-68

Já Messiaen, na obra instrumental *L`Ascension,* trabalha a idéia de subida não só melodicamente (ex.4.14 – observar as notas de ápice da melodia – e 4.15), mas também harmonicamente. O exemplo 4.16 mostra alguns dos encadeamentos harmônicos que fazem com que a harmonia sempre conduza à sensação de resolução (ou o desejo de resolução) um passo adiante, para ser completado no último acorde – novamente, com conotações celestiais – de Mi maior.

Ex.4.14: Messiaen, *L'Ascension, I. Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père,* cc.19,20, excerto

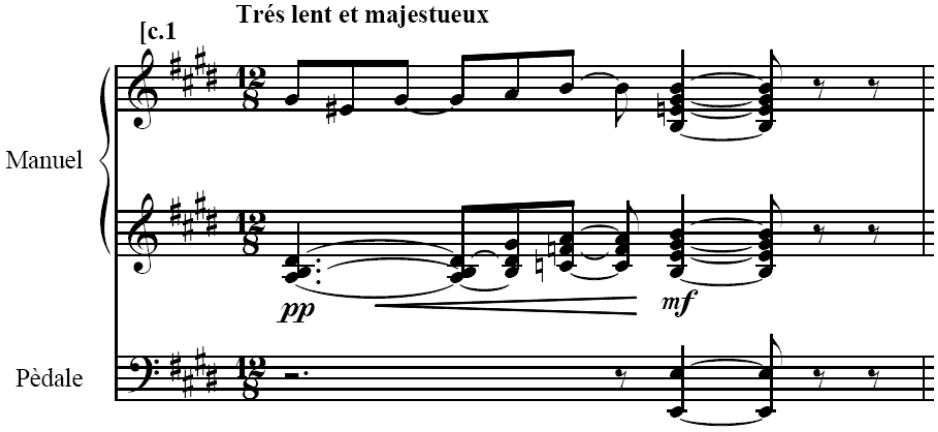


Ex.4.15: Messiaen, *L'Ascension, IV.Prière du Christ montant vers son Père,* c. 65 *al fine.*



A possibilidade de se atribuir significado à figura convencionalizada, no entanto, não significa que ela tenha significado em si. É o ouvinte que lhe atribui (ou não!) semântica, e para que isso ocorra são necessários fatores como familiaridade com o repertório sacro e conhecimento da função litúrgica, entre outros[35]. Nisto reside um grande risco, já mencionado: o de tentar usar as figuras retóricas como um vocabulário musical, o que tende a acabar não só em comunicação duvidosa, mas em má música.

Ex.4.16: Messiaen, *L'Ascension, I. Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père:* progressões harmônicas



[35] É evidente que conhecimento prévio também é exigido no caso da linguagem verbal, mas aprofundar esta questão definitivamente escapa às possibilidades e limites desta pesquisa.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

As três funções da oratória – *docere, movere e delectare* (BARILI, 1979, p. 55) – têm seu lugar na música sacra. O *docere* está diretamente vinculado à compreensão do texto, mas não se limita a ele: o uso do *parenthesis* discutido anteriormente pode alçar-se à função de estranhamento brechtiano, interrompendo o fluxo emocional ou narrativo da música e do texto para gerar uma reflexão teológica ou doutrinária. Contudo, residem nisto dois riscos, comprovados pela história da música sacra. Um é que a ênfase no aspecto doutrinário dos conteúdos da música sacra pode levá-la a afastar-se da sua função litúrgica, que está associada a considerações maiores que o mero conteúdo literal do texto. Justamente este deslocamento de ênfase, esta mudança de foco do louvor a Deus para a edificação do homem, foi um dos fatores

do declínio da composição de música sacra litúrgica durante o século XIX (DAHLHAUS, 1989, p. 179). Assim, a ênfase apenas no *docere* aponta também o segundo risco: já que o que importa é o conteúdo do texto, em última instância não faz muita diferença qual a música com que ele é revestido. Isto conduziu à extrema simplificação da música sacra, associada ao Jansenismo (DOTTORI, 1997, p. 63), redundando por fim nas reformas cecilianas, no retorno ao estilo de palestrina e ao canto gregoriano – em última instância, pelo menos no que tange à composição, exilando a arte da música sacra.

A função do *movere* na música sacra carrega ainda a marca das teorias barrocas do afeto, do domínio indefinível do *pathos*. Neste sentido, a utilização da retórica musical representa – não apenas na teoria, mas na prática da vários compositores antigos – um espaço de exceção, uma justificação musical outra que muitas vezes acaba por justificar exceções na norma técnica (*idem*, p. 68-70). O desequilíbrio associado à idéia de exceção, como idealização da inspiração do gênio ou como mero efeito de surpresa, não deixou de ser uma possibilidade musical. É importante lembrar que não se trata da ampliação de fronteiras musicais, mas de quebra interna da própria música, em relação aos próprios paradigmas:

> "Em 1606, Burmeister (*Musica poetica,* pp.61-2) ainda estava chamando atenção para notas cromáticas isoladas fora do modo dominante de uma composição: a *pathopoeia*, como ele chama tal nota, é uma 'figura adequada para se criar afetos' (...). De qualquer forma, existe uma diferença de tipo entre a harmonia cromática produzida por um compositor trabalhando com esta *figura* e aquela produzida por um compositor lançando sua rede em busca de efeitos estarrecedores ou mudanças repentinas de tonalidade, que é o que o cromatismo se tornou nos madrigais de Gesualdo[36] (…)" (WILLIAMS, 1979, p.477, 478) [37].

Esta valorização do *movere* encontra mais espaço nos oratórios – não por acaso, muitos dos exemplos deste capítulo vieram deste gênero – do que em formas propriamente sacras, litúrgicas, como o ordinário da missa, por exemplo. Além da natureza narrativa e, no caso das paixões, dos assuntos altamente emotivos, contribui para isto sua origem como adaptação sacra do conceito de ópera.

É claro que, se em Bach a *pathopoeia* toma a forma de uma quarta justa preenchida cromaticamente (WILLIAMS, *idem*), em Penderecki a exceção precisa assumir outra forma,

[36] Talvez esta diferença faça parte da crítica feita à música sacra de Gesualdo: não se trata exatamente de excesso de arte, como dissemos, mas de desvinculação entre artifício e função retórica.

[37] "In 1606 Burmeister (*Musica poetica,* pp.61-2) was still drawing attention to single chromatic notes outside the prevailing mode of a composition: the *pathopoeia,* as he calls such a note, is a 'figure suitable for creating affects' (*figura apta ad affectus creando*). (…) In any case, , there is a difference in kind between the chromatic harmony produced by a composer working with this *figura* and that produced by a composer casting his net wider for startling effects or sudden changes of key, which is what chromaticism became in a Gesualdo madrigal (…)."

diferente do estruturalmente permissível. Neste caso, o compositor usa microtons em muitos dos textos de lamentação: estes intervalos não têm função estrutural na música, não são autônomos, mas aparecem como alterações ornamentais que enfatizam o aspecto emotivo do texto, o *movere.*

Quanto ao *delectare*, a sua associação direta com o *elocutio* torna desnecessária qualquer discussão adicional: a este respeito estivemos falando ao tratar das figuras e tropos.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Caminhando para o fechamento deste capítulo, abordaremos rapidamente a questão da sacralidade na música. A questão é: como uma obra torna-se sacra? A forma mais direta, ligada ao *docere*, é pela utilização do texto sagrado. Nesta acepção, só pode ser sacra música vocal; e, num sentido ainda mais estrito, aquela que usa os textos litúrgicos prescritos, literalmente. Esta música será sacra *em si.*

O jesuíta Antônio Eximeno y Pujades, no entanto, escrevendo em meados do século XVIII, discordaria, ao afirmar que "a música não escolhe os objetos, mas apenas move os afetos; se estes referem-se a objetos sagrados, a música é sacra; se os afetos fazem referência a objetos profanos, a música é profana" (*apud* DOTTORI, 1997, p. 61,2) [38].

Seguindo este pensamento, a música é profana ou sacra não *per se*, mas pelo seu uso. Ora, esta via segue a lógica da metáfora: a música recebe atributos daquilo para que está sendo usada. Um prelúdio de Debussy, por exemplo, tocado como prelúdio para um culto torna-se sacro, pois recebe os atributos do contexto. A lógica do *contrafactum*, tão importante na história da música sacra e da própria Igreja, articula a primeira e a segunda vias: ligando um texto sagrado a uma forma originalmente profana, a mudança de domínio poderia ser radical a ponto de transformar um madrigal erótico em um diálogo da Paixão entre Jesus e Maria (*cf.* MCCARTHY, 2007, p. 58).

Parece-nos, contudo, que há ainda uma terceira via, uma vez que se queira extrapolar o *stricto senso* da utilização direta na liturgia, com o texto prescrito, segundo as formas estabelecidas. Esta opera pela lógica da metonímia: é a via do pertencimento à esfera sacra pela

[38] "Or la Musica non fa la scelta degli oggetti: ella solamente muove gli affetti; se questi se rapportano ad um soggeto sacro, la Musica è sacra; se gli affeti si rapportano ad un soggetto profano, la Musica à profana."

citação, recriação ou re-significação de material musical propriamente sacro (pela primeira via). Desta forma, uma música eletroacústica que parta de um canto gregoriano, por exemplo, pode manter alguma qualidade de seu material original, conferindo ao resultado final, mesmo se tocado em uma sala de concertos, uma aura de sacralidade. A citação direta de uma obra sacra pode lograr este efeito de forma ainda mais direta, representando o todo (da história, da função litúrgica, do texto sagrado) pela parte, metonimicamente.

É ainda seguindo esta lógica que um instrumento, como o órgão, pode vir a ser considerado "apropriado para a Igreja" – mesmo que sua origem esteja longe do âmbito eclesiástico[39] (WESTRUP, 1955, p. 84) – enquanto "ressaibos de estilo teatral" (PIO X, *op.cit.,* art. II § 6) são inapropriados, pois trazem para dentro do templo não só a música, mas todo o universo da ópera.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

A oposição entre *episteme* e *doxa,* que está nas origens da oratória, aproxima a retórica da música. A doxa se articula na esfera do verossímil, e não da verdade; quanto à música, a ausência de semântica que lhe é inerente torna absurda qualquer tentativa de estabelecimento de uma "verdade em música": sua eficácia está em seu poder de convencimento, na solidez de sua construção. Por ser a arte do tempo, compartilha com este a inefabilidade: assim como sobre o tempo – do qual "se ninguém mo perguntar, eu sei [o que é]; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei" (AGOSTINHO, 1975, p. 304) – fala-se da música por metáforas. Dizemos que um som é alto ou baixo, longo ou curto, forte ou fraco, agudo, todos estes termos emprestados das outras três dimensões em que medimos o mundo. E assim permanece sempre um ponto escuro (DAHLHAUS, 1991, p. 76), algo intuído, mas não dito.

"A dificuldade em encontrar palavras sobre música é igual ou maior que a dificuldade de se encontrar palavras sobre Deus, pois em ambos os casos elas falham em expressar a unidade do passado-presente-futuro" [40] (HILL, 1995, p. 243). Retórica, teologia e música

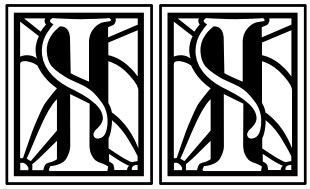
[39] O mesmo vale para o erro de interpretação histórica que acabou por tornar, verdadeiramente, a música *acapella* como eclesiástica por excelência (WESTRUP, *id.,* p. 86).

[40] "The difficulty of finding words about music is equal to or greater than the difficulty of finding words about God, for in both cases words fail to express the unity of past-present-future."

convergem na questão do tempo – não do *chronos*, mas do *kairos*, o "tempo oportuno". Quintiliano cita o *tempus speciale* (V 10.42-3) – embora este receba mais atenção de Cícero, em seu "De inventione". Após estudar todas as categorias, figuras, tropos, funções da arte da oratória, aquele que busca a arte do bem falar precisa ainda estar atento a esta misteriosa dimensão do tempo, de quando falar e quando calar. A este respeito é difícil estabelecer regras em manuais.

Justamente por operar sobre categorias nunca completamente fechadas, por priorizar a formação de jogos de significados devotados ao convencimento, a retórica é um recurso rico para a música sacra. O encontro entre as figuras e a música pode gerar ricos enigmas sobre o enigma inesgotável, o próprio Deus. Pois "pode ser que não devamos falar sobre o que não podemos conhecer; mas cantar, podemos" [41] (HILL, *id.,* p. 222).

[41] "It may be that what we cannot know we should not speak of, but sing of it we may."



Ad Vigiliam et Missam Paschalem

Notação

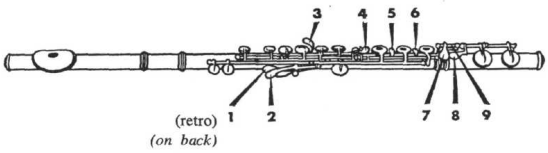
- Todos os instrumentos, inclusive Clarinete e Clarone, estão escritos em *Dó;* a única transposição não escrita é a de oitava, na Flauta Piccolo.

- As técnicas extendidas ou notações não-convencionais são explicadas na partitura em sua primeira aparição. Foram seguidas preferencialmente as notações recomendadas pela *"International Conference of New Musical Notation",* realizada pela State University Ghent, em outubro de 1974.

- Para a indicação da digitação na geração de multifônicos nas flautas e clarinetes, utilizamos as denominações adotadas nos cadernos da *"Nuova Tecnica per Strumenti a Fiato di Legno"*, organizada por Bruno Bartolozzi. Por uma questão de conveniência, reproduzimos abaixo o mapeamento das chaves destes instrumentos.

DISEGNO SCHEMATICO DELLO STRUMENTO
E RELATIVA NUMERAZIONE DELLE CHIAVI

CHART OF KEY NUMBERS
OF THE FLUTE

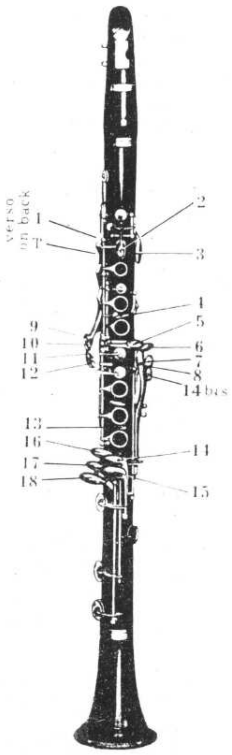


I fori centrali dello strumento sono indicati come segue:
The central holes of the instrument are indicated as follows:

chiuso:
closed: ●

aperto:
open: ○

SCHEMATIC DESIGN OF THE INSTRUMENT AND RELATIVE NUMERATION OF THE KEYS



This drawing refers to the Boehm clarinet with the addition of key number 18 for obtaining the low D flat. It must, therefore, be pointed out that when using the smaller Boehm clarinet (without this key) key number 18 will be substituted by key number 17.

Small differences of pitch will be noted, especially when multiple sounds are concerned, caused not only by the different length of the two types of clarinet, but by the slightly different placing of the holes, and other factors. Such differences of pitch (generally on the sharp side) can be corrected by a suitable modification of lip pressure.

Textos

I. Lumen Christi

Lumen Christi!	Luz de Cristo!
Deo Gratias.	A Deus demos graças.

II. Exsultet

Exsultet jam angelica turba cælorum:	Exultai agora, ó angélica multidão dos céus:
exsultent divina mysteria:	Exultai, ó divinos mistérios;
et pro tanti Regis victoria tuba insonet salutaris.	E pela vitória de tão grande Rei soai a trombeta da salvação.
Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus:	Que a terra também se alegre, iluminada com tão grandes raios,
et, æterni Regis splendore illustrata,	E, iluminada pelo esplendor do Rei eterno,
toiíus orbis se sentiat amisisse caliginem.	Saiba que a escuridão de toda a terra foi dispersa.
Lætetur et mater Ecclesia,	Que também a Igreja Mãe se alegre,
tanti luminis adornata fulgoribus:	Adornada com tanta luz:
et magnis populorum vocibus hæc aula resultet.	E com os altos brados do povo, ressoe este templo.
Quapropter astantes vos, fratres carissimi,	Assim, amados irmãos que estais próximos
ad tam miram hujus sancti luminis claritatem,	Ao tão maravilhoso brilho desta noite santa,
una mecum, quæso,	Peço que, junto comigo,
Dei omnipotentis misericordiam invocate.	Invoquemos a misericórdia do Deus onipotente.
Ut, qui me non meis meritis	Que Ele que, embora não merecêsse,
intra Levitarum numerum dignatus est aggregare,	Dignou-se a me incluir no número dos Levitas,
luminis sui claritatem infundens,	Derramando a claridade de sua luz,
cerei hujus laudem implere perficiat.	Capacite-me a cantar os louvres deste círio.
Per Dominum nostrum Jesum Christum,	Pelo nosso Senhor Jesus Cristo,
Filium suum: qui cum eo vivit et regnat	Seu Filho: que com Ele vive e reina
In unitate Spiritus Sancti Deus: per omnia sæcula sæculorum.	Na unidade do Espírito Santo: por todos os séculos dos séculos,
Amen	Amém.
Dominus vobíscum.	O Senhor seja convosco.
Et cum spíritu tuo.	E com o teu espírito.
Sursum corda.	Elevemos os corações.
Habemus ad Dominum.	Ao Senhor os temos.
Gratias agamus Domino Deo nostro.	Demos graças ao nosso Deus.
Dignum et justum est.	Ele é digno e justo.
Vere dignum et justum est,	Verdadeiramente, Ele é digno e justo,
invisibilem Deum Patrem omnipotentem	O invisível Deus Pai onipotente,
Filiumque ejus unigenitum,	Com seu Filho unigênito,
Dominum nostrum Jesum Christum,	Nosso Senhor Jesus Cristo,
toto cordis ac mentis affectu	Para proclamar todos os afetos de nossa mentes e corações,
et vocis ministerio personare.	E o ministério de nossas vozes.
Qui pro nobis æterno Patri Adæ debitum solvit,	Que pagou por nós a eterna dívida de nosso pai, Adão,
et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit.	E, com obediente derramamento de sangue,
	Limpou os grilhões do antigo crime.
Hæc sunt enim festa Paschalia,	Pois estes são os dias da festa Pascal,
in quibus verus ille Agnus occiditur,	Nos quais o vero Cordeiro foi morto,
cujus sanguine postes fidelium consecrantur.	Por cujo sangue os batentes das portas dos justos são consagrados

Hæc nox est,
in qua primum patres nostros, fílios Israel,
eductos de Ægypto,
Mare Rubrum sicco vestigio transire fecisti.
Hæc igitur nox est,
quæ peccatorum tenebras columnæ illuminatione purgavit.
Hæc nox est,
quæ hodie per universum mundum in Christo credentes,
a vitiis sæculi et caligine peccatorum segregatos,
reddit gratiæ, sociat sanctitati.
Hæc nox est,
in qua, destructis vinculis mortis,
Christus ab inferis victor ascendit.
Nihil enim nobis nasci profuit, nisi redimi profuisset.

Esta é a noite,
Na qual fizeste para nossos primeiros pais, filhos de Israel
Saídos do Egito,
Um caminho seco no Mar Vermelho.
Esta é, então, a noite,
Que purgou, pela luz do pilar, as trevas do pecado.
Esta é a noite,
Que, pelo mundo inteiro, restaura a graça e une
Em santidade os que crêem em Cristo, separados dos vícios
Desta era, e da escuridão dos pecados.
Esta é a noite,
Na qual, destruídos os grilhões da morte,
Cristo vitorioso ascendeu das trevas.
Pois de nada valeria termos nascido,
Se não fosse para sermos redimidos.

O mira circa nos tuæ pietatis dignatio!
O inæstimabilis dilectio caritatis:
ut servum redimeres, Filium tradidisti!
O certe necessarium Adæ peccatum,
quod Christi morte deletum est!
O felix culpa,
quæ talem ac tantum meruit habere Redemptorem!
O vere beata nox,
quæ sola meruit scire tempus et horam,
in qua Christus ab inferis resurrexit!
Hæc nox est, de qua scriptum est:
Et nox sicut dies illuminabitur:
et nox illuminatio mea in deliciis meis.

Ó maravilhosa estima, teu cuidado por nós!
Ó inestimável amor da caridade:
Para remir um escravo, entregastes o Filho.
Ó verdadeiramente necessário pecado de Adão,
Que a morte de Cristo deliu!
Ó feliz culpa,
Que mereceu tal e tão grande Redentor.
Ó noite verdadeiramente abençoada,
Que sozinha mereceu saber o tempo e a hora
Na qual Cristo ressuscitou dos mortos!
Esta é a noite, acerca da qual está escrito:
E a noite será iluminada como o dia;
E a noite será minha luz em minhas delícias.

Hujus igitur sanctificatio noctis fugat scelera,
culpas lavat:
et reddit innocentiam lapsis et mæstis lætitiam.
Fugat odia, concordiam parat et curvat imperia.
In hujus igitur noctis gratia,
suscipe, sancte Pater, incensi hujus sacrificium vespertinum,
quod tibi in hac cerei oblatione sollemni,
per ministrorum manus
de operibus apum, sacrosancta reddit Ecclesia.

Portanto, a santificação de hoje põe em fuga a noite,
Lava as culpas:
E restaura inocência aos pecadores e alegria aos tristes.
Afugenta o ódio, produz concórdia, e curva impérios.
Portanto, na graça desta noite,
Recebe, santo Pai, o sacrifício de incenso vespertino,
A oferta solene deste círio, oferecida pela Igreja,
Pelas mãos de seus ministros,
Feita da obra de abelhas.

Sed jam columnæ hujus præconia novimus,
quam in honorem Dei rutilans ignis accendit.
Qui, licet sit divísus in partes,
mutuati tamen luminis detrimenta non novit.
Alitur enim liquantibus ceris,
quas in substantiam pretiosæ hujus lampadis
apis mater eduxit.
O vere beata nox,
quæ exspoliavit Ægyptios, ditavit Hebræos!
Nox, in qua terrenis cælestia, humanis divina junguntur!
Oramus ergo te, Domine,
ut cereus iste in honorem tui nominis consecratus,
ad noctis hujus caliginem destruendam,
indeficiens perseveret.
Et in odorem suavitatis acceptus,
supernis luminaribus misceatur.
Flammas ejus lucifer matutinus inveniat:
Ille, inquam, lucifer, qui nescit occasum:
Ille, qui regressus ab inferis,
humano generi serenus illuxit.

Conhecemos agora os louvores desta coluna,
Cuja chama brilhante honra a Deus.
Que, ainda que dividida em partes
Não sofre perda pela mudança de sua luz;
Pois é alimentada pela cera liqüefeita,
Substância preciosa desta lâmpada,
Oferecida pela abelha mãe.
Ó noite verdadeiramente abençoada,
Em que os Egípcios foram expoliados, os Hebreus enriquecidos!
Noite na qual terra e céu, humao e divino, são unidos!
Pedimos-te, Senhor,
Que esta vela, consagrada em honra ao teu nome,
Continue a destruir a escuridão desta noite,
Perseverando sem falha.
E, aceita em odor suave,
Seja misturada às luzes supremas.
Que a estrela da manhã encontre as suas chamas:
Ele, a estrela que desconhece poente:
Ele, que tendo retornado dos mortos, amanheceu serenamente
Sobre a humanidade.

Precamur ergo te, Domine:	Pedimos-te, Senhor:
ut nos famulos tuos, omnemque clerum,	Nós, os teus servos, com o clero,
et devotissimum populum:	E o povo devotíssimo,
uma cum beatissimo Papa Nostro…,	Um com nosso beatíssimo Papa…,
et Antistite nostro…,	E nosso Padre…,
quiete temporum concessa,	Conceda um tempo de quietude,
in his paschalibus gaudiis,	Na alegria pascal,
assidua protectione regere,	Para reger com assídua proteção,
gubernare et conservare digneris.	Governar e conservar dignamente.
Respice etiam ad devotissimum Imperatorum Nostrum…,	Olha ainda para nosso devotíssimo Imperador…,
cujus tu, Deus, desiderio vota prænoscens,	Cujos desejos conheces de antemão,
ineffabili pietatis et misericordiæ tuæ munere,	Conceda-lhe inefável piedade,
tranquilum perpetuæ pacis accommoda:	Tranqüilidade perpétua e paz,
et cœlestem victoriam cum omni populo suo.	E vitórias celestes com todo o seu povo.
Per eundem Dominum nostrum Jesum Christum,	Pelo nosso Senhor Jesus Cristo,
Filium tuum: Qui tecum vivit et regnat	Teu Filho: Que contigo vive e reina
in unitate Spiritus Sancti Deus; per omnia sæcula sæculorum.	Na unidade do Espírito Santo, por todos os séculos dos séculos,
Amen.	Amém.

III. Iubilate

Iubilate omnis terra,	Aclamem ao Senhor, todos os habitantes da terra!
Servite Domino in lætitia.	Prestem culto ao Senhor com alegria;
Intrate in conspectu eius in exsultatione.	Entrem na sua presença com cânticos alegres.
Scitote quod Dominus ipse est Deus.	Reconheçam que o Senhor é o nosso Deus.
Ipse fecit nos, et non ipsi nos:	Ele nos fez, e não nós mesmos:
Nos autem populus eius,	Somos o seu povo,
Et oves pascuæ eius.	E rebanho do seu pastoreio. [1]

IV. Laudate

Laudate Dominum omnes gentes:	Louvem o Senhor, todas as nações;
Et collaudate eum omnes populi.	Exaltem-no todos os povos!
Quoniam confirmata est super nos Misericordia eius!	Porque imenso é o seu amor leal por nós,
Et veritas manet in æternum.	E a fidelidade do Senhor dura para sempre.
Alleluia!	Aleluia!

V. Sicut Cervus

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum:	Como a corça anseia por águas correntes,
Ita desiderat anima mea ad te, Deus.	A minha alma anseia por ti, ó Deus.
Sitivit anima mea ad Deum vivum:	A minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo.
Quando veniam et apparebo	Quado poderei entrar
ante faciam Dei mei?	Para apresentar-me a Deus?

[1] Os textos bíblicos em português são retirados da Nova Versão Internacional (NVI).

Fuerunt mihi lacrimæ	Minhas lágrimas têm sido
Meæ panes die ac nocte,	Meu alimento de dia e de noite,
Dum dicitur mihi per singulos dies:	Pois me perguntam o tempo todo:
Ubi este Deus tuus?	"Onde está o seu Deus?"

VI. Resurrexi

Resurrexi, et adhuc tecum sum,	Ressurjo, e ainda estou contigo,
Alleluia.	Aleluia.
Posuisti super me manum tuam,	Colocas a tua mão sobre mim,
Alleluia:	Aleluia:
Mirabilis facta est scientia tua,	Maravilhoso é o conhecimento das tuas obras,
Alleluia, alleluia.	Aleluia, aleluia.
Domine probasti me, et cognovisti me:	Senhor, tu me provas e conheces:
Tu cognovisti sessionem meam,	Tu conheces quando me sento,
Et resurrectionem meam.	E quando me levanto.

VII. Hæc Dies

Hæc dies, quam fecit Dominus:	Este é o dia em que o Senhor agiu:
Exsultemus, et lætemur in ea.	Alegremo-nos e exultemos neste dia.
Confitemini Domino, quoniam bonus:	Dêem graças ao Senhor porque ele é bom;
Quoniam in sæculum misericordia eius.	O seu amor dura para sempre.

VIII. Alleluia

Alleluia.	Aleluia.
Pascha nostrum immolata est Christus.	Cristo, nosso Cordeiro pascal, foi sacrificado.

IX. Victimæ Paschalis

Victimæ paschali laudes	À Vítima pascal, rendam
immolent Christiani.	Os cristãos um sacrifício de louvor.
Agnus redemit oves:	O Cordeiro redimiu as ovelhas:
Christus innocens Patri	Cristo, o inocente,
Reconciliavit peccatores.	Reconciliou os pecadores com o Pai.
Mors et vita duello conflixere mirando:	Morte e vida travam um imenso duelo:
Dux vitæ mortuus, regnat vivus.	O príncipe da vida morreu, e vivo reina.
Dic nobis Maria, quid vidisti in via?	Diga-nos, Maria: o que vistes no caminho?
Sepulcrum Christi viventis,	O sepulcro de Cristo, que vive,
Et gloriam vidi resurgentis:	E a glória de sua ressureição;
Angelicos testes, sudarium et vestes.	Anjos como testemunhas, sudário e vestes.
Surrexit Christus spes mea:	Cristo, minha esperança, ressuscitou:
Præcedet suos in Galilaeam.	Precede os seus na Galiléia.
Scimus Christe surrexisse	Verdadeiramente sabemos
a mortuis vere:	Que Cristo ressuscitou.
Tu nobis, victor Rex,	Tu, Rei vitoriso,
miserere.	Tem misericórdia de nós.
Amen.	Amém.

I. Lumen Christi

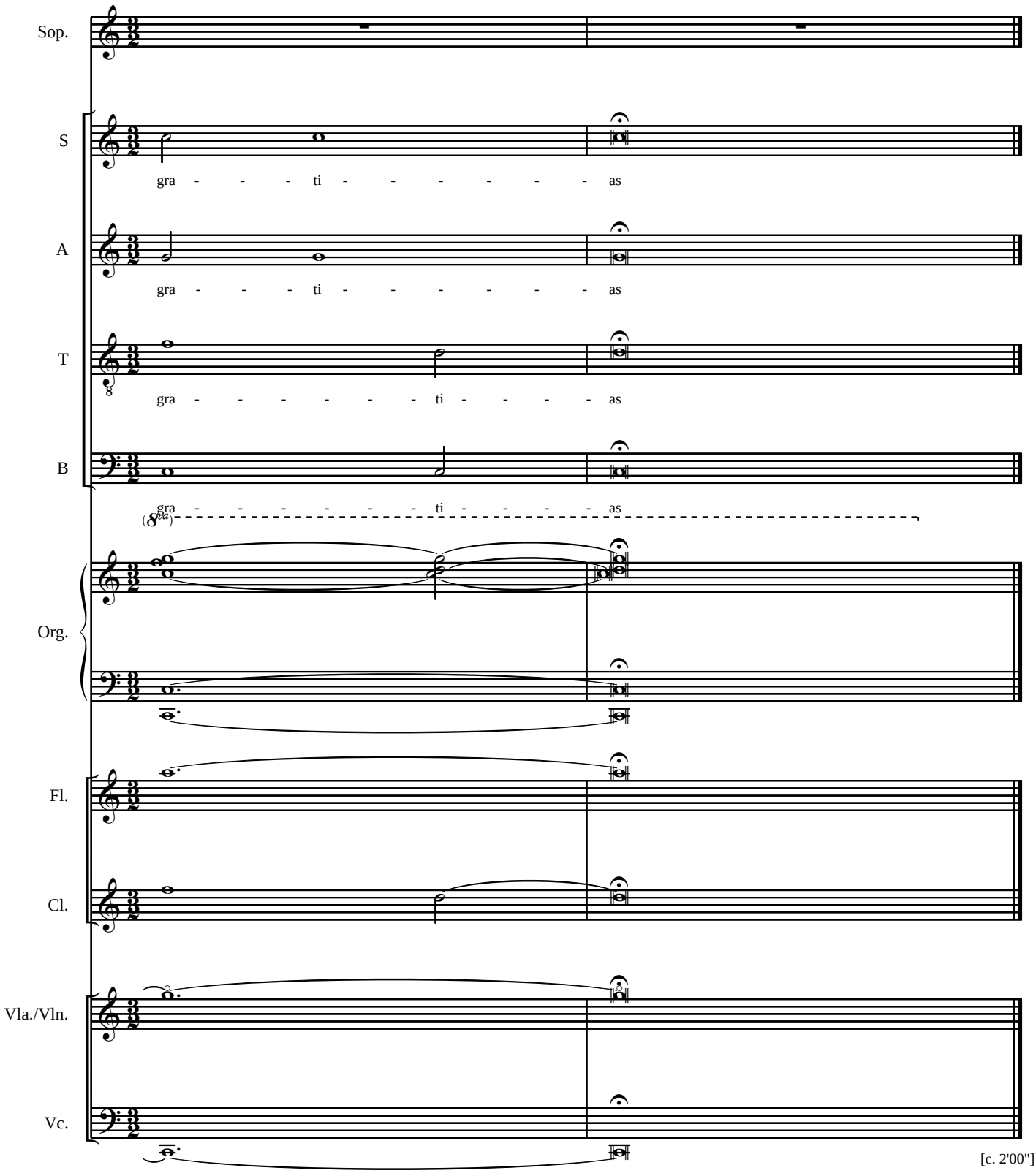
Márcio Steuernagel
Curitiba, 2007

* Quando disponível, as frases marcadas "*ossia bambini*" no soprano podem ser cantadas por um coro de crianças que, segundo as possibilidades do espaço, pode estar localizado em um ponto diferente do coro, preferencialmente acima.

Sop.
Lu - men Chris - ti
mp
S
siano
siano
Lu
men
** Esperar que a vela seja carregada até o centro da igreja.
Org.
p
Vla./Vln.
sf fp
Vc.
sf fp
S
Chris - ti
T
8
De - o gra - - - - ti - as
mp mf
B
De - o gra - - - - ti - as
mp mf
Org.
[+ 8'Gamba, 8'Vox de Nuite]
Fl.
pp mf p sub.
Cl.
pp mf p sub.
Prende il Violino
Vla./Vln.
mf sf fp
Vc.
mf sf fp

Org.
8va
tr
Org.
*** Manter trinado até que a vela
do altar seja acendida, e/ou a chama
comece a se espalhar.
(8va)
tr
Org.
Fl.
3
3
3
mp

Sop.
Lu - - - men Chris - - - - - - - - ti
mf
f
fp
f
S
Sop.
f
De - - - o
A
f
De - - - o
T
f
De - - - o
B
f
De - - - o
(8va)
[+8'Principale, 16' Bordone, Sub-Octava]
Org.
Fl.
f
f
Cl.
mp
f
Vln.
Vla./Vln.
mp
Vc.
f


Sop.
S
gra - - - ti - - - - - - as
A
gra - - - ti - - - - - - as
T
gra - - - - - - ti - - - - as
B
gra - - - - - - ti - - - - as
(8ma)
Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
[c. 2'00"]

II. Exsultet

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

Allegro Jubilante ♩ = 100

1 con gli altri Tenori

ossia **Soprano Solo** (8va acima) Solo

Tenor Solo

Soprani (Ragazzi)

Alti

Tenori

Bassi

Piano (Organo)

Flauto (Flauto Alto/ Piccolo)

Clarinetto (Clarinetto Basso)

Viola (Violino)

Violoncello

Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet!

Ex - sul - tet, Ex - sul - tet!

Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet!

Ex - sul - tet, Ex - sul - tet!

Ex-

gli altri Tenori

Fl. Piccolo

Vla.

Ten.
sul - tet, Ex - sul - - - - tet,
S
sul - - - - - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - - - tet, Ex -
A
sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet,
T
sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet, Ex - sul - tet,
B
sul - - - - - - tet, Ex - sul - tet, Ex - - - sul - tet, Ex -
Pno.
Pno./Org.
mf
8vb
Fl.
f
Cl.
ad lib, independente das outras vozes
Prende il Cl. Basso
Vla./Vln.
sfz sfz sf p f
ad lib, independente das outras vozes
Vc.
sfz sfz
ad lib, independente das outras vozes

rit.
Ten.
Exsúl-tet jam Angé-li-ca turba cœ- ló-rum: exsúltent di-ví- na my-sté-ri- a: et pro tanti Re-gis victó-ri- a
S
sul - - - tet!
A
Ex - sul - tet!
T
Ex - sul - tet!
B
sul - tet!
All`Organo
Pno./Org.
(8vb)
Fl.
Cl.
senza rit.
Vla./Vln.
senza rit.
Vc.

Largo Maestoso ♩= 60
Ten.
tu-ba
Gáude- at et tel-lus tantis ir-ra-di- á-ta fulgó-
S
A
T
B
ff Tu - ba in - so - net sa - lu-ta - ris.
Org.
[Tutti]
[16' Bordone] All Piano
Pno./Org.
mp
Fl.
Cl. Basso
Cl.
f
sul pont.
Vla./Vln.
sfz mp
Vc.
ribus: et æ-térni Regis splendó-re il-lustrá-ta, to-tí- us or-bis se sénti- at a-mi-sís-se ca-lí-gi- nem. Læ-té-tur et ma-ter Ecclé- si- a, tan-ti lú-mi-nis ad-orná- ta ful-gó-ri-bus:

Livremente, em Ritmo Prosódico
Colla Voce
Ten.
S
A
T
B
Vla./Vln.
Vc.
mf et mag - nis po - pu lo rum vo ci bus
hæc aula re-súl- tet. Qua-
mf et mag - ni po - pu - lo - rum
própter astántes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam mi-ram hu- jus sancti lú-mi-nis cla-ri- tá-tem, u-na me-cum, quæ-so, De- i omni-po-téntis mi- se-ri- córdi- am in-vo-cá- te. Ut, qui me
non me- is mé-ri-tis in-tra Le-vi- tá-rum núme-rum digna-tus est aggre-gá-re: lúmi-nis su- i cla-ri- tá-tem infúndens, Gé- re- i hu-jus laudem implé-re per-fí-ci- at. Per Do-mi-num
nostrum Je-sum Chri-stum, Fí- li- um su- um: qui cum e- o vi- vit et regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus Sancti De- us:
Per omni- a sæcu-la sæ-culó- rum.
= 60
A - men.
Dó-minus vo- bíscum. ℟. Et cum Spí- ri-tu tu- o. ℣. Sursum corda. ℟. Ha-
A - - - men.
A - men.
A - men.

Ten.
bémus ad Dóminum. V. Grá-ti- as a-gámus Dómino De- o no- stro. R. Dignum et justum est. Ve- re dignum et justum est in-vi- si-bi-lem De- um Pa-trem om-ni-po- tén-tem Fi- li- úm-
que e- jus u-ni- gé- ni-tum, Do-mi- num no-strum Je- sum Chri-stum, to-to cordis acmen-tis af- féc-tu et vo- cis mi- ni-
5 Colla Voce
46
Ten.
sté- ri- o per-so- ná- re. Qui pro no-bis æ-tér-no Pa-tri A-dæ dé-bi-tum sol-vit: et vé-te-ris pi- á-cu-li cau-ti- ó-nem pi- ocru- ó- re de-tér-sit. Hæc sunt e-nim
Cl.
legato
p
57
Ten.
fe-sta paschá- li- a, in qui-bus ve-rus il-le Ag-nus oc-cí- di- tur, cu-jus sángui-ne po- stes fi- de-li- um consecrántur.
6
♩ = 70
60
Ten.
Hæc nox est,
o
in qua primum
60
Pno.
leggiero
lascia vibrare
Pno./Org.
7
60
Fl.
Fl.
5
p
Cl.
Cl.
o
p
3
3
60
con sord.
Vln.
Vla./Vln.
3
p
con sord.
Vc.
p
3

65
Ten.
pa-tres nostros, fí- li- os Is-ra- ël e-dúc-tos de Æ- gýp- to, Ma- re Ru-brum sic-co ve-stí-gi- o trans-i- re fe-cí-sti. Hæcí-gi-tur nox est, quæ pec-ca-tó-rum té-ne-bras co-lúmnæ il- lu-
69
7
♩ = 70
Ten.
Colla Voce
mi-na-ti- ó-ne pur-gá-vit. Hæc nox est,
quæ hó-di- e per u- ni-vérsum mundum in Chri-sto cre-dén-tes,
lontano
69
S
Hæc nox est
p
A
3
Hæc nox est
p
nox est
T
8
Hæc 3 nox est
p
est
B
Hæc nox est
p
69
Pno./Org.
Ten.
a ví- ti- is sǽ-cu-li et ca-lí-gi-ne pecca-tó-rum segre- gá-tos, red- dit grá-ti- æ, só- ci- at sancti- tá-ti.

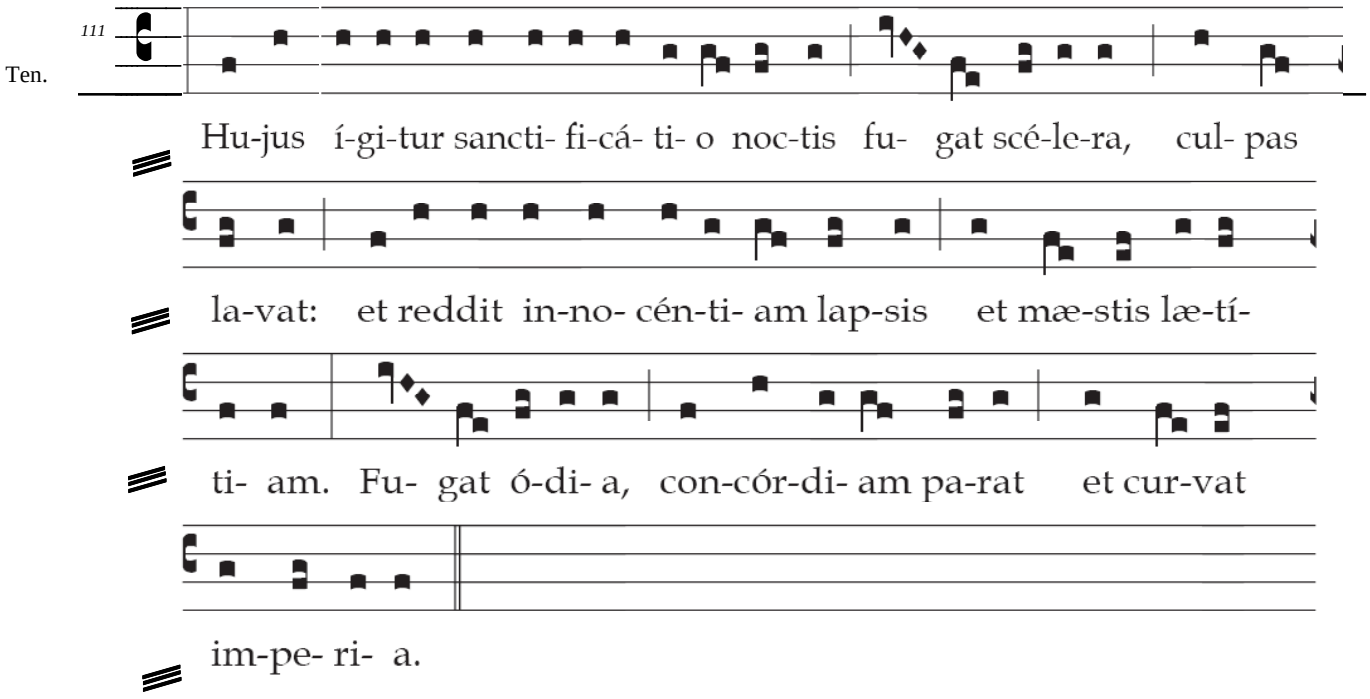
77
♩ = 70
Colla Voce
Ten.
Hæc nox est
in qua, de-strúc-tis vín-cu-Chri-stus ab ín-fe-ris vic- tor a-scén-dit.
S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
div.
Hæc
nox
est
ad lib.
leggiero
8vb
mp
f
ff
p

9
10
Ten.
Ni-hil e- nim no-bis na-sci pró-fu-it, ni- si réd-i-mi pro-fu- ísset.
mf
Indicação do regente
lontano
boca chiusa
S
ni si re di mit pro fu is set.
p
A
T
mp
lontano
B
Ni hil e nim no bis nas ci pro fu it,
pp
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Prende il Cl. Basso
8va
senza vib.
Vla./Vln.
mp
ppp
senza vib.
Vc.
mp

Colla Voce
Ten.
mi-ra cir-ca nos tu-æ pi- e- tá- tis dig-ná-ti- o!
A
T
Colla Voce
87
Ten.
in-æ-sti-má-bi-lis di-léc-ti- o ca- ri- tá-tis: ut ser-vum red- i-me- res, Fí- li- um tra-di-dí- sti!
A
Colla Voce
90
Ten.
O cer-te ne-ces-sá-ri- um A-dæ pec cá-tum, quod Chri-sti mor-te de-lé-tum est!
B
Colla Voce
94
Ten.
fe-lix cul-pa, quæ ta-lem ac tan-tum mé-ru- it ha-bé-re Red-emptó-rem!
S
101
Ten.
ve re be a ta nox
solo
tutti
S
A
T
B

11
Colla Voce
12
♩ = 60
rit.
Ten.
quæ so-la mé-ru-it sci-re tempus et ho-ram,
in qua Chris-tus ab in - fe-ris re - su-re - xit.
Hæc nox
mp
ossia Ragazzi
S
As - - - - - - cen - - - - dit...
pp
A
T
B
in qua Chris - tus re - su - re - xit
mp
mf p
Pno./Org.
(8vb)
Fl.
Cl.
Cl. Basso
mp
mf p
8va
Vln.
pp
Vla./Vln.
expressivo
pizz.
Vc.
mp

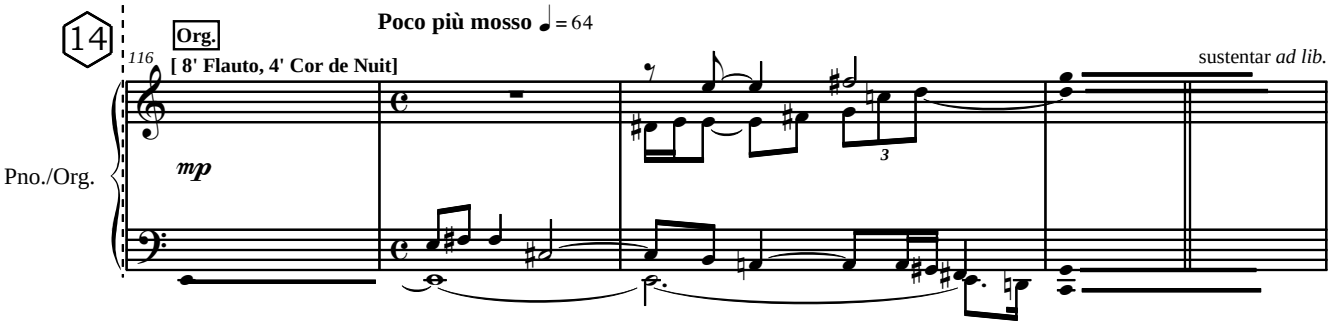
13
♩= 60
107
Ten.
est, de qua scrip-tum est:
mp
Et nox si - cut di - es i - lu - mi - na - bi - tur:
sussurrando
S
A
T
B
pp
p
Et nox si - cut di - es i - lu - mi - na - bi - tur:
109
Et nox i - lu - mi - na - ti - o me - a in de - li - ci - is me - is.



Hic Diaconus infigit quinque grana incensi benedicti in Cereo m modum crucis, hoc ordine:

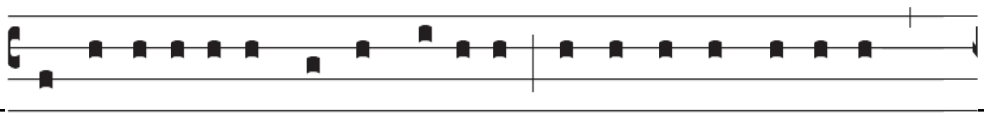
1
4 2 5
3

Interlúdio:
Acompanhar a ação litúrgica, sustentando o *mi* grave enquanto o sacerdote realiza o incensamento, e seguindo adiante quando for feito o sinal da cruz.

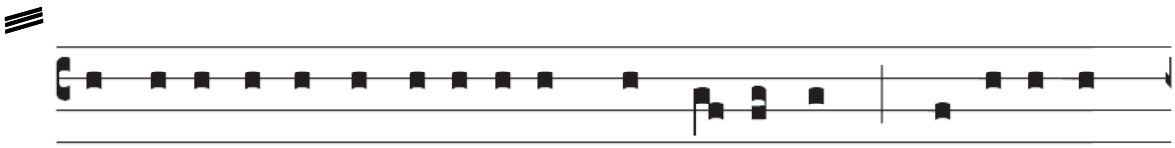


121

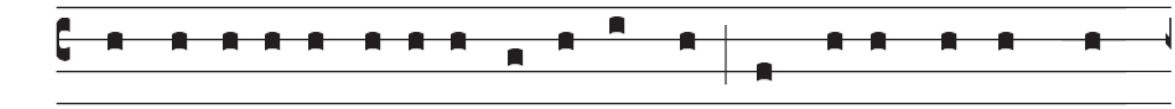
Ten.



In hu-jus í-gi-tur noc-tis grá- ti- a, sús-ci-pe, sanc-te Pa-ter,



in-cénsi hu-jus sa-cri- fí-ci- um ve-sper- tí-num: quod ti-bi in



hac Cé-re- i ob-la-ti- ó- ne sol-lémni, per mi-ni-stró-rum ma-

nus de o-pé-ri-bus a-pum, sa-cro- sancta red-dit Ec-clé-si- a.

15
Colla Voce
Hic Diaconus accendit Cereum cum una ex tribus candelis in arundine positis.
Ten.
Sed jam co-lúmnæ hu-jus præ-co-ni- a nó-vi-mus, quam in in ho-nó-rem De- i rú- ti- lans ig- nis ac-cén-dit.
S
A
T
B
Pno./Org.
All piano
Fl.
ao acender a vela
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
ao acender a vela
125
p
sf pp

16
Tempo I ♩. = 66
134
Ten.
S
A
mf
Qui li - cet di - vi - sus in par - tes, mu - tu - a - ti ta - men
T
mf
Qui li - cet di - vi - sus in par - tes, mu - tu - a - ti ta -
B
mf
Qui li - cet sit di - vi - sus in par - tes, mu - tu - a - ti ta -
Pno./Org.
Fl.
ppp
mp
Cl.
p
Vla./Vln.
ppp
mp
Vc.
p

17
142
Ten.
A li tur e nim li quan ti
mf
S
A
ossia div. Tenori
lu - mi - nis de - tri - men - ta non no - vit.
T
men lu - mi - nis de - tri - men - ta - non no - vit.
B
- men lu - mi - nis de - tri - men - ta non no - vit.
Pno.
Pno./Org.
Prende il Fl. Piccolo
Fl.
Cl.
mp
Vla./Vln.
Vc.
mp

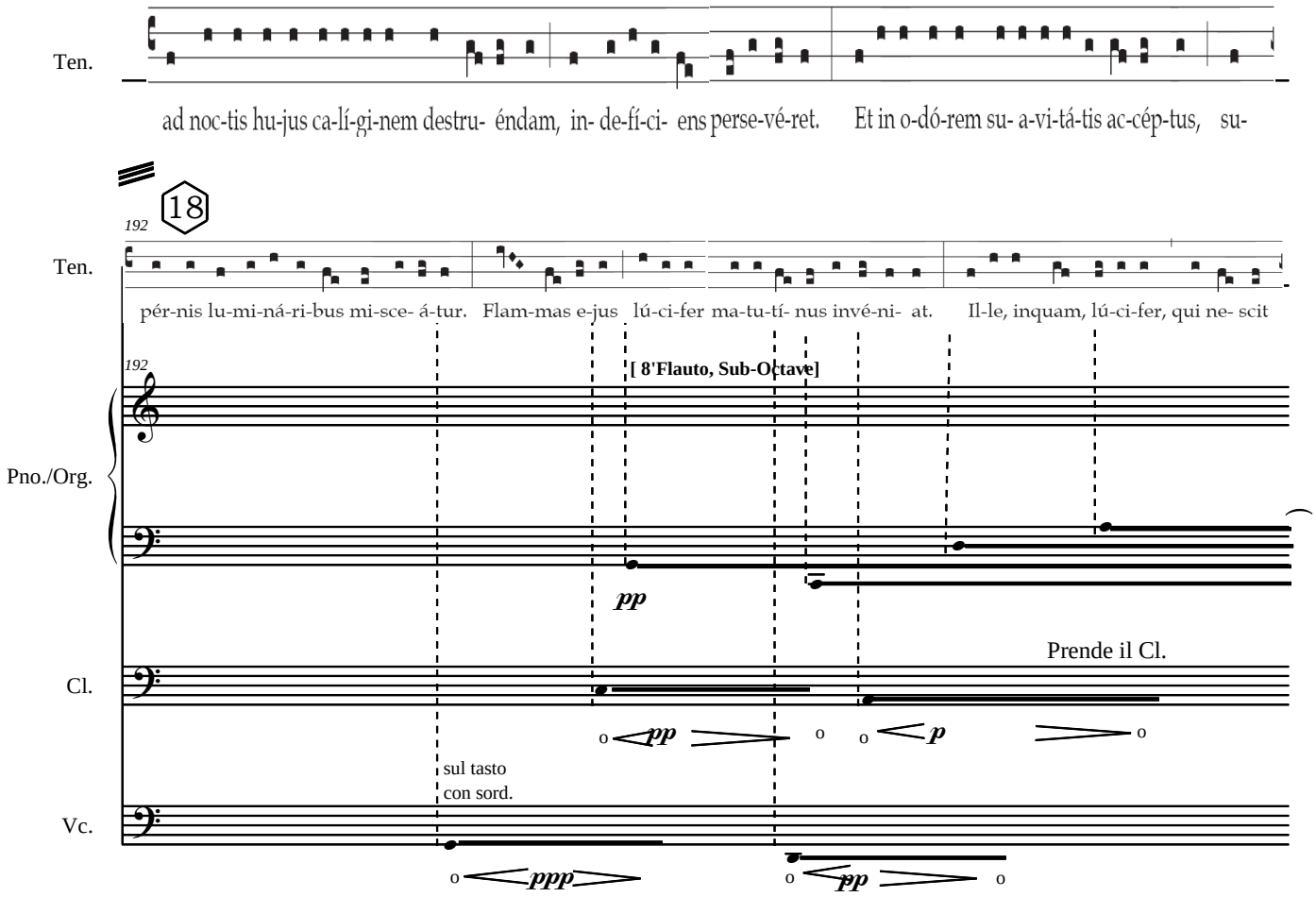
152
Ten.
bus ce ris, quas in subs tan ti am pre ti o sæ hu jus lam
Pno./Org.
legato
Cl.
159
Ten.
pa dis a pis ma ter e du xit.
Pno./Org.
f
mp p
Fl. Piccolo
Fl.
mp
Cl.
expressivo
f
8va
Vla./Vln.
sf
Vc.
legato
f mp

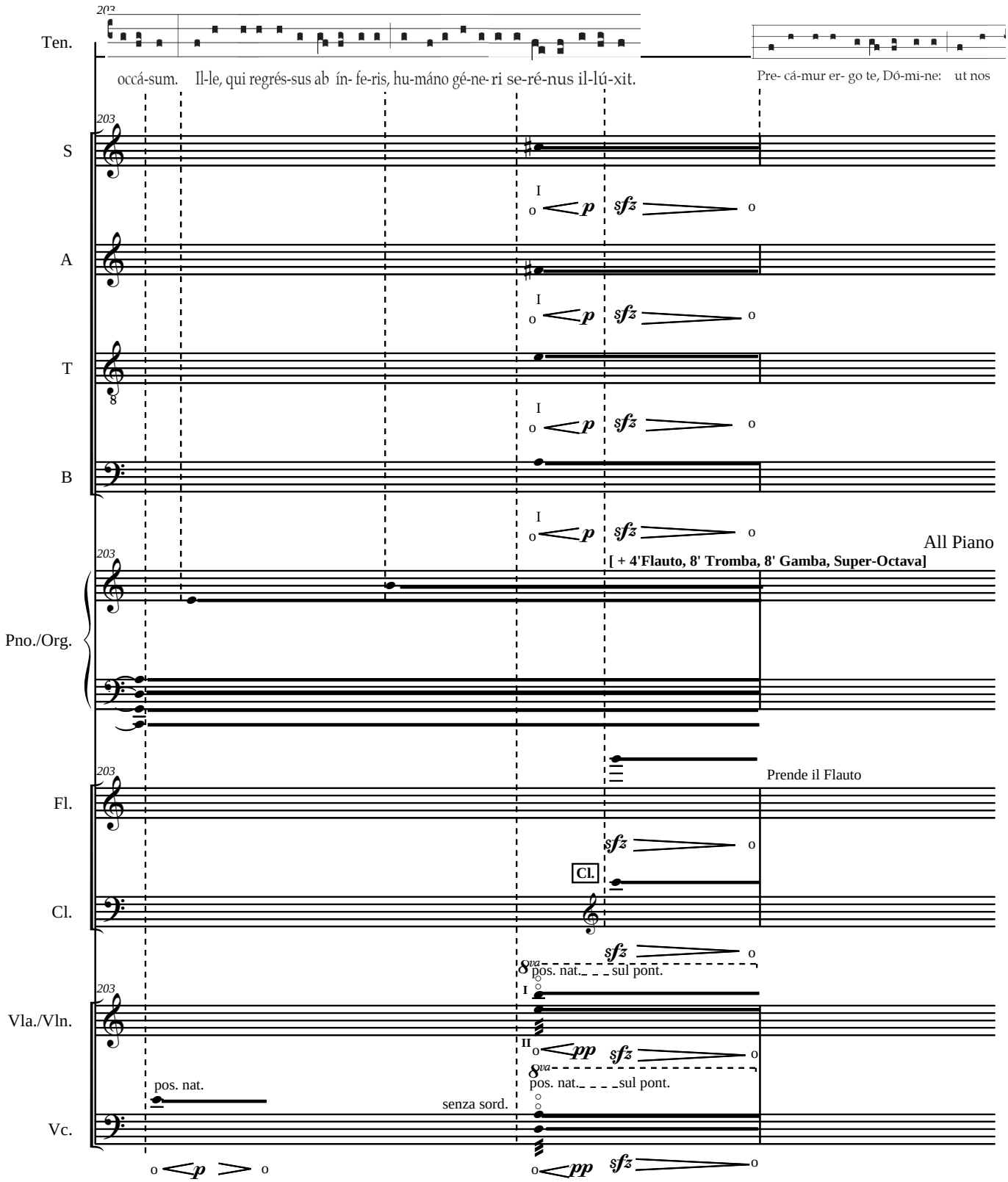
166
Ten.
quæ ex spo li a vit Æ gyp ti os, di ta
S
mf O ve re be a ta nox,
A
mf O ve re be a ta nox,
T
mf O ve re be a ta nox,
B
mf O ve re be a ta nox,
166 All'Organo
Pno./Org.
166
Fl.
Cl.
mp
(8va)
166
Vla./Vln.
sf
Vc.

173
Ten.
vit He bræ os!
S
ff Nox,
in qua ter re nis
A
in qua ter re nis
T
in qua ter re nis
B
in qua ter re nis
Org. [8' Principale, 8'Tromba, 16' Bordone]
Pno./Org.
f
Fl.
Cl.
(8va)
Vla./Vln.
Vc.
f

178
Ten.
S
cœ les ti a, hu ma nis di vi na jun gun
A
cœ les ti a, hu ma nis di vi na jun gun
T
cœ les ti a, hu ma nis di vi na jun gun
B
cœ les ti a, hu ma nis di vi na jun gun
Pno./Org.
Fl.
Cl.
(8va)
Vla./Vln.
Vc.

Colla Voce
181
Ten.
O-rá- mus er-go te, Dó-mi-ne: ut Cé-re- us i- ste in ho-nó-rem tu- i nó-mi-nis conse-crá-tus,
S
A
T
B
tur.
Pno./Org.
Fl.
Cl.
(8va)
Vla./Vln.
Vc.

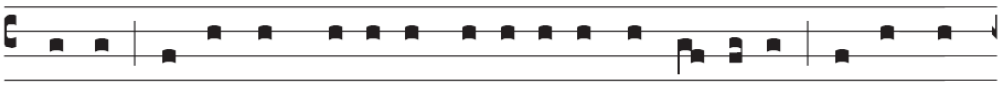

Ten.
ad noc-tis hu-jus ca-lí-gi-nem destru- éndam, in- de-fí-ci- ens perse-vé-ret. Et in o-dó-rem su- a-vi-tá-tis ac-cép-tus, su-
18
192
Ten.
pér-nis lu-mi-ná-ri-bus mi-sce- á-tur. Flam-mas e-jus lú-ci-fer ma-tu-tí- nus invé-ni- at. Il-le, inquam, lú-ci-fer, qui ne- scit
192
[8'Flauto, Sub-Octave]
Pno./Org.
pp
Prende il Cl.
Cl.
pp
p
sul tasto
con sord.
Vc.
ppp
pp


Ten.
occá-sum. Il-le, qui regrés-sus ab ín- fe-ris, hu-máno gé-ne- ri se-ré-nus il-lú-xit.
Pre- cá-mur er- go te, Dó-mi-ne: ut nos
S
A
T
B
Pno./Org.
All Piano
[+ 4'Flauto, 8' Tromba, 8' Gamba, Super-Octava]
Fl.
Prende il Flauto
Cl.
Vla./Vln.
pos. nat.
sul pont.
Vc.
senza sord.

Ten.

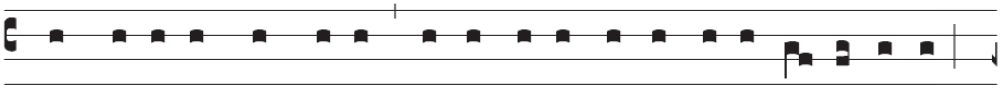
Pre- cá-mur er- go te, Dó-mi-ne: ut nos

fámu-los tu- os, omnémque cle-rum, et de-vo-tís-si-mum pó-



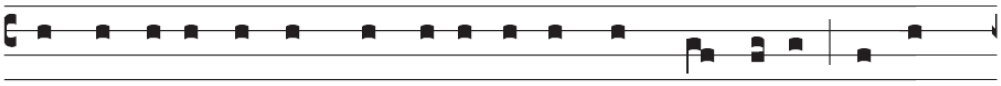
pu-lum: u-na cum be- a-tís- simo Papa nostro N. . . ., et An-tí-

sti-te nostro N. . . ., qui- é-te tém-po-rum con-céssa, in his



pascha-li-bus gáu-di- is, as-sí-du- a pro-tec-ti- ó-ne ré-ge-re,

gu-ber-ná-re et con-ser-vá- re digne-ris. Réspi-ce é-ti- am



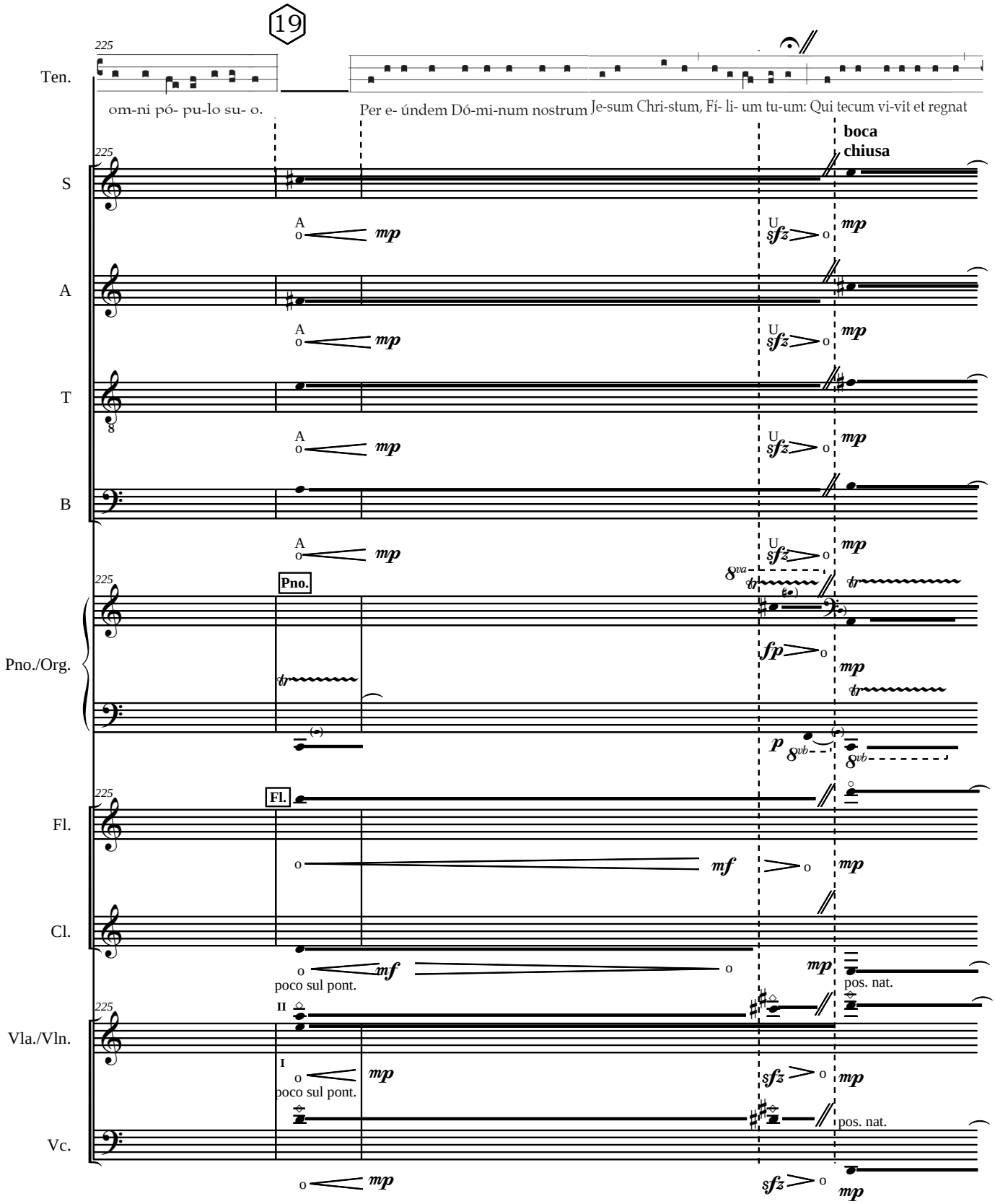
ad de-vo-tís-si-mum * Impe-ra-tó-rem no-strum N. . . ., cu-jus

Si non est coronatus, dicatur: * eléctum

tu, De-us, de-si-dé-ri- i vo-ta præ-nóscens, in-ef-fá-bi-li pi- e-

tá-tis et mi-se-ri-cór-di- æ tu-æ múne-re, tranquíl-lum perpé-

tu-æ pa-cis ac-cóm-mo-da: et cœ-lé-stem vic-tó-ri- am cum


19
225
Ten.
om-ni pó- pu-lo su- o.
Per e- úndem Dó-mi-num nostrum
Je-sum Chri-stum, Fí- li- um tu-um: Qui tecum vi-vit et regnat
boca chiusa
S
A
T
B
Pno./Org.
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
poco sul pont.
pos. nat.

Ten.
in u-ni-tá-te Spí-ri- tus Sancti De- us:
per óm-ni- a sǽ-cu- la sæ-cu-ló-rum.
S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
236
pp
15ma
sf
p
8vb
8va
fp
expressivo
mp

20
♩ = 50
243
ossia Ragazzi
Ten.
S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
mp
A - - - - - - - - - - - - men - (n).
pp
o
p
ppp
fp
poco sul pont.
sul pont.

III. Iubilate

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

legato
[+ 8' Principale, 8' Cor de Nuite]
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
Sop.
Iu - - - bi - la - te, Iu - - - bi -
[- 8' Principale]
8va

Sop.
la - - - - te om - - - - - - nis ter - - - - ra,
ser -
[8' Principale, 8' Gamba, 8' Cor de Nuite]
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
vi - - - - te Do - - - mi - no in læ - - - - - ti - - - - - - ti - a, in læ -
[8' Gamba, 4' Flauto]
leggiero
leggiero

Sop.
liqüescente
ti - - - - - - ti - a.
In - (n) - tra - te in
(8va)
mf
Pno./Org.
Fl.
mf
mp
Cl.
mf
mp
Vla./Vln.
f
p
Vc.
f
p sub. mp > pp
Sop.
con - spe - ctu e - - - ius, in
Fl.
mf
pp
mf
p
Cl.
p
Vla./Vln.
Vc.
mf
sf

Sop.
ex sul ta ti o
sub.
S
A
T
B
[8' Principale, 8' Flauto]
[- 8' Principale]
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

Sop.
ne.
ff
sfz
S
ff
Sci to te quod Do mi nus i pse est De us.
A
ff
Sci to te quod Do mi nus i pse est De us.
T
ff
Sci to te quod Do mi nus i pse est De us.
B
ff
Sci to te quod Do mi nus i pse est De us.
[8' Principale, 8' Flauto, 8' Gamba]
[Tutti]
Pno./Org.
pp
ff
Fl.
mf
f
ff
Cl.
f
ff
Vla./Vln.
mf
f
sfffz
f
Vc.
sf f
sfffz
f

Sop.
S
I pse fe cit nos, Sci
mf
to te quod Do mi nus i pse est De us. I pse fe cit nos, et
A
I pse fe cit nos, Do mi nus i pse est De us. I pse fe cit nos, et
mf
T
I pse fe cit nos, I pse fe cit
mf
B
I pse fe cit nos, I pse fe cit
mf
Pno./Org.
[16' Bordone]
mp
Fl.
dolce
mf
Cl.
dolce
mf
Vla./Vln.
pizz.
mf
Vc.
pizz.
mf

Sop.
mp nos au tem po
S
non i psi
mp nos:
A
non i psi
mp nos:
T
nos, et non i psi
mp nos:
B
nos, et non i psi
mp nos:
[+ 8' Flauto]
Pno./Org.
ppp
pp
Fl.
sf pp
Cl.
pp
Vla./Vln.
mp
Vc.
mp

Sop.
pu lus
e ius, et
S
boca chiusa
p
A
boca chiusa
p
Pno./Org.
Fl.
sf pp
Cl.
sf pp
Vla./Vln.
arco
sf pp
Vc.
arco
sf pp

Sop.
pp
o
p
ves
pa
scu
æ
e
S
A
Pno./Org.
Cl.
8va
sf
p
Vla./Vln.
ppp
Vc.
p
ppp

Sop.
ius.
[8' Flauto]
Pno./Org.
pp
dim.
pp
Fl.
pp
sf
Cl.
pp
sf
Vla./Vln.
sf
ppp
Vc.
sf
ppp
Pno./Org.
ppp
Fl.
pp
ppp
Cl.
pp
ppp
Vla./Vln.
poco sul pont.
pppp
Vc.
poco sul pont.
pppp
[c.3']

IV. Laudate

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

8va
Pno.
f
f
Fl.
Cl.
mp
Le note ornamentali sempre pp
arco
Vla./Vln.
mp
arco
Vc.
Sop.
Lau - da - te Do - mi-num om - - - - - nes gen - (n)-tes: om -
mf
(8va)
Pno.
mp
mf
Le note ornamentali sempre pp
Prende il Fl. Piccolo
Fl.
mp
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
mp

Sop.
- - - - - (m) - nes gen - (n) - tes: et col-lau - da - te e - um
S
Lau-da - te! Lau-da - te!
ff
A
Lau-da - te! Lau-da - te!
ff
T
Lau-da - te! Lau-da - te!
ff
B
Lau-da - te! Lau-da - te!
ff
Pno.
f
Picc.
Fl.
mp
Cl.
tallone, lascia vib.
Vla./Vln.
tallone, lascia vib.
Vc.
f

Sop.
et col - lau - - - da - - - - - - te e - - -
8va
Pno.
Fl.
Cl.
p
Vla./Vln.
pp
p
Vc.
pp
Sop.
- - um (m).
mf om - - - - nes
pp om - - - - - - nes
8va
Pno.
p
fp
Fl.
pp
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
p

Sop.
om - - - - - (m)-nes po - pu - li.
Lau - da - te!
mf
f
S
Lau - da - - - - - te!
f
A
Lau - da - - - - - te!
f
T
Lau - da - - - - - te!
f
B
Lau - da - - - - - te!
f
Pno.
(8va)
8va
lascia vib.
f
Fl.
più legato possibile
mp
Cl.
più legato possibile
mp
Vla./Vln.
jetté
f
pp
più legato possibile
mp
Vc.
più legato possibile
mp

Sop.
Quo -
mf
Pno.
ff
Fl.
Prende il Flauto in Do
f
cresc.
Cl.
f
cresc.
Vla./Vln.
spiccato
f
mf
cresc.
tallone
Vc.
cresc.
f
mf
Sop.
- - - - - - ni-am
con - - - - - (n) - fir - ma - - - - ta est
Pno.
mf
Fl.
Fl.
mf
Cl.
mf
Prende il Cl. Basso
Vla./Vln.
pizz.
Vc.
mf

Sop.
Su - - - - - per nos mi -
15ma
Pno.
f
pp
8vb
Senza Ped.
Fl.
f
pizz.
Vla./Vln.
mp
p
Vc.
mp
p
Sop.
se - ri - cor - - - - - di - a e - - - - - - - - - - -
Prende il Fl. Alto
Fl.
Cl. Basso
Cl.
mp
Vla./Vln.
pp
p
Vc.
pp
p

Sop.
- - - - ius!
et
ve - ri - tas
ma - - - -
legato
p
Pno.
Fl.
Fl. Alto
p
Cl.
Vla./Vln.
ppp
arco
con sord.
8va
p
Vc.
ppp
Sop.
net
in - (n)
ae - - - - - - - - - - ter -
Pno.
Fl.
(8va)
Vla./Vln.

Più Mosso (♪. = ♩)
breve
Sop.
num
S
mf
Lau-da te
fff Lau-da-te Do - mi-num om-nes gen - (n)-tes!
A
mf
Lau-da te
fff Lau-da-te Do - mi-num om-nes gen - (n) - tes!
T
mp
Lau - da te!
fff Lau-da-te Do - mi-num om-nes gen - tes!
B
mp
Lau - da te!
fff Lau-da-te Do - mi-num om-nes gen - tes!
Pno.
ppp
8va
mf
fff
8vb
Fl.
Cl.
(8va)
8va
senza sord.
Prende la Viola
mf
Vla./Vln.
Vc.

Meno Mosso (♩=70)
dolce
ossia Ragazzi
S
A
T
B
a
p
lu
fpp
Passar gradualmente
de uma vogal a outra
i
(i) a
dolce
le
p
ia
fpp
lu
fp
sf
p
sul tasto
molto legato
Vla./Vln.
pp

Sop.
S
la
pp
te
fpp
A
ia
pp
a
La
fpp
T
le
pp
da
fpp
B
lu
pp
u
fpp
Pno.
Percutir na harpa do piano
com antebraço,sem pedal
pp
8vb
Fl. Alto
Fl.
pp
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
pizz.
pp

V. Sicut Cervus

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

rit.
Pno.
Fl.
Cl.
Prende il Cl.
Vla.
sul pont.
Vc.
sul pont.
pizz.
pos. nat.
Sop.
Si - cut cer - - - vus
de - - - - - si - de - rat
ad
sub.
Pno.
Tre Corde
Fl.
Cl.
Vc.

Sop.
fon - tes a-qua - - - - - - - - - rum: i - ta de-
p
Pno.
ppp
p
Fl.
mp
pp
o pp
Cl.
mp
pp
o pp
Vc.
arco
pizz.
III
arco
o pp
Glissando até
o mais grave
possível

Sop.
si - de-rat a - ni-ma me - a ad te, De - us.
mf
S
ossia Ragazzi
lontano
div.
U - bi est De - - - us?
pp
Pno.
8va
mf
mp
Fl.
Prende il Fl. in Do
Cl.
mf
8va
Vla.
ppp
mp
expressivo
pizz.
arco
Vc.
p cresc.
mf
mp
sf
p
mp

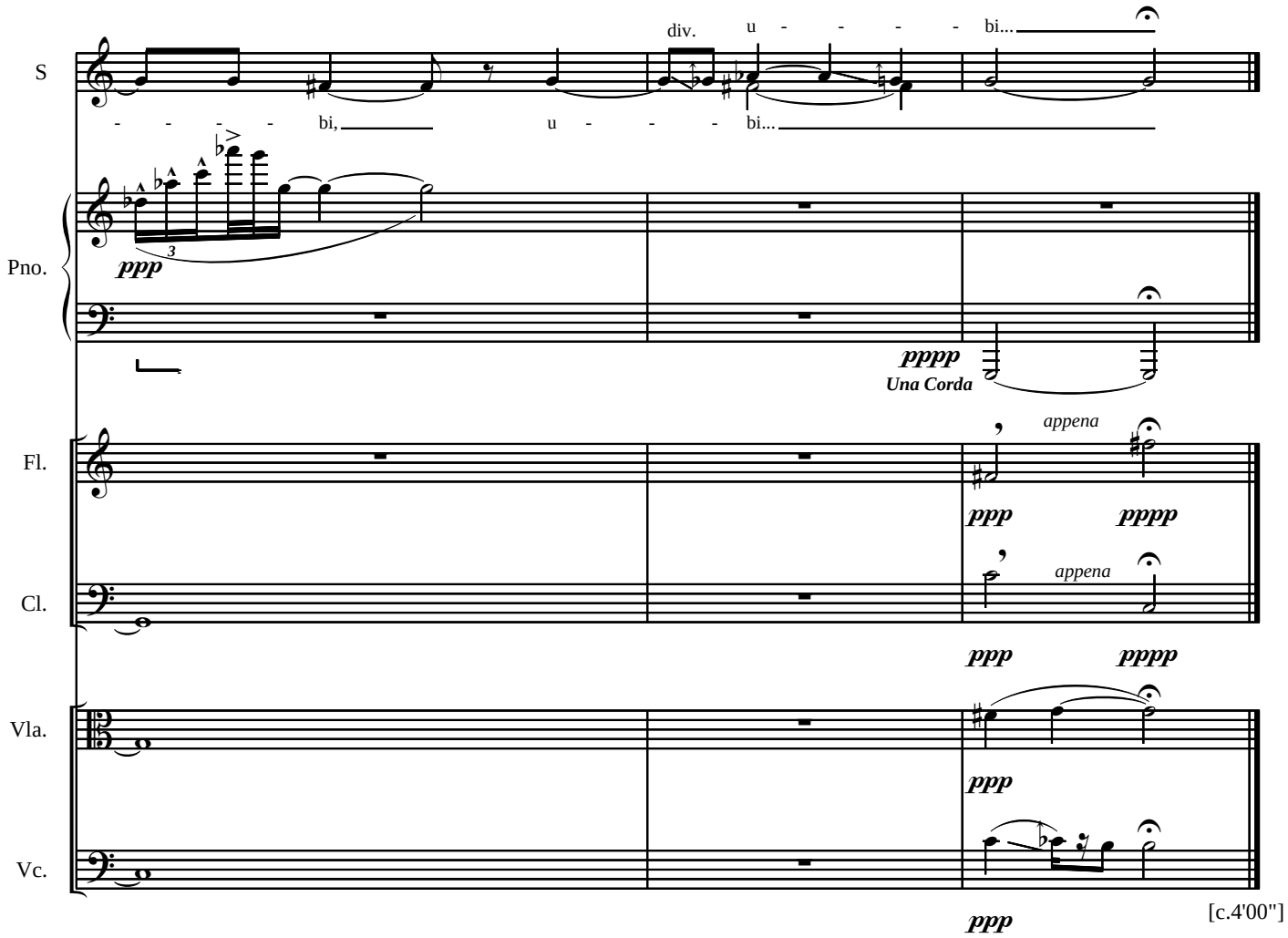
Pno.
p
8va
brillante
p
3
5
Fl.
mf
3
Cl.
Vla.
sf
p
mp
p
mp
Vc.
pp
p
Sop.
p
Si - ti - vit
a - ni-ma
Pno.
8va
Fl.
3
Prende il Fl. Alto
Cl.
Prende il Cl. Basso
Vla.
sf
sf
pp
p
sf
fp
Vc.
mp
sf
pp
sf
pp
sf

liqüescente
Sop.
me - a ad De - um vi - - - - vum: quan - do
mf
p
Vla.
sf pp
p
3
pp
Vc.
p sub.
fp
pp
fp
rit.
lunga
Sop.
ve - ni - am, et ap - pa - re - bo an - te fa - ci - em De - i me - i? Fu-
mp
mf
ossia Ragazzi
lontano
S
pp De-us me - us...
3
8va
Pno.
f
mp
8vb
pp
15ma
Vla.
o
mp
o
fp
pp
pizz.
Vc.
pp
fp
o
p

Sop.
e - runt mi - hi la - cri - mæ me - æ pa - nes di - e ac - noc - te,
S
Sop.
p la - - - - - cri - mæ
A
la - - - - - cri - mæ
p
T
la - cri-mæ
p
B
p la - - - - cri - mæ
(8va)
statico
Pno.
mp
p
Cl.
Cl. Basso
fp

Sop.
dum di - ci - tur mi - - - hi per sin - (ng)-gu - los di -
Glissando até o mais grave possível
morendo
S
no - - - - - - - - - - - - - - - (c)-cte... o
fpp
ppp
A
no - - - - - - - - - - - - - - - (c)-cte... o
fpp
ppp
T
no - - - - - - - - - - - - - - - (c)-cte... o
fpp
ppp
B
no - - - - - - - - - - - - - - - (c)-cte... o
fpp
ppp
Pno.
Cl.
sfz
legato expressivo
Vc.
p

Poco Meno Mosso ♩= 55
Sop.
es:
Pno.
ff pp
Fl.
Cl.
p
legieríssimo
Vla.
con sord.
II
III
pp
pizz.
IV
Vc.
arco
con sord.
Sop.
U - bi est De - - - us tu - us?
pp
S
ossia Ragazzi
U -
ppp
Fl.
Cl.
ppp
dolce
Vla.
pp
Vc.
ppp
pp
198


S
div.
u - - - - bi...
- - - - bi,
u - - - bi...
Pno.
ppp
pppp
Una Corda
Fl.
appena
ppp
pppp
Cl.
appena
ppp
pppp
Vla.
ppp
Vc.
ppp
[c.4'00"]

VI. Resurrexi

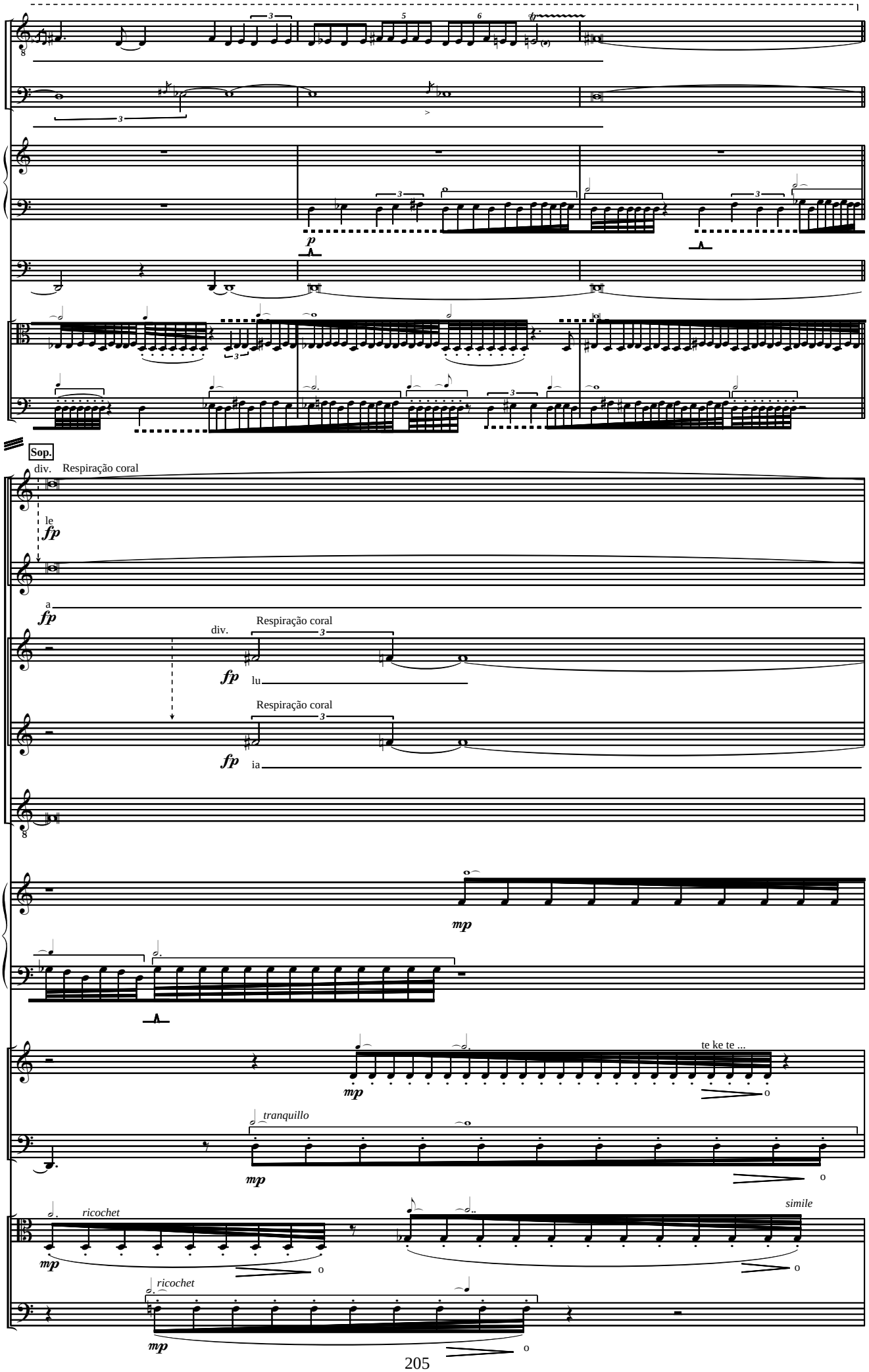
Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

ossia Ragazzi
S
Re - - - - - - - sur - - - - - re - - - - - xit.
mp
A
Re - - - - - qui - - - - - - - em (m)
mp
T
3
B
Cl.
Vla./Vln.
simile
p
mp
Vc.
ricochet
simile
mp
p
mp
T
B
qui
fpppp
Pno.
3
pp
Somente limpar o pedal onde indicado
fpp
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
ppp

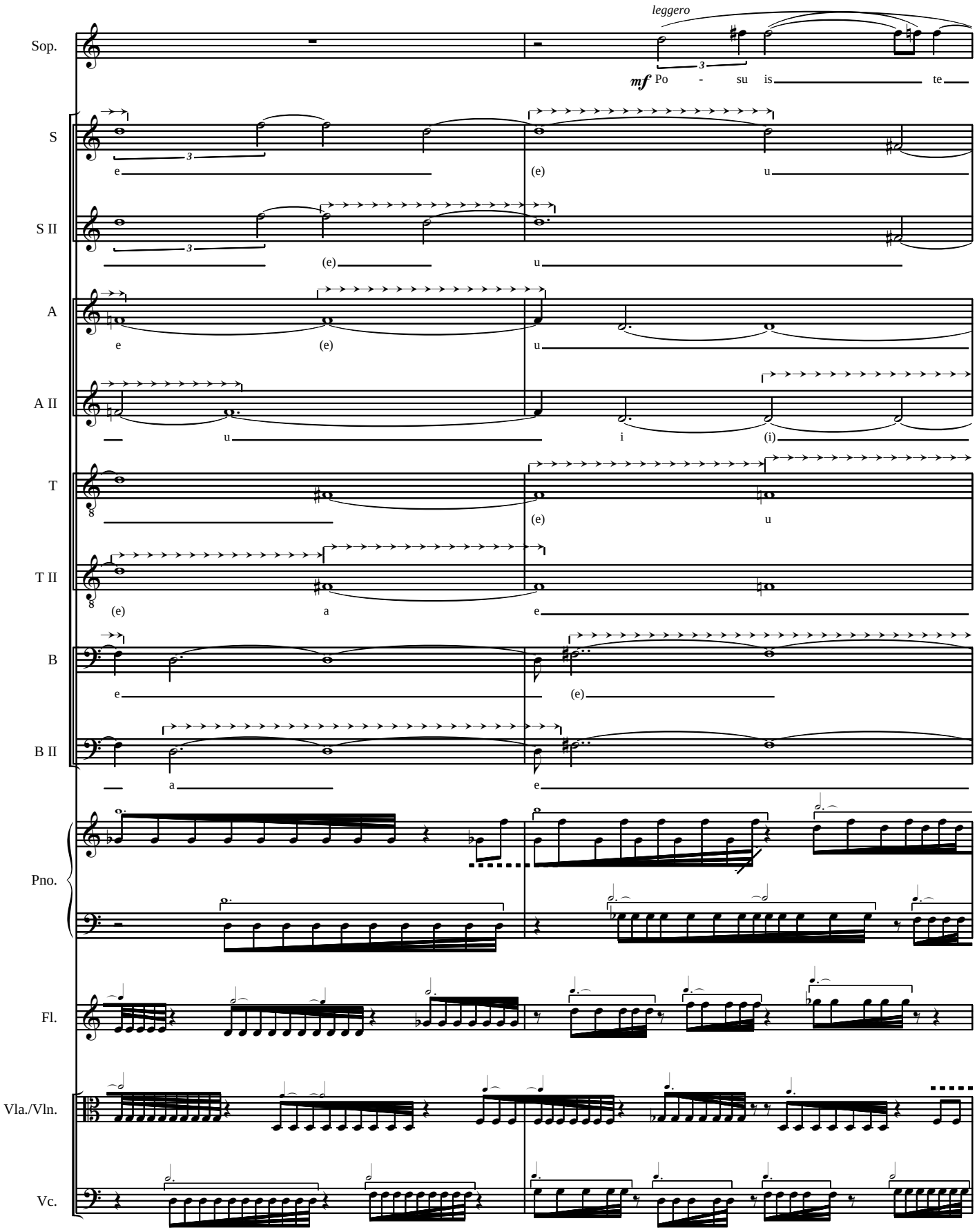
T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
S
A
T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
Su
fpp
pp
pp
mp et ad - huc te - - - - cum sum - (m)
mp et ad - huc te - cum sum - (m),
em (m)
fp

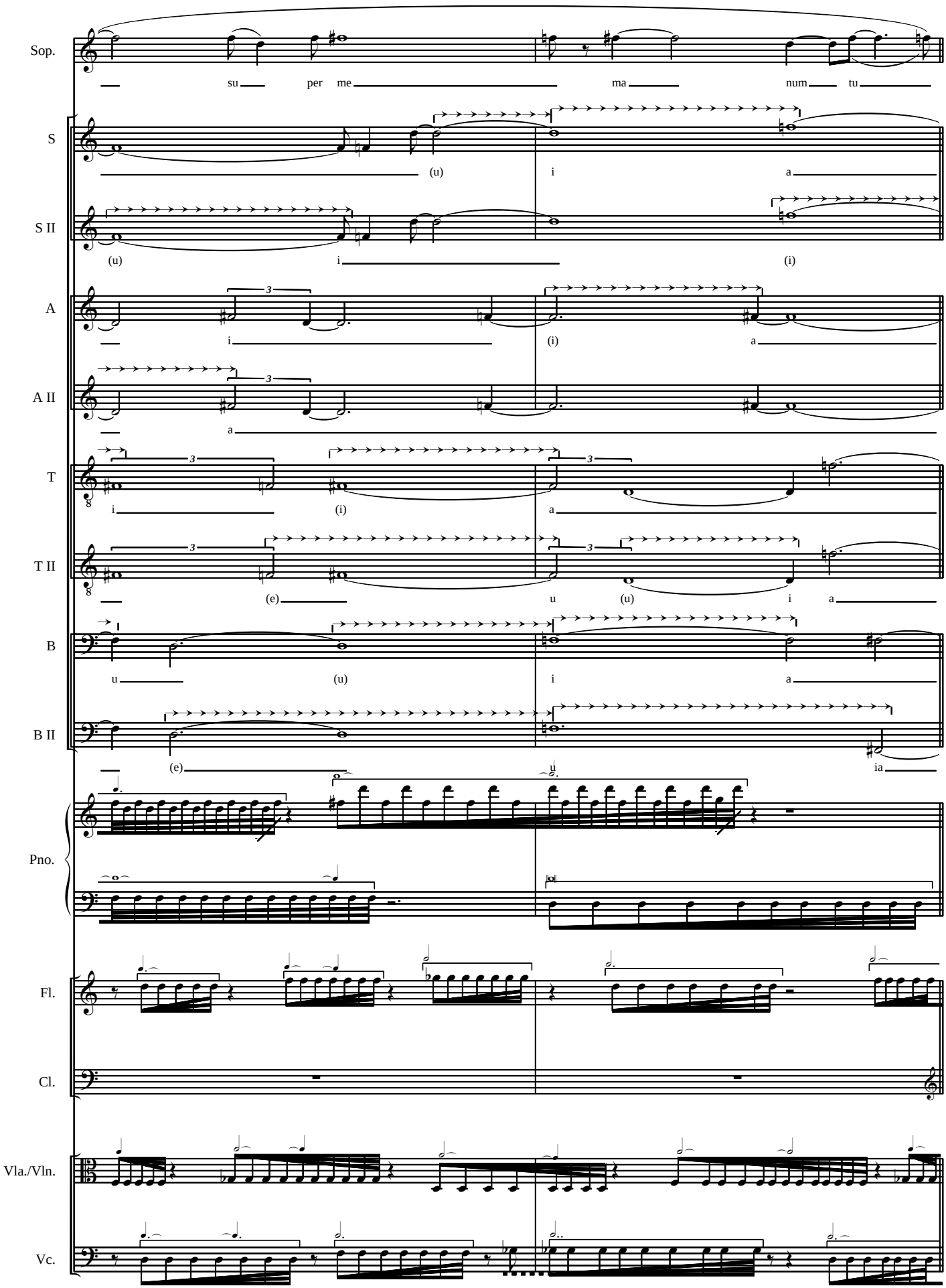
T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
mp
pp

T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
pocchissimo cresc.
T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
p
p

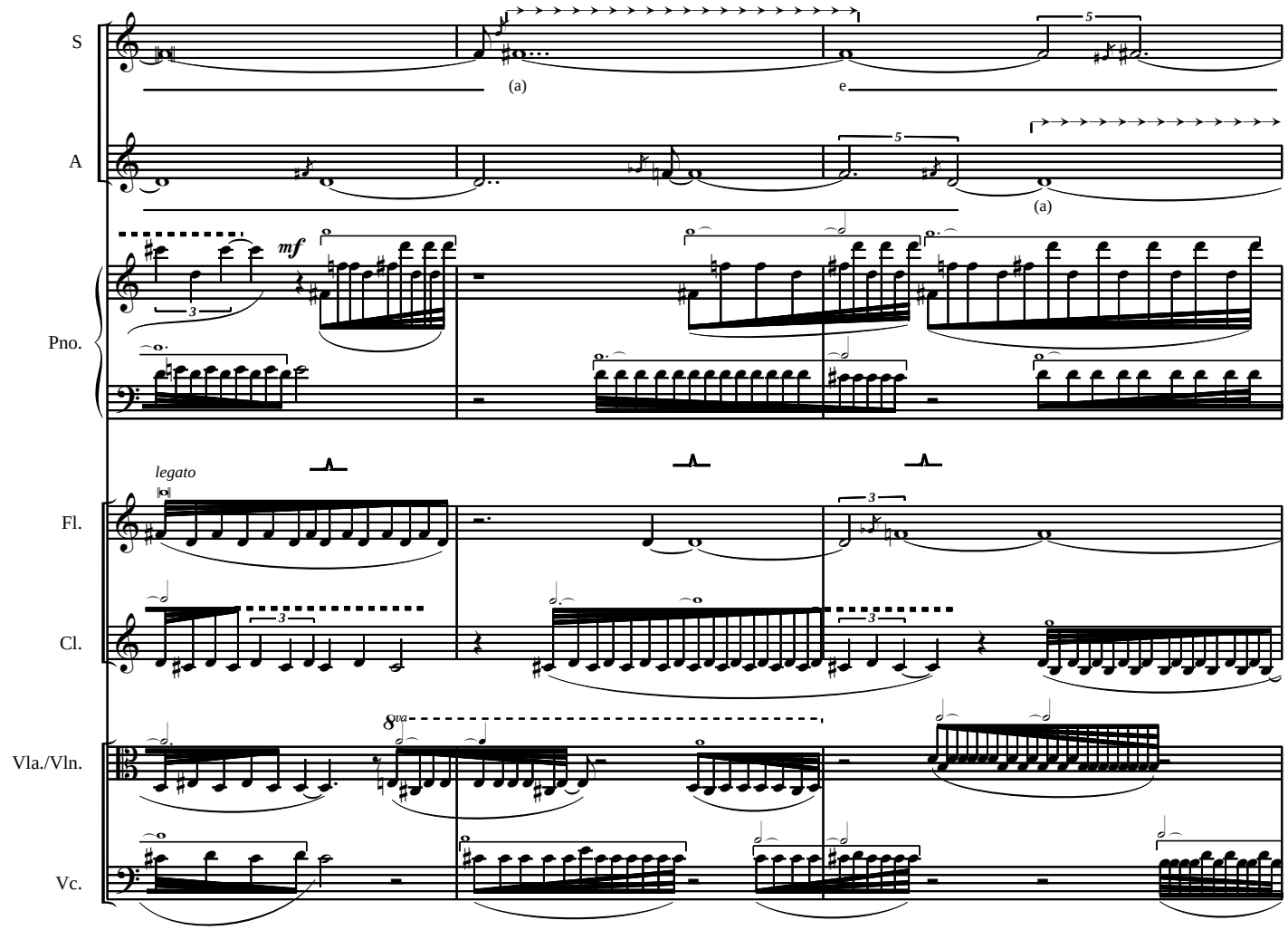

T
B
Pno.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
Sop.
S
div.
Respiração coral
le
fp
S II
a
fp
A
div.
Respiração coral
fp
lu
A II
Respiração coral
fp
ia
T
Pno.
mp
Fl.
mp
te ke te ...
Cl.
tranquillo
mp
Vla./Vln.
ricochet
mp
simile
Vc.
ricochet
mp

Transformar gradualmente a
vogal indicada na seguinte
S
S II
A
A II
T
T II
B
B II
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
div.
fp
mp
simile
Prende il Cl.

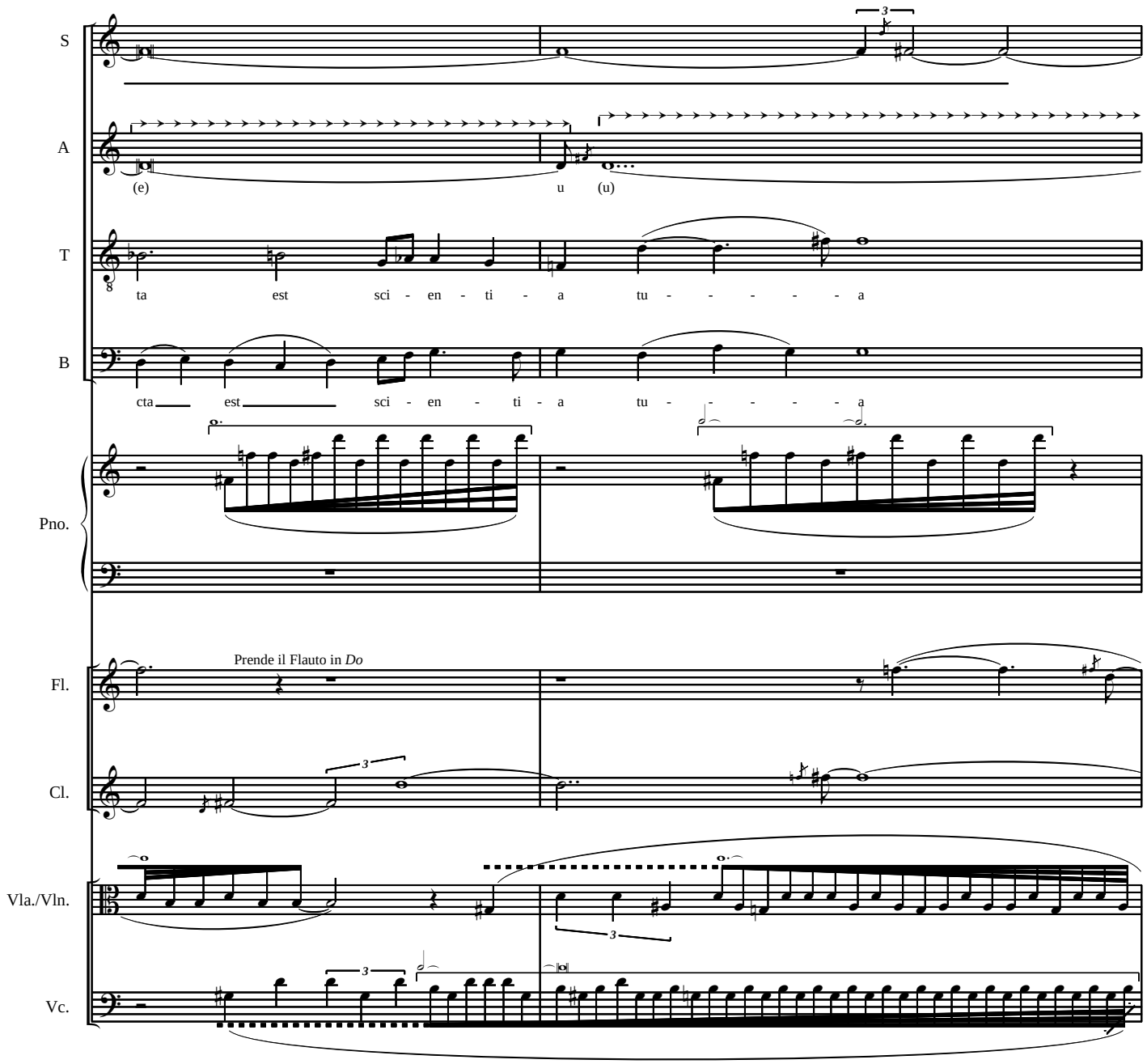

leggero
Sop.
mf Po - su is te
S
e (e) u
S II
(e) u
A
e (e) u
A II
u i (i)
T
(e) u
T II
(e) a e
B
e (e)
B II
a e
Pno.
Fl.
Vla./Vln.
Vc.

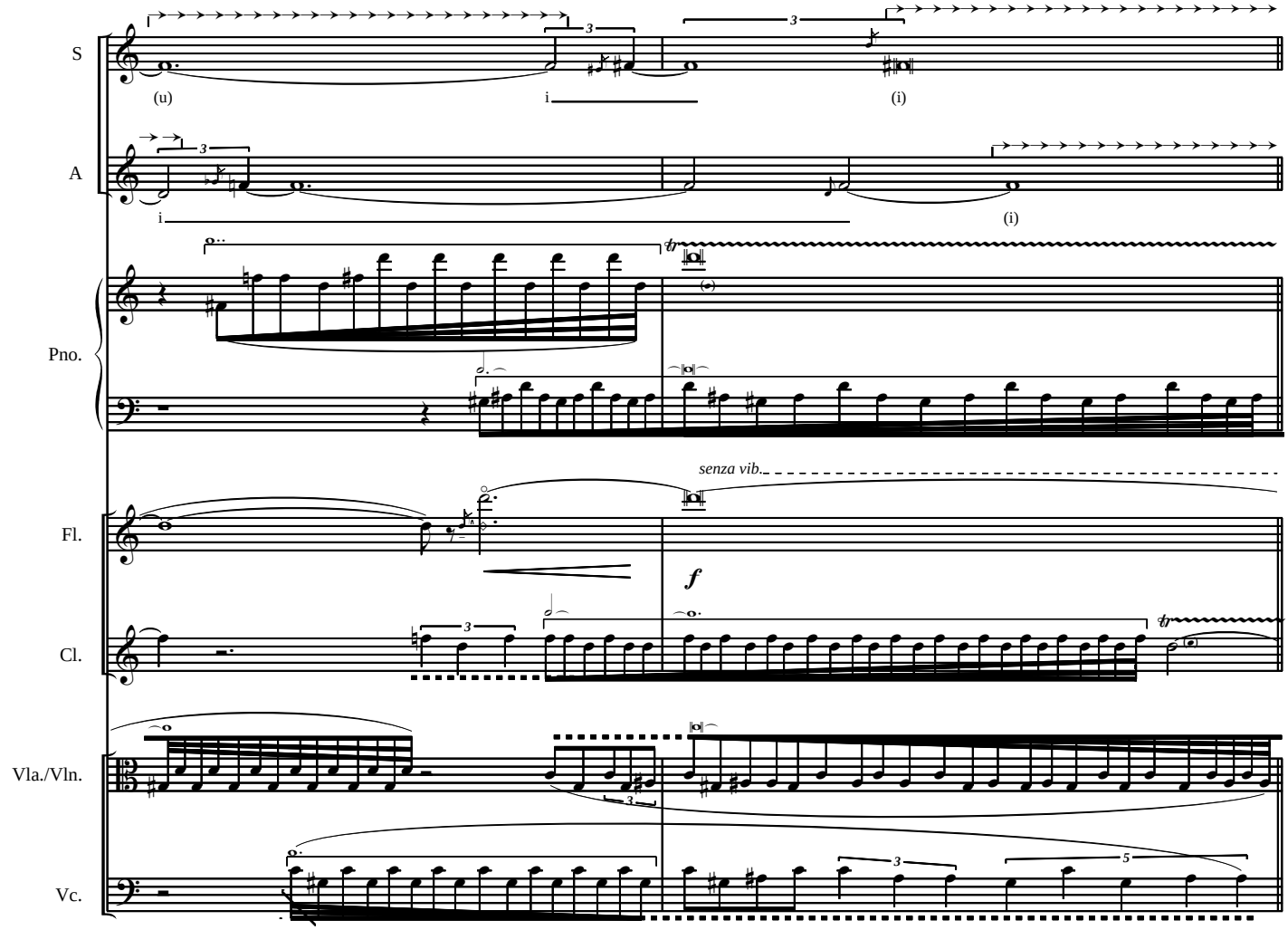

Sop.
su per me ma num tu
S
(u) i a
S II
(u) i (i)
A
i (i) a
A II
a
T
i (i) a
T II
(e) u (u) i a
B
u (u) i a
B II
(e) u ia
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

Sop.
am
(m)
o
S
o
uniss.
mp a
S II
uniss.
a
o
A
uniss.
o
a
mp
uniss.
A II
o
T
o
uniss.
T II
o
B
uniss.
B II
o
Pno.
Fl.
Cl.
Cl.
legato
3
Vla./Vln.
legato
Vc.
legato


S
A
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
(a)
e
(a)
mf
legato
8va

S
A
T
B
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
(e)
u
e
uniss.
mf Mi - ra - - - - bi - lis fac - - - - -
uniss.
mf Mi - ra - - - - - bi - lis fac - - - -
o
mp


S
A
(e)
u
(u)
T
ta est sci - en - ti - a tu - - - - - - a
B
cta est sci - en - ti - a tu - - - - - a
Pno.
Fl.
Prende il Flauto in *Do*
Cl.
Vla./Vln.
Vc.


S
A
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
(u)
i
(i)
senza vib.
f

S
a
o
ia
mf
A
a
o
T
le
mf
B
a
mf
Pno.
ff
mp
ppp
molto vib.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Prende il Violino
o
Vc.

S
A
T
B
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
lu
mf
lu
mp
Vln.
mf
mf

S
A
T
B
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
a
le
mf
mf
mf

S
A
T
B
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
mf Do
ia
mf Do
ia
lu

S
mi ne pro bas ti me, et cog no vis ti me:
A
mi ne pro bas ti me, et cog no vis ti me:
T
mf Do mi ne pro bas ti me, et cog no vis ti me:
B
le
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

S
tu cog no vis ti ses si o nem me am, et re sur rec ti o nem me
A
tu cog no vis ti ses si o nem me am, et re sur rec ti o nem me
T
mf cog no vis ti ses si o nem me am, et re sur rec ti o nem me
B
ia et re sur rec ti o nem me
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

* Quando executado como Intróito/Prelúdio da Missa de Domingo,
começar a tocar os sinos da igreja neste ponto.
S
A
T
B
Pno.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
am
(m).
ff
... al fine
tr
corde sciolte
dim.

** Parar de tocar os sinos (*Lascia Vibrare*)
Pno.
mp
lascia vib.
Fl.
mp
p
Cl.
mp
Vla./Vln.
mp
3
Vc.
o
lascia vibrare
ppp
pppp
pp
ppp
[c. 5'20"]

VII. Hæc Dies

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

Fl.
Vla./Vln.
Vc.
pp
mf
f
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
mf
p
mp
Org.
[8' Principale, 16' Tromba]
Pno./Org.
cresc
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

Sop.
Hæc
di
es,
mf
Al Piano
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
mp
mf
8va
p
f
sub.

Sop.
S
A
T
B
Pno./Org.
Vla./Vln.
f Hæc di es,
f Hæc di es, quam
f Hæc di es,
f Hæc di es,
8va
Pno.
f
p
mp
Senza Ped.
quam fe - cit Do - - - mi - nus:
quam fe - cit Do - mi - nus:
quam fe - cit Do - mi - nus:
quam fe - cit Do - mi - nus:
(8va)
p
pp

S
ex - - - - sul - - - - te - mus,
A
ex - - - - - - sul - te - mus,
T
liqüescente
ex - - - sul - - - te - (m) - mus,
B
ex - - - sul - - - te - mus,
lascia vib.
All`Organo!
Pno./Org.
Fl.
mp
Cl.
pp sub.
mp
Vla./Vln.
p

S
et læ - - - te - mur
A
et læ - - - te - mur
T
et lae - - - te - (m) - mur
B
et læ - - - te - mur
Fl.
p
mp
Cl.
mp
pp sub.
Vla./Vln.
p

S
in e - - - - - a.
A
in e - - - - - a.
T
in e - - - - - a.
B
in e - - - - - a.
Org.
[8' Principale, 16' Bordone, Sub-Octava]
Al Piano
Pno./Org.
Fl.
mf
Cl.
mf
Vla./Vln.
mf
Vc.
mf

Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
Sop.
Con (n) fi te mi ni Do mi no,
Pno.
mp
pp
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

Sop.
quo
ni am
Pno./Org.
mp
p sub.
Sop.
bo
nus: quo ni am (m) in sæ
Pno./Org.
mp
Fl.
p
Cl.
p
pizz.
Vc.
p
Sop.
cu lum
Pno./Org.
pp

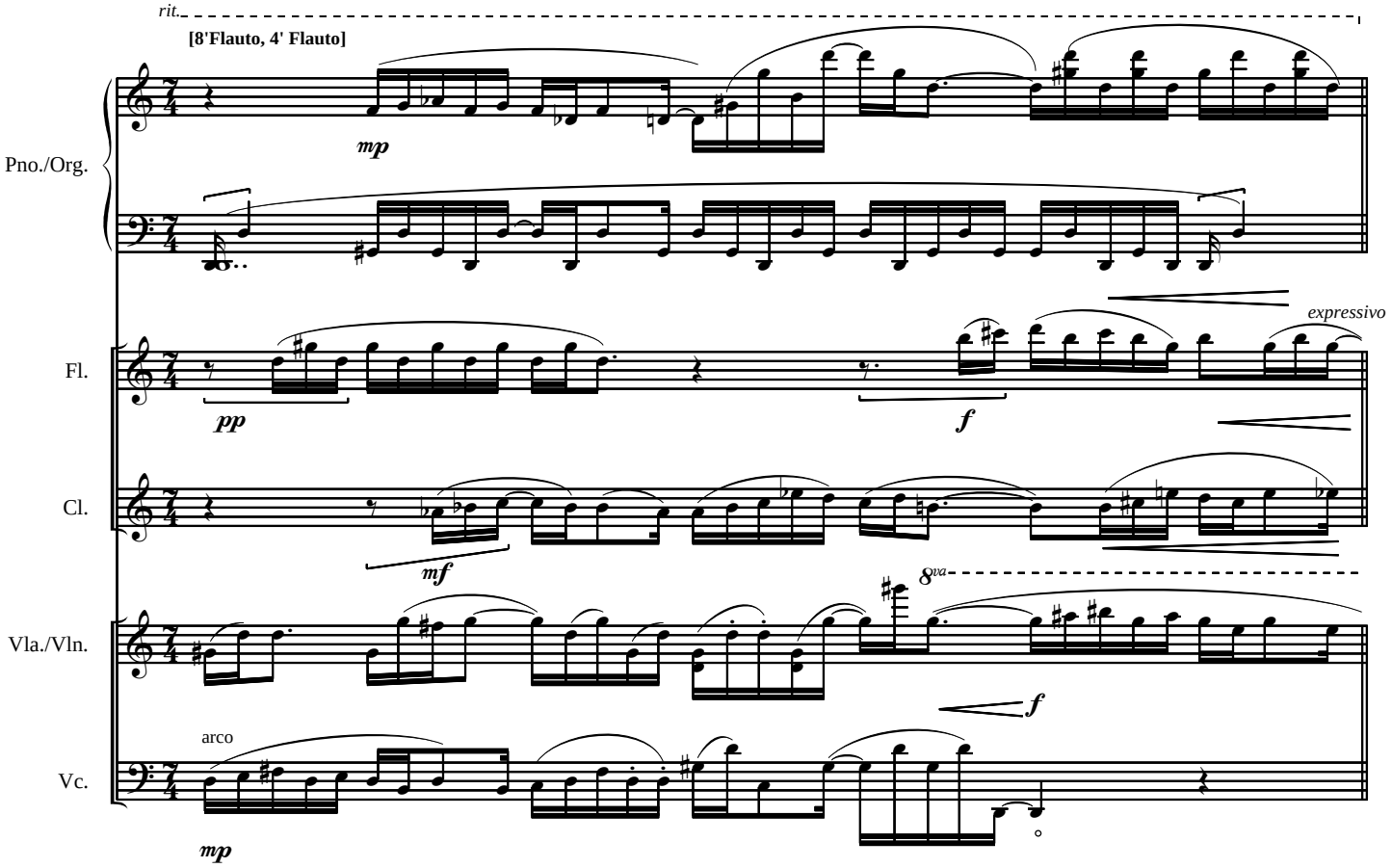
Sop.
mi se ri cor di a
e
All`Organo!
lascia vib.
Pno./Org.
legato
legato
Fl.
con sord.
Vla./Vln.
con sord.
arco
Vc.
ius.
S
solo
Hæc di es, quam (m) fe cit Do mi nus:
A
Hæc di es, quam fe - cit Do - mi - nus:
T
solo
Hæc di es, Quam (m) fe cit Do mi nus: ex
B
Hæc di es, quam fe - cit Do - mi - nus:
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

S
ex - - - - - - su - - - - - - - (l) - te - - - - - - - mus,
A
ex - - - - - - sul - - - - - - - te - - - mus,
T
sul (l) te mus, et
B
ex - - - - - - sul - - - - - - - te - - - mus,
Org. [8' Flauto, 8' Cor de Nuite]
legato
p
Pno./Org.
Fl.
Cl.
legato
p
Vla./Vln.
legato
p
Vc.

S
et lae - te - - - - - (m) - mur in - - - (n) e - - - - a.
A
et lae - te - mur in e - - - - - - - -
T
lae - - - te - (m) - mur in - - - (n) e - - - - a.
B
et lae - te - mur in e - - - - a.
Pno./Org.
Fl.
pp
ppp
Cl.
pp
ppp
Vla./Vln.
pp
ppp
Vc.
pp
ppp

S
A
a.
T
8
B
[+ 8' Principale, 8' Gamba]
Pno./Org.
pp
mf
Pno./Org.
Cl.
mf
Vla./Vln.
mf
Vc.
mf

Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
f
mf
8va
pizz.
mp dim.
mp
p
7/4


rit.
[8'Flauto, 4' Flauto]
Pno./Org.
mp
Fl.
pp
f
expressivo
Cl.
mf
Vla./Vln.
8va
f
arco
Vc.
mp

Poco Meno Mosso ♩= 64
virtuoso
Sop.
Con (n) fi te mi ni Do
f
mp
S
f Hæc di - - - - - - es,
con il Ragazzi
tutti
A
f Hæc di - - - - es,
T
f Hæc di - - - - - - - es,
tutti
B
f Hæc di - - - - es,
[Tutti]
Pno./Org.
f
Fl.
ff
Cl.
(8ba)
f
Vla./Vln.
Vc.
f

Sop.
mi no,
Pno./Org.
Vla./Vln.
p
Sop.
quo ni am bo nus:
S
Quam fe - cit Do - mi - nus:
A
Quam fe - cit Do - mi - nus:
T
Quam fe - cit Do - mi - nus:
B
Quam fe - cit Do - mi - nus:
Pno./Org.
Fl.
f
p
Cl.
mf
f
Vla./Vln.
Vc.
f

Sop.
quo ni am in sæ cu
S
ex - - - - - - sul - - - - - - - te - - - - - - - mus,
A
ex - - - - - - - - - - sul - - - te - - - mus,
T
ex - - - - - - sul - - - - - - - te - - - mus,
B
ex - - - - - - sul - - - - - - - te - - - mus,
Pno./Org.
Fl.
mf
p
Cl.
mf
Vla./Vln.
legato
mf
f
mf
Vc.
legato
mf
mf
f
Sop.
lum
Pno./Org.
Cl.
p
Vc.
p

Sop.
mi se ri cor di a e
S
et lae - - - te - - - mur
A
et lae - - - - - - te - - - mur
T
et lae - - - - - - te - - - mur
B
et lae - - - - - - - - - te - - - mur
Pno./Org.
Fl.
mf
8va
Cl.
f
Vla./Vln.
mf
f
Vc.
f mf
f

rit.
più lungo possíbile
Sop.
ius.
sfz
S
in
e - - - - - - a.
ff
A
in
e - - - - - - a.
ff
T
in
e - - - - - - a.
ff
B
in
e - - - - - - a.
ff
[8' Principale, 16' Bordone, Sub-Octava]
[+ 4' Flauto]
[Tutti]
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
ff
marcato
Vc.
ff
fff
[c.5']
sfffz >f

VIII. Alleluia

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

Todos os ornamentos (notas reduzidas)
devem ser interpretados pp, leggiero.
solo
S
f Al - - - - - le - lu - - - - - ia
solo
A
mf Al - le - lu - ia
T
8 - le - lu - - - - - ia
Al - - - - - - -
solo
B
f Al - - - - - - le - lu - - - - ia
mf Al -
Fl.
mp
Cl.
mp
(8va)
Vln.
p
(8va)
Vc.
I
p

S
A
T
B
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
mf Al - - - - le - - - lu - ia Al - le - lu - ia
Al - - - - - - - - le-lu - ia Al - - - le - lu-
- - - - le - lu - ia Al - - - le - lu - ia
- - - - le - - - - - lu - - - - - - ia
mp
p
p
p
8va
p

liqüescente
A
- ia
Al - - - - - - (l) - le - lu -
T
B
liqüescente
Al - (l) - le - - - - lu - - - ia
[- 8' Tromba, + 8'Cor de Nuite]
Pno./Org.
p
Fl.
mf
Cl.
mf
Vln.
p
Vc.
o
p

A
- - - - ia
Al - (l)-le - lu -
T
liqüescente
Al - - - (l) - le - - - - - - lu - ia
B
Al - - - - - - (l) - le - - - - - lu - ia
Pno./Org.
p
mp
p
Fl.
Cl.
p
Vln.
pp
Vc.
p

liqüescente
S
Al - - - - - - (l)-le - - - - lu-ia
A
- - ia
Al - (l)-le - lu - - - - - ia
T
Al-(l)-le - - - - - - lu - ia
B
Al - - - - (l) - le - lu - - - - ia
Al Piano
Pno./Org.
Fl.
pp
p
Cl.
Vln.
p
Vc.
pp
mf

S
tutti
mp
Al - - - - - - - - - - - - - - - - - - le - - - - -
A
tutti
mp
Al - - - - - - - - - - - - - - - - - - le -
T
tutti
mp
Al - - - - - - - - - - - - - - - - - - le - - - - -
B
tutti
mp
Al - - - - - - - - - - - - - - - - - - le - - - - -
Pno./Org.
Pno.
p
Fl.
pp
Cl.
pp
Vln.
pizz.
sul tasto
pp
Vc.
pizz.
sul tasto
lascia vib.
pp

S
A
T
B
lu
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.

S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
ia
Al - le - lu - ia
pp
p
8va
arco
I
III

S
lu
fp
o
A
ia
fp
o
T
le
fp
o
B
Al
fp
o
Pno./Org.
leggiero
p
Fl.
p
f
Cl.
f
Vln.
8va
p
f
Vc.
f

Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
leggiero
leggiero
p
p
f
leggiero
leggiero
p
p
f

Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
pp
p
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
pp
cantabile
mp
8va
leggiero
leggiero
pp

8va
Pno./Org.
p
pp
cantabile
Fl.
p
Cl.
Vln.
cantabile
mp
(8va)
cantabile
mp
Pno./Org.
Fl.
pp
Vln.
flautatto
ppp
Vc.
Pno./Org.
Fl.
Vc.

Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
mp
pp
p
fp
sul tasto
semplice
pos. nat.
8va
expressivo
simplice

S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vln.
Vc.
p Al - le - lu - ia
p Al - le - lu - ia
Al -
p
p Al - le - lu - ia
All'Organo
p
pp

S
A
T
B
Pno./Org.
Vc.
f Al - - - - - - - - - - - le -
f Al - - - - - le - - - - - lu -
mf
8 - - - - le - lu - - - ia
f Al - le - - - -
f Al - - - - - - - - le - - - -
Org. [8' Principale, 16' Tromba, 16'Bordone]
f
f
3
3

S
- - lu - - - - - ia
Al - - - - - le-lu - ia
Al -
mf
A
- - - - - - ia
Al - le -
mf
T
- - lu - - - - - ia
Al - le - lu -
mf
B
lu - - - - - - ia
Pno./Org.
Fl.
mp
8va
Vln.
flautatto
mp
8va
Vc.
flautatto
mp
S
- - - le-lu - ia
Al - - - le - lu - ia
Al - le-
A
- - - lu - - - ia
Al - - - le - lu - ia
Al - le - lu - - - -
T
- - ia
Al - - - le - lu - ia
Al-le - lu - ia
Al - le -
B
Al - - - - - le-lu - ia
Al - le -
mf

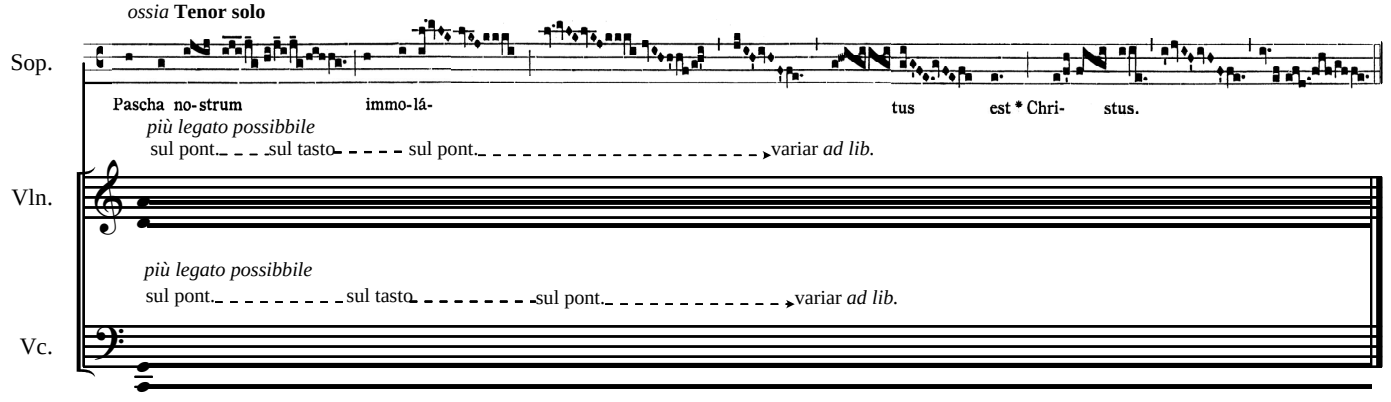
S
lu - ia
A
ia Al - - - (l)-le - - - - - - - - lu - ia
T
lu - ia Al - (l)-le - - -
B
lu - - - ia
Pno./Org.
[-16' Tromba]
mf
Vln.
mp
S
Al - - -
T
- - lu - - - ia
B
Al - (l) - - - - - - - - - - - - lu - - - - -
Fl.
Vln.
Vc.

S
B
Fl.
Vc.
(l) - le - - - lu - - - - -
- - ia
Al - - - - - le - - - - - -
mp senza cresc.
Al - - - - - - - - - - - le - - - - - - - - -
mp senza cresc.
8va
p
mp
mf
Cl.
flautato
più legato possibile
Vln.
mp senza cresc.
5:6
mp senza cresc.

rit.
S
lu - - - - - - - ia
Al - - le - lu - -
mf
A
Al - - - le - - - lu -
mf
T
Al - le - - - - - lu -
mf
B
lu - - - - - - - ia
Al - - - le - lu -
mf
Pno./Org.
[8' Flauto, 16'Bordone]
legato
p
(8va)
prende il Piccolo
Fl.
Cl.
mf
mp
p
f
(8va)
8va
Vln.
mp
(8va)
expressivo
III
II
Vc.
f
0
0

S
- ia Al - - - - - le - lu - - - ia Al -
A
- - ia Al - - - - le - - - lu - - - - - ia Al - le -
T
- - - - ia Al - le - - - - lu - - - - - ia Al - - le -
B
- - - ia Al - - - - le - lu - - - - - - ia Al - - - - le -
Pno./Org.
Fl.
Fl. Piccolo
mf
Cl.
Vln.
(8va)
8va
fp
Vc.
II
I

S
- - - - le - - - - - lu - - - - - - - - - ia o
A
- - - - - - - - lu - - - - - - - - ia o
T
- - - - - - - - lu - - - - - - - - ia o
B
- - lu - - - - - - - - - - - - ia o
Pno./Org.
Fl.
Prende il Fl. Alto
Cl.
mf
pos. nat. poco sul pont.
Vln.
mp
pos. nat. poco sul pont.
Vc.



** Se liturgicamente possível, *attaca* ***Victimae Paschalis***

IX. Victimæ Paschalis

Márcio Steuernagel
Curitiba, 2008

Lento ♩ = 50

Inspiração curta
e sonora
in
S
A
T
B
Timbre
normal
mudar gradualmente
Timbre
Dental
Pno./Org.
Fl.
Cl.
pos. nat.
sul pont.
Vla./Vln.
Vc.
Ao final da arcada,
esbarrar na corda com
o dedo médio da mão
direita.

Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
8va
mp
f
mf cresc.
expressivo
pp
ppp
slap tongue
Ataque com golpe seco de ar, no céu da boca, com ruído de chave
8vb
pizz. sul pont.

Pno./Org.
Fl.
Cl.
(8vb)
Vla./Vln.
Vc.

T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
Ag-nus re-de-mit ov-ves: Chris-tus in-
Ag-nus re-de-mit ov-ves: Chris-tus in-
Sobre a posição marcada com o losango, alternar entre os harmônicos seguindo as linhas, permitindo sobreposição nas transições entre harmônicos.
pos. nat.
arco
pos. nat.
arco
Sobre a corda indicada pela breve, alternar entre os harmônicos seguindo as linhas.

S
A
T
B
Pno./Org.
f re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to -
f re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to -
no - cens Pa - tri re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to -
no - cens Pa - tri re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to -
f
mf

S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
in
res.
Mors et vi - ta du-el - lo
con-fli-xe - re mi-ran - do:
p
8vb
Fl. Alto
Gliss. Harmônico
mp
IV III II I
sul pont.

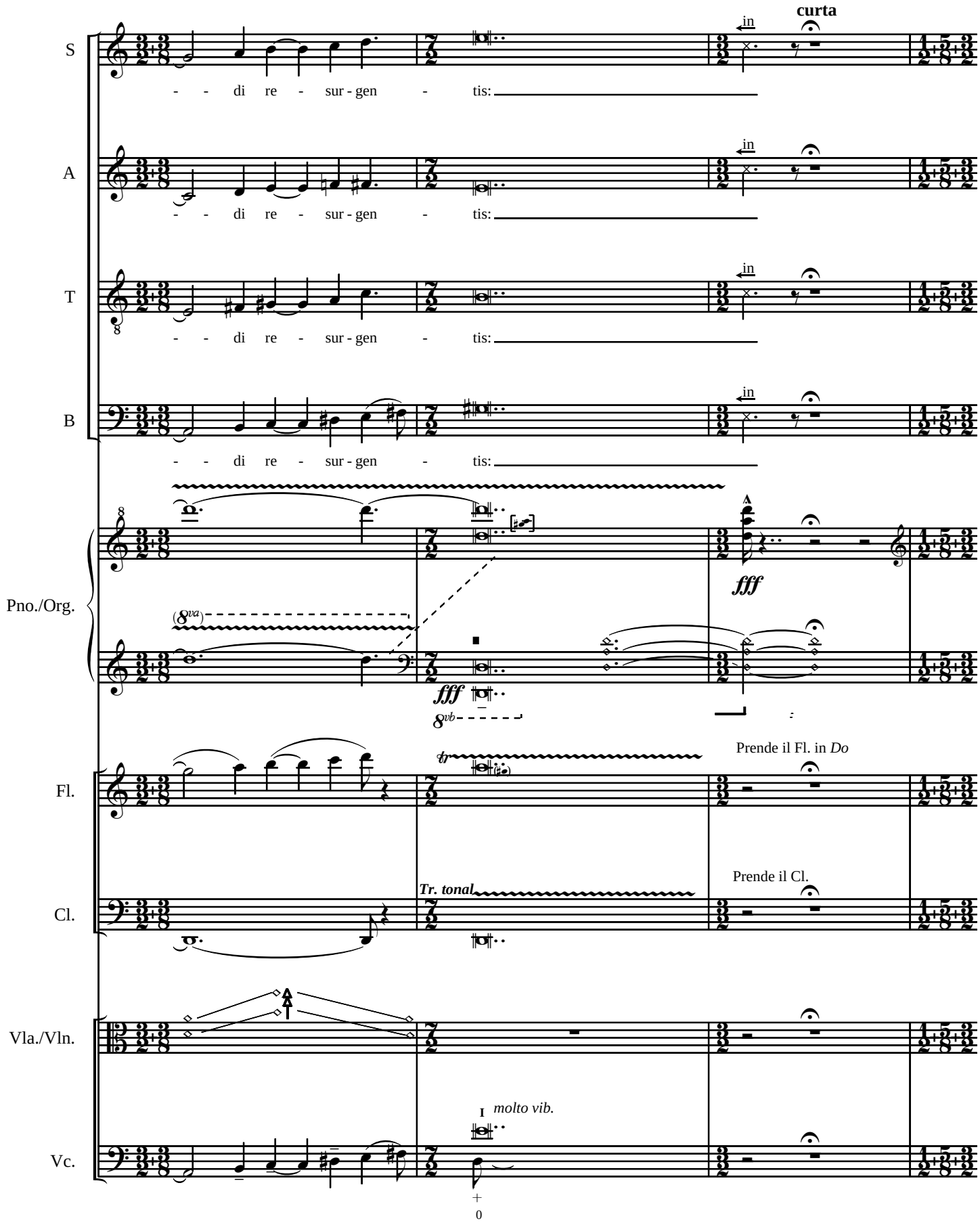
S
dux vi - tae mor - tu - us, reg - nat vi -
f
A
dux vi - tae mor - tu - us, reg - vi -
f
T
8
dux vi - tae mor - tu - us, reg - nat vi -
f
B
dux vi - tae mor - tu - us, reg - vi -
p
Fl.
mp
Cl.
Prende il Cl. Basso
p
Vc.
pos. nat.
p
f

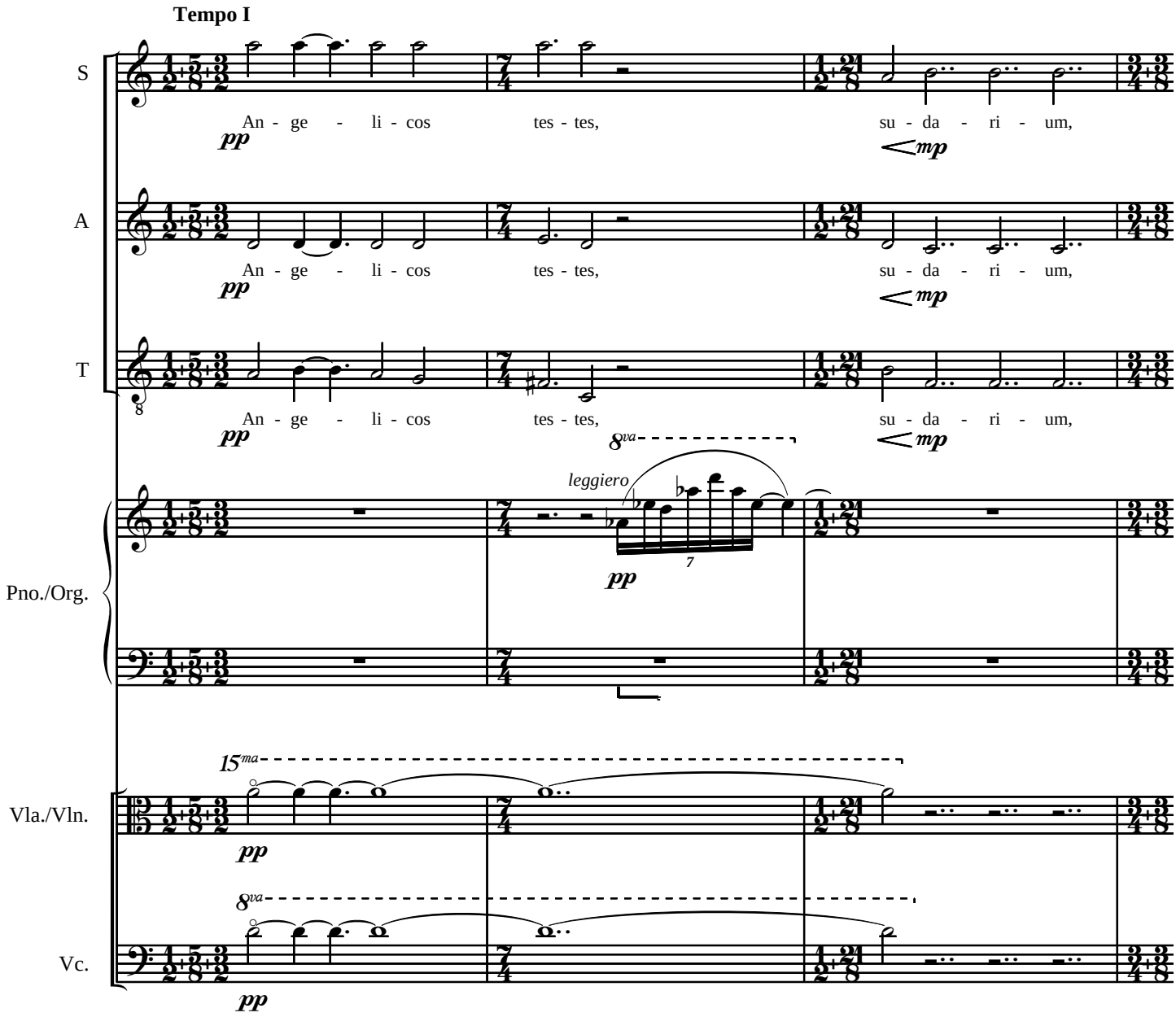
S
vus.
A
vus.
T
vus.
B
ff
vus.
Fl.
f
pp
Cl. Basso
Cl.
p
f
sul pont.
Vla./Vln.
pp
f
sul pont.
Vc.
f
Pno./Org.
p
p
Fl.
p
Cl.
Vla./Vln.
p
pizz.
Vc.
p

Pno./Org.
molto legato
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
pizz.
Vc.
pizz.
Pno./Org.
Fl.
pochissimo gliss.
Cl.
pos. nat.
arco
Vla./Vln.
pochissimo gliss.
pos. nat.
arco
Vc.
pochissimo gliss.

S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
in
in
mf Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - dis - ti in vi - a?
mf Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - dis - ti in vi - a?
martelato
mf
Prende il piccolo
mp

Poco Meno Mosso ♩ = 42
S
A
T
B
Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
ff Se - pul - crum Chris - ti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi -
ff Se - pul - crum Chris - ti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi -
ff et glo - ri - am vi -
ff glo - ri - am vi -
8va
Fl. Piccolo
Chicotear como um violão, com as unhas.
pizz.
sul pont.
pizz.
arco


curta
S
- - di re - sur - gen - tis:
A
- - di re - sur - gen - tis:
T
- - di re - sur - gen - tis:
B
- - di re - sur - gen - tis:
Pno./Org.
fff
fff
Fl.
Prende il Fl. in Do
Cl.
Tr. tonal
Prende il Cl.
Vla./Vln.
molto vib.
Vc.


Tempo I
S
An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um,
pp
mp
A
An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um,
pp
mp
T
An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um,
pp
mp
8va
leggiero
pp
Pno./Org.
15ma
Vla./Vln.
pp
8va
Vc.
pp

dolce
S
et ves - - - tes.
Sur-re - xit Chris - - - tus spes me -
p
mp
A
et ves - - - tes.
Sur-re - xit Chris - - - tus spes me -
p
mp
T
et ves - - - tes.
Sur-re - xit Chris - - - tus spes me -
p
mp
B
Sur-re - xit Chris - - - tus spes me -
mp
Pno./Org.
p
Fl.
Fl.
mp
Cl.
Cl.
mp
Vla./Vln.
con sord.
mp
Vc.
con sord.
mp

S
- - a: _____ præ - ce - - - det su - - - os _____ in
A
- - a: _____ præ - ce - - - det su - - - os _____ in
T
- - a: _____ præ - ce - - - det su - - - os _____ in
B
- - a: _____ præ - ce - - - det su - - - os _____ in
15ma
8vb
Pno./Org.
Prende il Fl. Alto
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

S
Ga - li - lae - - - - - am.
pp
A
Ga - li - lae - - - - - am.
pp
T
Ga - li - lae - - - - - am.
pp
B
Ga - li - lae - - - - - am.
pp
Pno./Org.
mp
(8vb)
Fl. Alto
Tr. tonal
Fl.
pp
-T
1
tr
ad lib.
Cl.
p
dolce
senza sord.
sul tasto
Vla./Vln.
p
senza sord.
pizz. sul tasto
Vc.
p

Pno./Org.
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.
tallone
chiavi
Ligar o lab ao fa#, percutindo a primeira nota, mas não a segunda.
simile
Tocando com ambas as mãos no espelho do violoncelo, sem tocar as cordas com arco (two-hand-tapping)

Fl.
pizz. abafando cordas com mão esq.
Vla./Vln.
pp
Vc.
Fl.
ppp
Vla./Vln.
ppp
Vc.
ppp
S
boca chiusa
pp
A
boca chiusa
pp
B
boca chiusa
pp
Fl.
pp
appena
pppp
Cl.
ppp
appena
pppp
Vla./Vln.
arco
8va
con sord.
Vc.
pizz.
pp
con sord.
ppp

S
Sci - mus Chris - - - te sur - re - - - xis - se
p
A
Sci - mus Chris - - - te sur - re - xis - - - se
p
solo
T
Sci - mus Chris - - te sur - re - xis - se
mp
B
Sci - mus Chris - te sur - re - - - xis - se
p
Fl.
estático, senza vib.
Cl.
estático, senza vib.
Vla./Vln.
8va
estático, senza vib.
ppp
Vc.
estático, senza vib.

S
a mor - tu - is - ve - re:
mf tu no - bis, vic - tor
A
3
a mor - tu - - is ve - re:
mf tu no - bis, vic - tor
T
tutti
8
p
a mor - tu - is ve - re:
mf tu no - bis, vic - tor
B
3
a mor - tu - is ver - re:
mf tu no - bis, vic - tor
Fl.
Cl.
Vla./Vln.
Vc.

lunga
S
Rex,
sfz
ff mi - se - re - - - re!
A
Rex,
sfz
ff mi - se - re - - - re!
T
div.
Rex,
sfz
ff Mi - se - re - - - re!
B
Rex,
sfz
ff Mi - se - re - re!
All'Organo!
Pno./Org.
ff
8vb
whistle tones
Prende il Fl. in Do
Fl.
p
Cl.
II
Prende il Vln.
Vla./Vln.
pp
II
Vc.
pp
Com a fôrma de harmônico artificial em quarta justa, glissandi descendentes, do mais agudo ao mais grave possível ("Sea-Gull Effect").

(Amen)

Con moto, ma non tropo (♩ = 70)
Soprani (Ragazzi)
Sop.
A - - - - - - - -
mp
ossia Ragazzi
Alti
Alti
A - - - - - - - - men A - men A -
mp
p
mp
S
A
T
B
div.
men A - men
unis.
- - - - - - - - men- - - A - - men A - men -
p
mp
- - men A A - - - - - men
A - - - - - - - - men
mp
p
A - - - - - - - -
mp
[8'Flauto, 8' Cor de Nuite, Sub-Octava]
Pno./Org.
Org.
dolce
mp
8vb
Vc.
mp

S
men A - men A - - - men A - men A -
mf
A
A - - - - - - - men A - - - - - - - -
mf
T
A - - - - - - - men A -
mf
B
- - - - - - men A -
mf
[- Sub-Octava, + 8' Principale]
Pno./Org.
mf
cresc.
(8vb)
Cl.
mf cresc.
Vln.
Vla./Vln.
f cresc.
Vc.
mf cresc.

ossia Ragazzi
Poco meno mosso (♩ = 60)
Sop.
A - - - - - - - - - - men.
f
mp
p sub.
S
- - men A - - - - - - - - men
A
- - - - - - - - - - - - men
T
- - - - men A - - - - - - - - me
B
- - - - - - - - - - - - men A - - -
p sub.
Pno./Org.
[Tutti]
8va
Fl.
f cresc.
Cl.
ff
p
Vla./Vln.
Vc.

rit.
dolcíssimo
Sop.
A -
pp
S
A - - -

Memorial de Composição

Capítulo Quinto

Ad Vigiliam et Missam Paschalem: princípios & opções

Um universo foi tangido na primeira seção da dissertação. A extensão do repertório, os longos anos de ricas relações entre música e liturgia na Igreja cristã, abrem um campo de possibilidades tão vasto que, para não se perder nele, é necessário recuar e fazer opções. Se na segunda parte a obra apresentada já demonstra, musicalmente, a utilização de alguns procedimentos em detrimento de outros, esta terceira e última divisão visa elucidar as opções tomadas. Trata-se, como dito na introdução, de utilizar a composição como recorte: os assuntos abordados neste memorial são aqueles em que a tradição da música sacra litúrgica e a obra *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* fazem interseção. E assim como na primeira parte não houve intenção de esgotar quaisquer dos assuntos abordados (cada um deles tende ao infinito), tampouco nesta última se pretende dissecar a obra nota por nota: pouco valeria, do ponto de vista da pesquisa empreendida, detalhar minúcias das escolhas das notas, ou listar cada uma das múltiplas possibilidades de combinação entre uma escala dórica em *ré* e uma octatônica iniciando na mesma nota (listagem que, de fato, foi realizada para a composição da *Victimæ Paschalis*). Antes, serão abordados exclusivamente os aspectos pertinentes aos conteúdos estudados na primeira seção, a saber, aqueles importantes para a funcionalidade litúrgica da obra, no sentido ampliado que esta expressão atingiu ao longo da pesquisa.

Em primeiro lugar, cabe justificar as escolhas tomadas na obra como um todo, principiando pela escolha da língua. Optou-se por escrever *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* utilizando o latim, pela orientação universalista e atemporal que esta língua carrega, de acordo com a concepção e uso da Igreja Católica, a qual, como dissemos na discussão prévia, serve de referência principal nesta dissertação. O latim apresenta ainda a vantagem da venerabilidade atribuída à língua sagrada, conforme discutido no capítulo terceiro. A outra opção teria sido escrever em vernáculo – no caso, o português –, opção mais de acordo com as tradições protestantes. Como vantagem, esta via traria a compreensão direta do texto. No entanto, como também já vimos, esta compreensão se dá mais pela memória que pela assimilação direta, e a utilização da obra na liturgia poderia, e certamente deveria, auxiliar a comunidade com texto e tradução projetados ou impressos em programas. Num contexto globalizado, as chances e

possibilidades de execução da obra aumentam com o texto latino, e esta vantagem prática está de acordo com o caráter funcional da proposta.

Também a escolha de instrumentação partiu de uma orientação universalista: optou-se pela fusão de dois grupos socialmente existentes: um coral SATB acompanhado de órgão ou harmônio (apenas um manual, sem pedaleira) – formação por vezes denominada *a capella real* – acrescido da formação de câmera utilizada por Schoenberg em seu *Pierrot Lunaire.* A obra prevê ainda, na forma de *ossias*, a utilização de um coro de meninos (ou crianças), se disponível – sonoridade esta tão cara à tradição da música sacra. A formação total, portanto, é:

Soprano Solo
Coro SATB, se possível, acrescido de **Coro de Meninos**
Piano, alternando com **Órgão**
Flauta, alternando com **Flauta em Sol** e **Flauta Piccolo**
Clarinete, alternando com **Clarone**
Viola, alternando com **Violino**
Violoncelo

A soprano tem o papel de *cantor*, constituindo-se a voz, por assim dizer, do celebrante. Em alguns pontos recomenda-se que um dos tenores assuma o papel de solista (p.273, por exemplo), mormente no *Exsultet*, onde o ideal é que um tenor faça todo o solo gregoriano. Esta opção é simplesmente musical, por uma questão de preferência, nestes pontos, pelo timbre masculino. Na ausência de um bom solista no coro, estas partes podem ser todas cantadas pela soprano solista, sem dano à música – a diferença de oitava entre ambas as vozes é uma possibilidade (prevista na composição) que não traz danos à obra.

Para o coro, recomendam-se dezesseis vozes – quatro em cada naipe – a fim de realizar os *divisi* com equilíbrio e manutenção da sonoridade coral; um contingente maior, contudo, é possível. Em cada naipe é desejável que haja ao menos um bom solista, pois passagens mais complexas são confiadas a eles (*Alleluia,* p. 252).

As partes alternativas destinadas ao coro de meninos estão escritas, em sua maioria, no pentagrama das sopranos, mas ocasionalmente aparecem também como alternativas ao

contralto e à soprano solista. Em todos estes trechos, a prioridade deve ser dada ao coro de meninos, mas sempre observando as limitações técnicas deste coro: enquanto o trecho inicial do *Resurrexi*, por exemplo, seria factível para a maioria dos coros infantis, apenas um coral muito bom conseguiria realizar a frase inicial do *Amen* da *Victimæ Paschalis* (excepcionalmente escrita no pentagrama das contraltos), dada a tessitura estendida. A multiplicidade de opções oferecida visa sempre tornar possível que cada grupo que execute a obra realize a música da melhor forma possível. O ideal seria que o coro de meninos fosse colocado em um local separado do restante da formação, preferencialmente acima do *ensemble* e da comunidade; mas este aspecto depende de eventualidades físicas e acústicas que escapam ao controle do compositor.

O piano/órgão constitui o eixo de fusão entre os dois grupos amalgamados. Na formação de Schoenberg, o pianista não alterna com nenhum outro instrumento. Não é necessário, contudo, que o pianista tenha formação organística: as partes são todas escritas mantendo como horizonte de perspectiva as possibilidades técnicas de um pianista. Isto inclui a opção por apenas um manual, bem como a ausência de pedaleira. As registrações da partitura, evidentemente, são apenas sugestões e podem ser alteradas pelo organista ou mesmo suprimidas se utilizado um harmônio. Neste caso, provavelmente será necessário também fazer mudanças de oitava nos extremos na tessitura.

Como se pode observar, as opções tomadas buscam a maior maleabilidade possível da música, para que esta se torne mais funcional. A estratégia utilizada por Schoenberg de empregar um instrumentista para cada dois instrumentos (ou mais, no caso da flauta contralto acrescentada à formação do *Pierrot*) faz com que o número de pessoas necessário para a execução da obra – cinco instrumentistas e treze cantores – seja relativamente pequeno. É evidente que poderiam ser empregados mais instrumentistas para não haver a troca de instrumentos; mas as partes são escritas pensando-se nesta limitação.

Mesmo a opção por unir dois grupos pequenos visa a esta praticidade: embora se saiba que é difícil encontrar no Brasil músicos de comunidade com a qualidade técnica exigida, a utilização de um contingente pequeno de instrumentistas segue uma visão comunitária, de tradição protestante. Desta forma, *Ad Vigiliam* coloca-se a meio caminho entre a obra comunitária e a obra festiva da grande catedral.

Mesmo assim, é ainda festiva. A opção pelo próprio de Páscoa vincula a obra à solenidade da maior festa da cristandade. E, se não se destina necessariamente a uma grande catedral, é certo que a realização da obra dar-se-ia num momento especial, utilizando músicos profissionais na realização de música mais elaborada – como sempre foi, vale lembrar, o caso para composições polifônicas. Longe de constituírem o material diário dos serviços litúrgicos, as novas composições sempre foram focalizadas nas ocasiões especiais. Convém frisar este aspecto para que a complexidade musical que muitos dos movimentos da obra apresentam faça sentido. Assumidamente, é música para profissionais. Não se buscou compor hinos para a comunidade cantar, mesmo porque, muito embora muitos compositores tenham feito também isso, e possam sempre fazê-lo, esta não é função da grande maioria do repertório sacro que foi utilizado liturgicamente. Mas também nesta questão há maleabilidade: uma comunidade que tenha bons músicos amadores poderia interpretar o *Lumen Christi*, mas dificilmente o *Alleluia.* Pois não podemos esquecer que, embora seja possível utilizar a obra inteira em uma ou duas liturgias, *Ad Vigiliam* é música *"para"*, é um repertório do qual o responsável pela liturgia deve extrair aquilo que convier.

As seções musicadas foram discriminadas na Introdução. A sua aplicação restrita, segundo o uso católico, colocaria as cinco primeiras obras na noite de sábado e as quatro últimas na manhã de domingo. Uma igreja protestante poderia muito bem utilizar todas as peças em uma única (e, assumidamente, longa) celebração litúrgica, preferencialmente no sábado à noite (pela procissão da vela prevista no *Lumen Christi*), iniciando, por exemplo, com o intróito *Resurrexi.* Mas não convém fazer aqui muitas sugestões quanto a possibilidades de uso litúrgico, sob o risco de diminuir a maleabilidade da música e invadir o espaço do liturgo.

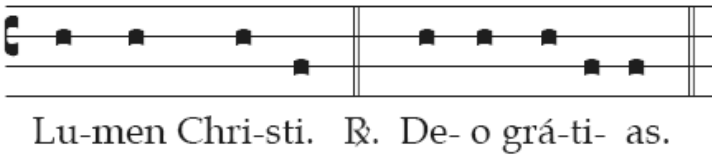
Pela própria característica de mosaico utilizada, não se delimitou uma técnica de composição para a obra toda. Antes, as opções foram tomadas localmente, peça a peça, de acordo com a função pretendida para cada uma. Expomos a seguir os princípios norteadores de cada peça; a ordem em que estão numeradas é a ordem em que aparecem no gradual romano.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

O *Lumen Christi,* para a procissão da vela, é o primeiro canto da Vigília Pascal. No uso católico, é uma cantilação feita pelo padre (CORBIN, 1961, p. 5) e não um canto propriamente

dito. Acompanhando a procissão da vela pela igreja escura, o sacerdote entoa a proclamação *Lumen Christi* três vezes: uma na porta da igreja, uma no meio do percurso e uma ao acender a grande vela pascal posta perante o altar. (Um outro uso, alternativo ou concomitante, consiste em espalhar a chama da primeira vela por pequenas velas portadas por cada fiel, até que a igreja se encha de luz.) Cada vez que o padre entoa a fórmula, a comunidade responde *Deo gratias.*

Ex.5.1: *Lumen Christi,* Missale Romanum, p.232



A cada repetição, a fórmula é entoada um grau acima. Este ritual pertence ao grupo das "ascensões sistemáticas" abordadas por Corbin (*idem*, p. 31). Compor música para o *Lumen Christi*, portanto, já é um afastamento das definições católicas a este respeito. A composição, contudo, prevê em suas fermatas espaço para que o padre fale ou cante a fórmula, sendo esta posteriormente retomada pela soprano e respondida pelo coro. A música é gerada principalmente a partir do texto (pela Acentuação, Pontuação e Jubilus, estudados anteriormente) e por pensamento intervalar: caminhando de intervalos mais escuros (segundas, sétimas e terças menores), estes são gradativamente expandidos em direção a outros mais brilhantes, como a nona e segunda maior. Ao mesmo tempo, cada repetição de *lumen Christi* tem como eixo um tom imediatamente superior (*mib, fá* e *sol*). A coadunação entre subida melódica e abertura da harmonia junta-se à ação litúrgica, e a igreja dantes escura é aos poucos preenchida de luz e de som.

O *Exsultet* não consiste exatamente de uma obra inteira no sentido tradicional do termo, mas de uma série de cláusulas – vinte, no total – que acompanham ou substituem o gregoriano original, seguindo a tradição de Leonin e Perotin. As técnicas de composição variam de acordo com o texto de cada cláusula, sendo estas unificadas pelo gregoriano. O *Exsultet* é a peça mais longa de todas – passa de vinte minutos – mas isto se deve em maior parte à extensão

do próprio gregoriano, costumeiramente superior a quinze minutos. Se a liturgia estiver muito extensa, o celebrante pode optar por usar apenas algumas poucas cláusulas do *Exsultet*.

Os três salmos que seguem (*Iubilate, Laudate, Sicut Cervus*) são dos cânticos após as leituras. São, em sua origem, *tractus*, cantos solistas em salmodia direta. Sua construção é formulaica e seu estilo, altamente ornamentado. Em parte, parece-nos que é esta construção, que repete várias vezes um número limitado de fórmulas melismáticas, cada vez adequando as notas ao texto, que facilita a compreensão do texto: uma vez que as fórmulas, por mais ornadas que sejam, desgastam-se rapidamente pela repetição, a atenção do ouvinte pode se devotar às palavras. A construção formulaica destes salmos foi mantida, bem como seu caráter de solo – o coral atua como interlocutor da soprano, em seções curtas e bem delimitadas. Outro traço que unifica estas três peças é a técnica de composição. No intuito de evitar a excessiva ilustração retórica – central no *Exsultet* – estas três "Árias-*Tractus*" visam em primeiro lugar construir uma música sólida e eficiente para a comunicação do texto, utilizando apenas uma idéia retórica de origem e mais uma em algum momento especial, aumentando assim, pela contenção, a sua eficácia. O *Iubilate* tem como idéia recorrente o seu caráter pastoril ("Somos o seu povo, e rebanho de seu pastoreio" [Salmo 100.3]); o *Laudate,* as irrupções do coro com o imperativo do título, em ritmo anguloso e exaltado dado pela utilização de ritmos aditivos; e o *Sicut Cervus,* o glissando microtonal descendente, metáfora para o gemido do Cervo sedento. Na busca de maior solidez musical, os três partem da teoria dos conjuntos.

O *Resurrexi,* intróito da missa de domingo, parte da função original de prelúdio que este gênero tinha em sua origem: seu lento e longo desenrolar presta-se especialmente às elaboradas entradas que caracterizam o início da liturgia no dia santo. É uma composição textural que caminha gradualmente de um *ré* uníssono, passando por harmonias formadas por múltiplas combinações de terça menor e semitom, para finalmente se transformar em sonoridades brilhantes formadas por tons inteiros e quintas justas, resolvendo por fim em um acorde de quintas justas sobre a fundamental *sol.* A peça parte do caráter místico da ressurreição de Cristo para se valer da utilização tradicional do *oxymoron* para trechos humanamente incompreensíveis, iniciando em uma sonoridade escura e em tempo lento; e levando, muito lentamente, a comunidade das trevas da morte para a luz da ressurreição.

Se a música textural é filha do século XX, o *Haec Dies* que se segue volta-se para uma forma eminentemente barroca: o coral figurado. Partindo de um *cantus firmus* que, embora atonal, é suficientemente simples para ser cantado por uma comunidade, harmonizado em estilo coral, esta peça insere o texto sobre um fluxo contínuo de semicolcheias em quintinas, opondo – melhor seria dizer, completando – o virtuosismo instrumental e da soprano solista à simplicidade da comunidade. Este *cantus firmus* é formado por graus conjuntos e terças, no intuito de criar uma linha o mais *cantabile* possível. Embora a harmonização do coral, que detalharemos posteriormente, parta de um princípio diferente, as harmonias e melodias das partes instrumentais são geradas por esses mesmos intervalos, conferindo maior unidade à peça. O texto do Salmo 118, embora tecnicamente não pertença ao conjunto dos salmos de peregrinação (Salmos 120-134)[1], compartilha com eles o caráter comunitário. A opção pelo coral figurado concilia, assim, esta faceta do texto ao estilo altamente ornamentado do gradual – que David Fenwick-Wilson afirma ser o mais elaborado dos gregorianos, com melismas de até trinta notas (1990, p. 47) – fundindo um responsório coral simples e um versículo solista virtuosístico.

O *Alleluia* é a mais complexa de todas as peças. Ausente durante toda a quaresma, esta peça entra pela brecha musical do *jubilus* para estender os melismas do gregoriano às vozes dos instrumentos, fazendo coexistir, por um breve momento, função litúrgica e música pura. Para acentuar seu caráter abstrato, eminentemente musical, optou-se pela utilização de uma série dodecafônica. Esta, no entanto, não é utilizada segundo os preceitos da Segunda Escola de Viena. Antes, é seccionada de diversas maneiras, em grupos de diversos tamanhos, e cada subconjunto da série é utilizado como um tropo; a ordem em que os conjuntos se seguem, no entanto, adota sempre a seqüência da série. Coadunam-se assim liberdade interna dos tropos e o rigor da seqüência da série na construção musical, no intuito de criar um grande *jubilus* para o conjunto da liturgia (localizada, seguindo a tradição, na penúltima divisão do conjunto das peças).

A *Victimæ Paschalis,* por fim, contrapõe-se à peça anterior, impondo uma atmosfera sólida de ritualidade. Ela parte do ritmo prosódico para, a partir da sutileza rítmica que a palavra falada apresenta, derivar algumas *talea* rítmicas, palíndromes, em uma homenagem a

[1] Que Courbin curiosamente associa à origem do termo "gradual" (*op. cit.,* p.32), gênero ao qual pertence o gregoriano do *Haec Dies.*

Messiaen. A peça inteira parte de oposições antagônicas, ao falar, junto com Maria, do duelo que Cristo, a vítima pascal, travou com a morte, e do qual ressurge vitorioso. Construída inteiramente a partir de inter-relações entre uma escala dórica iniciando em *ré* e uma octatônica iniciando na mesma nota, a *Victmæ Paschalis* carrega a energia da oposição entre trítono e quinta justa. A resolução final, se bem que repouse sobre a sonoridade mais macia da última e do modo dórico, não elimina seus opostos, mas os inclui. A peça finaliza com um *Amen*, à guisa de coda, em um contraponto renascentista em seu movimento, mas baseado sobre sonoridades brilhantes de segunda maior, quinta justa e sétima maior.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Embora a unidade musical não seja necessária do ponto de vista litúrgico, ela é, como vimos, desejável. A linha que, atravessando, costura as peças de *Ad Vigiliam* é derivada de sua função litúrgica: uma vez que a principal referência é a Igreja Católica, e que, nesta, o canto gregoriano continua sendo a música oficial, pressupõe-se que quaisquer peças que sejam executadas de *Ad Vigiliam* serão entremeadas de trechos ou mesmo cantos gregorianos. Sendo assim, todas as peças da obra, cada uma à sua maneira, têm alguma relação com o cantochão. É esta preocupação com o canto gregoriano que permeia a obra.

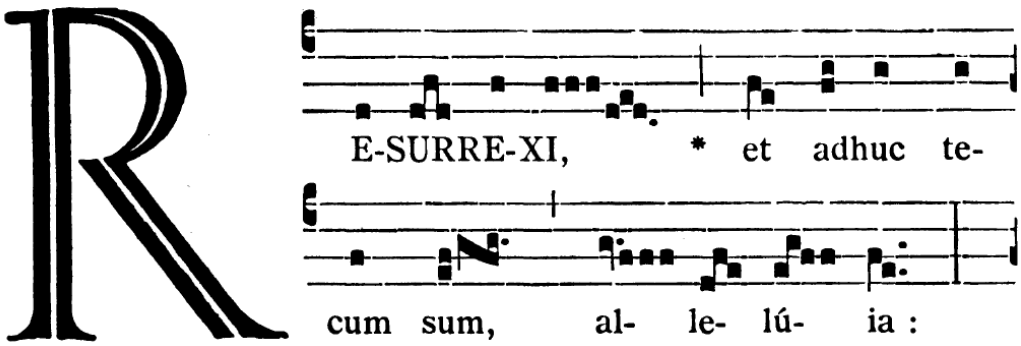
A realização mais evidente desta característica é o *Exsultet*, com sua estrutura de cláusulas. Mais, porém, do que simplesmente alternar trechos novos com gregoriano, esta peça busca incluí-lo em sua própria estrutura. Antes de iniciar o gregoriano propriamente dito (ex.5.2) o tenor já adianta a melodia do cantochão no contexto da cláusula de introdução.

Ex.5.2: *Exsultet,* Missale Romanum, p.232

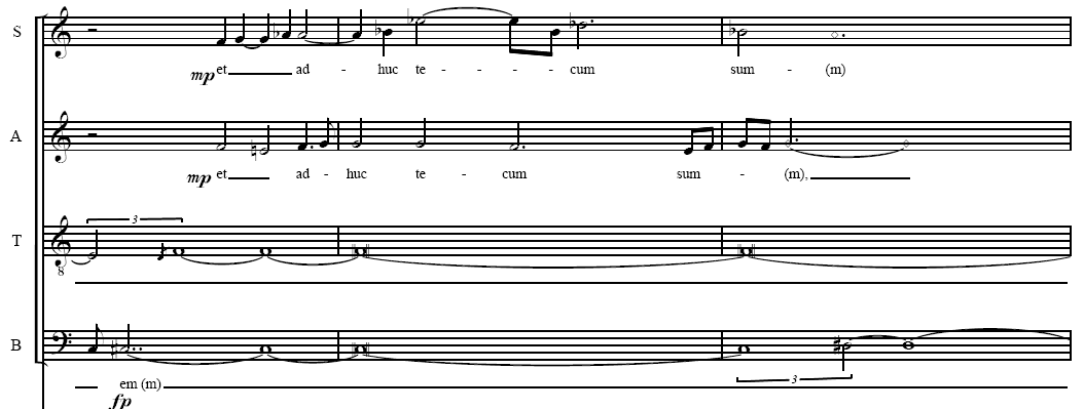
Ex.5.3: *Exsultet,* cláusula 1, excerto

O *Resurrexi* também inclui citação direta do gregoriano, nas curtas passagens contrapontísticas que surgem sobrepostas ao fluxo textural: compare-se a voz da contralto com o gregoriano original nos exemplos abaixo na frase *"et adhuc tecum sum"*.

Ex.5.4: *Graduale Romanum,* p.240



Ex.5.5: *Resurrexi,* p. 211, excerto



No *Hæc Dies,* a única citação do gregoriano surge como uma exceção – sendo, assim, um artifício retórico – a fim de enfatizar a palavra *"misericordia"*. Esta frase gregoriana, contudo, está fortemente vinculada à melodia utilizada no *incipit*, e retomada pela primeira aparição da soprano.

Ex.5.6: *Hæc Dies,* Graduale Romanum, p.241

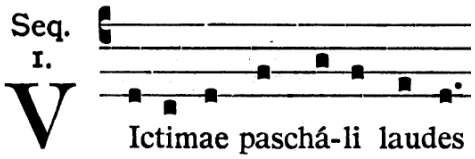
Ex.5.7: *Haec Dies,* p. 240, excerto

Ex.5.8: *Haec Dies*, p.231, excerto

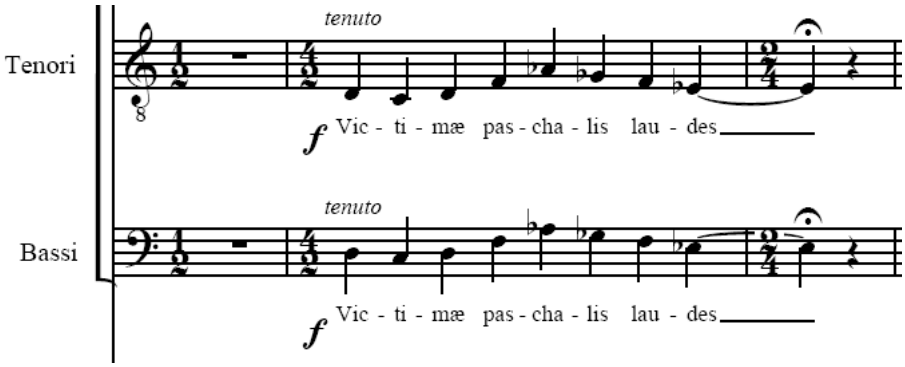
A *Victimæ Paschalis* utiliza o gregoriano em sua forma pura em seu início e em seu final – vale dizer, dele parte e a ele retorna. É através da alteração da melodia gregoriana original que se realiza a primeira de muitas intermutações entre o dórico – ou o *protus* – original e a escala

octatônica: as quatro primeiras notas são mantidas como no original, mas as quatro seguintes – o tetracrode descendente – são elevadas um semitom, resultado nas cinco notas mais graves de uma escala octatônica.

Ex.5.9: *Graduale Romanum,* p.242



Ex.5.10: *Victimæ Paschalis*, p. 274, excerto



As três árias-*tractus* utilizam o gregoriano de maneira estrutural. Como vimos, foi mantida a construção formulaica do original. Para cada canto, foram selecionadas quatro ou cinco fórmulas retiradas do cantochão, servindo estas de base para voz e instrumentos. Algumas fórmulas foram facilmente generalizadas em conjuntos, mantendo sempre a possibilidade de notas ornamentais, como bordaduras e notas de passagem; outras exigiram uma movimentação mais ativa dos conjuntos para incluí-las e acompanhá-las. Vemos nos exemplos abaixo uma destas utilizações: a fórmula foi derivada a partir da segunda nota da sílaba "se" (da palavra "misericordia"). O *fá* foi considerado bordadura – e de fato é utilizado assim no trecho da flauta exemplificado abaixo. A seguir, a fórmula foi fragmentada em três cláusulas, e cada uma delas relacionada a um dos dois conjuntos utilizados na composição – os dois primeiros, derivados de **(0 2 5 7)**, o terceiro, de **(0 2 5 8)**. Vemos por fim a utilização do primeiro fragmento da fórmula na frase da flauta no exemplo 5.12.

Ex.5.11: *Laudate,* Graduale Romanum, p. 239

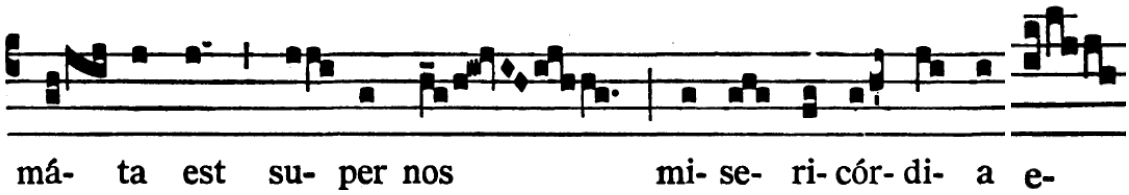
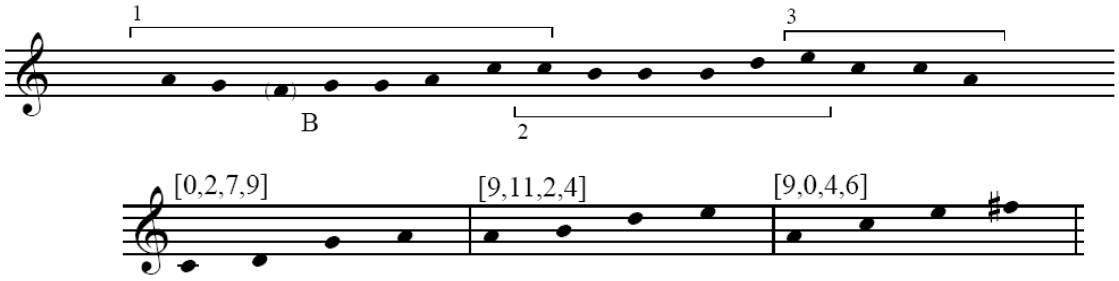


Tabela 5.1: Fórmula gregoriana fragmentada e sua generalização em conjuntos



Ex.5.12: *Laudate,* p. 188, excerto

Seria longo e cansativo detalhar todas as fórmulas, cláusulas e conjuntos utilizados; basta dizer que o exemplo dado ilustra os princípios pelos quais estas três peças articulam os gregorianos formulaicos e a teoria dos conjuntos. A utilização consistente das fórmulas busca fazer com que os demais cânticos após as leituras da vigília pascal, todos utilizando as mesmas fórmulas e modos[2], também se relacionem às três peças inéditas, aumentando o grau de coesão do mosaico internamente sem renunciar à sua riqueza de cores.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Evidentemente, a utilização direta do gregoriano não foi a única maneira de se articular a estética da composição com a do restante da música no serviço litúrgico. Se assim fosse, correríamos grande risco de incidir na mera colagem, condenada no início do estudo. Outras relações com aspectos mais gerais do gregoriano foram estabelecidas. Entre elas está a utilização

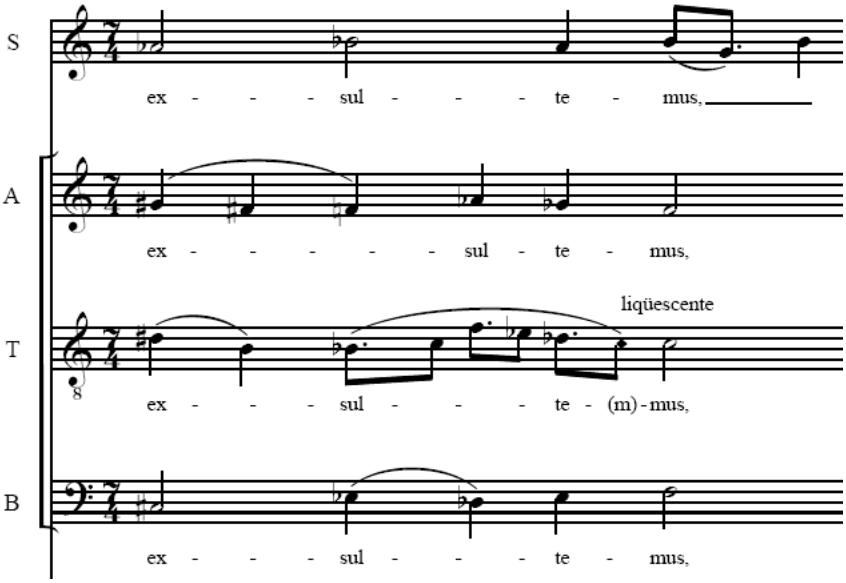
[2] Fenwick Wilson nos lembra que tractus aparecem somente nos modos *Protus* plagal e *Tetrardus* plagal, e que compartilham, em grande medida, as mesmas fórmulas (1990, p.53).

de notas liqüescentes – notas diminuídas ou abafadas por uma breve oclusão ou estreitamento vocal surgido em certos encontros consonantais ou – aspecto especialmente explorado e até expandido em *Ad Vigiliam* – em consoantes sonoras (mormente *n, m* e *l*) (CARDINE,1989, p. 39,40). As notas liqüescentes foram indicadas por cabeças de nota em formato de losango e encontram-se em várias das peças, apropriando-se assim de uma técnica vocal distintiva do gregoriano. Além de sua utilização como efeito de passagem, o fechamento consonantal promovido pelas liqüescentes foi também utilizado para finalizações consonantais de notas longas (vide ex.5.5, acima).

Ex.5.13: *Laudate,* cc.1,2, excerto

Ex.5.14: *Iubilate,* p. 180, excerto

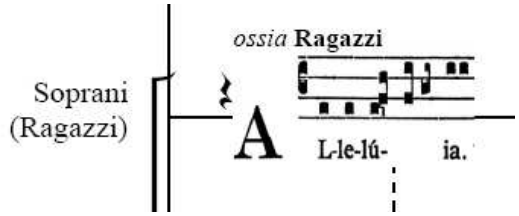
Ex.5.15:*Hæc Dies,* p. 235, excerto



Outro uso emprestado, não só do gregoriano, mas da própria tradição do repertório sacro que se vincula ao gregoriano, foi o uso do *incipit.* Em alguns pontos, optou-se por utilizar

o próprio cantochão (ex.5.16); noutros, uma melodia nova foi escrita (vide ex.5.13, acima); anda em outros pontos – no *Hæc Dies* – foi utilizado um *incipit* instrumental (vide ex. 5.8, acima) posteriormente re-significado pela adição de palavras (ex.5.17):

Ex.5.16: *Alleluia,* p. 251, excerto



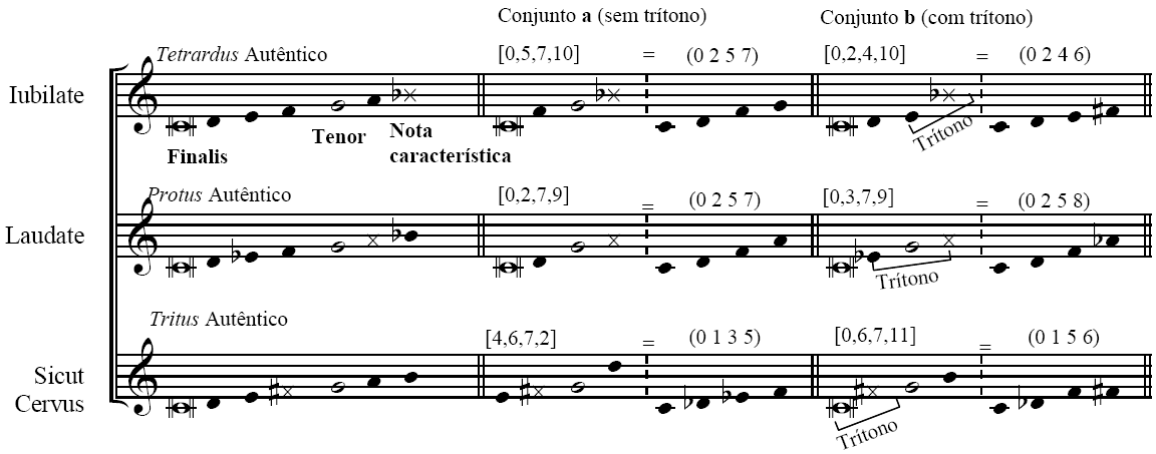
Ex.5.17: *Hæc Dies,* p. 233, excerto

Uma relação mais abstrata com o repertório gregoriano foi a criação de vínculos entre as técnicas utilizadas e os modos eclesiásticos. As três árias-*tractus* partem de conjuntos derivados das notas e intervalos mais característicos, mais distintivos (no sentido de serem distintos das escalas maior e menor do sistema tonal[3]), destes modos. A tabela abaixo mostra os dois conjuntos (um com e outro sem o trítono) selecionados para cada uma das peças, e como eles vinculam-se aos modos eclesiásticos – apresentados, para fim de maior clareza na comparação, com a *finalis* transposta para *dó.* Note-se que cada um dos conjuntos contém pelo menos duas das três notas principais do modo. O único conjunto que não contém a *finalis* – o *Tritus* **a** – apresenta fácil justificação: não seria possível obter um conjunto sem trítono se fossem incluídas tanto a *finalis* quanto a nota característica. É interessante que a forma primária do conjunto resultante constitui o tetracorde característico do modo *Deuterus* ou frígio – o que justifica retoricamente a adoção de um modo tão luminoso como o frígio para um texto de

[3] Estamos conscientes de que este conceito é estranho à teoria medieval dos modos. Mas como o objetivo não é a reconstituição histórica, não nos parece haver dano em incluí-lo na composição.

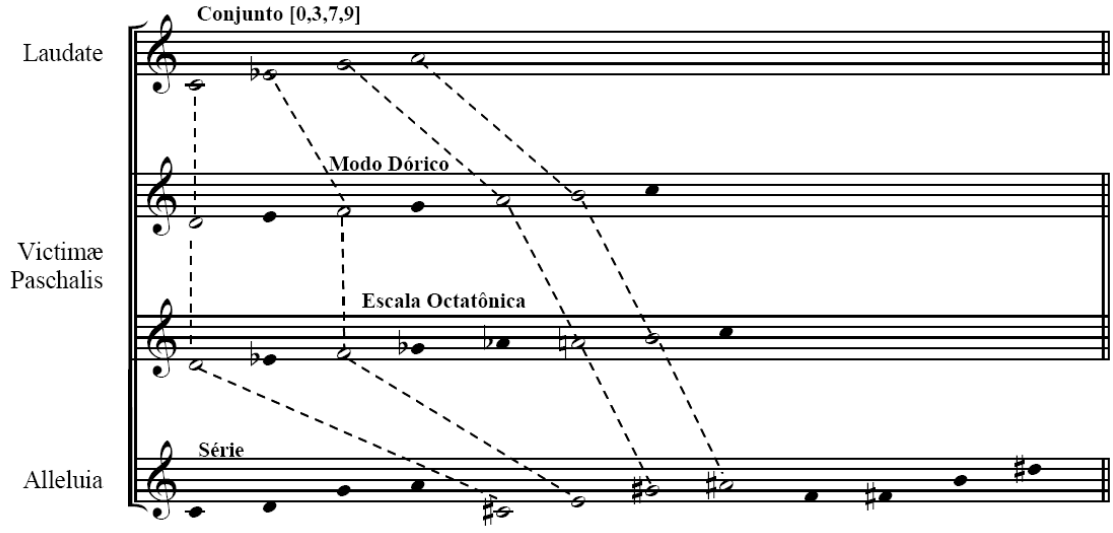
lamento como o Salmo 42 –, completando assim o total de quatro modos (autênticos) representados.

Tabela 5.2: Relações entre modos e conjuntos



Dentre os modos eclesiásticos, o *protus* é o mais relevante para a composição, tanto por ser um dos dois modos possíveis para o *tractus* quanto por ser o modo da seqüência *Victimæ Paschalis.* Por isso o conjunto (0 2 5 8), especialmente quando aparece na forma [0,3,7,9] – um acorde menor com sexta acrescentada – é especialmente importante na composição, pois surge tanto neste modo quanto na escala octatônica, e contém em sua formação tanto o trítono quanto a quinta justa – aspecto amplamente explorado na composição da *Victimæ Paschalis.* Na busca de ainda maior unidade, este tetracorde foi incluído na série utilizada para o *Alleluia.*

Tabela 5.3: Contextualizações diversas de [0,3,7,9]



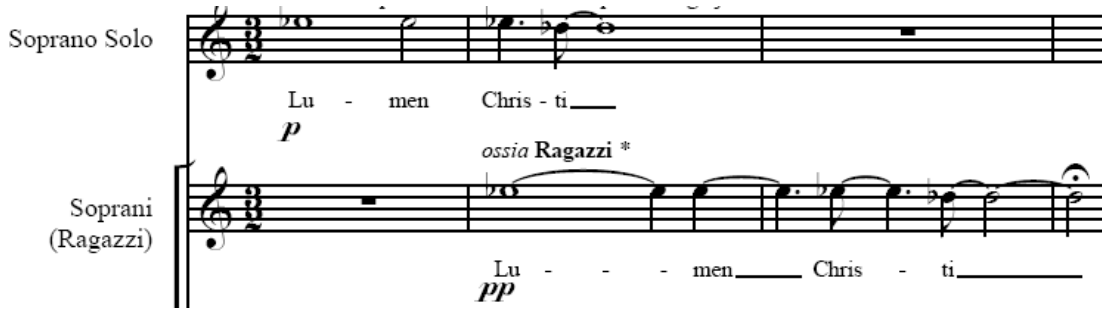
O último aspecto em que *Ad Vigiliam* dialoga com o gregoriano – e com o qual encerramos este capítulo introdutório deste memorial – é o espaço em que se insere: o templo, ambiente tradicionalmente mais reverberante que a sala de concerto. É preciso admitir: nem todas as peças foram compostas pensando em uma catedral gótica; o *Laudate*, por exemplo, soaria confuso. Por outro lado, não se fazem mais tantas catedrais góticas quanto antigamente, e se a acústica dos templos varia enormemente, a estética da reverberação associada a grande parte do repertório sacro permanece. Sendo assim, a idéia do espaço reverberante apresenta duas facetas. A primeira é física, da reverberação real. Neste sentido, os trechos de *Ad Vigiliam,* em sua maioria, permitem ser "borrados" pela reverberação com mais ganho que prejuízo. Um exemplo é a utilização da série no *Alleluia* em fragmentos tratados como tropos. Ao se estender o fragmento no tempo da música, o pensamento musical tende a tornar-se mais harmônico, e é justamente a unidade harmônica subjacente que será acentuada por um espaço reverberante em passagens como a seguinte:

Ex.5.18: *Alleluia,* p. 267, excerto

É claro que outras passagens, como o início do *Lumen Christi,* trazem já de forma evidente na própria construção a idéia de um ambiente reverberante, e funcionariam muito melhor em tal ambiente. Nisto tangemos a segunda faceta da reverberação das catedrais: a construção de todo um imaginário de procedimentos musicais em eco, ou responsórios – já dissemos o quanto a música de São Marcos em Veneza ganhou pela sua acústica. A resposta dos

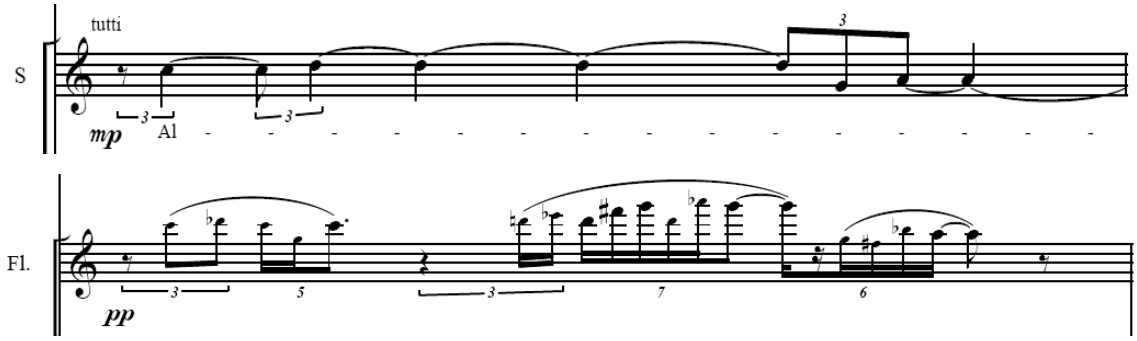
meninos no *Lumen Christi* já carrega na própria música a distância (dada pela dinâmica) e o esticamento (dado pela transformação aditiva do ritmo) maiores – e, portanto, estilizados – do que uma reverberação e um eco acústicos fariam.

Ex.5.18: *Lumen Christi,* cc.1,4

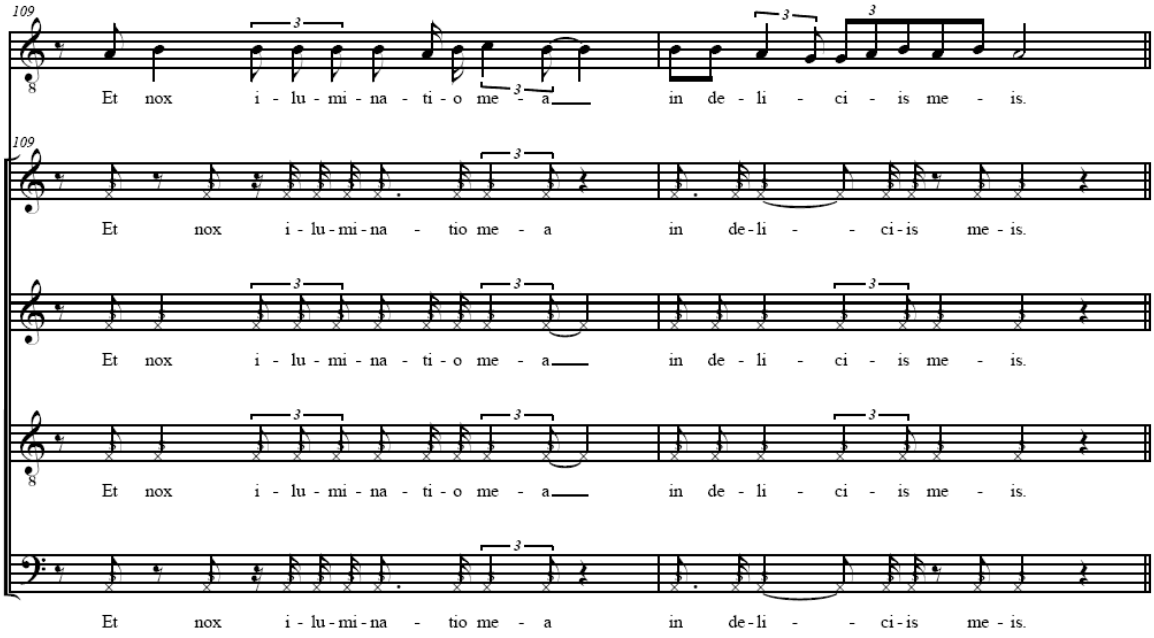


Toda espécie de técnicas "borradas", imprecisas – poderia dizer "impressionistas", não fosse a precisão de estilo que o termo carrega – foi empregada, tendo como perspectiva um ambiente mais ressonante que a sala de concerto: heterofonia (ex.5.19), heterorritmia (ex.5.20), o desenvolvimento lento e virtualmente imperceptível do *Resurrexi* textural, além da gama imensa de imitações e ecos com os quais a música sacra preencheu, ao longo dos anos, os vãos de seus templos.

Ex.5.19: *Alleluia,* p. 257, excerto



Ex.5.20: ***Exsultet,*** **cláusula 13**



Capítulo Sexto

Ad Vigiliam et Missam Paschalem: história & funcionalidade

Muitas das opções tomadas na composição de *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* buscam, conscientemente, ir na contramão do fluxo histórico da autonomia musical, sujeitando, vinculando a música novamente à sua função litúrgica.

Como vimos no segundo capítulo, o primeiro passo nesta busca pelo "espírito do canto gregoriano" está na revelação do *cantus obscurior* imanente no texto. O melhor exemplo disto na obra inédita está no *Lumen Christi,* em que os três processos descritos por Dom Daniel Saulnier (2003, p. 34) – acentuação, pontuação e jubilus – são empregados sistematicamente: a primeira enunciação da frase é feita sobre uma nota repetida, de forma a reservar toda a atenção para o texto. Apenas a última sílaba é cantada sobre uma nota distinta, a fim de realizar a pontuação, como defende Dom Saulnier, no grau imediatamente inferior (vide ex. 5.18, no capítulo anterior). A segunda repetição do *Lumen Christi* utiliza o primeiro processo, a derivação da frase pela acentuação do texto – a apogiatura na primeira nota tem a função de enfatizar a tônica da palavra:

Ex.6.1: *Lumen Christi,* p. 145, excerto

Utilizamos, por fim, o terceiro processo na última repetição, partindo da palavra para a liberdade melódica do *jubilus*:

Ex.6.2: *idem,* p. 147

De acordo com o defendido por Saulnier, este melisma encontra-se na penúltima divisão lógica do discurso, gerando um aumento da energia gestual que será resolvido pela última réplica do coro.

Nesta peça isto é feito de modo sistemático, mas os três processos aparecem em diversos momentos com destaque – além de a acentuação acontecer constantemente, naturalmente, pela simples aplicação da prosódia correta em qualquer texto cantado. No início do *Laudate,* o instrumental marca com acordes *staccato* as sílabas tônicas da frase, dando ao tempo da música um caráter flutuante: nela, os compassos são mera referência, sem gerar tempo forte e tempo fraco. Algo semelhante ocorre, com maior sutileza, na seguinte passagem do *Hæc Dies*, já citada no capítulo anterior:

Ex.6.3: *Haec Dies,* p. 240

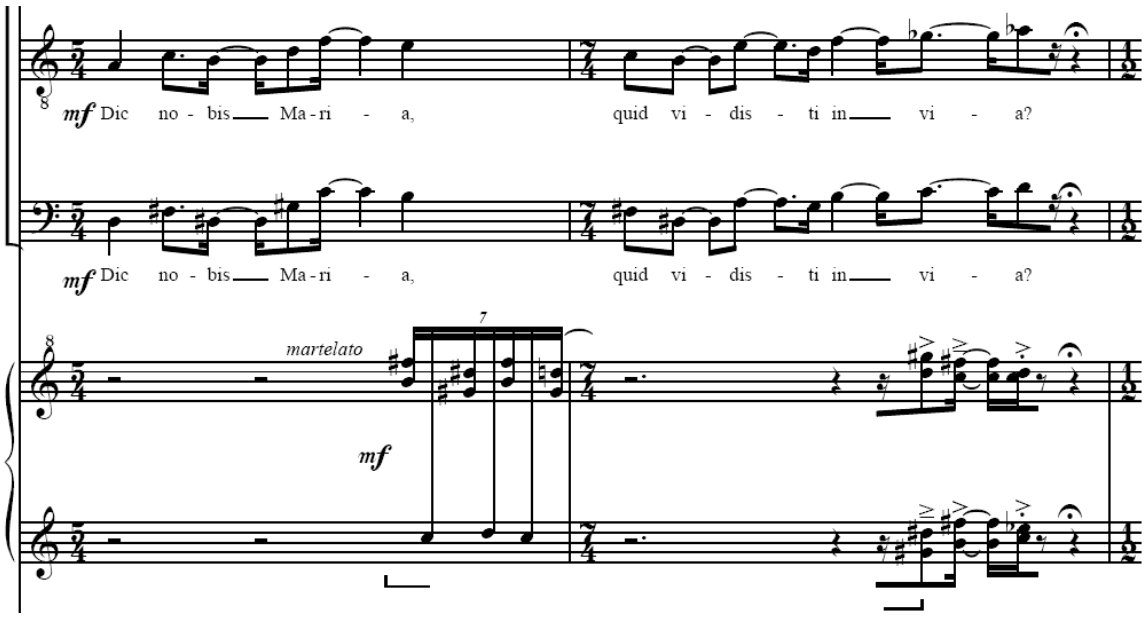
A fim de acentuar a sílaba "-cor" – que cairia em uma subdivisão fraca do tempo, se o compasso tivesse acentuação métrica – todos os instrumentos realizam um salto; o violoncelo inicia sua arcada acompanhando a divisão das sílabas na voz e o piano inicia uma frase em *legato* na mão esquerda. Outro recurso utilizado foi a colocação de acentos nas sílabas tônicas – é, como vimos, o que Messiaen faz. Temos um exemplo deste recurso na primeira página da *Victimæ Paschalis.*

A utilização da pontuação na música também pode ser amplamente exemplificada. O uso mais consistente deste aspecto encontra-se na *Victimæ Paschalis:* aproveitando-se da estrutura regular da seqüência[1] – o que testifica acerca de sua origem tardia no contexto do repertório gregoriano – a peça é toda seccionada de acordo com o texto, separando os dísticos com igual número de versos por "gongos" (*ré* grave em oitava no registro grave do piano) e por interlúdios instrumentais. Até mesmo as pontuações menores, como vírgulas ou dois pontos, são assinaladas pela música, como vemos nos exemplos seguintes:

Ex.6.4: *Victimæ Paschalis*, p. 278, excerto

[1] "The sequence is built on a series of couplets, paired lines identical to each other in lenght and grammatical construction, sung to a repeated melodic phrase. Typically, the series of couplets is preceded and concluded by a single line. (WILSON, *op cit.,* p.76).

Ex.6.5: *Victimæ Paschalis*, p. 284, excerto



A mudança de tratamento musical nas divisões das estrofes, ou entre versículo e refrão, é por demais evidente para necessitar de discussão.

A utilização do *jubilus*, como seria de se esperar, conduziu a territórios mais interessantes, que serão discutidos no capítulo seguinte, especialmente em relação ao *Alleluia*.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Em todo o tempo levou-se em conta a recomendação de adaptar a música ao conteúdo do que se canta: num sentido mais físico, mais fonético, segundo os processos descritos acima; num sentido mais semântico, de formas que serão discutidas no último capítulo, sobre retórica musical. O conselho que costuma vir acompanhado deste – de adequar a música ao território em que se canta – revela-se mais problemático e de difícil solução, pois as distinções de território entre o sacro e o profano não são mais tão nítidas como eram (ou, mais provavelmente, como querem fazer crer as bulas e editos eclesiásticos) em períodos anteriores da música sacra. As definições do Vaticano II tornaram oficial a relativização das fronteiras, permitindo a inclusão na Igreja de estilos antes anatematizados. Por outro lado, as delimitações e convenções da música erudita como um todo se esfacelaram: quem poderia hoje definir um "estilo operático" contemporâneo para poder excluí-lo da Igreja?

Disto decorre que não há nem pode haver delimitações apriorísticas sobre o que é e o que não é adequado ao uso na Igreja. Assim como na composição, a ausência de escolas, técnicas e estéticas compartilhadas faz com que todas as definições – todos os juízos de valor e de adequação – precisam ser internos, numa relação dupla e pontual entre a música em questão e a comunidade a que ela se destina. Ademais, estas relações nunca se fixam, e a música tanto pode, e deve, adaptar-se ao contexto da comunidade, quanto deve buscar sempre transformá-la. Lembremos o conselho do apóstolo Paulo: "(...) mas transformem-se pela renovação da sua mente (...)" (Romanos 12.2).

Se existe, em *Ad Vigiliam,* menção a um estilo próprio da Igreja, ele será sempre meramente referencial: a utilização dos elementos e da aparência que definem o *stile antico* carrega a marca da citação (ou, quando utilizados de maneira duvidosa, do maneirismo) e torna a música adequada pelas operações móveis da metáfora e da metonímia.

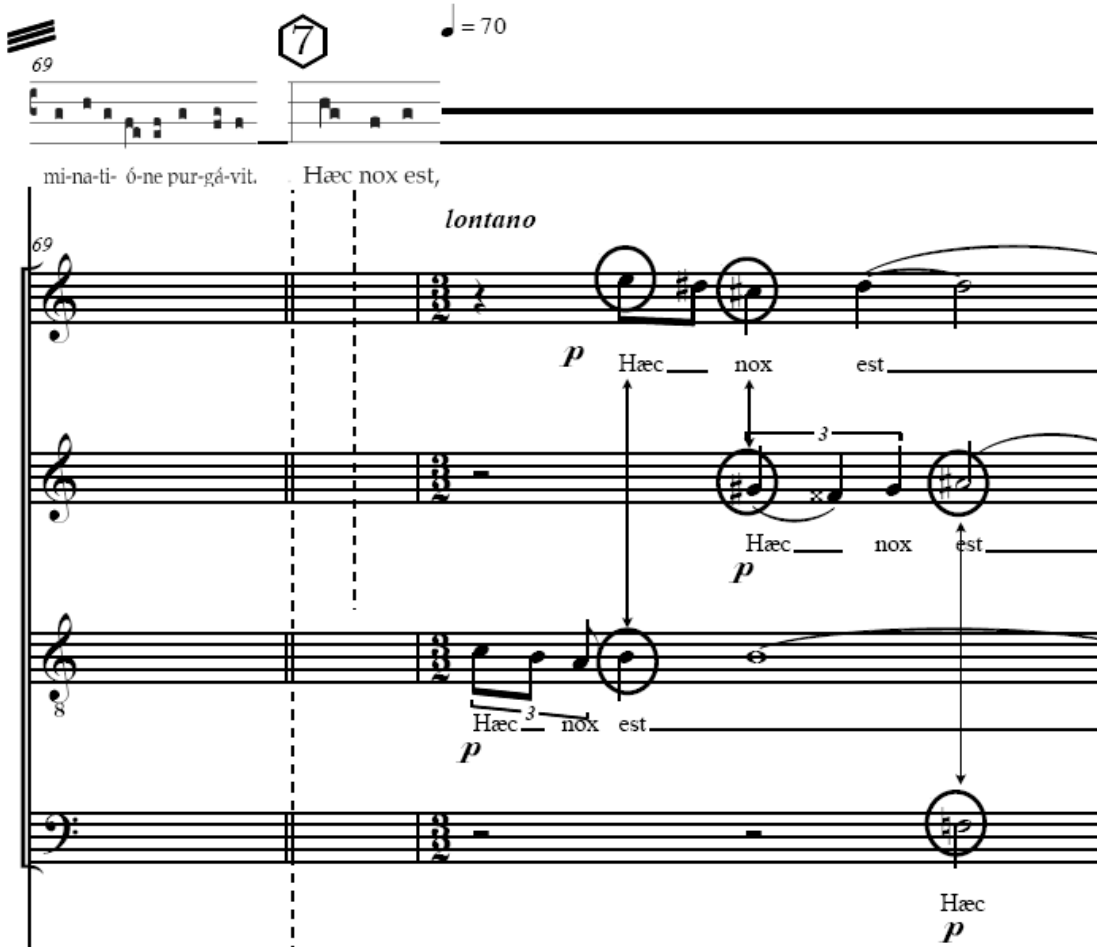
Vimos na primeira seção que a utilização de arcaísmos não só faz parte da história da música sacra, mas também traz como vantagem a marca da venerabilidade. Evidentemente, o sucesso ou malogro em lidar com procedimentos antigos precisa passar pelo crivo da qualidade musical, e o peso da tradição é antes uma elevação dos padrões de crítica e comparação que uma garantia de sucesso. O medo de falhar, contudo, nunca deveria ser paralisante: uma vez que a história da música sacra superabunda de arcaísmos, também em *Ad Vigiliam* eles têm o seu lugar.

Iniciemos pelos procedimentos imitativos, estes que apontam, talvez mais que qualquer outro elemento técnico, para os usos da polifonia romana tão incensada por Pio X. No *Haec Dies,* logo após o *incipit*, tem início no violino a exposição de um tema que será retomado na página seguinte pela flauta. A melodia que o violino toca a partir deste sexto compasso funciona como contra-sujeito e será retomada junto com o sujeito posteriormente, em um curto *intermezzo* solista do órgão:

Ex.6.6: ***Hæc Dies,*** **p. 243**

Seguindo o padrão intervalar de construção da música, as imitações são em terça. O uso direto de imitação em quinta ou quarta justa tem uma sonoridade tão marcante que a mera presença destes intervalos – que trazem ainda a marca da consonância pitagórica, que caracterizam os *organa* paralelos – já pode conferir em si uma aura arcaizante à passagem em que são utilizados. No ex.6.7, praticamente não se constitui imitação. Mas a estruturação das entradas em quartas e quintas faz a passagem remeter a procedimentos de *stile antico*.

Ex.6.7: *Exsultet,* cláusula 7



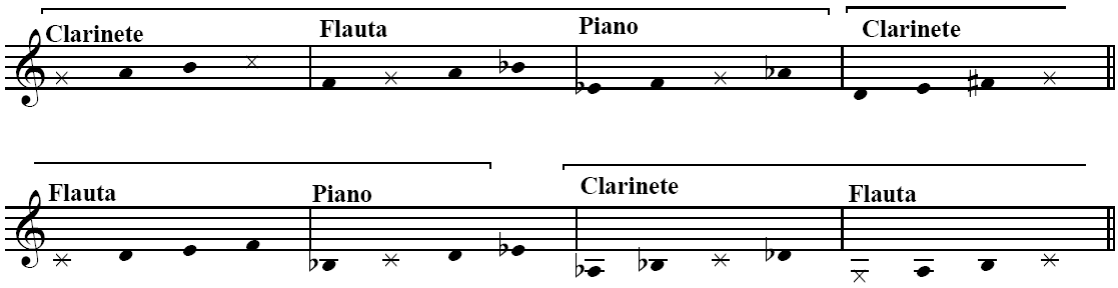
Como já era o caso nos tempos de Perez e Jomelli, a aparência de *stile antico* rapidamente se desfaz, em uma observação mais atenta, e por baixo desta pátina encontram-se os procedimentos de composição próprios da obra e do seu tempo. As entradas imitativas do início do *Aleluia*, tão logo fazem reconhecer o tema, colapsam na textura que realmente forma a música: tropos serialmente recortados em livre combinação interna, com frases vívidas e ornamentadas na superfície mas estaticamente harmônicas, contribuindo para uma textura de base heterofônica ou heterorrítmica.

Outros elementos arcaizantes que aparecem na obra são mais barrocos que renascentistas, como seqüências, *stretti* e pedais. Um exemplo interessante do primeiro e terceiro[2] procedimentos ocorre no *Sicut Cervus* (pp. 202, 203). O piano mantém um pedal duplo com as notas *sol* e *dó*, pertencentes a uma versão do conjunto **b**, [06,7,11]. Enquanto isso, a

[2] Outro exemplo de nota pedal pode ser encontrado no *Lumen Christi* (p. 147), em que o harmônico do violino sustenta a tensão invertendo a prática tradicional do pedal de órgão, por exemplo, colocado no extremo grave da tessitura do *ensemble*.

inversão do conjunto **a** inicia uma progressão descendente por suas transposições que contêm as notas do piano:

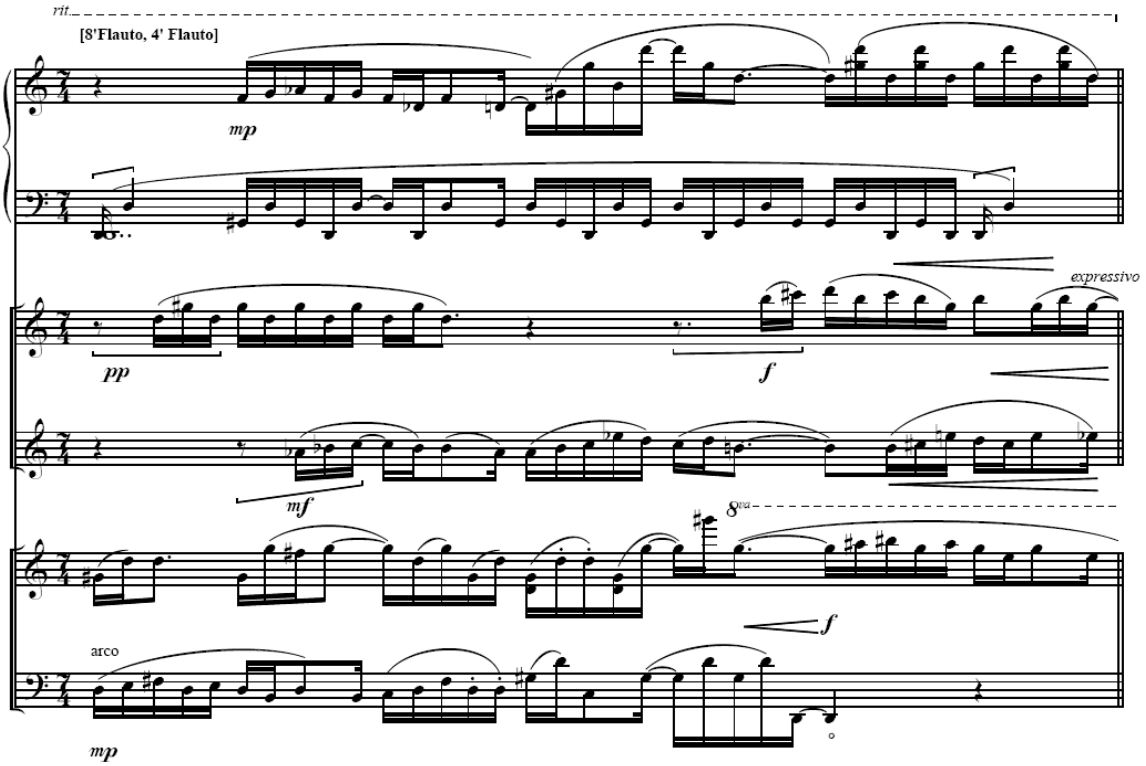
Tabela 6.1: Transposições seqüenciais de "b":[7,9,11,0]



Como se pode notar, a última transposição é igual à primeira, completando o ciclo da seqüência. Para não serem necessárias oito frases para completar o ciclo, o que seria excessivo e deselegante, elas se articulam em pares de diálogo entre clarinete e flauta, e o piano pontua, rapidamente, com a terceira transposição. Assim, na terceira transposição da frase, os instrumentos de sopro já completam o ciclo e finalizam a seqüência.

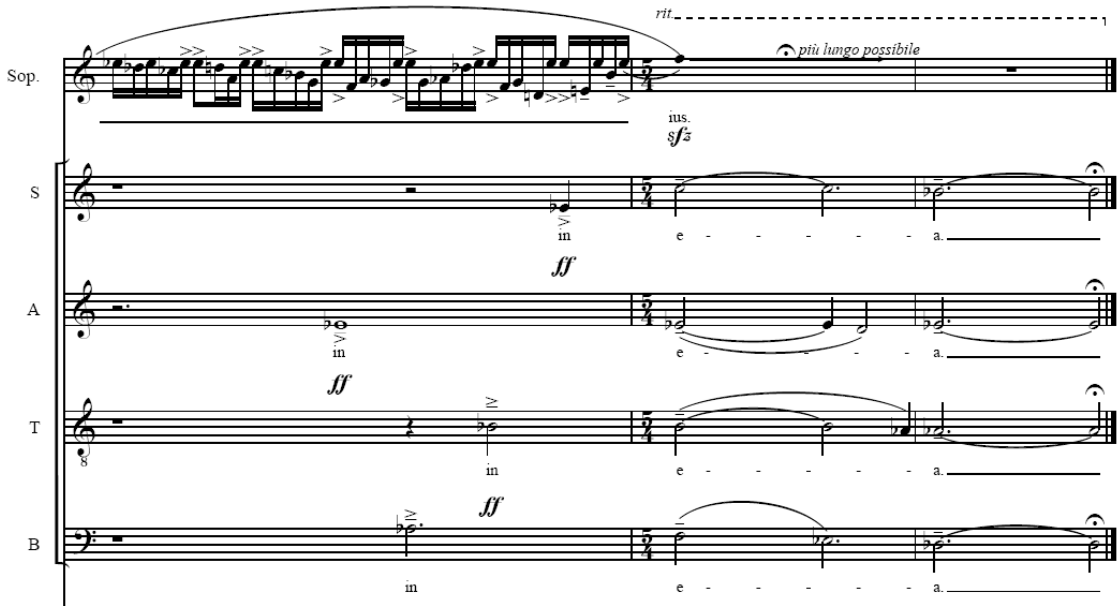
A criação de *stretti,* dependendo da técnica utilizada, pode ser mais fácil do que com as restrições tonais – por vezes, a mera aglutinação do motivo já funciona como artifício dramático de composição. No *Hæc Dies,* a liberdade da composição intervalar permite que o *stretto* apenas faça aumentar a quantidade de terças e segundas, faça escurecer a mesma cor, tornando por contraste mais límpida a entrada do coral que se segue.

Ex.6.8: *Hæc Dies*, p. 245



Assim como o *stretto* e o pedal, a cadência virtuosística ocupa o mesmo lugar na música reservado para o *jubilus.* Como já ficou dito na primeira seção, parece-nos que em todos estes casos ocorre um aumento de energia gestual perto do final da nota. Esta idéia é levada ao extremo na linha virtuosística que a soprano canta ao final, ainda, do *Hæc Dies,* incorporando na cadência um *mi* agudo repetido e acentuado que mantém – antes, aumenta – a energia até o desfecho cadencial da peça.

Ex.6.9: *idem*, p. 250



A presença de elementos cadenciais tradicionais – movimento de quinta ou quarta justas, defasagem rítmica entre as vozes, encadeamentos por graus conjuntos – é outro arcaísmo cuja mera presença já traz à memória a sua função, contribuindo para a rápida e eficaz compreensão da música. No exemplo acima é possível observar os dois últimos elementos; no final do *Lumen Christi* encontramos o salto descendente de quarta no violoncelo, numa referência à cadência plagal – que, por soar mais modal que a quinta descendente tonal, era muitas vezes usado como forma de conferir uma aparência de antiguidade ao "amen" final de diversas obras sacras.

Outro elemento tradicional encontrado neste mesmo trecho, utilizado para assinalar cadências, é a hemíola. Muitas vezes compensando pelo aumento de energia provocado por um *stretto,* pedal, cadência virtuosística ou mesmo *jubilus,* o alargamento conferido pela hemíola gera a desaceleração muitas vezes necessária para encerrar uma obra ou trecho. Assim, no ex.6.9 temos pedal, movimento cadencial, *jubilus* e hemíola.

Ex.6.10: ***Lumen Christi,*** **p. 147**

É preciso frisar uma última vez que a utilização de arcaísmos na música sacra não parte do pressuposto de que as técnicas e estéticas antigas sejam intrinsecamente adequadas à Igreja – não se trata, como advertimos no princípio, da transposição de epígonos anacrônicos de sacralidade. Antes, sua função é referencial; a sua utilização estabelece um jogo de inseminação de significados pela relação entre o presentismo da obra e a sua história, tanto enquanto repertório pré-existente quanto como usos antigos presentes na própria música. Outrossim, se

algumas das peças de *Ad Vigiliam* apresentam referências de estilo muito claras – o movimento e construção do barroco alemão no *Hæc Dies*, a estrutura formulaica medieval nas três árias-*tractus*, o *pathos* barroco do *Sicut Cervus*, o contraponto de movimento renascentista no *Amen* da *Victimæ Paschalis*, os *organa* e claúsulas medievais do *Exsultet,* os contrapontos de construção franco-flamenga no *Laudadte,* ou mesmo a sonoridade ritual da *Victimæe Paschalis*, confessadamente apropriada de Messiaen – outras, como o *Resurrexi*, estão claramente alicerçadas no presente: a distância entre o fluxo contínuo textural e os comentários musicais renascentistas nesta peça são dados, mais que pela diferença de timbre, dinâmica e movimento, pelo afastamento no tempo. Isto é essencial para que estas frases flutuem sobre o restante do ensemble, para que se destaquem e sejam compreendidas. O *Lumen Christi* tem sua composição tão colada à palavra que não parece pertencer a nenhuma época – poderia pertencer a todas.

Diferentemente da composição eclética que busca em procedimentos antigos não apenas a sua inspiração, mas a sua justificação, o uso dos arcaísmos, consciente de sua referencialidade, conduz a uma maior liberdade de composição, para uma multiplicação das possibilidades. Não há pureza histórica no emprego do arcaísmo porque não há virtude direta em sua utilização. Todo o ganho – e, com ele, todo o risco – surge como construção interna, na obra e no universo de referências do ouvinte.

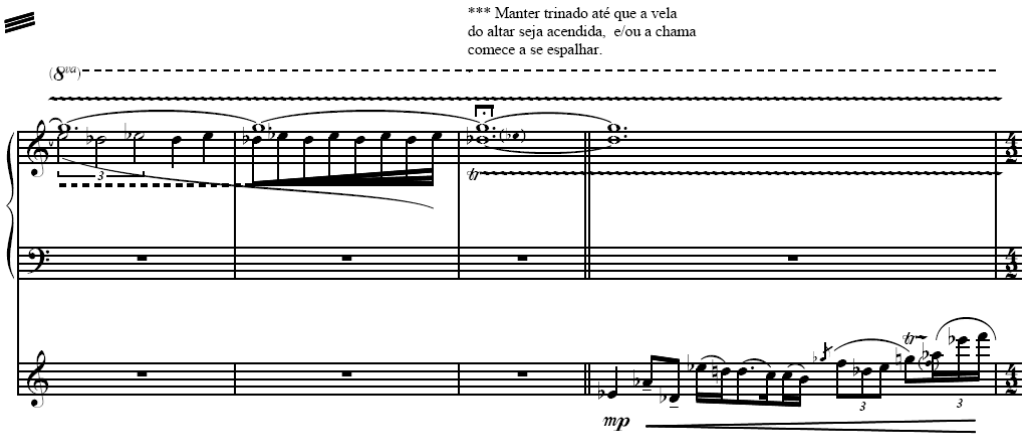
❖ ❖ ❖ ❖ ❖

No primeiro capítulo destacamos que a funcionalidade da música foi a sua faceta mais consistentemente diminuída ao longo de sua história. Parte das estratégias de *Ad Vigiliam* consiste justamente em restabelecer relações entre a música e sua função pelo uso de rubricas litúrgicas, gerando uma sujeição que sai do campo das discussões para o campo da prática. A presença destas rubricas gera a necessidade de fazer acordos entre a música e a sua função, uma vez que a própria música está expressamente vinculada a uma ação.

O *Lumen Christi* é todo escrito para acompanhar a procissão da vela pascal. A cerimônia da Vigília Pascal inicia do lado de fora da igreja ou em sua porta, com orações de consagração da vela e dos presentes, reunidos em torno de uma fogueira ou fogareiro. O padre inicia então a procissão, carregando a vela acesa para dentro da igreja às escuras. A música traz a indicação de iniciar neste ponto, lugar da primeira cantilação da frase que dá título à peça. Dependendo de

quão estrita for a observância litúrgica da comunidade, a soprano pode substituir a cantilação do padre, cantar após a cantilação ou mesmo cantar depois que o padre simplesmente falar as palavras. Antes da segunda repetição da fórmula, o órgão tem uma fermata com a indicação de "Esperar que a vela seja carregada até o centro da igreja". O breve interlúdio (p. 146) que se segue à segunda repetição tem a função tradicional do prelúdio, de acompanhar a procissão dos celebrantes. A sua presença permite a quem carrega a vela ter tempo de chegar até o altar. O órgão deve manter o seu trinado final até que o celebrante esteja pronto: pode-se, ou acender as velas do altar, ou depositar nele o círio pascal, ou ainda espalhar a sua luz pelas velas dos fiéis na igreja. Mas somente após esta ação prossegue-se para o último "*lumen christi*".

Ex.6.11: ***Lumen Christi, idem***



É certo que os acordos têm que ser mútuos: em uma igreja grande, o organista deve esperar o celebrante; já numa pequena, será o contrário. De qualquer forma, música e ação litúrgica estão amarradas.

Também no *Exsultet* música e ação estão amarradas: a claúsula 14 foi escrita para acompanhar o sinal da cruz e o incensamento do círio pascal, e a cláusula seguinte acompanha a indicação de se acender uma vela menor do altar, ou com ela acender o círio, caso a procissão tenha sido feita com outra vela[3]; o *sforzando* nas cordas sublinha musicalmente o surgimento de uma nova chama.

[3] É preciso lembrar sempre que, embora as indicações litúrgicas da Igreja Católica se esforcem para ser precisas, a sua aplicação prática sempre varia de acordo com decisões do prelado local. As prescrições do *Missale Romanum* indicam que se devem acender várias velas durante a procissão, e apenas acender o círio durante o *Exsultet* – precisamente no ponto acompanhado pela cláusula 15. Às vezes, porém, a procissão já é feita com o círio pascal, do que podem resultar as dubiedades presentes na música e no texto. De qualquer forma, música e liturgia precisam ser sempre adaptadas, de acordo com as decisões do responsável pela liturgia.

Também o *Resurrexi* contém uma rubrica litúrgica: caso a peça seja interpretada no início da cerimônia – como dito no capítulo anterior, como intróito na acepção antiga do gênero, funcionando também como prelúdio – ela deve ser iniciada antes de tocar os sinos para o início da missa. Isso irá acentuar o seu *crescendo* extremamente lento, o seu movimento que surge *dal niente* e conduz lentamente ao júbilo da Páscoa. A indicação para tocar os sinos está sincronizada com o momento em que a própria música irrompe em sinos, com apogiaturas *marcato* e notas sustentadas em longa reverberação estilizada.

Ex.6.12: *Resurrexi,* p. 229

O próprio fato de o *Alleluia* acabar com o seu versículo em gregoriano sobre um pedal sustentado nas cordas tem o objetivo de submeter a música à liturgia. Caso se prefira, o versículo pode ser omitido. Se, porém, o uso restrito for observado, se irá atacar a *Victimæ*

Paschalis logo após o fim do trecho gregoriano; afinal, este é não apenas o lugar apropriado da seqüência, mas a sua razão de ser e origem de seu nome – o texto da vítima pascal explica, comenta poeticamente sobre o versículo do *Alleluia*, *"Pascha nostrum immolatus est Christus"*. Neste caso, o uso tradicional da liturgia faz a música funcionar melhor, pois o gregoriano funciona como anticlímax e transforma o pedal das cordas em preparação para o *ré* grave que inicia a seqüência.

Abrir mão da autonomia musical pode ser um passo difícil, mas as inter-relações entre música e ação podem acabar por enriquecer ambas, como nas velas que se acendem sonoramente, no intróito/prelúdio em que a procissão de entrada soma as nuvens de incenso à música textural nebulosa, nos sinos que tocam concomitantemente no campanário e nos instrumentos.

Capítulo Sétimo

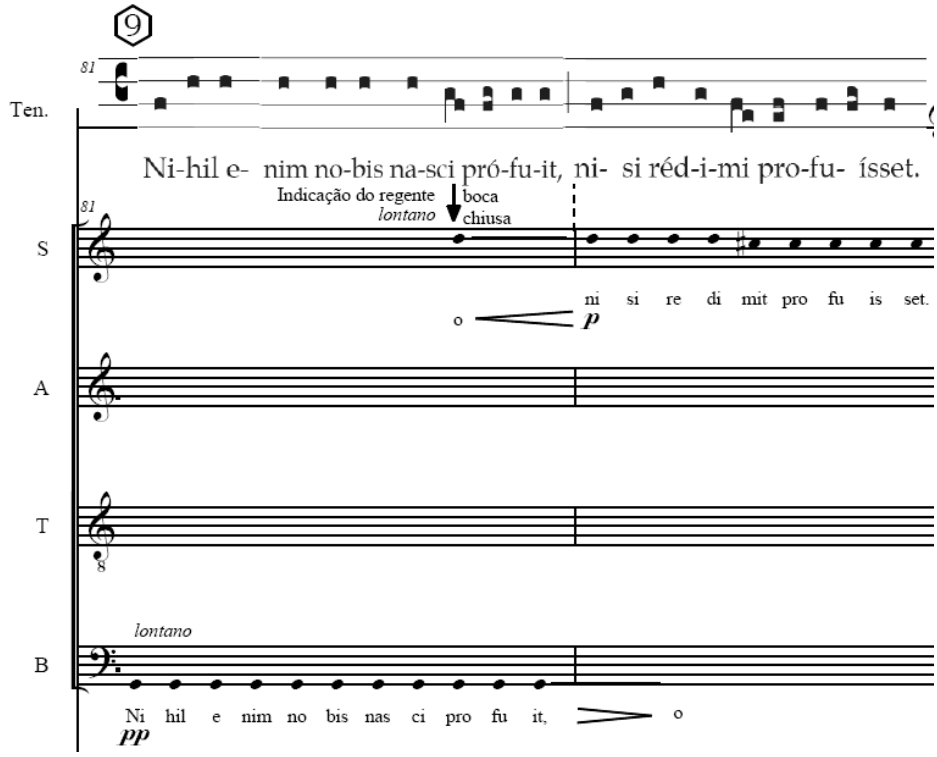
Ad Vigiliam et Missam Paschalem e a encarnação de procedimentos arquetípicos sacros

Dentre os procedimentos arquetípicos da música sacra discriminados no terceiro capítulo, o que mais encontra vazão em *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* é certamente a construção silábica da música, pela valorização que confere ao texto sagrado. A manutenção da notação vaticana no gregoriano do *Exsultet* parte justamente deste princípio, pela relação quase ideogramática que as formas dos neumas mantêm com as inflexões melódicas[1] – que, por sua vez, nascem das inflexões da palavra – do gregoriano. Verter esta notação, como é o costume, para cabeças de nota sem haste tenderia a uma interpretação em valores iguais para cada sílaba, resultando em um cantar menos fluido que o pretendido para este gregoriano.

É claro que os problemas surgem – como surgiram na história da música – quando há necessidade de articular duas ou mais vozes diferentes com o gregoriano. Em um trecho silábico ou levemente neumático, isso pode ser feito sincronizando as vozes sílaba a sílaba, cada sílaba seguindo seu ritmo prosódico. Não se trata de cantar exatamente *punctum contra punctum*, uma vez que neumas com mais de uma nota – como o *clivis* e o *podatus* em "*nas-**ci pro**-fu-it*" – precisam ser sincronizados com apenas uma nota por sílaba nos baixos. Este uso remete ao pensamento das subdivisões rítmicas que levaram às teorizações franconianas e petronianas de subdivisão rítmica no século XIII – em outras palavras, o ajuste aqui é contextual, não em valores absolutos.

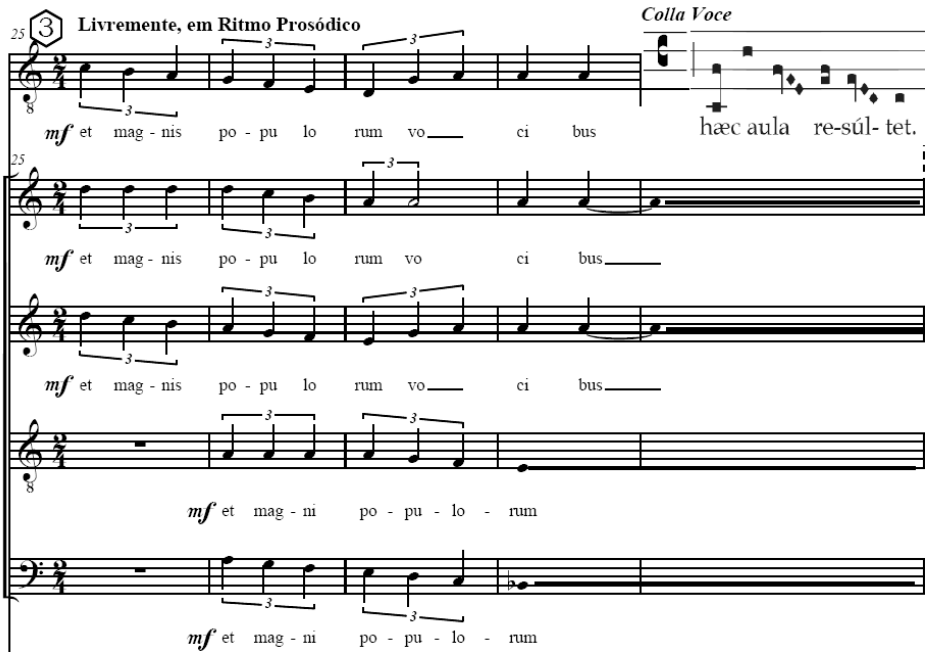
[1] Dom Eugène Cardin (*op.cit.,* p.13) defende que os neumas são "gestos escritos", e que mesmo um maior ou menor afastamento entre um neuma e outro – ou seja, a sua disposição gráfica – deve resultar em diferenças na interpretação.

Ex.7.1: *idem*, cláusula 9



A sincronização torna-se muito mais difícil à medida que mais vozes são envolvidas. Em trechos como o da cláusula 3 do *Exsultet*, optou-se por escrever tercinas em um compasso binário – o que evita a divisão regular em ritmo marcado – e subentender a sutil liberdade da palavra pela indicação de "ritmo prosódico":

Ex.7.2: *Exsultet*, cláusula 3



A tentativa de traduzir as nuances rítmicas da voz em valores proporcionais tradicionais costuma conduzir a ritmos de difícil escuta e interpretação, mas fácil assimilação sonora – uma vez que não sejam contrapostos por outras informações rítmicas, como um pulso regular. Como a peça destina-se a músicos profissionais – portanto, importa mais ponderar a complexidade na medida em que ela é percebida pela comunidade – este foi um recurso utilizado em várias das peças, especialmente no *Laudate* e na *Victimæ Paschalis.* No primeiro, como já mencionamos acima, a utilização do compasso como mera referência, em detrimento de sua estruturação em tempos fracos e fortes, oportunizou a construção de ritmos prosódicos pela alternância entre sílabas longas e curtas (vide ex.7.3, em que a palavra *"Laudate"* desloca-se no tempo, mas os valores das sílabas se mantêm). Às três sílabas da palavra *"Laudate"*, por exemplo, foram atribuídos os valores 1, 3 e 2, respectivamente. Estes valores foram posteriormente transformados por variações rítmicas como multiplicações irregulares (por valores pontuados, por exemplo) e, principalmente na criação dos ritmos dos instrumentos, variações aditivas e subtrativas, criando uma irregularidade rítmica que relativiza ainda mais o valor tético do compasso. Em outros pontos foram realizadas alterações numéricas não-matemáticas – transformação dos valores 1 3 2 em 1 5 2 ou 2 6 3, por exemplo. O princípio, nestes casos, é a manutenção das durações relativas da sílaba, que é o elemento definidor na construção prosódica do ritmo.

Ex.7.3: *Laudate*, p. 190, excerto

Ex.7.4: *Laudate*, p.192, excerto

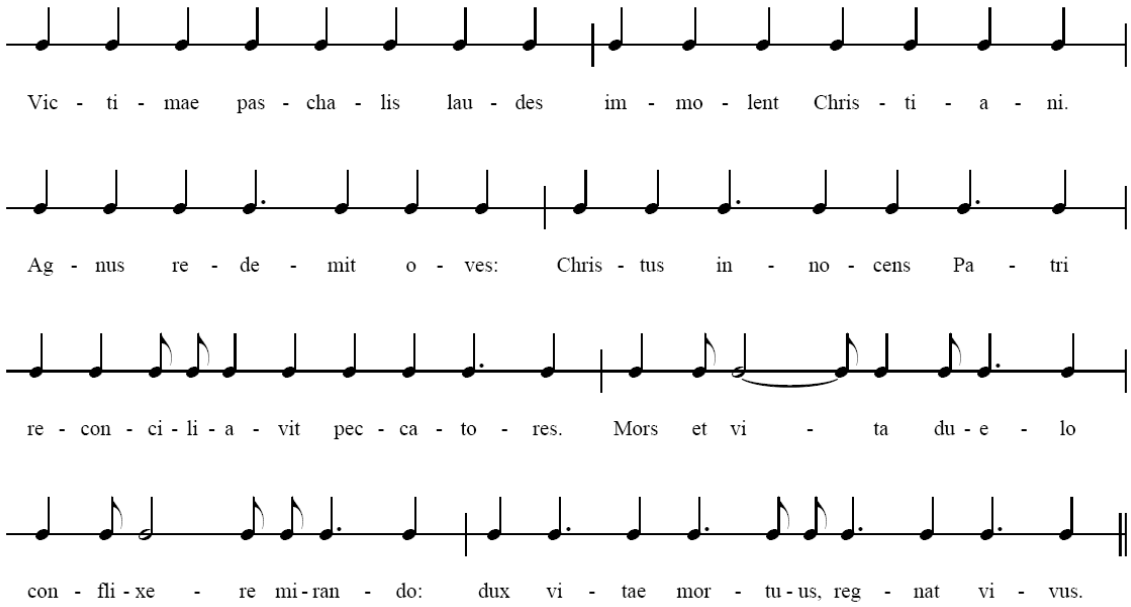
Tabela 7.1: Transformação dos valores de ritmo prosódico no ex.7.4

Naipe	***Lau-***	***da-***	***te***	**Operação**
S. Solo	1	3	2	Multiplicação

S & A	1	3	2	Multiplicação
T & B	3	9	6	Multiplicação Irrregular

Na *Victimæ Paschalis*, a atribuição de valores de duração às sílabas do texto é o processo gerador de todo o ritmo da música. O primeiro verso é cantado sobre sílabas com notas rigorosamente iguais. A cada subdivisão indicada no gregoriano, contudo, o valor de uma sílaba é modificado de acordo com a sua prosódia: sílabas tônicas são alongadas, sílabas átonas são encurtadas.

Tabela 7.2: Alteração por ritmo prosódico,*Victimæ Paschlais*



O processo continua até todas as sílabas terem seu valor prosódico próprio. Em alguns pontos, por motivos dramáticos, os valores são dobrados.

Dos ritmos prosódicos resultantes, seis foram selecionados para serem utilizados na construção da música como *talea*. As quatro *talea* mais importantes foram escolhidas por serem

não-retrogradáveis ou palíndromes (identificadas por números[2]); os outros dois foram utilizados por apresentarem, respectivamente, (**a**) todos os valores inteiros distintos de uma a sete semicolcheias, e (**b**) concomitantemente, valores alterados e grande quantidade de semínimas inalteradas – portando, contrastando a irregularidade com a regularidade rítmica do início da peça.

Tabela 7.3: Ritmos utilizados na *Victimæ Paschalis*

I. *Talea* Palíndromes

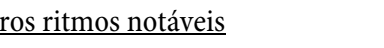
{3} (7 𝅘𝅥𝅯)

{7} (23 𝅘𝅥𝅯)

{10} (22 𝅘𝅥𝅯)

{12} (40 𝅘𝅥𝅯)

II. Outros ritmos notáveis

a. [7]  (28 𝅘𝅥𝅯)

b. [6] (27 𝅘𝅥𝅯)

O modo como estes ritmos foram utilizados nos instrumentos será discutido posteriormente. Basta, no momento, assinalar a derivação prosódica de estruturas rítmicas complexas.

Já frisamos na discussão prévia como é notável que, enquanto a pronunciação silábica em valores rigorosamente iguais resulta artificial – ou, para utilizar um termo de valoração positiva, litúrgico e ritual – a tentativa de se aproximar, em notação proporcional, das nuances da fala resulta em ritmos complexos ou irracionais (neste sentido são utilizados quiálteras de valores longos no *Exsultet* – vida cláusulas 2 e 12). Ou seja, o que é natural e de simples realização em sua origem – a fala em seu ritmo próprio – resulta complexo na sua estilização.

O estranhamento produzido pelo outro caminho – o de valores iguais para cada sílaba – também foi explorado na*Victimæ Paschalis*. Além do início da peça – em que as semínimas

[2] Diferentemente de Messiaen – e do conceito indiano de *tala* e medieval de *talea* – os números que identificam a série rítmica não se referem à sua duração total, mas ao número de notas que contêm. O número de pulsos está identificado no final da série rítmica.

rigorosamente iguais contrastam com o *Alleluia* precedente, chamando a congregação a retornar da livre complexidade do *jubilus* para a austeridade da palavra – este procedimento é utilizado para sublinhar a sacralidade de momentos especiais (lembremos de como Messiaen contém o recitativo nas palavras *Moyses* e *Elias*), como quando se fala no sudário resplandecente deixado na tumba pelo Cristo ressurreto:

Ex.7.4: *Victimæ Paschalis*, p. 287

A utilização rigorosa de sete colcheias para o acorde repetido três vezes chama atenção para a sacralidade do texto; a mesma frenagem do fluxo musical poderia, certamente, ter sido produzida com um *meno mosso*, mas o resultado musical seria amaciado, humanizado pelo *rubato*, diferente da sonoridade ritual rígida pretendida para a passagem.

No exemplo acima percebemos ainda outro recurso amplamente utilizado na obra: as inflexões de harmonia derivadas do desenho da palavra. Neste caso, o termo *angelicos* é, a princípio, pronunciado sobre uma tríade formada por quarta e oitava, com a sua típica sonoridade de *organum*. Mas a alteração das notas no tenor seguindo a acentuação resulta em

bordaduras que enriquecem a harmonia percebida – a dissonância vem se somar ao desenho da frase para destacar segundo sílaba da palavra, a sílaba tônica.

A colocação cuidadosa das consoantes a fim de elucidar o texto em trechos não-silábicos pode ser vista ao longo do *Resurrexi*: enquanto as vogais são esticadas no tempo, as transições consonantais saltam do meio da textura para que a memória, no limite de suas capacidades, tente reconstruir o texto. As inserções das vozes femininas vêm auxiliar e elucidar o processo, trazendo de forma compreensível o texto litúrgico da peça.

Outro exemplo, mais simples, pode ser visto no *Hæc Dies,* em que a apresentação concomitante do refrão e do versículo gera risco de incompreensão. As consoantes da soprano solista e do coral, contudo, são defasadas no meio da frase, enquanto as sonoridades semelhantes – *"quo/quam"* no início e "*-nus"* no final – são levadas a coincidir.

Ex.7.5: *Hæc Dies,* p. 247

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

A opção de escrever o *Hæc Dies* como um coral figurado baseia-se na utilização do coro e do gênero coral como representação da comunidade. Como dissemos, o *cantus firmus* foi escrito mantendo em perspectiva a possibilidade de ser cantado por uma comunidade. As chances de isso ocorrer de fato são, evidentemente, pouquíssimas: quando Bach ou outro

compositor de seu tempo escrevia um coral figurado prevendo a participação da comunidade, partia muitas vezes de um hino já conhecido e continuamente cantado. O *Christus, Gottes Lambe*, utilizado como exemplo no terceiro capítulo, é parte integrante da liturgia tradicional luterana, e seria difícil encontrar um exemplo de hino dominical freqüente sem abdicar da orientação universalista que norteia *Ad Vigiliam.* Existem canções que são compartilhadas por um sem-número de comunidades protestantes, mas a sua identificação com uma estética *pop-rock* americana traria para a dissertação uma série de considerações fora de seu escopo, tornando esta alternativa impraticável.

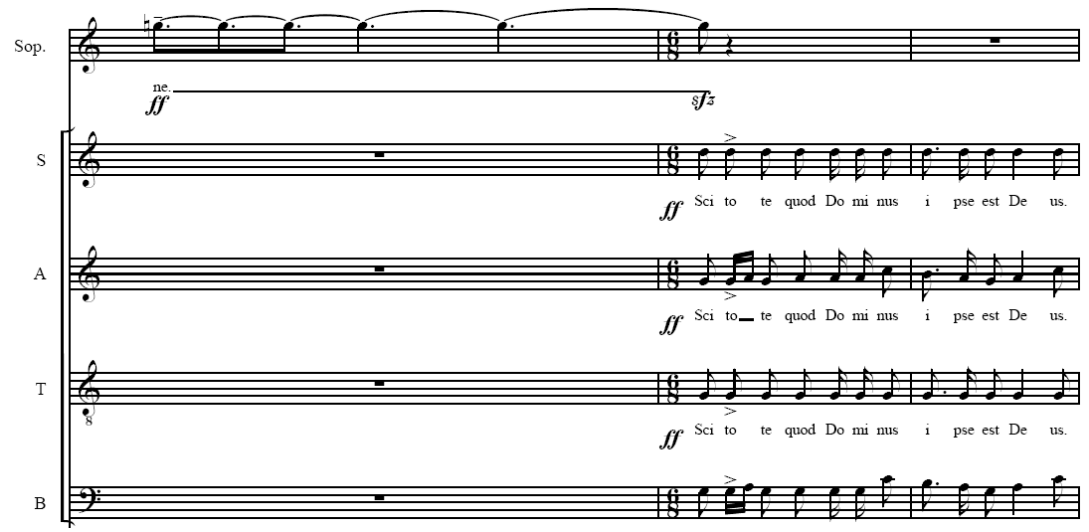
Portanto, para uma comunidade participar da liturgia cantando o *Hæc Dies,* seria necessário que ela aprendesse a melodia com antecedência e a cantasse com freqüência. A realização deste processo envolve considerações pedagógicas que não encontram aqui espaço para discussão; mas a manutenção desta possibilidade como horizonte (mesmo que virtual) de perspectiva foi um fator importante na composição do *Hæc Dies.*

A melodia, como vimos, é construída exclusivamente por terças e graus conjuntos – intervalos que também formam as partes instrumentais independentes. A harmonização coral, contudo, utiliza o princípio de construção intervalar de forma distinta: a primeira palavra é harmonizada apenas com segundas, às quais vêm se somar terças até o final do verso; o compasso seguinte passa para harmonias formadas por terças, concluindo em um trítono. O restante do coral baseia-se em acordes de quintas e quartas, com uma cor mais brilhante para a resolução de estrofe. Nos momentos em que os instrumentos acompanham esta harmonia, fazem-se entre ela e a construção por terças e segundas acordos que marcam o restante da obra. Abaixo, temos a harmonização coral utilizada, construída no estilo de um coral luterano – com as fermatas e os compassos alternados. O *cantus firmus* está no contralto e é evidenciado na peça por dobramentos e procedimentos de orquestração.

Ex.7.6: *Hæc Dies:* harmonização coral

O aspecto comunitário do coral é explorado também quando, após um *Iubilate* todo cantado pela soprano solo, o coro irrompe cantando homofonicamente "Saibam todos que ele é Deus".

Ex.7.7: *Iubilate,* p. 182



As alternâncias herdadas dos estilos *concertato* e *spezatto* – por sua vez, oriundas das antífonas responsoriais – têm ampla representação em *Ad Vigiliam*, como no *Lumen Christi,* todo o *Exsultet* ou no meio do *Alleluia,* em que os tenores retomam o tema inicial para serem interrompidos pela explosão do restante do coral, acompanhados de órgão com rica registração:

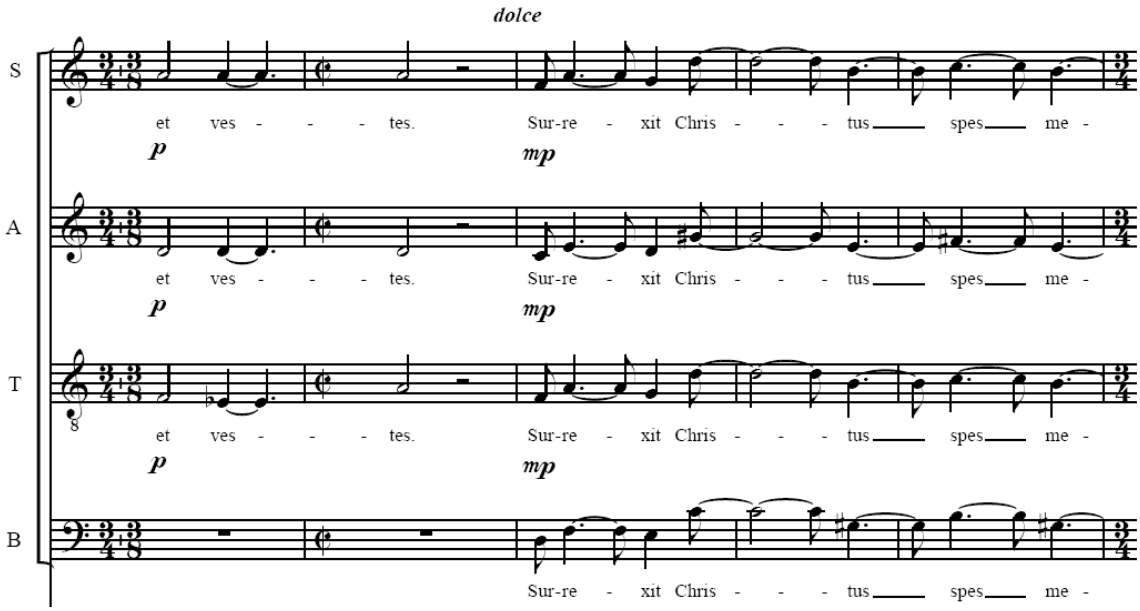
Ex.7.8: *Alleluia,* p. 266, excerto

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

A utilização de um gênero ou estilo corroborado pelo uso, como o coral, é apenas parte da esfera mais ampla do pertencimento musical à tradição do repertório sacro. Muitos outros estilos são utilizados, de maneira direta ou reformulada, além da utilização direta de material pré-existente, discutida no capítulo quinto. A adoção de um caráter pastoral – com compassos compostos, ritmos pontuados, longos bordões, vozes paralelas e utilização temática de sopros – confere ao *Iubilate* uma conotação pastoril que no texto é apenas uma metáfora pontual. (Retomaremos esta discussão no último capítulo). O *Exsultet* utiliza diversas variações de *organa,* utilizando tanto o oblíquo e o paralelo quanto misturas de ambos (cláusulas 2 e 3). No ex.7.2, citado acima, a passagem é feita gradualmente do oblíquo – com a voz estática colocada acima das outras, o inverso do historicamente ordinário – para o paralelo. O surgimento do *si b* no baixo evita o mero diatonismo (ao mesmo tempo, é uma possibilidade já presente no gregoriano). A viola e o violoncelo sustentam a nota fixa das sopranos e dos tenores,

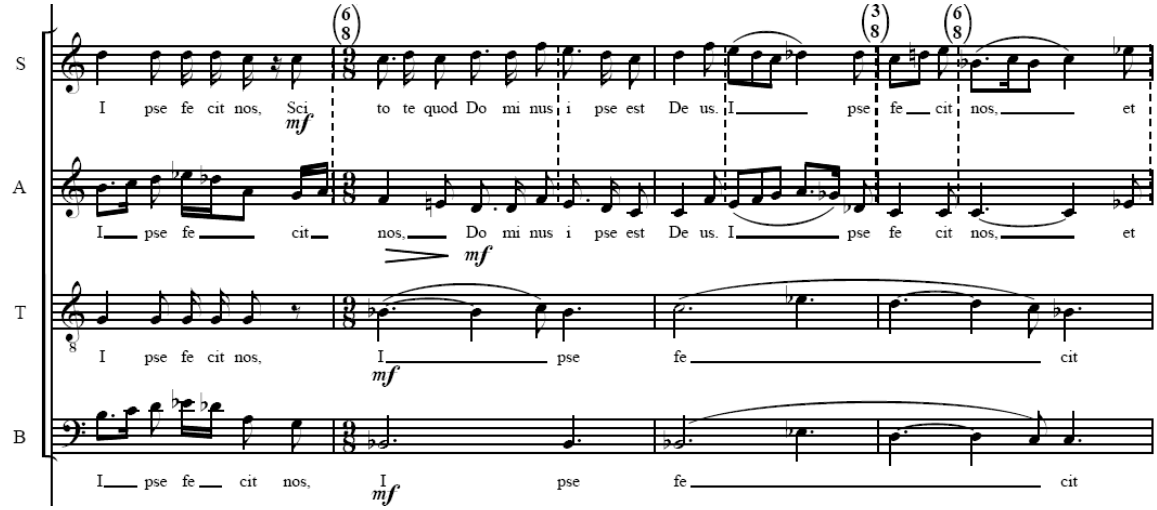
respectivamente. O caráter quase melismático da frase seguinte contrasta com a solidez da nota sustentada pelas vozes. Também a *Victimæ Paschalis* utiliza *organum* oblíquo (p. 278) e paralelo (284), bem como o paralelismo mais macio derivado do *fauxbourdon:*

Ex.7.9: *Victimæ Paschalis,* p. 288



A cláusula 16 do *Exsultet* aproveita os *modus* e *ordo* do estilo de moteto parisiense vinculado à escola de Notre Dame para construir uma estrutura musical alegórica (vide capítulo seguinte), e *Iubilate* flerta com os procedimentos canônicos dos contrapontistas franco-flamengos. Na edição da partitura, são indicados entre parênteses e com linhas pontilhadas os compassos que se sobrepõem ao nove por oito, mantido por fins práticos de sincronização.

Ex.7.10: *Iubilate,* p. 183



Como não poderia deixar de ser, o mais icônico dos pertencimentos se dá pelo *stile antico.* Discriminados individualmente no capítulo sexto, estes elementos agregam-se em uma utilização conjunta de formação de estilo no *Amen* da *Victimæ Paschalis.* Em primeiro lugar, temos a construção rigorosamente imitativa da seção. As regras, como dissemos, são modificadas: são consideradas consonâncias a segunda maior, a quinta justa e a sétima maior (além da oitava), intervalos de natureza brilhante. A partir destes, são construídas as harmonias possíveis – sempre contando os intervalos a partir da fundamental; as demais notas são consideradas notas de passagem, bordaduras e outras notas ornamentais condizentes com o pensamento renascentista de contraponto. O conceito de tempo fraco e forte, contudo, é conceitual, e uma entrada irregular (como a primeira entrada do baixo) pode invertê-los; os compassos, evidentemente, são mera referência. Os retardos resolvem por grau conjunto descendente ou – contrariando os usos palestrinianos -- ascendente, não empregando resoluções que impliquem em uma mudança muito brusca de tensão, como segunda menor para o uníssono. As entradas de imitação ocorrem em intervalos de segunda e sétima maiores; no *stretto*, acumulam-se as primeiras. Estilos específicos de compositores são citados – o de Palestrina no todo da seção, o estilo mais homofônico de Victoria no anticlímax que prepara o final; uma clara alusão a Handel na construção do tema.

A utilização e citação de estilos de compositores específicos, conquanto corra sempre o risco do maneirismo, é prática comum em quase todo o repertório da música sacra. O ouvinte que reconhece em *Ad Vigiliam* os compassos que se alternam em um jogo com o ritmo severo das vozes à maneira da *Missa* de Stravinsky, ou as estruturas não-retrogradáveis que a *Victimæ*

Paschalis empresta de Messiaen, apenas estará reconhecendo na obra o entorno que lhe deu origem. E subjugar o ego do compositor à função litúrgica da música envolve também reconhecer que a adequação litúrgica da obra é mais importante que a sua originalidade, e que a criação para o Reino de Deus dificilmente ocorre na ilusão da individualidade.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Muito falamos, nos capítulos anteriores, a respeito do *jubilus* e das possibilidades que ele abre para a composição. Em *Ad Vigiliam*, este conceito é levado ao extremo no *Alleluia*: esta peça é o *jubilus* de toda a obra. Afinal, esta é a sua função nas liturgias de Páscoa, após os quarenta dias de confissão e penitência em que esta parte da missa não é cantada. Como já dissemos, esta é a peça que mais se aproxima da música pura: se o *jubilus* é o espaço de música além das palavras, para dizer o que não pode ser exprimido semanticamente, o *alleluia* é a sua manifestação litúrgica. A palavra significa apenas o próprio júbilo, sua constituição de vogais e consoante líquida e sonora convida ao melisma.

No intuito de levar às últimas conseqüências esta brecha teológica e litúrgica, a fim de transcender em música os limites do texto, fronteira sempre presente, o *Alleluia* foi formado a partir de seções tropadas da série dodecafônica exposta na tabela 5.3. Além disto, grande parte de sua extensão é tomada por uma preponderância dos instrumentos sobre a voz: construída com a mesma estrutura tripartida repetida três vezes, dedica a segunda repetição à música puramente instrumental. Mas como Agostinho, que nos adverte que o *jubilus* é um rio que precisa correr dentro das margens do *intelligere*, que o ilumina e impede a euforia descontrolada, essa transição para o instrumental recebe significado por um artifício vocal: assim como a consoante confere o significado a uma palavra, enquanto a vogal estende-se em melisma e deixa o seu significado dissolver-se gradualmente em música, o coro empresta as transições silábicas às frases dos instrumentos, no início da seção instrumental:

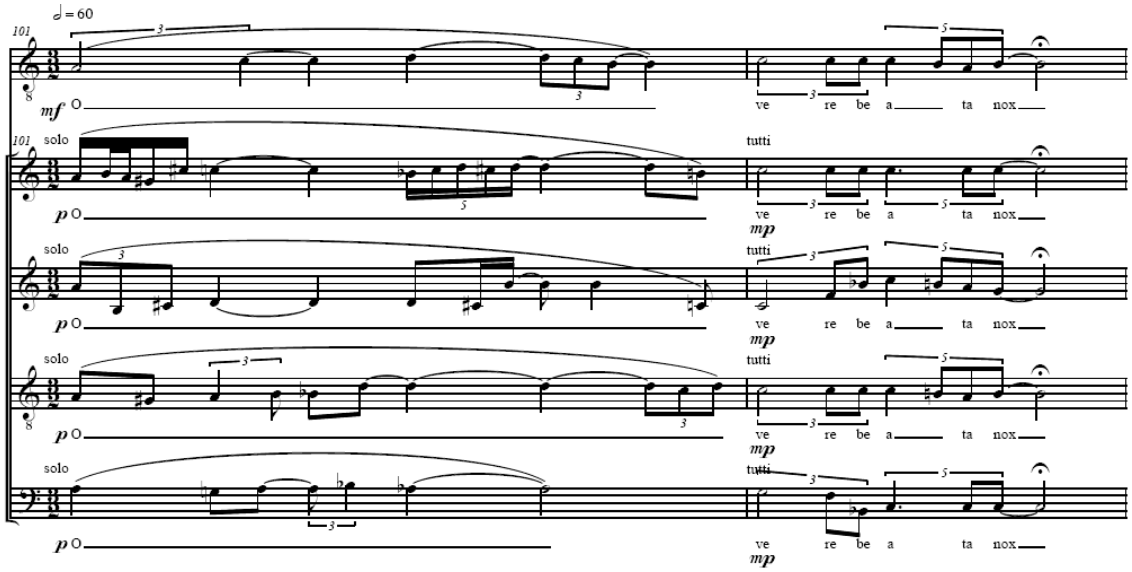
Ex.7.11: *Alleluia,* p. 260

O baixo inicia a frase do violoncelo, o tenor a do clarinete, o soprano a do piano, e o contralto, a frase do violino. Uma vez que o significado constantemente é dado ou completado pela memória, o artifício busca significar a frase – e, por extensão, todo o trecho – instrumental como melisma da palavra, conferindo *intelligere* ao *jubilus.*

Um dos espaços tradicionais de melismas vinculados ao júbilo ou ao lamento são as letras, números e interjeições silábicas que dão início a vários textos bíblicos e sacros – basta

pensar no Salmo 119, nas lamentações de Jeremias ou nas "Antífonas do Ó". O *Exsultet* aproveita esse espaço para sublinhar musicalmente a interjeição "O", que aparece em várias expressões seguidas do texto (vide cláusula 10), juntando-as por fim em um melisma polifônico com denso contraponto no final da cláusula.

Ex. 7.12: *Exsultet,* cláusula 10



Assim como havia feito com a expressão *"Hæc nox est"*, repetida diversas vezes, tal procedimento musical enfatiza a coesão formal do texto, além de sublinhar o significado teológico da importância da noite pascal.

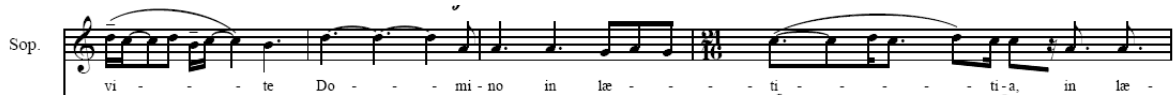
A realização musical do afeto do júbilo, tão importante nesta data festiva, foi uma das preocupações centrais de *Ad Vigiliam.* É importante que os apelos para a gravidade da música litúrgica não aniquilem os afetos de alegria demandados em diversas ocasiões. A prática de tantos compositores na história nos mostra o quanto a alegria tem espaço na Igreja. Ademais, a própria composição de música nova para a liturgia deriva, no mais das vezes, de seu aspecto festivo, como já frisamos no início do memorial.

Um dos meios tradicionais de expressar musicalmente o júbilo é através de compassos e rimos ternários – carregando sempre a muitas vezes problemática implicação de ritmo de dança. O *Exsultet* abunda, em concordância com o texto, de ritmos ternários e outros compassos ímpares, assim como o *Iubilate.* Os ritmos angulosos do *Laudate* carregam a música de energia sem cair na continuidade do ritmo ternário.

No *Iubilate*, a passagem para compasso septenário composto é baseada num *Jubilate Deo* de Giovanni Gabrieli, em que a palavra *"lætitia"* ("alegria") é acompanhada de uma mudança na música para ritmos ternários – o aumento da movimentação é uma expressão comum para o júbilo.

Ex.7.13: Giovanni Gabrieli, *Jubilate Deo*

Ex.7.14: *Iubilate,* p.179



Outra realização musical do afeto espontâneo e celebrativo do *jubilus* ocorre na constante utilização de ornamentos – no *Alleluia* eles são estruturais, em segundas menores (resultando em uma sonoridade mais oriental, próxima aos usos musicais da Igreja Ortodoxa tão explorados por Tavener), quintas nos dois primeiros terços e segundas maiores e quintas no último (o que lembra os primeiros motetes ornamentados de Paris). A origem histórica de textura heterofônica – uma monodia com livre ornamentação – confere ao seu uso uma

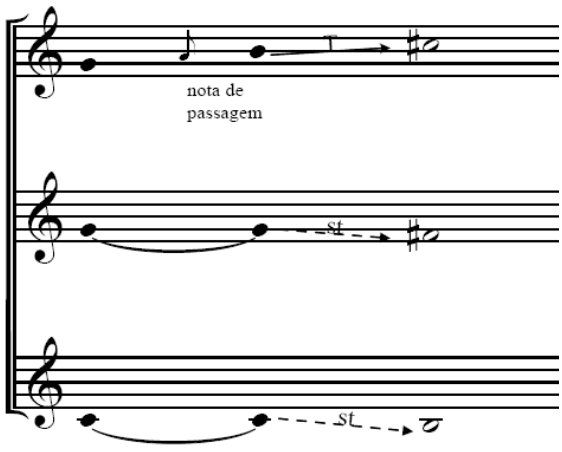
conotação de *jubilus,* de improvisação livre e espontânea, embora muitas vezes seja necessário escrever ritmos complexos para que eles soem espontâneos, evitando constantemente que todos os instrumentistas venham a tocar juntos e em ordem, como lhes é costumeiro. Esta preocupação está na origem das muitas complexidades do *Alleluia,* em que o imperativo do júbilo sugeriu maior autonomia aos aspectos puramente musicais, sujeita à teologia envolvida na liturgia.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

As preocupações puramente musicais de *Ad Vigliam* estão respaldadas na afirmação de Pio X de que a arte sacra, para ser efetiva, precisa ser verdadeira arte. A isto alia-se a discussão efetuada acerca das camadas de leitura, do que decorre que as preocupações puramente musicais não apresentam dano se não se opõem ou sobrepõem aos requisitos teológicos e litúrgicos.

Dentre os fatores que geram unidade musical em *Ad Vigiliam*, já discutimos a inclusão e re-elaboração do gregoriano. Somam-se a estas outras, como citações internas de frases e gestos entre uma e outra peça. Do ponto de vista técnico, um elemento que se encontra presente em todas as peças é a utilização de acordes de quintas sobrepostas como sonoridade consonante comum – assim como Messiaen utilizava amiúde, como resolução final, o acorde maior com sexta. A sonoridade brilhante das quintas como também a sua conotação medieval foram utilizadas na resolução final de peças e trechos, no intuito de criar uma necessidade de resolução interna à obra. Até um movimento cadencial específico é compartilhado entre muitas das peças, em sua forma original ou variações, a fim de aumentar a coesão: é formado por resoluções por graus conjuntos, em movimento contrário, e conduzindo, evidentemente, a um acorde de quintas sobrepostas.

Tabela 7.4: Movimento cadencial padrão



A idéia de que a perfeição interna da obra, mesmo que não reconhecida, dá glória a Deus em si mesma, justifica uma multiplicidade de procedimentos de *música reservata, eye music*, e utilização simbólica de valores numéricos (como 3, 7, 12 e 40, números tão importantes nos relatos bíblicos e cuja utilização musical fascinou tantos compositores do passado e do presente). Uma vez que a sua compreensão não é essencial, nem sequer necessária, para o sucesso litúrgico da obra, não detalharemos estes procedimentos, a fim de não alongar ainda mais a discussão. Abordaremos apenas a utilização das *talea* nos trechos instrumentais da *Victimæ Pascal*, uma vez que apontam para um elemento além da mera utilização simbólica de valores numéricos – a saber, sua utilização como imagem sonora da perfeição incompreensível e o "fim do tempo" que o seu uso, conforme Messiaen, pode acarretar. O ex.7.13 nos mostra um dos trechos em questão.

Ex.7.15: *Victimæ Paschalis*, p. 276

A sobreposição dos ritmos palíndrômicos dificilmente poderá ser decodificada pelo ouvinte. Ao contrário: a impressão sonora é de grande complexidade, gerando uma sensação de incompreensibilidade. Na passagem do segundo para o terceiro compasso do exemplo, contudo, todos os ritmos alinham-se no trítono *ré – si b,* tocado concomitantemente duas vezes por todos os instrumentos, após o que cada um segue o seu caminho. O efeito é semelhante ao gerado por um contraponto canônico franco-flamengo complexo: ouve-se a quinta justa no início, mas após pouco tempo o ouvido praticamente perde a referência de compreensão do fluxo. Contudo, quando no final todas as vozes encontram-se novamente em uma quinta justa, a memória constrói tudo o que foi ouvido como correto – fluxo, incompreensível, mas necessário. Esta sensação é preciosa teologicamente, uma vez que se articula com a dimensão da fé na relação com Deus: muitas vezes é necessário crer no incompreensível, e os poucos pontos de encontro servem de referência para todo um entorno de complexidade e confusão.

O trecho continua com os mesmos ritmos, mas agora estendidos, de modo a deixar entrever a sua regularidade, mesmo que cada ritmo não seja decodificado. O corte abrupto e arbitrário busca a mesma sensação de ter entrevisto uma porção da eternidade que os

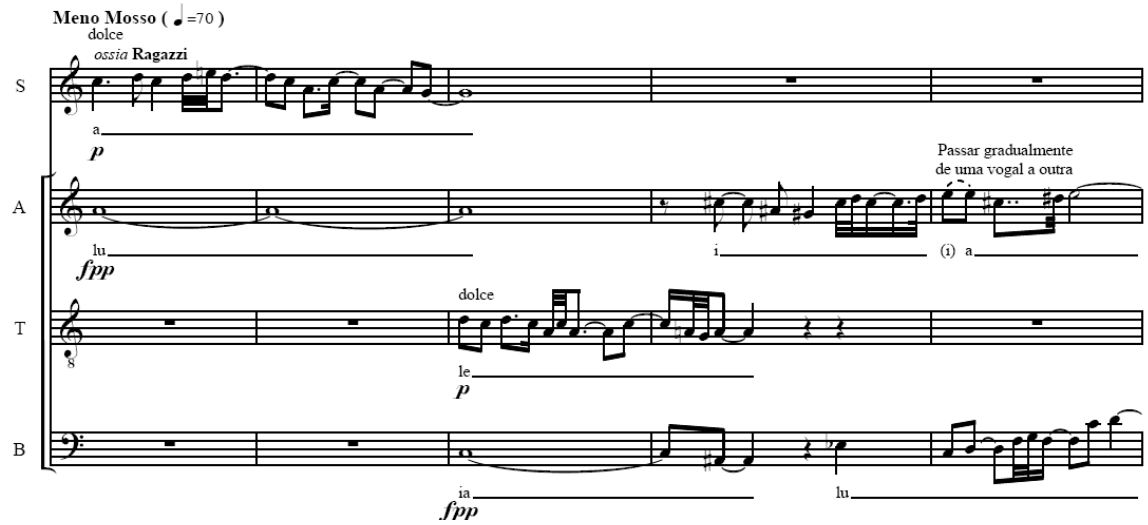
procedimentos de Messiaen conseguem gerar: é com esta breve visão da eternidade que a *Victimæ Paschalis* busca se articular.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

O último e mais transgressor dos procedimentos arquetípicos discutidos no terceiro capítulo – a alteração e obscurecimento do texto – foi utilizado com cautela em *Ad Vigiliam.* O *Resurrexi,* de forma condizente com a sua natureza de *oxymoron,* aproveita a primeira sílaba comum para contrapor as palavras *"resurrexi"* e *"requiem"*, primeira palavra e ícone da missa dos mortos: justamente esta oposição confere significado semântico às opções paradoxais da peça – e este aspecto será retomado no capítulo seguinte. Trata-se, contudo, de uma transgressão do texto, com a inclusão de uma palavra alheia à liturgia. Esta transgressão, contudo, busca contribuir para a função litúrgica própria do *Resurrexi,* de enfatizar a ressurreição de Cristo.

Mais sutil e inofensiva é a inclusão de um aleluia oculto como coda do *Laudate.* A sobreposição das sílabas desmembradas da palavra e a sua seqüência alternada tornam o texto propositadamente incompreensível; suficientemente reconhecível, contudo, para ser reinterpretado pela memória quando estas mesmas sílabas surgem no *Alleluia* em sua ordem correta. No caso do *Laudate*, a palavra "aleluia" não consta do gregoriano; mas no texto bíblico ela encerra o salmo que, de outra maneira, está presente na íntegra no cantochão. No caso do *Resurrexi,* o gregoriano usa a palavra "alleluia" quatro vezes. Na peça, contudo, ela é oculta na massa textural. Os motivos aqui são propriamente de estratégia litúrgica: se a palavra for guardada – somam-se as sete primeiras músicas de *Ad Vigiliam* aos quarenta dias da quaresma – a aparição do *Alleluia,* já perto do final da liturgia, terá muito mais força. E quando a palavra surge, na forma pura do gregoriano, cantado pelo coro de meninos, a força da revelação mnemônica dos "aleluias" anteriores é diretamente proporcional ao seu ocultamento prévio.

Ex.7.16: *Laudate,* p. 197: aleluia oculto



Ex.: *Alleluia,* p. 256: aleluia revelado

Capítulo Oitavo

Ad Vigiliam et Missam Paschalem e sua retórica musical

Finalmente, a retórica musical. *Ad Vigiliam et Missam Paschalem* abunda de artifícios retóricos, alguns evidentes, outros ocultos – e, por ser antes um jogo que um discurso, ainda mais podem surgir na mente e nos ouvidos de quem lê ou ouve a partitura. Também por ser um jogo, sua discussão é assunto inesgotável. Assim, ao fim de uma dissertação longa, buscaremos ser o mais breve possível na exemplificação de alguns dos usos dados às categorias e capítulos estudados no quarto capítulo. Nem todos os tropos estudados foram utilizados – trata-se de uma música, e não de um catálogo – e nem todos os utilizados serão listados e discutidos. Buscaremos apenas, como sempre, demonstrar na prática algumas das muitíssimas estratégias possíveis utilizadas na tentativa de adjetivar musicalmente o texto sagrado.

Principiamos, lá como aqui, pelas figuras de natureza metafórica. Dentre as metáforas empregadas, talvez a mais confessa (já citada) seja a utilização de *glissandi* microtonais para ilustrar os gemidos sedentos da corça em *Sicut Cervus.* Ela se evidencia porque, na realidade, trata-se de uma metáfora musical sobre a própria metáfora do texto que, ao declarar a comparação – "Como a corça anseia por águas correntes, a minha alma anseia por ti, ó Deus" (Salmo 42.1) –, configura-se como *antapodosis.* O sentido da adjetivação entre texto e música é dúbio: a palavra transforma o *glissando* em um gemido, e o gesto, com a sua semântica emprestada, confere uma característica melancólica a toda a ària. Lembremos da *pathopeia* – as notas fora dos limites musicais que denotam afetação. Em *Ad Vigiliam,* os microtons não têm função estrutural. Sua utilização, principalmente nesta peça, é ornamental, e cumpre neste contexto a mesma função que os cromatismos na Renascença: trazer à música a emoção que faz desafinar, a sede que faz desfalecer.

A maioria das metáforas utilizadas, contudo, são mais simples, e convencionalizadas em algum grau: a colocação de uma dissonância escura sobre a palavra *nox* (vide *Exsultet,* cláusula 8), ou uma resolução para sublinhar a palavra *"redimit"* (*idem,* cláusula 9). Os sussurros do coral na cláusula 13 da mesma peça podem ser interpretados como uma metáfora da voz das Escrituras, que profetizou há muitos anos acerca da noite pascal; e a utilização de uma figuração

típica dos metais pode sugerir a majestade do imperativo *"Laudate",* na voz da soprano no ex.7.4 (acima). Mas, como é sempre o caso na metáfora, a atribuição de significados está na mente de quem ouve – ou na mente do compositor – e não necessariamente na música.

Embora a elucidação da imagem esteja presente no texto, a construção musical da cláusula 16 do *Exsultet* pode ser considerada alegórica, uma vez que as atribuições místicas e incompreensíveis da natureza da Trindade são indiretamente referenciadas, tanto na figura da chama que se divide sem se perder quanto nas três vozes entrelaçadas no mesmo registro. As três melodias são, em última instância, a mesma coisa, em manifestações distintas – tal como as três pessoas da Trindade, subentendidas pelo texto. Os acentos evidenciam a distribuição pelas vozes da melodia gregoriana original, que se encarna diferentemente em cada voz. Neste ponto, a falta de projeção no registro grave das contraltos é menos importante que a sua colocação no mesmo registro que os homens – transpor uma oitava destruiria a alegoria.

Ex.8.1: *Exsultet,* cláusula 16

Também o *epitheton* está exemplificado, na *Victimæ Paschalis:* o fortíssimo, com três vozes em uníssono, que reveste a última palavra do texto – *"miserere"* – confere ao termo uma natureza de petição enfática, quase desesperada, que não está necessariamente presente no texto original.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Os procedimentos metonímicos utilizados na obra abrangem toda a apropriação e re-significação de estilos abordada no capítulo anterior. Cada vez que se utiliza um procedimento ou técnica histórica, traz consigo para a música referências que enriquecem ou modificam o significado da obra. Nisto entra, como dissemos no capítulo anterior, a questão da citação. O

Resurrexi, por exemplo, faz uma citação de gênero, trazendo com uma palavra todo o gênero do *Requiem*, a fim de, por contraste, acentuar o significado musical do intróito sobre a ressurreição. O *Sicut Cervus,* por outro lado, utiliza uma citação direta:

Ex.8.2: *Sicut Cervus,* p. 204

A frase cantada pelas crianças é o tema principal, reiterado muitíssimas vezes, da *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi*, de Penderecki. Nesta obra, o texto encontra-se na boca de Jesus, que ora angustiado no Jardim do Getsêmani. Neste contexto, sua utilização repetitiva lhe dá um caráter de apelo – por livramento da angústia, por uma presença que diminui exatamente no momento em que é emocionalmente mais necessária – que levará ao apelo final transformado em lamento "Deus meu, porque me abandonaste?" (Mateus 27.46).

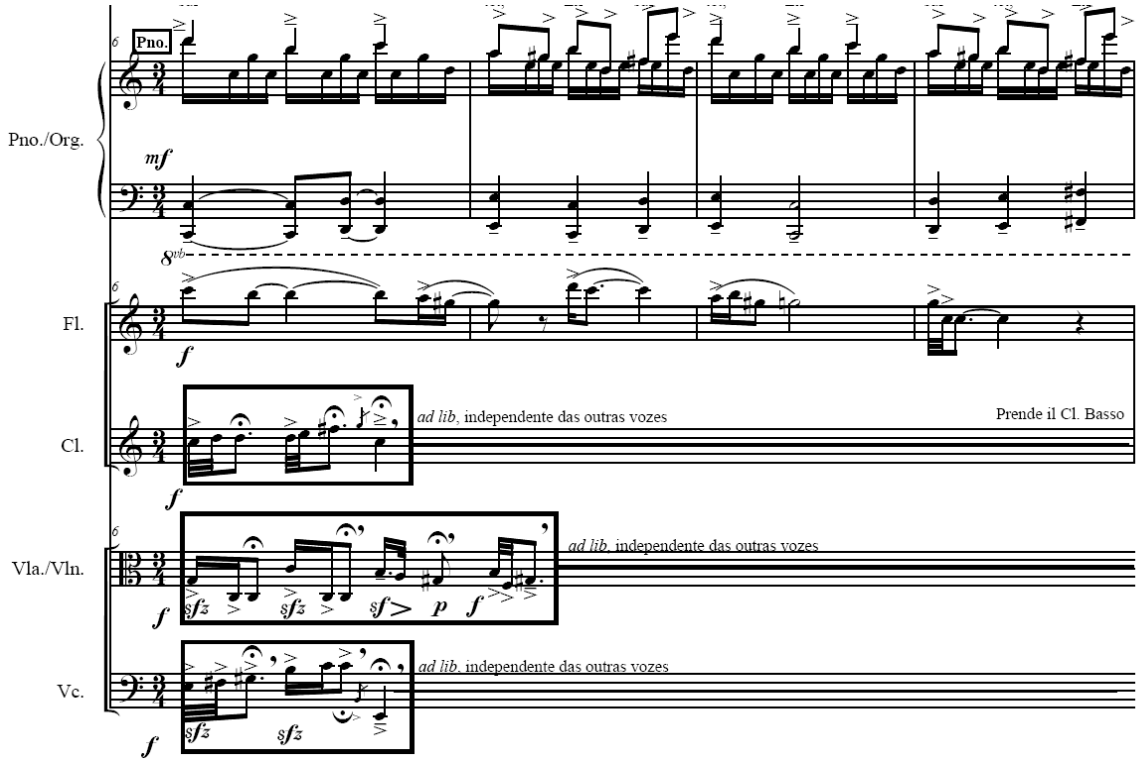
Se as palavras de Jesus na cruz são uma referência ao Salmo 22, a inclusão da frase de Penderecki no *Sicut Cervus* faz o caminho inverso: confere ao salmista a sensação de desamparo do Cristo no Getsêmani, retratado pelo compositor polonês. Neste sentido, antecipa a pergunta que confessa o silêncio de Deus (*"Ubi est Deus tuus?"*), que aparece na voz das crianças, *lontano*, numa metáfora musical da distância de Deus.

O próprio caráter de sacralidade que a inclusão do órgão na formação, ou a utilização de trechos *a cappela* (como no *Alleluia*), traz é uma operação de lógica metonímica, como vimos no capítulo quarto.

Dentre as figuras ilustrativas, destacaremos o exemplo da *hypotiposis* presente no *Laudate* quando, após a entrada do coral com o texto "Saibam que o Senhor é Deus, ele nos fez e não nós mesmos," a soprano complementa que "somos o seu povo, e rebanho do seu pastoreio" (Salmo 100.3). Repentinamente, o coral torna-se – conforme é tradicional – a figura visível do povo de Deus, que reconhece em conjunto o seu Deus. Também ilustrativos são o uso da

onomatopéia – a quinta justa ascendente para a palavra *"tuba"* na cláusula 2 do *Exsultet* – ou a já discutida imitação de sinos no final do *Resurrexi. A* mesma imitação de um carrilhão ocorre também no início do *Exsultet*, mas de forma mais estilizada e sem a referência direta dos sinos da igreja tocando simultaneamente. Neste ponto, todos os instrumentos têm figuras acentuadas, e as caixas de repetição repletas de apogiaturas misturam-se com a imprecisão e a sonoridade envolvente de um carrilhão:

Ex.8.3: *Exsultet,* claúsula 1



O longo *trillo* de piano e flauta piccolo presente no meio da *VictimæPaschalis* – ele inicia na metade do número de sílabas (que, como vimos, é o fator simétrico na seqüência) e se estende até a sua proporção áurea – é um recurso diretamente retirado de *La Transfiguration* de Messaen. Ele imita e representa o som do pequeno sino tocado durante a transubstanciação da Ceia e durante o canto do *Gloria*. Vinculado a momentos místicos, na *Victimæ Paschalis* ele acompanha o relato da visão de Maria: a visão do sepulcro vazio e da ressurreição da vida. Marca, assim, o ápice teológico e místico de toda a obra.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

O uso de contraste nem sempre implica em uma figura retórica; às vezes, é um simples procedimento musical que busca evitar a monotonia. Como defendemos no quarto capítulo, para ser retórico ele precisa operar no jogo de significados entre música e texto. Às vezes o uso de imagens contrárias busca apenas chamar a atenção para o texto, como na passagem do *Sicut Cervus* em que a soprano fala de suas lágrimas, acompanhada – convenientemente – de lamuriosos *glissandi* no coro; enquanto isso, as pontuações brilhantes do piano visam apenas iluminar, pela antítese, o caráter de lamento do texto:

Ex.8.4: *Sicut Cervus*, p. 205

Ex.8.5: *Victimæ Paschalis,* p. 280, excerto

A *Victimæ Paschalis,* como vimos, é toda baseada em antíteses: entre trítono e quinta justa, metade exata e proporção áurea, ritmo regular e complexo, escala dórica *versus* octatônica... – a idéia de duelo entre a vida e a morte presente no texto é elucidada no verso presente, no exemplo seguinte. A frase é pontuada por duas quiálteras sobrepostas: uma de sete, outra de seis.

A resolução final da peça, embora tenda para as sonoridades da quinta justa e do dórico, não elimina seus opostos, mas os engloba, numa metáfora musical de um Deus cuja vitória não é maniqueísta – um combate com forças iguais entre o bem e o mal – mas onde tudo está sob o seu domínio. E se o significado desta metáfora, como sempre, é uma construção extra-musical as oposições antitéticas que a definem estão de fato presentes na música e a marcam com a sua energia.

Partindo do caráter jubilante que tradicionalmente marca os aleluias, a opção de colocá-lo homofonicamente em pianíssimo no meio do *Alleluia* constitui um procedimento de paradoxo. De fato, contraria o senso musical comum, embora não seja inaudito: a prática deriva

da *Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky. Mas ao fazê-lo, instaura uma nova possibilidade plausível: um aleluia sereno, tranqüilo, que mostra de forma quase franca toda a série dodecafônica – uma figura de *parhesia*.

Ex.8.6: *Alleluia,* p. 259

O *oxymoron* – a mais barroca das figuras – tem um lugar de honra em *Ad Vigiliam*: é responsável, como já dissemos, por toda a concepção do *Resurrexi:* onde se esperava uma peça viva, luminosa, inicia uma música em andamento lento e registro médio-grave, com cor escura e desenvolvimento lento. Para acentuar o efeito, a música começa contrapondo as palavras *"resurrexi"* e *"requiem"*. O uso, como vimos, está de acordo com a tradição renascentista e barroca: uma vez que a ressurreição de Cristo é um dos maiores mistérios da fé cristã, não podendo ser conhecido, a sua realização musical pode também ser irracional. É certo que o desenvolvimento da peça faz com que ela se torne brilhante no final, com as harmonias de quintas que caracterizam toda a obra. Mas chega-se a este ponto sem quebra, por um processo contínuo em que uma idéia vira, imperceptivelmente, o seu contrário. Este é o motivo da escolha de técnicas texturais para a composição: na revelação sempre incompreensível do Deus do *oxymoron* estudado por Karl Barth, a nova vida vem através da morte e o Domingo de Páscoa é inseparável da Sexta-Feira da Paixão.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

As figuras quantitativas compartilham da dificuldade da antítese: seu uso musical é tão comum que sua função retórica fica desgastada. *Ad Vigiliam* contém muitos momentos de clímax que acompanha o ápice do texto, de anticlímax, que prepara a atenção para o texto seguinte. A graduação ocorre muitas vezes como aumento de movimentação tradicionalmente associado à ressurreição, procedimento comum na segmentação do *Credo* (um exemplo ocorre no interlúdio de órgão do *Lumen Christi*). A estruturação do *Alleluia* oferece um exemplo interessante de graduação diminutiva: a segmentação da série vai diminuindo – agrupam-se as notas em grupos, de cinco, quatro, três, até chegar em apenas duas notas tropadas, em um anticlímax estático de soprano e baixo que prepara a terceira e última seção (pp. 269, 270). O valor retórico destes procedimentos, no entanto, ou é pequeno, ou é evidente, de modo que não é necessário alongar-nos em sua discussão. Destacamos apenas a *apheleia* de que consiste a adoção do caráter quase *naïf* de pastoral no *Iubilate* – a opção, como vimos, vem explorar a imagem das ovelhas, tornando mais simples e menos triunfal o júbilo do texto, a fim de não ser redundante com o *Laudate* – e a utilização de duas *parhesias* no *Alleluia:* uma já mencionada acima e a outra no ex.8.7, com a elucidação completa da série pelo violino (o exemplo mostra apenas as quatro primeiras notas), marcada *semplice*, numa lembrança de que toda a complexidade da peça não busca o virtuosismo na composição, mas a sinceridade espontânea do júbilo.

Ex.8.7: *Alleluia,* p. 264

Dentre as figuras de construção formal, destacaremos a *metalepsis*, uma vez que o seu emprego elucida musicalmente o significado do texto: no *Exsultet,* a cláusula 19 retoma no coro o mesmo acorde que havia finalizado a cláusula anterior. Lá, o texto era *"Ille, qui regressus ab inferis, humano generis serenus illuxit"*. O uso da *metalepsis* musical sublinha que aquele que ilumina a humanidade é o *"Dominum nostrum, Jesum Christum"* – a retomada da sonoridade auxilia a relação de significados no texto.

Também dignos de nota são os procedimentos de *anamnesis* e *prolepsis* – o *Lumen Christi* prenuncia gestos e ritmos retomados no *Exsultet,* entre outros adiantamentos e rememorizações que ocorrem entre as peças. Muitos deles partem de necessidades musicais – como a subida sistemática de três tons (*lá, si, dó#*) que precisa ser retomada na cláusula 8, como auxílio à memória, dada a grande distância que separa o final do início da escalada. Mas talvez o mais relevante dentre eles, já discutido, seja a antecipação dos "aleluias" ocultos e a sua posterior recapitulação e revelação.

Temos, por fim, as figuras de comunicação, das quais destacamos o *comunicatio* e o *sustentatio*. O primeiro é utilizado no *Sicut Cervus*, onde o incômodo e inquisitivo *"Ubi?"* emitido pelos ímpios continua ecoando na voz das crianças, como uma pergunta sem resposta, pairando eternamente. Como exemplo do segundo, temos as pausas com fermatas na *Victimæ Paschalis:* logo antes do *Amen*, uma grande pausa segue o pedido do coro (*"Miserere!"*) – a coda elevará o pedido aos céus. Antes, uma pausa curta é acentuada pela inspiração do coro, suspendendo por um instante a respiração após a revelação do momento místico, marcado pelo longo trinado. A continuação após a pausa será leve, falando de anjos e vestes resplandecentes.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Parte importante da construção retórica de *Ad Vigiliam* reside no uso de figuras convencionais. (Aparece, por exemplo, a utilização do acorde de *Mi* em resoluções da *Victimæ Paschalis* pela conotação celestial que Messiaen e a tradição lhe dão.) E dentre estas figuras, a mais utilizada é a figura da escala ou melodia ascendente para representar a ressurreição de Cristo. Afinal, este é o tema da festa, e esta é a metáfora musical tradicional para o tema – associada também ao aumento da movimentação. O *Lumen Christi* é construído sobre três tons ascendentes – uso vinculado tanto à retórica quanto à cantilação litúrgica, como vimos. *Exsultet*

repete o procedimento no movimento do registro grave do piano das cláusulas 6 a 8 (para o movimento ocorrer, é necessário empregar as três cláusulas). O *Resurrexi* parte do *ré2* (apoiado pelo clarone oitava abaixo) para expandir seu registro para baixo – afinal, é uma peça baseada no *oxymoron* – até o *sol1* e para cima até o *ré5,* atingindo o ápice logo após os sinos começarem a tocar. Enquanto aumenta a sua tessitura, aumenta também a movimentação interna da sua textura, utilizando também esta metáfora tradicional da ressurreição. A peça encerra ascendentemente, *decrescendo al niente* enquanto os instrumentos mais graves vão gradualmente sumindo. O *Amen* segue o mesmo princípio: seu tema é ascendente, com tessitura de uma oitava aumentada e *decrescendo* no final agudo; ela acaba, encerrando toda a obra, da mesma forma, subindo com leveza aos céus, em um *Amen* que, ao invés de dar a última palavra, a oferece a Deus.

Utilizações mais pontuais, as figuras ascendentes podem ser identificadas. Nos dois exemplos abaixo, o texto fala da ressurreição enquanto uma frase sobe do grave. No exemplo do *Exsultet,* uma palavra é acrescentada para o coro das crianças – outra exceção das regras litúrgicas católicas – retirada do texto do Credo que fala sobre a ascensão de Cristo aos céus: *"ascendit..."*. A palavra – sustentada em nota aguda, iluminada com o harmônico do violino – serve como uma referência, um céu para o qual se dirigem os baixos e o clarone. Assim, são postos lado a lado a ressurreição, a ascensão e a escalada melódica.

Ex.8.8: *Exsultet*, cláusulas 11 e 12

Ex.8.9: *Victimæ Paschalis,* p. 281

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

Ad Vigiliam et Missam Paschalem apresenta elementos dos estilos *aschēmatiston* e *eschēmatismenon*: de um lado temos a economia retórica das três árias, do *Haec Dies* e do *Lumen Christi*; do outro, temos um *Exsultet* cujo propósito é sublinhar o texto pré-existente. Contudo, tende decisivamente para o segundo estilo, e mesmo as obras mais econômicas em termos de imagens extra-musicais utilizam figuras retóricas. Estabelece-se assim uma valorização do *delectare.* Este só faz sentido, contudo, quando associado ao *docere* – é a partir da compreensão do texto sagrado, seja direta ou mediada pela memória, que o jogo de significados entre música e texto pode se estabelecer.

A inclusão do *jubilus* traz para a obra a dimensão do *movere*, partindo da palavra, relacionando-a com a música na geração de enigmas e significados possíveis e atingindo enfim a "Palavra mais que palavra" na esfera do irracional na música em si – o irracional semântico – promovendo assim a coexistência do *intelligere* e do inefável – espaço do *oxymoron* onde habita o próprio Deus, brecha do *kairos* que preenche o tempo litúrgico.

Conclusão

Palavra encarnada. O axioma teológico do Deus inefável que se faz carne tangível é a pedra angular da música sacra litúrgica cristã. Dom Joseph Pothier e Dom Eugéne Cardine falam na "palavra mais que palavra", Giséle Brelet busca a manifestação temporal da verdade eterna, Luca Vona discorre acerca da manifestação sensível de uma verdade incognoscível na sua essência. O pensamento que perpassa os três autores – e muitos outros – é a idéia da encarnação, de algo que se manifesta em uma multiplicidade de formas. Não, porém, que cada manifestação seja parcial, fragmentada, pois o "tomar forma", a auto-limitação de que nos fala Stravinsky (1996, p. 63) – comparável, no domínio da teologia, à auto-limitação divina da qual fala o apóstolo Paulo (Filipenses 2.6-11) – é condição *sine qua non* da revelação: para ser conhecido é necessário tornar-se cognoscível.

Para que o texto sagrado fale mais que apenas os vocábulos que o constituem – usar apenas a palavra, inferimos de Pothier e Cardin, é dizer menos que a palavra realmente significa – ele pede para ser expandido em música; enigma que, não sendo linguagem, permite a multiplicidade inesgotável que a revelação de Deus exige. A impossibilidade de se esgotarem as canções sobre Deus, a impossibilidade de se dizer todo o infinito, é a porta que permanece sempre aberta, é o clamor que nunca se cala, pedindo mais uma nova canção.

O Papa Bento XVI utiliza o termo, dizendo que a Igreja é chamada a "justificar a encarnação necessária do espírito em música (1983, p. 9)" [1]. Na teologia cristã o conceito de encarnação tem duas facetas distintas: por um lado, Jesus Cristo é a encarnação única, o Deus que se faz homem apenas uma vez na história para, morrendo sem pecado, pagar o preço dos pecados de toda a humanidade. Concomitantemente, a Igreja é a encarnação de Deus; é Seu corpo de maneira distinta, mas na mesma medida que Cristo o foi (ROLHEISER, 1999, p. 127*)*. É no próximo, diz o apóstolo João, que o Deus que é amor se manifesta (1 João 3.16-17).

É com esta segunda faceta que a composição de música sacra litúrgica se articula. Cada obra participa da beleza de Deus, sem nunca esgotá-la; cada obra relaciona-se com o texto e a função litúrgica, mas sempre será apenas uma dentre as muitas encarnações musicais possíveis. E, como na teologia, estará concomitantemente vinculada a uma dimensão eterna, à sua

[1] "Hence church [must] justify the necessary incarnation of the spirit in music".

manifestação ao longo da história e a uma contextualização presente. As inseminações de significado ocorrem em todas as direções no eixo do tempo, a fim de tangerem também o *kairos*, o "tempo especial" que se distingue qualitativamente do fluxo contínuo do *chronos*.

Fujamos, porém, das estratosferas demasiado platônicas, do idealismo que desencarna: a realização prática da composição sacra deve estar no plano do serviço à liturgia. Frisamos diversas vezes que os elementos distintivos de uma composição sacra litúrgica não podem ser pré-definidos musicalmente. Ao contrário: os mesmos procedimentos técnicos podem elucidar o texto ou torná-lo redundante; gerar significados retóricos ou construir uma arquitetura pseudo-semântica e hermética; obscurecer o texto ou sublimá-lo em *jubilus*… A diferença está no campo das idéias – melhor seria dizer, parte do campo das idéias, uma vez que sua realização final ocorre sempre na música em si.

É nesta realização que o estudo de estratégias de composição voltadas para a música sacra litúrgica torna-se uma ferramenta eficaz de criação. Ao longo desta pesquisa, abordamos várias possibilidades distintas de vinculação entre música e liturgia na composição. Algumas foram estudadas com mais profundidade; notavelmente, o papel preponderante do texto na composição litúrgica. Abordagens como a composição silábica, o cuidado na clareza da prosódia, a ilustração retórica dos conteúdos do texto e, no caso limite, o distanciamento do texto justificado pelo seu conteúdo litúrgico e balizado pelo *intelligere*, todas estas estratégias vinculam-se à primazia da palavra sagrada na composição sacra. Outro aspecto explorado foi a vinculação da música à ação litúrgica, por meio de rubricas funcionais na partitura e mútua sincronização entre músicos e celebrantes. Esta é uma estratégia que tende a integrar a música como uma parte de uma celebração litúrgica que abarca também aspectos gráficos, sensoriais, e de performance, alinhando todos os elementos para uma maior eficácia racional, simbólica e emocional da liturgia. A questão da sacralidade na música – o pertencimento a uma tradição pela reutilização de modelos, gêneros, estilos e procedimentos musicais distintivos da história da música sacra – foi abordada como uma forma de conferir uma pátina de antiguidade à obra, construindo relações racionais de atribuição de significados convencionalizados, bem como uma aura, muitas vezes inconsciente, de sacralidade à obra. O espaço do incompreensível, e o papel da língua latina neste contexto, foram explorados como uma forma de fazer do tempo e espaço da celebração litúrgica um *locus* sagrado, especial por ser distinto do cotidiano e

separado para Deus. Por fim, enfatizamos e exploramos o espaço e importância do *jubilus,* como vinculação entre o emotivo e o racional, definindo um espaço litrugicamente relevante e justificado para a música em si, tanto no que diz respeito às preocupações musicais de toda obra quanto no que concerne especificamente à função litúrgica da música instrumental.

Muitas outras estratégias de composição férteis para a criação de música sacra litúrgica foram abordadas superficialmente, sem que houvesse espaço ou contexto para aprofundá-los. Em nenhum momento, houve a pretensão de ser exaustivo, ou de restringir caminhos técnicos como meios garantidos e exclusivos para a composição neste campo. Pois, novamente frisamos, as possibilidades, as vias para se abordar a composição de música sacra são muitas, distintas e não-excludentes. A característica essencial e distintiva que se espera encontrar em música sacra composta para a liturgia não reside em elementos técnicos definidos a priori, mas em uma disposição para o serviço. Neste sentido, a composição é quase a encarnação de um compromisso moral – portanto, articula-se na esfera da *inventio* – com conseqüências musicais identificáveis. Em alguns pontos, isso significa submissão da música ao texto; noutros, implica em transcendê-lo. Num contexto pode exigir que se abra mão de procedimentos musicalmente elogiáveis a fim de se priorizar a liturgia (tornar mais curto um prelúdio que poderia ser musicalmente expandido, por exemplo); noutros, pode significar a modificação do texto e da liturgia para melhor servir à teologia que lhe serve de base (como na origem das seqüências). É importante lembrar que as manifestaçãos de um Deus imutável modificam-se continuamente. Neste sentido, é preciso recordar com Brelet que a estética – e a teologia – da música precisa acontecer na música em si; também na música litúrgica, compor é decidir. Importa decidir pela liturgia, pela Igreja: o que isso significa musicalmente é sempre contextual, e precisa ser dito pela própria música.

Uma escolha passível de crítica em *Ad Vigliam et Missam Paschalem* foi a eleição da complexidade como via possível. Seguramente, não houve o intuito de afirmar que a música litúrgica necessita ser complexa. De fato, a grande maioria das iniciativas neste campo, nos séculos XX e XXI, foi dedicada à via da simplicidade: basta pensar em Arvo Pärt e John Tavener; ou, com um pouco mais de complexidade, em James McMillan e Sofia Goubaidulina. Sendo assim, optou-se por explorar um outro caminho, partindo das considerações agostinianas do *jubilus* vinculado ao *intelligere*. Uma vez que a obra destina-se à performance por profissionais,

na data mais festiva da Igreja, optou-se pela busca de um caráter festivo, barroco em sua exuberância. Ainda nas palavras do atual sumo pontífice da Igreja Católica:

> "Enquanto banquete (...) a liturgia prospera no esplendor, e assim clama pelo poder transfigurador da arte. (...) Música eclesiástica com pretensões artísticas não é oposta à essência da liturgia cristã; antes, é uma forma necessária de expressar a crença na glória de Jesus Cristo, que enche o mundo" (1983, p. 2,7) [2].

Esta é uma faceta da casa de Deus que não pode ser esquecida. Assim como há também o tempo de confissão, de silêncio, de Quaresma.

A inesgotável multiplicidade das vias é um convite também para outros compositores explorarem com profundidade este caminho. Nunca houve tanta pluralidade, tantos compositores com tantas idéias e estéticas diferentes quanto no século XX. A Palavra pede por encarnações contemporâneas que reflitam neste tempo as facetas de Deus relevantes para o século XXI. Que este caleidoscópio encha também a casa do Senhor.

Ao longo da dissertação, muitas hipóteses foram levantadas, muitas possibilidades foram erguidas, muitos caminhos de composição foram abordados. É impossível aprofundar todos, é inviável pretender um esgotamento: nisto reside a riqueza do convite. Pois assim como a encarnação de Deus se realiza através da história na multidão da Igreja, é na multidão dos caminhos musicais – oposta à desgastada e antiga pretensão do artista como gênio individual – que Deus continua a pedir uma nova música.

SOLI DEO GLORIA

[2] "As feast, though, the liturgy thrives on splendour and thus calls for the transfiguring power of art. (…) church music with artistic pretensions is not opposed to the essence of Christian liturgy, but is rather a necessary way of expressing belief in the world-filling glory of Jesus Christ."

Referências:

ABBAYE SAINT-PIERRE DE SOLESMES (org). **Graduale triplex.** Solesmis : Normandie Roto, 1998. 918 pp.

AGAWU, K. **Stravinsky's "Mass" and Stravinsky Analysis**. Music Theory Spectrum, Vol. 11, No. 2, (Autumn, 1989), pp. 139-163. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/745933>, acessado em 2 Julho 2008.

AGOSTINHO. **Confissões.** Trad. J. Oliveira Santos & A. Ambrósio de Pina. 8ª Ed. Porto : Livraria Apostolado da Imprensa, 1975.

_____. **De Musica.** Disponível *in: Augustine: Texts and translations* < http://ccat.sas.upenn.edu/jod/augustine/textstrans.html>, acessado em 19 Maio 2008.

_____. **Discorsi.** Disponível *in: Sant'Agostino* < http://www.augustinus.it/italiano/discorsi/index.htm>, acessado em 1 Julho 2008.

ALMEIDA PRADO, J de. **Do Saltério do Rei David – 2 Salmos do peregrino para voz e piano [Salmos 133 e 83].** Manuscrito arquivado no CDMC/Unicamp, Cx1 00064. Campinas, 1991. 21 pp. 1 partitura.

_____. **Magnificat – für 6-stimmigen gemischten Chor a-cappella.** Darmstadt : Tonos international, 1976.8pp. 1 partitura.

_____ . **Messe de Saint Nicolas pour choeur, solistes et orchestre.** Manuscrito arquivado no CDMC/Unicamp, A05 00069 Cx 3 002085. Campinas, 1986. 111pp. 1 partitura. Anexo: programa do concerto de estréia, 20 Dez 1987. Vilars-sur-Glâne, Eglise paroissiale, Fribourg. Choeur de la maîtrisse de villars-sur-glâne, orchestre de chambre de villars-sur-glâne, dir. Philippe Huttenlocher.

_____. **Letter from Patmos.** Darmstadt : Tonos international, 1971. 16pp. 1 partitura.

_____ . **Yerushalaim: Nevé Shalom – Cantata para soprano, Barítono, tenor, Contralto, coro misto e orquestra**. Manuscrito arquivado no CDMC/Unicamp, Cx1 00084 . Campinas, 1993. 79 pp. 1 partitura.

ANTIPHONALE SACROSANCTÆ ROMANÆ ECCLESIÆ PRO DIURNIS HORIS. PII X. PONTIFICIS MAXIMI. Romæ : Typis Polyglottis Vaticanis, 1912. Dinsponível *in: Musica Sacra,* <http://www.musicasacra.com/>, acessado em 1 Julho 2008.

BACH, J. S. **Christmas Oratorio**. Ed. Wilhelm Rust, for the Bach-Gesellschaft Edition. New York : Dover, 1992. 268 pp. 1 partitura.

_____. **Matthäus Passion**. Zürich : Ed. Eulenberg, 1967. 1 partitura (336 pp.). 1 partitura.

_____. **St. John Passion**. Ed. Wilhelm Rust, from the Bach-Gesellschaft Edition. New York : Dover,, 1993. 151 pp. 1 partitura.

BARILI, R. **Retórica**. Trad. Graça Marinho Dias. Lisboa : Editorial Presença, 1979.

BARTH, K. **Fé em busca de compreensão**. Trad. Vera Kikuti [*Fides quærens intellectum*, 1930]. São Paulo : Novo Século, 2003, 2ª ed.

BENTO XIV. **Annus Qui Hunc.** Disponível *in: Papal Encyclicals online* <http://digilander. libero.it/magistero/b14annus.htm>, acessado em 13 Setembro 2007.

BENTO XIV. **Annus qui hunc**. Disponível *in: Intratext* <http://www.intratext.com/IXT/ ITA0227/ INDEX.HTM>, acessado em 10 Outubro 2006.

BENTO XVI. **Summorum Pontificum.** Disponível *in: Sancta Sedes* <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/motu_proprio/documents/hf_benxvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum_lt.html>, acessado em 2 Julho 2008.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Nova Versão Internacional. São Paulo : Ed. Vida, 2000.

BÍBLIA. Latim. **Novum Testamentum Græce et Latine.** Ed. Eberhard Nestle. London : United Bible Societies, 1963.

BISPO, A. A. **O Século XIX na Pesquisa Histórico-Musical Brasileira: Necessidade de sua Reconsideração**. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana,* Vol. 2, No. 1, (Spring - Summer, 1981), pp. 130-142. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/780153> , acessado em 30 Junho 2008.

BLOOM, H. **A angústia da influência – uma teoria da poesia.** Trad. Marcos Santarrita. 2ª Ed. Rio de Janeiro : Imago, 2002.

BRYANT, D. **The 'cori spezzati' of St Mark's: Myth and Reality**. *Early Music History*, Vol. 1, (1981), pp. 165-186. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/853747> , acessado em 13 Maio 2008.

BRELET, G. **Esthétique et création musicale**. Paris : Presses Universitaires de France, 1947.

BUCKINX, B. **O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo**. São Paulo : Editora Giordano,1998.

BUELOW, G. J. **Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography.** *Notes*, Second Series, Vol. 30, No. 2, (Dec., 1973), pp. 250-259. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/895972>, acessado em 5 Maio 2008.

BUTLER, G.**. Fugue and Rhetoric.** *Journal of Music Theory*, Vol. 21, No. 1, (Spring, 1977), pp. 49-109. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/843479>, acessado em 5 Maio 2008.

_____. **J.S.Bach and the Concord-Discord Paradox.** *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 3, (Summer, 1991), pp. 343-357. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/763706>, acessado em 5 Maio 2008.

BYRD, W. **Pange Lingua Glorosi**. Ed. David Fraser. Disponível *in: Choral public domain library* <http://wso.williams.edu/cpdl/sheet/byrd-pan.pdf>, acessado em 19 Maio 2008. 9pp. 1Partitura.

CARDINE, Dom E. **Primeiro ano de canto gregoriano e Semiologia gregoriana.** Trad. Eleanor Florence Dewey. São Paulo : Attar Ediotiral & Palas Athena, 1989.

CHAFFE, E. **Allegorical Music: The "Symbolism" of Tonal Language in the Bach Canons**. *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4, (Autumn, 1984), pp. 340-362. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/763586>, acessado em 9 Abril 2008.

CICERO, **De Inventione.** Trad. C.D. Yonge. Disponível *in: Cicero`s De Inventione*: < http://classicpersuasion.org/pw/cicero/dnvindex.htm>, acessado em 23 Maio 2008.

CORBIN, S**. La cantillation des rituels chrétiens.** *Revue de musicologie*, Vol. 47e, No. 123e. (Jul., 1961), pp. 3-36. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/927238>, acessado em 2 Julho 2008.

CORDEIRO,D.C.S. **A seleção de cantos para o culto cristão: critérios obtidos a partir do estudo da tensão entre tradição e contemporaneidade na história da música sacra cristã ocidental.** São Leopoldo. Tese (Doutorado) – Escola Superior de Teologia.

CROSSLEY, G.W. **St. Augustine's 'De Musica': A Recent Synopsis**. *The Musical Times*, Vol. 92, No. 1297, (Mar., 1951), pp. 127-129. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/933234> acessado em 19 Maio 2008.

CURT LANGE, F. **A Atividade Musical Na Igreja De Sao Jose Do Rio De Janeiro.** *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana,* Vol. 6, No. 2, (Autumn - Winter, 1985), pp. 201-234. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/780201>, acessado em 30 Junho 2008.

_____. **Sobre las Dificiles Huellas de la Musica Antigua del Brasil: La "Missa abreviada" del Padre Jose Mauricio Nunes Garcia.** *Anuario,* Vol. 1, (1965), pp. 15-40. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/779798>, acessado em 30 Junho 2008.

DAHLHAUS, C. **Church Music and Bourgeois Spirit**. *In*: _____. *Nineteenth-Century Music***.** Translation by J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____ . **Estética Musical**. Trad. Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 1991.

DART, T. **Interpretação da Música.** 2ª Ed. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

DES PRÉZ, J. **Missa Ave Maris Stella.** Ed. Alastair Carey. Disponível *in: Choral public domain library* < http://www.cpdl.org/wiki/index.php/Missa_Ave_maris_stella_%28Josquin_Des_Prez%29>, aceessado em 13 Maio 2008. 38 pp. 1 partitura.

_____. **Missa Pange Lingua – Kyrie.** Ed. Dan Foster. Disponível *in: Aoede Consort* <http://aoedeconsort.org/scores/Josquin_MPL_Kyrie.pdf>, acessado em 19 Maio 2008.

DOTTORI, M. **Achegas para a história dos mestres de capela no Rio de Janeiro colonial.** *Revista Música,* São Paulo, v. 7 n.1/2: 37- 46 maio/novembro 1996.

_____. **A dodecafonia sobe – com Balzac eProust – os degraus ao paraíso**. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Vol 8, Nº 1, Julho 2007 – Nº Especial – III SINCAM, pp. 37-48. Diponível *in*: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/9/showToc>, acessado em 23 Maio 2007.

_____. **De Gêneros, de Macacos, e do Ensino da Composição Musica**l. *In*: Beatriz Ilari. (Org.). *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música da percepeção à produção*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006, p. 145-162.

_____. **Música colonial brasileira: transposição e invenção.** *In:* Tânia Maria Tavares Bessone e Tereza Aline P. Queiroz (org.) *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: Expressão e Cultura/EdUSP, 1997b, pp. 513-522.

_____. **The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommeli,** with especial emphasis on their funeral music. Cardiff. Tese (Doutorado) – University of Wales, 1997.

_____**. "Ut Rhetorica Musica" Análise do moteto "O vos omnes" a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira.** *Revista Música*, São Paulo, v.3, n.1: 53-69 Maio 1992.

DUPRAT, R. **Musica na Matriz e Sé de São Paulo Colonial**. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, Vol. 11, (1975), pp. 8-68. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/779884>, acessado em 30 Junho 2008.

ENGELHARDT, J. **[Untitled Review].** *Notes*, Second Series, Vol. 57, No. 4, (Jun., 2001), pp. 987-993. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/901025>, acessado em 13 Maio 2008.

EWEN, D. **The Complete Book of 20th Century Music**. New and revised edition. Englewood Cliff : Practice-Hall, Inc., 1959.

FERETTI, Dom P. **Estétique Grégorienne** ou Traité des Formes Musicales du Chant Grégorien. Solesmes : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1938.

FISK, J. **The New Simplicity: The Music of Gorecki, Tavener and Part.** *The Hudson Review,* Vol. 47, No. 3, (Autumn, 1994), pp. 394-412. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable /3851788>, acessado em 13 Maio 2008.

GARBARINO, G.; BARTOLOZZI, B. **Metodo per clarinetto.** Trad. Reginald Smith Brindle. Milano : Edizioni Suvini Zerboni.

GARWOOD, D. **A Liturgy of Division: Sacred Music.** *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 23, No. 3, (Sep., 2001), pp. 83-88. Disponível *in*: < http://www.jstor.org/stable/3246337>, acessado em 13 Maio 2008.

GENTILUCCI, A. **Guida all'ascolto dela Musica Contemporânea**: Dalle prime avanguardie alla nuova musica. 6. ed. Milano : Giangiacomo Feltrinelli Editore,1983.

GRADUALE ROMANUM. Thomas, J. vic. gen. (org) Imprimatur: Tornaci, die 24 decembris 1973. Tournai, Belgium: Desclée & Co., 1974.

GRADUALE SACROSANCTÆ ROMANÆ ECCLESIÆ DE TEMPORE ET DE SANCTIS. PII X. PONTIFICIS MAXIMI. Parisiis : Desclee & Socii,S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961. Disponível *in: Musica Sacra,* <http://www.musicasacra. com/>, acessado em 1 Julho 2008.

GRIFFITHS, P. **A Música Moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Tradução de: Clóvis Marques. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1998.

GROVE. **Dicionário Grove de Música** - Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande. 2. Ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1990.

HANDEL, G.F. **Messiah.** Ed. Eleanor Selfridge Field & Nicholas McGegan, baseada na Ed. Chrysander. Disponível *in: Center for Computer Assisted Research in Humanitites* <http://www.ccarh.org/publications/scores/handel/messiah/score/?C=N;O=D>, acessado em 1 Julho 2008.

HASSLER, H.L. **Mein gmuth ist mir verwirret.** Ed. Rafael Ornes. Disponível *in: Choral public domain library* <http://wso.williams.edu/cpdl/sheet/hassler/hass-gmu.pdf>, acessado em 18 Maio 2008. 2pp. 1 partitura.

HAYDN, J**. The Creation.** New York : Dover, 1990. 245 pp. 1 partitura.

HILL, P. (Ed.) **The Messiaen Companion.** Portland : Amadeus Press, 1994.

HOFFMAN, M. **Music at Mass:** what the church teaches about liturgical music. Disponível *in: Matthew Hofman.net* <http://www.matthewhoffman.net/music/>, acessado em 10 Outubro 2006.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA, Pe. **Gradual de São Sebastião** [*Justus cum ceciderit*] para coro, soprano solo, orquestra e órgão. Pesquisa e texto, Cleofe Person de Mattos. : Rio de Janeiro : Funarte, INM, PRO-MEMUS – MEC, 1980. 52 pp. 1 partitura.

_____. **Matinas do Natal** para coro, solistas, orquestra e órgão. Pesquisa e baixo cifrado, René Brighenti, revisão Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro : Funarte, INM – MEC, 1978. 69 pp.

_____. **Missa de Santa Cecília (1826)** para solistas, coro e grande orquestra. Pesquisa e texto, Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro : Funarte, INM, PRO-MEMUS – MEC, 1984. 376 pp. 1 partitura.

_____. **Missa Pastoril para Noite de Natal de 1811** para solistas, coro e orquestra. Pesquisa e texto, Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro : Funarte, INM, PRO-MEMUS – MEC, 1982. 120 pp. 1 partitura.

_____. **Réquiem in d** per Soli SATB, Coro SATB ed Orchestra. Primeira Edição. Edição, Cleofe Person de Mattos. Stuttgart : Carus-Verlag, 1994. 118 pp. 1 partitura.

_____. **Salmos – Laudate Pueri (112), Laudate Dominum (116) (1826)** para flautas, trompas, coro, solos, violinos, violoncelo, contrabaixo. Pesquisa e texto, Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro : Funarte, INM, PRO-MEMUS – MEC, 1980. 132 pp. 1 partitura.

KAUTNY, O. **Arvo Pärts "Passio" und Johann Sebastian Bachs "Johannespassion" - Rezeptionsästhetische Perspektiven.** *Archiv für Musikwissenschaft*, 56. Jahrg., H. 3., (1999), pp. 198-223. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/930931> , acessado em 13 Maio 2008.

KNEPLER, G. **La storia che spiega la musica**. Tradução de Sandro Barbera. Milano : Ricordi, 1989.

KRAMER, L. **Music, Metaphor and Metaphysics**. *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1888, (Autumn, 2004), pp. 5-18. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/4149109>, acessado em 5 Maio 2008.

LEACH, E.E. **The little pipe sings sweetly while the fowler deceives the bird': sirens in the later middle ages**. *Music & Letters*, Vol 87 No. 2, May 2006, p.187-211. Oxford : Oxford University Press, 2006.

LEECH-WILKINSON, D. **Machaut's Mass –** an introduction. Oxford : Clarendon Paperbacks, 1990.

LOWINSKI, E.E. **Musical Genius--Evolution and Origins of a Concept.** *The Musical Quarterly,* Vol. 50, No. 3, (Jul., 1964), pp. 321-340. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/741019>, acessado em 5 Maio 2008.

MAW, D. **Machaut and the 'Critical' Phase of Medieval Polyphony.** *Music & Letters*, Vol 87 No. 2, May 2006, p.262-294. Oxford : Oxford University Press, 2006

McCARTHY, K. **'Brought to sepake English with the rest': Byrd's motet contrafacta.** *The Musical Times*, Vol 148 Number 1900, Autumn 2007, p. 51-60. Berkhamsted, Herts : The Musical Times Publications Ltd, 2007.

MENCARELLI, P.; BARTOLOZZI, B. **Metodo per flauto.** Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1975.

MESSIAEN, O. **Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité – pour orgue.** Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc,1973. 1 partitura.

_____. **La transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ – pour choeur mixte, sept solistes instrumentaux, et um três grand orchestre.** Paris : Ed. Alphonses Leduc, 1972.437pp. 1 partitura.

MISSALE ROMANUM. PII V PONTIFICIS MAXIMI. Reimpressio Editionis XXVIII. Bonnæ ad Rhenum, 2004. Disponível *in: Musica Sacra,* <http://www.musicasacra.com/>, acessado em 1 Julho 2008.

MODOLO, P. **Música: Explicatio Textus, Prædicatio Sonora.** *Fides Reformata* 1/1 (1996). Disponível *in:* <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLUME_I__1996__1/musica....pdf> , acessado em 1 Julho 2008.

MORPUGO-TAGLIABUE, G. **Anatomia del Barroco**. Palermo : Aesthetica edizioni, 1987.

MOZART, W. A. **Grand Mass in C Minor, K 427**. Vocal Score (Alois Schmitt). New York : Edwin F. Kalmus, publisher of music, 1948. 1 partitura.

NICODEMUS, A. **Sempre Reformando ou Sempre Mudando?** Disponível *in: O Tempora, O Mores* <http://tempora-mores.blogspot.com/2006_04_01_tempora-mores_archive.html>, acessado em 30 de Janeiro de 2007.

MEYER-BAER, K. **Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's de Musica**. *In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3, (Mar., 1953), pp. 224-230. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/426761>, acessado em 2 julho 2008.

ORGAN, T. **Oxymorons as Theological Symbols.** Disponível *in: Religion on-line.org* <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1440>, acessado em 5 Maio 2008.

PALESTRINA, G.P da. **Missa Aeterna Christi Munera** . Ed. Breitkopf & Härtel. Disponível *in: Choral public domain library* <http://www.cpdl.org/wiki/index.php/Missa_Aeterna_Christi_Munera_%28Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina%29>, acessado em 13 Maio 2008. 16 pp. 1 partitura.

PENDERECKI, K. **Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam.** Celle: Moeck Verlag, 1967. 1 partitura (114 pp.).

PIO X. **Tra le sollicitudine**. Disponível *in: A Santa Sé* <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini_po.html>, acessado em 22 de Setembro de 2007.

PIO XII. ***Mediator Dei* of Pope Pio XII on the Sacred Liturgy.** *In*: *Idem.*

PAULO VI. **Sacrosanctum Concilium.** Constitution on the Sacred Liturgy – Second Vatican Council. Disponível *in: Adoremus* <http://www.adoremus.org/SacrosanctumConcilium.html#anchor15165673>, acessado em 10 Outubro 2006.

PIANA, G. **A filosofia da música.** Bauru : EDUSC, 2001.

PLATÃO. **Górgias**. Disponível *in: Clube de leituras* <http://www.clube-de-leituras.net/upload/e_livros/clle000020.pdf>, acessado em 11 Maio 2008.

PLATO. **Gorgias**. Disponível *in: The Internet Classics Archive* <http://classics.mit.edu/Plato/gorgias.html>, acessado em 11 maio 2008.

POTHIER, Dom J. **Les melodies grégoriennes.** Paris : Stock Musique , 1980.

QUINTILIAN, M. F. **Institutes of Oratory.** Trad. Rev. John Selby Watson (1856). Disponível *in: Quintilian`s Institutes of Oratory* <http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/index.html>, acessado em 2 Julho 2008.

RATNER, L. **Classic Music:** Expression, Form and Style. New York : Schirmer Books, 1980.

RATZINGER, J. Card. **Theological problems of church music** (1983). Disponível *in: Musica Sacra* <http://www.musicasacra.com/theological-problems/>, acessado em 30 Abril 2008.

RICKARDS, G. **[Untitled Review].** *Tempo*, New Series, No. 186, (Sep., 1993), pp. 48-49. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/944887>, acessado em 14 Maio 2008.

ROLHEISER, R. **The Holy Longing – The search for a christian spirituality.** Doubleday : New York, 1999.

ROXO, Mons. R. **O Senhor e a História.** Petrópolis : Ed. Vozes, 1969.

SAULNIER, Dom D. **Gregorian Chant:** a guide. Trad: Edward Schaefer. Solesmes : Abbaye Saint-Pierre, 2003.

SCHAEFFER, F. A. **How should we then live?** The rise and decline of western thought and culture. Old Tappan: Fleming H. Revell Company, 1976.

SCHELLHOUS, R.A. **Form and Spirituality in Bach's "St. Matthew Passion"**. *The Musical Quarterly*, Vol. 71, No. 3, Anniversaries: 1. Johann Sebastian Bach-b. 1685; Heinrich Schutz-b. 1585, (1985), pp. 295-326. Disponível *in:* < http://www.jstor.org/stable/948158>, acessado em 9 Abril 2008.

SCHOENBERG, A. **Fundamentals of musical composition**. Ed. Gerald Strang & Leonard Stein. London : Faber and faber, 1970.

SIMMS, B. **Music of the twentieth century –** an anthology. New York : Schirmer Books, 1986.

SMALLEY *et al.* **Personal Viewpoints: Notes by Five Composers.** *Tempo*, New Ser., No. 81, Stravinsky's 85th Birthday. (Summer, 1967), pp. 19-29. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/943883>, acessado em 2 Julho 2008.

STEFANI, G. **Musica e Religione nell'Italia Barroca.** Palermo : S.F. Flaccovio Editore., 1975.

STRAUS, J. **Remaking the Past :** Musical Modernism and the influence of Tonal Tradition. Cambridge, Massachusets, and London, England : Harvard University Press, 1990.

STRAVINSKY, I. **Poética Musical em Seis Lições.** Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1996.

TARRY, J. E. **Music in the Educational Philosophy of Martin Luther.** *Journal of Research in Music Education*, Vol. 21, No. 4, (Winter, 1973), pp. 355-365. Disponível *in*: <http://www.jstor.org/stable/3344909>, acessado em 20 Maio 2008.

TARUSKIN, R. **Stravinsky and the Russian Traditions: a biography of the works through Mavra.** Berkeley : Universtity of California Press, 1996.

TOFT, R. **Pitch Content and Modal Procedure in Josquin's "Absalon, fili mi".** *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, D. 33ste, Afl. 1ste/2de, (1983), pp. 3-27. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/939058>, acessado em 5 Maio 2008.

VICTORIA, T.L. de. **Missa Ave Maris Stella – Kyrie.** Ed. Nancho Alvarez. Disponível em *Tomás Luís de Victoria.org* < *http://www.upv.es/coro/victoria/pdf/Ave_Maris_Stella-1-Kyrie.pdf*>, acessado em 19 Maio 2008. 3pp. 1 partitura.

_____.**Pange Lingua Gloriosi (In festo Corporis Christi).** Ed. Nancho Alvarez. Disponível em *idem* <http://www.upv.es/coro/victoria/pdf/Pange_Lingua_Gloriosi.pdf>, acessado em 19 Maio 2008. 4pp. 1 partitura.

VILLA-LOBOS, H. **Missa São-Sebastião.** Fotocópia de manuscrito arquivada na Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp, Campinas, 1937. 1 partitura.

VLAD,R. **Le musiche religiose di Strawinsky**. *In*: _____. *Strawinsky*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1973.

VONA, L. **Idee per un'estetica teologica della musica**. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, 2002.

WILLIAMS, P. **Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 1: What Is 'Figurenlehre'?** *The Musical Times*, Vol. 120, No. 1636, (Jun., 1979), pp. 476-479. Disponível *in:* <http://www.jstor.org/stable/961098>, acessado em 5 Maio 2008.

WILSON, D. F. **Music of the Middle Ages** – Style and Structure. New York : Schirmer Books, 1990.

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.