

MÚSICA

**UM PANORAMA DA MÚSICA
SACRA DO SÉCULO XX:
FUNDAMENTOS DE UMA POÉTICA
COMPOSICIONAL CATÓLICA**

MARCO ANTÔNIO RAMOS FEITOSA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

TESE DE DOUTORADO

JANEIRO DE 2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGM

**UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX:
FUNDAMENTOS DE UMA POÉTICA COMPOSICIONAL CATÓLICA**

MARCO ANTÔNIO RAMOS FEITOSA

RIO DE JANEIRO, 2018

MARCO ANTÔNIO RAMOS FEITOSA

**UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX:
FUNDAMENTOS DE UMA POÉTICA COMPOSICIONAL CATÓLICA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas.

Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizado pelo autor

F311 Feitosa, Marco Antônio Ramos
Um panorama da música sacra do século XX:
fundamentos de uma poética composicional católica /
Marco Antônio Ramos Feitosa. -- Rio de Janeiro, 2018.
414 f.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2018.

1. Composição Musical. 2. Música Sacra. 3. Século
XX. 4. Igreja Católica. I. Lucas, Marcos Vieira,
orient. II. Título.

Autorizo a reprodução total ou parcial da minha tese “Um panorama da música sacra do século XX: fundamentos de uma poética composicional católica”, para fins didáticos (estudo e pesquisa), desde que citada a fonte.



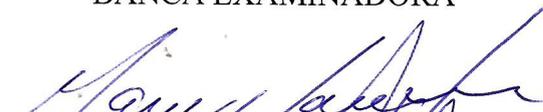
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX: fundamentos de uma poética
composicional católica
por

MARCO ANTÔNIO RAMOS FEITOSA

BANCA EXAMINADORA



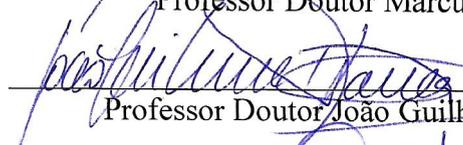
Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)



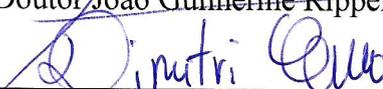
Professor Doutor Daniel Eduardo Quaranta



Professor Doutor Marcus Straubel Wolff



Professor Doutor João Guilherme Ripper Vianna



Professor Doutor Dimitri de Ávila Cervo

Conceito: aprovada

JANEIRO DE 2018

Para a glória de Deus e a santificação dos homens.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e graças concedidas ao longo dela.

À minha família e amigos, pelo apoio e incentivo de sempre.

À minha esposa Maurine, pelo amor, companhia e dedicação.

Ao meu orientador, o professor Marcos Lucas, pelo acolhimento, amizade e ensinamentos.

Aos professores Carole Gubernikoff, Sílvio Merhy, Bryan Holmes, Dimitri Cervo, Pauxy Gentil-Nunes, Daniel Quaranta, Liduino Pitombeira, Valéria Matos, Marcus Wolff, Carlos Almada e João Guilherme Ripper, pelas inestimáveis colaborações com minha trajetória acadêmica e valiosas contribuições para esta tese.

À Danielly Souza e ao Madrigal Contemporâneo, pelas belas interpretações de minhas obras.

Aos funcionários do PPGM, Leandro Alves e Leonardo Felix, pela presteza e solicitude.

À CAPES, pelo apoio financeiro através da concessão de bolsa de estudos do Programa de Demanda Social (DS).

NIHIL OBSTAT

É preciso que a música aparente
no vaso harmonizado pelo oleiro
seja perfeitamente consistente
com o gesto interior, seu companheiro

e fazedor. O vaso encerra o cheiro
e os ritmos da terra e da semente
porque antes de ser forma foi primeiro
humildade de barro paciente.

Deus, que concebe o cântaro e o separa
da argila lentamente, foi fazendo
do meu aprendizado o Seu compêndio

de opacidades cada vez mais claras,
e com silêncios sempre mais esplêndidos
foi limando, aguçando o que escutara.

Bruno Tolentino, *O Mundo como Ideia*

FEITOSA, Marco. *Um Panorama da Música Sacra do Século XX: fundamentos de uma poética composicional católica*. 2018. 414 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese apresenta o processo de fundamentação e desenvolvimento de uma poética composicional em conformidade com a doutrina católica, a partir de três diretrizes fundamentais que ilustram um panorama da música sacra do século XX: a primeira corresponde aos fundamentos teóricos, estabelecidos através de uma revisão bibliográfica acerca do sagrado e da música sacra; a segunda aos fundamentos canônicos, decorrentes de uma leitura dos documentos normativos da Igreja Católica sobre a música sacra; e a terceira aos fundamentos musicais, obtidos por meio de discussões e análises de obras variadas do repertório musical sacro do período em questão. Ao final, são também apresentados os memoriais dos produtos artísticos como resultado das aplicações composicionais de todo esse arcabouço poético-musical.

Palavras-chave: Composição Musical. Música Sacra. Século XX. Igreja Católica.

FEITOSA, Marco. *An Overview of Twentieth-Century Sacred Music: fundamentals of a Catholic compositional poetics*. 2018. 414 pp. Thesis (Music Doctorate) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis presents the reasoning and developing process of a compositional poetics in accordance with Catholic doctrine, based on three fundamental guidelines which illustrate an overview of twentieth-century sacred music. The first guideline corresponds to the theoretical fundamentals established through a bibliographical review about the sacred and the sacred music. The second one represents the canonical fundamentals resulting from a reading of the normative Catholic Church documents on sacred music. And finally the third one concerns the musical fundamentals obtained through discussions and analyzes of varied works from twentieth-century sacred repertoire. At the end the memorials of artistic products are also presented as a result of the compositional applications of this entire poetic-musical framework.

Keywords: Music Composition. Sacred Music. Twentieth-Century. Catholic Church.

FEITOSA, Marco. *Un Panorama della Musica Sacra del XX Secolo: fondamenti di una poetica compositiva cattolica*. 2018. 414 p. Tesi (Dottorato in Musica) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RIASSUNTO

Questa tesi presenta il processo di ragionamento e sviluppo di una poetica compositiva secondo la dottrina cattolica, basata su tre linee guida fondamentali che illustrano un panorama della musica sacra del XX secolo. La prima corrisponde alle basi teoriche stabilite attraverso una rassegna bibliografica sul sacro e la musica sacra. La seconda tratta delle basi canoniche estratte dalla lettura dei documenti normativi della Chiesa Cattolica sulla musica sacra. E la terza si occupa delle basi musicali ottenute attraverso discussioni e analisi di varie opere del repertorio musicale sacro del periodo in questione. Infine, si presentano anche i memoriali dei prodotti artistici come risultato delle applicazioni compositive di tutto questo quadro poetico-musicale.

Parole chiave: Composizione Musicale. Musica Sacra. XX Secolo. Chiesa Cattolica.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CA	Carta aos Artistas
CIC	Catecismo da Igreja Católica
CMAA	<i>Church Music Association of America</i> (Associação de Música Sacra da América)
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
DC	Constituição Apostólica <i>Divini Cultus</i> sobre a Liturgia, Canto Gregoriano e Música Sacra (1928)
IGMR	Instrução Geral do Missal Romano
MS	Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos <i>Musicam Sacram</i> sobre a Música na Sagrada Liturgia (1967)
MSD	Encíclica <i>Musicae Sacrae Disciplina</i> sobre a Música Sacra (1955)
MSSL	Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia (1958)
NTGL	<i>New Testament Greek Lexicon</i> (Léxico Grego do Novo Testamento)
OTHL	<i>Old Testament Hebrew Lexicon</i> (Léxico Hebraico do Antigo Testamento)
QMS	Quirógrafo no centenário do Motu Proprio <i>Tra Le Sollecitudini</i> sobre a Música Sacra (2003)
RM	Encíclica <i>Redemptoris Missio</i> sobre a Validade Permanente do Mandato Missionário (1990)
SC	Constituição Conciliar <i>Sacrosanctum Concilium</i> sobre a Sagrada Liturgia (1963)
TLS	Motu Proprio <i>Tra Le Sollecitudini</i> sobre a Música Sacra (1903)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Inscrição em latim arcaico encontrada no santuário romano <i>Lapis Niger</i>	28
Figura 2: Detalhe de <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> (BOSCH, 1490-1510).	58
Figura 3: Imagem de Nossa Senhora Aparecida.....	205
Figura 4: Nave central da <i>Basílica de Nossa Senhora Aparecida</i>	206
Figura 5: Elementos da flora brasileira.	206
Figura 6: Anjos étnicos.	207

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Publicações de livros, documentos e estudos da CNBB.....	84
Quadro 2: Publicações avulsas da CNBB.	85
Quadro 3: Texto de <i>V. Agnus Dei</i>	90
Quadro 4: Estrutura de <i>Genesis Suite</i>	95
Quadro 5: Texto de <i>Lux Aeterna</i>	101
Quadro 6: Texto de <i>De profundis</i>	126
Quadro 7: Estrutura de <i>De profundis</i>	130
Quadro 8: Estrutura de <i>I. Senhor</i>	134
Quadro 9: Texto de <i>Pater Noster</i>	141
Quadro 10: Estrutura de <i>Pater Noster</i>	141
Quadro 11: Estrutura de <i>O sertão de ser tão só</i>	149
Quadro 12: Estrutura de <i>Missa Nupcial</i>	174
Quadro 13: Estrutura de <i>I. Cortejo de Entrada: Padrinhos, Pais e Noivo</i>	176
Quadro 14: Estrutura de <i>II. Cortejo de Entrada: Damas e Pajens</i>	180
Quadro 15: Estrutura de <i>III. Cortejo de Entrada: Noiva (Ave Maria)</i>	183
Quadro 16: Estrutura de <i>V. Glória</i>	189
Quadro 17: Estrutura de <i>VIII. Santo</i>	196
Quadro 18: Texto de <i>Ave Verum Corpus</i>	200
Quadro 19: Correspondências de cada movimento.	208
Quadro 20: Seções de <i>I. Senhor</i>	209
Quadro 21: Seções de <i>V. Cordeiro de Deus</i>	223

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Debussy, <i>Prélude à l'Après-Midi d'un Faune</i> (c. 1-10).	86
Exemplo 2: Seção A, imitações canônicas com classes de intervalos a T_{10}	91
Exemplo 3: Seção B, imitações canônicas com classes de intervalos a T_2	92
Exemplo 4: Seção C, imitações canônicas com classes de intervalos a T_2	93
Exemplo 5: Relações entre as classes de intervalos das seções vocais A, B e C.	94
Exemplo 6: Matriz dodecafônica de <i>Prelude</i>	97
Exemplo 7: Schoenberg, <i>Prelude</i> , Op. 44 (c. 1-8).	97
Exemplo 8: Schoenberg, <i>Prelude</i> , Op. 44 (c. 24-32).	98
Exemplo 9: Schoenberg, <i>Prelude</i> , Op. 44 (c. 80-83).	99
Exemplo 10: Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> (c. 1-8).	104
Exemplo 11: Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> (c. 66-69).	105
Exemplo 12: Bula de <i>Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam</i>	109
Exemplo 13: Eventos pontuais e delimitados (Parte I, n. 5 e Parte II, n. 25).	110
Exemplo 14: Alternâncias de planos texturais (Parte I, n. 5).	111
Exemplo 15: Simultaneidades de planos heterogêneos (Parte I, n. 10).	111
Exemplo 16: Atmosfera sonora de grande densidade (Parte I, n. 13).	112
Exemplo 17: Ambientação caótica com intensa atividade (Parte II, n. 16).	112
Exemplo 18: Modalismo (Mi Eólio) em <i>I. Requiem</i> (c. 16-19).	118
Exemplo 19: Serialismo livre em <i>II. Kyrie</i> (c. 1-5).	118
Exemplo 20: Fugato atonal em <i>II. Kyrie</i> (c. 24-29).	119
Exemplo 21: Processo de preenchimento cromático em <i>III. Dies Irae</i> (c. 1-5).	119
Exemplo 22: <i>Cluster</i> cromático em <i>III. Dies Irae</i> (c. 36-42).	120
Exemplo 23: Uso da fala em <i>IV. Tuba Mirum</i> (c. 6-10).	121
Exemplo 24: Fragmentação silábica do texto em <i>VI. Recordare</i> (c. 22-27).	121
Exemplo 25: Vibratos nos instrumentos elétricos em <i>IV. Tuba Mirum</i> (c. 1-4).	121
Exemplo 26: Polirritmia de <i>clusters</i> em <i>IV. Tuba Mirum</i> (c. 19-23).	122
Exemplo 27: Uso do flexatone em <i>IV. Tuba Mirum</i> (c. 38-43).	122
Exemplo 28: Excerto de <i>XIII. Credo</i> (c. 51-53).	123
Exemplo 29: Compassos iniciais de <i>De profundis</i> (c. 1-6).	127
Exemplo 30: Técnica <i>tintinnabuli</i> a 2 vozes (c. 19-22).	128

Exemplo 31: Alternâncias entre as vozes (c. 26-30).....	128
Exemplo 32: Técnica <i>tintinnabuli</i> a 3 vozes (c. 40-42).	129
Exemplo 33: Técnica <i>tintinnabuli</i> a 4 vozes (c. 62-68).	129
Exemplo 34: Final (c. 81-83).....	130
Exemplo 35: Ritmos de origem africana (c. 7).....	134
Exemplo 36: Outros elementos que constituem <i>I. Senhor</i> (c. 11-14).	135
Exemplo 37: Modos utilizados (Lídio e Mixolídio).	135
Exemplo 38: Encadeamentos harmônicos não convencionais e paralelismos (c. 67-70).....	136
Exemplo 39: Procedimentos canônicos por intervalos variáveis (c. 6-20).	136
Exemplo 40: Uso de notação musical contemporânea (c. 121-122).....	137
Exemplo 41: Flutuação métrica (c. 207-210).	138
Exemplo 42: Paralelismos em terças (c. 264-273).	138
Exemplo 43: Introdução de <i>Pater Noster</i> (c. 1-5).	143
Exemplo 44: Seção A ₁ de <i>Pater Noster</i> (c. 6-13).....	143
Exemplo 45: Seção A ₂ de <i>Pater Noster</i> (c. 14-24).....	144
Exemplo 46: Seção B ₁ de <i>Pater Noster</i> (c. 25-33).	144
Exemplo 47: Seção B ₂ de <i>Pater Noster</i> (c. 34-41).	145
Exemplo 48: Seção B ₃ de <i>Pater Noster</i> (c. 42-49).	146
Exemplo 49: Seção B ₄ de <i>Pater Noster</i> (c. 50-57).	146
Exemplo 50: Coda de <i>Pater Noster</i> (c. 58-65).	147
Exemplo 51: Coda de <i>Pater Noster</i> (c. 66-70).	148
Exemplo 52: Melodia executada pelo fagote (c. 8-46).	152
Exemplo 53: Estrutura intervalar do modo de Lá Dórico.	153
Exemplo 54: Procedimentos composicionais em planos musicais distintos (c. 24-32).....	154
Exemplo 55: Clímax musical de <i>I. Lamento</i> (c. 40-46).	155
Exemplo 56: Primeira seção transitória (c. 51-60).	156
Exemplo 57: Disposição intervalar da primeira seção transitória (c. 51-59).	156
Exemplo 58: Seção transitória final (c. 67-76).....	157
Exemplo 59: Excertos das obras que serviram de materiais composicionais.	158
Exemplo 60: Introdução com citações simultâneas (c. 1-18).....	161
Exemplo 61: Citação fragmentada de <i>Procissão</i> de Gilberto Gil (c. 19-21).	162
Exemplo 62: Citação de <i>Meu Divino São José</i> (c. 22-28).	163
Exemplo 63: Citações em planos distintos (c. 29-35).....	164
Exemplo 64: Seção com citações e processos de repetição (c. 36-42).	165

Exemplo 65: Compassos finais de <i>II. Procissão</i> (c. 50-57).....	166
Exemplo 66: Melodia principal executada pelo oboé (c. 23-30).....	167
Exemplo 67: Estrutura intervalar do modo de Mi Dórico.....	168
Exemplo 68: Acompanhamento da melodia principal (c. 21-22).....	168
Exemplo 69: Escala pentatônica menor.	168
Exemplo 70: Gesto inicial baseado na escala pentatônica (c. 1-2).....	169
Exemplo 71: Fragmentação da melodia principal (c. 6).	170
Exemplo 72: <i>Solo</i> de contrabaixo baseado no acompanhamento (c. 10-19).....	171
Exemplo 73: <i>Solo</i> de flauta baseado na escala pentatônica (c. 49-54).	172
Exemplo 74: Seção baseada na escala pentatônica (c. 81-85).....	172
Exemplo 75: Cânone da melodia principal nas cordas (c. 104-108).	173
Exemplo 76: Melodia cíclica (c. 1-20).....	177
Exemplo 77: Pachelbel, <i>Cânone em Ré Maior</i> (c. 1-7).	178
Exemplo 78: Bach, <i>Suíte para Orquestra N° 3 em Ré Maior, II. Ária</i> (c. 1-3).....	178
Exemplo 79: Citação da melodia da <i>Ária</i> com variações (c. 21-34).	179
Exemplo 80: Bloco de repetição final (c. 131-140).....	179
Exemplo 81: Seção A (c. 9-16).....	181
Exemplo 82: Seção B ₁ (c. 17-21).....	181
Exemplo 83: Seção B ₂ (c. 21-27)	181
Exemplo 84: Seção C (c. 29-36).....	182
Exemplo 85: Recapitulação da seção A (c. 37-42).....	182
Exemplo 86: Seção A (c. 6-17).....	183
Exemplo 87: Seção B (c. 17-32).....	184
Exemplo 88: Contracanto tocado pelo violoncelo na seção B' (47-60).	185
Exemplo 89: Coda (c. 60-71).	185
Exemplo 90: <i>Cluster</i> diatônico (c. 1-4).....	186
Exemplo 91: Sequência harmônica diatônica (c. 4-13).	187
Exemplo 92: Procedimentos de imitação canônica (c. 14-27).	188
Exemplo 93: Uso da fala (c. 28-37).....	188
Exemplo 94: Seção A (c. 1-4).	190
Exemplo 95: Seção B (c. 9-18).....	190
Exemplo 96: Gesto musical de transição da seção A para B (c. 7-8).....	191
Exemplo 97: Gesto musical de transição da seção B para A (c. 15-20).	191
Exemplo 98: Textura pandiatônica sobre o modo de Dó Lídio (c. 1-6).	193

Exemplo 99: <i>Cluster</i> diatônico com seis alturas distintas (c. 9-10).....	194
Exemplo 100: Variações da melodia principal do primeiro movimento (c. 1-9).....	194
Exemplo 101: Textura vocal relativamente micropolifônica (c. 18-25).....	195
Exemplo 102: Escala hexatônica.	196
Exemplo 103: Seção A (c. 6-12).....	196
Exemplo 104: Seção B (c. 26-35).....	197
Exemplo 105: Seção C (c. 43-52).....	197
Exemplo 106: Fragmentação silábica do texto (c. 3-4).	198
Exemplo 107: Alomerado quartal (c. 19-20).....	199
Exemplo 108: Paralelismos em quartas (c. 8-12).	201
Exemplo 109: Paralelismos em terças (c. 20-22).	201
Exemplo 110: Emprego da técnica <i>tintinnabuli</i> a 2 vozes (c. 33-37).....	202
Exemplo 111: Emprego da técnica <i>tintinnabuli</i> a 4 vozes (c. 45-48).....	202
Exemplo 112: Tchaikovsky, <i>Concerto para Piano Nº 1</i> , Op. 23 (c. 1-15).....	203
Exemplo 113: Final (c. 70-79).....	203
Exemplo 114: Conjunto simétrico e centros tonais dos respectivos movimentos.....	208
Exemplo 115: Melodia temática e suas variações (c. 1, 12-16 e 22-28).....	210
Exemplo 116: Textura micropolifônica de adensamento sonoro (c. 2-11).....	210
Exemplo 117: Textura homofônica de aglomerados quartais (c. 14-20).....	211
Exemplo 118: Responso com acompanhamento rítmico (c. 28-31).....	212
Exemplo 119: Escala pentatônica.	213
Exemplo 120: Matriz rotatória da escala pentatônica.	213
Exemplo 121: Introdução motívica de <i>II. Glória</i> (c. 1-4).....	214
Exemplo 122: Aglomerados quartais (c. 5-9).....	214
Exemplo 123: Textura pandiatônica (c. 22-30).....	215
Exemplo 124: “Canto falado” (c. 33-38) e “fala cantada” (c. 55-56).....	215
Exemplo 125: Seção final de <i>II. Glória</i> (c. 73-92).....	216
Exemplo 126: Micropolifonia amétrica.	218
Exemplo 127: Esquema de expansões e contrações intervalares.	219
Exemplo 128: Restabelecimento do centro tonal.	219
Exemplo 129: Tratamento percussivo do órgão (c. 1-6).....	220
Exemplo 130: Contracanto melódico (9-12).....	221
Exemplo 131: Intensa atividade rítmica e colorido tonal (c. 21-26).	221
Exemplo 132: Seção final de <i>IV. Santo</i> (c. 29-33).....	222

Exemplo 133: Melodia temática de <i>V. Cordeiro de Deus</i> (c. 1).	223
Exemplo 134: Seção final com textura micropolifônica (c. 31-35).....	224

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS: A GÊNESE DE UMA POÉTICA	27
1.1 Aspectos do sagrado.....	28
1.2 O que é música sacra?	40
1.3 Recorte temático.....	52
2. FUNDAMENTOS CANÔNICOS: A MÚSICA SACRA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA CATÓLICA	55
2.1 Pio X, Motu Proprio <i>Tra Le Sollecitudini</i> sobre a Música Sacra (1903)	60
2.2 Pio XI, Constituição Apostólica <i>Divini Cultus</i> sobre a Liturgia, Canto Gregoriano e Música Sacra (1928)	63
2.3 Pio XII, Encíclica <i>Musicae Sacrae Disciplina</i> sobre a Música Sacra (1955)	64
2.4 Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia (1958)	67
2.5 Constituição Conciliar <i>Sacrosanctum Concilium</i> sobre a Sagrada Liturgia (1963).....	73
2.6 Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos <i>Musiam Sacram</i> sobre a Música na Sagrada Liturgia (1967).....	78
2.7 João Paulo II, Quirógrafo no centenário do Motu Proprio <i>Tra Le Sollecitudini</i> sobre a Música Sacra (2003)	81
2.8 Documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)	83
3. FUNDAMENTOS MUSICAIS: UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX	86
3.1 Stravinsky, <i>Mass</i> (1944-1948): pós-tonalismo e encadeamentos atonais	88
3.2 Schoenberg et al., <i>Genesis Suite</i> (1945): composição colaborativa e serialismo	95
3.3 Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> (1966): textura musical e micropolifonia	101
3.4 Penderecki, <i>Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam</i> (1963-1966): sonorismo e intertextualidade	106
3.5 Schnittke, <i>Requiem</i> (1974-1975): pós-modernismo, poliestilismo e novas sonoridades	114
3.6 Pärt, <i>De profundis</i> (1980): minimalismo, pós-minimalismo e <i>tintinnabuli</i>	123
3.7 Cardoso, <i>Missa João Paulo II na Bahia</i> (1980): inculturação litúrgica.....	131

4. APLICAÇÕES COMPOSICIONAIS: PRODUTOS ARTÍSTICOS	140
4.1 <i>Pater Noster</i> (2017)	140
4.2 <i>O sertão de ser tão só</i> (2015-2016)	148
4.2.1 <i>I. Lamento</i>	152
4.2.2 <i>II. Procissão</i>	158
4.2.3 <i>III. Esperança</i>	167
4.3 <i>Missa Nupcial</i> (2014)	174
4.3.1 <i>I. Cortejo de Entrada: Padrinhos, Pais e Noivo</i>	175
4.3.2 <i>II. Cortejo de Entrada: Damas e Pajens</i>	180
4.3.3 <i>III. Cortejo de Entrada: Noiva (Ave Maria)</i>	183
4.3.4 <i>IV. Senhor</i>	186
4.3.5 <i>V. Glória</i>	188
4.3.6 <i>VI. Aleluia</i>	192
4.3.7 <i>VII. Bênção das Alianças</i>	194
4.3.8 <i>VIII. Santo</i>	195
4.3.9 <i>IX. Cordeiro de Deus</i>	198
4.3.10 <i>X. Comunhão (Ave Verum Corpus)</i>	199
4.3.11 <i>XI. Assinaturas e Cumprimentos</i>	200
4.3.12 <i>XII. Cortejo de Saída (Oração de São Francisco)</i>	201
4.4 <i>Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida</i> (2012)	204
4.4.1 <i>I. Senhor</i>	209
4.4.2 <i>II. Glória</i>	212
4.4.3 <i>III. Credo</i>	217
4.4.4 <i>IV. Santo</i>	220
4.4.5 <i>V. Cordeiro de Deus</i>	222
CONCLUSÃO	225
REFERÊNCIAS	227
ANEXOS	238
Anexo 1: Partitura de <i>Pater Noster</i> (2017)	239
Anexo 2: Partitura de <i>O Sertão de ser tão só</i> (2015-2016)	247
Anexo 3: Partitura de <i>Missa Nupcial</i> (2014)	303
Anexo 4: Partitura de <i>Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida</i> (2012)	373

INTRODUÇÃO

Preâmbulo

Não poderia dar início a este trabalho sem antes me reportar a um dos textos que mais marcaram a minha trajetória pessoal e profissional até então, com o qual tive contato há pelo menos dez anos, através do movimento eclesial de *Comunhão e Libertação*¹, e que certamente representou um ponto de inflexão em minha formação não só como músico e compositor, mas também como indivíduo:

Não há expressão dos sentimentos humanos maior do que a música. Quem não é tocado por um concerto de cordas? Como podemos ficar insensíveis diante das cores de uma sonata para piano? Parece o máximo. Mas quando ouço a voz humana... Não sei se acontece também com vocês, mas é ainda mais, e mais do que isso não é possível. Realmente, não existe um serviço à comunidade comparável ao canto. [...] Sim, o canto é a expressão mais alta do coração do homem. [...] Canta-se, e o canto sai do peito e da garganta afirmando uma consciência, quando se pertence. [...] É expressão da letícia e da tranquilidade que vem do ser amados. Que vem do pertencer. [...] O canto é a expressão mais autêntica do homem, se o homem é homem, e é tal se pertence. (GIUSSANI, 1994, em linha).

As belas palavras de Dom Luigi Giussani (1922-2005), padre e teólogo italiano, ainda hoje ecoam em minha alma, de tal maneira que não só expressam um dos aspectos mais caros da minha relação com a música, como também permeiam os recônditos do meu ofício artístico e composicional, traduzindo, inclusive, o cerne de todo o meu interesse em investigar, nesta tese de doutoramento, o misterioso e fascinante universo da música sacra².

¹ Movimento eclesial da Igreja Católica que “nasceu na Itália, em 1954, quando Dom Luigi Giussani (1922-2005) deu início, no Liceu clássico ‘Berchet’ de Milão, a uma iniciativa de presença cristã que usava a precedente sigla Juventude Estudantil (*Gioventù Studentesca* - GS). O nome atual, Comunhão e Libertação (CL), apareceu pela primeira vez em 1969. Ele sintetiza a convicção de que o acontecimento cristão, vivido na comunhão, é a base da verdadeira libertação do homem”. (*Comunhão e Libertação*. Site Oficial. Disponível em: <<http://br.clonline.org>>. Acesso em: 23 out. 2016).

² Desde já, para fins exclusivos deste trabalho, entenda-se por música sacra o gênero musical ocidental de origem europeia que abrange o repertório de tradição judaico-cristã, particularmente católica. Desconsidere-se, portanto, os repertórios de outras tradições religiosas e culturais, os quais demandariam abordagens específicas não empreendidas aqui.

Se, por um lado, o canto é a máxima expressão do coração do homem, por outro, é na música sacra que ele atinge a sua plenitude, revestindo-se daquela lúcida consciência de pertencimento, de companhia, de comunhão: “Orarei com o espírito, mas orarei também com o entendimento; cantarei com o espírito, mas cantarei também com o entendimento” (1Cor 14:15). É justamente através dessa consciência (de si mesmo), desse entendimento de que fala São Paulo em sua *Primeira Epístola aos Coríntios*, que o homem se relaciona com Deus não só pela fé, mas também pela razão³. E, conseqüentemente, é dessa cônica e recíproca relação entre o humano e o divino, da comunhão entre o Criador e a criatura, que brota o sentido mais profundo do fazer artístico:

Na “criação artística, mais do que em qualquer outra atividade, o homem revela-se como “imagem de Deus”, e realiza aquela tarefa, em primeiro lugar plasmando a “matéria” estupenda da sua humanidade e depois exercendo um domínio criativo sobre o universo que o circunda. Com amorosa condescendência, o Artista divino transmite uma centelha da sua sabedoria transcendente ao artista humano, chamando-o a partilhar do seu poder criador. [...] Por isso, quanto mais consciente está o artista do “dom” que possui, tanto mais se sente impelido a olhar para si mesmo e para a criação inteira com olhos capazes de contemplar e agradecer, elevando a Deus o seu hino de louvor. Só assim é que ele pode compreender-se profundamente a si mesmo e à sua vocação e missão. (CA, 1).

O Papa João Paulo II (1920-2005), em sua admirável *Carta aos Artistas*⁴ (CA), aborda a criação artística enquanto um eco ou um reflexo da própria criação divina, trazendo à tona a sua natureza misteriosa e transcendental. Em outras palavras, é possível dizer que “o objetivo da arte consiste precisamente em revelar a imagem da natureza divina impressa no criado [na criação], mas oculta nele[a], realizando objetos visíveis que sejam símbolos do Deus invisível” (PASTRO, 2010, p. 122). Tal finalidade evidencia o valor sacramental da arte em geral, mas principalmente da arte sacra, que pode ser considerada uma espécie de extensão do mistério da encarnação, da manifestação do divino no humano, que se revela – conforme a Bíblia e a tradição cristã – em Jesus Cristo: “a imagem do Deus invisível” (Cl 1:15).

Nesse sentido, a música sacra constitui no âmbito da Igreja Católica “um meio eficaz de apostolado” (MSD, 17), desempenhando função ou serviço ministerial e sacramental, sobretudo no culto divino, na liturgia. Enquanto um sinal do sagrado, a música transcende a individualidade humana, ou seja, “ultrapassa o pensamento do artista, seus sentimentos e

³ Cf. JOÃO PAULO II, 1998.

⁴ Cf. JOÃO PAULO II, 2005.

fantasias” (PASTRO, 2010, p. 121), deixa de ser a expressão de um indivíduo e passa a ser a expressão da consciência “de um corpo, de um povo, de um destino” (GIUSSANI, 1994, em linha), promovendo um profundo sentimento de unidade, de solidariedade e de comunhão:

Como deixar de sucumbir à necessidade irresistível de partilhar com os nossos semelhantes essa alegria que sentimos quando vemos nascer algo que tomou forma através de nossa própria ação? Pois a unidade da obra tem uma ressonância toda própria. Seu eco, captado pela nossa alma, soa cada vez mais próximo. E assim a obra acabada flui para ser comunicada, até, mais adiante, refluir para sua fonte. O ciclo se fecha. E assim a música revela-se como uma forma de comunhão com nosso semelhante – e com o Ser Supremo. (STRAVINSKY, 1996, p. 127).

É dentro, pois, dessa perspectiva que a música adquire um profundo significado simbólico, de maneira que a própria experiência musical se torna uma experiência religiosa e espiritual. Diante disso, não resta outra alternativa, senão mergulhar nas profundezas dessa dimensão sagrada que – diga-se – sempre caracterizou a arte nas suas formas expressivas mais nobres, a quem queira se dedicar à música sacra e “penetrar, pela intuição criativa, no mistério de Deus encarnado e contemporaneamente no mistério do homem” (CA, 14).

Nesta tese, abordo o gênero musical⁵ sacro sob uma ótica essencialmente pessoal e com um enfoque, acima de tudo, composicional. A própria escolha do título – *Um Panorama da Música Sacra do Século XX: fundamentos de uma poética composicional católica* – reforça a pessoalidade do trabalho, na medida em que optei pelos artigos indefinidos “um” e “uma”, justamente para enfatizar que se trata de “um panorama” dentre muitos possíveis e de “uma poética” em particular, no caso a minha.

Em outras palavras, todo o percurso aqui realizado, antes de ser uma contribuição acadêmica com finalidades estritamente musicológicas ou rigorosamente científicas, corresponde a uma longa trajetória não só de formação pessoal e musical, mas também de desenvolvimento de uma poética composicional artística e em conformidade com a doutrina da Igreja Católica. Assim, mais do que um estudo genérico ou imparcial, esta pesquisa consiste numa leitura particular daquilo que eu, enquanto compositor, considero ser os

⁵ Neste trabalho, o conceito de gênero musical, especialmente quando atribuído à música sacra, é empregado em seu sentido amplo, sob um viés predicamental. Não deve, portanto, ser compreendido de maneira restritiva, tipológica e formalista, ou seja, levando-se em consideração apenas os arquétipos estilísticos e formais de determinado repertório ou as classificações de categorias historicamente sedimentadas, mas como um conceito mais genérico e abrangente, “mais fluido e flexível, preocupado sobretudo com a função, com a retórica ou ‘discurso’ do gênero na comunicação e recepção artística”. (SAMSON, 2001, em linha, tradução nossa). Texto original: [...] a more fluid, flexible concept concerned above all with function, with the rhetoric or ‘discourse’ of genre within artistic communication and reception. (SAMSON, 2001, em linha).

aspectos e os fundamentos mais relevantes no tocante à música sacra através de uma perspectiva católica.

Finalmente, imbuído do espírito cristão e imerso naquele “Oceano infinito de beleza, onde o assombro se converte em admiração, inebriamento, alegria inexprimível”, espero que os meus esforços e, sobretudo, as minhas obras possam contribuir para “a consolidação de uma beleza autêntica que, como reverberação do Espírito de Deus, transfigure a matéria, abrindo os ânimos ao sentido do eterno!” (CA, 16).

Que esta tese possa servir de inspiração a outros que queiram se aventurar nos mistérios do gênero musical sacro e seja uma contribuição de natureza não só musical e cultural, mas também social, antropológica e, mormente, ontológica, na medida em que o seu maior propósito é trazer à tona toda a beleza que irradia da música sacra, numa sociedade mergulhada em obscuridade e desesperança, cada vez mais cética de tão abatida que é pela sua própria violência, num tempo em todos os sentidos violento:

Vivemos um tempo onde se deseja com urgência um novo início na vida pública, na dinâmica social [...]. Não servem discursos abstratos, sermões moralizantes, promessas políticas. É necessário algo que arraste a adesão da inteligência e do coração e nos mostre uma possibilidade real de vida plena. [...] A beleza não é um estetismo superficial e vazio, mas é a percepção de que é possível realizar plenamente a nossa vida em todas as suas potencialidades. (SANTORO, 2008, p. 11-14).

Justificativa

Em minha dissertação de mestrado⁶, intitulada *A Música Litúrgica Brasileira Pós-Concílio Vaticano II: uma abordagem composicional*, tratei exclusivamente da música litúrgica brasileira no âmbito da Igreja Católica e escrita após o Concílio Vaticano II (1962-1965), abrangendo o conteúdo dos documentos conciliares e correlatos, as características gerais das “missas étnicas” (CARVALHO, 2009, p. 92), além da discussão e análise de obras litúrgicas nacionais e da minha própria atividade composicional naquele gênero específico. Todos esses tópicos podiam ser resumidamente verificados no objetivo geral do trabalho:

Através de uma abordagem composicional, isto é, por meio da interpretação e proposição de processos criativos, investigar e estabelecer relações entre as novidades introduzidas na música litúrgica, a partir do Concílio Vaticano II,

⁶ Cf. FEITOSA, 2012.

o processo de inculturação litúrgica desencadeado e o recente desenvolvimento da linguagem musical do século XX, em algumas de suas diversas vertentes técnicas e estéticas. (FEITOSA, 2012, p. 4).

Além de tal objetivo, também foram levantadas algumas questões preliminares fundamentais, constituindo, em maior ou menor grau, os nortes investigativos de toda a pesquisa naquela ocasião:

[...] quais são os critérios para que uma música possa ser utilizada na liturgia? Ou ainda, como uma música se articula com a ação litúrgica? Sobre quais parâmetros a música litúrgica de hoje deve ser fundamentada? Até onde vai a liberdade do compositor e a função ministerial de sua música? (FEITOSA, 2012, p. 2-3).

Se, por um lado, ao cumprir essa etapa do meu percurso acadêmico, pude responder – ainda que parcialmente – a tais questões, por outro, surgiu no decorrer do mestrado uma série de novos e mais complexos questionamentos: Que é o sagrado? E música sacra? Quais suas características? Até onde vai a liberdade do compositor e a sacralidade de sua música? A música pós-tonal é em alguma medida incompatível com o sagrado? Qual o papel do compositor diante do sagrado? Que é a beleza? É possível falar de beleza em música? O que é musicalmente apropriado ao ambiente religioso? Quais são as restrições e recomendações relativas à música no âmbito da Igreja Católica? E daí por diante...

Mais do que perguntas, essas são preocupações reais e sinceras de um compositor que se vê entre a insistente tradição musical platônica de setores mais conservadores da Igreja e a vulgaridade da maior parte do repertório dos ambientes eclesiais de hoje. Diante desse dilema, fui impelido a realizar esta pesquisa procurando encontrar respostas que possam – mais uma vez – satisfazer uma necessidade artística pessoal e fundamentar uma poética composicional de acordo com a doutrina católica. E essa é, sem sombra de dúvidas, a principal justificativa para a realização deste trabalho.

Para além disso, esta tese também se justifica por se tratar de uma extensão da minha dissertação de mestrado, na medida em que pretendo aqui integrar e dar continuidade ao trabalho outrora desenvolvido, porém com maior profundidade e de maneira mais ampla, abrangente e universal. Se antes o meu enfoque foi na música litúrgica brasileira e documentação correlata, desta vez buscarei ilustrar um panorama geral da música sacra do século XX, investigando obras diversas de importantes compositores em diálogo com todo um referencial teórico e bibliográfico que lhe é contemporâneo, além de compor novas obras, explorando diferentes gêneros de música sacra e contribuindo, assim, com esse repertório.

Enfim, vale acrescentar que são ainda relativamente escassas as publicações nacionais referentes à música sacra do século XX, sobretudo no setor acadêmico. Em geral, a grande maioria das produções ou trata do gênero sob aspectos outros que não preponderantemente composicionais (com ênfase nos aspectos históricos, musicológicos, etnomusicológicos, etc.) ou mesmo não essencialmente musicais (sob aspectos filosóficos, sociológicos, teológicos, etc.) ou, ainda, faz recortes em períodos cronológicos anteriores àquele. Assim, este trabalho se justifica não só pelo seu valor artístico e pessoal, mas também por vir a ser – acredito – uma digna contribuição para preencher parte dessa lacuna.

Objetivos

Objetivo geral

- Perscrutar os mistérios que envolvem a música sacra, suas peculiaridades e características, à luz do pensamento moderno e, sobretudo, dos documentos normativos da Igreja Católica, buscando identificar e discutir as inovações técnicas e estéticas do repertório musical sacro do século XX, a fim de lançar os fundamentos teóricos, canônicos e musicais de uma poética composicional católica manifestada em produção artística correspondente.

Objetivos específicos

- Realizar a revisão e a fundamentação teórica da pesquisa através de referencial bibliográfico que trata da música sacra, além dos seus temas e conceitos correlatos.
- Apresentar e discutir os principais documentos normativos da Igreja Católica relativos à música sacra publicados no século XX, destacando, respectivamente, os seus aspectos mais interessantes do ponto de vista da atividade composicional.
- Ilustrar um panorama da música sacra do século XX, através da discussão e análise de obras musicais relevantes, evidenciando não só as suas inovações estéticas e composicionais, como também as possíveis relações com o referencial teórico da pesquisa.

- Aplicar composicionalmente os fundamentos levantados na pesquisa, produzindo obras musicais sacras para formações diversas, sejam vocais e/ou instrumentais, explorando gêneros variados e fazendo uso de diferentes técnicas e procedimentos composicionais característicos da música do século XX, bem como de seus desenvolvimentos ulteriores.
- Escrever os respectivos memoriais das obras compostas, descrevendo tanto os seus aspectos técnicos quanto estéticos e poéticos.
- Executar publicamente as obras compostas.

Metodologia / Estrutura da Tese

As diretrizes metodológicas foram pautadas a partir dos objetivos específicos, isto é, adequando-se às necessidades de cada etapa durante a realização desta tese, sendo, no entanto, sempre orientadas no sentido de fornecer subsídios de natureza diversa à atividade composicional. Os objetivos específicos, por sua vez, foram distribuídos em quatro capítulos bem definidos, de maneira que em cada um deles tratamos de questões distintas, através de abordagens e – obviamente – metodologias diferentes.

No capítulo 1. *Fundamentos teóricos: a gênese de uma poética*, fizemos não só uma revisão bibliográfica da música sacra enquanto gênero musical, mas também do próprio conceito de sagrado, considerando desde os aspectos semânticos e etimológicos dos termos correlatos, até mesmo questões de ordem sociológica, filosófica e teológica.

No capítulo 2. *Fundamentos canônicos: a música sacra nos documentos da Igreja Católica*, realizamos um levantamento dos principais documentos da Igreja Católica acerca da música sacra, trazendo à tona tudo aquilo que julgamos ser mais relevante e interessante no que diz respeito à atividade composicional, a fim de estabelecer alguns dos parâmetros e distinções do que seria ou não aceitável dentro do âmbito religioso.

No capítulo 3. *Fundamentos musicais: um panorama da música sacra do século XX*, buscamos ilustrar como renomados compositores exploraram algumas das inúmeras e variadas técnicas composicionais surgidas no decorrer do século XX, dentro do vasto gênero musical sacro, evidenciando importantes inovações estéticas, através de obras referenciais.

Utilizamos como critério para a escolha das obras a sua relevância diante do contexto histórico e o seu conteúdo musical, na medida em que apresentassem processos composicionais ou outros aspectos considerados interessantes e que permitissem estabelecer relações com a prévia fundamentação teórica.

No capítulo 4. *Aplicações composicionais: produtos artísticos*, apresentamos os memoriais composicionais das obras correspondentes aos produtos artísticos, que foram escritas tendo por fundamento todo o escopo teórico discutido ao longo da tese, numa espécie de síntese criativa, dentre as quais se incluem: *Pater Noster* (2017), *O sertão de ser tão só* (2015-2016), *Missa Nupcial* (2014) e *Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida* (2012). Neste capítulo, buscamos apresentar algumas das características mais relevantes das obras, seja do ponto de vista de sua estruturação musical, evidenciando desde os processos e materiais composicionais empregados até a própria forma, seja de sua poética musical, trazendo à tona aspectos mais subjetivos relativos às motivações artísticas, preferências estéticas e estratégias composicionais. Vale, por fim, ressaltar que as aplicações composicionais consistem na principal e definitiva etapa de toda a tese, sendo aquilo que de fato a diferencia de um trabalho meramente documental, histórico ou musicológico.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS: A GÊNESE DE UMA POÉTICA

Buscar estabelecer as fronteiras entre a música sacra e a música profana ou secular não é uma tarefa simples nem fácil, porém, é imprescindível e até incontornável a todos que queiram se dedicar àquele gênero musical com um mínimo de propriedade ou mesmo responsabilidade. Neste primeiro capítulo, propomos um roteiro teórico de aproximação conceitual do que venha a ser a música sacra, sobretudo no âmbito da cultura ocidental do século XX, sob uma perspectiva de tradição judaico-cristã, particularmente católica, considerando suas principais implicações e características.

Tal percurso foi dividido basicamente em três etapas. A primeira delas corresponde a uma leitura dos aspectos do sagrado, através da investigação etimológica e semântica de termos correlatos, bem como da discussão a partir de importantes referenciais teóricos e bibliográficos pertinentes ao tema. Já a segunda se trata da busca por tentar responder à questão fundamental – o que é música sacra? – por meio de dicionários, enciclopédias e artigos musicológicos. E, finalmente, a terceira consiste na delimitação do nosso recorte temático, não só a partir de toda a revisão teórica realizada, mas também em função dos nossos próprios interesses artísticos.

Como veremos, o conteúdo deste primeiro capítulo, não obstante a sua natureza – digamos – mais conceitual, subjetiva ou mesmo hermenêutica, constitui o fundamento principal, a pedra angular de todo o trabalho, servindo de alicerce aos capítulos subsequentes. No entanto, é imprescindível ressaltar que neste percurso de revisão bibliográfica, ao invés de levantar novas hipóteses ou agregar novos conteúdos aos diferentes campos de conhecimento, buscaremos aqui tão somente tecer uma resenha crítica sobre a literatura consultada, a fim de esclarecer alguns dos pressupostos teóricos que fundamentam esta pesquisa.

Em suma, ao final desta etapa, esperamos compreender melhor e de maneira mais aprofundada a própria natureza da música sacra. Assim, à medida que avançarmos nesse sentido, não só o escopo do nosso recorte temático se tornará mais claro e definido, como também teremos mais recursos e subsídios essencialmente úteis ou mesmo indispensáveis para a nossa atividade composicional – o propósito central desta tese.

1.1 Aspectos do sagrado

Antes de procurarmos compreender o que quer que seja a música sacra ou o que quer que ela represente ou, ainda, a que corresponda, é necessário que investiguemos as acepções do termo sacro – ou, em sentido mais amplo, os aspectos do sagrado – não só a partir de suas raízes etimológicas, mas também de obras referenciais no campo das Ciências da Religião, além da própria doutrina e tradição católica, dentre outras fontes bibliográficas.

Uma das mais antigas inscrições latinas conhecidas data aproximadamente do século VI a.C. e se encontra num cipo de pedra do sítio arqueológico *Lapis Niger* (Pedra Negra), um antigo santuário do Fórum Romano dedicado a Vulcano, deus romano do fogo:



Figura 1: Inscrição em latim arcaico encontrada no santuário romano *Lapis Niger*.

Nessa inscrição, em destaque na Figura 1, é possível identificar fragmentos de texto em latim arcaico, dentre os quais se encontra a palavra *sakros*, raiz etimológica de sacro. Trata-se, portanto, de um dos primeiros registros históricos que se tem conhecimento em que o referido termo foi empregado. Todavia, devido ao desgaste do tempo, a inscrição na pedra se encontra bastante deteriorada e incompleta, o que dificulta a compreensão do seu significado. Mesmo assim, alguns historiadores buscaram interpretar os fragmentos da inscrição e, supostamente, conforme Robert Palmer (1969, p. 51) e Michael Grant (1974, p. 50), trata-se de uma espécie de maldição a quem violasse ou profanasse aquele local considerado sagrado.

Se já naquela época o termo *sakros* apresentava significados de ordem sobrenatural, ou seja, com um alto grau de complexidade e abstração, era de se esperar que, com o decorrer dos séculos, as suas derivações e traduções fossem adquirindo novas acepções e, portanto, uma semântica cada vez mais rica e sofisticada. Vejamos, então, quais são algumas dessas derivações, suas definições e sinônimos, na atualidade.

Segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o vocábulo “sacro” deriva do latim *sacer, sacra, sacrum*, e significa “sagrado, santo, divino, consagrado”. Enquanto adjetivo, está relacionado “ao que é divino, à religião, aos rituais e ao culto” e é sinônimo de sagrado, que – por sua vez – deriva de *sacrātus, sacrāta, sacrātum*, participio passado de *sacrāre* (do verbo *sacrō*) e tem o sentido de “consagrar, sagrar, dar caráter sagrado a; votar, dedicar”, ou ainda, “relativo ou inerente a Deus, a uma divindade, à religião, ao culto ou aos ritos; sacro, santo” (HOUAISS, 2016, em linha).

Podemos observar que muitos outros termos de caráter religioso são trazidos à tona e estão intimamente relacionados com sacro e sagrado, porém um deles apresenta uma relação ainda mais profunda. Trata-se de santo, que tem origem no latim *sanctus, sancta, sanctum*, isto é, “que tem caráter sagrado, augusto, venerando, inviolável, respeitável”, ou ainda, “essencialmente puro, soberanamente perfeito; que não pode ser violado” (HOUAISS, 2016, em linha). Nesse sentido, santo também pode ser associado ao que é sem mancha, sem pecado, imaculado, ou a significados menos óbvios, como algo posto à parte, apartado, separado de tudo aquilo que é comum, ordinário, banal, mundano, impuro, em suma, profano. Termo este que decorre do latim *profānus, profāna, profānum*, e implica em tudo aquilo “que está em frente ao templo, que não entra nele”, sendo uma justaposição de *pro-* (“diante de”) e *fānum* (“lugar consagrado aos deuses, templo”), correspondendo ao “que não pertence ao âmbito do sagrado”, “que é estranho, que não pertence à religião”, “que deturpa ou viola a santidade de coisas sagradas”, “que não é religioso; leigo, temporal, secular”, “que não tem finalidade religiosa; mundano” (HOUAISS, 2016, em linha).

Ao nos debruçarmos sobre os textos bíblicos de tradição judaico-cristã, escritos originalmente em hebraico⁷ (*Antigo Testamento*) e em grego comum⁸ (*Novo Testamento*), podemos verificar que palavras diferentes – inclusive com acepções distintas – foram posteriormente traduzidas pelos referidos termos latinos – sacro, sagrado e santo, a depender do contexto. Por exemplo, segundo o *Old Testament Hebrew Lexicon* (Léxico Hebraico do Antigo Testamento), a palavra hebraica *qodesh* (ou *kodesh*) ocorre cerca de 431 vezes⁹ ao longo daqueles livros, apresentando significados amplos e variados tais como “separação”,

⁷ Vale ressaltar que alguns trechos dos livros do Antigo Testamento foram escritos originalmente em aramaico, a exemplo de partes dos livros de *Daniel* (Dn) e de *Esdras* (Ed).

⁸ Grego helenístico ou coíné. Forma popular do grego que emergiu na segunda metade da Antiguidade Clássica (aproximadamente a partir do século III a.C.). Outros nomes associados são alexandrino, patrístico, comum, bíblico ou grego do Novo Testamento. Trata-se do principal ancestral do grego moderno.

⁹ Essa e todas as outras ocorrências de palavras contabilizadas no texto são relativas à popular edição americana da Bíblia: *New American Standard Bible* (NASB), de 1995.

“sacralidade”, “santidade”, seja “de Deus”, “de lugares”, “de coisas ou objetos” (OTHL, 2016, em linha). É um termo proveniente do verbo קָדַשׁ (*qadash* ou *kadash*), que possui aproximadamente 172 ocorrências com sentidos ainda mais abrangentes, a exemplo de “consagrar”, “santificar”, “preparar”, “dedicar”, “ser venerado”, “ser purificado”, “ser santificado”, “ser apartado” (OTHL, 2016, em linha).

Se de um lado os autores do *Antigo Testamento* recorreram a uma relativa redundância dos termos hebraicos empregados para designar aspectos do sagrado, de outro, os autores do *Novo Testamento* puderam lançar mão de um vocabulário – digamos – mais sofisticado, isto é, com maior variedade de conceitos abstratos e, portanto, maior riqueza semântica. Valendo-se de termos, expressões e elementos da cultura clássica antiga, bem como da própria filosofia helenista, tais autores puderam – à luz do cristianismo – dar um novo sentido moral a palavras do grego clássico, que passaram a ter novos significados no grego bíblico, complementares àqueles já estabelecidos na teologia grega vigente. Da mesma maneira, a própria doutrina cristã primitiva foi consideravelmente enriquecida pelo contato com o pensamento grego e pelo consequente processo de helenização do cristianismo¹⁰, sobretudo nos escritos do apóstolo Paulo de Tarso, a exemplo dos *Atos dos Apóstolos*. Um bom exemplo disso é o emprego do termo $\alpha\gamma\iota\omicron\varsigma$ (*hagios*) que, segundo o *New Testament Greek Lexicon* (Léxico Grego do Novo Testamento), significa “o que há de mais sagrado, santo” (NTGL, 2016, em linha) e ocorre cerca de 232 vezes ao longo de todo o *Novo Testamento*, sendo 52 delas apenas nos *Atos dos Apóstolos*. Outros termos são ainda: $\iota\epsilon\rho\omicron\varsigma$ (*hieros*), que possui sentido de “sagrado, consagrado à divindade, pertencente a Deus”; $\omicron\sigma\iota\omicron\varsigma$ (*hosios*), “sem mácula do pecado, livre da maldade, que observa religiosamente toda obrigação moral, puro, santo, piedoso”; $\alpha\gamma\nu\omicron\varsigma$ (*hagnos*), “reverendo, venerável, sagrado, puro, casto, modesto, imaculado, limpo”; e $\sigma\epsilon\mu\nu\omicron\varsigma$ (*semnos*), “augusto, venerável, reverendo, ser venerado pelo caráter honorável de pessoas ou de ações” (NTGL, 2016, em linha).

Como podemos notar, o escopo terminológico em questão é bastante amplo e complexo, insuficiente, portanto, para que possamos estabelecer de maneira clara e definida fronteiras acepcionais entre os diversos termos. Do ponto de vista estritamente semântico e etimológico, cada palavra abrange uma tão vasta diversidade de significados e sinônimos que faz com que o resultado seja, muitas vezes, não mais que um confuso emaranhado vocabular.

¹⁰ Cf. BENTO XVI. *Fé, razão e universidade*: recordações e reflexões. Encontro com os representantes das Ciências. Aula Magna proferida na Universidade de Regensburg, Alemanha, set. 2006. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2006/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20060912_university-regensburg.html>. Acesso em: 14 jul. 2016.

Sendo assim, se quisermos compreender melhor os aspectos pertinentes ao sagrado, precisaremos abordá-los sob outras perspectivas teóricas, especialmente à luz do pensamento de importantes autores do século XX, através de obras e textos referenciais indispensáveis.

De maneira geral, o pensamento moderno foi em grande parte marcado por um crescente racionalismo em função de todo o desenvolvimento científico e tecnológico no decorrer dos séculos XVIII e XIX, sobretudo a partir da Revolução Industrial. Com as novas descobertas científicas, o acelerado processo de urbanização, o advento de novos meios de produção e de bens de consumo, a sociedade sofreu mudanças significativas em seus costumes e comportamento, o que acabou favorecendo o surgimento de novas correntes teóricas e filosóficas que apontavam para um mundo cada vez mais dessacralizado, isto é, secularizado, sem religião. Franz Brüseke (2005) descreve bem esse processo de esvaziamento do sagrado e de anulação do sentido religioso, essa fuga dos deuses aludida por grandes pensadores, em seu artigo sobre o sagrado e a modernidade técnica:

A técnica moderna coloca o homem em contato com o mundo que faz com que os Deuses fujam. Os Deuses não estão somente mortos, eles foram, segundo a metáfora de Heidegger, afugentados pelo homem moderno. Ou para lembrar Nietzsche: *‘Gott ist tot. Und wir haben ihn getötet!’* (Deus está morto e nós o matamos). As duas metáforas, a primeira da fuga dos Deuses e a segunda que nos acusa do assassinato de Deus, correspondem aquilo que Weber expressa, de forma menos dramática, na sua tese do desencantamento (*Entzauberung*) do mundo. Este desencantamento é resultado imediato do processo de racionalização e intelectualização, sem o qual a ciência moderna não teria surgido. (BRÜSEKE, 2005, p. 16).

Fica claro, portanto, que – segundo o autor – o referido processo de racionalização e intelectualização decorrente do desenvolvimento tecnológico fez com que o sagrado fosse decomposto diante do programa cognitivo das ciências modernas e, conseqüentemente, que Deus estivesse ausente nesse novo cenário da modernidade técnica, como algo estranho ao homem moderno.

No entanto, se por um lado, as diversas correntes de pensamento apresentavam, com maior ou menor ênfase, traços desse desencantamento do mundo, por outro, as pessoas não deixavam de cultivar suas crenças e práticas religiosas. Assim, conforme ressalta Euclides Marchi (2005), houve uma relativa dicotomização da sociedade entre a prevalência do conhecimento científico e da tecnologia – que àquela altura já se mostravam impotentes e incapazes de responder às complexas dúvidas e subjetividades humanas – e a permanência do sagrado:

No século XX, a sociedade defrontou-se com dois desafios: de um lado, alguns intelectuais declaravam a morte de Deus e tentavam suprimir qualquer explicação não racional da existência humana e do universo, e de outro, a permanência do sagrado nas manifestações da religiosidade, na cultura, nas artes e nos múltiplos setores da organização social. (MARCHI, 2005, p. 36).

Nesse sentido, já no século XX, muitos autores das áreas da sociologia, da história, da antropologia e da teologia¹¹, foram incitados a revisitar e aprofundar a temática do sagrado, propondo novas abordagens e buscando outras possibilidades de entendimento, de maneira que suas contribuições foram essenciais para uma melhor compreensão do sentido do sagrado e da sua permanência na vida das pessoas e no interior das diferentes sociedades. Destacamos, então, quatro desses autores, apresentando em linhas gerais e de maneira sucinta as ideias centrais de algumas de suas obras mais representativas, são eles: Émile Durkheim (1858-1917), Rudolf Otto (1869-1937), Mircea Eliade (1907-1986) e Roger Caillois (1913-1978).

É notável o fato de que, em determinados momentos, sob circunstâncias e contextos diversos, todos esses autores abordam de alguma maneira, em suas respectivas obras, o conceito de sagrado em oposição ao conceito de profano. Por exemplo, em *As formas elementares da vida religiosa*, originalmente publicado em 1912, o sociólogo francês Émile Durkheim destaca:

Todas as crenças religiosas conhecidas, sejam simples ou complexas, apresentam um mesmo caráter comum: supõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem, em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras *sagrado* e *profano* traduzem bastante bem. A divisão do mundo em dois domínios que compreendem, um, tudo o que é sagrado, outro, tudo o que é profano, tal é o traço distintivo do pensamento religioso: as crenças, os mitos, os gnomos, as lendas, são representações ou sistemas de representações que exprimem a natureza das coisas sagradas, as virtudes e os poderes que lhes são atribuídos, sua história, suas relações mútuas e com as coisas profanas. (DURKHEIM, 1996, p. 19-20).

Para Durkheim, o que define e distingue o sagrado em relação ao profano é a radical oposição ou a absoluta heterogeneidade que ambas as categorias conservam entre si, isto é, o fato de que “foram sempre e em toda parte concebidos pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada existe em comum” (DURKHEIM, 1996, p. 22). Assim, as coisas sagradas diferem em natureza das coisas profanas:

¹¹ A combinação dessas e de outras disciplinas com enfoque no estudo do fenômeno religioso veio a configurar o que hoje conhecemos por Ciências da Religião.

A coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não deve e não pode impunemente tocar. Claro que essa interdição não poderia chegar ao ponto de tornar impossível toda comunicação entre os dois mundos, pois, se o profano não pudesse de maneira nenhuma entrar em relação com o sagrado, este de nada serviria. Mas esse relacionamento [...] de modo nenhum é possível sem que o profano perca suas características específicas, sem que se torne ele próprio sagrado num certo grau e numa certa medida. Os dois gêneros não podem se aproximar e conservar ao mesmo tempo sua natureza própria. (DURKHEIM, 1996, p. 23-24).

Portanto, embora haja uma clara oposição, separação e dissociação entre as dimensões sagrada e profana, elas não são necessariamente excludentes. E, para o autor, esse antagonismo de mundos, ou melhor, “essa divisão bipartida do universo conhecido e conhecível em dois gêneros que compreendem tudo o que existe” (DURKHEIM, 1996, p. 24) constitui um aspecto característico e intrínseco ao fenômeno religioso.

Já em *O Sagrado*, obra de Rudolf Otto publicada em 1917, o sagrado é apresentado enquanto uma categoria de interpretação e avaliação exclusiva e complexa, que possui elementos racionais e irracionais. Em suas palavras, “detectar e reconhecer algo como sendo ‘sagrado’ é, em primeiro lugar, uma avaliação peculiar que, *nesta forma*, ocorre somente no campo religioso” (OTTO, 2007, p. 37). Através de uma abordagem pouco convencional e buscando enfatizar o aspecto irracional ou superracional da religião, Otto lança mão do termo “numinoso” – cunhado por ele próprio, a fim de evitar palavras como sagrado e santo, que poderiam sugerir outras conotações – para expressar tudo aquilo que é inacessível ao pensamento racional, ou seja, impassível de explicação conceitual e captado apenas enquanto sentimento religioso:

Para tal eu cunho o termo “o numinoso” (já que do latim *omen* se pode formar “ominoso”, de *numen*, então, numinoso), referindo-me a uma categoria numinosa de interpretação e valoração bem como a um estado psíquico numinoso que sempre ocorre quando aquela é aplicada, ou seja, onde se julga tratar-se de objeto numinoso. Como essa categoria é totalmente *sui generis*, enquanto dado fundamental e primordial ela não é definível em sentido rigoroso, mas apenas pode ser discutida. Somente se pode levar o ouvinte a entendê-la conduzindo-o mediante exposição àquele ponto da sua própria psique onde então ela surgirá e se tornará consciente. (OTTO, 2007, p. 38-39).

A partir, então, dessa definição preliminar, Otto desenvolve o conceito de numinoso através de expressões e aspectos que lhe são complementares. É o caso, por exemplo, do “sentimento de criatura”, sensação de dependência do indivíduo que “afunda e desvanece em

sua nulidade perante o que está acima de toda criatura” (OTTO, 2007, p. 41), diante do poder ou domínio, da hegemonia ou supremacia absoluta, do absolutamente avassalador (*majestas*). Tal sentimento decorre da própria experiência do numinoso, que se apresenta como *mysterium tremendum et fascinans*, isto é, como mistério (*mysterium*) – o oculto, o não evidente, o não entendido, o não cotidiano, o não familiar, o totalmente outro – ao mesmo tempo temeroso (*tremendum*) e atraente (*fascinans*), que provoca arrepios e que fascina, que afeta profundamente estado de espírito, ocasionando uma espécie de arrebatamento espiritual e religioso, um arroubo da alma, ou melhor, “o estremeamento e emudecimento [...] perante o que está contido no inefável *mistério* acima de toda criatura” (OTTO, 2007, p. 45).

Assim, através de todo o seu arcabouço teórico e de sua análise das modalidades da experiência religiosa, Otto não só estende o sentido do sagrado, trazendo à tona o seu aspecto irracional – o numinoso – como também evidencia a sua natureza mística, antagônica à realidade natural e profana:

Na reflexão ottoniana, o conceito de numinoso é derivado de *numem* e significa aquilo que é próprio dos deuses e nele está o cerne irracional do sagrado em toda sua potência. *Numen* é algo totalmente distinto de qualquer outra experiência. Desta forma, o sagrado apresenta-se como uma realidade de ordem absolutamente diversa da realidade natural e se caracteriza como experiência do *mysterium tremendum*, e como vivência de terror perante o ser ou objeto sagrado. (MARCHI, 2005, p. 40).

Mircea Eliade, por sua vez, em *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* de 1957, busca apresentar o fenômeno do sagrado de maneira mais objetiva e na sua totalidade, isto é, em toda a sua complexidade, e não apenas no que ele comporta de irracional. Partindo do princípio de que “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (ELIADE, 2010, p. 17), a sua obra tem por objetivo justamente ilustrar e precisar essa oposição. E, em geral, toda a sua argumentação consiste essencialmente no conceito-chave de “hierofania”:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela*. (ELIADE, 2010, p. 17).

Nas diferentes religiões e culturas, desde as mais primitivas às mais elaboradas, podemos identificar uma vasta quantidade de hierofanias, ou seja, de manifestações de algo

misterioso, de ordem diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos e realidades que fazem parte integrante do nosso mundo natural, profano. Segundo o autor, o homem ocidental moderno experimenta certo mal-estar e desconforto diante das inúmeras formas de manifestação do sagrado, além de uma crescente dificuldade “em reencontrar as dimensões existências do homem religioso” (ELIADE, 2010, p. 19) do passado. No entanto, para aqueles que vivenciam e possuem uma experiência religiosa, “toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica” (ELIADE, 2010, p. 18) e o próprio Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania – um sacramento, um meio de comunhão com o sagrado. É o que se verificava, por exemplo, nas sociedades mais arcaicas:

Para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre *real* e *irreal* ou pseudo-real. (ELIADE, 2010, p. 18).

Novamente, a oposição entre sagrado e profano é ressaltada, de maneira que, desta vez, esses polos antípodos constituem “duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história” (ELIADE, 2010, p. 20). De um lado o homem religioso e a experiência religiosa num mundo sacralizado, de outro o homem privado de sentimento religioso e a experiência profana num mundo dessacralizado. No entanto, vale dizer que um mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, além de ser “uma descoberta recente no espírito humano” (ELIADE, 2010, p. 19), seria talvez algo inconcebível, pois “uma tal existência profana jamais se encontra em estado puro” (ELIADE, 2010, p. 27). Ao menos hoje, é difícil imaginar uma sociedade que não viva minimamente sob a herança das tradições religiosas de seus antepassados e mesmo de sociedades ainda mais antigas e primitivas, para as quais viver simplesmente já era em si um ato religioso, haja vista que a alimentação, a vida sexual e o trabalho tinham um valor sacramental. Então, seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que se tenha chegado, “o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” e “até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo” (ELIADE, 2010, p. 27).

Assim, ao descrever as modalidades do sagrado e a situação do homem num mundo carregado de valores religiosos, Eliade deixa claro que a experiência do sagrado é inerente ao

modo de ser do homem e se confunde com a sua própria experiência da realidade, a sua própria concepção de mundo. Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, diferencia-se qualitativamente entre “o espaço sagrado – o único que é *real*, que existe *realmente* – e todo o resto, a extensão informe que o cerca” (ELIADE, 2010, p. 25). A manifestação do sagrado, portanto, consiste na revelação de um outro mundo, de uma realidade absoluta:

É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também *revelação de uma realidade absoluta*, que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. (ELIADE, 2010, p. 26).

Nessa perspectiva, o sagrado é, então, o real por excelência e diante de sua manifestação e revelação o nosso mundo profano é transcendido, tornando-se – em sua totalidade – um sinal daquela misteriosa realidade sagrada, o que é finalmente expresso pelo autor através da máxima – “o mundo todo é, para o homem religioso, um mundo sagrado” (ELIADE, 2010, p. 32).

De maneira análoga, Roger Caillois, na obra *O Homem e o Sagrado* de 1950, também aborda a morfologia do sagrado a partir de sua antagônica relação com o profano, enfatizando, porém, a paradoxal complementaridade desses meios ou mundos em que transita o homem religioso:

Qualquer concepção religiosa do mundo implica a distinção do sagrado e do profano, opõe ao mundo em que o fiel se entrega livremente às suas ocupações, exerce uma atividade sem consequências para a sua salvação, um domínio onde o temor e a esperança o paralisam alternadamente, onde, como à beira de um precipício, o mínimo desvio no mínimo gesto pode perdê-lo irremediavelmente. (CAILLOIS, 1988, p. 19).

Para o autor, o meio profano é aquele em que o homem “pode agir sem angústia nem tremor, mas onde a sua ação não compromete senão a sua pessoa superficial” (CAILLOIS, 1988, p. 19), ou seja, não afeta profundamente a sua personalidade. Já no meio sagrado, o indivíduo se vê empenhado sem quaisquer reservas, sendo regido por “um sentimento de dependência íntima” que “retém, contém e dirige cada um dos seus impulsos” (CAILLOIS, 1988, p. 19).

Assim como Eliade, ao descrever as principais características do sagrado, Caillois destaca a sua misteriosa propriedade ou capacidade de se manifestar ou estar presente em toda

a realidade, de maneira estável ou efêmera, permanente ou transitória, seja em certas coisas (os instrumentos do culto), seres (o rei, o padre), espaços (o templo, a igreja, os lugares régios), tempos (o domingo, o dia de Páscoa, o Natal), etc. Segundo ele, “nada há que não possa tornar-se sua sede e revestir assim aos olhos do indivíduo ou da coletividade um prestígio sem igual” (CAILLOIS, 1988, p. 20). Porém, toda realidade sagrada deve ser resguardada de tudo o que há de profano, devendo ser apartada, inclusive, física e espacialmente:

Sem dúvida, em relação ao sagrado, o profano não está apenas impregnado de características negativas: parece, em comparação com aquele, tão pobre e desprovido de existência como o nada diante do ser. [...] Convém, pois, que certas divisórias estanques garantam um isolamento perfeito do sagrado e do profano: qualquer contato é fatal quer a um quer ao outro. (CAILLOIS, 1988, p. 21-22).

Mais uma vez, observamos aqui a oposição entre o sagrado e profano enquanto gêneros paradoxalmente excludentes e complementares. Excludentes porque, ao se aproximarem, um acomete e corrompe a natureza do outro. E complementares porque, apesar de sua recíproca incompatibilidade, conforme acrescenta Caillois, ambos são “necessários ao desenvolvimento da vida: um como o meio onde ela se desdobra, o outro como a fonte inesgotável que a cria, que a mantém, que a renova” (CAILLOIS, 1988, p. 22). Nesse sentido, cabe, então, aos ritos religiosos em geral o papel regulador e mediador dessa conflituosa e degradante relação:

Por um lado, a contagiosidade do sagrado condu-lo a verter-se instantaneamente sobre o profano e a correr assim o risco de o destruir e de se perder sem proveito; por outro, o profano, que tem sempre necessidade do sagrado, é constantemente impelido a apoderar-se dele com avidez e arrisca-se assim a degradá-lo ou a ser ele próprio aniquilado. As suas relações mútuas devem então ser severamente regulamentadas. Tal é precisamente a função dos ritos. (CAILLOIS, 1988, p. 23).

As doutrinas e liturgias religiosas, através de toda a sua ritualística – quer de consagração, quer de expiação, bem como de suas diversas prescrições e proibições normativas, “instituem e asseguram o vaivém indispensável entre os dois domínios” (CAILLOIS, 1988, p. 23). Além disso, tais proibições ou interdições rituais (*tabu*), ao definirem os domínios do sagrado e do profano e os limites do permitido e do proibido, promovem – em sentido amplo – a manutenção da ordem cósmica, a boa ordenação e o bom funcionamento do universo, preservando a integridade do mundo organizado e, ao mesmo

tempo, a boa saúde física e moral do ser que as observa. A ordem do mundo, portanto, é finalmente determinada pela delimitação e distinção dos respectivos domínios do profano e do sagrado:

Em resumo, [...] o domínio do profano apresenta-se como o do *uso comum*, o dos gestos que não exigem precaução alguma e que se conservam dentro da margem, por vezes estreita, deixada ao homem para exercer sem constrangimento a sua atividade. O mundo sagrado, ao invés, aparece como o do perigoso ou do proibido: o indivíduo não pode aproximar-se dele sem pôr em movimento certas forças de que não é senhor e perante as quais a sua fraqueza se sente desarmada. Todavia, sem o seu recurso, não há ambição que se não veja votada ao fracasso. Nelas reside a fonte de todo o sucesso, de toda a potência, de toda a fortuna. (CAILLOIS, 1988, p. 25).

A concepção de sagrado enquanto algo perigoso ou proibido encontra eco na tradição judaico-cristã mediante o conceito de temor – quer a Deus e aos seus mandamentos, quer às realidades e coisas sagradas. Conforme a doutrina e a tradição da Igreja Católica, o “temor de Deus” constitui um dos sete dons do Espírito Santo¹² e não significa necessariamente medo, receio ou pavor, mas sim respeito, reverência e obediência¹³. Trata-se, portanto, de um sentimento religioso que brota da fé, ou melhor, da consciência da misteriosa presença de Deus e de toda realidade sagrada que ele evoca. De forma semelhante, o sentimento do sagrado também é fruto dessa mesma consciência e o seu sentido deriva da “virtude da religião”¹⁴. Assim, ambos os sentimentos de temor e do sagrado são imanentes ao segundo mandamento de Deus: “Não pronunciarás o nome do Senhor, teu Deus, em vão” (Ex 20:7), conforme verificamos explicitamente no *Catecismo da Igreja Católica* (CIC):

A deferência para com o nome de Deus exprime o respeito que é devido ao mistério do próprio Deus e a toda realidade sagrada que ele evoca. O sentido do sagrado faz parte do âmbito da religião:
 “Os sentimentos de temor e do sagrado são ou não sentimentos cristãos? Ninguém pode em sã razão duvidar disso. São sentimentos que teríamos, em grau intenso, se tivéssemos a visão do Deus soberano. São sentimentos que teríamos se nos apercebêssemos claramente de sua presença. Na medida em que cremos que Ele está presente, devemos tê-los. Não tê-los é não perceber, não crer que Ele está presente”. (CIC, 2144).

¹² “Os sete dons do Espírito Santo são: sabedoria, inteligência, conselho, fortaleza, ciência, piedade e temor de Deus” (CIC, 1831).

¹³ Cf. FRANCISCO. *Audiência Geral*. Audiência proferida pelo Papa Francisco na Praça de São Pedro, 11 jun. 2014. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/francesco/pt/audiences/2014/documents/papa-francesco_20140611_udiencia-generale.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

¹⁴ Uma das virtudes humanas cardeais, “a justiça é a virtude moral que consiste na vontade constante e firme de dar a Deus e ao próximo o que lhes é devido. A justiça para com Deus chama-se *virtude da religião*” (CIC, 1807).

Nesse sentido, podemos inferir que o sagrado constitui uma das dimensões fundamentais da vida cristã, separada do mundo comum, profano, e caracterizada por um poder superior, soberano, de natureza divina e misteriosa, transcendental à realidade terrena, mas que se revela e se faz presente, manifestando-se nesta mesma realidade. Como vimos, essa revelação do sagrado na realidade mundana é chamada de hierofania (manifestação do desconhecido) ou, ainda, teofania (manifestação de Deus), termos ambos derivados do grego. No cristianismo, a máxima e mais radical expressão dessa revelação é a própria encarnação de Deus na pessoa de Jesus Cristo: “o Verbo se fez carne e habitou entre nós” (Jo 1:14). Em geral, as coisas sagradas correspondem àquelas que, simbolicamente, carregadas de sentido, manifestam o sobrenatural, o mistério, o sagrado:

A Sacralidade das “coisas, objetos e pessoas”, enquanto escolhidas para participarem do Sagrado, não só é a linguagem do Sagrado que assim quer se manifestar e vem fazendo história conosco, mas torna-se o meio, o elo de união com o homem. Esse elo é o Símbolo. [...] O Símbolo é a imagem que me une com o “todo cósmico”, com a Verdade. (PASTRO, 2010, p. 74).

A linguagem da relação entre o sagrado e o humano é, então, essencialmente simbólica, ou melhor, a linguagem do sagrado é a imagem (sinal) e a linguagem do homem é o símbolo. Nas artes sacras, em geral, o simbolismo – manifesto no meio material – deve ser provido de beleza, dotado de caráter universal e consistir na representação ou evocação das realidades sagradas, exprimindo o invisível pelo visível:

A linguagem da arte baseia-se na ciência das formas, ou seja, no simbolismo, e o simbolismo não é a figura sacra, mas aponta para o sagrado, princípio de tudo e de todos. O símbolo não é um sinal convencional, mas manifesta, pela matéria, o arquétipo no mais profundo sentido ontológico. Assim, o símbolo nunca é desprovido de beleza em seu sinal. E se é ontológico, “deve” ser sempre belo.

De acordo com a visão espiritual de mundo, a beleza é a transparência daquilo que envolve, isto é, seus véus existenciais. Uma arte é autêntica, uma obra é bela, porque é verdadeira. (PASTRO, 2010, p. 13).

Portanto, o símbolo (a união das partes) – em oposição a diábolo (a separação das partes) – constitui o meio pelo qual a arte pode plena e dignamente estar a serviço do sagrado

e cumprir com a sua função ou vocação original¹⁵ – expressar a beleza, o esplendor da glória divina:

É necessário recordar a verdadeira dignidade da arte. A dignidade de ser intérprete, no plano sensível, da Beleza ideal, pois a Beleza é uma forma do Divino, um reflexo, um atributo de Deus – a Glória manifestada, aquela Verdade Divina que dá razão ao ser. (PASTRO, 2010, p. 121).

1.2 O que é música sacra?

Tendo discutido algumas das características e aspectos pertinentes ao sagrado, nos deparamos agora com uma questão crucial – o que é, afinal, música sacra? Essa é certamente uma pergunta embaraçosa, dada a sua vasta abrangência, quer em termos cronológicos, abarcando alguns milhares de anos de história, quer em termos geográficos, englobando quase todas as regiões do planeta, quer ainda em termos socioculturais, compreendendo inúmeros povos, civilizações e culturas distintas. Logo, responder a essa pergunta é uma tarefa audaciosa e não menos pretenciosa, tendo em vista o fato de que nenhuma resposta poderia ser absoluta, tampouco definitiva. Porém, não obstante o desafio, é justamente dessa resposta que buscaremos nos aproximar conceitualmente.

O termo “música sacra”, segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, designa basicamente toda “composição musical especialmente feita para ser executada durante ritos e ofícios religiosos, nas igrejas” (HOUAISS, 2016, em linha). Porém, como veremos, esse mesmo termo é na verdade bastante indistinto, haja vista que possui uma vasta gama de significados, podendo ser compreendido de inúmeras maneiras, a depender do contexto em que for empregado.

Conforme consta no conceituado *Grove Music Online*¹⁶, mais precisamente no *The Grove Dictionary of American Music*, o verbete “*sacred music*” (música sacra) designa geralmente toda a “música empregada em rituais religiosos” ou, ainda, “versões ou

¹⁵ A palavra arte, compreendida em seu sentido original, é sinônimo de serviço, função, trabalho, profissão, ofício, e denota “o conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão” ou, ainda, “o próprio ofício, especialmente quando se trata de trabalho manual”. Sua origem está no latim *ars, artis*, e significa “maneira de ser ou de agir, habilidade natural ou adquirida, arte, conhecimento técnico, tudo que é de indústria humana, ciência, ofício, instrução, conhecimento, saber, profissão, destreza, perícia, habilidade, gênio, talento, qualidades adquiridas” (HOUAISS, 2016, em linha).

¹⁶ Cf. MARINI, S. A. Sacred music. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [The Grove Dictionary of American Music. 2nd edition. 2012]. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2225462>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

adaptações musicais de textos sagrados” (MARINI, 2012, em linha), o que, na maioria das vezes, pode ser considerado como um entendimento apropriado. No entanto, diante do vasto e diversificado contexto de cada cultura religiosa, a simplória noção de música enquanto um mero meio ou veículo expressivo de palavras sagradas se mostra insuficiente, haja vista que em muitas tradições religiosas a música por si só já seria considerada como detentora de propriedades sagradas. É o caso, por exemplo, do antigo sistema de escalas indianas ou *ragas*, empregado nas comunidades hindus, no qual se considera que cada uma das escalas provoca um estado emocional específico (*bhava*), muitas vezes alheio ao próprio texto que está sendo cantado. Já em algumas comunidades budistas de tradição tibetana é praticado o canto difônico, no qual mantras são sustentados e repetidos por longos períodos de tempo durante as meditações, resultando numa sagrada e extraordinária atmosfera sonora. E mesmo nas tradições ocidentais podemos encontrar a atribuição de qualidades sagradas à música, como é o caso dos antigos modos gregos, os quais eram associados a traços morais e espirituais característicos e que ainda hoje se refletem na teologia e liturgia da Igreja Ortodoxa e nas harmoniosas tradições da música *New Age* (de Nova Era).

Há ainda religiões que proíbem o uso da música e de instrumentos musicais concomitantemente com seus textos sagrados, admitindo, porém, outras formas de entoação ou acompanhamento sonoro, como ocorre na cantilação da Torá judaica através de fragmentos melódicos ou tropos (*te'anim*) e na recitação do Alcorão islâmico por meio de suas técnicas particulares de elocução (*tajwid*). Em outras tradições, a música ritual consiste apenas em articulações puramente silábicas ou em expressões não linguísticas ou paralinguísticas (não verbais), o que inclui os rituais xamânicos dos nativos norte-americanos, algumas religiões de origem africana como o vodu, a santeria e o candomblé, além de diversas denominações pentecostais, nas quais persiste a prática de se falar ou cantar “em línguas”.

Ao considerar algumas das inúmeras possibilidades de emprego da música nos diversos ritos e tradições religiosas, fica claro o quanto o conceito de música sacra é muito mais amplo e complexo do que a simples noção de musicalização de textos escriturais, litúrgicos ou hinódicos, conforme presume o senso comum ocidental – majoritariamente cristão. Porém, vale ressaltar que mesmo nas doutrinas cristãs não há – nem nunca houve – consenso em relação ao que seria ou não musicalmente apropriado aos serviços litúrgicos, pelo contrário, a prática musical cristã sempre foi marcada por profundas tensões, além de muitas controvérsias e polêmicas. Na Igreja Católica, por exemplo, desde Santo Agostinho (354-430) que os excessos na música têm sido repreendidos e nem o que seria o mais casto dos gêneros musicais eclesiásticos – o canto gregoriano – foi privado de algum tipo de

cerceamento, o que se intensificou, de modo geral, a partir da Renascença, nas diversas instâncias da Igreja. Já no que concerne às tradições protestantes, podemos observar que as normas e princípios relativos à música gravitaram entre tendências mais liberais e conservadoras. No movimento reformista, conduzido por Martinho Lutero (1483-1546), o emprego de canções populares e de hinos originais era não só aprovado como estimulado. Em contraste, seguindo uma linha estritamente agostiniana, João Calvino (1509-1564) insistia que os textos bíblicos deveriam ser musicados com a gravidade e a solenidade próprias dos serviços religiosos. Já nas diversas derivações reformistas e movimentos sectários ulteriores, as fronteiras entre essas duas tendências foram se tornando cada vez menos claras, de maneira que as normas quanto ao emprego da música acabaram sendo flexibilizadas ou mesmo mescladas, com inclinações – em maior ou menor grau – para o conservadorismo textual ou para a incorporação de gêneros musicais populares.

Paralelamente a todo o desenvolvimento da prática musical nas referidas tradições cristãs, desde o século XVIII, obras musicais originalmente sacras, isto é, que antes eram estritamente destinadas a ocasiões religiosas, a exemplo das obras de Bach, Handel, Mozart e Haydn, foram sendo cada vez mais executadas fora dos ambientes sagrados, em salas de concerto, sem qualquer propósito religioso. Contudo, em que sentido essas mesmas obras, dadas as circunstâncias, poderiam continuar a ser classificadas como música sacra? Além disso, ainda que os textos bíblicos e litúrgicos continuassem a atrair o interesse de muitos compositores, grande parte do repertório sacro – especialmente do século XIX – não foi de nenhuma maneira escrito com finalidades litúrgicas. Logo, tais obras só poderiam ser consideradas sacras estrita e simplesmente porque o texto musicado teria sido extraído de fontes sagradas, segundo aquelas mesmas tradições religiosas.

Diante, portanto, de todo esse complexo, abrangente e multifacetado quadro e tendo em vista o diversificado panorama musical e religioso da América, o verbete apresenta o seguinte corolário:

À luz dessas evidências, o termo “música sacra”, assim como tantos outros tradicionais termos do discurso acadêmico ocidental, deve ser criticamente questionado e apropriadamente utilizado no globalizado contexto religioso da América do século XXI. O termo possui muitos empregos significativos, mas num momento em que a terminologia fundamental de “religião” e de “sagrado” está sob substantiva [permanente] reavaliação crítica, é necessário estar atento aos limitados pressupostos e implicações que “música sacra” subentende. Um termo mais genérico como “arte sacra sônica” poderia ser um aperfeiçoamento conceitual, senão retórico. Dito isto, também é justo reconhecer que historicamente, desde o período colonial, a maior parte da música de culto e da música litúrgica americana recai sob a tradicional

definição de música sacra enquanto musicalização de texto sagrado¹⁷. (MARINI, 2012, em linha, tradução nossa).

Como podemos observar, ainda que a música sacra possa corresponder, em sentido amplo, a inúmeras formas de manifestação ou expressão musical nas diversas religiões, é chamada a atenção para a grande aceitação e validade da acepção do termo enquanto a simples musicalização de texto sagrado, o que, na maioria das vezes, é plausível e suficiente, mas certamente está ainda muito longe de ser uma definição – digamos – abrangente e satisfatória.

Na reconhecida *The New Encyclopaedia Britannica*¹⁸, o termo “*Sacred Music*” (Música Sacra) não possui um verbete exclusivo, sendo apresentado somente enquanto parte integrante do verbete “*Musical Forms and Genres*” (Formas e Gêneros Musicais), na categoria “*Choral Music*” (Música Coral). Ali a música sacra corresponde simplesmente às principais formas vocais das tradições religiosas cristãs, a exemplo da missa, dos motetos, dos hinos, das cantatas e oratórios.

Por outro lado, na *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*¹⁹, a música sacra é compreendida à luz de sua funcionalidade litúrgica, estritamente segundo os ritos e tradições religiosas da Igreja Romana:

Por esta expressão [música sacra] entendemos toda a música que, através dos séculos, foi composta para o serviço da liturgia, tanto da missa como do ofício divino. Os gêneros de música sacra admitidos pela Igreja foram três: o *canto gregoriano*, a *polifonia clássica* e a *música moderna*. (ALEGRIA, 1963-1995, p. 1602).

Em relação aos referidos gêneros²⁰ admitidos, o verbete destaca ainda que o canto gregoriano foi sempre considerado “o canto oficial da Igreja, para cujo serviço foi expressamente criado pelos Mestres Romanos sob a vigilância dos Papas”. Já a polifonia

¹⁷ Texto original: In light of this evidence, “sacred music”, like many other traditional terms of Western scholarly discourse, must be critically interrogated and used appropriately in the globalized religious context of 21st-century America. The term retains many valuable uses, but at a time when the fundamental terminology of “religion” and “the sacred” is under substantive critical reassessment, it is necessary to be aware of the limited assumptions and implications that inform “sacred music”. A more general term like “sonic sacred art” might be an improvement conceptually if not rhetorically. That being said, it is also fair to acknowledge that historically, the great majority of American worship and liturgical music falls under the traditional definition of sacred music as musical setting of sacred text, beginning with the colonial period. (MARINI, 2012, em linha).

¹⁸ Cf. STEVENS, D. W. Choral Music. In: *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th Ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1990, v. 24, p. 610-613.

¹⁹ Cf. ALEGRIA, J. A. Música sacra. In: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Editorial Verbo, 1963-1995, v. 13, p. 1602-1603.

²⁰ Ao considerarmos a música sacra um gênero musical, os denominados “gêneros de música sacra” podem, então, ser considerados subgêneros musicais.

clássica, especialmente após as obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), teria conseguido a aprovação da Igreja enquanto “manifestação artística perfeitamente integrada no espírito que a liturgia propunha”. E, finalmente, a música sacra moderna seria aquela que compreende toda a música “que nasceu e floresceu após a reforma de Pio X, em 1903” (ALEGRIA, 1963-1995, p. 1602).

De maneira análoga, segundo a *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*²¹, o termo música sacra é apresentado como sinônimo de música religiosa e de música litúrgica, restringindo-se também ao culto católico e designando toda a música composta sobre os seus diversos textos litúrgicos:

Chamada também de sagrada, religiosa, litúrgica, de igreja, etc.; é, no culto católico, a música composta sobre os textos litúrgicos da missa, vésperas, completas, laudes, matinas, antífonas, hinos, ladainhas, etc., imprimindo-lhe um caráter religioso. Pode ser vocal, instrumental e mista. Quando é instrumental não possui texto, podendo ser para órgão ou orquestral. A música destinada ao culto religioso²². (ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1918, p. 694, tradução nossa).

Nesse sentido, ao aprofundarmos o entendimento de música sacra a partir dessa perspectiva católica, encontramos na *Enciclopedia Cattolica*²³, a categoria “*Musica sacra e religiosa*” (Música sacra e religiosa), incluída no verbete “*Musica*” (Música), na qual a música sacra é discutida em três partes distintas. Na primeira delas, *I. Cenni storici* (Contexto histórico), é feito um apanhado histórico do desenvolvimento da prática musical na Igreja ao longo dos séculos, até o momento em que a música extralitúrgica – especialmente de caráter dramático, como a ópera e o oratório – começou a exercer uma danosa influência sobre a música litúrgica. Conforme o artigo, tal decadência talvez tenha decorrido do fato de que a distinção entre música sacra (litúrgica e extralitúrgica) e música religiosa foi ficando cada vez menos clara, fazendo com que as fronteiras entre uma coisa e outra fossem sendo aos poucos transgredidas. Tal distinção é, no entanto, explicitada da seguinte maneira:

²¹ Cf. Música Sacra. In: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Bilbao: Espasa-Calpe, 1918, v. 37, p. 694.

²² Texto original: Llamada también sagrada, religiosa, litúrgica, de iglesia, etc.; es, en el culto católico, la que se compone sobre textos litúrgicos de la misa, vísperas, completas, laudes, maitines, antífonas, himnos, letanías, etc., imprimiendo en ella un carácter religioso. Puede ser vocal, instrumental y mixta. Cuando es instrumental va sin texto, y es orgánica ú orquestral. La destinada al culto religioso. (ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1918, p. 694).

²³ Cf. ROMITA, F. Musica sacra e religiosa. In: *Enciclopedia Cattolica*. Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico. Città del Vaticano: Casa Editrice G. C. Sansoni - Firenze, 1952, v. 8, p. 1552-1562.

Na realidade, a música sacra (católica) é a interpretação musical dos ritos, das formas e das orações do culto católico; e embora ela seja apenas vocal, admite-se, no entanto, também a música instrumental organística. E, posto que no culto há funções sacras litúrgicas e extralitúrgicas, de maneira análoga, a música sacra será *litúrgica* ou *extralitúrgica* na medida em que corresponda musicalmente a uma ou à outra, segundo as normas estabelecidas. Aqueles que transgridem essas regras escrevem música sacra *antilitúrgica*, ainda que intentem interpretar musicalmente os ritos, fórmulas e orações do culto católico²⁴. (ROMITA, 1952, p. 1554, tradução nossa).

Assim, os gêneros de música sacra seriam o canto gregoriano e popular, além da polifonia clássica da música moderna. E as principais formas da música litúrgica seriam a missa, em suas partes fixas e móveis – respectivamente o *ordinário* e o *próprio* da missa, e a salmodia em seus vários elementos – salmo, antífona, hino e verseto. Já as formas de música extralitúrgica seriam as composições vocais de gêneros variados, sobre textos – em latim ou em vernáculo – referentes às diversas funções sacras extralitúrgicas.

Por oposição, a música religiosa seria “a livre interpretação vocal e instrumental do sentimento religioso individual ou coletivo”, a exemplo dos oratórios, cantatas, sinfonias sacras, paixões, etc. Nesse sentido, a música antilitúrgica também poderia ser classificada como religiosa desde que, “ainda que não corresponda ao espírito e às exigências do culto católico, exprima musicalmente sentimentos verdadeiramente religiosos”. Portanto, algumas obras poderiam ser consideradas como sendo religiosas, mas não litúrgicas. É o caso, por exemplo, da *Missa em Si menor* (BWV 232) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) que, pelas suas vastas proporções, “extrapola em muito as funções litúrgicas que pretende cumprir”. Outras obras, como a *Missa Solene* (Op. 123) de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e a *Missa de Réquiem* de Giuseppe Verdi (1813-1901), também não poderiam ser classificadas como litúrgicas pelo seu “inflamado espírito dramático”.

Posteriormente, na segunda parte, *II. La Chiesa e la musica sacra* (A Igreja e a música sacra), são destacados alguns dos principais documentos prescritivos relativos à música sacra publicados ao longo da história da Igreja, desde a Idade Média até meados do século XX. E finalmente na terceira, *III. Legislazione ecclesiastica* (Legislação eclesiástica), é feito um

²⁴ Texto original: In realtà la musica sacra (cattolica) è l'interpretazione musicale dei riti, delle forme e delle preghiere del culto cattolico; e sebbene essa sia soltanto vocale, tuttavia è ammessa anche quella strumentale organistica. E poiché nel culto vi sono sacre funzioni *liturgiche* ed *extra-liturgiche*, così parimenti la musica sacra sarà liturgica od extra liturgica a seconda che interpreti musicalmente le une o le altre, seguendo le norme stabilite. Chi viola coteste norme scrive dela musica sacra *antiliturgica*, anche se intenda interpretare musicalmente riti, formole e preghiere del culto cattolico. (ROMITA, 1952, p. 1554).

levantamento de diversos artigos extraídos diretamente das mais variadas fontes documentais eclesiais, que regulamentam a música sacra e a liturgia.

Já na *New Catholic Encyclopedia*²⁵, o verbete “*Sacred Music*” (Música Sacra) é apresentado em dois tópicos sucintos – “*The Role of Music in Liturgy*” (O Papel da Música na Liturgia) e “*Aesthetics and the History of Sacred Music*” (Estética e a História da Música Sacra). No primeiro, a música sacra é examinada essencialmente à luz da *Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia*²⁶ (1963), documento fundamental para a restauração litúrgica da Igreja promovida a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965), no qual a música é tida como parte integrante da liturgia na medida em que exerce função ministerial no culto divino, seja “expressando mais suavemente a oração”, “favorecendo a unanimidade” ou “dando maior solenidade aos ritos sagrados”. Logo, segundo o verbete, a música sacra deveria possuir características não só adequadas à sua função litúrgica, como também pertinentes à fé cristã:

O senso comum e a tradição sugerem que, enquanto a música deve ser atraente e comovente, a música litúrgica requer alguma medida de sobriedade, moderação, modéstia. A aceitação do cristão de sua condição de criatura deve andar de mãos dadas com a sua grata consciência de redenção e de vocação como filho de Deus. Assim, a música sacra deve refletir tanto a glória quanto a humildade, a celebração e o sacrifício, a ação de graças e a penitência e, ao menos em alguma medida, deve incorporar tais crenças e atitudes cristãs²⁷. (MC NASPY, 1967, p. 98, tradução nossa).

No segundo tópico, é feita uma breve exposição da postura relutante e cautelosa da Igreja, através de seus concílios e pontífices, diante dos avanços técnicos da música, especialmente a partir do surgimento da polifonia e do seu extensivo desenvolvimento, até o século XX, quando ocorre uma relativa flexibilização por parte da Igreja, tendo em vista os diferentes contextos culturais das múltiplas e diversas realidades eclesiais.

²⁵ Cf. MC NASPY, C. J. Sacred Music. In: *New Catholic Encyclopedia*. Washington, D.C.: Catholic University of America, 1967, v. 10, p. 97-99.

²⁶ Este e outros documentos eclesiais relativos à música sacra serão discutidos no capítulo seguinte.

²⁷ Texto original: Common sense and tradition suggest that, while music must be appealing and moving, liturgical music requires some measure of sobriety, restraint, modesty. The Christian's acceptance of his creaturely condition must go hand in hand with his grateful awareness of redemption and vocation as a son of God. Thus, sacred music should reflect both glory and humility, celebration and sacrifice, thanksgiving and penance, and, at least to some degree, should embody these Christian beliefs and attitudes. (MC NASPY, 1967, p. 98).

Outra importante fonte referencial sobre a música sacra pode ser encontrada no sítio eletrônico *Musica Sacra*²⁸ da *Church Music Association of America* (Associação de Música Sacra da América), no qual consta um denso questionário com 24 perguntas relativas à música sacra e suas respectivas respostas, das quais, duas valem a pena ser aqui mencionadas.

A primeira delas – “*What is sacred music?*” (O que é música sacra?) – é respondida através da citação direta de alguns dos documentos da Igreja. Assim, a música sacra seria “a que, sendo criada para celebração do culto divino, é dotada de santidade e beleza de formas” e ela “excede a música meramente religiosa quando se junta ao rito litúrgico para ser tornar parte necessária e integrante da liturgia solene, cujo propósito é a glória de Deus e a santificação dos fiéis”.

Já a segunda e não menos importante – “*What are the characteristics of sacred music?*” (Quais são as características da música sacra?) – é respondida através das palavras do Papa Pio X (1835-1914), ao distinguir três características da música sacra, que deveria “possuir a santidade e a delicadeza [beleza ou excelência] das formas, donde resulta espontaneamente outra característica: a universalidade”.

No que se refere à santidade, conforme esse mesmo questionário, para que uma música seja considerada sacra ou sagrada, implica dizer que ela não representa algo ordinário ou cotidiano e que seu propósito é glorificar a Deus e edificar e santificar os fiéis, excluindo, portanto, tudo o que houver de profano e de inadequado ao templo, não apenas em si, mas também em sua execução, sobretudo se os textos sagrados da Liturgia forem empregados. Assim, a sacralidade seria muito mais do que uma subjetividade pessoal ou uma “piedade individual”, mas sim uma “realidade objetiva”.

Por sua vez, a beleza – ou excelência – das formas se refere à tendência da música sacra de “sintetizar elementos rituais diversos em unidade, de reunir uma sucessão de ações litúrgicas num todo coerente e de servir a uma série de expressões sagradas”. Tal beleza é melhor compreendida através das palavras do Papa Pio X (1835-1914) e do teólogo Hans Urs von Balthasar (1905-1988), quando dizem respectivamente que “a música sacra deve ser arte verdadeira”²⁹ e que “sem a beleza, a verdade não convence, a bondade não arrebatava”. Nesse sentido, a beleza, expressa na liturgia da Igreja, sintetizaria “elementos diversos num todo unificado: verdade, bondade e o impulso humano de devoção”.

²⁸ CMAA. Church Music Association of America. *Twenty-four Questions on Sacred Music*. Disponível em: <<http://musicasacra.com/about-cmaa/faq>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

²⁹ Chamamos, aqui, especial atenção para a expressão “arte verdadeira” ou, por extensão, “música verdadeira”, que podem ser respectiva e não menos vagamente compreendidas como uma espécie de sinceridade artística ou musical. Expressões intrigantes que serão oportunamente retomadas e aprofundadas em discussões posteriores.

E, finalmente, a universalidade implica que a música sacra seja supranacional, isto é, “igualmente acessível a pessoas de diferentes culturas”. Apesar de a Igreja admitir em seu culto regionalismos e formas peculiares de cada um dos povos, tais elementos deveriam estar subordinados às características gerais de sua milenar tradição.

Do ponto de vista da musicologia, o compositor e organista inglês, Orlando Mansfield (1863-1936), publicou em 1927 um interessante artigo intitulado *What is sacred music?*³⁰ (O que é música sacra?), no qual buscava investigar algumas das características atribuídas a esse gênero musical. Inicialmente, através de uma análise ou crítica desconstrutiva, fez um levantamento das principais definições do gênero na época, expondo os seus respectivos argumentos e refutando-os um a um a partir de suas inconsistências internas, a fim de determinar o que não poderia ser considerado como música sacra. Em seguida, por meio de uma síntese ou crítica construtiva, chegou a uma definição concisa do que de fato poderia ser denominado de música sacra, isto é, uma possível resposta à sua pergunta preliminar.

Assim, o seu ponto de partida foi estabelecer antes uma característica geral da música sacra, como sendo “algo diretamente pertencente ao culto divino – música adequada ou apropriada aos ambientes, propósitos e ocasiões religiosas”. Tomando essa restrição preliminar como premissa, o autor pôde, então, desconstruir possíveis respostas à pergunta central do seu artigo, as quais resumimos nos tópicos a seguir.

a) Qualidade. Numa primeira resposta, a música sacra seria uma questão de qualidade, ou seja – toda boa música é sacra. Porém, segundo o autor, há uma enorme quantidade de boa música que, apesar de legítima, não é conveniente em ambientes e ocasiões religiosas, e seria certamente qualquer coisa, menos algo edificante, caso fosse assim empregada. Portanto, essa possibilidade é descartada porque, apesar de ser uma teoria razoável, haja vista a necessidade de a música sacra ser também de boa qualidade, não se fundamenta nas escrituras.

b) Temperamento. Numa segunda hipótese, a sacralidade da música seria uma questão de temperamento, algo que dependesse do estado ou condição mental ou espiritual do ouvinte. No entanto, o autor ressalta que ainda que o ouvinte estivesse totalmente em estado de ação de graças, aberto e tolerante à música, há obras tão seculares, como, por exemplo, aquelas carregadas de elementos teatrais ou danças, ou mesmo vulgares e sensuais, que seria impossível não identificar as associações profanas, descaracterizando o propósito mesmo da música. Logo, ainda que alguém fizesse uma experiência religiosa ao entrar em contato com

³⁰ MANSFIELD, O. A. *What is Sacred Music? The Musical Quarterly*, v. 13, n. 3, p. 451-475, jul. 1927. Disponível em: <<http://mq.oxfordjournals.org/content/XIII/1/local/front-matter.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

alguma dessas obras seria algo meramente pessoal, nada mais ou menos que emocional, o que torna a hipótese descartável.

c) *Propósitos Religiosos*. Uma terceira hipótese considera que a música realmente sacra seria aquela expressamente composta com propósitos religiosos, em outras palavras, toda música de Igreja seria sacra, o que poderia ser bem aceito por pessoas desinformadas. Porém, o autor argumenta que isso é uma falácia, um absurdo, uma perversão de termos, haja vista que aquelas músicas empregadas apenas nas conexões ou transições dos serviços religiosos, em geral muito pobres em sua construção melódica, deficientes em ritmo e não gramaticais em harmonia, não poderiam ser chamadas de sacras.

d) *Associações*. Outra resposta é a de que uma obra poderia ser considerada sacra a depender das associações que lhe fossem atribuídas, ou seja, a sacralidade da obra dependeria do quanto um determinado público a associasse a uma real e profunda tradição ou experiência religiosa, ainda que a obra não fosse originalmente associada àquele contexto. Uma teoria rejeitada pelo autor por ser amplamente sentimental e, conseqüentemente, ilusória, pois, muitas vezes, nem os próprios músicos se dão conta da origem ou procedência do repertório que executam.

e) *Localidade*. Nesta teoria, qualquer música seria sacra desde que tivesse sido ou estivesse sendo constantemente executada em ambientes religiosos ou correlatos, o que a reduziria apenas a uma questão geográfica. Essa possibilidade foi recusada, porque há uma grande quantidade de músicas executadas na Igreja, as quais, apesar de sacras em seu caráter, são definitivamente seculares em sua origem. Um bom exemplo disso é a *Marcha Nupcial*, de Felix Mendelssohn (1809-1847), movimento que faz parte da música incidental originalmente escrita para acompanhar uma performance teatral, em 1843, da peça *Sonhos de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare (1564-1616), e que até hoje é executada em cerimônias de casamento. Além disso, se tal teoria fosse aceita, qualquer música, mesmo a mais inapropriada, poderia ser considerada sacra desde que fosse frequentemente executada na Igreja, o que seria um absurdo.

f) *Texto Sagrado*. Na sexta possibilidade, a música sacra seria assim caracterizada pela simples utilização de determinado texto sagrado num contexto musical ou, de outra maneira, corresponderia a certos sons musicais aplicados a um texto sagrado. Mas para o autor essa teoria é superficial, pois antes seria necessário determinar o que viria a ser um texto sagrado, uma tarefa bastante complexa da qual prefere se eximir. Por outro lado, se aceitássemos tal possibilidade, toda a música exclusivamente instrumental, que não faz uso de texto algum, seria execravelmente profana, o que também seria ilógico, haja vista que há obras

instrumentais às vezes muito mais sacras que obras vocais. Fora isso, há ainda aquelas obras com textos originalmente seculares posteriormente adaptados ao universo religioso, que hoje poderiam ser perfeitamente consideradas obras musicais sacras. Numa última consideração, essa teoria seria antimusical, na medida em que daria margem à introdução de qualquer tipo de música – mesmo a mais grosseira – nos serviços religiosos, sob o pretexto de o texto sagrado estar ali presente.

g) Título da Obra. Outra corrente teórica defendia que a música sacra seria determinada pelo título da obra, bastando que houvesse no título alguma alusão, por exemplo, a termos bíblicos ou ao vocabulário religioso. Porém, sabe-se que muitas obras ao longo do tempo acabam tendo dois ou três títulos distintos, fora as várias adaptações de obras seculares, que adquirem novos textos e títulos sacros, conservando, no entanto, as mesmas características musicais profanas. Logo, tal possibilidade seria pura ingenuidade.

h) Forma. Uma oitava resposta considerava a música sacra como sendo uma mera questão de forma, isto é, toda música na forma de hinos, cânticos ou quaisquer outras formas reconhecidas do repertório musical eclesiástico, seria sacra. Trata-se, portanto, de uma alternativa completamente arbitrária e parcial, ignorando-se ainda o fato de que, por exemplo, muitas dessas obras contêm elementos que derivam de adaptações da forma sonata ou de outras formas seculares. Assim, afirma o autor, uma forma reconhecidamente religiosa não é suficiente para caracterizar a obra enquanto sacra, é necessário ainda que esta seja professadamente elaborada num “molde sagrado”, levando-se em conta, ainda, a sua localidade, associações e performance.

i) Andamento. Outra possibilidade seria a de que nenhuma música pode ser considerada sacra a menos que possua um andamento lento, o que não faz o menor sentido. Como um bom exemplo para evidenciar o quão equivocada é esta teoria, podemos citar o movimento *Aleluia* da obra *O Messias* (1741), do compositor alemão, Georg Friedrich Händel (1685-1759). Portanto, trata-se de uma teoria superficial.

j) Performance. A última resposta buscava conceber a música sacra enquanto uma questão de performance, sendo que para adequá-la aos ambientes, propósitos e ocasiões religiosas, a execução deveria ser realizada de acordo com certos métodos tradicionais pré-estabelecidos, o que incluiria tipos de acompanhamento ou instrumentos específicos. Porém, o autor argumenta que a música sacra não pode ser convertida em secular apenas pela maneira com que é acompanhada ou executada, que isso no máximo pode desfigurar o efeito da música, mas não alterar o seu caráter.

Assim, traçando um retrospecto de todas as possibilidades rejeitadas e de suas reflexões, o autor fez o caminho inverso através de um processo de construção do conceito de música sacra. Sua primeira observação foi de que, em se tratando de música sacra, a qualidade é algo imprescindível, e que a música deve ser não só a melhor em seu gênero, como também em sua época, ou seja, é necessário evitar uma postura conservadora em que prevaleça a falsa impressão de que a música do passado foi e sempre será melhor que as outras – a música é sacra, sobretudo, em seu próprio tempo. Outra observação é de que a música sacra deve ser caracterizada pela dignidade, abrangência e solenidade, não devendo ser necessariamente devocional em seu caráter, isto é, confinada à expressão direta de um sentimento ou aspecto religioso, desde que conserve, porém, o respeito e a discrição. Vale mencionar, também, que a dignidade e solenidade não equivalem obrigatoriamente a uma grande elaboração ou a uma música difícil, pelo contrário, boa parte do repertório eclesiástico é acessível tanto para ser apreciado quanto para ser executado. Em sua terceira observação, o autor chama a atenção para o fato de que a música sacra deve ser livre de todas as associações seculares, o que não exclui as adequações de formas abstratas como fugas, sonatas, sinfonias, etc. Sua última consideração é de que a música – se for vocal – para que seja apropriada aos ambientes e propósitos religiosos, deve se utilizar de texto sagrado, sem, no entanto, entrar no mérito do que constitui um texto sagrado. Em suma, através de todo o seu esforço, resumidamente aqui apresentado, Mansfield obteve a seguinte resposta hipotética ao questionamento inicial de seu artigo:

A música sacra é a música apropriada aos ambientes, propósitos e ocasiões religiosas, e toda boa música é sacra desde que seja a melhor em seu gênero e em sua época, caracterizada pela solenidade, livre de associações seculares, e, se vocal, atrelada a um texto sagrado³¹. (MANSFIELD, 1927, p. 471, tradução nossa).

Portanto, tal definição, ao mesmo tempo simples e pretenciosa, sucinta e abrangente, minuciosa e totalizante, é relativamente válida e assertiva, haja vista a sua razoabilidade e coerência com tudo o que discutimos até então, podendo mesmo ser aceitável e pertinente inclusive nos dias de hoje. Porém, fica claro que qualquer definição de música sacra, por mais criteriosa que seja, será sempre insuficiente, sobretudo se considerarmos as inúmeras tradições religiosas espalhadas pelo globo terrestre. Nesse sentido, mais do que buscarmos

³¹ Texto original: Sacred music is music suitable for religious places, purposes, and occasions; and all good music is sacred provided it be the best of its kind and age, characterized by solemnity, free from secular associations, and, if vocal, wedded to sacred words. (MANSFIELD, 1927, p. 471).

uma definição genérica ou universal para a música sacra, será mais útil delimitarmos o recorte temático da nossa pesquisa, a fim de que possamos tratar do nosso objeto de estudo com maior desenvoltura e propriedade.

1.3 Recorte temático

Diante, então, de tudo o que foi exposto e discutido até aqui, podemos vislumbrar o quão vasto é o universo da música sacra, que não só constitui um gênero e uma prática musical milenar, marcados por uma grande diversidade de formas e estilos, como também abrange uma ampla e complexa rede de conceitos e acepções terminológicas, além de densas discussões, reflexões e escritos de ordem teórica e musicológica.

Decerto que o próprio sentido da música sacra e o seu universo não se limitam apenas às práticas musicais de tradição judaico-cristã, muito menos à música da Igreja Católica, ao contrário, são muito mais extensos e abrangentes. No entanto, estender a pesquisa a outras culturas e tradições religiosas seria algo pouco prático ou mesmo inviável, dado o vultoso volume da tarefa. Logo, estabelecer aqui um recorte temático, além de ser algo compreensível e justificável, é antes de tudo algo necessário.

Vale ressaltar, porém, que quando nos restringimos a uma tradição religiosa específica, não o fazemos apenas por mero pragmatismo acadêmico ou metodológico, mas também por questões pessoais, artísticas, musicais, estéticas, etc. Assim, ao nos determos e examinarmos, no capítulo seguinte, os documentos normativos da Igreja Católica relativos à música sacra, estaremos também estabelecendo os parâmetros e as diretrizes para a nossa própria poética e conseqüente atividade composicional.

Como veremos, o desenvolvimento da música e de toda a atividade musical no âmbito da Igreja caracterizou-se principalmente pelo lento e gradual processo de flexibilização e admissão, por parte da Cúria Romana, de certas práticas, estilos, formas, instrumentos, etc. No século XX, esse processo foi retomado pelo Papa Pio X (1835-1914) e intensificado nos anos subsequentes, atingindo o seu ápice na década de 1960, com a profunda reforma litúrgica promovida pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), resultando num cenário musical inédito na história da Igreja que persiste ainda hoje.

De lá para cá, esse cenário foi se tornando cada vez mais diversificado e abundante, dado o desenvolvimento musical e os avanços tecnológicos recentes. Conseqüentemente, um compositor que se dedique à música sacra na atualidade se vê com uma larga liberdade de

atuação, porém, quanto maiores são as suas possibilidades, maior também é a sua dificuldade em saber até onde pode ir a sua criatividade sem profanar o ambiente sagrado ou mesmo infringir as normas da Igreja. Em meio à Era da Informação e num mundo globalizado, as fronteiras do sagrado não só subsistem como parecem estar ainda mais confusas e menos definidas: “tem-se dito que aconteceu de um tudo com a linha de demarcação entre o sagrado e o secular em música, exceto que ela tenha desaparecido”³² (ROCCASALVO, 2011, p. 12, tradução nossa). Nesse sentido, um compositor hoje, em pleno século XXI, talvez esteja inclusive mais propenso a cometer “pecados musicais” (STRAVINSKY e CRAFT, 1984, p. 102) do que em outras épocas, ou seja, o excesso de liberdade ou a escassez de limites, tão característicos na atualidade, favorecem sobremaneira o que podemos chamar de concupiscência musical³³. E nesses abismos limítrofes, todo o cuidado é pouco:

Tudo isso é muito perigoso na arte sacra, pois a terrível liberdade de cada artista para representar o mundo à imagem de sua alma devastada pode desfigurar (não transfigurar) a doutrina cristã. (PASTRO, 2010, p. 75).

Se por um lado, saber até onde se estendem os limites do sagrado na música é um pressuposto para o bom gosto, evitando-se profanações desnecessárias, por outro, ter essa clareza é essencial ao próprio exercício criativo, na medida em que o compositor é tanto mais livre quanto mais delimitado for o seu campo de atuação, um aparente paradoxo que pode ser compreendido à luz da poética musical de um dos maiores compositores do século passado:

A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre. [...] Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito. (STRAVINSKY, 1996, p. 63-65).

³² Texto original: It has been said that the line of demarcation between sacred and the secular in music has all but vanished. (ROCCASALVO, 2011, p. 12).

³³ Concupiscência é a inclinação ao pecado ou a propensão ao mal (CIC, 405). “No sentido etimológico, a ‘concupiscência’ pode designar qualquer forma veemente de desejo humano. A teologia cristã lhe deu o sentido particular de moção do apetite sensível que se opõe aos ditames da razão humana. O Apóstolo Paulo a identifica com a revolta que a ‘carne’ provoca contra o ‘espírito’. Provém da desobediência do primeiro pecado [pecado original]. Transtorna as faculdades morais do homem e, sem ser pecado em si mesma, inclina-o a cometê-lo” (CIC, 2515).

A partir dessa perspectiva, fica mais do que clara a necessidade de se ter em conta toda a tradição musical da Igreja, bem como as suas recomendações e restrições referentes à música, quando do ofício composicional de obras musicais sacras. Quanto mais o compositor se valer de tais informações, mais livre estará para explorar a sua própria criatividade, quer para se adequar aos cânones, quer inclusive para transgredi-los, desde que – mais uma vez – com propriedade e responsabilidade.

Nesse sentido, buscaremos a partir de agora restringir ainda mais o enfoque da nossa pesquisa, abordando a música sacra à luz dos documentos normativos da Igreja Católica no múltiplo contexto do século XX.

2. FUNDAMENTOS CANÔNICOS: A MÚSICA SACRA NOS DOCUMENTOS DA IGREJA CATÓLICA

Desde o advento da Era Comum, já com o surgimento das primeiras comunidades cristãs e igrejas primitivas e, posteriormente, ao longo dos séculos de história da Igreja, foram inúmeras as discussões e escritos acerca do que seria ou não musicalmente apropriado ao ambiente sagrado e ao culto religioso. O apóstolo Paulo, por exemplo, em suas epístolas aos efésios (Ef 5:19), colossenses (Cl 3:16) e coríntios (1Cor 14:26), já indicava o uso do canto sacro – de salmos, hinos e cânticos espirituais – nas assembleias dos cristãos daquelas regiões. Essa prática, que se estendeu durante todo o período do Império Romano até à Idade Média, foi sendo aos poucos aperfeiçoada, resultando num rico acervo musical de cânticos que foram reunidos e ordenados pelo Papa Gregório I (540-604), São Gregório Magno, o quais – em sua justa alusão – viriam a ser genericamente denominados nos séculos XIII e IX de canto gregoriano, constituindo, segundo o Papa Pio X (1835-1914), “o canto próprio da Igreja Romana” (TLS, 3). Com o desenvolvimento da técnica musical nos séculos subsequentes, especialmente do contraponto e da polifonia, e o surgimento de novas formas, o repertório musical da Igreja foi substancialmente incrementado por admiráveis obras de estilo polifônico, sobretudo nos séculos XV e XVI, que – pelas suas qualidades – foram também admitidas nas diversas funções eclesiais.

No entanto, se por um lado, no decorrer de sua história, ainda que lenta e gradualmente e não sem alguma resistência, a Igreja acabou por admitir em seus serviços novos gêneros e estilos musicais, permitindo inclusive o uso de diferentes tipos de instrumentos além da voz humana, como o órgão de tubos e outros, por outro, ela sempre se manteve vigilante, isto é, sempre adotou uma postura conservadora, buscando impedir de maneira restritiva – ou mesmo coerciva – que os limites entre o sagrado e o profano no âmbito da música sacra fossem transgredidos. Tal vigilância pode ser verificada, por exemplo, no *Decretum de obseruandis et vitandis in celebratione Missae*, do Concílio de Trento (1545-1563), assim como na carta encíclica *Annus qui: Opera omnia*, de 19 de fevereiro de 1749, do Papa Bento XIV (1675-1758), dentre muitos outros documentos de pontífices subsequentes, em especial e particularmente – como veremos adiante – aqueles pertencentes ao século XX.

Um aspecto comum em grande parte desses documentos normativos é que, sob o argumento de que nem todas as obras seriam musicalmente apropriadas aos templos e às

atividades da Igreja, fundamentavam-se – em sentido amplo – em normas e princípios transmitidos desde a Antiguidade. Nesse sentido, podemos observar a prevalência, em geral e em maior ou menor grau, das tradições platônica e aristotélica³⁴, nas quais a música, tal qual sugeria a doutrina do etos, deveria possuir qualidades que produzissem efeitos morais virtuosos:

A doutrina grega do etos [...] baseava-se na convicção de que a música afeta o caráter e de que os diferentes tipos de música o afetam de forma diferente. Nestas distinções efetuadas entre os muitos tipos de música podemos detectar uma divisão genérica em duas categorias: a música que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, por um lado, e, por outro, a música que tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo. A primeira categoria era associada ao culto de Apolo, sendo o seu instrumento a lira e as formas poéticas correlativas à ode e à epopeia. A segunda categoria, associada ao culto de Dionísio, utilizava o aulo e tinha como formas poéticas afins o ditirambo e o teatro. (GROUT e PALISCA, 2007, p. 22).

Tal dicotomia entre diferentes estados de espírito provocados pela música foi em boa parte transmitida ao longo da história da Igreja através da grande influência de seus santos doutores, especialmente Santo Agostinho (354-430) e, posteriormente, São Tomás de Aquino (1225-1274). Ambos, herdeiros daquelas tradições filosóficas, repreendiam o deleite musical em detrimento de uma disposição interior mais atenta às palavras cantadas e ao texto bíblico:

Quando às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. (AGOSTINHO, 2003, p. 251).

Deve-se dizer que quando dá muita atenção ao canto para se deleitar, o espírito deixa de considerar as palavras cantadas. Mas, se a pessoa canta por causa da devoção, mais atentamente perceberá o sentido das palavras, porque demora-se mais nelas [...]. (TOMÁS DE AQUINO apud TEIXEIRA, 2012, p. 28).

Assim, a partir de todo esse arcabouço filosófico e teológico, entre outros fatores, foram sendo estabelecidas e consolidadas as diretrizes da prática musical na vida da Igreja, que resultariam numa concepção marcada eminentemente pelo rigor e conservadorismo – em

³⁴ Em duas das principais obras da filosofia clássica, Platão (séc. V-IV a.C.) e Aristóteles (séc. IV a.C.), respectivamente em *A República* e *A Política*, discorreram sobre a música, sobretudo do ponto de vista do seu caráter educativo, considerando-a essencial na formação dos indivíduos e na construção de uma sociedade ideal. Platão, por um lado, era bastante severo com toda a música que não cumprisse com essa função, banindo-a de sua *República*, enquanto que Aristóteles, mais flexível, considerava a prática musical, de um modo geral, como sendo também uma importante atividade de lazer.

muitas ocasiões – excessivos. Essa recorrente e secular intransigência ficou de tal modo enraizada na tradição musical eclesiástica que, mesmo em meados do século XX, não obstante as correntes mais progressistas de pensamento da época, a necessidade de renovação e revigoração da fé católica, além da própria reforma musical³⁵ inaugurada no início do século e que logo resultaria no Concílio Vaticano II (1962-1965), havia ainda reminiscências das censuras e perseguições de outrora, como testemunhou o compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), em protesto a todo aquele tradicionalismo imoderado:

Espero também que a minha música sacra seja um protesto contra a tradição platônica, que tem sido a tradição da Igreja, através de Plotino e Erigena³⁶, e que considera a música antimoral. Naturalmente Lúcifer tinha música. Ezequiel refere-se a seus “tamborins e gaitas” e Isaías ao “ruído de suas violas”. Mas Lúcifer levou com ele a sua música ao deixar o Paraíso, e, mesmo no Inferno, como nos mostra Bosch, a música é capaz de representar o Paraíso e de tornar-se a “noiva do Cosmo”. “Foi corrompida pelos músicos”, é a resposta da Igreja, da Igreja cuja história musical é uma série de ataques contra a polifonia, a verdadeira expressão musical do cristianismo ocidental, até que a música se afastou dela no século dezoito ou confundiu-a com o teatro. Os músicos corruptores, aos quais Bosch se refere são provavelmente Josquin e Ockeghem, e os artefatos da corrupção seriam as maravilhas polifônicas de Josquin, Ockeghem, Compère, Brumel. (STRAVINSKY e CRAFT, 1984, p. 103).

A imagem a que se refere Stravinsky trata-se do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*, pintado entre 1490 e 1510 pelo holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), mais especificamente de um detalhe no painel direito – *O Inferno*, no qual há uma cena hedionda da danação eterna dos músicos que teriam produzido os supostos “artefatos da corrupção”:

³⁵ Cf. HENRY, H. T. Music-Reform in the Catholic Church. *The Musical Quarterly*, v. 1, n. 1, p. 102-117, jan. 1915. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738045>>. Acesso em: 4 jan. 2014.

³⁶ Plotino (205-270) e Erigena (810-877), filósofos neoplatônicos que tiveram em suas respectivas épocas relativa influência sobre o pensamento e a teologia cristã.



Figura 2: Detalhe de *O Jardim das Delícias Terrenas* (BOSCH, 1490-1510).

Assim, ao fechar os olhos, ou melhor, os ouvidos às obras daqueles compositores e condená-las por irem de encontro àquele puritanismo ou idealismo platônico, a Igreja – segundo Stravinsky – acabou pagando um alto preço pela sua intransigência, que foi o afastamento da música das coisas sagradas, isto é, uma espécie de distanciamento generalizado dos compositores do que seria “o profundo significado da música e o seu objetivo essencial, que é promover uma comunhão, uma união do homem com seu semelhante e com o Ser Supremo” (STRAVINSKY, 1996, p. 26 e 27). O que houve, então, foi uma verdadeira evasão da música para o secularismo e, conseqüentemente, uma “secularização da música sacra”³⁷, impulsionada também, dentre outros fatores, por desdobramentos do racionalismo iluminista. O resultado disso foi uma crescente produção de “música religiosa profana” ou “música religiosa sem religião” a partir do século XVIII, “inspirada pela humanidade em geral, pela arte, pelo *Übermensch*³⁸, por só Deus sabe o quê” (STRAVINSKY e CRAFT, 1984, p. 102 e 103).

Diante desse quadro, já no início do século XX, o Papa Pio X (1835-1914), em seu primeiro ano de pontificado, publicou o *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini sobre a Música Sacra* (1903), buscando não só reaproximar a Igreja da música moderna e de seus

³⁷ Cf. STUBBS, G. E. Secularization of Sacred Music. *The Musical Quarterly*, vol. 2, n. 4, out. 1916, p. 615-627. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/737944>>. Acesso em: 6 jan. 2014.

³⁸ “Super-homem” ou “além-homem”, termo do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900).

compositores, como também resgatar – digamos – a sacralidade da música sacra, abolindo quaisquer resquícios de música profana dos templos sagrados. Assim, prescreveria o Papa, a música – bem como toda a atividade musical na Igreja – deveria estar intimamente relacionada com a ação litúrgica, sendo parte integrante da Liturgia e, conseqüentemente, estando a ela subordinada.

Esse foi, então, o ponto de partida para a renovação e restauração da música sacra daquele século, seguido – é claro – de outros importantes documentos papais e eclesiásticos, a exemplo da *Constituição Apostólica Divini Cultus sobre a Liturgia, Canto Gregoriano e Música Sacra* (1928) de Pio XI (1857-1939), da *Encíclica Musicae Sacrae Disciplina sobre a Música Sacra* (1955) de Pio XII (1876-1958) e da *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia* (1958), nos quais podemos notar uma progressiva flexibilização por parte da Igreja, por exemplo, quanto ao uso de instrumentos variados, à admissão de cantos populares religiosos em determinadas circunstâncias ou mesmo ao emprego de língua vernácula nas celebrações.

Tal espírito de renovação e de abertura da Igreja às necessidades do seu tempo culminou no Concílio Vaticano II (1962-1965), quando houve de fato, e não sem muito esforço, uma grande e significativa reforma em todos os âmbitos da vida da Igreja, inclusive da música. Com a *Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia* (1963), foram muitas as novidades e possibilidades introduzidas na música sacra, especialmente do ponto de vista técnico e estético, a exemplo da incorporação de elementos étnicos, acarretando um amplo processo de “inculturação litúrgica”³⁹ e resultando na produção de obras peculiarmente interessantes.

Após o período conciliar, outros textos foram ainda publicados, ampliando-se o sentido e a compreensão dos documentos anteriores, dentre os quais destacamos a *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos Musicam Sacram sobre a Música na Sagrada Liturgia* (1967) e o *Quirógrafo no centenário do Motu Proprio Tra Le Sollecitudini sobre a Música Sacra* (2003), do Papa João Paulo II (1920-2005), além de diversos documentos publicados pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

Tendo, portanto, realizado – ainda que sumariamente – uma breve contextualização histórica da música sacra em sua milenar trajetória no âmbito da Igreja, desde as práticas mais

³⁹ O termo “inculturação”, apesar de ainda não constar em boa parte dos dicionários, tem sido utilizado desde a década de 1960 em diversas publicações e estudos relativos à Liturgia, sendo mais apropriado aqui que o seu parônimo “enculturação”. Em geral, a inculturação litúrgica pode ser compreendida como um “processo de assimilação recíproca entre o cristianismo e a cultura” (CHUPUNGCO, 2008, p. 27). As acepções e peculiaridades do termo serão aprofundadas e esclarecidas mais adiante.

elementares das igrejas primitivas até a ampla reforma litúrgico-musical empreendida no século XX, resta-nos, então, examinar com maior detimento o conteúdo de cada um dos referidos documentos da Cúria Romana, evidenciando as suas respectivas particularidades e trazendo à tona os aspectos mais relevantes e interessantes à nossa pesquisa, a fim de não só aprofundarmos e ampliarmos o escopo conceitual, teórico e semântico da música sacra, como também estabelecer os parâmetros e diretrizes segundo os quais buscaremos nos pautar daqui por diante.

Vale ressaltar que tais documentos normativos da Igreja Católica são – nesta tese – um ponto pacífico, ou seja, não realizaremos aqui nenhum tipo de questionamento ou crítica histórica em relação aos mesmos, tendo em vista o dogma da infalibilidade⁴⁰, quer papal, quer episcopal, posto que quase todos eles foram escritos *ex cathedra* ou em Concílios Ecumênicos, conforme estabelece a doutrina:

“Goza desta infalibilidade o Pontífice Romano, chefe do colégio dos Bispos, por força de seu cargo quando, na qualidade de pastor e doutor supremo de todos os fiéis e encarregado de confirmar seus irmãos na fé, proclama, por um ato definitivo, um ponto de doutrina que concerne à fé ou aos costumes... A infalibilidade prometida à Igreja reside também no corpo episcopal quando este exerce seu magistério supremo em união com o sucessor de Pedro”, sobretudo em um Concílio Ecumênico. Quando, por seu Magistério supremo, a Igreja propõe alguma coisa “a crer como sendo revelada por Deus” e como ensinamento de Cristo, “é preciso aderir na obediência da fé a tais definições”. Esta infalibilidade tem a mesma extensão que o próprio depósito da Revelação divina. (CIC, 891).

2.1 Pio X, Motu Proprio *Tra Le Sollecitudini* sobre a Música Sacra (1903)

Em seu *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini sobre a Música Sacra* (TLS), publicado em 22 de novembro de 1903, o Papa Pio X (1835-1914) trouxe à tona preocupações relativas aos cuidados do ofício pastoral que diziam respeito a aspectos formais da vida da Igreja, a exemplo de se “manter e promover o decoro da Casa de Deus” (TLS, Introdução). Nesse sentido, afirmava ele:

⁴⁰ Cf. CIC, 889-892.

Nada, pois, deve suceder no templo que perturbe ou, sequer, diminua a piedade e a devoção dos fiéis, nada que dê justificado motivo de desgosto ou escândalo, nada, sobretudo, que diretamente ofenda o decoro e a santidade das sacras funções e seja por isso indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus. (TLS, Introdução).

Ficava clara aqui a sua preocupação em esclarecer que a música, no âmbito da atividade eclesiástica, deveria estar subordinada às funções ministeriais da Igreja. Chamando a atenção para as normas já estabelecidas nos cânones eclesiásticos, nas ordenações conciliares e nas prescrições congregacionais e papais predecessoras, tendo-se em vista o fim para o qual a música – e a arte de maneira geral – foi admitida nos serviços de culto, o Papa estabeleceu como seu primeiro dever reprovar e condenar “tudo que nas funções de culto e nos ofícios eclesiásticos se reconhece desconforme com a reta norma indicada” (TLS, Introdução). Assim, em seu *Motu Proprio*, foram indicados os princípios que deveriam reger a música sacra nas funções de culto, recolhendo-se as principais prescrições da Igreja contra os abusos mais comuns em tal matéria, configurando, segundo ele próprio, um verdadeiro “código jurídico de Música Sacra” (TLS, Introdução).

Dentre os princípios gerais do documento, podemos destacar a finalidade da música sacra, sendo associada ao fim próprio da Liturgia e estando diretamente relacionada ao texto litúrgico:

A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitam mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios. (TLS, 1).

Complementarmente, segundo o documento, a música sacra também deveria possuir as qualidades próprias da Liturgia, como “a santidade e a delicadeza das formas” (TLS, 2), estando isenta de todo o profano, quer em seu conteúdo, quer na maneira como seria executada pelos intérpretes. Também deveria ser uma “arte verdadeira” (TLS, 2), caso contrário não seria eficaz em seu propósito no contexto da Liturgia. E, finalmente, deveria ser “universal”, isto é, deveria preservar e estar subordinada às características gerais da música sacra, não causando uma “impressão desagradável”, ainda que pudessem fazer uso de formas e elementos musicais próprios de determinada cultura (TLS, 2).

Em relação às heranças musicais da Igreja, o Papa apontou o canto gregoriano como sendo o “modelo supremo da música sacra” (TLS, 3), destacando ainda que uma composição religiosa seria tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproximasse daquele modelo. Tais qualidades foram por ele identificadas na “polifonia clássica” (TLS, 4), especialmente nas obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), também consideradas referenciais pela sua excelência musical e litúrgica.

Ao tratar da música moderna, o Sumo Pontífice, apesar de ressaltar todo o incentivo ao desenvolvimento das artes por parte da Igreja, recomendou maior cuidado e atenção ao admiti-la nas funções litúrgicas:

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 no decorrer 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. Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado para que as composições de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas. (TLS, 5).

No que se refere ao texto litúrgico, Pio X ressaltou que era permitido apenas o uso da língua latina, sendo vedado cantar em língua vulgar nos ofícios e solenidades litúrgicas⁴¹ (TLS, 7). Ainda, a inteligibilidade dos textos sagrados deveria ser conservada, de maneira que não era possível alterar a sua ordem, fazer substituições ou omissões, sendo proibidas posposições, alterações, repetições indevidas, deslocamento de sílabas, etc. (TLS, 8-9).

Quanto aos instrumentos musicais, foi salientado que a música própria da Igreja era “meramente vocal”, permitindo-se, contudo, o acompanhamento de órgão e, em casos bastante particulares, de outros instrumentos (TLS, 14). Também era proibida na Igreja a presença de bandas musicais, exceto em procissões externas desde que não fossem executadas composições profanas, bem como o uso de piano e de “instrumentos fragorosos”, como instrumentos de percussão (tambor, bombo, pratos, campainhas e semelhantes) (TLS, 18-20). Além disso, as mulheres não podiam ser admitidas no coro ou na capela musical, porque o canto era considerado um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, elas não poderiam tomar

⁴¹ Vale ressaltar que era ainda 1903. O canto em vernáculo só seria admitido 60 anos depois, no Concílio Vaticano II, com o advento da *Constituição Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia*, em 1963.

parte em tal ofício, cabendo, portanto, a meninos cantores as partes agudas de sopranos e contraltos (TLS, 12-13).

Em suma, o Papa condenou como abuso gravíssimo que a Liturgia estivesse de alguma maneira dependente ou subordinada à música, quando o correto seria que a música fosse parte da Liturgia – não o contrário (TLS, 22).

2.2 Pio XI, Constituição Apostólica *Divini Cultus* sobre a Liturgia, Canto Gregoriano e Música Sacra (1928)

Publicada 25 anos após o *Motu Proprio* do Papa Pio X, mais precisamente no dia 20 de dezembro de 1928, a *Constituição Apostólica Divini Cultus sobre a Liturgia, Canto Gregoriano e Música Sacra* (DC) é um documento relativamente mais simples que o anterior. Nele, o Papa Pio XI (1857-1939) fez inicialmente uma breve avaliação dos resultados decorrentes das prescrições relativas à prática musical de seu predecessor nos diversos ambientes eclesiais, o que considerou um “surto renovador” (DC, 4):

Em toda parte em que aquelas prescrições foram praticadas, ao mesmo tempo que começaram a reviver seletas belezas artísticas, começou a florescer o espírito religioso; pelo que o povo cristão, mais profundamente embebido de espírito litúrgico, com mais frequência se habituou a participar do rito eucarístico, da salmodia sagrada e das preces públicas. (DC, 4).

Da mesma maneira, o Papa lastimou que em outras localidades as mesmas leis não tivessem sido seguidas, citando o exemplo de comemorações centenárias solenes de músicos ilustres, as quais teriam servido de pretexto para que obras seculares fossem executadas no templo, sendo que “não convinham à santidade do lugar e da Liturgia sagrada, e jamais deveriam ser ouvidas nas Igrejas” (DC, 5).

Em seguida, foram feitas recomendações diversas relativas à formação musical de novos sacerdotes, ao ensino criterioso da música nos seminários, ao estímulo da prática musical nos templos, à vigilância quanto às normas da Liturgia, à execução de música polifônica, à criação das *scholae*⁴² de meninos cantores, dentre outras (DC, 7-13). Vale destacar a desaprovação do Sumo Pontífice quanto ao “uso imoderado de instrumentos” (DC,

⁴² *Schola Cantorum*. “Inicialmente formada por clérigos, incluindo em suas fileiras o ‘Cantor’ [ou *Kantor* em alemão, mestre de capela] e um ou mais solistas. Fundada por São Gregório Magno na Basílica de São Pedro, em Roma, no século VI. Além do canto e da música, os cantores estudavam a gramática e outras artes necessárias à compreensão do texto sagrado”. (DOCUMENTOS, 2005, p. 342).

14), haja vista que a voz humana não deveria ser sobreposta por quaisquer outros instrumentos:

[...] mais do que os instrumentos, é a própria voz que deve ressoar nos templos sagrados: a voz do clero, dos cantores e do povo. [...] nenhum instrumento, por mais exímio e perfeito que seja, pode superar a voz humana ao exprimir os sentimentos da alma, e isto ainda menos quando a alma se utiliza da voz para elevar preces e louvores ao Deus Onipotente. (DC, 14).

Além disso, o Papa reiterou o uso do órgão, como sendo um instrumento musical próprio da Igreja, desde que não houvesse uma mescla entre sagrado e profano, a exemplo de eventuais concessões que alguns organistas poderiam fazer às formas musicais mais novas no templo sagrado (DC, 15). E, por fim, recomendou uma maior participação dos fiéis nas cerimônias sagradas, restituindo-se o canto gregoriano ao uso do povo, de maneira que as pessoas não participassem meramente “como espectadores estranhos ou mudos, mas perfeitamente penetrados da beleza da Liturgia” (DC, 16).

2.3 Pio XII, Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* sobre a Música Sacra (1955)

Em sua carta encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (MSD), publicada em 25 de dezembro de 1955, o Papa Pio XII (1876-1958) tratou da música sacra de maneira mais detida e aprofundada que seu antecessor, buscando não somente ratificar as normas já estabelecidas, especialmente pelo Papa Pio X, mas renová-las, enriquecê-las e adaptá-las às condições de seu tempo.

Na primeira parte do documento, o Pontífice fez um breve apanhado histórico da música sacra dentro da tradição da Igreja, fazendo referências a trechos do Antigo Testamento e à prática musical na Igreja primitiva, ressaltando, ainda, o valor e o esplendor dos cantos gregoriano e polifônico admitidos nos ritos sagrados, resumindo os séculos de desenvolvimento da música sacra da seguinte maneira:

Desse modo, por impulso e sob os auspícios da Igreja, a disciplina da música sacra no decurso dos séculos percorreu longo caminho, no qual, embora talvez com lentidão e a custo, paulatinamente realizou contínuos progressos: das simples e ingênuas melodias gregorianas até às grandes e magníficas obras de arte, a que não só a voz humana, mas também o órgão e os outros instrumentos aduzem dignidade, ornamento e prodigiosa riqueza. (MSD, 6).

O Papa, no entanto, apesar de ter exaltado todo o referido progresso da música sacra, chamou a atenção para a postura vigilante da Igreja ao longo dos séculos, tendo muitas vezes que “impedir que se ultrapassassem os justos limites e que se infiltrasse na música sacra certo quê de profano e de alheio ao culto sagrado” (MSD, 6), destacando, assim, o cuidado com que os pontífices mais antigos tiveram com tais abusos, a exemplo de Bento XIV, Leão XII, Pio VIII, Gregório XVI, Pio IX, Leão XIII, além do próprio Pio X que, segundo ele, realizou “uma restauração e reforma orgânica da música sacra” (MSD, 7), e Pio XI, seu predecessor.

Mais adiante, ao tratar da arte e dos seus princípios na Liturgia, Pio XII salientou que tal postura da Igreja não se tratava apenas de uma mera questão de “ditar leis de caráter estético ou técnico” a respeito da música, ao contrário, a intenção seria de defendê-la de “tudo que possa diminuir-lhe a dignidade” (MSD, 8), considerando-se, sobretudo, o seu emprego no culto divino. Nesse sentido, foram por ele levantadas algumas questões controversas – e ainda hoje relevantes – como, por exemplo, a visão que alguns artistas possuem sobre a própria arte e a criação artística, segundo os quais “a inspiração artística é livre, que não é lícito subordiná-las a leis e normas estranhas à arte, sejam elas morais ou religiosas” (MSD, 9). A essa grave e difícil questão, o Papa respondeu com as seguintes palavras:

De fato, o homem se ordena ao seu fim último – que é Deus – por força de uma lei absoluta e necessária, fundada na infinita perfeição da natureza divina, de maneira tão plena e perfeita, que nem mesmo Deus poderia eximir alguém de observá-la. Com essa lei eterna e imutável fica estabelecido que o homem e todas as suas ações devem manifestar, em louvor e glória do Criador, a infinita perfeição de Deus, e imitá-la tanto quanto possível. Por isso o homem, destinado por sua natureza a alcançar esse fim supremo, deve, no seu agir, conformar-se ao divino arquétipo, e nessa direção orientar todas as faculdades da alma e do corpo, ordenando-as retamente entre si, e sujeitando-as devidamente para alcançar tal fim. Portanto, também a arte e as obras artísticas devem ser julgadas com base na sua conformidade com o fim último do homem; e, por certo, deve a arte contar-se entre as mais nobres manifestações do engenho humano, porque atinente ao modo de exprimir por obras humanas a infinita beleza de Deus, de que é ela o revérbero. (MSD, 10).

Assim, tendo em vista tais considerações, a ideia de uma “arte pela arte”, isto é, uma arte regida apenas pelas leis que promanam de sua própria natureza, constituiria uma grave ofensa ao próprio Deus, sendo, portanto, algo condenável pelo Pontífice. Para ele, a liberdade do artista, que muitas vezes se confundiria com “um instinto cego para a ação, regulado somente pelo arbítrio ou por certa sede de novidade” (MSD, 10), pelo fato de estar sujeita à lei divina, em nada seria diminuída ou sufocada, mas, antes, enobrecida e aperfeiçoada. E se

isso se aplicava a toda obra de arte, valeria sobremaneira para a arte sacra e religiosa, que não teria “outro escopo a não ser o de ajudar poderosamente os fiéis a elevar piedosamente a sua mente a Deus” (MSD, 11). Nesse sentido, concluía o Papa em tom mais firme e, inclusive, mais radical:

[...] o artista sem fé, ou arredo de Deus com a sua alma e com a sua conduta, de maneira alguma deve ocupar-se de arte religiosa; realmente, não possui ele aquele olho interior que lhe permite perceber o que é requerido pela majestade de Deus e pelo seu culto. Nem se pode esperar que as suas obras, destituídas de inspiração religiosa – mesmo se revelam a perícia e uma certa habilidade exterior do autor –, possam inspirar aquela fé e aquela piedade que convêm à majestade da casa de Deus; e, portanto, nunca serão dignas de ser admitidas no templo da igreja, que é a guardiã e o árbitro da vida religiosa. (MSD, 11).

O exercício da arte, portanto, deveria ser uma genuína expressão da fé e da piedade do próprio artista, constituindo um verdadeiro ato de culto e de religião. No caso da música sacra, em particular, ela estaria mais próxima do culto divino do que qualquer outra modalidade artística, ocupando “lugar de primeira importância no próprio desenvolvimento das cerimônias e dos ritos sagrados” (MSD, 13), e sua finalidade – no âmbito litúrgico – seria a de “trazer decoro e ornamento às vozes quer do sacerdote ofertante, quer do povo cristão que louva o sumo Deus” (MSD, 14), elevando os corações dos fiéis a Deus com maior intensidade e eficácia.

Já no âmbito extra litúrgico, o Papa destacou a importância e o caráter catequético do que chamou de “música religiosa”, isto é, toda música que, “embora não sendo destinada principalmente ao serviço da sagrada liturgia, todavia, pelo seu conteúdo e pelas suas finalidades, importa muitas vantagens à religião” (MSD, 16). Incluía-se aí os cânticos sacros e os cantos populares em língua vulgar, compostos por palavras e conceitos pertinentes à fé cristã, os quais poderiam ser de grande proveito na formação de jovens, bem como nos momentos de recreio, nas reuniões comunitárias e familiares.

Tendo considerado tudo isso, Pio XII equiparou, então, a atividade musical a “um verdadeiro e real apostolado” (MSD, 17), quer no ato de composição musical, quer nas práticas de direção e execução vocal ou instrumental. Logo, os músicos, artistas e mestres de arte sacra, cada qual segundo o seu talento artístico, seriam também “ministros de Cristo [...] e colaboradores no apostolado” (MSD, 17).

Em seguida, o Papa tratou de aspectos mais pragmáticos relativos não só às qualidades indispensáveis à música sacra, tal como a santidade e a universalidade, mas também a

algumas regras de sua execução na Liturgia. Vale destacar o estímulo reforçado à prática do canto gregoriano em todas as comunidades; a permissão – em casos excepcionais – e o apreço pelo uso de cânticos populares em língua vulgar, em alguns momentos específicos das celebrações litúrgicas, em missas não solenes, em procissões, peregrinações, congressos religiosos, etc., a critério dos ordinários e da Santa Sé, a fim de promover uma maior participação dos fiéis; também, a preservação e a promoção dos cantos litúrgicos de outros ritos não romanos, a exemplo dos ritos ocidentais Ambrosiano, Galicano, Moçarábico, além dos diversos ritos orientais; a promoção do canto polifônico nos ambientes religiosos, tanto das obras primas dos antigos mestres, como das obras mais recentes, desde que fossem salvaguardadas as leis litúrgicas; a preferência pelo órgão como instrumento próprio da Igreja, mas também a possibilidade de uso de outros instrumentos desde que não tivessem nada “de profano, de barulhento, de rumoroso, coisas essas destoantes do rito sagrado e da gravidade do lugar”, a exemplo – e “em primeiro lugar” – do violino e de outros instrumentos de arco (MSD, 29); e, finalmente, o cuidado para que fossem “eliminadas essas canções profanas que, ou pela moleza do ritmo, ou pelas palavras não raro voluptuosas e lascivas que o acompanham, costumam ser perigosas para os cristãos, especialmente os jovens”, devendo ser substituídas por outras que proporcionassem “um prazer casto e puro e que, ao mesmo tempo, alimentam a fê e a piedade” (MSD, 32).

Na última parte de sua encíclica, Pio XII fez ainda recomendações diversas aos Ordinários, cabendo destacar aqui a concessão para que mulheres e meninas também pudessem cantar os textos litúrgicos durante a missa solene, desde que salvaguardada a devida separação entre os coros masculino e feminino, o que certamente representava uma maior flexibilização das normas e ritos preestabelecidos (MSD, 36).

2.4 Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia (1958)

Em 3 de setembro de 1958, foi publicado um extenso documento referencial acerca da música sacra tendo por fundamento a sua estreita relação com a Sagrada Liturgia. Tratava-se da *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia* (MSSL), aprovada pela Papa Pio XII pouco antes da sua morte. De caráter estritamente normativo, a Instrução era na verdade uma espécie de compêndio de duas das encíclicas do referido pontífice, *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) – comentada aqui anteriormente – e

Mediator Dei (1947) – sobre a doutrina litúrgica e as necessidades pastorais. Elaborada por peritos em música sacra e por uma Comissão Pontifícia constituída para a restauração litúrgica em geral, a Instrução foi estruturada em três capítulos – *I. Noções gerais*, *II. Normas gerais* e *III. Normas particulares*, nos quais foram apresentadas noções e normas gerais concernentes ao uso da música sacra na Liturgia e estabelecidos alguns princípios fundamentais.

Inicialmente, no texto se estabeleceu a definição de Sagrada Liturgia, como sendo aquilo que “constitui o culto integral do corpo Místico de Jesus Cristo, isto é, da Cabeça e dos membros” (MSSL, 1). Daí a distinção entre os “atos litúrgicos”, que compreendem os atos sagrados instituídos por Jesus Cristo ou pela Igreja, realizados por pessoas legitimamente deputadas para tal e segundo os livros litúrgicos aprovados pela Santa Sé, a fim de se prestar culto a Deus, aos Santos e aos Bem-aventurados, e os “exercícios de piedade”, que abrangem os demais atos sagrados realizados na Igreja ou fora dela (MSSL, 1). Fez-se, também, a distinção entre “Missa cantada” e “Missa rezada” (ou falada), sendo a primeira aquela em que o sacerdote celebrante literalmente entoava partes específicas do texto litúrgico conforme as rubricas, e a segunda aquela em que as mesmas partes são lidas e proclamadas normalmente (MSSL, 3).

Definiu-se ainda no documento, que a denominação de música sacra compreendia as seguintes modalidades: o canto gregoriano, a polifonia sacra, a música sacra moderna, a música sacra para órgão, o canto popular religioso e a música religiosa. E para cada uma dessas modalidades ou “gêneros de música sacra” (MSSL, 4) foi apresentada uma sucinta definição:

5. O *canto gregoriano*, usado nos atos litúrgicos, é o sagrado canto da Igreja romana que, conforme antiga e venerável tradição, foi devota e fielmente cultivado e disposto e, nos tempos mais recentes, conformado aos exemplares da primitiva tradição e é entregue ao uso litúrgico nos livros respectivos, devidamente aprovados pela Santa Sé. O canto gregoriano, por sua natureza, não exige o acompanhamento de órgão ou de outro instrumento musical.

6. A denominação de *polifonia sacra* aplica-se ao canto de compasso a várias vozes, sem acompanhamento de nenhum instrumento musical, que derivou do canto gregoriano e começou a vigorar na Igreja latina na Idade Média; teve, na segunda metade do século XVI, seu maior mestre em Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e ainda é cultivado por exímios mestres nesta arte.

7. *Música sacra moderna* é a música a várias vozes que não exclui os instrumentos musicais e foi composta nos tempos mais recentes conforme o progresso da arte musical. Sendo destinada diretamente ao uso litúrgico, convém que exprima piedade e sentido religioso e, sob esta condição, é admitida no serviço litúrgico.

8. *Música sacra para órgão* é a música composta somente para órgão e que, desde a época em que o órgão de tubos se mostrou mais adequado para a música, foi grandemente cultivada por mestres ilustres e, se seguir à risca as leis da música sacra, pode conferir grande brilho à Sagrada Liturgia.

9. O *canto popular religioso* é o canto que brota naturalmente do senso religioso com que a criatura humana foi enriquecida pelo próprio Criador e, visto ser universal, floresce em todos os povos. Sendo este canto extremamente próprio para imbuir do espírito cristão a vida particular e social dos fiéis, foi, desde tempos remotíssimos, muito cultivado na Igreja e também em nossos tempos é instantaneamente recomendado para o aumento da piedade dos fiéis e o brilho dos exercícios de piedade; pode mesmo ser algumas vezes admitidos nos próprios atos litúrgicos.

10. Finalmente, *música religiosa* é a que, não só pela intenção do autor, como pelo argumento e fim da obra, procura exprimir e suscitar sentimentos pios e religiosos e, por conseguinte, “muito ajuda a religião”; não estando, entretanto, ordenada ao culto divino e manifestando forma mais livre, não admitida nos atos litúrgicos. (MSSL, 5-10).

Aqui chamamos a atenção para o entendimento acerca de três modalidades em especial – a música sacra moderna, a música sacra para órgão e a música religiosa. A primeira pode ser considerada uma modalidade consideravelmente ampla, incluindo, por exemplo, muitas das obras musicais sacras do século XX, quer exclusivamente vocais, quer dedicadas a formações diversas, que poderiam ser empregadas liturgicamente desde que estivessem propriamente adequadas⁴³. A segunda, restrita apenas às obras compostas para o órgão, em certo sentido, poderia ser considerada uma modalidade precursora do que veio a ser denominado de “música sacra instrumental” (MSSL, 68), isto é, obviamente, toda música sacra composta para formações exclusivamente instrumentais. E a terceira, ainda mais vaga e abrangente, consiste numa modalidade que incluiria obras, por exemplo, de inspiração religiosa, sem finalidade litúrgica, mas que pelas suas qualidades seriam capazes de provocar sentimentos religiosos, fomentar a própria religião e remeter os ouvintes à misteriosa natureza do sagrado.

Podemos, então, verificar que tais modalidades constituíam um vasto leque de gêneros musicais já admitidos à época nas diversas atividades da Igreja, o que representava um significativo avanço e um considerável universo de possibilidades. No entanto, conforme as normas estabelecidas no documento, havia ainda inúmeras e variadas restrições. Como vimos

⁴³ Algumas dessas obras serão apresentadas e discutidas no próximo capítulo.

anteriormente, a língua oficial dos atos litúrgicos deveria ser necessariamente o latim, exceto em casos excepcionas com aprovação da Santa Sé (MSSL, 13). Por exemplo, tanto nas missas cantadas quanto rezadas, seria possível incluir em determinados momentos orações ou cantos populares em vernáculo, conforme o costume local (MSSL, 14). Também em procissões e nos exercícios de piedade em geral, seria permitido o uso da língua que fosse mais conveniente para os fiéis participantes (MSSL, 15).

Foram ainda reforçadas algumas prescrições já estabelecidas, como a da preferência pelo uso do canto gregoriano nos atos litúrgicos, em detrimento de outros gêneros de música sacra (MSSL, 16). Além disso, a polifonia sacra deveria ser executada conforme as regras da arte por uma *schola* e deveria ser empreendida sobretudo em atos litúrgicos cuja celebração se revestisse de maior esplendor (MSSL, 17). Da mesma maneira, a música sacra moderna deveria ser executada por um coro competente e apenas seria admitida nas celebrações caso correspondesse à dignidade, gravidade e santidade da Liturgia (MSSL, 18). Já o canto religioso popular e a música religiosa deveriam, via de regra, ser evitados em atos litúrgicos (MSSL, 19-20). Também, em relação aos textos litúrgicos a serem cantados, prevaleciam as mesmas prescrições de outrora:

- a) É severamente proibido mudar de qualquer modo a ordem do canto dos textos, modificar ou omitir palavras ou repeti-las inconvenientemente. Também nos cantos em polifonia sacra e música sacra moderna cada uma das palavras do texto deve ser percebida clara e distintamente.
- b) Pela mesma razão, em qualquer ato litúrgico é expressamente proibida a omissão, no todo ou em parte, de qualquer texto litúrgico a ser cantado, a não ser que as rubricas disponham de modo diferente. (MSSL, 21).

Já no terceiro capítulo, a Instrução dispôs acerca de normas particulares diversas, a exemplo da participação ativa dos fiéis nos diferentes tipos de missas e em outros tipos de celebrações, tratando também de alguns pormenores referentes aos procedimentos específicos de cada rito (MSSL, 22-47). Foram novamente reiteradas as normas sob as quais deveriam ser regidos os diferentes gêneros de música sacra, tendo-se em vista a encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (MSSL, 48-55). No entanto, dentre os muitos itens dispostos, vale destacar a concessão para eventuais sessões de música religiosa dentro das igrejas e ambientes sagrados, desde que tivessem utilidade espiritual para os fiéis, fossem aprovadas e supervisionadas pelo Ordinário local e não só a música como os músicos manifestassem as qualidades convenientes ao recinto sagrado (MSSL, 55).

Outro importante tópico do documento dizia respeito aos instrumentos musicais e à sua execução. De maneira geral, solicitava-se que os instrumentos fossem tocados de maneira digna, ou seja, com verdadeira dedicação artística e não mecânica ou automaticamente. E, levando-se em conta as diferenças entre a música sacra e a profana, alguns instrumentos, por serem considerados tão próprios do universo popular, não poderiam em absoluto ser adaptados ao uso sacro (MSSL, 60 e 70). Assim, caberia ao órgão clássico ou de tubos o posto de principal e habitual instrumento litúrgico da Igreja latina (MSSL, 61-62), sendo também admitidos o harmônio e o órgão eletrônico (MSSL, 63-64). Porém, nas diversas ações litúrgicas, principalmente em ocasiões mais solenes, outros instrumentos – em especial os de cordas arcadas – também poderiam ser utilizados de acordo com as seguintes condições:

- a) Usem-se instrumentos musicais que se adaptem realmente ao uso sacro.
- b) O toque desses instrumentos deve ser produzido com tal moderação, gravidade e como que religiosa pureza, que se evite todo estridor da música profana e se alimente a piedade dos fiéis.
- c) O diretor da orquestra, o organista e os artistas devem ser peritos na execução e nas regras da música sacra. (MSSL, 68).

Tanto nos atos litúrgicos quanto nos exercícios de piedade, os chamados “aparelhos automáticos” (eletrônicos), como pianola, vitrola, rádio, ditafone, magnetofone, dentre outros, eram expressamente proibidos, ainda que fossem utilizados apenas para a transmissão de sermões sacros ou de música sacra, ou ainda para substituir ou mesmo sustentar o canto dos cantores ou dos fiéis. Tais aparelhos, entretanto, eram permitidos em outros espaços e contextos, com as mais diversas finalidades, a exemplo de atividades de formação, procissões realizadas fora igreja, etc. (MSSL, 71). Cabe também frisar tanto a permissão para o uso de alto-falantes, mesmo nos ambientes sagrados a fim de amplificar a voz do sacerdote celebrante, comentadores e outros (MSSL, 72), quanto à proibição de quaisquer aparelhos de projeção de imagens naqueles mesmos espaços (MSSL, 73). E, finalmente, no que concernia ao uso dos sinos nas igrejas, oratórios públicos e semipúblicos, os mesmos deveriam ser preservados, havendo ao menos um ou dois em cada local e não podendo ser substituídos por qualquer aparelho ou instrumento próprio para, mecânica ou automaticamente, imitar ou ampliar o seu som natural. Permitia-se, porém, o uso de conjuntos de sinos suspensos (carrilhões) nos campanários para fins não litúrgicos, como concertos e récitas musicais (MSSL, 86-92).

A respeito da conduta de todos aqueles que poderiam tomar parte na música sacra, sejam compositores, organistas, mestres de coro, cantores ou músicos, a Instrução foi bem

clara ao determinar que, visto participarem direta ou indiretamente da Sagrada Liturgia, deveriam exceder os demais fiéis no exemplo da vida cristã (MSSL, 97), além de deter maior conhecimento sobre a própria Liturgia e a música sacra:

a) Os *autores* ou *compositores da música sacra* devem possuir conhecimento bastante completo da Sagrada Liturgia, sob o aspecto histórico, dogmático ou doutrinal, prático ou quanto às rubricas, e ser também versados na língua latina; finalmente, devem conhecer perfeitamente as leis da música sacra, assim como da profana e a história da música.

b) Os *organistas* assim como os *mestres de coro* devem ter conhecimentos suficientemente amplos da Sagrada Liturgia e suficientes da língua latina; e possuir na arte própria de cada um a cultura necessária para desempenharem seu ofício com dignidade e competência.

c) Também aos *cantores*, quer meninos quer adultos, de acordo com sua capacidade, deve ser proporcionado um conhecimento dos atos litúrgicos e dos textos que vão cantar que os leve a proferir o canto com a inteligência da mente e o afeto do coração que requer o “obséquio racional” de seu serviço. Seja-lhes também ensinada a pronúncia correta e clara das palavras latinas. Os reitores das igrejas ou responsáveis devem velar cuidadosamente para que, no lugar onde ficam os cantores na igreja, reine boa ordem e sincera devoção.

d) Finalmente, os *músicos*, executantes da música sacra, não só devem ser exímios no próprio instrumento e nas regras da arte, mas ainda saber adaptar bem seu uso às leis da música sacra e ter tal conhecimento das coisas litúrgicas que possam unir como convém o exercício externo da arte como a devota piedade. (MSSL, 98).

Nesse sentido, era desejável que as igrejas catedrais, paroquiais ou outras de maior importância tivessem um coro musical ou *schola* de cantores própria e estável, que pudessem não apenas servir de espaço para a formação cristã, mas também para prestar um verdadeiro ministério (MSSL, 99). Caso isso não fosse possível, permitia-se então a formação de um coro de fiéis ou misto, ou apenas de mulheres ou meninas, desde que tivesse um lugar próprio, fora do presbitério ou das cancelas, e que os homens ficassem apartados das mulheres ou meninas, evitando-se cuidadosamente qualquer inconveniência (MSSL, 100). Além do mais, segundo o documento, não era só desejável como aconselhável que todos os envolvidos com as atividades relativas à música sacra da Igreja prestassem os seus serviços “por amor a Deus, sem nenhuma paga”, salvos os casos em que essa gratuidade não fosse possível (MSSL, 101).

Por fim, foram feitas recomendações diversas na última seção da Instrução acerca da preparação do clero e do povo em geral em relação à música sacra, tendo em vista as diversas etapas da formação litúrgica e musical dos fiéis, desde a infância, passando pela adolescência, até a fase adulta. Nesse sentido, é importante ressaltar os cuidados relativos ao emprego da

música nas missões de evangelização de povos no estrangeiro, especialmente em se tratando daqueles que já detinham uma vasta riqueza cultural, pois nesses casos os sacerdotes missionários deveriam levar em consideração as características musicais e peculiaridades culturais de cada povo:

b) Se se tratar de povos que se distinguem pela cultura musical própria, cuidem os missionários de aplicar ao uso sacro a música também indígena, *servatis servandis* [conservando-se o que deve ser conservado]; de modo especial, esforcem-se por organizar os exercícios de piedade de forma que os fiéis autóctones possam manifestar o sentimento religioso também na própria língua vernácula e nas melodias adequadas à sua raça. Não se esqueçam de fazer com que os próprios cantos gregorianos, como é tido por certo, possam ser com facilidade cantados algumas vezes pelos autóctones, mesmo porque, frequentemente, mostram alguma afinidade com os próprios. (MSSL, 110).

Tais orientações poderiam, então, ser consideradas uma espécie de prenúncio de todo o processo de inculturação litúrgica que viria a ser desencadeado poucos anos depois, a partir do *Concílio Vaticano II*, especialmente pelas novidades introduzidas na música sacra e na Liturgia através da constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*, a serem discutidas a seguir.

2.5 Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia (1963)

Na década de 1960, foram inúmeras as transformações ocorridas na vida da Igreja Católica, fato este que se deve, sobretudo, à realização do seu XXI Concílio Ecumênico, o Concílio Vaticano II, entre os anos de 1962 e 1965. Inaugurado pelo então Papa João XXIII (1881-1963) e encerrado no papado seguinte, por Paulo VI (1897-1978), o concílio teve por objetivo, como consta em seu discurso de abertura, “estabelecer com precisão e de maneira ampla, o que, em nossa época, é mais conveniente à fé, à prática religiosa e ao revigoreamento das comunidades cristãs, especialmente a católica” (VATICANO II, 2007, p. 29).

Desse modo, as mudanças foram expressas em 4 constituições, 9 decretos e 3 declarações, documentos repletos de orientações de ordem doutrinal, pastoral e prática, abrangendo desde aspectos relativos às missões, aos meios de comunicação social, à formação sacerdotal, ao ecumenismo, à liberdade religiosa, dentre outros e mais particularmente – no que tange aos nossos interesses – à liturgia e à música sacra.

Segundo a *Constituição Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia* (SC), aprovada e promulgada em 4 de dezembro de 1963, havia naquele momento uma necessidade de que a Liturgia fosse “restaurada e estimulada” (SC, 1), a fim de que houvesse uma “plena e ativa participação de todo o povo” (SC, 14). Nesse sentido, a primeira grande novidade estabelecida no documento foi a concessão para o uso da língua vernácula nos atos litúrgicos em geral, inclusive nas missas:

[...] não raramente o uso da língua vernácula pode ser muito útil para o povo, seja na missa, seja na administração dos sacramentos, seja em outras partes da liturgia, dê-se-lhe um lugar mais amplo, especialmente nas leituras e admoestações, em algumas orações e cânticos, segundo as normas estabelecidas para cada caso [...]. (SC, 36).

Além do uso da língua local, também foi promovida uma verdadeira adaptação litúrgica à índole e tradições dos diversos povos, tendo-se em vista não a imposição de uma rígida uniformidade litúrgica, mas sim o respeito e o oportuno desenvolvimento das qualidades e peculiaridades de cada nação no culto divino. Tratava-se, portanto, do marco inicial de um lento e gradual processo de inculturação litúrgica:

O processo de inculturação pode ser definido como o esforço da Igreja para fazer penetrar a mensagem de Cristo num determinado meio sócio-cultural, convidando-o a crescer segundo os seus próprios valores, desde que estes sejam conciliáveis com o Evangelho. O termo inculturação inclui a ideia de crescimento e de enriquecimento mútuo das pessoas e dos grupos, em virtude do encontro do Evangelho com um meio social. “A inculturação é a encarnação do Evangelho nas culturas autóctones e, simultaneamente, a introdução destas culturas na vida da Igreja”. (COMISSÃO, 1988, I, 11).

Vale destacar que tal processo não se restringiria a uma simples adaptação cultural da liturgia, mas a um verdadeiro “processo de assimilação recíproca entre o cristianismo e a cultura” (CHUPUNGCO, 2008, p. 27), como relembra o diretor do Instituto Paulo VI de Liturgia das Filipinas e professor de Inculturação Litúrgica do Pontifício Instituto Litúrgico de Roma, Anscar Chupungco:

[...] lembramos que o sínodo extraordinário dos bispos de 1985 abordou a questão da inculturação. Na declaração de conclusão (n. D.4), os bispos contrapõem nitidamente a inculturação à mera adaptação ou aculturação: “Como a Igreja é uma comunhão, que está presente no mundo inteiro e junta diversidade e unidade, ela assume tudo que encontra de positivo em todas as culturas. Mas a inculturação é diferente de uma mera adaptação externa, na medida em que significa uma transformação interior de valores culturais autênticos mediante sua integração no cristianismo e o arraigamento do cristianismo em várias culturas humanas.” (CHUPUNGCO, 2008, p. 26-27).

De maneira mais clara e definitiva, o Papa João Paulo II (1920-2005) foi preciso ao descrever o profundo significado teológico e as diretrizes práticas da inculturação no âmbito da Igreja, em sua carta encíclica *Redemptoris Missio* (RM) sobre a Validade Permanente do Mandato Missionário, promulgada em 7 de dezembro de 1990:

[...] não se trata de uma mera adaptação exterior, já que a inculturação “significa a íntima transformação dos valores culturais autênticos, pela sua integração no cristianismo, e o enraizamento do cristianismo nas várias culturas”. Trata-se, pois, de um processo profundo e globalizante que integra tanto a mensagem cristã, como a reflexão e a práxis da Igreja. [...] Pela inculturação, a Igreja encarna o Evangelho nas diversas culturas e simultaneamente introduz os povos com as suas culturas na sua própria comunidade, transmitindo-lhes os seus próprios valores, assumindo o que de bom nelas existe, e renovando-as a partir de dentro. Por sua vez, a Igreja, com a inculturação, torna-se um sinal mais transparente daquilo que realmente ela é, e um instrumento mais apto para a missão. Graças a esta acção das Igrejas locais, a própria Igreja universal se enriquece com novas expressões e valores nos diversos setores da vida cristã, tais como a evangelização, o culto, a teologia, a caridade; conhece e exprime cada vez melhor o mistério de Cristo, e é estimulada a uma renovação contínua. [...] A inculturação, em seu correto desenvolvimento, deve ser guiada por dois princípios: “a compatibilidade com o Evangelho e a comunhão com a Igreja universal”. Os Bispos, defensores do “depósito da fé”, velarão pela fidelidade e, sobretudo, pelo discernimento, para o qual se requer um profundo equilíbrio: de fato corre-se o risco de se passar acriticamente de um alheamento da cultura para uma sobrevalorização da mesma, que não deixa de ser um produto do homem e, como tal, está marcada pelo pecado. Também ela deve ser “purificada, elevada, e aperfeiçoada”. [...] Enfim, a inculturação deve envolver todo o povo de Deus, e não apenas alguns peritos, dado que o povo reflete aquele sentido da fé, que é necessário nunca perder de vista. Ela seja guiada e estimulada, mas nunca forçada, para não provocar reações negativas nos cristãos: deve ser uma expressão da vida comunitária, ou seja, amadurecida no seio da comunidade, e não fruto exclusivo de investigações eruditas. A salvaguarda dos valores tradicionais é efeito de uma fé madura. (RM, 52-54).

Nesse sentido, o processo de inculturação se deu, em maior ou menor grau, nas diferentes atividades da vida da Igreja, provocando profundas transformações em toda a liturgia, o que, por razões óbvias, acabaria se estendendo à música. Assim, depois de aprovada

a constituição conciliar, o que se viu foi uma bela e profusa safra de novas obras musicais, principalmente de missas, nas quais os compositores, em especial os latino-americanos, lançaram mão de um extenso e colorido leque de possibilidades, incorporando à tradição musical eclesiástica elementos regionais, populares e folclóricos, sejam eles textos, canções, ritmos ou mesmo instrumentos musicais, tudo isso somado à pluralidade técnico-estética das diversas linguagens musicais do século XX.

Apesar desse amplo universo de novas possibilidades musicais, o sexto capítulo, que concernia especificamente à música, foi extremamente sucinto e objetivo. Ao tratar da dignidade da música sacra, especialmente enquanto parte necessária ou integrante da liturgia solene, isto é, tendo-se em vista a sua função ministerial no culto divino e a sua finalidade última – “a glória de Deus e a santificação dos fiéis” –, toda a tradição musical da Igreja foi tida como um “tesouro de inestimável valor, que se sobressai entre todas as outras expressões de arte” (SC, 112). Essa estreita relação entre a música e a liturgia foi novamente reforçada, ressaltando-se, desta vez, a própria sacralidade da música como um reflexo direto de sua articulação com a atividade litúrgica:

[...] a música sacra será tanto mais santa quanto mais intimamente estiver unida à ação litúrgica, quer como expressão mais suave da oração, quer favorecendo a unanimidade, quer, enfim, dando maior solenidade aos ritos sagrados. (SC, 112).

Os atos litúrgicos, portanto, deveriam revestir-se de forma mais nobre e solene não só pelo uso do canto nas diversas celebrações, mas também pela própria presença dos ministros sacros e por uma ativa participação do povo (SC, 113). Como vimos, o uso da língua vernácula seria uma medida importante para que os fiéis pudessem participar mais ativamente, inclusive cantando. Mas, para além disso, segundo o documento, todo o tesouro da música sacra deveria ser conservado e favorecido, promovendo-se, por exemplo, as *scholae cantorum*, sobretudo nas igrejas catedrais (SC, 114), bem como a formação e a prática musical nas diversas realidades eclesiásticas, além da fundação de institutos superiores de música sacra (SC, 115).

Mais uma vez, o canto gregoriano foi reconhecido como “o canto próprio da liturgia romana” (SC, 116), ocupando primeiro lugar entre os gêneros de música sacra similares. Os outros, no entanto, especialmente a polifonia sacra, não seriam, em absoluto, excluídos das diversas celebrações, desde que estivessem de acordo com o espírito da ação litúrgica. O canto popular religioso também foi incentivado, de maneira que, a partir de então, os fiéis

poderiam entoar os seus cânticos de caráter devocional não apenas nos piedosos e sagrados exercícios, como também nas próprias ações litúrgicas, segundo as normas e prescrições das rubricas (SC, 118). Quanto ao emprego de música sacra nas missões, foi chamada a atenção para os povos cuja tradição musical própria teria excepcional importância na sua vida religiosa e social, a qual deveria ser cuidadosamente estimada e preservada tanto na educação do sentido religioso de tais povos, como na adaptação do culto à sua mentalidade (SC, 119).

O documento tratou, ainda, de outros dois aspectos muito importantes no que diz respeito à música. O primeiro deles foi relativo ao uso do órgão de tubos, reafirmando-se, mais uma vez, o grande apreço devido a esse instrumento na Igreja latina, quer pela sua tradição musical, quer pela sua capacidade de trazer às cerimônias do culto um esplendor extraordinário, elevando o espírito dos fiéis para Deus e as realidades supremas. Outros instrumentos também seriam permitidos, sem maiores restrições, contanto que fossem adequados ao uso sacro ou pudessem a ele se adaptar, condissessem com a dignidade do templo e favorecessem a edificação dos fiéis (SC, 120). Já o segundo aspecto tratou da missão dos compositores de música sacra, o que, dada a sua relevância e o nosso particular interesse no contexto do presente trabalho, destacamos na íntegra:

Os compositores, imbuídos do espírito cristão, compreendam que foram chamados para cultivar a música sacra e para aumentar-lhe o patrimônio. Que as suas composições se apresentem com as características da verdadeira música sacra, e possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos pequenos e favoreçam uma ativa participação de toda a assembleia dos fiéis.
Os textos destinados ao canto sacro devem estar de acordo com a doutrina católica e inspirar-se sobretudo na Sagrada Escritura e nas fontes litúrgicas. (SC, 121).

No trecho em destaque, vale ressaltar a recorrente expressão “verdadeira música sacra”, que é no mínimo curiosa, considerando-se principalmente o seu caráter – digamos – absolutista e misterioso, haja vista que, ao mesmo tempo em que sugere um valor absoluto para um determinado tipo de música, não revela quais seriam as suas pressupostas qualidades e características. Assim, para qualquer compositor que se dispusesse a compor uma obra “com as características da verdadeira música sacra”, teria diante de si nada menos do que um grande desafio.

Todavia, diante do que seria algo confuso ou mesmo enigmático, no capítulo seguinte – dedicado à arte sacra – foram apresentados, ainda que genericamente, alguns dos indícios ou traços indeléveis das artes sacras:

Elas espelham, por sua natureza, a infinita beleza de Deus a ser expressa por certa forma pelas obras humanas, e estarão mais orientadas para o louvor e glória de Deus se não tiverem outro fim senão o de conduzir piamente e o mais eficazmente possível, por meio das suas obras, o espírito do homem para Deus. (SC, 122).

Podemos, então, inferir que as artes sacras, de um modo geral, na medida em que constituem representações da beleza divina, são também sinais e símbolos do transcendental, o que revela a sua genuína e espontânea vocação para o serviço litúrgico. Portanto, as artes sacras – em especial, a música sacra – são compostas de rica e vasta simbologia, mais que isso, de mistagogia⁴⁴, isto é, possuem uma natureza educativa, pedagógica, catequista, de introdução aos textos bíblicos e aos mistérios da fé – neste caso – católica.

Finalmente, ao abordar a formação dos artistas, foi apresentado no documento aquilo que seria o papel da atividade artística no âmbito sagrado, ou melhor, aquilo que os artistas a serviço da Igreja deveriam ter sempre em mente – o fato de que “a sua atividade é, de certa forma, uma sagrada imitação de Deus Criador e de que as suas obras se destinam ao culto católico, à edificação, à piedade e à instrução religiosa dos fiéis” (SC, 127). Nesse sentido, a arte seria tanto mais “verdadeira” quanto mais o artista estivesse imerso naquela consciência.

2.6 Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos *Musicam Sacram* sobre a Música na Sagrada Liturgia (1967)

A fim de esclarecer a extensão e a profundidade das reformas propostas no Concílio Vaticano II, bem como alguns dos princípios relativos à música sacra e sua função ministerial, sobretudo no que dizia respeito às novas normas para a organização dos ritos e a participação ativa dos fiéis, outros documentos foram ainda publicados pela Santa Sé, sendo a *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos Musicam Sacram sobre a Música na Sagrada Liturgia* (MS), de 5 de março de 1967, o principal e mais significativo. De caráter essencialmente normativo, tal documento estabeleceu – à luz dos documentos anteriores – as instruções gerais segundo as quais a prática musical no âmbito litúrgico deveria ser ordenada, a começar pela própria definição de música sacra:

⁴⁴ Mistagogia. “Iniciação aos dados místicos e mistérios de uma religião; conjunto de princípios ou práticas de um mistago; interpretação de mistérios”. (HOUAISS, 2016, em linha).

- a) Compreende-se por música sacra a que, sendo criada para a celebração do culto divino, é dotada de santidade e beleza de formas.
- b) Sob o nome de música sacra se inclui: o canto gregoriano, a polifonia sacra antiga e moderna em seus diversos gêneros, a música sacra para órgão e outros instrumentos aprovados, e o canto popular sacro ou litúrgico e religioso. (MS, 4).

Além de reiterar os diferentes gêneros de música sacra, a Instrução também ressaltou a importância do canto nas celebrações litúrgicas, posto que assim “mais profundamente se atinge a unidade dos corações pela unidade das vozes” e “mais facilmente se elevam as almas pelo esplendor das coisas santas até às realidades supraterras” (MS, 5). No entanto, apesar de não excluir nenhum dos referidos gêneros, foram feitas ressalvas em relação ao repertório, que deveria ser escolhido de acordo com a capacidade técnica tanto do grupo de cantores, quanto do povo em geral, e corresponder ao espírito da ação litúrgica e à natureza de cada uma de suas partes, não impedindo a conveniente participação ativa dos fiéis (MS, 9). Outro interessante aspecto que o documento chamava atenção dizia respeito ao silêncio, ou melhor, à importância de se guardar o silêncio em determinados momentos, a fim de que os fiéis pudessem estar mais estreitamente inseridos nos mistérios celebrados (MS, 17).

Ao tratar dos coros ou capelas ou grupos de cantores (*schola cantorum*), foi preconizada uma profícua conservação das “capelas musicais” tradicionais, responsáveis pelo cultivo de inestimável tesouro musical, bem como uma irrestrita formação de novos grupos não só em catedrais, basílicas e igrejas maiores, mas também nas igrejas menores, ainda que em dimensões reduzidas, como um pequeno coro ou mesmo um único cantor (MS, 19-21). Além disso, foram introduzidas algumas mudanças significativas quanto à composição de tais grupos, especialmente quanto à presença de mulheres:

O grupo de cantores pode ser composto, de acordo com os usos de cada país e conforme outras circunstâncias, ou de homens e crianças, ou só de homens ou crianças, ou de homens e mulheres, e mesmo só de mulheres, onde a situação assim o requerer. (MS, 22).

Mais adiante, depois de estabelecidas orientações diversas acerca do canto na celebração da Missa, do Ofício Divino e dos Sacramentos e Sacramentais, foram abordados os aspectos relativos à língua empregada nas ações litúrgicas com canto. Nesse sentido, reiterou-se a preferência – *a priori* – pelo uso da língua latina e do canto gregoriano, favorecendo-se – por outro lado – a composição e o emprego de novas obras musicais em vernáculo (MS, 47-50). Vale ainda observar que, segundo o documento, não haveria qualquer

impedimento para que fossem cantadas peças em línguas diversas numa mesma celebração (MS, 51).

Além disso, outras duas importantes recomendações feitas no documento são igualmente dignas de nota. A primeira delas dizia respeito à composição de novas obras musicais, ou melhor, ao papel dos músicos, sobretudo os compositores, no sentido de dar continuidade à vida musical da Igreja, sem – no entanto – perder de vista o vasto tesouro de sua rica tradição musical:

Examinem [os músicos] as obras do passado e seus gêneros e características, mas sempre com olhos atentos voltados para as novas leis e necessidades da sagrada liturgia, de tal sorte que “as novas formas de um certo modo brotem como que organicamente daquelas que já existiam”, e constituam as novas obras uma nova parcela do tesouro musical da Igreja, parcela não indigna do passado. (MS, 59).

Já a segunda se tratava do processo de adaptação ou inculturação cultural em regiões específicas, o que demandaria especial atenção dos indivíduos responsáveis:

A adaptação da música sacra naquelas regiões dotadas de tradição musical própria, principalmente em regiões missionárias, exigirá dos peritos preparação toda especial. Pois se trata de aliar o senso do sagrado com o espírito, as tradições e as manifestações características do gênio daqueles povos. Os que a essa tarefa se dedicam devem possuir suficiente conhecimento não só da liturgia e da tradição musical da Igreja, como também da língua, do canto popular e de outras expressões do gênio do povo para o qual trabalham. (MS, 61).

Finalmente, foram abordados os aspectos relativos ao uso dos diversos instrumentos musicais, quer acompanhando o canto, quer tocando sozinhos, sendo reiterada a predileção pelo órgão de tubos e – novamente – não se admitindo aqueles instrumentos que só seriam convenientes à música profana, de acordo com os costumes de cada nação:

Para admitir e usar instrumentos deve levar-se em conta o gênio e a tradição de cada povo. No entanto deverão ser absolutamente afastados de qualquer ação litúrgica e dos exercícios pios e sacros todos os que, de acordo com o juízo e uso comuns, só convêm à música profana. E todo instrumento musical admitido ao culto divino deverá ser empregado de tal modo que obedeça aos postulados da ação sagrada, e contribua para a beleza do culto divino e para a edificação dos fiéis. (MS, 63).

2.7 João Paulo II, Quirógrafo no centenário do *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini* sobre a Música Sacra (2003)

No que diz respeito exclusivamente aos documentos da Cúria Romana, resta-nos mencionar o *Quirógrafo no centenário do Motu Proprio Tra Le Sollecitudini sobre a Música Sacra* (QMS), de autoria do Papa João Paulo II (1920-2005). Publicado em 22 de novembro de 2003, o documento marcou a comemoração do primeiro centenário do *Motu Proprio* do Papa Pio X, que – como vimos – dera início a todo o movimento de renovação litúrgica da Igreja Católica decorrido no século XX.

Em geral, o Quirógrafo consistiu muito mais numa espécie de síntese de grande parte das diretrizes musicais estabelecidas em um século, do que em qualquer outra coisa. No entanto, alguns dos princípios fundamentais foram repropostos por João Paulo II, especialmente à luz do Concílio Vaticano II, com o intuito de fazer com que a música sacra correspondesse cada vez mais à sua função específica. Dentre os princípios repropostos, podemos destacar a observação restritiva de que:

[...] nem todas as expressões de artes figurativas e de música são capazes de “expressar adequadamente o Mistério acolhido na plenitude da fé das Igrejas”. Consequentemente, nem todas as formas musicais podem ser consideradas aptas para as celebrações litúrgicas. [...] A música litúrgica deve, de fato, responder aos seus requisitos específicos: a plena adesão aos textos que apresenta, a consonância com o tempo e o momento litúrgico para o qual é destinada, a adequada correspondência aos gestos que o rito propõe. (QMS, 4-5).

Além disso, o pontífice destacou ainda que os cantos e as músicas exigidas pela reforma litúrgica deveriam corresponder às legítimas exigências de adaptação e de inculturação, evitando-se, porém, qualquer concessão à leviandade e à superficialidade. Segundo ele, o espaço sagrado da celebração litúrgica jamais deveria se tornar “um laboratório de experiências ou de práticas de composição e de execução, introduzidas sem uma verificação atenta” (QMS, 6).

Por outro lado, o Papa chamou atenção ao fato de que – não obstante as controvérsias – a Igreja sempre reconheceu e favoreceu o progresso das artes, ressaltando, portanto, a admissibilidade da música moderna nas diversas celebrações, desde que fosse respeitosa do espírito litúrgico e dos verdadeiros valores da arte (QMS, 10). Nesse sentido, incluiriam-se aí especialmente as formas musicais particulares e próprias das diversas nações, além do canto

popular religioso, que seria um vínculo de unidade e uma alegre expressão da comunidade orante (QMS, 11).

Por fim, foram ainda considerados os princípios que deveriam estar na base da formação e da difusão de um repertório de qualidade, tendo em vista a finalidade última de toda a expressão musical no âmbito da Igreja – “a glória de Deus e a santificação dos fiéis”, de maneira que somente um artista profundamente mergulhado no “*sensus Ecclesiae*”, isto é, imbuído do sentido da Igreja, poderia procurar compreender e traduzir em melodia a verdade do Mistério celebrado na Liturgia (QMS, 12). Assim, o papel desempenhado pelos compositores seria essencial para a consolidação de um repertório liturgicamente adequado e, conseqüentemente, para a manutenção do ministério musical da Igreja, ao passo que, através do seu talento e de suas obras, seriam eles os principais responsáveis pelo incremento e pela renovação do patrimônio litúrgico-musical:

[...] hoje não faltam compositores capazes de oferecer, neste espírito, a sua contribuição indispensável e a sua colaboração competente para incrementar o patrimônio da música, ao serviço da Liturgia cada vez mais intensamente vivida. Dirijo-lhes a expressão da minha confiança, unida à exortação mais cordial, para que se empenhem com esmero em vista de aumentar o repertório de composições que sejam dignas da excelência dos ministérios celebrados e, ao mesmo tempo, aptas para a sensibilidade hodierna. (QMS, 12).

Assim, tendo considerado indispensável a colaboração de novos compositores com o serviço litúrgico, o Santo Padre – não indiferente a todo o recente desenvolvimento da música – chamou a atenção para a necessidade de se compor novas obras que correspondam não apenas aos preceitos das celebrações, mas também à sensibilidade dos ouvidos de nosso tempo. Podemos, então, inferir – em consonância com o que foi dito – que a atividade musical no âmbito da Igreja não pode ser a mera sombra de um passado musicalmente fértil. Por mais admirável que tenham sido – e que ainda sejam – o canto gregoriano, a polifonia clássica e todo o repertório tradicional, a música contemporânea, com sua vasta gama de novas possibilidades técnicas, estéticas e expressivas, não deve ficar restrita tão somente às salas de concerto, devendo também ser executada nas dependências da própria Igreja, a fim de poder cumprir com a sua vocação missionária e evangelizadora, contribuindo, assim, para “o amadurecimento da vida espiritual do Povo de Deus” (QMS, 15).

2.8 Documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)⁴⁵

No Brasil, a partir da década de 1960, importantes publicações foram feitas ou motivadas pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), todas elas impulsionadas pelo Concílio Vaticano II. A primeira e talvez a mais importante – *Música Brasileira na Liturgia* (1969) – foi fruto dos Encontros Nacionais de Música Sacra, realizados pela Comissão Nacional de Música Sacra, entre os anos de 1965 a 1968. Já as outras publicações, os *Documentos da CNBB*, N° 7 (1976), os *Estudos da CNBB*, N° 12 e N° 79 (1976 e 1998) e a obra *Música Brasileira na Liturgia II* (2009), foram o resultado de vários encontros de natureza diversa, promovidos pela Comissão Nacional de Liturgia e pelo Setor de Música Litúrgica da CNBB, representando atualizações, aprofundamentos e ampliações dos documentos e estudos anteriores, tendo em conta as transformações na vida e nos costumes da sociedade, com seus novos meios e formas de comunicação e expressão artístico-musical, como também as diferentes realidades das comunidades eclesiais celebrantes. No quadro a seguir, tais documentos encontram-se discriminados com os seus respectivos conteúdos estruturados em tópicos:

⁴⁵ A maior parte desses documentos se encontra disponível no próprio site da CNBB. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/arquivo/index.php?option=com_docman&view=list&Itemid=252>. Acesso em: 17 jan. 2015.

Título	Ano	Tópicos
<i>Música Brasileira na Liturgia</i>	1969	Ponto de partida / Princípios da renovação musical segundo a Constituição Litúrgica do Vaticano II / As características gerais da linha melódica e sua possível transposição para as melodias litúrgicas / Elementos de rítmica musical no folclore brasileiro / Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra / Sugestões estéticas para o emprego de formas e gêneros brasileiros – metodologia e técnicas possíveis (especialmente na missa e motetos) / Uso de instrumentos na liturgia / A criação do recitativo brasileiro / Apêndices I, II e III: Conclusões do II, III e IV Encontro Nacional de Música Sacra
<i>Pastoral da Música Litúrgica no Brasil</i> Documentos da CNBB, Nº 7	1976	Apresentação / I. Visão da realidade / II. Fundamentação litúrgica / III. Linhas de ação pastoral da música litúrgica / Conclusão
<i>Estudos sobre os Cantos da Missa</i> Estudos da CNBB, Nº 12	1976	Apresentação / Ritos iniciais / Cantos da Liturgia da Palavra / Cantos da Liturgia Eucarística / Apêndices I, II e III: Função ministerial da música na liturgia, O coral litúrgico e a sua função hoje e O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje
<i>A Música Litúrgica no Brasil</i> Estudos da CNBB, Nº 79	1998	Apresentação / Para você, meu irmão, minha irmã / 1. Como vai a música litúrgica entre nós? / 2. Nossas referências, nossas fontes de inspiração, nossos modelos / 3. Orientações pastorais / Ainda uma vez, faz bem voltar às razões do nosso cantar
<i>Música Brasileira na Liturgia II</i>	2009	1. Nota sobre a obra Música brasileira na liturgia: ponto de partida / 2. A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil – Recuperação da memória histórica / 3. Panorama da música litúrgica no Brasil / 4. A música brasileira e suas implicações na composição de música ritual cristã / 5. Apontamentos de estudo nas áreas de folclore, etnomúsica, música culta e música popular brasileira como subsídios para a produção de música brasileira litúrgica / Conclusão / Apêndices I e II: “ <i>Lex orandi, lex credendi</i> ” e 65 Ritmos

Quadro 1: Publicações de livros, documentos e estudos da CNBB.

Finalmente, além das referidas publicações, houve ainda diversas publicações avulsas por parte da CNBB, algumas das quais, pela sua relevância e por constituírem um importante acervo complementar do repositório bibliográfico da música sacra nacional, merecem ser igualmente mencionadas no quadro subsequente⁴⁶:

⁴⁶ Não constam em tais documentos as suas respectivas datas ou o ano de publicação.

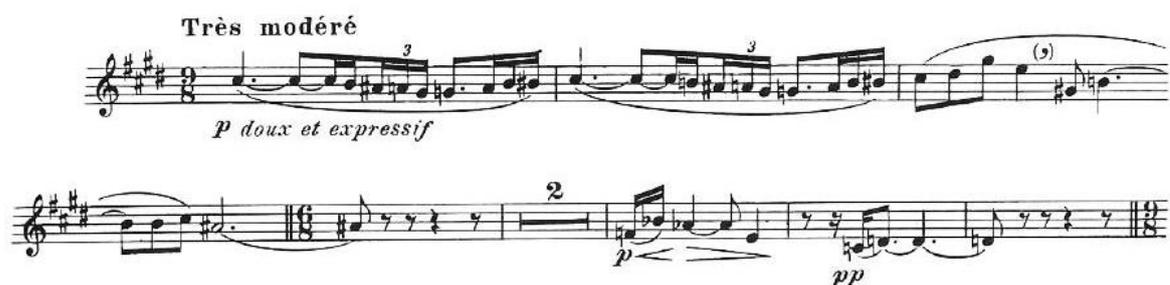
Título	Tópicos
<i>A Primazia da Assembléia</i>	Servir à assembléia, não a indivíduos ou tendências / Integrar a todos / Contar com os agentes disponíveis / Ter em vista a experiência de fé / O canto litúrgico enraizado na assembléia
<p align="center"><i>“Lex Orandi, Lex Credendi”</i></p> <p>A propósito da urgente necessidade da capacitação de formadores litúrgico-musicais</p>	Introdução / 1. A importância da música na vida humana / 2. O insistente apelo do Magistério da Igreja sobre a formação litúrgica e musical dos agentes pastorais / 3. Como anda a formação litúrgica e musical entre nós? / 4. Julgando a partir do axioma <i>“Lex orandi, lex credendi”</i> / 5. Buscando soluções
<i>A Natureza Sacramental Da Música Litúrgica</i>	Música ritual / Ministérios e serviços do canto / A unidade da assembléia e a diversidade dos serviços / Quem preside a celebração litúrgica / O animador ou animadora de canto / Orientações para os ensaios de canto / O(a) salmista / O coral / Os instrumentistas / Graus de importância dos cantos litúrgicos / As Aclamações / Cantos do Comum / Os cantos processionais / O Salmo Responsorial / Cantos suplementares / Silêncio
<i>Canto e Música na Liturgia Pós-Concílio Vaticano II</i> Princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos	Introdução / I. Do ponto de vista teológico / II. Do ponto de vista litúrgico / III. Do ponto de vista pastoral / IV. Do ponto de vista estético
<i>Canto e Música na Liturgia</i>	1. Critérios para a criação e escolha do repertório litúrgico / 2. ‘Ministérios’ litúrgico-musicais / 3. O canto e a música nos tempos do ano litúrgico / 4. Canto e música para os demais sacramentos e sacramentais

Quadro 2: Publicações avulsas da CNBB.

3. FUNDAMENTOS MÚSICAIS: UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX

O século XX testemunhou o alvorecer de uma nova era musical diante do colapso não só das fronteiras tonais até então reconhecidas, como também do próprio sistema tonal, em função do abandono das convenções e ortodoxias harmônicas e estruturais que marcaram os períodos clássico e romântico. Com o advento de diversas experiências radicais ou mesmo subversivas associadas à chamada “nova música”⁴⁷, a exemplo do que ocorrera nos séculos XIV e XVII, respectivamente com a *ars nova* e as *nuove musiche*, novos paradigmas e princípios ordenadores foram então estabelecidos. Tais transformações e inovações estéticas e composicionais resultaram num inaudito panorama musical, notadamente marcado por uma profusa multiplicidade de técnicas e estilos sem precedentes na história da música ocidental. Assim, conforme Donald Grout e Claude Palisca (2007, p. 754), “não parece exagerado dizer que o século XX assistiu a uma revolução musical no sentido pleno do termo”.

Paul Griffiths (2011, p. 7), por sua vez, considera que todo esse processo de renovação da música teve início já na última década do século XIX e o seu ponto de partida consiste precisamente na melodia para flauta que abre o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1892-1894) de Claude Debussy (1862-1918):



Exemplo 1: Debussy, *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (c. 1-10).

Segundo o autor, a referida obra do compositor francês inaugura o que ele denomina de “música moderna”, ou seja, toda a música que tem como uma de suas principais

⁴⁷ A expressão “nova música” se refere a obras escritas entre 1910 e 1930 que se distinguem pela sua “natureza radicalmente experimental”. Nesse sentido, o adjetivo “nova” traduz “uma rejeição quase total dos princípios consagrados que até então regiam a tonalidade, o ritmo e a forma musical” (GROUT e PALISCA, 2007, p. 696).

características a “libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII”, de maneira que “as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo” (GRIFFITHS, 2011, p. 7). Além do abandono da tonalidade tradicional, Griffiths (2011, p. 12) ainda elenca como características da música moderna: o desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, o reconhecimento da cor (timbre) como elemento essencial, a criação de uma forma inteiramente nova para cada obra e a exploração de processos mentais mais profundos.

Porém, para além do desenvolvimento harmônico e da superação do sistema tonal, talvez os traços mais marcantes do século XX tenham sido a sua grande profusão de inovações estilísticas e a imensa expansão dos recursos técnicos, algo de fato sem precedentes na história da música ocidental:

A diferença, na música do século XX, está na abertura para tantas outras opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão. [...] É difícil fugir à conclusão de que o período moderno assistiu a uma inédita diversificação dos estilos musicais, de que os compositores de hoje não se apresentarão à posteridade tão identificados entre si quanto seus antecessores no século anterior. (GRIFFITHS, 2011, p. 23 e 183).

Diante de tantas correntes técnicas, estéticas e estilísticas, o gênero musical sacro foi também fonte de inspiração para inúmeros compositores, alguns dos quais responsáveis por verdadeiras obras-primas. Nesse sentido, compreender, ainda que em termos gerais, os aspectos musicais mais interessantes de algumas dessas obras é um passo imprescindível para o desenvolvimento de uma poética composicional mais consistente.

Muitas vezes, refletir sobre a música é tão ou mais importante do que fazê-la. Por isso, neste capítulo, buscaremos traçar um panorama da música sacra do século XX, por meio de discussões e análises mais ou menos aprofundadas de obras significativas do repertório sinfônico e camerístico, destacando – sob enfoques temáticos específicos – aquelas características que lhes são mais peculiares, a fim de apresentar as suas inovações estéticas e os respectivos processos composicionais empreendidos.

3.1 Stravinsky, *Mass* (1944-1948): pós-tonalismo e encadeamentos atonais

Composta no período de 1944-1948, para coro misto (SATB)⁴⁸ e sopros⁴⁹, a *Missa*, do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), caracteriza-se como sendo um dos exemplos mais significativos da música sacra do século XX, quer pela sua linguagem e estruturação musical pós-tonal – uma inovação, em certo sentido, em meio ao gênero musical litúrgico da época, haja vista os novos parâmetros de estruturação e organização das alturas empreendidos – quer pelo seu estilo bastante simples e objetivo, essencialmente litúrgico e funcional.

Ao escrever a peça tendo em vista a sua funcionalidade litúrgica, Stravinsky não só atentou para as recomendações da Igreja Católica, respeitando, por exemplo, as normas relativas ao uso do texto litúrgico (em latim), à adequação dos instrumentos musicais e à forma tradicional das várias partes da *Missa*⁵⁰, como também buscou, à sua maneira, compor dentro de uma linguagem musical mais apropriada ao ambiente sagrado, opondo-se deliberadamente aos excessos sentimentais e resquícios operísticos e teatrais que estiveram em voga no repertório musical sacro dos últimos séculos⁵¹. Segundo o próprio compositor, sua *Missa* “não foi composta para ser tocada em salas de concerto, mas para ser utilizada na Igreja. Ela é litúrgica e quase sem ornamentos”, uma música sóbria ou, ainda em suas palavras, uma “música muito fria, absolutamente fria, feita para tocar diretamente ao espírito⁵²” (STRAVINSKY apud WHITE, 1984, p. 447, tradução nossa).

A *Missa* – arriscamo-nos a dizer – é, então, talvez a primeira e principal obra do século XX que, em sua essência, vai de fato ao encontro da ampla reforma litúrgica proposta pela Igreja. Trata-se, portanto, conforme afirmação do maestro americano Robert Craft (1923), de um dos “mais fortes desafios, nos últimos duzentos anos, ao declínio da Igreja como instituição musical” (STRAVINSKY e CRAFT, 1984, p. 102).

Vemos que tal desafio foi ainda maior, ao considerarmos o nível de dificuldade de execução da peça, sobretudo do ponto de vista da afinação do coro, o que inclusive foi mais um dos motivos que fizeram com que o compositor optasse por escrevê-la segundo a tradição

⁴⁸ Há na partitura uma nota em que o compositor solicita a utilização de vozes infantis masculinas nas partes dos sopranos e contraltos, o que está em plena conformidade com as prescrições da Igreja vigentes à época quanto à não admissão de mulheres no coro ou na capela musical, as quais deveriam ser substituídas por meninos cantores, de acordo com o antigo costume da Igreja. Cf. TLS 12-13; DC, 13.

⁴⁹ 2 Oboés, 1 Corne Inglês, 2 Fagotes, 2 Trompetes e 3 Trombones.

⁵⁰ Cf. TLS, 7-10 e 14-20; DC, 14.

⁵¹ Cf. TLS, 5-6 e 22; DC, 15.

⁵² Texto original: My *Mass* was not composed for concert performances but for use in the Church. It is liturgical and almost without ornament. [...] very cold music, absolutely cold, that will appeal directly to the spirit. (STRAVINSKY apud WHITE, 1984, p. 447).

do culto católico romano, a despeito de suas raízes ortodoxas, haja vista que na Igreja Ortodoxa não são permitidos instrumentos musicais além de sinos e da própria voz humana durante as celebrações litúrgicas:

Eu queria que minha *Missá* fosse utilizada liturgicamente, uma impossibilidade absoluta na medida em que se tratava da Igreja Russa, em que a tradição ortodoxa proíbe instrumentos musicais em seus serviços e em que posso consentir com o canto sem acompanhamento [*a capella*] apenas nas músicas mais harmonicamente primitivas⁵³. (STRAVINSKY apud STEINBERG, 2005, p. 272, tradução nossa).

Nesse sentido, os instrumentos de sopro, além, é claro, de ornamentarem e enriquecerem timbricamente a obra, servem também de suporte harmônico para o coro, sendo imprescindíveis em algumas passagens mais complexas. No entanto, no último movimento, *V. Agnus Dei*, há trechos *a capella* relativamente extensos, nos quais o coro se encontra – digamos – abandonado à sua própria sorte, um procedimento que se distingue significativamente daqueles empregados nos movimentos anteriores e que – por isso mesmo – despertou a nossa curiosidade em compreender a sua estruturação musical, bem como os processos composicionais utilizados. Assim, buscaremos investigar de que maneira tais seções de texturas corais, exclusivamente⁵⁴, foram estruturadas harmônica e composicionalmente.

O conceito de “encadeamento” ou “condução de vozes atonal” (*atonal voice-leading*) se refere a diversos procedimentos contrapontísticos da música atonal e pós-tonal, baseados em parâmetros outros que não as regras estritas do contraponto tradicional (tonal e modal, por exemplo). Em outras palavras:

Um meio útil de descrever o encadeamento na música pós-tonal envolve a atenção ao contraponto das classes de notas criado pela transposição e inversão. Como temos visto, a transposição e a inversão envolvem o mapeamento de notas de um conjunto para o próximo. Aqueles mapeamentos podem ser entendidos como incluindo vozes pós-tonais, as quais se movem através da textura musical. (STRAUS, 2013, p. 115-116).

⁵³ Texto original: I wanted my *Mass* to be used liturgically, an outright impossibility as far as the Russian Church was concerned, as Orthodox tradition proscribes musical instruments in its services and as I can endure unaccompanied singing in only the most harmonically primitive music. (STRAVINSKY apud STEINBERG, 2005, p. 272).

⁵⁴ Não investigaremos aqui as seções de texturas instrumentais do movimento por já haver análises suficientes dos mesmos. Cf. GROUT e PALISCA, 2007, p.727-728; AGAWU, 1989, p. 139-163.

Assim, os referidos parâmetros de elaboração do contraponto atonal ou pós-tonal, podem ser estabelecidos a partir de relações intervalares, como a transposição e a inversão, o que na verdade é bastante comum no contraponto tradicional, porém essas relações se dão num nível menos óbvio ou mais “abstrato” (STRAUS, 2013, p. 12). Além disso, regras de resolução e condução das vozes podem simplesmente não existir naquele contexto musical, dando lugar à simples arbitrariedade do compositor.

Sabe-se hoje que Stravinsky se valeu desse procedimento em muitas de suas obras, estabelecendo, assim, inusitadas relações musicais a partir dos intervalos entre as alturas, sejam elas pertencentes a uma determinada escala, conjunto, linha melódica, motivo, etc. São muitos os artigos⁵⁵ que expõem essa técnica composicional em seus trabalhos, sendo fundamentais enquanto ponto de partida para a nossa própria abordagem analítica, detalhada a seguir.

Com andamento moderado ($\text{♩}=76$) e duração aproximada de 3’00”, o *V. Agnus Dei* possui métrica variável (multimetria⁵⁶) e forma seccional simétrica, dividida em conformidade com a estrutura tripartida do texto:

Latim	Português
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: tende piedade de nós.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: tende piedade de nós.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: dai-nos a paz.

Quadro 3: Texto de *V. Agnus Dei*.

As três seções principais, nas quais o texto é cantado, constituem-se exclusivamente de texturas corais *a capella* e são intercaladas por seções de interlúdios instrumentais idênticos, repetidos três vezes ao longo da peça, exceto pela *coda* final. Cada uma dessas seções vocais apresenta um conteúdo musical em sua maior parte independente, porém, preserva profundas relações estruturais com as outras duas, como será visto.

Na primeira seção, como em todas as outras, as estruturas harmônicas são resultado de um contraponto livre, não convencional, e o processo composicional empreendido consiste

⁵⁵ Cf. BABBITT, 1964; STRAUS, 1982, 2003 e 2005.

⁵⁶ O termo multimetria se refere a métricas diferentes e sucessivas (em diacronia) e se distingue de polimetria, métricas diferentes e simultâneas (em sincronia).

basicamente de imitações canônicas, relacionadas por transposição⁵⁷ e fundamentadas nas classes de intervalos⁵⁸ entre os dois pares de vozes, Sopranos e Contraltos (SA) / Tenores e Baixos (TB):

The image displays two systems of musical notation for vocal parts. The first system, labeled '56', shows the Soprano (SA) and Tenor (TB) parts. The SA part has a treble clef and a 3/2 time signature, with a tempo marking of quarter note = 76. The TB part has a bass clef and a 3/2 time signature. The SA part includes interval class numbers (ci) above the notes: 5, 1, 5, 3, 2, 4, 5, 5, 2, 5, 5. The lyrics for SA are: 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec -'. The TB part includes interval class numbers (ci) above the notes: 5, 1, 5, 3, 2, 4, 5. The lyrics for TB are: 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec -'. An arrow labeled 'T₁₀' points from the SA part to the TB part, indicating a transposition of 10 semitones. The second system, labeled '57', shows the SA and TB parts. The SA part has a treble clef and a 3/4 time signature. The TB part has a bass clef and a 3/4 time signature. The SA part includes interval class numbers (ci) above the notes: 3, 4, 3, 1, 4, 5, 3, 1, 3, 3, 3, 5, 3. The lyrics for SA are: '- ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.'. The TB part includes interval class numbers (ci) above the notes: 5, 2, 5, 5, 3, 4, 3, 1, 4, 5, 3. The lyrics for TB are: 'ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.'.

Exemplo 2: Seção A, imitações canônicas com classes de intervalos a T₁₀.

No Exemplo 2, notamos que as classes de intervalos (ci) entre as vozes (díades) superiores (SA) – ci: 5, 1, 5, 3, 2, 4, etc. – foram reutilizadas, a partir do terceiro compasso da seção, através de imitações canônicas nas vozes inferiores (TB), porém transpostas a T₁₀ (G-C → F-B_♭). Percebe-se, também, que a maior parte dos ritmos empregados nas imitações não possui qualquer relação com aqueles utilizados nas díades originais. Fica claro que o compositor se valeu de um parâmetro específico – classes de intervalos – para construir a sua música de maneira livre, obtendo um cânone com certo teor de abstração.

Assim, poderíamos talvez considerar pouco pertinentes outras tentativas de compreensão da estrutura harmônica do referido trecho que se valessem de abordagens

⁵⁷ Cf. STRAUS, 2013, p. 86-88.

⁵⁸ Cf. STRAUS, 2013, p. 11-12.

analíticas diferentes, pois não haveria muito sentido, por exemplo, em se falar de funções ou progressões harmônicas quando, na verdade, a harmonia é uma mera consequência direta daquele tipo específico de encadeamento, que basicamente segue regras quase mecânicas.

Na segunda seção, o mesmo procedimento é utilizado, porém as entradas das vozes ocorrem na ordem inversa. Dessa vez, as vozes inferiores (TB) são imitadas pelas superiores (SA), transpostas a T_2 (A-B, \rightarrow B-C):

The image shows a musical score for two vocal parts, SA (Soprano Alto) and TB (Tenor Bass), in a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 59 and ends at measure 60. The second system continues from measure 60. The lyrics are: "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis." The interval classes (ci) are indicated above the notes. An arrow labeled T_2 points from the TB part to the SA part, indicating a transposition of two tritones. The interval classes for the TB part in the first system are: ci: 1 3 3 3 5 3. The interval classes for the SA part in the first system are: ci: 1 3 3 3 5 3. The interval classes for the TB part in the second system are: 3 4 5 2 3 2 1 4 1 5 1 3 0 2 3 3 2 5 5. The interval classes for the SA part in the second system are: 3 4 5 2 3 2 1 4 1 5 1 3 0 2 3 3 2 5 5.

Exemplo 3: Seção B, imitações canônicas com classes de intervalos a T_2 .

Observamos, ainda, que não só as classes de intervalos iniciais das vozes inferiores (TB) do Exemplo 3 – ci: 1, 3, 3, 3, 5, 3 – como também as alturas (classes de notas) são idênticas às classes de notas e de intervalos das vozes superiores (SA) ao final do Exemplo 2, o que se evidencia como sendo um elemento de coerência e de unidade estrutural entre as seções, ou seja, há, então, uma continuidade imitativa da primeira seção, apesar dos valores rítmicos serem diferentes.

Na última seção vocal, temos um fato novo, diferentemente das outras seções, as entradas de todas as vozes são simultâneas, porém, seguindo a mesma ideia do processo composicional exposto até aqui. Tal simultaneidade acarretou-nos um pequeno problema:

afinal, quem agora estaria imitando quem? Diante disso, optamos por insistir no mesmo método analítico e identificar as classes de intervalos dos diferentes pares de vozes:

The image displays two systems of musical notation for voices SA (Soprano Alto) and TB (Tenor Bass). The first system, starting at measure 62, shows the vocal lines with lyrics: "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta". Above the SA staff, interval classes are indicated as "ci: 2" for the first measure, and "1 4 1 5" for the second measure. A bracket labeled "T₂" spans from the end of the first measure to the beginning of the second, indicating a transposition of two tones. The second system, starting at measure 63, continues the lyrics: "mun - di: do - na no - bis pa - cem." Interval classes for SA are "2 3 5" and "3 4 3 3 4", while for TB they are "3 1 1 4 1 1 3 4".

Exemplo 4: Seção C, imitações canônicas com classes de intervalos a T₂.

Como era de se esperar, a partir do Exemplo 4, verificamos que o último movimento não foge à regra dos anteriores, sendo utilizado, também, o mesmo procedimento canônico com base nas classes de intervalos e, inclusive, a mesma transposição da segunda seção – T₂ (D-A → E-B). Além disso, a imitação das vozes inferiores (TB) pelas superiores (SA) ocorre, ao final do terceiro compasso da seção, somente após estas terem também imitado as mesmas classes de notas e de intervalos do final da seção anterior – ci: 2, 1, 4, 1, 5. Assim, a unidade e coerência da obra são novamente reforçadas pela mesma ideia de continuidade imitativa, o que fica claro no seguinte exemplo:

Seção A		a1														a2									
SA		5	1	5	3	2	4	5	5	2	5	5	3	4	3	1	4	5	3	1	3	3	3	5	3
TB		5	1	5	3	2	4	5	5	2	5	5	3	4	3	1	4	5	3						

Seção B		a2					b1					b2				b3												
SA		1	3	3	3	5	3	3	1	3	4	5	2	3	2	1	4	1	5									
TB		1	3	3	3	5	3	3	1	3	4	5	2	3	2	1	4	1	5	1	3	0	2	3	3	2	5	5

Seção C		b2				b3				c1				c2					
SA		2	1	4	1	5	1	3	0	2	3	5	3	4	3	3	4		
TB		5	1	3	0	2	3	5	3	4	3	3	1	1	4	1	1	3	4

Exemplo 5: Relações entre as classes de intervalos das seções vocais A, B e C.

No Exemplo 5, ficam evidentes as relações entre as classes de intervalos, representadas pelos números, empreendidas nos diferentes pares de vozes em cada seção vocal (A, B e C). Os índices associados aos diversos grupos de classes de notas (a1, a2, b1, b2, etc.) indicam as imitações e correspondências que ocorrem em cada cânone. Percebemos, ainda, que as classes de intervalos dos grupos a2, b2 e b3 são reutilizadas nas seções seguintes, confirmando-se a referida continuidade imitativa enquanto um elemento de unidade. Os grupos assinalados com asterisco (*) representam as classes de intervalos utilizadas arbitrariamente e livremente pelo compositor. Ao final da seção C, ambos os pares de vozes cantam a mesma classe intervalar (ci: 4), encerrando-se, assim, as conduções de vozes resultantes dos cânones de classes intervalares.

Vimos que os encadeamentos atonais são procedimentos contrapontísticos operados numa esfera não convencional e mesmo abstrata, isto é, complexa, de difícil entendimento, estruturados musicalmente a partir de uma lógica não facilmente perceptível, o que se configura como um processo composicional sofisticado e interessante, em meio a tantas vertentes musicais.

A *Missa* de Stravinsky, apesar de não ter sido estreada num ambiente sagrado, tampouco numa celebração litúrgica⁵⁹, como queria seu compositor, é sem sombra de dúvidas uma das mais significativas obras sacras do século passado. Uma autêntica obra moderna, filha do seu tempo, que figura dentre as mais célebres “composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indignas das funções litúrgicas” (TLS, 5).

⁵⁹ A estreia da *Missa* ocorreu em concerto realizado no *Teatro alla Scala* de Milão, no dia 27 de outubro de 1948, sob regência do maestro suíço Ernest Ansermet (1883-1969).

3.2 Schoenberg et al., *Genesis Suite* (1945): composição colaborativa e serialismo

A *Genesis Suite* (1945), obra para narrador, coro e orquestra, é resultado de um interessante e inusitado projeto de composição colaborativa⁶⁰ sobre a narrativa bíblica do livro do Gênesis (Gn)⁶¹, que teve como mentor intelectual o compositor e regente americano, Nathaniel Shilkret (1889-1982).

Trata-se de um projeto bastante peculiar, não só por contar com nada menos do que sete compositores⁶² de nacionalidades e estilos diferentes – alguns dos quais pertencentes à indústria cinematográfica americana, incluindo o próprio Shilkret – mas, sobretudo, por reunir dois dos maiores expoentes da música ocidental do século XX, Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971), os quais – já radicados nos Estados Unidos – ficaram encarregados, respectivamente, do primeiro e do último movimento da suíte:

Movimento	Compositor	Texto Bíblico	Duração
<i>I. Prelude</i> (<i>Earth was without form</i>)	Arnold Schoenberg	–	5'53"
<i>II. Creation</i>	Nathaniel Shilkret	Gn 1:1-12, 14-31; 2:1-3	11'07"
<i>III. Adam and Eve</i>	Alexandre Tansman	Gn 2:5-10, 15-25; 3:1-19	11'32"
<i>IV. Cain and Abel</i>	Darius Milhaud	Gn 4:1-16	4'46"
<i>V. The Flood</i> (<i>Noah's Ark</i>)	Mario Castelnuovo-Tedesco	Gn 6:5-20; 7:1-4, 11, 18-19, 21-24; 8:1-13	11'03"
<i>VI. The Covenant</i> (<i>The Rainbow</i>)	Ernst Toch	Gn 9:1-17	5'36"
<i>VII. Babel</i>	Igor Stravinsky	Gn 11:1-9	5'37"

Quadro 4: Estrutura de *Genesis Suite*.

É interessante notar que a maior parte desses compositores tinha em comum o fato de serem judeus foragidos da Segunda Guerra Mundial e de terem encontrado refúgio além de uma nova oportunidade de vida nos Estados Unidos, mais precisamente na cidade de Los Angeles. Nesse sentido, ainda que de maneira subjetiva, a obra traça paralelos com a história pessoal de cada um deles e com as calamitosas circunstâncias internacionais da época, na

⁶⁰ Para descrições mais detalhadas sobre o projeto e o seu contexto histórico, cf. LENEMAN (2017); SHILKRET (2005); WESTBY (2004).

⁶¹ O texto da obra, todo em inglês, foi extraído sem modificações da *American King James Version* (AKJV), versão bíblica americana baseada na tradicional versão inglesa *King James Version* (KJV).

⁶² Participaram do projeto os compositores: Arnold Schoenberg (1874-1951), Nathaniel Shilkret (1889-1982), Alexandre Tansman (1897-1986), Darius Milhaud (1892-1974), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Ernst Toch (1887-1964) e Igor Stravinsky (1882-1971). Além desses, também foram convidados: Béla Bartók (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963) e Sergei Prokofiev (1891-1953) – sem, no entanto, chegarem a participar efetivamente (WESTBY, 2004, em linha).

medida em que o texto bíblico trata de realidades humanas fragmentadas, pessoas dispersas e degradadas, promessas descumpridas, castigos, desentendimentos, morte, destruição, mas também de novas esperanças e de um novo recomeço em terras desconhecidas.

Ao convidar ilustres representantes tanto do meio erudito quanto da indústria cinematográfica, Shilkret buscou criar uma ponte entre esses dois universos, propondo um diálogo entre a música de concerto e a música popular, ou melhor, entre a “alta cultura” europeia e o *kitsch* hollywoodiano:

Foi um projeto em que a “alta cultura” dos compositores emigrantes europeus convergiu com o dínamo da cultura popular americana – a arte negociando com o *kitsch*. [...] Em retrospectiva, o trabalho possui uma coesão histórica surpreendente. Pode ser visto como uma representação dos sentimentos de meados do século – o lépido otimismo da América logo após o final da Segunda Guerra Mundial e antes do advento da Guerra Fria. Era um momento histórico e artístico propício para confluências inusitadas⁶³. (WESTBY, 2004, em linha, tradução nossa).

Por razões óbvias, o resultado musical foi algo bastante heterogêneo, haja vista que cada um dos compositores escreveu o seu respectivo movimento de maneira totalmente independente, sem tomar nenhum conhecimento do trabalho dos demais. Assim, diante de tamanha variedade de estilos, o texto é que faz as vezes de fio condutor da obra, conferindo-lhe unidade e coerência, de modo que mesmo as ideias mais desconexas acabam adquirindo um sentido musical programático no contexto da narrativa bíblica.

A suíte, que na nota de programa original é caracterizada como uma ilustração “parcialmente descritiva, parcialmente psicológica” do texto bíblico, tem início com o expressivo *Prelude (Earth was without form)* de Schoenberg, uma representação atonal do caos e da ordem que antecedem o momento da Criação. Como era de se esperar – em se tratando do grande precursor do serialismo, o prelúdio foi composto a partir de uma série dodecafônica (Lá#-Fá#-Ré-Fá-Mi-Dó-Si-Sol#-Dó#-Ré#-Lá-Sol), conforme o quadrado serial:

⁶³ Texto original: It was a project in which the “high art” of European émigré composers converged with the dynamo of American popular culture – art negotiating with kitsch. [...] In retrospect the work does have a surprising historical cohesion. It can be seen as a representation of mid-century sensibilities – the buoyant optimism of America just at the end of the Second World War and before the advent of the Cold War. It was an artistic and historical moment that was ripe for unusual confluences. (WESTBY, 2004, em linha).

	I ₀	I ₈	I ₄	I ₇	I ₆	I ₂	I ₁	I ₁₀	I ₃	I ₅	I ₁₁	I ₉	
P ₀	A#	F#	D	F	E	C	B	G#	C#	D#	A	G	R ₀
P ₄	D	A#	F#	A	G#	E	D#	C	F	G	C#	B	R ₄
P ₈	F#	D	A#	C#	C	G#	G	E	A	B	F	D#	R ₈
P ₅	D#	B	G	A#	A	F	E	C#	F#	G#	D	C	R ₅
P ₆	E	C	G#	B	A#	F#	F	D	G	A	D#	C#	R ₆
P ₁₀	G#	E	C	D#	D	A#	A	F#	B	C#	G	F	R ₁₀
P ₁₁	A	F	C#	E	D#	B	A#	G	C	D	G#	F#	R ₁₁
P ₂	C	G#	E	G	F#	D	C#	A#	D#	F	B	A	R ₂
P ₉	G	D#	B	D	C#	A	G#	F	A#	C	F#	E	R ₉
P ₇	F	C#	A	C	B	G	F#	D#	G#	A#	E	D	R ₇
P ₁	B	G	D#	F#	F	C#	C	A	D	E	A#	G#	R ₁
P ₃	C#	A	F	G#	G	D#	D	B	E	F#	C	A#	R ₃
RI ₀	RI ₈	RI ₄	RI ₇	RI ₆	RI ₂	RI ₁	RI ₁₀	RI ₃	RI ₅	RI ₁₁	RI ₉		

Exemplo 6: Matriz dodecafônica de *Prelude*.

A série é apresentada na íntegra já nos compassos iniciais (c. 1-8), sendo distribuída entre os instrumentos, principalmente a tuba e o violino solo:

Exemplo 7: Schoenberg, *Prelude*, Op. 44 (c. 1-8).

Essa mesma série é explorada durante toda a Introdução (c. 1-24) e serve de material composicional, através de permutações e manipulações contrapontísticas diversas

(transposições, inversões, retrógrados, etc.), para uma pequena fuga dupla que se inicia logo em seguida (c. 25):

Exemplo 8: Schoenberg, *Prelude*, Op. 44 (c. 24-32).

A fuga, por sua vez, apresenta 4 entradas do sujeito principal que, não obstante as suas transformações dodecafônicas, segue o modelo tradicional de Bach. O próprio Schoenberg afirmou certa vez, ainda que em tom de brincadeira, que Bach foi o primeiro compositor dodecafônico da história (FRISCH, 1999, p. 137), por conta da natureza extremamente cromática de sua música. Segundo ele, a fuga aqui sugere a transição do caos para a ordem, da escuridão primitiva para a luz, e a sua estruturação representa as dificuldades “técnicas” da Criação (WESTBY, 2004, em linha).

Após uma série de desenvolvimentos contrapontísticos, a recapitulação da fuga ocorre no compasso 56, quando o sujeito principal é rerepresentado em *stretto*. O ápice da obra, entretanto, acontece na Coda final, a partir do compasso 66. Ali, o coro é utilizado pela primeira vez, apenas em vocalize, desempenhando uma função orquestral irretocável e conferindo brilho e intensidade à seção.

O movimento é arrematado com um forte ataque em uníssono orquestral na nota Dó (c. 82), causando um efeito arrebatador e surpreendente, um momento de grande contraste em relação a todo o contexto anterior extremamente atonal e dissonante:

Exemplo 9: Schoenberg, *Prelude*, Op. 44 (c. 80-83).

Como vimos, o primeiro movimento corresponde a um instante anterior àquilo que é narrado no livro do Gênesis, a um momento pré-bíblico, e por isso mesmo não possui texto algum, sendo o único que dispensa o narrador. Toda a sua poética é, portanto, simbólica e imagética. Nesse sentido, podemos dizer que o ataque final, exposto no Exemplo 9, evoca a imagem de um feixe de luz consonante que irrompe na escuridão dissonante, dando início à Criação⁶⁴.

Os movimentos subsequentes dão, então, continuidade à narrativa bíblica do livro do Gênesis, com a Criação do mundo (Shilkret), o castigo de Adão e Eva (Tansman), a tragédia

⁶⁴ Ideia semelhante pode ser identificada no monumental oratório *Die Schöpfung / A Criação* (1797-1798), de Joseph Haydn (1732-1809), mais precisamente logo após *Die Vorstellung des Chaos / A Representação do Caos*, ao final do primeiro recitativo, quando o coro canta “*Und es ward Licht*” / “E houve Luz”, acompanhado de um grande *tutti* orquestral.

entre os irmãos Caim e Abel (Milhaud), a inundação e destruição causada pelo Dilúvio (Castelnuovo-Tedesco), a reconciliação através da Santa Aliança (Toch) e, finalmente, a construção da Torre de Babel e consequente dispersão dos homens pela terra (Stravinsky).

A estreia e o registro fonográfico da obra ocorreram em 18 de novembro de 1945, no *Wilshire-Ebell Theater*, em Los Angeles, sob direção do maestro Werner Janssen. Desde então, não havia sido realizada mais nenhuma execução ou gravação, isso porque as partituras e partes orquestrais de cinco dos sete movimentos foram queimadas num incêndio na residência Shilkret, ainda na década de 1960. No entanto, em 2000, por iniciativa do *Milken Archive of Jewish Music*, foi feito um esforço para restaurar o que fora perdido a partir de manuscritos originais encontrados em arquivos, o que ficou a cargo do orquestrador e arranjador americano Patrick Russ (1954)⁶⁵. Com isso a obra pôde ser finalmente revisitada e atualizada, revivificando-se um capítulo memorável na história recente da música ocidental.

Por fim, é válido acrescentar que a partir das últimas décadas do século XX a *Internationale Bachakademie Stuttgart*⁶⁶, fundação alemã criada em 1981 pelo maestro Helmuth Rilling (1933), tem feito encomendas e promovido projetos de igual natureza e mesma proporção no âmbito da música sacra. É o caso, por exemplo, das comissões para o *Requiem der Versöhnung* (1995) e do projeto *Passion 2000* (2000). O primeiro caso foi um projeto de composição colaborativa, realizado em celebração aos 50 anos do final da Segunda Guerra, com um formato muito semelhante ao projeto da *Genesis Suite*, envolvendo ao todo 14 compositores⁶⁷ oriundos de países que participaram da guerra, cada qual responsável por uma das partes da Missa de Réquiem, conforme o rito católico. Já o segundo, em comemoração aos 250 anos de falecimento do compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), consistiu na encomenda de quatro obras distintas sobre o texto bíblico da Paixão de Cristo – em alusão aos célebres oratórios do mestre alemão. Participaram deste último os compositores Wolfgang Rihm (1952), com a obra *Deus Passus*, Sofia Gubaidulina (1931), com *Johannes-Passion*, Tan Dun (1957), com *Water Passion after St. Matthew*, e Osvaldo Golijov (1960), com *La Pasión Según San Marcos*.

⁶⁵ Patrick Russ. Site oficial. Disponível em: <<https://www.patrickruss.net>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁶⁶ *Internationale Bachakademie Stuttgart*. Site oficial. Disponível em: <<https://www.bachakademie.de/en>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁶⁷ Luciano Berio (1925-2003), Friedrich Cerha (1926), Paul-Heinz Dittrich (1930), Marek Kopelent (1932), John Harbison (1938), Arne Nordheim (1931-2010), Bernard Rands (1934), Marc-André Dalbavie (1961), Judith Weir (1954), Krzysztof Penderecki (1933), Wolfgang Rihm (1952), Alfred Schnittke (1934-1998)/Gennadi Rozhdestvensky (1931), Joji Yuasa (1929) e György Kurtág (1926).

Tais projetos, assim como foi em 1945, revelam que esse tipo de coletividade e agremiação em torno da música sacra é algo sempre positivo e bastante salutar, e se por um lado o resultado musical pode às vezes ser algo confuso ou mesmo disforme, por outro será sempre rico em diversidade e, acima de tudo, repleto de humanidade.

3.3 Ligeti, *Lux Aeterna* (1966): textura musical e micropolifonia

Escrita para um coro de 16 vozes (SATB) *a capella*, *Lux Aeterna* (1966), do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), é composta sobre parte do texto litúrgico da Missa Latina dos Defuntos ou Missa de Réquiem, mais especificamente da antífona da Comunhão (*Communio*):

Latim	Português
Lux aeterna luceat eis Domine, cum sanctis tuis in aeternum quia pius es. Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis; cum sanctis tuis in aeternum quia pius es.	Que a luz eterna os ilumine, Senhor, com os teus santos pela eternidade, pois és piedoso. Repouso eterno dá-lhes, Senhor, e que a luz perpétua os ilumine; com os teus santos pela eternidade, pois és piedoso.

Quadro 5: Texto de *Lux Aeterna*.

Dentre as muitas peculiaridades de *Lux Aeterna*, o que há de mais relevante é o emprego da técnica composicional desenvolvida por Ligeti e por ele denominada de micropolifonia⁶⁸. Essa técnica, que também pode ser considerada uma textura ou mesmo um estilo ou ainda uma linguagem musical, consiste em “um denso e complexo contraponto melódico, rítmico e tímbrico, cujo resultado final assenta em densas texturas rítmico-harmônicas” (RODRIGUES, 2008, p. 14). De acordo com David Cope (1997, p. 101, tradução nossa), a micropolifonia é “uma simultaneidade de linhas, ritmos e timbres diferentes” que “se assemelha a *clusters*, porém se difere pelo emprego de linhas em movimento [dinâmicas] e não estáticas”⁶⁹. Já segundo Richard Steinitz (2003, p. 103, tradução nossa), trata-se de “contraponto microscópico, uma textura internamente animada

⁶⁸ Para análises mais minuciosas de *Lux Aeterna* e leituras mais aprofundadas sobre a micropolifonia, cf. BERNARD (1987 e 1994); MICHEL (1995); PROST (1991); STEINITZ (2003); além de CATANZARO (2005); CAZNÓK (2003); MONTEIRO (2013); RODRIGUES (2008); VITALE (2016).

⁶⁹ Texto original: a simultaneity of different lines, rhythms, and timbres [...] micropolyphony resembles cluster chords, but differs in its use of moving rather than static lines. (COPE, 1997, p. 101).

embora densa, na qual uma grande quantidade de instrumentos toca versões ligeiramente diferentes da mesma linha”⁷⁰.

Em poucas palavras, a micropolifonia como técnica composicional nada mais é do que um contraponto de minúsculas proporções. Como textura, uma densa e inconstante massa sonora. E enquanto estilo ou linguagem musical, a escrita micropolifônica apresenta as seguintes características gerais:

Fusão de várias harmonias que lentamente se desenvolvem ao longo do tempo físico da obra; Diferentes melodias, ritmos e timbres, sobrepostos em simultâneo; Diferentes linhas polirrítmicas, em registros diferentes, não se distinguindo a individualidade de cada uma delas; Derivação do contraponto medieval, com base nas ilimitadas possibilidades de sobreposição de várias melodias; Camadas de acontecimentos sonoros, com ausência de melodia ou ritmo, que evolui sob o ponto de vista da textura; Sobreposição de várias melodias, oriundas da música eletrônica, produzindo um efeito sonoro estático; Estrutura sonora que prescinde do ritmo e da melodia, e que utiliza a harmonia como forma de variação ao longo da obra; Combinação intervalar facilmente reconhecível, que se desenvolve com o decorrer da obra; Texturas harmônicas com base numa escrita densamente polifônica; Quebra das fronteiras tanto da harmonia, da melodia, bem como do ritmo; Uma mistura de cores; Novo estilo que mistura a cor musical com o contraponto. (RODRIGUES, 2008, p. 11).

Como veremos, algumas dessas características estão presentes em *Lux Aeterna*. Porém, cabe ressaltar que Ligeti já havia empregado a micropolifonia em obras anteriores, a exemplo de *Apparitions* (1958-1959), *Atmosphères* (1961) e no seu monumental *Requiem* (1963-1965). Nessas obras, é possível identificar o uso já bastante maduro e consciente por parte do compositor de sua técnica, que também pode ser compreendida ali como uma sobreposição de vozes canonicamente coordenadas:

A escrita micropolifônica trata da superposição cerrada de inúmeras vozes (48 em alguns trechos de *Atmosphères*; 20 no *Kyrie* do *Requiem*, por exemplo) que neutraliza os intervalos em sua função melódica e os motivos rítmicos em sua função dinâmica. Essas vozes podem ser coordenadas em cânones ou em “semicânones”⁷¹ de diversas formas: estritos, livres, em espelho, retrogradados, aumentados, diminuídos ou circulares, entre outras combinações. (CAZNÓK, 2003, p. 148-149).

⁷⁰ Texto original: microscopic counterpoint, an internally animated yet dense texture in which large numbers of instruments play slightly different versions of the same line. (STEINITZ, 2003, p. 103).

⁷¹ O termo “semicânone”, tal qual denomina Ligeti, refere-se à imitação estrita das alturas, mas não dos valores de duração.

Tais procedimentos canônicos resultam, obviamente, numa textura polifônica. Porém, apesar de os princípios estruturantes serem mais ou menos os mesmos do contraponto tradicional, o resultado sonoro é algo bastante diferente e inovador – um *cluster* móvel de grande densidade vertical, de maneira que as principais diferenças entre a polifonia convencional e a micropolifonia são assim apontadas por Ligeti:

Tecnicamente falando, eu sempre lidei com a textura musical através da escrita das partes [polifônica]. *Atmosphères* e *Lontano* possuem uma densa estrutura canônica. Mas você não consegue, na verdade, ouvir a polifonia, o cânone. Você ouve uma espécie de textura impenetrável, algo como uma teia densamente entrelaçada. Tenho mantido as linhas melódicas no processo de composição, elas são governadas por regras tão estritas quanto as de Palestrina ou da escola flamenga, mas as regras dessa polifonia são por mim elaboradas. A estrutura polifônica não vem à tona, você não consegue ouvi-la; ela permanece escondida num mundo microscópico, subaquático, para nós inaudível. Eu a chamo de micropolifonia (uma palavra tão linda!). (LIGETI apud BERNARD, 1994, p. 238, tradução nossa)⁷².

No caso específico de *Lux Aeterna*, podemos identificar já nos primeiros compassos a referida estrutura canônica que, pela sua intensa densidade, resulta não numa polifonia audível ou reconhecível, mas sim num grande bloco sonoro com movimentos internos que expandem e contraem o âmbito musical:

⁷² Texto original: Technically speaking I have always approached musical texture through part-writing. Both *Atmosphères* and *Lontano* have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb. I have retained melodic lines in the process of composition, they are governed by rules as strict as Palestrina's or those of the Flemish school, but the rules of this polyphony are worked out by me. The polyphonic structure does not come through, you cannot hear it; it remains hidden in a microscopic, underwater world, to us inaudible. I call it micropolyphony (such a beautiful word!). (LIGETI apud BERNARD, 1994, p. 238).

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2) from Ligeti's *Lux Aeterna*, measures 1-8. The score is written in a complex, non-tonal, non-directional, and aperiodic style. The lyrics are 'na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na'. The score is marked with a '5' in a box at the beginning, indicating a five-measure phrase. The notation is dense and features many overlapping lines, creating a 'supersaturated' texture.

Exemplo 10: Ligeti, *Lux Aeterna* (c. 1-8).

Como podemos verificar no Exemplo 10, as linhas melódicas – se é que podem ser assim consideradas – são não tonais, não direcionais, aperiódicas e não possuem pontos estruturais de referência, quer rítmico, melódico ou harmônico, o que faz com que não possam ser diferenciadas na trama polifônica. Além disso, o imediatismo das consecutivas entradas das vozes, em *stretto* e em uníssono, faz com que a linearidade ou direcionalidade melódica seja comprometida, tornando-se também ininteligível. Assim, o cânone “supersaturado” faz com que as sucessividades gradualmente se transformem em simultaneidades, transferindo a atenção do ouvinte do plano horizontal para o vertical:

Eu gostaria de acrescentar mais uma coisa a respeito do cânone: por que o cânone? Se eu quero preencher um espaço pouco a pouco, gradativamente, não com um *cluster*, mas com uma sonoridade bastante espessa, o cânone em uníssono é um meio bastante apropriado, pois eu posso ter uma sucessão de certos sons e, portanto, uma linha melódica. Se eu faço dessa sucessão um cânone, há então uma segunda linha melódica que a imita, depois uma terceira etc. Eu sempre utilizei cânones em uníssono, nunca em imitações à quinta, por exemplo. Isto significa que o que eu tenho como sucessão vai se transformar em simultaneidade; há, então, uma unidade entre simultaneidade e sucessão. (LIGETI apud MICHEL, 1995, p. 172, tradução nossa).

Ao enfatizar a simultaneidade em detrimento da sucessividade, os procedimentos canônicos característicos da textura micropolifônica acabam abolindo os referenciais rítmicos e métricos, provocando uma sensação de atemporalidade:

The image shows a musical score for Ligeti's *Lux Aeterna*, measures 66-69. It is a four-part setting for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The score is arranged in four systems, each with four staves. The vocal parts are labeled S1, A1, T1, and B1. The lyrics are: 'em ae - ter - ram nam do - ae - ter - ram nam do - es qui - a pi - us es qui - a pi - us'. The piano accompaniment is highly complex, featuring dense, overlapping textures and frequent changes in dynamics and articulation.

Exemplo 11: Ligeti, *Lux Aeterna* (c. 66-69).

Nesse contexto, outros elementos musicais passam a desempenhar um papel estrutural de maior relevância. Em outras palavras, “por meio dos cânones, os parâmetros âmbito, timbre, textura e intensidade ‘libertam-se’ das alturas e das durações rítmicas, e passam a ser regulados pelos critérios de evolução da densidade, timbre de movimento e continuidade ou descontinuidade temporal” (CAZNÓK, 2003, p. 150).

Finalmente, no que se refere exclusivamente à música vocal, podemos dizer que um dos aspectos talvez negativos da micropolifonia seja a fragmentação excessiva das palavras e o conseqüente embotamento da clareza textual, o que inclusive acontece em *Lux Aeterna* e que, como vimos, vai de encontro às prescrições da Igreja⁷³. Porém, não obstante os eventuais prejuízos causados à compreensibilidade do texto musical, a micropolifonia se revela como um recurso ou meio expressivo bastante eficaz, produzindo um efeito dramático capaz de surpreender – por espanto ou admiração – até mesmo os ouvintes mais desatentos.

⁷³ Cf. TLS, 8-9; MSSL, 21.

3.4 Penderecki, *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1963-1966): sonorismo e intertextualidade

Alguns dos aspectos mais marcantes na música vocal, a partir da segunda metade do século XX, incluem a grande variedade de técnicas composicionais e novas linguagens desenvolvidas pelos compositores, especialmente aqueles representantes das vanguardas dos anos 1960, dentre os quais Krzysztof Penderecki (1933) talvez figure como o maior expoente. Seu estilo, notadamente diversificado, abrange o serialismo, o experimentalismo, a aleatoriedade e o emprego de estruturas de massa sonora. Em geral, sua produção composicional é classificada em duas grandes fases:

A primeira fase, que vai até 1974, é caracterizada pelo uso de notação não convencional; estruturas parcialmente controladas e experimentos com vozes e instrumentos; e textos incomuns, frutos da combinação de fontes religiosas, poéticas e filosóficas. A segunda fase, que tem início em 1975, é marcada pela linguagem neorromântica, rica em variação harmônica; repetição intervalar, ostinatos e tendência a expressar ideias retoricamente; e composições em único movimento multi-seccionado. (SILVA, 2005, p. 19).

Danuta Mirka (1997, p. 338), musicóloga polonesa especializada na obra de Penderecki, prefere denominar essa primeira fase de “sonorista”⁷⁴. O termo sonorismo, cada vez mais comum na musicologia⁷⁵, associa-se ao estilo musical da chamada “escola polonesa”⁷⁶ e compreende algumas das principais características da música daqueles compositores, em que o som em si se tornou ele próprio o parâmetro ou fator estruturante principal:

A resposta mais sucinta e essencial [...] para a questão “O que é sonorismo?” recai sobre o próprio nome daquela corrente musical. Derivado do verbo francês *sonner* (‘soar’), o sonorismo indica o valor do som enquanto o fator

⁷⁴ Em sua periodização da produção musical de Penderecki, Mirka (1997, p. 338-348) estabelece as seguintes fases ou períodos: pré-sonorismo (1956-1959), período propriamente sonorista (1960-1962), sonorismo tardio (1963-1973) e pós-sonorismo (1974 em diante).

⁷⁵ Cf. MASLOWIEC (2008); MIRKA (1997); THOMAS (2005); além de CEVALLOS (2011 e 2014).

⁷⁶ A vaga e controversa definição de uma suposta “escola polonesa” corresponde à produção musical dos compositores de vanguarda em atividade naquele país, particularmente no final da década de 1950 e início de 1960, dentre os quais se destacam: Krzysztof Penderecki (1933), Henryk Górecki (1933-2010), Kazimierz Serocki (1922-1981) e Tadeusz Baird (1928-1981). Por ser um termo ainda hoje ambíguo e ter uma relevância mais histórico-geográfica do que propriamente musical, tem sido sobreposto pelo conceito de sonorismo, mais preciso e pertinente (CEVALLOS, 2011, p. 15-16).

primordial daquele tipo de música. O criador do termo é um dos mais proeminentes musicólogos poloneses do início do período pós-guerra, Józef M. Chominski, deixa claro em sua definição: “Regulação sonorista consiste numa exploração dos valores puramente sonoros do material sonoro [musical]”. [...] Toda música soa, obviamente. Mas em outros estilos, o valor sonoro em si era apenas um resultado secundário de procedimentos composicionais envolvendo a melodia, o ritmo e a harmonia. Com o sonorismo, em contraste, “no lugar da melodia, harmonia, métrica e ritmo, o valor sonoro se tornou o fator tectônico primário”, e subjugou ou mesmo despojou outros parâmetros musicais. Os processos e elementos musicais tradicionais, se ainda pudéssemos falar de tais coisas, foram reduzidos ao nível de meros “subprodutos”. Isso ocorreu porque os modelos musicais tradicionais se referiam às relações entre as notas individualmente, enquanto desde o início era evidente para todos os críticos que as regulações sonoristas atuavam no nível dos vastos “campos”, “blocos” ou “massas sonoras”. Essa última característica do sonorismo foi apropriadamente expressa pelo termo alemão *Klangflächenmusik*, assim como pelo equivalente em inglês, “sound-mass music” [música de massa sonora]⁷⁷. (MIRKA, 1997, p. 7-8, tradução nossa).

No sonorismo, a importância das alturas individuais é minimizada em favor do timbre, da textura, da articulação, da dinâmica, da densidade e do movimento, superando-se, inclusive, as fronteiras entre o som e o ruído. Podemos listar como algumas das principais características da música e estética sonorista: a exploração composicional do fenômeno puramente sonoro, o abandono do senso tradicional de estruturação musical e de organização das alturas, o experimentalismo, a aleatoriedade controlada, o emprego irrestrito de notação contemporânea, notação gráfica e cronométrica, a descoberta de novas sonoridades e o uso de técnicas estendidas em instrumentos convencionais, a construção de grandes texturas de massa sonora a partir de *clusters* cromáticos e microtonais com amplitude e densidade variáveis, a livre estruturação formal baseada nos timbres e efeitos sonoros, a ênfase dos aspectos sônicos do texto (fonemas) na música vocal, dentre muitas outras.

⁷⁷ Texto original: The shortest and most essential answer [...] to the question “What is sonorism?” lay in the very name of that musical trend. Derived from the French verb *sonner* (“to sound”), sonorism indicated sound value as the paramount factor of that kind of music. The inventor of this term and one of the most eminent Polish musicologists of the early post-war period, Józef M. Chominski, put it very clearly in his definition: “Sonoristic regulation consists in an exploration of the pure sound values of the sound material”. [...] All music sounds, of course. But in other styles, the sound value in itself was only a secondary result of compositional procedures concerning melody, rhythm, and harmony. With sonorism, by contrast, “in place of melody, harmony, meter and rhythm, the sound value became the primary tectonic factor”, and it ruled over or even ousted other musical parameters. Traditional musical elements and processes, if one could still properly speak of such things, were reduced to the level of mere “by-products”. This was so because traditional musical concepts referred to relations between single tones, while it was apparent from the very beginning to all commentators, that sonoristic regulations proceeded on the level of vast “sound fields”, “blocks”, or “masses”. This latter characteristic of sonorism was aptly expressed by the German term *Klangflächenmusik*, as well as by its English counterpart, “sound-mass music”. (MIRKA, 1997, p. 7-8).

À primeira vista, pode parecer que o sonorismo polonês coincida em grande parte com a micropolifonia de Ligeti, justamente por serem ambas estruturas de massa sonora. No entanto, apesar das semelhanças auditivas, há ao menos uma diferença essencial. Enquanto na micropolifonia as texturas são gradualmente construídas a partir de sutis – porém estritas e rigorosas – relações contrapontísticas, no sonorismo elas são obtidas de maneira mais livre e experimental. Inclusive, a própria poética dos compositores poloneses era marcada por certo anti-intelectualismo, isto é, por uma atitude reacionária em relação ao rigor técnico excessivo e à predominância de processos formais sobre o resultado sonoro e musical, muito comuns no hiperformalismo serialista da época (MIRKA, 1997, p. 16).

Em *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1963-1966)⁷⁸, oratório de grandes proporções e imenso efetivo orquestral⁷⁹, Penderecki lança mão de uma ampla variedade de técnicas, recursos e efeitos tanto para as vozes quanto para os instrumentos, criando um universo sonoro até então desconhecido. A obra, aclamada como uma das obras-primas do compositor, é considerada uma obra de transição entre as suas duas fases composicionais e um ponto de inflexão para o qual convergem tanto o dodecafonismo vocal, quanto o sonorismo instrumental de sua produção musical anterior:

A proeminência da *Paixão* na evolução artística inicial de Penderecki decorre do fato de ser o lugar onde os dois fluxos de sua produção prévia se encontram: uma escrita vocal baseada no pensamento dodecafônico e uma escrita instrumental baseada no sistema sonorista. Ambos constituem dois planos distintos nesse vasto projeto musical. Este último é empregado nas seções do texto bíblico que retratam a ação dramática. Já aquele, na musicalização de hinos, salmos e sequências que constituem os comentários contemplativos e litúrgicos relativos aos eventos da Sexta-Feira Santa⁸⁰. (MIRKA, 1997, p. 343, tradução nossa).

Apesar da referida distinção de planos, o plano sonorista é predominante em relação ao plano dodecafônico e não se restringe apenas à escrita instrumental, estendendo-se também

⁷⁸ Para análises e discussões mais aprofundadas da obra, cf. DIORIO (2013); KELLY (2011); MIRKA (2002); OOSTERBAAN (1982); SILVA (2005).

⁷⁹ Solistas (Soprano, Barítono, Baixo e Narrador), Coro de Meninos (SA), Coro Misto (SATB), 4 Flautas (2 Flautins, Flauta Contralto), Clarinete Baixo, 2 Sax Alto, 3 Fagotes, Contrafagote, 6 Trompas F, 4 Trompetes B \flat , 4 Trombones, Tuba, Percussão, Harpa, Piano, Harmônio, Órgão, 24 Violinos, 10 Violas, 10 Violoncelos, 8 Contrabaixos.

⁸⁰ Texto original: The prominence of the *Passion* in Penderecki's early artistic evolution springs from its being the place where the two streams of his earlier output meet: vocal writing based on twelve-tone thought, and instrumental writing based on the sonoristic system. These form two distinct planes of this vast musical project. The latter is employed in sections of the Gospel text that depict dramatic action; the former, in the settings of hymns, Psalms, and sequences constituting the contemplative, liturgical comments to the events of Good Friday. (MIRKA, 1997, p. 343).

à grande parte da escrita vocal da obra. Nesse sentido, já na bula, podemos identificar algumas das inovações técnicas vocais e instrumentais tão características do estilo sonarista de Penderecki:

Objasnienia znaków / Explanation of symbols / Erläuterung zur Notation:

↑	najwyższy dźwięk możliwy do wydobywania the highest note possible (undetermined pitch) möglichst hoher Ton (unbestimmte Tonhöhe)	
↓	najniższy dźwięk możliwy do wydobywania the lowest note possible (undetermined pitch) möglichst tiefer Ton (unbestimmte Tonhöhe)	
↑	za podstawkiem na 2 strunach between bridge and tailpiece, on two strings zwischen Steg und Saitenhalter, auf zwei Saiten	
↑	arpeggio za podstawkiem na 4 strunach between bridge and tailpiece, arpeggio on four strings zwischen Steg und Saitenhalter, Arpeggio, auf vier Saiten	
Σ	nicrytmizowane tremolo non-rhythmicized tremolo nicht rhythmisiertes Tremolo	
- - - - -	powtarzanie całej grupy repetition of the whole group Wiederholung der ganzen Gruppe	
>>>>>>>>>	drapać (zgrzytać) jarring sounds mit starkem Bogendruck (knirschendes Geräusch)	
.....	możliwie najszybsza repetycja dźwięku the quickest possible repetition of the note möglichst schnelle Tonrepetition	
~	dowolność rytmiczna obowiązująca na przestrzeni jednego odcinka within the given section the rhythmic values need not be strictly observed innerhalb des gegebenen Abschnittes brauchen die rhythmischen Werte nicht genau ausgeführt zu werden	
†	podwyższenie o 1/4 tonu sharpen a quarter-tone Erhöhung um einen Viertelton	
†	podwyższenie o 3/4 tonu sharpen three quarter-tones Erhöhung um einen Dreiviertelton	
‡	obniżenie o 1/4 tonu flatten a quarter-tone Erniedrigung um einen Viertelton	
‡	obniżenie o 3/4 tonu flatten three quarter-tones Erniedrigung um einen Dreiviertelton	
		coro:
		☺ śmiech drwiący, szyderczy mocking laugh Hohngelächter
		⌘ quasi recitando
		♩ falsetto
		♩ sussurrando

Exemplo 12: Bula de *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*.

Dentre as técnicas estendidas, descritas na bula através de notação contemporânea e ilustradas no Exemplo 12, temos na ordem: tocar a nota mais aguda/grave possível, tocar entre o estandarte e o cavalete (cordas), executar *tremolo* irregular (sem ritmo), repetir grupos sonoros, produzir sons dissonantes ou ruídos, repetir a nota o mais rápido possível, observar os valores rítmicos, elevar/abaixar a afinação em 1/4 ou 3/4 de tom. E para o coro: rir com escárnio, vocalizar quase recitando, em falsete e sussurrando.

Ao longo de toda a peça, esses e outros recursos são amplamente explorados de maneira extremamente criativa. É como se a cada seção um novo mundo de sonoridades fosse descoberto pelo ouvinte. Além disso, a indeterminação, a aleatoriedade controlada e as novas formas de notação abrem um vasto leque de novas possibilidades musicais e expressivas que de outro modo talvez não fossem possíveis.

Em geral, os planos sonoristas vocais e instrumentais foram utilizados dentro de uma escrita bastante gestual, isto é, baseada em gestos musicais⁸¹, na qual o discurso musical é determinado sobretudo pela manipulação de massas sonoras, através de gestos que incluem, por exemplo, eventos pontuais e delimitados (Exemplo 13), alternâncias de planos texturais (Exemplo 14), simultaneidades de planos heterogêneos (Exemplo 15), atmosferas sonoras de grande densidade (Exemplo 16) e ambientações caóticas com intensa atividade (Exemplo 17):

The image displays two musical staves. The top staff is for VC (Violoncello) and the bottom for VB (Violão). Both are marked 'div. a 3'. The VC staff has dynamic markings 'ff' and 'sim.' with crescendo hairpins. The VB staff also has 'ff' and 'sim.' markings. Below the staves is a circled number '25' and a 2/4 time signature. The lower section of the score shows multiple staves for VC and VB, with 'ff' markings and dynamic hairpins. The VC part is divided into sections 1-3, 4-6, 7,8, and 9,10. The VB part is divided into sections 1,2, 3,4, 5,6, and 7,8.

Exemplo 13: Eventos pontuais e delimitados (Parte I, n. 5 e Parte II, n. 25).

⁸¹ Entenda-se aqui por gestos musicais, não os gestos físicos ou corporais associados à performance musical, mas sim os gestos relacionados ao material musical propriamente dito, ou seja, os procedimentos composicionais que constituem eventos sonoros que encerram em si uma ideia musical específica. Em outras palavras: “um evento musical que tem em seus elementos constitutivos a possibilidade de gerar repetição e/ou desenvolvimento da sua formação básica ou de seus componentes internos. As diversas maneiras de variação podem compreender os parâmetros motivico/temático (melódico e de contorno), harmônico, cadencial, rítmico, textural, timbrístico etc.” (DUDEQUE, 2013, p. 87).

This musical score for Example 14 features a complex orchestration. At the top left, woodwinds are listed: fl 1, alto, fl 2, fg 1, and fg 2. The woodwind section includes cr (clarinet), tr 1-4 (trumpets), tn 1-4 (trombones), and tb (tuba). The percussion section includes tmp (snare), tomt (tom-toms), bg 1 & 2 (bongos), and bl di leg (bells). The string section is divided into three groups: vl 1-2, vl 3-4, and vl 5-6, each with a 'div. 4.3' marking. The lower strings include vc 1-2, vc 3-4, and vb 1-2, also with 'div. 4.3' markings. Other instruments include tamt 1 & 2 (tam-tams), gng 1 & 2 (gongs), org (organ), and vn 1-12 (violas). The score is characterized by dense textures and dynamic markings such as *ppp*, *ff*, and *pp*.

Exemplo 14: Alternâncias de planos texturais (Parte I, n. 5).

This musical score for Example 15 is a large-scale work featuring a vocal choir and a full orchestra. The choir section, titled 'CORI D' and 'CORI I', consists of three groups (I, II, III) with parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The orchestra includes woodwinds (cr, tr 1-4, tn 1-4, tb), strings (vl 1-10, vc 1-4, vb 1-4), and percussion (tamt 1 & 2, gng 1 & 2, org, vn 1-12). The score is marked with 'leggiero voce' and 'sub pp'. It features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts, with various articulation marks and performance instructions throughout.

Exemplo 15: Simultaneidades de planos heterogêneos (Parte I, n. 10).

This musical score for Example 16 features a dense orchestration. At the top, there are staves for flutes (fl 1-4), saxophones (sxf 1-2), flutes/goblets (fg 1-2), and clarinets (cr 1-2). Below these are staves for violin (vn), viola (vl), and cello/contrabass (vc/vb). The woodwind section includes a bassoon (vbf) and a contrabassoon (vcb). The string section consists of 10 violins (1-10), 10 violas (1-10), and 10 cellos/contrabasses (1-10). The score is characterized by a high density of notes and complex rhythmic patterns across all instruments, creating a rich, layered sound.

Exemplo 16: Atmosfera sonora de grande densidade (Parte I, n. 13).

This musical score for Example 17 includes vocal parts and a complex orchestral accompaniment. The vocal section is divided into three groups: CORI I (Soprano, Alto, Tenor, Bass), CORI II (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and CORI III (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Each group is marked 'ord. mezza voce'. The lyrics are in Latin, such as 're-ponde mi-hi' and 'qui-respondet'. The orchestral accompaniment includes saxophones (sxf 1-2), flutes/goblets (fg 1-2), clarinets (cr 1-2), and woodwinds (vbf, vcb). The string section consists of 10 violins (1-10), 10 violas (1-10), and 10 cellos/contrabasses (1-10). The score is characterized by a high density of notes and complex rhythmic patterns, creating a chaotic and intense atmosphere.

Exemplo 17: Ambientação caótica com intensa atividade (Parte II, n. 16).

Todo esse vasto universo de cores e sons gera ambientes cênico-musicais intimamente atrelados à ação dramática do texto, que beiram, inclusive, as fronteiras da ópera, fazendo com que o ouvinte seja absorvido por uma experiência musical profundamente imersiva e surpreendentemente arrebatadora:

A maneira pela qual Penderecki molda o texto e o adapta musicalmente nos faz experimentar os eventos através dos olhos da vítima. Como aponta a especialista na obra de Penderecki, Danuta Mirka, “Ao contrário das tradicionais adaptações dos textos da *Paixão* [...], que enfatizam a dignidade divina [de Cristo], essa composição se concentra na condição humana de Jesus”. O coro de Penderecki não é nunca apenas uma testemunha, mas sempre também um participante. Nas palavras do compositor, “o coro da *Paixão Segundo São Lucas* não narra, mas tem um papel ativo na provação de Cristo”. [...] A *Paixão Segundo São Lucas* ocupa um universo auditivo caracterizado por duas paisagens sonoras contrastantes, observa a professora polonesa Regina Chłopicka. A primeira, mais tradicional em técnicas e sons, consiste em sonoridades sustentadas, vocais e contrapontísticas, e demarca a esfera do misterioso e do sagrado. A segunda, modernista e não convencional, é disruptiva e perturbada. Essa segunda paisagem sonora é caracterizada por massas sonoras e sonoridades instrumentais dissonantes, além de efeitos vocais estarrecedores – gritar, gargalhar, assoviar, berrar, imitar sons de instrumentos e cantar alturas indeterminadas em registros extremos (grave e agudo). Este é o domínio do ódio e do mal. O dolente *Stabat mater*, que acena para a técnica policoral veneziana, pode servir como um exemplo da primeira paisagem sonora; *Et surgens omnes*, com suas técnicas estendidas que emulam sons eletrônicos, representa a segunda⁸². (GOLDBERG, 2017, p. 12-13, tradução nossa).

Essas diferentes “paisagens sonoras”, sejam elas tradicionais ou sonoristas, cumprem funções específicas no curso narrativo da obra, ao assinalar os eventos bíblicos e demarcar os domínios do sagrado e do profano, do divino e do maligno, do bem e do mal. Nesse sentido, o sonorismo de *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* – em contraste com

⁸² Texto original: The manner in which Penderecki shapes the text and its musical setting makes us experience the events through the eyes of the victim. As Penderecki scholar Danuta Mirka points out, “Unlike traditional settings of the *Passion* texts [...], which stress [Christ’s] divine dignity, this setting concentrates on the human condition of Jesus”. Penderecki’s chorus is never just a witness but always also a participant. In the words of the composer, “the choir in the *St. Luke Passion* does not narrate, but takes an active part in the trial of Christ”. [...] The *St. Luke Passion* inhabits an auditory universe characterized by two contrasting soundscapes, observes the Polish scholar Regina Chłopicka. The first, more traditional in techniques and sound, consists of sustained, vocal, contrapuntal sonorities, and marks the sphere of the mysterious and sacred. The second, modernist and unconventional, is disruptive and restless. This second soundscape is characterized by jarring instrumental sonorities and sound masses, and startling vocal effects – screaming, hooting, whistling, shouting, imitating the sounds of instruments, and singing indeterminate pitches very high and low in range. This is the domain of hatred and evil. The plaintive *Stabat mater*, which hails to Venetian polychoral technique, can serve as an example of the former soundscape; *Et surgens omnes*, with its extended techniques that emulate electronic sounds, represents the latter. (GOLDBERG, 2017, p. 12-13).

uma escrita tradicional – transcende o seu papel musical, tornando-se um agente narrativo determinante no contexto programático da obra.

Outro importante fator que também contribui para a narrativa é o uso de intertextualidade⁸³ no plano propriamente textual, haja vista que não foi utilizado apenas o texto bíblico referente ao *Evangelho Segundo Lucas*, mas sim uma grande variedade de textos extraídos de outras fontes sagradas. Dentre os textos adicionais podemos destacar: o *Evangelho Segundo João*, o livro das *Lamentações*, os hinos *Vexilla Regis* e *Pange Lingua*, a sequência *Stabat Mater*, além de salmos e antífonas diversas, os quais não só intensificam como enriquecem a ação dramática da obra, contextualizando os eventos da Paixão de Cristo através de profundas associações hermenêuticas e teológicas.

No plano exclusivamente musical, também podemos identificar outros elementos de intertextualidade mediante uma série de referências musicais menos evidentes. É o caso, por exemplo, de referências ao estilo barroco, em especial às Paixões e à *Missa em Si Menor*, BWV 232, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), com o uso de corais e recitativos, além de diversas referências a outros modelos tradicionais mais antigos, como o próprio canto gregoriano, a polifonia franco-flamenga e os policorais venezianos. Além disso, algumas das séries dodecafônicas empregadas na peça incorporam motivos derivados do “motivo BACH” (Si₁-Lá-Dó-Si) e do cântico polonês *Święty Boże* (Deus Santo), respectivamente no *Miserere mei* e nas linhas melódicas de *Deus meus* e *Stabat mater*. A estrutura intervalar em semitons desses motivos – e conseqüentemente das séries – reforça o caráter de sofrimento da peça.

Em suma, apesar de Penderecki se valer de um tipo de intertextualidade mais sutil e discreta, pertinente e condizente com a obra, o seu uso se revela como o prenúncio de uma prática musical que se tornaria bastante comum nos anos seguintes, prática essa relativa a uma atitude – como veremos a seguir – “pós-moderna”.

3.5 Schnittke, *Requiem* (1974-1975): pós-modernismo, poliestilismo e novas sonoridades

Em geral, considera-se que o pós-modernismo musical teve início a partir da década de 1970 e está associado a uma vertente estética ou prática composicional, na qual coexistem

⁸³ Para discussões mais aprofundadas sobre música e intertextualidade, cf. BLOOM (2002); HATTEN (1985); KLEIN (2005); KORSYN (1991); além de BARRENECHEA e BARBOSA (2003); BARRENECHEA e GRECO (2008); COELHO DE SOUZA (2009); NOGUEIRA (2003); PITOMBEIRA e LIMA (2011); ZAMPRONHA (2009).

diversos estilos que abrangem as inovações musicais do século XX e o retorno de antigos elementos, como a escrita tonal, o emprego de formas tradicionais e de citações e referências que remetem à música do passado (BARRENECHEA e GRECO, 2008, p. 39).

No entanto, mais do que um período histórico, uma corrente estética ou uma prática composicional, o conceito de pós-modernismo⁸⁴ em música pode ser melhor compreendido como uma atitude atemporal:

Um entendimento mais sutil e nuançado acerca do pós-modernismo surge quando o consideramos não como um período histórico, mas uma atitude – uma atitude atual que influencia não só a prática composicional de hoje, mas também como ouvimos e lidamos com a música de outras eras⁸⁵. (KRAMER, 2002, p. 14, tradução nossa).

Mas quais seriam os traços característicos dessa atitude? Antes de tudo, é preciso ter claro que uma atitude pós-modernista não é necessariamente antimodernista ou ainda uma atitude pré-modernista, isto é, nostálgica e conservadora – ao contrário. O pós-modernismo pressupõe uma “poética da pluralidade” (BARRENECHEA e GRECO, 2008, p. 40), ou seja, uma atitude de aceitação, e não de rejeição, numa perspectiva inclusiva, e não exclusiva, de superação das dicotomias e polaridades:

O pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação. Enfim, uma busca do novo, mas agora, sem rejeitar a tradição. (TACUCHIAN, 2011, p. 381).

Como reflexo dessa atitude mais transigente, a música pós-moderna apresenta certas características que denotam, sobretudo, uma irrestrita liberdade, uma despreocupada informalidade e um relativo descompromisso por parte dos compositores com todo o tipo de convencionalismo ou tradicionalismo. Alguns dos aspectos mais marcantes desse tipo de música estão relacionados à desconstrução do senso tradicional de unidade musical, ao uso de intertextualidade (citações, colagens, pastiches, etc.) e ao ecletismo ou poliestilismo musical. Complementarmente, é possível acrescentar que a música pós-moderna:

⁸⁴ Para maiores discussões sobre o pós-modernismo em música, cf. BERRY (2002); KRAMER (1995 e 2002); LYOTARD (1993); ROCHBERG (1984); STRAUS (1990); TARUSKIN (2010); TILLMAN (2002); além de NASCIMENTO (2011) e TACUCHIAN (1992 e 2011).

⁸⁵ Texto original: A more subtle and nuanced understanding of postmodernism emerges once we consider it not as a historical period but as an attitude – a current attitude that influences not only today’s compositional practices but also how we listen to and use music of other eras. (KRAMER, 2002, p. 14).

(1) não é simplesmente um repúdio ao modernismo ou sua continuação, mas possui aspectos tanto de uma ruptura, quanto de uma extensão; (2) é, em algum nível e de alguma maneira, irônica; (3) não respeita as fronteiras entre as sonoridades e procedimentos do passado e do presente; (4) desafia as barreiras entre os estilos “rebuscado” e “cafona”; (5) desdenha o reiterado valor inquestionável da unidade estrutural; (6) questiona a exclusividade mútua dos valores elitista e popular; (7) evita formas totalizantes (por exemplo, obras inteiras escritas em estilo tonal ou serial ou construídas sobre modelos formais predefinidos); (8) considera a música não como uma coisa autônoma, mas como algo relevante para contextos culturais, sociais e políticos; (9) inclui citações ou referências à música de diversas tradições e culturas; (10) considera a tecnologia não apenas como um meio para preservar e transmitir a música, mas também como algo profundamente arraigado na sua produção e essência; (11) aceita contradições; (12) desacredita oposições binárias; (13) inclui fragmentações e descontinuidades; (14) envolve pluralismo e ecletismo; (15) apresenta múltiplos significados e temporalidades; (16) situa o sentido e mesmo a estrutura nos ouvintes, mais do que nas partituras, performances ou compositores⁸⁶. (KRAMER, 2002, p. 16-17, tradução nossa).

Nesse sentido, grande parte da produção musical do compositor soviético Alfred Schnittke (1934-1998) contempla muitas das referidas características, mas especial e particularmente o poliestilismo, técnica pela qual o compositor abandonou o serialismo nos anos 1970, por acreditar que nenhum método de composição único ou puro seria capaz de refletir a realidade contemporânea (TARUSKIN, 2010, p. 465).

Curiosamente, a primeira importante discussão sobre o conceito de poliestilismo em música foi feita pelo próprio Schnittke (2002, p. 87-90), em seu célebre artigo *Polystylistic Tendencies of Contemporary Music* (Tendências Poliestilísticas da Música Contemporânea), de 1971. Ali, sua definição sobre o “método poliestilístico” é bastante ampla e flexível, não se referindo apenas à “onda de colagem” em voga na música contemporânea, mas também a maneiras mais sutis de utilização dos elementos de um estilo diverso.

⁸⁶ Texto original: (1) is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension; (2) is, on some level and in some way, ironic; (3) does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present; (4) challenges barriers between “high” and “low” styles; (5) shows disdain for the often unquestioned value of structural unity; (6) questions the mutual exclusivity of elitist and populist values; (7) avoids totalizing forms (e.g., does not want entire pieces to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold); (8) considers music not as autonomous but as relevant to cultural, social, and political contexts; (9) includes quotations of or references to music of many traditions and cultures; (10) considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music; (11) embraces contradictions; (12) distrusts binary oppositions; (13) includes fragmentations and discontinuities; (14) encompasses pluralism and eclecticism; (15) presents multiple meanings and multiple temporalities; (16) locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers. (KRAMER, 2002, p. 16-17).

Em sua avaliação, Schnittke estabelece dois princípios categóricos – o “princípio da citação” e o “princípio da alusão”. O primeiro corresponde ao emprego de citações em diferentes níveis que compreendem desde a citação literal ou não de elementos mais básicos de uma obra ou de um estilo, passando pela “adaptação” de materiais estranhos numa linguagem ou estilo próprios, até a citação mais ampla, em que não são mais citados fragmentos musicais, mas sim técnicas e características genéricas de um determinado estilo ou período musical. Já o segundo – mais subjetivo – manifesta-se em insinuações discretas e expectativas que não se concretizam, beirando as fronteiras da citação sem, no entanto, transpô-las (SCHNITTKE, 2002, p. 87-88).

Apesar de ser algo bastante característico na música pós-moderna, o poliestilismo não é necessariamente uma exclusividade daquele repertório ou sequer uma novidade na prática musical. O próprio Schnittke, em seu artigo, menciona diversos compositores anteriores a ele que empregaram em suas obras elementos musicais oriundos de tradições e estilos variados, a exemplo de Schostakovich, Stravinsky, Webern, Berg, dentre outros. Porém, há uma diferença significativa entre a prática poliestilística daqueles compositores mais antigos e do compositor soviético:

O que distingue o poliestilismo soviético dos exemplos históricos de interações estilísticas anteriores (como em, por exemplo, Mahler, Berg, Stravinsky, etc.) é que a própria interação estilística fornece a base e a principal ferramenta construtiva para uma nova obra; além disso, as técnicas composicionais de procedência diversa são atribuídas a diferentes papéis programáticos, em outras palavras, as amostras ou simulações de estilos variados são escolhidas de acordo com seu potencial mimético⁸⁷. (MEDIC, 2010, p. 97).

Em seu *Requiem* (1974-1975), podemos observar o quanto o poliestilismo desempenha um papel estruturante em relação à obra, haja vista que Schnittke lança mão de estilos e procedimentos composicionais distintos para cada movimento⁸⁸, de acordo com suas intenções expressivas e com o caráter dos respectivos textos litúrgicos.

⁸⁷ Texto original: What distinguishes Soviet polystylism from earlier historical examples of stylistic interplays (as in, for instance, Mahler, Berg, Stravinsky et al.) is that the stylistic interaction itself provides the basis and the main constructive tool for a new work; furthermore, compositional techniques of different provenance are assigned different programmatic roles, in other words the samples or simulations of various styles are selected according to their mimetic potential. (MEDIC, 2010, p. 97).

⁸⁸ A obra possui ao todo 14 movimentos: I. *Requiem*, II. *Kyrie*, III. *Dies Irae*, IV. *Tuba Mirum*, V. *Rex Tremendae*, VI. *Recordare*, VII. *Lacrimosa*, VIII. *Domine Jesu*, IX. *Hostias*, X. *Sanctus*, XI. *Benedictus*, XII. *Agnus Dei*, XIII. *Credo* e XIV. *Requiem*.

Por exemplo, no primeiro movimento, *I. Requiem*, o compositor utiliza uma linguagem que alude à música antiga, em particular ao canto gregoriano, através de uma melodia bastante melismática, de diversas imitações canônicas e de uma escrita essencialmente modal (Mi Eólio)⁸⁹:

The image shows a musical score for Example 18, which is a modal setting of the Kyrie eleison text from the first movement of I. Requiem. The score is written for a choir and instruments. The vocal parts are labeled S. I, S. II, A. I, A. II, T. I, and T. II. The instrumental parts are labeled Org. (Organ), Mar. (Maracas), and Camp. (Campanas). The text of the vocal parts is: 'Iux - ta - pe - tu - a lu - ce - at e - is.' for the Soprano parts, 'Do - na e - is.' for the Alto parts, and 'Re - qui - em ae - ter - nam' for the Tenor parts. The organ part is marked (p) and the maracas and campanas parts are marked p.

Exemplo 18: Modalismo (Mi Eólio) em *I. Requiem* (c. 16-19).

Já em *II. Kyrie*, Schnittke explora uma série dodecafônica (Lá#-Si-Lá-Sol#-Sol-Fá-Fá#-Mi-Dó-Ré#-Ré-Dó#), de maneira relativamente livre:

The image shows a musical score for Example 19, which is a serialist setting of the Kyrie eleison text from the second movement of II. Kyrie. The score is written for a choir and organ. The vocal parts are labeled Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The instrumental part is labeled Organo. The text of the vocal parts is: 'Ky - ri - e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.' for the Soprano part. The organ part is marked (mp).

Exemplo 19: Serialismo livre em *II. Kyrie* (c. 1-5).

⁸⁹ Apesar de o modo predominante ser o de Mi Eólio, ocorrem diversas misturas de modo no decorrer do movimento.

Conforme o Exemplo 19, as notas da melodia cantada pelos sopranos não obedecem rigorosamente à ordem da série, que é na verdade apresentada pelo órgão. As setas nas notas tocadas pelo órgão indicam que as mesmas devem ser sustentadas até o final da série, assinalado pelos colchetes (c. 5), resultando num *cluster* cromático. Ao longo do movimento, derivações da série são utilizadas tanto no sentido horizontal quanto no vertical, inclusive na construção de um breve fugato atonal (c. 24-36):

24 S.I
Ky-ri-e e-lei-son, Chri-ste e-le-i-son. Ky-ri-e e-le-i-son.

S.II
Ky-ri-e e-lei-son, Chri-ste e-le-i-son.

S.III
Ky-ri-e e-lei-son,

Exemplo 20: Fugato atonal em *II. Kyrie* (c. 24-29).

Em *III. Dies Irae*, o princípio estruturante de todo o movimento consiste em diversos processos de preenchimento cromático, inicialmente no âmbito de um intervalo de 5J, entre as notas Sol-Ré (Ré-Si_b-Lá-Sol_# / Sol-Si-Dó-Ré_b):

Organo

Exemplo 21: Processo de preenchimento cromático em *III. Dies Irae* (c. 1-5).

Ao longo do movimento, esses preenchimentos adquirem diferentes proporções e gradações, resultando em texturas mais ou menos densas, até que nos compassos finais ocorre o preenchimento do total cromático, por meio de um *cluster* em *tutti* de intensa dinâmica e grande densidade:

The image displays a musical score for a section of 'III. Dies Irae' (measures 36-42). It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two instrumental staves (Organ and Piano). The vocal parts are marked with lyrics: 'i - rae. di - es il - la. Di - es i - rae, di - es i - rae, di - es i - rae, di - es i - rae.' The instrumental parts feature complex textures, including a prominent chromatic cluster in the piano part.

Exemplo 22: Cluster cromático em III. *Dies Irae* (c. 36-42).

Da mesma maneira que pudemos constatar o poliestilismo de Schnittke nesses três primeiros movimentos, também é possível identificar os mais variados tipos de processos composicionais nos movimentos subsequentes, abrangendo linguagens que vão desde o diatonicismo tonal e modal ao atonalismo livre.

Para além do conteúdo das alturas, é forçoso ressaltar os aspectos da obra relativos ao timbre e à busca por novas sonoridades. A própria instrumentação⁹⁰ do *Requiem* já é digna de nota, pois apresenta um efetivo instrumental bastante incomum e inusitado, combinando instrumentos tradicionais, como o órgão e o piano, com instrumentos pertencentes ao universo da música popular, como a guitarra elétrica, o baixo elétrico e a bateria.

Tais instrumentos, por estarem tão intimamente associados à música profana, seriam – a princípio – incompatíveis com as prescrições da Igreja⁹¹ e, portanto, impróprios ao ambiente sagrado. Porém, dada a gradativa flexibilização por parte da Igreja em relação ao uso dos mais variados tipos de instrumentos musicais, sobretudo após o Concílio Vaticano II (1962-1965), esses mesmos instrumentos passaram a ser admitidos sem maiores restrições, inclusive na liturgia.

⁹⁰ Solistas (3 Sopranos, Contralto e Tenor), Coro Misto (SATB), Trompete B \flat , Trombone, Órgão, Piano, Celesta, Guitarra Elétrica, Baixo Elétrico, Marimba, Vibrafone, Glockenspiel, Sinos Tubulares, Tímpanos, Flexatone, Bombo, Tam-tam e Bateria.

⁹¹ Cf. TLS, 14 e 18; DC, 14-15; MSD, 29; MSSL, 60 e 70; SC, 120; MS, 63.

Já em relação ao coro, há ao menos dois efeitos vocais particularmente interessantes que foram utilizados de maneira eficaz. Um deles corresponde ao uso da fala tanto em *IV. Tuba Mirum*, como em *V. Rex Tremendae*:

6 S.
tu-ba mi - rum, tu-ba mi - rum, tu-ba mi - rum.

A.
tu-ba mi - rum, tu-ba mi - rum, tu-ba mi - rum.

T.
so-num per se-pul-chra re - gi - o-num.

B.
so-num per se-pul-chra re - gi - o-num, co-get om - nes an - te thro-num.

Exemplo 23: Uso da fala em *IV. Tuba Mirum* (c. 6-10).

O outro efeito vocal consiste na fragmentação silábica do texto litúrgico, como ocorre em *VI. Recordare*:

22 S. rit. a tempo
Re - ...

A.
Re - cor - ...

T.
... da - ...

B.
... da - re. ... re.

Exemplo 24: Fragmentação silábica do texto em *VI. Recordare* (c. 22-27).

Já em relação aos instrumentos, os efeitos que mais chamam a atenção se encontram todos em *IV. Tuba Mirum*, como os vibratos nos instrumentos elétricos, a polirritimia de *clusters* no órgão e o próprio uso do flexatone:

Chitarra elettrica

Chitarra bassa

Exemplo 25: Vibratos nos instrumentos elétricos em *IV. Tuba Mirum* (c. 1-4).



Exemplo 26: Polirritmia de *clusters* em IV. *Tuba Mirum* (c. 19-23).



Exemplo 27: Uso do flexatone em IV. *Tuba Mirum* (c. 38-43).

Mas o ápice de todo o *Requiem* ocorre no penúltimo movimento, *XIII. Credo*, quando além dos instrumentos elétricos também é utilizada a bateria, numa clara alusão ao rock em sua formação instrumental mais elementar e idiossincrática – o *power trio* (guitarra, baixo e bateria). Vale acrescentar que à época o gênero musical de ópera rock estava muito em voga, inclusive dentro da própria União Soviética. Logo, é possível que Schnittke tenha sido de alguma maneira influenciado por musicais como *Jesus Christ Superstar* (1970), de Andrew Lloyd-Webber (1948) e Tim Rice (1944), ao escrever o seu *XIII. Credo*, buscando talvez “associar o tema do triunfo espiritual da vida sobre a morte com levadas de rock!”⁹² (MEDIĆ, 2010, p. 104, tradução nossa).

O movimento no contexto do restante da obra soa como algo no mínimo surpreendente, para não dizer bizarro, causando grande estranheza e certo desconforto aos ouvidos mais puritanos e conservadores:

⁹² Texto original: [...] to associate the theme of spiritual triumph of life over death with rock drumming! (MEDIĆ, 2010, p. 104).

The image shows a page of a musical score for the Credo section of the Requiem by Arvo Pärt. The score is for measures 51-53. It includes parts for Soprano (S), Chorus (COBO), Tenor (T), Bass (B), Trumpet (Tr. so), Trombone (Trb.), Organ (Org.), Piano, Clarinet (Clit.), Clarinet Bass (Clit. b.), Cornet (Cornet), Timpani (Timp.), and Drums (Drums). The lyrics are "Cre - do in u - num, cre - do in u - num". The tempo is marked "a tempo" and the dynamics include "sf" and "sim".

Exemplo 28: Excerto de *XIII. Credo* (c. 51-53).

No entanto, é justamente essa mesma estranheza que faz com que o *Requiem* de Schnittke seja uma obra singular e fascinante. O que há ali de excepcional ou mesmo extravagante não é necessariamente algo vulgar e de mau gosto, ao contrário, tudo foi feito de maneira criteriosa, não havendo nada que não condiga com a dignidade do templo ou que não favoreça a edificação dos fiéis (SC, 120). Portanto, antes de ir de encontro aos preceitos canônicos relativos à música sacra, a grande diversidade de estilos e sonoridades da obra vivifica a liturgia e a própria religiosidade em diálogo com a contemporaneidade.

3.6 Pärt, *De profundis* (1980): minimalismo, pós-minimalismo e *tintinnabuli*

Em geral, a música do compositor estoniano Arvo Pärt (1935) é associada à estética minimalista naquilo que ela apresenta de mais essencial – a busca pela simplicidade. No caso

específico do minimalismo, essa busca teve origem ainda na década de 1960, em decorrência da reação de alguns compositores americanos contra o *status quo* do cenário musical daquele período, marcado pela predominância e arbitrariedade das vanguardas europeias, sobretudo daqueles compositores herdeiros do expressionismo alemão e adeptos do serialismo integral.

Figuravam, então, dentre os chamados “pais fundadores” do minimalismo, os compositores La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937), os quais preteriram toda aquela exaltação da complexidade serial em favor de uma “limitação intencional do vocabulário rítmico, melódico, harmônico e instrumental” (GROUT e PALISCA, 2007, p. 752). Suas obras tinham, então, como feições estilísticas comuns: “estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos” (CERVO, 2005a, p. 44).

No entanto, se por um lado o minimalismo e o serialismo eram correntes musicais antagônicas, por outro se revelavam como faces de uma mesma moeda – o modernismo:

Serialismo e Minimalismo são dois movimentos estéticos, ambos filhos do Modernismo e que defendem modos de compor “puros” ou exclusivistas, intimamente relacionados por oposição radical. Enquanto o Serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o Serialismo trabalha com o princípio da não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o Serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente, os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental. (CERVO, 2005a, p. 26).

Em sentido oposto, a produção musical de Pärt, bem como a de outros compositores também associados ao minimalismo como Michael Nyman (1944), Louis Andriessen (1939), John Adams (1947) e Michael Torke (1961), difere-se bastante e sob diversos aspectos dessa estética minimalista clássica ou tradicional. Apesar de a música de Pärt tomar como ponto de partida aspectos do minimalismo (técnicos, estilísticos, estéticos, etc.), ela não é resultado de um processo composicional radical, sistemático e exclusivista como são as obras puramente minimalistas. Por isso é mais sensato e apropriado classificá-lo como um compositor pós-minimalista, ao invés de minimalista simplesmente, pois a sua produção musical está mais próxima daquilo que recentemente tem se entendido por pós-minimalismo:

A estética do Pós-Minimalismo não é exclusivista, e ela se expressa através de um modo de composição inclusivo, onde a mistura de elementos

minimalistas com elementos e técnicas composicionais de outros estilos e estéticas são bem vindas e empregadas como recursos composicionais legítimos dentro de um determinado discurso musical. (CERVO, 2007, p. 40-41).

A partir desta lógica, podemos inferir que o minimalismo está para o modernismo, assim como o pós-minimalismo está para o pós-modernismo⁹³. Essa distinção fica bastante evidente a partir de meados da década de 1970, quando inclusive os precursores do minimalismo deixaram de compor de maneira rigorosa e sistemática, abrindo-se para novas experiências composicionais mais flexíveis e diversificadas.

Nesse mesmo período, entre 1976-1977, ao compor obras como *Für Alina* (1976) e *Tabula Rasa* (1977), Pärt desenvolveu uma técnica composicional que se tornaria uma marca indelével de sua linguagem musical – a tintinabulação ou *tintinnabuli* (em latim, “campainhas” ou “sinos que soam”). Trata-se de uma técnica relativamente simples e elementar⁹⁴, “um tipo de contraponto a duas vozes, homorrítmico e sem cromatismo, no qual uma voz se move basicamente por graus conjuntos [voz melódica: M] e a outra preenche as notas da tríade da tônica [voz tintinabulante: T]” (CERVO, 2007, p. 39-40). Todavia, para além de sua definição mais básica, a tintinabulação possui um profundo significado, segundo o seu próprio autor:

A tintinabulação é uma região na qual eu vago quando estou em busca de respostas – para minha vida, minha música, meu trabalho. Em meus momentos de escuridão, tenho certa impressão de que tudo fora dessa coisa específica não tem sentido. O complexo e multifacetado só me confunde, e devo procurar pela unidade. O que é isso, essa coisa única, e como encontro meu caminho até ela? Vestígios dessa coisa perfeita surgem de muitas maneiras – e tudo o que é desimportante desaparece. A tintinabulação é assim. Aqui estou eu sozinho com o silêncio. Descobri que é suficiente quando uma única nota é tocada com beleza. Essa única nota, ou uma pausa, ou um momento de silêncio, confortam-me. Trabalho com muitos poucos elementos – com uma voz, com duas vozes. Crio com os materiais mais primitivos – com a tríade, com uma tonalidade específica. As três notas de uma tríade são como sinos. E é por isso que a chamo de tintinabulação⁹⁵. (PÄRT apud HILLIER, 1997, p. 87, tradução nossa).

⁹³ Para maiores discussões tanto sobre o minimalismo, quanto sobre o pós-minimalismo, cf. BERNARD (1993); CERVO (2005a, 2005b e 2007); JOHNSON (1994); MERTENS (1983); NYMAN (1974 e 1980); REICH (1974); SCHWARZ (1996); STRICKLAND (1991 e 1993); WARBURTON (1988).

⁹⁴ Para maiores detalhes sobre a técnica *tintinnabuli*, seus tipos e classificações (posições, modos, etc.), cf. HILLIER (1997); SHENTON (2012).

⁹⁵ Texto original: Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity. What is it, this one thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is

Como podemos notar, a religião e a espiritualidade fazem parte da poética do compositor estoniano, manifestando-se em sua música através de alguns elementos ou conceitos-chave: tintinabulação, ícones, silêncio e simplicidade, que por sua vez estão vinculados ao seu próprio envolvimento com a Igreja Ortodoxa russa. Portanto, grande parte de sua produção musical possui uma natureza profundamente simbólica.

Um exemplo disso é a obra *De profundis* (1980), composta para coro masculino (TTBB), percussão *ad libitum* e órgão, sobre o texto latino do Salmo 130 (129):

Latim	Português
De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentem in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est, ut timeamus te. Sustinui te, Domine, sustinuit anima mea in verbo eius; speravit anima mea in Domino magis quam custodes auroram. Magis quam custodes auroram speret Israel in Domino, quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus eius.	Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor; Senhor, ouvi minha oração. Que vossos ouvidos estejam atentos à voz de minha súplica. Se tiverdes em conta nossos pecados, Senhor, Senhor, quem poderá subsistir diante de vós? Mas em vós se encontra o perdão dos pecados, para que, reverentes, vos sirvamos. Ponho a minha esperança no Senhor. Minha alma tem confiança em sua palavra. Minha alma espera pelo Senhor, mais ansiosa do que os vigias pela manhã. Mais do que os vigias que aguardam a manhã, espere Israel pelo Senhor, porque junto ao Senhor se acha a misericórdia; encontra-se nele copiosa redenção. E ele mesmo há de remir Israel de todas as suas iniquidades.

Quadro 6: Texto de *De profundis*.

Trata-se de uma obra de grande intensidade dramática, especialmente por explorar os registros extremos das vozes, tanto inferiores quanto superiores. Por exemplo, já nos compassos iniciais, as profundezas do abismo proclamadas no texto “*De profundis clamavi ad te, Domine*” são representadas pelas notas graves entoadas pelos segundos baixos e dobradas pelos pedais do órgão, sendo ainda reforçadas pelo próprio andamento lento, quase largo:

unimportant falls away. Tintinnabulation is like this. Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, with two voices. I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I call it tintinnabulation. (PÄRT apud HILLIER, 1997, p. 87).

Exemplo 29: Compassos iniciais de *De profundis* (c. 1-6).

Podemos desde já observar que a melodia cantada pelos baixos, conforme ilustrado no Exemplo 29, encontra-se na tonalidade de Mi Menor e foi composta no primeiro modo (M_1)⁹⁶

⁹⁶ Para fins desta análise, conforme as classificações estabelecidas por Hillier (1997, p. 93-95), convencionamos identificar as vozes da seguinte maneira:

M_1 , M_2 , M_3 ou M_4 : voz melódica no primeiro, no segundo, no terceiro ou no quarto modo.

T_A , T_1 ou T_2 : voz tintinabulante em posição alternante, em primeira posição ou em segunda posição. Já as posições superior ou inferior das vozes tintinabulantes são discriminadas pela própria disposição (visual) das vozes.

do estilo *tintinnabuli*, estilo que – como veremos – se estenderá por toda a obra, resultando em texturas mais ou menos densas de acordo com o desenvolvimento do texto e da forma.

Até o compasso 20, são cantadas apenas as vozes melódicas (M_1 , M_3 , M_4 e M_2), alternando-se entre solos dos baixos e tenores. Porém, nos compassos 21-24, ocorre a primeira simultaneidade entre uma voz melódica e uma voz tintinabulante, respectivamente nos baixos II e I:

The musical score for Example 30 consists of four staves. The top staff is for Tenor II (T II) with the lyrics 'me - ac.'. The second staff is for Bass I (B I) with the lyrics 'Si in - i - qui - ta - tes', marked with T_2 *mp*. The third staff is for Bass II (B II) with the lyrics 'Si in - i - qui - ta - tes', marked with M_1 *mp*. The bottom staff is for Tenor I (T I), which is mostly silent. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 30: Técnica *tintinnabuli* a 2 vozes (c. 19-22).

No Exemplo 30, a relação estabelecida entre as vozes melódica e tintinabulante é de segunda posição superior (T_2), sendo novamente empregado o primeiro modo (M_1). A partir daí, as vozes são alternadas entre si e entre os naipes, gerando novas simultaneidades a 2 vozes com diferentes coloridos tonais:

The musical score for Example 31 consists of four staves. The top staff is for Tenor I (T I) with the lyrics 'Do - mi - ne quis su - sti - ne - bit.', marked with M_3 *mp*. The second staff is for Tenor II (T II) with the lyrics 'Do - mi - ne quis su - sti - ne - bit.', marked with T_2 *mp*. The third staff is for Bass I (B I) with the lyrics 'Qui - a a - pud', marked with M_4 . The bottom staff is for Bass II (B II) with the lyrics 'Qui - a a - pud'. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 31: Alternâncias entre as vozes (c. 26-30).

Vale destacar que, no Exemplo 31, as vozes alternadas resultam em novos modos e posições. Dessa vez temos o terceiro modo (M_3) na voz melódica e a voz tintinabulante na segunda posição inferior (T_2) entre os tenores I e II (c. 26-28), seguido do quarto modo (M_4) e da segunda posição superior (T_2) entre baixos II e tenores II (c. 29-30). Ao serem alternadas, há também uma mudança no registro das vozes, o que contribui para a diferenciação das seções.

A próxima entrada de uma nova voz ocorre apenas no compasso 42 e consiste num dobramento ou paralelismo da voz melódica no primeiro modo (M_1), a um intervalo de terça composta, entre os baixos II e tenores II:

Example 32 shows a musical score for four voices (T I, T II, B I, B II) in a 4-part setting. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Do - mi - ne. Su - sti - nu - it". The dynamic markings are M_1 *mf* and T_2 *mf*. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 40 and the second system starting at measure 42.

Exemplo 32: Técnica *tintinnabuli* a 3 vozes (c. 40-42).

Conforme o Exemplo 32, a voz tintinabulante (baixos I) passa a ser uma voz interna e permanece na segunda posição (T_2) tanto em relação à voz melódica inferior (baixos II) quanto à voz melódica superior (tenores II). Esse mesmo procedimento é empregado até a próxima e última entrada de uma nova voz, no compasso 65:

Example 33 shows a musical score for four voices (T I, T II, B I, B II) in a 4-part setting. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "in Do - mi - no. Qui - a a - pud Do - mi - num mi - se - ri - cor - di - a:". The dynamic markings are T_2 *f*, T_1 *f*, and M_1 *f*. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 62 and the second system starting at measure 65.

Exemplo 33: Técnica *tintinnabuli* a 4 vozes (c. 62-68).

Aqui (Exemplo 33), as vozes melódicas permanecem se movendo em terças paralelas, porém em intervalos simples, não mais compostos (baixos I e II). Enquanto isso, as vozes tintinabulantes (tenores I e II) deixam de ser vozes internas e passam a ser vozes externas, dispondo-se, respectivamente, em segunda (T₂) e primeira posição (T₁) em relação à voz melódica mais próxima (baixos I).

Daí até o final da obra, essa disposição das vozes sofre modificações, de maneira que os pares de vozes melódicas e tintinabulantes se alternam:

Exemplo 34: Final (c. 81-83).

Já nos compassos finais (Exemplo 34), podemos verificar que as vozes estão invertidas – as vozes melódicas (M₂) são agora cantadas pelos tenores I e II, enquanto as vozes tintinabulantes pelo baixos I (T₁) e II (T₂). Completado o ciclo, a obra se encerra com um leve ataque no sino tubular afinado em Mi (c. 83), reiterando o tilintar dos sinos sugerido pelas vozes tintinabulantes.

A estrutura geral de organização e distribuição das vozes ao longo de toda a peça pode, então, ser representada da seguinte maneira:

	1 voz				2 vozes				3 vozes				4 vozes			
	1-6	8-11	12-15	16-19	21-24	26-28	29-33	34-40	42-47	49-53	54-59	60-63	65-68	70-74	75-78	79-83
T I		M ₃				M ₃		M ₂		M ₃	M ₄	M ₂	T ₂	M ₃	T ₂	M ₂
T II				M ₂		T ₂	T ₂		M ₁	T ₂	T ₂		T ₁	M ₃	T ₁	M ₂
B I			M ₄		T ₂			T ₂	T ₂	M ₃		T ₂	M ₁	T ₁	M ₄	T ₁
B II	M ₁				M ₁		M ₄		M ₁		M ₄	M ₂	M ₁	T ₂	M ₄	T ₂

Quadro 7: Estrutura de *De profundis*.

Finalmente, vale destacar que as entradas das vozes melódicas obedecem sempre à mesma ordem em relação aos modos: M₁, M₃, M₄ e M₂. Outro dado importante a ser observado é que todo o planejamento de entrada e de disposição das vozes é bastante simétrico, o que denota o apreço do compositor por estruturas mais lógicas, regulares e equilibradas – aspectos recorrentes na música sacra.

3.7 Cardoso, *Missa João Paulo II na Bahia* (1980): inculturação litúrgica

No Brasil, a partir da criação da Comissão Nacional de Música Sacra⁹⁷ por parte da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), uma série de estudos foi realizada em quatro Encontros Nacionais de Música Sacra (1965, 66, 67 e 68), nos quais se vislumbrava “uma música para a liturgia da Igreja do Brasil com raízes sedimentadas em nossa cultura”, bem como “um canto que expressasse melhor a alma de nosso povo em suas celebrações litúrgicas” (ALBUQUERQUE et al, 2005).

Tais estudos foram reunidos num único volume intitulado *Música brasileira na liturgia*, publicado pela primeira vez em 1969, resultando num trabalho pioneiro de reflexão sobre as questões musicais propostas pelo Concílio Vaticano II, mas aplicadas à realidade brasileira. Estabeleceu-se, assim, os fundamentos sobre os quais a renovação litúrgico-musical do país deveria se apoiar, tendo por princípios básicos e orientadores I) a participação ativa dos fiéis, II) a função ministerial da música sacra e III) a criação do canto litúrgico em vernáculo, expressos, respectivamente, da seguinte maneira:

I) Os músicos sacros deverão atender em suas novas composições estes requisitos essenciais: a participação dos fiéis, que deverá ser prevista nas novas formas de composição, e a cooperação dos corais é imprescindível.

II) Atendam os músicos sacros à função ministerial de cada canto na ação litúrgica e se esforcem, sobretudo, para encontrar as formas de composição mais adequadas a esta mesma celebração e aos diversos intérpretes: sacerdote, ministros, salmistas, cantores, assembleia. De modo especial, estude-se qual a forma de cantilação mais concordante com a índole da recitação prosódica do nosso vernáculo.

III) Empreendam os músicos sacros o estudo minucioso dos requisitos da prosódica portuguesa e sua aplicação nos textos litúrgicos, assimilando as exigências do vernáculo à função ministerial da música sacra a fim de termos a missa cantada solene em vernáculo no mesmo grau valorizado da latina. (ALBUQUERQUE et al, 2005).

⁹⁷ Dentre os membros, merecem destaque o Cón. Amaro Cavalcanti de Albuquerque (coordenador), o Pe. José Geraldo de Souza, o Pe. Nicola Vale, o Cón. José Alves e o compositor Osvaldo Lacerda.

Ainda, ao enfrentar os problemas do canto litúrgico em vernáculo e o processo de inculturação litúrgica, a mesma comissão identificou a necessidade de um estudo mais aprofundado das fontes musicais popular, indígena e folclórica e de uma busca por elementos musicais característicos da cultura brasileira, que inclusive já vinham sendo utilizados em boa parte das obras do repertório erudito. Nesse sentido, foram determinadas cinco perspectivas de abordagem desses “objetos musicais” tipicamente nacionais, considerando-os em seus aspectos a) melódicos, b) rítmicos, c) harmônicos e polifônicos, d) estéticos e formais, e e) instrumentais. Vale considerar que são essas também as diretrizes analíticas aqui empregadas, explicitadas em maior ou menor grau na medida em que a obra for analisada.

Associadas à inestimável contribuição dos textos de *Música brasileira na liturgia*, muitas e diferentes obras litúrgicas, em diversas partes do país, foram compostas com tais características, isto é, apresentando certa identidade cultural brasileira. E é considerável a quantidade das chamadas obras etno-litúrgicas, especialmente as missas étnicas, de compositores como Capiba, Carlos Fonseca, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida, Danilo Guanais, Osvaldo Lacerda, Pedro Marinho, Pierre Sanchis e, particularmente, Lindembergue Cardoso (1939-1989).

Composta por ocasião da primeira e breve visita do Papa João Paulo II (1920-2005) a Salvador, em 1980, a pedido do então Arcebispo Metropolitano, Dom Avelar Brandão Vilela (1912-1986), a *Missa João Paulo II na Bahia* se trata de uma das mais importantes obras de Lindembergue Cardoso, dada a dimensão e grande repercussão do evento nos diversos setores da mídia, inclusive, em âmbito internacional.

Sua estreia ocorreu em missa oficiada pelo referido Papa no Centro Administrativo da cidade e foi regida pelo próprio compositor, que teve sob sua direção uma imensa massa coral constituída por nada menos que 672 vozes, o que, em termos de música, caracterizou-se como um dos principais eventos na história recente da Bahia. Escrita para solistas (soprano e meio-soprano), coro misto (SATB), percussão (agogô e atabaques) e órgão, a obra dura cerca de 20’00” e apresenta o texto em língua vernácula, sendo estruturada em apenas quatro dos cinco movimentos tradicionais da Missa: *I. Senhor, II. Glória, III. Santo e IV. Cordeiro*.

Ao se observar a partitura, talvez o dado que mais chame atenção seja a utilização de instrumentos percussivos incomuns numa obra litúrgica e mesmo num ambiente religioso católico, porém essenciais nos rituais de candomblé e frequentes no âmbito musical popular como, por exemplo, no samba. Os atabaques, em geral, desempenham naqueles cultos um papel que vai além do simples acompanhamento:

[...] o atabaque está decisivamente incluído no sistema sócio-religioso do candomblé, não apenas como instrumento musical ou objeto ritual, mas como detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto, mantendo sua unidade litúrgica. (BIANCARDI, 2006, p. 310).

É então possível fazer uma analogia entre os atabaques e o órgão, haja vista a importância de ambos em suas respectivas tradições religiosas, o que de certa maneira justifica a escolha desses instrumentos. Além disso, é possível afirmar que há uma evidente intenção por parte do compositor de expressar a religiosidade do povo brasileiro e, em especial, do povo baiano, levando em consideração o sincretismo religioso e, principalmente, importantes e decisivos aspectos da sua formação cultural, no caso, as heranças africanas:

[...] desde 1830, [...] as tradições africanas passaram a desempenhar um papel mais explícito e vital na cultura brasileira, permanecendo até os nossos dias como extraordinária contribuição e com notável participação na vida do povo. [...] no processo de transferência e fixação dos valores culturais africanos para o Brasil, os elementos de natureza religiosa tiveram, sem dúvida, considerável peso na estrutura social do Estado. Em nossa terra, tais valores não constituem uma contribuição social e religiosa secundária, mas, respeitados e difundidos, mantidos e preservados em sua essência, compõem o tecido social do povo baiano, não obstante as mudanças históricas profundas por que passou e ainda passa a comunidade estadual. (BIANCARDI, 2006, p. 304).

Esse é, portanto, o aspecto mais relevante de toda a obra, pois denota uma atitude ousada e audaciosa do compositor, que por um lado apresenta as riquezas culturais da sua terra e por outro respeita e se submete à tradição do gênero no qual se dispôs a compor, ou seja, não ultrapassa os limites do bom senso.

Outro aspecto interessante, recorrente em quase todos os movimentos, é a utilização de modos característicos da região Nordeste e de procedimentos composicionais tradicionais, a exemplo do fugato e do cânone, porém utilizados de maneira livre, não convencional – melhor descritos a seguir.

O primeiro movimento, de título *I. Senhor*, assim como todos os outros, está de pleno acordo com o Ordinário e a estrutura tradicional da Missa, pois não apresenta nada que comprometa a sua função ministerial, isto é, nada que contrarie os “requisitos essenciais” da música litúrgica: “expressar mais suavemente a oração, favorecer a unanimidade e enriquecer de maior solenidade os ritos sagrados” (ALBUQUERQUE et al, 2005, p. 15).

Com duração aproximada de 4'00'', este movimento apresenta uma estrutura seccional em conformidade com a estrutura tripartida da oração, em outras palavras, a forma é determinada pelo texto, procedimento muito comum na música vocal, recorrente nos outros movimentos e em outras obras litúrgicas do autor:

Texto	Seções	Compassos
Senhor, tende piedade de nós.	Introdução (I ₁)	1-6
	A ₁	7-30
Cristo, tende piedade de nós.	Interlúdio (I ₂)	31-36
	A ₂	37-50
Senhor, tende piedade de nós.	A ₃	51-66
	<i>Coda</i>	67-70

Quadro 8: Estrutura de *I. Senhor*.

A Introdução é marcada por grande solenidade, o que para uma missa é mais do que natural. No entanto, já no início, ritmos de origem africana são executados energicamente pelos percussionistas e se repetem muitas outras vezes ao longo do movimento:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Agogô' and is in 4/4 time. It contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The bottom staff is labeled 'Atabaques' and is also in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of triplets of eighth notes, marked with a forte (f) dynamic. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and various note values and rests.

Exemplo 35: Ritmos de origem africana (c. 7).

Esses ritmos constituem um elemento que chama bastante atenção em todo o movimento, pois além de sua sobressalente sonoridade, trazem em si certo contraste em relação ao coro e ao órgão, o que remete ao sagrado e ao profano. Possuem também a função de acompanhamento, mas não um acompanhamento óbvio, pelo contrário, com um alto nível de sofisticação, que resulta numa polirritmia ao serem executados simultaneamente com a seguinte textura:

S
Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

{Fá Lídio a1 a2

C ten-de pi-e - da-de de nós. ten-de pi-e - da-de de nós. ten-de pi-e - da-de de nós. ten-de pi-e - da-de de nós.

b1 b2

Fá Mixolídio

T
B c1 c2

Exemplo 36: Outros elementos que constituem I. *Senhor* (c. 11-14).

No Exemplo 36, no que diz respeito às alturas, ficam claros os elementos que constituem a maior parte deste movimento. O primeiro deles, uma melodia lírica cantada pelos sopranos, que é rerepresentada em outros momentos com pequenas variações rítmicas (c. 39-48 e 51-70). E o segundo, os motivos (*ostinatos*) a1, a2, b1, b2, c1 e c2, em colcheias, executados pelo restante do coro, que são alternados e permutados ao longo de quase todo o movimento (c. 37-44, 50, 52-65).

Nesse mesmo exemplo, identifica-se ainda um procedimento bastante comum na música do século XX, a mistura de modos, no caso, Lídio e Mixolídio, ambos com centro em Fá e distribuídos, respectivamente, nas vozes femininas e masculinas:

Lídio Mixolídio

Exemplo 37: Modos utilizados (Lídio e Mixolídio).

Trata-se, portanto, de um modalismo não convencional ou polimodalismo, o que denota grande descompromisso por parte do compositor com aspectos importantes da tradição, outra marca característica da música do século passado. E isso se verifica em diversos trechos deste movimento, a exemplo da *coda* final:

S
C
Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós.

T
B
F - - Eb Am G F

Exemplo 38: Encadeamentos harmônicos não convencionais e paralelismos (c. 67-70).

Aqui os encadeamentos harmônicos são realizados de maneira diversa do tradicional e mesmo as regras de contraponto já não possuem tanta relevância, haja vista a incidência de paralelismos em intervalos de quintas e oitavas justas, como os discriminados.

Todos esses procedimentos são também encontrados nos outros movimentos, o que contribui com a unidade e coerência de toda a obra, no entanto, o que se segue agora é preferencialmente o que cada um tem de particular.

No segundo movimento, *II. Glória*, há uma vasta presença de motivos, melodias e modos típicos da cultura musical nordestina, que são repetidos através de procedimentos canônicos por intervalos variáveis, como no Exemplo 39, primeiro por segundas menores e depois por quartas justas:

Tenores 6
aos ho - mens por E - le a - ma - dos

Sopranos 12
aos ho - mens por E - le a - ma - dos

Baixos 16
aos ho - mens por E - le a - ma - dos

Exemplo 39: Procedimentos canônicos por intervalos variáveis (c. 6-20).

Tais arpejos de acordes com sétima menor ($F\#^7$, G^7 e C^7), pertencentes ao modo Mixolídio, e os motivos explorados a partir do compasso 57, no modo Lídio, configuram novamente um quadro de mistura de modos, porém com um teor de regionalismo muito mais acentuado. Além disso, os melismas, bem como algumas resoluções melódicas, remetem ao

canto gregoriano. Não por acaso, tudo isso encontra eco nas seguintes “indicações sobre intervalos preferidos e escalas usadas na expressão musical brasileira”:

- a) *Os intervalos melódicos preferidos* são em geral os da música primitiva e os da música popular. São comuníssimos os de VII menor, VII, os de IV e II aumentadas.
- b) *A linha melódica*: frequentemente descendente (como no canto greco-gregoriano) e especialmente sob a fórmula cadencial do modo de Mi – Lá, Sol, Fá, Mi – e variantes. Finalização de III do acorde (mediante) e na V (fuga da tônica).
- c) *Os modos e escalas*: predominantemente, o modo maior. Em ordem de importância: *hipofrígio*, com a VII abaixada; *hipodórico* (de Lá a Lá); *hipolídio*, com o intervalo de IV maior⁹⁸; (ALBUQUERQUE et al, 2005, p. 20 e 21).

No compasso 85, tem início uma breve e inusitada seção com um fugato que termina no compasso 98, algo muito comum na música do século XX, em que geralmente reminiscências da fuga adquirem dimensões seccionais. Nesse tipo de procedimento, ocorre que elementos musicais convencionais são revestidos ou empregados de maneira não convencional, o que, diga-se, é bastante característico na música pós-tonal, da qual Lindembergue Cardoso foi adepto, lançando mão muitas vezes dos mesmos procedimentos.

O terceiro movimento, *III. Santo*, apresenta um tema inicial seguido de um breve recitativo, no qual se encontra o único exemplo de notação musical contemporânea de toda a peça, onde a sílaba “to” da palavra “Santo” é falada ao invés de cantada:

The image shows a musical score for the word "Santo" in 2/4 time. It consists of two staves, Treble (T) and Bass (B). The melody is written on the Treble staff, and the bass line is on the Bass staff. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. There are 'x' marks above the notes G4, F4, and E4. The melody continues with a quarter note C4, then a quarter note B3, and a quarter note A3. There are 'x' marks above the notes C4, B3, and A3. The melody ends with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and a quarter note E3. There are 'x' marks above the notes G3, F3, and E3. The final note E3 has a horizontal line extending to the right, indicating it is to be spoken. The lyrics "San - to San - to San - to San - to" are written below the notes.

Exemplo 40: Uso de notação musical contemporânea (c. 121-122).

Nesse movimento também são retomados ritmos incisivos nos instrumentos de percussão, bem como cânones em intervalos variados, quando da mudança de andamento para *Vivace*, a partir do compasso 152. Além disso, na *coda* final, a defasagem das acentuações entre o coro, a percussão e o tempo da música, cria uma sensação de “flutuação métrica” bastante interessante:

⁹⁸ A terminologia relativa aos modos empregada nesse trecho é um tanto confusa. Porém, supomos que o autor se refira, respectivamente, aos modos Mixolídio, Eólio e Mixolídio (#11).

S
C

f Ho - sa - na Ho - sa - na

T
B

Atb.

f

Exemplo 41: Flutuação métrica (c. 207-210).

Finalmente, no último movimento, *IV. Cordeiro*, não há o uso da percussão, mas há pela primeira vez a participação das solistas, que num determinado momento fazem um dueto em que se destacam os movimentos paralelos das vozes por intervalos de terças:

S solo

C solo

{ que ti - ra - is o pe - ca - do do mun - do, ten-de pie - da-de de nós.

Exemplo 42: Paralelismos em terças (c. 264-273).

Esse procedimento, típico da música caipira e mais conhecido como “terças caipiras”, também não é nada óbvio, pois exige do compositor habilidade e equilíbrio para decidir a medida ou dosagem exata dos movimentos paralelos e não paralelos e obter uma sonoridade regional, como se lê na seguinte ponderação:

[...] as terças caipiras se prestam excelentemente a serem empregadas na música sacra nacional, [...] possuem uma doçura e suavidade toda especial, que se casa perfeitamente com o sentido de muitos textos religiosos [...]. Note-se, porém, que não digo “terças”, mas “terças caipiras”. Em outras palavras: não basta escrever música em terças para fazer música nacional, é preciso escrevê-la dentro da ambiência caipira e, para isso, a meu ver, é necessário também conhecer e empregar as constâncias rítmicas e, principalmente, melódicas próprias da música caipira. (ALBUQUERQUE et al, 2005, p. 79).

Resta dizer que também nos dois últimos movimentos foi identificada a utilização dos modos e suas misturas, tal qual nos movimentos anteriores, sempre explorando os intervalos,

arpejos e melodias próprios da música nordestina, caracterizando-se como a ideia central ou o fio condutor que permeia toda a obra.

Pudemos, assim, verificar o uso de muitos procedimentos composicionais característicos da música do século XX, a exemplo do uso de técnicas estendidas, de elementos tradicionais empregados de maneira não convencional, bem como de elementos tipicamente regionais ou étnicos, como instrumentos, ritmos, modos, etc. Além disso, pudemos também estabelecer relações significativas entre a obra e os textos e estudos oriundos das inovações introduzidas pelo Concílio Vaticano II, em especial, o documento *Música brasileira na liturgia*, o que não deixa dúvidas de que a obra analisada seja um exemplo significativo desse novo panorama litúrgico-musical.

Por outro lado, ficaram evidentes aspectos importantes da atitude composicional de Lindembergue Cardoso, que se mostra bastante versátil e ousado mesmo num âmbito composicional restrito, quer pelo texto, quer pela tradição do gênero ou mesmo pelas limitações e recomendações da Igreja. Uma atitude que não deixa de lado a beleza, que exalta e anima a identidade de um povo, valorizando as suas riquezas culturais e contribuindo considerável e sensivelmente com a sua fé e religiosidade.

4. APLICAÇÕES COMPOSICIONAIS: PRODUTOS ARTÍSTICOS

Neste último capítulo, serão apresentados os produtos artísticos que integram esta tese, através dos seus respectivos memoriais, evidenciando-se as aplicações composicionais – em maior ou menor grau – dos fundamentos discutidos nos capítulos anteriores, além dos aspectos técnicos, estéticos e poéticos das obras compostas.

Ao todo, foram escritas quatro obras – *Pater Noster* (2017), *O sertão de ser tão só* (2015-2016), *Missa Nupcial* (2014) e *Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida* (2012). Cada uma delas contempla motivações distintas, representando momentos ou etapas específicas do longo e complexo processo de desenvolvimento de uma poética composicional aqui empreendido.

Do ponto de vista poético, procurei ao máximo observar os preceitos normativos da Igreja Católica e imprimir nas obras os fundamentos teóricos, canônicos e musicais que serviram de alicerce à minha atividade composicional, às vezes de maneira mais objetiva e consciente, outras de modo mais subjetivo ou mesmo subconsciente, sem no entanto perder de vista a minha própria expressividade artística e o interesse da música em si, isto é, a sua relação com a produção musical contemporânea e com o público atual.

4.1 *Pater Noster* (2017)

Escrita em 2017, para coro misto *a capella* (SATB), *Pater Noster*⁹⁹ é uma obra que – pela sua simplicidade e brevidade, com cerca de 3’40” – pode ser executada dentro da própria liturgia sagrada, por exemplo, como parte integrante da estrutura da Missa¹⁰⁰. Nada impede, no entanto, que possa ser tocada fora de um contexto religioso, em ambientes secularizados (auditórios, salas de concerto, etc.), podendo então ser considerada como litúrgica ou não.

⁹⁹ Obra não estreada.

¹⁰⁰ “Na *Oração do Senhor* pede-se o pão de cada dia, que lembra para os cristãos antes de tudo o pão eucarístico, e pede-se a purificação dos pecados, a fim de que as coisas santas sejam verdadeiramente dadas aos santos. O sacerdote profere o convite, todos os fiéis recitam a oração com o sacerdote, e o sacerdote acrescenta sozinho o embolismo, que o povo encerra com a doxologia. Desenvolvendo o último pedido do Pai Nosso, o embolismo suplica que toda a comunidade dos fiéis seja libertada do mal. O convite, a própria oração, o embolismo e a doxologia com que o povo encerra o rito são cantados ou proferidos em voz alta”. (IGMR, 81).

Como o próprio título sugere, a música foi composta sobre o texto latino da oração do Pai Nosso, principal oração da fé cristã que, segundo a tradição bíblica, foi ensinada por Jesus Cristo aos seus discípulos¹⁰¹:

Latim	Português
<p>Pater noster, qui es in coelis, sanctificetur nomen tuum, adveniat regnum tuum, fiat voluntas tua, sicut in coelo, et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen.</p>	<p>Pai nosso, que estais nos céus, santificado seja o vosso nome, venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade assim na terra, como no céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje, perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido. E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém.</p>

Quadro 9: Texto de *Pater Noster*.

A opção pelo texto em latim segue as prescrições da Igreja, segundo as quais: “salvo o direito particular, seja conservado o uso da língua latina nos ritos latinos” (SC, 36). Além disso, o uso do latim faz com que a obra transponha as fronteiras linguísticas e culturais, facilitando a sua execução em outras nacionalidades e atendendo, portanto, aos preceitos de universalidade¹⁰² tão caros à música sacra e, em especial, à ação litúrgica.

Na obra, o texto desempenha um papel estruturante essencial, haja vista que as diferentes seções foram compostas de acordo com os respectivos versos, como mostra o quadro abaixo:

Texto	Seções	Compassos
Pater noster, qui es in coelis,	Introdução	1-5
sanctificetur nomen tuum, adveniat regnum tuum,	A ₁	1-13
fiat voluntas tua, sicut in coelo, et in terra.	A ₂	14-24
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, et dimitte nobis debita nostra,	B ₁	25-33
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.	B ₂	34-41
Et ne nos inducas in tentationem,	B ₃	42-49
sed libera nos a malo.	B ₄	50-57
Amen.	Coda	58-70

Quadro 10: Estrutura de *Pater Noster*.

¹⁰¹ Cf. Mt 6:9-13; Lc 11:1-4.

¹⁰² Cf. TLS, 2; MSD, 19 e 21.

As seções estruturadas em conformidade com o texto resultam numa espécie de forma binária (A e B). Porém, não se trata de uma forma binária convencional, pois a divisão em duas grandes partes ocorre mais no plano textual do que propriamente musical, de maneira que as subseções (A₁, A₂ e B₁, B₂, B₃, B₄) não apresentam entre si materiais musicais muito comuns, havendo – ao contrário – elementos independentes e mesmo contrastantes.

Em geral, todo o processo composicional de *Pater Noster* foi bastante intuitivo, não havendo um planejamento formal além do que a própria estrutura do texto já sugeria, o que não implica dizer que a forma tenha sido negligenciada ou que o resultado final tenha sido inconsistente. Ainda que o desenvolvimento da obra tenha ocorrido dessa maneira, os aspectos relativos à unidade e coerência formal foram observados à medida que cada nova seção era composta, proporcionando transições suaves e coesas, não só num plano mais superficial e melódico, mas também num nível mais estrutural, harmônico e de centricidade tonal.

Do ponto de vista da organização das alturas, a música é relativamente tonal, embora não tenham sido observados alguns dos princípios de condução de vozes da harmonia tradicional. Dentro dessa estrutura, também podem ser identificadas algumas das características do tonalismo livre e do pandiatonicismo, a exemplo da flutuação tonal, do uso de acordes diatônicos sem funcionalidade ou direcionalidade harmônica, do emprego indiscriminado de complementos harmônicos (notas de tensão), da formação de aglomerados sonoros com sobreposição de quartas e quintas, *clusters* diatônicos, paralelismos, etc.

Na Introdução (c. 1-5), sobre aglomerados quartais nas vozes masculinas, respectivamente Sol-Dó-Fá nos tenores e Dó-Fá-Si_b nos baixos, densas texturas com *clusters* diatônicos são formados a partir da escala de Fá Maior descendente nas vozes femininas:

Expressivo $\text{♩} = 72$

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

Pa-ter
nos-ter
qui es in
coc-lis,
Pa-ter
Pa-ter
nos-ter
nos-ter

Exemplo 43: Introdução de *Pater Noster* (c. 1-5).

Embora não haja aqui (Exemplo 43) nenhum acorde maior ou menor, inevitavelmente o centro tonal se estabelece em torno da tônica de Fá. Logo em seguida, na seção A₁ (c. 1-13), ocorrem transições¹⁰³ entre o que seriam as regiões de Dó Maior e de Fá Maior, que correspondem à região de dominante e de tônica. Porém, mais uma vez, não há ali acordes ou relações harmônicas convencionais, aproximando-se de uma estrutura pandiatônica:

S
A
T
B

sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um, ad-ve-niat reg-num tu-um,
sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um, ad-ve-niat reg-num tu-um,
sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um, ad-ve-niat reg-num tu-um,
ad-ve-niat reg-num tu-um,

Exemplo 44: Seção A₁ de *Pater Noster* (c. 6-13).

¹⁰³ O termo transição aqui é mais apropriado do que modulação, haja vista que neste contexto específico as mudanças de região não acontecem conforme as convenções do sistema tonal.

Mais do que buscar estabelecer uma direcionalidade harmônica ou um discurso tonal, o fator mais importante aqui (Exemplo 44) é na verdade a própria sonoridade resultante, que decorre especialmente dos sutis movimentos melódicos e dos choques de segundas diatônicas, ambos intercalados por pausas relativamente longas que reforçam o caráter expressivo da música e revelam a profundidade da oração.

Já em A₂ (c. 14-24), com centro novamente na região de Dó Maior, ocorre uma sequência diatônica envolvendo paralelismos e aglomerados quartais entre os sopranos e os contraltos, além de imitações em uníssono e à oitava nas vozes masculinas:

Exemplo 45: Seção A₂ de *Pater Noster* (c. 14-24).

A seção exposta no Exemplo 45 se encerra com uma dramática resolução no acorde de C^{7M} (c. 23), que cumpre ali a função de tônica, sendo cantado o texto correspondente ao final da primeira parte da oração. Logo após a cesura, tem início a segunda parte do texto e, consequentemente, da forma binária, que se inicia com a seção B₁:

Exemplo 46: Seção B₁ de *Pater Noster* (c. 25-33).

Nessa seção (Exemplo 46), a rítmica se assemelha à das seções A₁ e A₂, sendo um elemento de coesão entre as partes A e B. O processo composicional aqui consiste basicamente numa progressiva expansão intervalar, a partir do uníssono em Si₁, 1, até atingir o intervalo de 5J nos baixos, tenores e contraltos (c. 30). A partir de então, essas mesmas vozes seguem realizando paralelismos em quintas, enquanto os sopranos entoam breves contracantos em terças, já na região de Sol Maior.

Da seção B₂ (c. 34-41) em diante, ocorre uma espécie de clarificação tonal, isto é, as relações tonais deixam de ser algo apenas implícito nas entrelinhas dos diferentes processos composicionais para se tornarem elas próprias um fator estrutural determinante. Nesse sentido, as seções subsequentes são essencialmente tonais, apresentando inclusive algumas progressões harmônicas bastante comuns:

The musical score for Exemplo 47 consists of four staves labeled S, A, T, and B. The Soprano (S) staff has a melodic line with lyrics: "si - cut et nos di - mit - ti-mus de - bi - to - ri-bus nos - tris." The Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) staves provide harmonic support with lyrics: "nos - tra, Pa - ter nos - ter, Pa - ter". The score includes dynamic markings like 'f' and 'f'.

Exemplo 47: Seção B₂ de *Pater Noster* (c. 34-41).

No referido trecho (Exemplo 47) ocorre uma progressão simples, conforme o ciclo das quartas ($vi^7 - ii_3^4 - V^7 - I_3^4$), que conduz à tonalidade de Ré Maior. Todavia, tanto as inversões dos acordes quanto os complementos harmônicos fazem do que seria um clichê óbvio e trivial algo um pouco mais elaborado e interessante.

O clímax da obra é obtido nesse mesmo trecho através de agudas e intensas melodias cantadas pelos sopranos e acompanhadas pelas demais vozes. O resultado é uma textura homofônica tradicional, com planos musicais (harmônico e melódico) claramente distintos e bem definidos – uma novidade no decurso da música. Algo semelhante também pode ser observado na seção B₃ (c. 42-49):

42 *mf*
S Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,
mf
Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,
mp
A Et ne nos in - du - cas Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o - nem,
mp
T Et ne nos in - du - cas Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o - nem,
mp
B Et ne nos in - du - cas Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o - nem,

Exemplo 48: Seção B₃ de Pater Noster (c. 42-49).

Como podemos notar no Exemplo 48, as melodias seguem distribuídas entre os sopranos e o acompanhamento nas outras vozes, mas dessa vez este último é realizado em formato relativamente recitativo, proporcionando contraste e variedade em relação ao colorido tonal da obra, o que também é reforçado por uma ligeira mudança na harmonia – a progressão IV^{7M} - iii^7 - ii^7 - I^{7M} , ainda em Ré Maior.

Logo em seguida, essa mesma progressão é repetida na seção B₄, porém na tonalidade de Sol Maior, estabelecendo uma sequência harmônica através de modulação direta:

50 *sub. p cresc.*
S sed sed sed
sub. p cresc.
sed li - be - ra nos a ma - lo. li - be - ra nos a ma - lo. li - be - ra nos a ma - lo.
sub. p cresc.
A sed li - be - ra nos a ma - lo.
sub. p cresc.
T sed li - be - ra nos a ma - lo.
sub. p cresc.
B sed li - be - ra nos a ma - lo.

Exemplo 49: Seção B₄ de Pater Noster (c. 50-57).

Por ser direta, ou seja, por ser inesperada e surpreendente, a modulação aqui (Exemplo 49) é enfatizada pela dinâmica *subito piano* seguida de *crescendo*. E, apesar de a progressão

harmônica ser a mesma da seção anterior, ela agora é enriquecida pelas inversões dos acordes e pelas alternâncias nas disposições das notas.

Na Coda (c. 58-70), canta-se o “Amen” (Amém), o qual se repete sobre a mesma progressão de outrora (IV^{7M} - iii^7 - ii^7 - I^{7M}), dando continuidade à sequência harmônica através das tonalidades de Sol Maior e Dó Maior, respectivamente:

The musical score shows four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts (S, A, T) sing the word "Amen" in a rhythmic pattern. The piano accompaniment (B) provides harmonic support with chords in the bass register. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *rit.* (ritardando). The lyrics "A - men. A - men. A - men. A - men." are written below the vocal staves.

Exemplo 50: Coda de *Pater Noster* (c. 58-65).

Mais uma vez, os acordes nessa progressão são invertidos a fim de se obter encadeamentos menos convencionais. Nesse caso (Exemplo 50), a quinta de cada acorde é colocada no baixo, o que resulta em paralelismos de 4J entre a quinta e a tônica – uma reminiscência dos aglomerados quartais das seções anteriores.

Finalmente, a música se encerra com uma repetição dos mesmos elementos empregados na Introdução, exceto pelo *cluster* diatônico nas vozes femininas, que agora é substituído por um uníssono em Fá, retornando assim para tônica inicial e concluindo a obra:

Musical score for the Coda of *Pater Noster* (c. 66-70). The score is in 4/4 time, marked "a tempo". It features five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) vocal parts, and a piano accompaniment. The vocal parts enter with a long note on "A" followed by "men". The piano accompaniment features a series of chords with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The score ends with a double bar line.

Exemplo 51: Coda de *Pater Noster* (c. 66-70).

Apesar de sua simplicidade, *Pater Noster* apresenta alguns momentos de difícil execução, sobretudo no que diz respeito à afinação e às extensões vocais de cada naipe, exigindo do coro uma capacidade técnica minimamente razoável. Fora isso, é uma obra que pode encontrar lugar no repertório de grupos vocais diversos, especialmente como parte da ação litúrgica, tendo em vista que foi composta com sincera devoção e reverente observância dos princípios normativos da Igreja.

4.2 *O sertão de ser tão só* (2015-2016)

Composta entre 2015-2016, para conjunto de câmara¹⁰⁴ e com uma duração total aproximada de 10'20", *O sertão de ser tão só*¹⁰⁵ é uma obra exclusivamente instrumental e de inspiração religiosa¹⁰⁶, portanto sem funcionalidade litúrgica, estruturada em três movimentos contínuos – *I. Lamento*, *II. Procissão* e *III. Esperança*, conforme o quadro:

¹⁰⁴ Flauta, Oboé, Clarinete B_♭, Trompa F, Fagote, Violinos I e II, Viola, Violoncelo e Contrabaixo.

¹⁰⁵ Obra não estreada.

¹⁰⁶ Vale recordar: “[...] *música religiosa* é a que, não só pela intenção do autor, como pelo argumento e fim da obra, procura exprimir e suscitar sentimentos pios e religiosos e, por conseguinte, ‘muito ajuda a religião’; não estando, entretanto, ordenada ao culto divino e manifestando forma mais livre, não admitida nos atos litúrgicos” (MSSL, 10).

Movimento	Duração
<i>I. Lamento</i>	1'55''
<i>II. Procissão</i>	3'35''
<i>III. Esperança</i>	4'50''

Quadro 11: Estrutura de *O sertão de ser tão só*.

No que concerne à sua poética musical, foram empregados elementos diversos da música religiosa, folclórica e popular brasileira, particularmente da região Nordeste do país, em alusão ao sertão e a todo o seu imaginário – de seca, de pobreza, de sofrimento, de isolamento e de solidão. Trata-se, portanto, de uma metáfora sonora para a nossa própria condição humana, fortemente marcada pelo crescente materialismo e individualismo da cultura hodierna, em que nos encontramos cada vez mais ensimesmados e, conseqüentemente, sós – daí o título da composição.

Num sentido ainda mais subjetivo, o conjunto dos três movimentos representa alegoricamente um percurso de conversão e ascese espiritual, uma busca pelo significado da vida, pelo fim último de todas as coisas. Em *I. Lamento*, a tristeza, o sofrimento, a solidão e mesmo o desespero humanos ecoam numa desolada melodia, que soa como uma profunda oração, uma súplica dramática. Em seguida, todo aquele estado de desalento, angústia e aflição começa a ser superado através da vida religiosa, da observância aos mandamentos e ritos sagrados, da busca pela santidade por meio de um caminho de conversão, de sacrifícios e penitências, mas também de beleza e alegria, como o retratado em *II. Procissão*. Por fim, em *III. Esperança*, ao percorrer esse caminho o homem se torna uma nova criatura, o que faz com que ele não apenas tenha a força e a coragem necessárias para enfrentar as adversidades do mundo, mas também cultive em seu coração o amor, a fé e a esperança, a fim de que finalmente possa encontrar a paz, a plenitude, a redenção, a salvação, em suma – a vida eterna. Fica claro, portanto, que a obra possui um caráter essencialmente descritivo e programático, mas mais do que isso, um caráter simbólico.

Já em relação à sua estruturação formal e ao seu próprio conteúdo musical, a peça foi, em grande parte, motivada pelo meu contato com um referencial teórico-bibliográfico que trata de questões e aspectos relativos ao conceito de intertextualidade aplicado em música¹⁰⁷ e também aos traços característicos da música recentemente denominada por alguns autores de

¹⁰⁷ Mais uma vez, as referências que tratam de música e intertextualidade compreendem: BARBOSA e BARRENECHEA (2003); BLOOM (2002); COELHO DE SOUZA (2009); GRECO e BARRENECHEA (2008); HATTEN (1985); KLEIN (2005); KORSYN (1991); NOGUEIRA (2003); PITOMBEIRA e LIMA (2011); ZAMPRONHA (2009).

“pós-moderna”¹⁰⁸. Nesse sentido, destaca-se, enquanto uma fisionomia geral da obra, certo descompromisso com o senso tradicional de unidade e coerência musical com que a compus ou – ao menos – busquei compor, senso este que muitas vezes é compreendido como um pressuposto imprescindível para a organização formal:

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (SCHOENBERG, 2015, p. 27).

Ou ainda como as relações entre as partes de um todo:

A coerência é certamente indispensável para que o sentido exista. Para falar de maneira mais ampla, a coerência resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis, entre partes componentes. Assim, tanto em música como em qualquer outro meio de expressão humana, a intenção é fazer aparecer, o mais claramente possível, as relações entre as partes; em uma palavra: mostrar como um elemento se encaminha a outro. (WEBERN, 1984, p. 106).

Ou, mais recentemente, como um padrão de relações objetivas (integridade) e uma rede de implicações subjetivas (coerência):

A integridade e a coerência surgem da persuasão do senso de pertencimento que se tem diante dos elementos de uma obra, grandes e pequenos. A integridade pode ser compreendida como uma medida da completude que resulta do padrão de relações objetivas subjacentes a uma obra, ao passo que a coerência está relacionada à completude dentro da rede de implicações subjetivas suscitadas. Uma composição bem sucedida abrange uma totalidade objetiva e racional, bem como subjetiva e emocional¹⁰⁹. (REYNOLDS, 2002, p. 3, tradução nossa).

¹⁰⁸ Novamente, as referências que tratam de música e pós-modernismo incluem: BERRY (2002); KRAMER (1995 e 2002); LYOTARD (1993); NASCIMENTO (2011); ROCHBERG (1984); STRAUS (1990); TACUCHIAN (1992 e 2011); TARUSKIN (2010); TILLMAN (2002).

¹⁰⁹ Texto original: Integrity and coherence arise from the persuasiveness of the sense of belonging one has in the presence of the work's elements, large and small. Integrity can be thought of as a measure of the completeness that accrues to the pattern of objective relationships that underlie a work, whereas coherence relates to completeness within the web of subjective implications aroused. A successful composition addresses both objective and rational as well as subjective and emotional wholeness. (REYNOLDS, 2002, p. 3).

Em sentido oposto, não obstante o arco narrativo da peça e o seu viés programático, tanto as seções formais quanto os processos e materiais composicionais utilizados não apresentam uma relação direta entre si, o que faz com que ela seja, de um ponto de vista mais objetivo e estritamente musical, uma obra relativamente fragmentada, assimétrica e incoerente. Tal heterogeneidade e desunidade ficam ainda mais evidentes, tendo-se em vista o fato de que há em toda a sua extensão uma moderada incidência de recorrência musical, além de um escasso senso de desenvolvimento, seja motivico, melódico ou temático – como veremos adiante.

Essa atitude composicional – digamos – pouco convencional ou mesmo subversiva, foi estimulada, sobretudo, pelos escritos de Jonathan Kramer (1995), nos quais o autor discute e questiona, dentre outras coisas, o poder, a utilidade e a necessidade da unidade musical, afirmando que “fomos condicionados a pensar na desunidade como um valor negativo” (p. 12) e chamando atenção ao fato de que há ainda muitas obras musicais que são depreciadas pelas suas formas episódicas e pela falta de desenvolvimento, principalmente por métodos analíticos e analistas obcecados pela unidade. Para Kramer, o “impacto da descontinuidade” (p. 15), através de um evento inesperado, injustificado, inexplicável, pode ser às vezes mais interessante que qualquer tipo de associação organicista, de integração motivica, harmônica, etc., e mais surpreendente que uma ideia generativa ou metanarrativa¹¹⁰.

Ao considerarmos as artes sacras em geral e as tradições religiosas particularmente monoteístas, o apego à unidade são ainda mais patentes, haja vista a própria concepção de um Deus único (uno), que faz com que a maior parte dos artistas recorra aos ideais de unidade e coerência, de ordem e equilíbrio, a procedimentos lineares, teleológicos, estruturas simétricas e assim por diante. Contrariamente, a ideia de compor uma obra de viés religioso, tendo a desunidade e a incoerência como norte composicional, mostrou-se para mim como sendo uma proposta bastante interessante, ao mesmo tempo atraente e desafiadora.

Assim, busquei explorar musicalmente, de maneira artística e criativa, algumas das características associadas à chamada música pós-moderna, através de técnicas e processos composicionais pertinentes às suas novas possibilidades estéticas e expressivas, valendo-me

¹¹⁰ Vale ressaltar, no entanto, que Kramer não nega inteiramente o conceito de unidade, tampouco privilegia a heterogeneidade em detrimento da unidade, mas apenas sugere uma orientação analítica em que o conceito de desunidade tenha alguma relevância. Além disso, o autor faz ainda uma distinção entre a unidade do material composicional (“unidade textual”, nível poético) e a unidade da música escutada, entendida e lembrada (“unidade perceptiva”, nível estésico). Conforme Kramer (1995, p. 14), muitas obras que apresentam unidade textual podem não ser convincentes do ponto de vista da unidade perceptiva. O contrário também ocorre, obras com material musical pouco unificado podem, por sua vez, apresentar grande unidade em relação à percepção auditiva.

para tanto das desconformidades (desunidades) e contradições (incoerências) próprias do drama humano, em especial do homem do sertão, como fonte de inspiração para a minha obra. Vejamos, então, alguns dos processos composicionais empregados, assim como alguns dos critérios determinantes para as minhas escolhas em cada um dos movimentos.

4.2.1 I. Lamento

O primeiro movimento, intitulado *I. Lamento*, pode ser abstrata e genericamente associado ao parônimo livro bíblico das *Lamentações*, tradicionalmente atribuído ao profeta Jeremias, bem como a toda literatura musical composta sobre esse mesmo texto sagrado¹¹¹. Sua seção principal (c. 8-50) consiste essencialmente numa melodia de caráter triste e dolente, executada integralmente pelo fagote, que remete não apenas ao lúgubre e lamurioso universo sonoro de alguns dos cantos típicos da região Nordeste, a exemplo dos cantos de romarias e procissões, benditos, incelenças, encomendações, como também aos lamentos sertanejos, aboios, toadas, dentre outros.

Precedida por uma breve introdução executada pelas cordas (c. 1-8), a melodia é então apresentada na região médio-aguda do fagote, mantendo-se sempre no âmbito de uma mesma oitava (Lá 2-Lá 3) em toda a sua extensão:

Exemplo 52: Melodia executada pelo fagote (c. 8-46).

¹¹¹ Ao longo da história da música ocidental, inúmeros compositores lançaram mão dos textos das *Lamentações* em suas obras sacras, sejam elas litúrgicas ou não, alguns dos quais podemos destacar: Tomás Luis de Victoria, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Thomas Tallis, William Byrd, François Couperin, Igor Stravinsky, Alberto Ginastera, Leonard Bernstein, dentre muitos outros.

Optei pelo fagote como instrumento solista não só pela sua expressividade, mas principalmente pelo seu timbre seco e anasalado, especialmente em seu registro superior, tendo em vista a criação de uma atmosfera sonora árida, ríspida, hostil, em referência à própria geografia do sertão, ao clima semiárido e à caatinga. Busquei, assim, evocar a imagem ou a ideia de um deserto – quer físico e geográfico, quer ontológico, humano e existencial – enquanto um lugar de provações, de sofrimento e de solidão¹¹². Vale dizer que essa mesma ideia foi especialmente reforçada pelo uso extensivo de *tremolo* e *sul ponticello* nas cordas e de *frullato* nos sopros, no decorrer de grande parte do movimento.

Se observarmos mais detidamente a melodia exibida no Exemplo 52, veremos que a sua estrutura intervalar é relativamente simples, correspondendo estrita e integralmente ao modo de Lá Dórico (Lá-Si-Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol), que possui como “tempero característico” ou “sabor modal” (PERSICHETTI, 2012, p. 25) o sexto grau elevado (intervalo de 6M) em relação à escala menor natural:



Exemplo 53: Estrutura intervalar do modo de Lá Dórico.

Ainda que no plano horizontal (melódico) de organização das alturas eu tenha preservado certa simplicidade, restringindo-me rigorosamente às notas e à estrutura do modo exibido no Exemplo 53, no plano vertical (harmônico), busquei explorar diferentes estruturas cordais e aglomerados harmônicos, fazendo com que o acompanhamento se tornasse menos óbvio e mais interessante. O resultado sonoro, portanto, é uma espécie de modalismo livre, pouco ou nada convencional:

Diferentemente da música folclórica, em que os modos se mostram na maioria das vezes claros e nítidos, na simplicidade de seus tipos primários, através de melodias às vezes bem simples, na música dita erudita, de uma maneira geral, eles se apresentam muitas vezes obscurecidos por melodias construídas através de técnicas composicionais complexas e sofisticadas. Às vezes, dentro de uma mesma canção, um determinado grau oscila. Outras

¹¹² Na Bíblia, o deserto é apresentado com conotações diversas carregadas de um profundo sentido simbólico. São inúmeras as passagens em que o deserto pode ser associado, por exemplo, a um lugar de infertilidade (o próprio coração dos homens enquanto deserto espiritual), de simplicidade e desapego material (a vida simples de João Batista que errava pelo deserto), de libertação (a fuga do povo de Israel do Egito para o deserto), de provação (as tentações de Cristo no deserto), de bênção e milagre (o maná do deserto), etc.

vezes é a tônica que não se define bem e o centro de atração do modo parece ser ora uma escala, ora outra. Devido à grande variedade destas técnicas (inclusive algumas aparentemente opostas ao sistema modal, como o serialismo), os modos são tratados de forma muito livre, sendo frequentemente alterados e modificados na sua estrutura. Além disso, o traço melódico do compositor não se limita apenas ao uso dos modos naturais, mas se expande também para outras estruturas. Assim, as escalas modais ficam subordinadas à criatividade do compositor e ao tratamento composicional dado ao material, evidenciando-se de várias formas. (PAZ, 2002, p. 130-131).

De fato, procurei dar ao conteúdo musical um tratamento composicional um pouco mais sofisticado, rico em nuances e variedade, ora fazendo uso de acordes convencionais, ora empregando aglomerados com quartas ou quintas sobrepostas, ora reforçando o modalismo harmônico, ora sugerindo funções tonais. Lancei mão, ainda, de procedimentos canônicos cromáticos, contracantos e dobramentos melódicos em terças, quartas ou quintas, dentre outras técnicas e processos composicionais típicos da música do século XX. Abaixo, podemos verificar alguns desses procedimentos composicionais distribuídos em planos musicais distintos:

The image displays a musical score for Example 54, spanning measures 24 to 32. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flauta, Oboé, Clarinete B, Trompa F, and Fagote. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The music is written in 3/4 time and features various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *f*. It also includes performance instructions like *arco*, *pizz.*, *ord.*, and *s. p.*. The score illustrates several compositional techniques, including chromatic lines, contrapuntal textures, and melodic doubling in thirds, fourths, and fifths.

Exemplo 54: Procedimentos composicionais em planos musicais distintos (c. 24-32).

No trecho exposto no Exemplo 54, a melodia principal, tocada pelo fagote, é acompanhada pelas notas graves do violoncelo e do contrabaixo, que – por sua vez – delineiam ou ao menos sugerem uma progressão harmônica com sentido tonal: Lá-Ré-Mi-Lá, ou seja, os graus diatônicos I-IV-V-I da tonalidade de Lá (Maior ou Menor), que possuem respectivamente as funções de tônica, subdominante, dominante e tônica. Por outro lado, o acorde empregado no compasso 27 é o de D⁷⁽⁹⁾, que corresponde ao acorde (primário) do IV grau do modo de Lá Dórico, reforçando, portanto, o caráter modal da própria melodia. Já os contracantos, exibidos neste mesmo exemplo, ocorrem primeiramente com um dobramento melódico em terças – entre o clarinete e a trompa (c. 25-27) e, em seguida, em quartas – entre a flauta, o oboé e o clarinete (c. 29-31). Ao final do trecho, os violinos I e II e a viola executam ainda aglomerados harmônicos em *pizzicato*, com sobreposição de quintas (c. 31-32).

A partir daí, a melodia do fagote passa então a ser dobrada uma quarta abaixo pela trompa (c. 32), sendo aos poucos incrementada com dobramentos também em quartas pelo clarinete (c. 40) e, finalmente, pela flauta e pelo oboé (c. 43), culminando coincidentemente no momento de clímax musical do primeiro movimento:

Exemplo 55: Clímax musical de *I. Lamento* (c. 40-46).

Vale destacar que, do ponto de vista da estratégia orquestral e composicional, as cordas desempenham aqui um papel importante, contribuindo de maneira decisiva para a eficácia do trecho exibido no Exemplo 55. Toda a expectativa que antecede o referido momento de clímax é intensificada por um procedimento canônico que se inicia no motivo cromático executado pela viola (c. 33), o qual é alternadamente transposto a um intervalo de 7m e 4J, sendo posteriormente reiterado pelo violino II (c. 37) e pelo violino I (c. 41), resultando – mais uma vez – em dobramentos melódicos (paralelismos) quartais.

Ao cabo da seção principal (c. 50), ocorrem então duas seções que, apesar de seu caráter intenso e dramático, são meramente transitórias ou preparatórias para o movimento seguinte. A primeira delas (c. 51-60), executada somente pelas madeiras, é composta por fragmentos melódicos cromáticos, dispostos verticalmente em díades a um intervalo de 2M (flauta-oboé e clarinete-fagote), separadas por um intervalo de 3m (oboé-clarinete):

Exemplo 56: Primeira seção transitória (c. 51-60).

Podemos verificar, no entanto, conforme destacado no Exemplo 57, que a disposição vertical das alturas em toda a primeira seção transitória corresponde, na verdade, a mais uma estrutura quartal, porém com uma ordenação intervalar ligeiramente diferente, em função das inversões das notas:

Exemplo 57: Disposição intervalar da primeira seção transitória (c. 51-59).

A segunda e última seção transitória (c. 60-76) possui centro tonal em Dó e consiste basicamente num *ostinato* cromático apresentado pela viola (c. 63), que é consecutivamente transposto, por meio de procedimentos canônicos, a um intervalo de 4J pela própria viola e demais instrumentos. Nas madeiras, esse mesmo *ostinato* é executado primeiro pelo fagote (c. 67), a uma distância de 3m em relação às cordas, sendo progressivamente dobrado pelo clarinete (c. 69), pelo oboé (c. 70) e pela flauta (c. 71) a um intervalo de 5J. O resultado disso são dois planos composicionais, um com aglomerados quartais (cordas) e outro com paralelismos de quintas (madeiras), que se complementam, formando uma textura sonora relativamente complexa, ilustrada no Exemplo 58:

The image displays a musical score for a transitional section (measures 67-76). The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, and Fagote. The second system includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The woodwinds and strings play a chromatic ostinato pattern. Dynamics range from *mf* to *ff*, and the section ends with an *attacca* marking.

Exemplo 58: Seção transitória final (c. 67-76).

Logo em seguida, o movimento é arrematado (c. 73) por uma breve e vigorosa linha melódica, executada em *tutti* orquestral e estruturada em intervalos alternados de 5J descendente e 4J ascendente, que retorna para o centro tonal em Dó, servindo de ponte para o segundo movimento, a ser iniciado imediata e ininterruptamente na sequência.

4.2.2 II. Procissão

Para a elaboração de *II. Procissão*, foram utilizadas três obras distintas, pertencentes a diferentes gêneros e estilos musicais, que serviram de materiais composicionais, a saber: a primeira (Exemplo 59a), o hino religioso de adoração à Santa Cruz – *Bendita e Louvada Seja* (Domínio Público), bastante popular e comumente cantado em procissões da Paixão de Cristo, à época da Páscoa; a segunda (Exemplo 59b), a obra *Procissão das Carpideiras* (1969) do compositor baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989), para contralto solo, coro feminino e orquestra; e a terceira (Exemplo 59c), a canção *Procissão* de Gilberto Gil (1942-), que no arranjo de sua gravação original, no disco *Louvação* (1967), também apresenta intertextualidade na sua introdução, ao citar a oração *Meu Divino São José* (Domínio Público), associada ao pedido de chuva pelos devotos do santo católico em regiões de seca do Nordeste:

a) *Bendita e Louvada Seja* (Domínio Público)

♩=112

E F#m E/G# A B

1. Ben - di - ta_e lou - va - da se... ja no céu a di - vi - na
 2. Os céus can - tam a vi - tó... ria de nos - so Se - nhor Je -
 3. Sus - ten - ta glo - rio - sa - men... te nos bra - ços o bom Je -
 4. Hu - mil - des e con - fi - an... tes le - ve - mos a nos - sa
 5. Cor - dei - ro i - ma - cu - la... do, por to - dos mor - reu Je -
 6. É ar - ma_em qual - quer pe - ri... go, é rai - o de_e - ter - na
 7. Ao po - vo_a - qui re - u - ni... do, dai gra - ça, per - dão e

b) *Procissão das Carpideiras* (Lindembergue Cardoso, 1969)

♩=112

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

c) *Procissão* (Gilberto Gil, 1967) / *Meu Divino São José* (Domínio Público)

Coral misto (uníssono)
 Rubato

E6 B7 E6 A E6

Exemplo 59: Excertos das obras que serviram de materiais composicionais.

Essas obras serviram de base para a construção de todo o movimento, tendo sido escolhidas especialmente por compartilharem entre si um caráter religioso e popular, sagrado e profano, ou seja, algo inerente às próprias procissões, que, por serem manifestações populares e públicas, abrangem em seus cortejos seguidos de quermesses uma vasta diversidade social, cultural e, inclusive, religiosa. Outro fator determinante para a escolha dessas obras é que os seus compositores, ao concebê-las, tiveram o mesmo sentimento de solidariedade em relação às precárias condições de vida do povo nordestino, sobretudo do ponto de vista socioeconômico. Lindembergue Cardoso, por exemplo, deixa isso bem claro, ao tecer comentários acerca de sua própria obra:

Em algumas regiões do Nordeste Brasileiro era comum contratar-se mulheres mercenárias, ou carpideiras, para chorar (carpir) em velórios. Nesta peça as carpideiras são usadas para, em procissão, chorar o sofrimento não da família do morto mas, o de todo um povo que sofre com a pobreza, com a chuva escassa na região, e com o latifúndio aumentando seus problemas que parecem insolúveis, e os aspectos dessa manifestação de Fé mística tomam na obra os seguintes passos: 1. *Ambientação*: sol quente, atmosfera pesada; 2. *Procissão*; 3. *A 1ª Prece* (contralto solo); 4. *Dança da Alucinação*; 5. *A 2ª Prece* (contralto solo); 6. *Dança da Bonança* por ter finalmente chovido; 7. *Final* – uma incógnita (acorde de D⁷ (fl., ob., cl.), sem resolução, característica da música nordestina). (CARDOSO, 2001, prefácio).

É importante ressaltar que também eu, ao compor *O sertão de ser tão só*, busquei imprimir em minha obra esse mesmo tipo de solidariedade, ainda que de maneira modesta e subjetiva, na medida em que as dificuldades enfrentadas pelas pessoas que vivem naquela região foram para mim – para dizer o mínimo – uma fonte de inspiração artística. Dessa maneira, as obras se prestaram mais do que adequadamente ao meu propósito, fornecendo subsídios musicais e extramusicais não só para uma ambientação sonora típica daquela região, especialmente de suas manifestações culturais e religiosas, mas também para promover intertextualidades mais profundas e complexas. Portanto, as características – tão comuns e tão dessemelhantes – dos materiais composicionais foram determinantes em todos os níveis de estruturação do movimento, o que inclui desde o uso pontual de melodias ou fragmentos melódicos, até a concepção da forma, na medida em que busquei proceder pela não linearidade, pela incoerência ou desunidade estrutural, como será visto adiante.

De maneira geral, boa parte dos processos composicionais empreendidos corresponde a uma série de diferentes técnicas e procedimentos de manipulação dos materiais composicionais. Nesse sentido, procurei contemplar algumas das características da música “pós-moderna” mencionadas por Jonathan Kramer (2002, p. 16-17), especialmente quando se

refere ao “desdém pelo valor frequentemente inquestionável da unidade estrutural”, à “inclusão de citações ou referências à música de diversas tradições e culturas”, além da “abrangência de contradições, fragmentações e descontinuidades, pluralismo e ecletismo”, dentre outras. Além disso, busquei explorar algumas das técnicas e características discriminadas por Richard Taruskin (2010, p. 411-472), a exemplo da citação, colagem, poliestilismo, etc., que, segundo o autor, são também recorrentes em determinadas obras do final do século XX que ele classifica como “pós-modernas”. O emprego de tais processos composicionais, em maior ou menor grau, teve por objetivo estabelecer relações de intertextualidade com os diferentes textos e contextos dos materiais composicionais. Assim, destacarei aqui apenas aqueles processos que cumpriram com essas funções ou que considero mais relevantes no plano estrutural do movimento.

Dois aspectos comuns a praticamente todos os processos composicionais de *II. Procissão* é que eles apresentam, essencialmente, citações – literais ou não – e constituem gestos musicais bem definidos, coincidindo, na maioria das vezes, com uma seção independente de grandes ou pequenas proporções. A sucessão de gestos (seções), por sua vez, constitui a própria estrutura formal do movimento, que claramente não apresenta compromisso nenhum com as formas musicais mais tradicionais ou tampouco remonta aos planos convencionais de desenvolvimento formal, como exposição, desenvolvimento, recapitulação, etc. Portanto, podemos afirmar de antemão que se trata de uma grande colagem de citações e gestos, com cenas musicais¹¹³ entrecortadas.

Na Introdução, bem como em outras seções posteriores, lancei mão de citações literais simultâneas, tendo em vista uma ressignificação do sentido original da música pelo simples fato de estar agora inserida num novo contexto, tal qual descreve Edson Zampronha:

As citações adquirem um significado especial na música realizada no período pós-moderno, e seu uso revela uma busca por referencialidades que deem novas significações à obra. As citações podem transferir referências à música, podem ser deslocadas de suas funções originais para adquirir outras, e podem estar conectadas a uma estrutura profunda de modo a gerar uma expressividade muito consistente. (ZAMPRONHA, 2009, p. 145).

¹¹³ Empregamos aqui a expressão cenas musicais para evidenciar o caráter imagético, episódico e programático do movimento, que já é sugerido pelo seu próprio título – *II. Procissão*. Além disso, as indicações dos diferentes andamentos, a exemplo de *Cortejo* ♩ = 60 e *Quermesse* ♩ = 72, fazem alusão, respectivamente, ao próprio cortejo de pessoas numa procissão e à festa de largo comum após esse tipo de manifestação religiosa.

Nesse sentido, foram utilizados excertos da introdução de *Procissão das Carpideiras* (c. 1-18), sem qualquer alteração, que serviram de plano de fundo ou acompanhamento para a melodia integral do hino *Bendita e Louvada Seja*, transposta para a tonalidade de Dó Maior. O resultado sonoro é, então, uma densa textura de caráter lúgubre que remonta a um cortejo religioso numa procissão de Sexta-Feira da Paixão:

The image shows a musical score for a full orchestra, titled 'Exemplo 60: Introdução com citações simultâneas (c. 1-18)'. The score is in 4/4 time and has a tempo marking of 'Cortejo ♩ = 60'. The instruments listed are Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, Fagote, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score features various dynamics such as ppp, p, and f, and includes markings for 'jato de ar' and 'cresc.'. The score is a complex orchestration with multiple layers of sound.

Exemplo 60: Introdução com citações simultâneas (c. 1-18).

No Exemplo 60, vemos que as cordas executam na íntegra os compassos iniciais da obra de Lindemberg Cardoso, exceto pelo fato de que agora são instrumentos solistas e também pelos *pizzicati* executados com a mão esquerda no violino II (c. 15). Nesse mesmo compasso, ocorre ainda outra citação da mesma obra, que é o intervalo de 9M entre as notas Ré e Mi, executado pelo fagote e oboé, tendo sido utilizado diversas vezes ao longo do movimento. Já a melodia do hino religioso ficou a cargo da trompa, pelo seu timbre metálico e majestoso, com alguns breves contracantos e dobramentos em terças no fagote. Outros elementos presentes nesse trecho possuem apenas uma função orquestral de colorido timbrístico.

Mais adiante, num segundo gesto com andamento mais rápido (c. 19-21), temos a citação da melodia principal de *Procissão*, de Gilberto Gil, porém de maneira fragmentada, sendo tocada inicialmente pelo fagote, violoncelo e contrabaixo, seguidos do oboé e clarinete:

Quermesse ♩ = 72

Exemplo 61: Citação fragmentada de *Procissão* de Gilberto Gil (c. 19-21).

A citação nesse caso faz alusão às festas populares de largo ou quermesses, muito comuns nas diversas manifestações e festas religiosas do calendário litúrgico e não menos importantes para o fortalecimento da fé e a formação religiosa do povo. A própria letra da música e, particularmente, o comentário do compositor sobre sua canção, também retratam essa mesma realidade, além de trazerem à tona alguns dos problemas decorrentes das difíceis condições em que ainda vive boa parte do povo nordestino:

A locação da música é em Ituaçu, minha cidade, no interior da Bahia, onde nos dias de festa religiosa as procissões passavam e eu, criança, olhava. Uma canção bem ao gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético. A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá; logo, tinha um compromisso telúrico com aquilo. (GIL, 1967).

Fica claro que a intertextualidade aqui ocorre num nível ainda mais profundo, extrapolando, e muito, os limites do âmbito estritamente musical. De maneira análoga, a citação seguinte – a oração *Meu Divino São José* – também dá margem a intertextualidades mais amplas, haja vista que aborda o tema da seca no sertão como no verso: “Dai-nos chuva com abundância” – um pedido clamoroso ao santo por chuva. Tal citação ocorre nos compassos 22 a 28, com a melodia da oração executada integralmente pelo violino I e dobrada uma oitava abaixo pela viola, emulando um coro de vozes femininas e masculinas:

The image displays a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section (top) consists of Flauta, Oboé, Clarinete B \flat , Trompa F, and Fagote. The string section (bottom) consists of Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is marked 'Cortejo' with a tempo of quarter note = 60. Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include 'molto portato' and 'rubato' for the strings.

Exemplo 62: Citação de *Meu Divino São José* (c. 22-28).

Podemos perceber, no Exemplo 62, a indicação de *molto portato* para a execução da melodia, que foi empregada para reforçar o seu caráter clamoroso. Outros elementos que contribuem nesse sentido, agregando maior expressividade e dramaticidade à textura, são os agudos e reiterados ataques da flauta, oboé e clarinete, que poderiam ser imagetivamente associados ao canto estridente e esganiçado de algumas aves do sertão, como o carcará por exemplo. Aqui também foram feitas algumas citações pontuais, como novamente o intervalo de 9M na trompa e no fagote, podendo ser também associado ao som de uma enxada, além do fragmento melódico executado pelo violino II, que corresponde exatamente à melodia inicial da parte para contralto solo de *Procissão das Carpideiras*.

Uma nova referência às partes das vozes femininas dessa mesma obra ocorre logo em seguida (c. 29), quando da mudança da fórmula de compasso, havendo ali uma transcrição das vozes cantadas na obra original para as cordas:

The musical score for Example 63, measures 29-35, is presented in a standard orchestral format. It features ten staves: Flauta, Oboé, Clarinete B, Trompa F, Fagote, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwind section (Flauta, Oboé, Clarinete B, Trompa F, Fagote) plays a melodic line that is fragmented and repeated. The string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo) provides a harmonic accompaniment, with the Violino I and II parts marked *mf* and *f*, and the Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts marked *pizz.* (pizzicato). The score includes various dynamic markings such as *f* and *fp*, and articulation marks like accents and slurs.

Exemplo 63: Citações em planos distintos (c. 29-35).

No trecho apresentado no Exemplo 63, também podemos notar que há uma sobreposição de planos musicais distintos, estando o plano das cordas sobreposto pelo plano das madeiras, no qual é feita uma citação da melodia do hino *Bendita e Louvada Seja*, porém de maneira fragmentada e através de um breve procedimento canônico a um intervalo de 5J.

Já na penúltima seção (c. 36-51), foram utilizados os mesmos processos descritos até aqui, mas dessa vez em conjunto com técnicas composicionais minimalistas, no caso, processos de repetição¹¹⁴:

¹¹⁴ Cf. CERVO, 2005a, p. 28-29.

The image displays a musical score for a piece titled "Quermesse" with a tempo marking of quarter note = 72. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flauta, Oboe, Clarinete Bb, Trompa F, and Fagote. The second system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The music features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and articulations like *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The score shows a complex interplay of instruments, with some parts being repeated or transposed.

Exemplo 64: Seção com citações e processos de repetição (c. 36-42).

No Exemplo 64, que corresponde à porção inicial da referida seção, podemos identificar as citações das obras *Procissão das Carpideiras* e *Procissão*. No primeiro caso, trata-se do fragmento melódico executado inicialmente pelo fagote (c. 36), que é repetido e transposto cromaticamente pelos diferentes instrumentos até se chegar a uma espécie de *stretto*, que vai ficando cada vez mais cerrado, culminando mais adiante num adensamento textural de grande efeito. No segundo caso, fiz a transcrição do dedilhado que o próprio Gilberto Gil executa ao violão¹¹⁵ sobre os acordes de Mi Maior (E) e Lá Maior (A)¹¹⁶, do qual extraí os elementos a serem utilizados nos processos de repetição. Tais elementos correspondem basicamente às linhas de baixo com a configuração rítmica de 3+3+2¹¹⁷, executadas nos bordões do instrumento, transcritas para violoncelo e contrabaixo, além de outras células rítmicas e alturas que compõem o restante do dedilhado, sendo distribuídas gradualmente ao longo da seção, através de “processo aditivo por grupo” e “processo aditivo textural” (CERVO, 2005a, p. 30-43).

¹¹⁵ Para essa transcrição específica utilizamos o registro do show *Gilberto Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP - 1973*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?noticia&id=2288>. Acesso em: 23 ago. 2015.

¹¹⁶ A transcrição integral do dedilhado corresponde exatamente à parte executada pelo fagote a partir do compasso 42, alternando-se com o clarinete nos compassos seguintes.

¹¹⁷ Essa mesma configuração ou acentuação rítmica é bastante característica no baião e em outros gêneros musicais nordestinos.

Vale ressaltar que essa mesma seção corresponde ao ponto mais contundente e dramático de todo o segundo movimento, sendo encerrada com mais uma citação literal da canção de Gil (c. 50), seguida do estridente ataque das madeiras (c. 51):

The musical score for Example 65 consists of two systems of staves. The first system includes Flauta, Oboé, Clarinete B \flat , Trompa F, and Fagote. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is marked with 'rall.', 'Cortejo ♩ = 60', and 'attacca'. Dynamics range from *f* to *ff*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern, while the strings play a tremolo. The woodwinds play a melodic line. The score ends with a fortissimo attack in tutti.

Exemplo 65: Compassos finais de II. Procissão (c. 50-57).

A última seção do movimento (c. 52-57), mostrada no Exemplo 65, assim como em *I. Lamento*, é também mais transitória que conclusiva. Vale ressaltar que o conteúdo musical utilizado aqui é o mesmo da Introdução do primeiro movimento, sendo vagamente derivado de trechos diversos das partes e texturas vocais de *Procissão das Carpideiras*. O movimento é finalmente arrematado por um trinado na flauta seguido de um breve e fortíssimo ataque em *tutti*, com a nota Mi sendo sustentada pelo fagote – um ponto de intercessão com o movimento seguinte.

4.2.3 III. Esperança

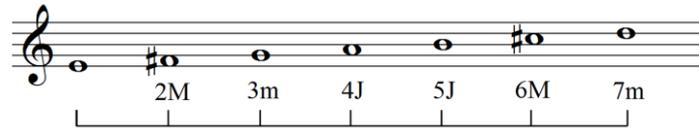
O terceiro e último movimento, *III. Esperança*, corresponde à etapa final de todo o percurso programático da obra, simbolizando, como já mencionei, a superação das dramáticas adversidades da vida por meio da fé e, mais que isso, a redenção do próprio gênero humano. Nesse movimento em especial, lancei mão de uma vasta gama de recursos expressivos relativos, sobretudo, ao timbre e à textura musical, mediante o emprego de efeitos sonoros diversos, técnicas instrumentais estendidas e notação musical contemporânea. Assim, grande parte de todo o processo de estruturação musical se resume basicamente à exploração e manipulação – essencialmente timbrística e textural – dos materiais composicionais, que compreendem três elementos distintos.

O primeiro e principal elemento composicional consiste numa breve melodia, de caráter suave e expressivo, algo entre o *dolce* e o *spirituoso*. Trata-se, na verdade, de uma variação rítmico-melódica de uma frase musical bastante recorrente na música popular regional, tendo sido utilizada por notórios compositores nordestinos, a exemplo de Dominginhos (*Isso aqui tá bom demais*), Alceu Valença (*Coração bobo*) e Lenine (*Lavadeira do rio*). Essa melodia é executada na íntegra pela primeira vez, somente a partir do compasso 23, pelo oboé:



Exemplo 66: Melodia principal executada pelo oboé (c. 23-30).

Aqui, a própria escolha do oboé denota uma primeira preocupação com o timbre, posto que sua densa sonoridade e profunda expressividade reforçam o caráter melódico por mim intencionado. Do ponto de vista da organização das alturas, assim como no primeiro movimento, podemos observar no Exemplo 66 que a melodia, além de se restringir ao âmbito de uma oitava, também foi construída sobre o modo Dórico, preservando, portanto, aquela mesma estrutura intervalar e sabor modal característicos. Dessa vez, porém, o modo empregado foi o de Mi Dórico (Mi-Fá#-Sol-Lá-Si-Dó#-Ré):



Exemplo 67: Estrutura intervalar do modo de Mi Dórico.

Outro importante elemento que serviu de material composicional é o próprio acompanhamento da melodia principal, um *ostinato* com centro tonal em Lá, executado pelo violoncelo e pelo contrabaixo e que apresenta uma estrutura rítmica novamente baseada no padrão de 3+3+2:

Exemplo 68: Acompanhamento da melodia principal (c. 21-22).

Por sua vez, o último – porém não menos relevante – elemento composicional consiste não numa melodia propriamente dita ou em algum acompanhamento específico, mas em todo o conteúdo musical derivado da seguinte escala pentatônica menor (Mi-Sol-Lá-Si-Ré)¹¹⁸, bem como de suas possíveis transposições ou modos de transposição:



Exemplo 69: Escala pentatônica menor.

A escala pentatônica, exibida no Exemplo 69, trata-se de nada mais do que um subconjunto do próprio modo de Mi Dórico (Exemplo 67), tendo sido utilizada indiscriminadamente de várias maneiras, ora na construção de melodias ou fragmentos melódicos, ora na construção de acordes com quartas sobrepostas, especialmente nas seções ou subseções de transição. Do ponto de vista poético, o emprego dessa escala também se

¹¹⁸ Se quisermos ser ainda mais precisos, a referida escala corresponde, na verdade, ao 5º modo da escala pentatônica diatônica de Sol: Sol-Lá-Si-Ré-Mi (PERSICHETTI, 2012, p. 40-41).

justifica na medida em que busquei evocar certa simplicidade ou primitivismo, o que não deixa de ser um traço característico do sertão nordestino.

De maneira geral, os materiais composicionais foram empregados ao longo de todo o movimento por meio de procedimentos diversos, quer através de repetições, quer de variações, de modo a estruturar seções e subseções formais claramente definidas. No entanto, esses mesmos procedimentos não constituem necessariamente algum tipo de desenvolvimento (motívico, melódico, temático, etc.) convencional, mas sim reexposições ou reorquestrações ou – melhor ainda – ressignificações com variadas possibilidades de colorido timbrístico e textural. Vale recordar que em relação à estruturação da obra como um todo, mas sobretudo deste movimento em particular, não foi feito nenhum tipo de esboço ou planejamento composicional prévio e ordenado – muito pelo contrário. Vali-me de um processo de criação bastante intuitivo, não linear, lançando mão inclusive da própria improvisação como ferramenta composicional. Nesse sentido, podemos dizer que o movimento foi composto de dentro para fora ou “de baixo [material] para cima [forma]” (REYNOLDS, 2002, p. 5), ou seja, toda a sua estruturação formal – o topo ou o nível superior – decorre dos materiais composicionais utilizados – a base ou o nível inferior.

Tendo dito isso, já nos compassos iniciais da obra, podemos observar um gesto musical, em que derivações da referida escala pentatônica foram utilizadas:

Descompassado, dissoluto

The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, and Fagote. The score is for a section marked "Descompassado, dissoluto". The Flauta part has a 4-measure phrase starting with a *mf* dynamic and ending with a *ff* dynamic. The Oboé part has a 2-measure phrase starting with a *mf* dynamic and ending with a *ff* dynamic. The Clarinete Bb part has a 3-measure phrase starting with a *mf* dynamic and ending with a *ff* dynamic. The Trompa F part has a 3-measure phrase starting with a *mf* dynamic and ending with a *ff* dynamic, with a "cui-vré" marking. The Fagote part has a 1-measure phrase starting with a *mf* dynamic and ending with a *ff* dynamic. The score is written in 3/4 time and features a pentatonic scale gesture in five parts.

Exemplo 70: Gesto inicial baseado na escala pentatônica (c. 1-2).

O primitivismo ao qual me referi anteriormente é reforçado aqui, conforme ilustra o Exemplo 70, pela dinâmica (*crescendo*) e pelos efeitos de articulação (*frullato* e *cuivré*) dos instrumentos de sopro, culminando com um ataque na nota mais aguda possível. Esse mesmo gesto inicial   reiterado ao longo do movimento com diversas varia es, inclusive no arremate final, cumprindo uma fun o ou um papel estrutural, na medida em que delimita algumas das se es da forma (c. 9-10, 20, 47-48, 76-77 e 119-120).

Ainda na se o inicial, poucos compassos depois (c. 6), a melodia principal também   apresentada, porém, de maneira parcial e fragmentada:

The musical score for Example 71 consists of five staves, each representing a different woodwind instrument. Above the staves, a dashed line indicates a 10-second duration. The instruments are: Flauta (Flute), Obo  (Oboe), Clarinete B  (Bass Clarinet), Trompa F (F Horn), and Fagote (Bassoon). Each staff begins with a measure marked '6'. The Flauta part features a triplet of notes (labeled '3') followed by a long note. The Obo  part starts with a single note (labeled '1'). The Clarinete B  part starts with a triplet of notes (labeled '2'). The Trompa F part starts with a single note (labeled '4'). The Fagote part starts with a triplet of notes (labeled '5'). All parts are marked with the dynamic 'mp' (mezzo-piano). The notes are connected by horizontal lines, indicating they are sustained or tied across measures.

Exemplo 71: Fragmenta o da melodia principal (c. 6).

Vemos, no Exemplo 71, que algumas das notas da melodia foram prolongadas e distribuídas entre os instrumentos de sopro, o que caracteriza uma “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodie*)¹¹⁹. Além disso, o prolongamento das notas pelos respectivos instrumentos resulta num progressivo adensamento sonoro, uma espécie de verticaliza o ou texturiza o do conteúdo melódico (horizontal).

¹¹⁹ A “melodia de timbres”, tradu o do alemão *Klangfarbenmelodie*, pode ser considerada uma técnica composicional que consiste basicamente na fragmenta o de uma linha melódica em diversos instrumentos, de maneira que o timbre passa a ser considerado um parâmetro estrutural tão ou mais importante que a própria altura e a intensidade (dinâmica) do som. O conceito foi desenvolvido pelo compositor Arnold Schoenberg (1874-1951), nas páginas finais do seu tratado de Harmonia: “Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre timbre e altura tal e qual   habitualmente expressa. Acho que o som se faz perceptível através do timbre, do qual a altura   uma dimensão. O timbre  , portanto, o grande território e a altura, um distrito” (SCHOENBERG, 2011, p. 578).

Esse mesmo procedimento de fragmentação do material composicional é reiterado nos compassos 7-8, porém sobre a escala pentatônica, mediante o emprego do chamado “contraponto aleatório” (LUCAS, 2000, p. 5), técnica composicional desenvolvida pelo compositor polonês Witold Lutoslawski (1913-1994), em que módulos de repetição com fragmentos melódicos são executados simultaneamente, resultando numa massa sonora heterogênea – no trecho em particular, uma textura musical com relativa atividade rítmica e colorido orquestral.

Já entre os compassos 10-19, encontramos uma linha melódica (*solo*) dedicada exclusivamente ao contrabaixo, tendo sido composta a partir do acompanhamento da melodia principal (Exemplo 68), mais precisamente da linha do baixo em *pizzicato*:

Marcado, rítmico ♩ = 132
 solo
 pizz.
 8^{va}

10

15

mf

f

Exemplo 72: *Solo* de contrabaixo baseado no acompanhamento (c. 10-19).

Podemos identificar, no Exemplo 72, que a divisão rítmica de 3+3+2 ocorre reiteradamente a cada dois compassos, inclusive com as mesmas notas do referido acompanhamento (Lá, Mi e Sol). Entretanto, nos compassos intercalados, o conteúdo musical difere bastante. Em tais compassos, a melodia foi composta de maneira livre e relativamente improvisada, resultando numa mistura de modos que compreende, em toda a sua extensão: Lá Dórico, Lá Frígio, Dó Mixolídio (#11)¹²⁰ e Dó Mixolídio (b9, #11).

Se considerarmos a forma geral do movimento, naquilo que concerne estritamente ao uso da escala pentatônica, veremos que há duas seções estruturalmente relevantes. A primeira delas se encontra nos compassos 49-54 e apresenta um *solo* de flauta composto apenas com as notas da escala:

¹²⁰ O modo Mixolídio (#11) é também chamado de Lídio (b7) por alguns autores ou mesmo de *escala nordestina* por outros, haja vista a sua ampla utilização e recorrência em diversos gêneros musicais daquela região.

Exemplo 73: Solo de flauta baseado na escala pentatônica (c. 49-54).

No *solo* do Exemplo 73, foram reiterados alguns dos fragmentos melódicos da introdução, porém de maneira bastante distinta, sobretudo do ponto de vista expressivo e das inflexões de caráter. Destaco aqui as sonoridades e os efeitos obtidos através do uso de notação contemporânea (*accelerando* e *ritardando*, *vibrato* microtonal, etc.).

A outra seção em que a escala pentatônica é utilizada, inclusive de maneira mais incisiva e contundente, encontra-se nos compassos 78-96, na qual novamente ocorre um breve *solo* de flauta, recapitulando, ainda que vagamente, o *solo* anterior:

Exemplo 74: Seção baseada na escala pentatônica (c. 81-85).

Podemos verificar, tanto no Exemplo 74, quanto na seção como um todo, que a reiterada acentuação rítmica e dinâmica, além da própria irregularidade métrica, constituem elementos que contribuem significativamente para o caráter enérgico e vigoroso da seção. Trata-se, portanto, de um dos momentos mais cruciais de todo o movimento, que não só antecede como cria uma grande expectativa para a seção final.

Ao considerarmos, por outro lado, as seções em que apenas a melodia principal e o seu acompanhamento foram empregados, deparamo-nos com três seções de importância estrutural. É o caso, por exemplo, da seção compreendida entre os compassos 31-42, na qual a

melodia é repetida pelo clarinete e transposta para outros instrumentos, sendo ornamentada com dobramentos e contracantos, ao passo que o acompanhamento varia gradual e progressivamente. Temos também o trecho executado pelas cordas em *pizzicato*, nos compassos 63-75, que corresponde a uma variação transposta do mesmo acompanhamento, porém tendo o Mi como centro tonal. E, finalmente, chegamos à última seção a partir do compasso 100, na qual ambos os elementos são reutilizados, de maneira que o acompanhamento, agora a cargo dos sopros, é seguido por um cânone da melodia principal (c. 104) nas cordas:

The image shows a musical score for five string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is for measures 104 to 108. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is marked with *mf* (mezzo-forte). The score shows a canon where the melody is passed between instruments. The Violoncello and Contrabaixo start the melody in measure 104. The Viola and Violino II enter in measure 105. The Violino I enters in measure 106. The score includes dynamic markings (*mf*) and hairpins indicating volume changes.

Exemplo 75: Cânone da melodia principal nas cordas (c. 104-108).

Aqui, a considerável expansão do âmbito e a densa textura musical constituem estratégias composicionais e orquestrais que proporcionam um grande impacto sonoro, resultando num final apoteótico e arrebatador – o homem novo, despojado do homem velho, morre para o pecado e enfim nasce para a vida eterna.

Após constatar o emprego de uma grande variedade de técnicas e procedimentos composicionais, *O sertão de ser tão só* pode ser classificada como sendo poliestilística, o que inclusive corresponde a mais uma das aqui mencionadas características da música dita pós-moderna.

Outro aspecto digno de nota diz respeito à estruturação formal pouco convencional de cada um dos movimentos e da obra como um todo. Como vimos, a forma foi estruturada, conforme Reynolds (2002, p. 5), no sentido “base-topo” (*bottom-up*), sendo um resultado ou uma consequência da disposição ou organização dos materiais composicionais. Portanto, não obstante o caráter programático e teleológico da obra, não foi feito nenhum tipo de planejamento composicional e todo o processo se deu de maneira bastante intuitiva ou mesmo

experimental, no sentido literal do termo. No entanto, por mais que eu tenha buscado compor de maneira não linear ou não direcional, procedendo prioritariamente pela desunidade ou pela heterogeneidade, dei-me conta de que a atividade composicional sempre acaba sendo em alguma medida lógica, racional e, portanto, coerente. O que, em certo sentido, acabou amenizando a minha intenção inicial.

Por fim, *O sertão de ser tão só* pode ser considerada uma obra sacra em sentido amplo e religiosa em sentido estrito, isto é, não litúrgica. As suas motivações ou inspirações estão em conformidade com os princípios gerais dos documentos eclesiais, na medida em que “embora não sendo destinada principalmente ao serviço da sagrada liturgia, todavia, pelo seu conteúdo e pelas suas finalidades, importa muitas vantagens à religião”, exercendo nas almas dos fiéis “uma grande e salutar influência” e constituindo “uma eficaz ajuda para o apostolado católico” (MSD, 16).

4.3 Missa Nupcial (2014)

Escrita em 2014, para coro misto (SATB) e trio (violino, violoncelo e piano) e com duração total aproximada de 28’30”, a *Missa Nupcial*¹²¹ é uma obra essencialmente litúrgica, dedicada à celebração matrimonial com Missa, dentro do rito católico romano. Do ponto de vista de sua estruturação, cada um dos doze movimentos cumpre uma função específica dentro do rito e da liturgia, de acordo com as respectivas etapas da celebração:

Movimento	Duração
<i>I. Cortejo de Entrada: Padrinhos, Pais e Noivo</i>	4’30”
<i>II. Cortejo de Entrada: Damas e Pajens</i>	1’45”
<i>III. Cortejo de Entrada: Noiva (Ave Maria)</i>	2’40”
<i>IV. Senhor</i>	1’40”
<i>V. Glória</i>	2’25”
<i>VI. Aleluia</i>	0’30”
<i>VII. Bênção das Alianças</i>	1’40”
<i>VIII. Santo</i>	1’25”
<i>IX. Cordeiro de Deus</i>	1’00”
<i>X. Comunhão (Ave Verum Corpus)</i>	3’30”
<i>XI. Assinaturas e Cumprimentos</i>	2’50”
<i>XII. Cortejo de Saída (Oração de São Francisco)</i>	4’35”

Quadro 12: Estrutura de Missa Nupcial.

¹²¹ Obra estreada em 19 de julho de 2014, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé (Rio de Janeiro, RJ), pelo Madrigal Contemporâneo, sob regência de Danielly Souza.

Enquanto alguns movimentos cumprem um papel – digamos – mais acessório dentro da celebração, outros possuem maior funcionalidade litúrgica, isto é, estão mais intimamente associados aos textos e à própria ação litúrgica. No primeiro grupo, podemos incluir os movimentos I, II, III, VII, XI e XII, que servem de pano de fundo musical para os momentos cerimoniais extralitúrgicos ou simplesmente de acompanhamento aos diversos cortejos de entrada e saída. Já os movimentos IV, V, VI, VIII, IX e X¹²², constituem parte integrante da Missa, seja dos Ritos Iniciais, da Liturgia da Palavra, da Liturgia Eucarística ou dos Ritos Finais.

No que tange o seu conteúdo musical, a *Missa Nupcial* compreende uma vasta gama de técnicas e estilos composicionais, podendo ser classificada como uma obra poliestilística. Porém, há a prevalência de uma estética mais próxima do minimalismo ou do pós-minimalismo, especialmente pela instrumentação reduzida, pelo uso de uma linguagem harmônica muitas vezes simplificada e às vezes tonal, pela estaticidade e não direcionalidade harmônica, pelo emprego de ostinatos, *tintinabuli*, pandiatonicismo, etc.

Mas para além das finalidades estéticas, a maior parte dessa simplificação se justifica, na verdade, por razões mais práticas, isto é, pela viabilidade de execução da obra em poucos ensaios e por um grupo reduzido, inclusive bastante comum nas celebrações matrimoniais, além das questões relativas ao espaço sagrado, inapropriado para experimentalismos supérfluos, e à própria aceitação do público comum, em sua maioria desabitado com linguagens musicais pós-tonais.

Não obstante tudo isso, como veremos, a obra definitivamente não se limita a uma linguagem musical simplificada, sendo também composta por uma grande variedade de elementos mais complexos e sofisticados, num todo orgânico e coerente.

4.3.1 I. Cortejo de Entrada: Padrinhos, Pais e Noivo

O primeiro movimento, *I. Cortejo de Entrada: Padrinhos, Pais e Noivo*, corresponde à música de entrada da cerimônia e sua função dentro da liturgia equivale à do canto de entrada na celebração da Missa, conforme dispõe a Instrução Geral do Missal Romano (IGMR)¹²³:

¹²² É importante ressaltar que os movimentos *IV. Senhor*, *V. Glória*, *VIII. Santo* e *IX. Cordeiro de Deus* pertencem tradicionalmente ao Ordinário da Missa.

¹²³ O texto referente à Instrução Geral do Missal Romano (IGMR) foi extraído de REUNIDOS, 2006.

Reunido o povo, enquanto o sacerdote entra com o diácono e os ministros, começa o canto da entrada. A finalidade desse canto é abrir a celebração, promover a união da assembleia, introduzir no mistério do tempo litúrgico ou da festa, e acompanhar a procissão do sacerdote e dos ministros. (IGMR, 47).

Logo, a principal finalidade da música nesse momento é preparar e predispor a assembleia aos mistérios sacramentais do matrimônio, mais até do que servir de acompanhamento à procissão de clérigos. Mesmo porque, por se tratar de uma cerimônia de casamento, a procissão de entrada é composta não pelo sacerdote e demais ministros, mas pelos padrinhos, pais, damas e pajens, além dos próprios noivos. Nesse sentido, os dois movimentos subsequentes (II e III) cumprem também com o mesmo papel.

No que se refere especificamente ao seu conteúdo musical, o movimento inicial é relativamente simples, tendo sido estruturado em três seções bem definidas, de acordo com as entradas dos respectivos cortejos:

Seção	Compasso
Entrada dos padrinhos	1-50
Entrada dos pais	51-90
Entrada do noivo	91-151

Quadro 13: Estrutura de I. Cortejo de Entrada: Padrinhos, Pais e Noivo.

Cada uma das seções possui um bloco de repetição (*ritornello*) que deve ser executado continuamente enquanto durar a entrada de cada um dos cortejos. Assim, a seção correspondente à entrada do noivo só deve começar a ser tocada depois de encerrada a seção de entrada dos pais, que – por sua vez – deve ser executada somente após a entrada de todos os padrinhos. Optei por essa estratégia de estruturação porque tanto a quantidade de padrinhos quanto a duração da entrada de cada cortejo podem variar de cerimônia para cerimônia, demandando mais ou menos tempo de música. Logo, por uma questão de praticidade, essa me pareceu uma boa solução.

Ao optar pelos blocos de repetição, procurei, então, criar uma melodia cíclica, isto é, que poderia ser repetida continuamente de maneira que não soasse enfadonha e desagradável:

Festivo $\text{♩} = 104$
Entrada dos padrinhos

Piano

p cresc.

Pno.

Exemplo 76: Melodia cíclica (c. 1-20).

Tal melodia, exposta no Exemplo 76, encontra-se na tonalidade de Ré Maior e possui uma estrutura motívica e fraseológica relativamente simétrica, na qual porções da própria melodia são consecutivamente repetidas e transpostas diatonicamente. O seu caráter cíclico é reforçado especialmente pelo uso de movimento por grau conjunto (escalar), ascendente e descendente, resultando num sinuoso contorno melódico que enfim retorna ao ponto de partida – a nota Mi 4. Ao longo de todo o movimento, essa mesma melodia é repetida ininterruptamente, sendo dobrada em intervalos de terças, sextas e oitavas, caracterizando uma espécie de moto contínuo, que pode ser associado a uma estética minimalista ou pós-minimalista.

Há, ainda, outros aspectos que constituem fator significativo na composição deste movimento em particular. Tratam-se das relações de intertextualidade, isto é, das citações de obras bastante recorrentes no repertório de cerimônias de casamento em geral e que, curiosamente, também se encontram na tonalidade de Ré Maior.

A primeira citação pode ser observada no segundo sistema do Exemplo 76, mais precisamente na linha do baixo do acompanhamento, realizado pela mão esquerda do piano a partir do compasso 11, em que são executadas as notas: Ré-Dó#-Si-Lá-Sol-Fá#-Sol-Mi-Lá. Essa citação corresponde ao trecho inicial do *Cânone em Ré Maior*, P. 37, de Johann Pachelbel (1653-1706):

Exemplo 77: Pachelbel, *Cânone em Ré Maior* (c. 1-7).

O trecho citado na linha do baixo do acompanhamento consiste essencialmente nas mesmas notas tocadas pelo violino I, em destaque no Exemplo 77 (c. 5-6), porém com ligeiras alterações, além de adequações métricas e rítmicas. E, assim como a melodia principal, a referida linha do baixo se repete durante todo o movimento, sendo posteriormente dobrada em oitavas, pelo próprio piano e também pelo violoncelo, caracterizando uma espécie de baixo ostinato (*basso ostinato* ou *ground bass*), comum na música barroca e também minimalista.

Já a segunda citação corresponde ao trecho inicial da melodia do segundo movimento, *II. Ária*, da *Suíte para Orquestra N° 3 em Ré Maior*, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), executada pelo violino I:

Exemplo 78: Bach, *Suíte para Orquestra N° 3 em Ré Maior*, *II. Ária* (c. 1-3).

Esse movimento é, na verdade, mais amplamente conhecido como *Ária da Quarta Corda* ou *Ária na Corda Sol*, em função do popular arranjo para violino, cordas e piano ou órgão do violinista alemão August Wilhelmj (1845-1908). Em sua adaptação, ainda hoje bastante revisitada, a música se encontra transposta um tom abaixo, na tonalidade de Dó Maior, permitindo com que a melodia possa ser integralmente executada uma oitava abaixo, na corda mais grave do violino.

Em minha obra, a melodia citada também se encontra na oitava inferior, porém na tonalidade original de Ré Maior, apresentando significativas variações métricas e rítmicas, sem perder de vista, no entanto, o contorno melódico original:

Exemplo 79: Citação da melodia da *Ária* com variações (c. 21-34).

Em relação à primeira citação, podemos dizer que essa segunda é mais evidente ou mais facilmente reconhecível, pois, mais do que como um acompanhamento ou um baixo ostinato, ela soa como um contracanto. Vale destacar, ainda, que essa mesma melodia ocorre novamente no compasso 51, no cortejo de entrada dos pais, sendo inclusive tocada na mesma região, mas dessa vez pelo violoncelo.

O último aspecto composicional a ser mencionado diz respeito ao emprego do coro, a partir da entrada do noivo (c. 91). Nessa seção, o coro executa em vocalise um novo contracanto em relação à melodia cíclica principal, que é repetido e transposto alternadamente entre as vozes e que vai pouco a pouco se encaminhando para a região aguda, com paralelismos ora de quintas, ora de terças. A partir do compasso 121, ocorre então um adensamento das vozes, que chega ao seu ápice no bloco de repetição ou *ritornello* final (c. 131-140):

Exemplo 80: Bloco de repetição final (c. 131-140).

Esse último bloco, conforme ilustrado no Exemplo 80, consiste no clímax de todo o primeiro movimento, correspondendo à chegada do noivo ao altar. Trata-se de uma seção bastante expressiva, com uma densa textura repleta de dissonâncias diatônicas, sobretudo entre as vozes e os instrumentos, que resultam numa ampla e etérea atmosfera sonora. Um sublime desfecho para a entrada de todo o primeiro cortejo, encerrando, assim, o movimento.

4.3.2 II. Cortejo de Entrada: Damas e Pajens

O segundo movimento, *II. Cortejo de Entrada: Damas e Pajens*, como o próprio título já diz, corresponde à procissão de entrada das crianças designadas como damas de honra e pajens do casamento. Trata-se, na verdade, de um arranjo exclusivamente instrumental de uma canção popular de minha autoria intitulada *Revoada*, escolhida justamente pela sua temática musical singela e infantil, adequada, portanto, ao momento e à ocasião.

Do ponto de vista de sua estruturação musical, o movimento é essencialmente tonal (tonalidade de Mi Maior) e apresenta uma forma seccional relativamente simples, com materiais temáticos distribuídos de acordo com as respectivas seções:

Seção	Compasso
Introdução	1-8
A	9-16
B ₁	17-21
B ₂	22-25
B ₂ (Repetição)	26-29
C	30-36
A (Recapitulação)	37-42

Quadro 14: Estrutura de *II. Cortejo de Entrada: Damas e Pajens*.

Na Introdução (c. 1-8), é apresentada uma variação do material temático principal, executada apenas pelo piano. Em seguida, na seção A (c. 9-16), o tema principal é então executado pelo piano com dobramentos melódicos em terças (mão direita), acompanhado por uma simples linha de baixo (mão esquerda) e ambos os materiais são respectivamente dobrados uma oitava abaixo pelo violino e pelo violoncelo em *pizzicato*:

Exemplo 81: Seção A (c. 9-16).

Já a seção B₁ (c. 17-21) consiste numa textura contrapontística em que é apresentada uma nova melodia na mão direita do piano:

Exemplo 82: Seção B₁ (c. 17-21).

Na seção B₂ (c. 22-25), o conteúdo harmônico de B₁ é repetido com pequenas variações, no entanto é introduzido um novo conteúdo melódico, executado desta vez pelo violino com o arco e acompanhado pelo piano. A mesma seção é então repetida (c. 26-29), porém a melodia é agora executada uma oitava acima pelo violino, com variações no acompanhamento e o acréscimo do violoncelo à textura:

Exemplo 83: Seção B₂ (c. 21-27)

A seção C (c. 30-36), por sua vez, consiste numa textura homofônica e apresenta elementos contrastantes em relação às demais seções. Nela, a melodia fica a cargo do violoncelo, sendo acompanhada por um contracanto simples no violino e no piano, que também executa uma espécie de baixo de Alberti (*basso d'Alberti*) na mão esquerda, provocando uma variação métrica na seção:

Exemplo 84: Seção C (c. 29-36).

E finalmente, na última seção (c. 37-42), é feita uma recapitulação da melodia principal da seção A, sendo apresentada parcialmente, porém com maior densidade sonora e intensidade dinâmica, enfatizando o desfecho do movimento:

Exemplo 85: Recapitulação da seção A (c. 37-42).

Observe-se que a última nota do violoncelo (Mi 3) é sustentada a fim de que o movimento seguinte seja, então, iniciado sem interrupção.

4.3.3 III. Cortejo de Entrada: Noiva (Ave Maria)

O terceiro movimento, *III. Cortejo de Entrada: Noiva (Ave Maria)*, corresponde à procissão de entrada da noiva e se trata de uma composição sobre a oração Ave Maria, com texto em português. Em geral, o movimento apresenta uma estética minimalista e uma textura pandiatônica, que transita entre o modo de Mi Lídio (Mi-Fá#-Sol#-Lá#-Si-Dó#-Ré#) e a tonalidade de Si Maior. Já o tratamento vocal dispensado ao coro consiste num tipo de textura homofônica que denomino de canção coral, isto é, os diferentes naipes vocais desempenham em conjunto um papel semelhante ao de um solista numa canção musical, assim o resultado sonoro é o de uma única melodia cantada ao longo de todo o movimento, adquirindo diferentes coloridos tonais (timbres) ao ser entoada pelos diferentes naipes.

A forma do movimento apresenta uma estrutura binária vinculada ao texto da oração:

Seção	Compasso
Introdução	1-5
A	6-17
B	18-32
A'	33-46
B'	47-59
Coda	60-71

Quadro 15: Estrutura de *III. Cortejo de Entrada: Noiva (Ave Maria)*.

A Introdução (c. 1-5) é marcada pela sustentação de uma única nota pelo violoncelo, ainda o Mi 3 do movimento anterior. Enquanto isso, são tocados os sinos do campanário, anunciando a entrada da noiva na Igreja. A partir de então, o piano executa um acompanhamento em *ostinato* que se seguirá durante todo o movimento.

Após alguns compassos, a seção A (c. 6-17) se inicia com os sopranos entoando a melodia, que gradualmente transita para os contraltos e os tenores:

The musical score for Section A (measures 6-17) is presented for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Soprano part starts with the lyrics "A - ve, Ma - ri - a, chei - a de gra - ça, o Se - nhor é con - vos - co...". The Alto, Tenor, and Bass parts enter later in the section, also with the lyrics "chei - a de gra - ça, o Se - nhor é con - vos - co...". The piano accompaniment features a steady *ostinato* pattern. The section concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Exemplo 86: Seção A (c. 6-17).

Logo em seguida, já na seção B (c. 18-32), a melodia, agora acompanhada também pelo violino, torna a ser cantada pelos sopranos, mas dessa vez em conjunto com os baixos e depois com os tenores (c. 24-31). A transição do colorido vocal da seção se encerra com os baixos e os contraltos cantando apenas a palavra final da frase – “Jesus” (c. 30-32):

The musical score for Example 87, Section B (measures 17-32) is presented in a multi-staff format. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. Dynamics include *mf* and *mp*. The lyrics are: "Ben - di - ta sois vós entre as mu - lher - res, Ben - di - to é o fru - to do vos - so ven - tre, Je - sus!".

Exemplo 87: Seção B (c. 17-32).

Completado esse ciclo, a seção A é repetida (c. 33-46) com pequenas variações, razão pela qual é denominada aqui de A'. As principais diferenças são a inserção de um contracanto responsivo entoado pelos baixos e de um novo acompanhamento em *ostinato* pelo violino, além da ampliação da seção pela inclusão de alguns compassos em função do texto.

Na seção B' (c. 47-59), continuam presentes as mesmas ideias de antes, sendo também repetidas com algumas pequenas modificações. As transições vocais dessa vez ocorrem entre sopranos e baixos, seguidos por sopranos e contraltos, e novamente por sopranos e baixos. Porém, o elemento que mais se distingue é o expressivo contracanto tocado pelo violoncelo, constituindo um fator determinante no caráter da seção:

Exemplo 88: Contracanto tocado pelo violoncelo na seção B' (47-60).

Finalmente, na Coda (c. 60-71) é entoado o “Amém” com grande intensidade dinâmica, através de seqüências harmônico-melódicas que culminam num acorde suspenso, mais precisamente o B^{SUS}:

Exemplo 89: Coda (c. 60-71).

O movimento se encerra com a abrupta suspensão do acompanhamento, um gesto muito comum na música minimalista, sendo também empregado em outros movimentos posteriores.

4.3.4 IV. Senhor

O quarto movimento, *IV. Senhor*, possui caráter dolente e é parte integrante do Ato Penitencial¹²⁴, correspondendo tradicionalmente ao primeiro movimento musical do Ordinário da Missa. Sua função litúrgica é fazer com que os fiéis possam rogar pela piedade e misericórdia divina:

Depois do ato penitencial inicia-se sempre o *Senhor, tende piedade*, a não ser que já tenha sido rezado no próprio ato penitencial. Tratando-se de um canto em que os fiéis aclamam o Senhor e imploram a sua misericórdia, é executado normalmente por todos, tomando parte nele o povo e o grupo de cantores ou o cantor. Via de regra, cada aclamação é repetida duas vezes, não se excluindo, porém, um número maior de repetições por causa da índole das diversas línguas, da música ou das circunstâncias. Quando o *Kyrie* é cantado como parte do ato penitencial, antepõe-se a cada aclamação uma “invocação”. (IGMR, 52).

Em geral, os processos composicionais empreendidos consistem basicamente em procedimentos canônicos (contraponto imitativo) que ocorrem em todo o movimento. Assim, já nos primeiros compassos (c. 1-4), o coro realiza imitações cromáticas a um intervalo de segunda que resultam num *cluster* diatônico (Lá-Si-Dó-Ré):

The musical score for 'Senhor' is presented in four staves, corresponding to the vocal parts: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The music is in 4/4 time and marked 'Dolente' with a tempo of ♩ = 94. The dynamics are marked 'p' (piano). The lyrics are 'Se - nhor,'. The score shows a diatonic cluster in the first four measures, where each voice part enters with a chromatic imitation of the previous part, creating a cluster of notes (Lá-Si-Dó-Ré).

Exemplo 90: *Cluster* diatônico (c. 1-4).

¹²⁴ Cf. IGMR, 51.

Em seguida, esse mesmo *cluster*, agora com uma nova disposição das notas, serve então de material para a confecção de uma espécie de sequência ou marcha harmônica diatônica, realizada pelos demais instrumentos (c. 4-13):

Exemplo 91: Sequência harmônica diatônica (c. 4-13).

Logo adiante (c. 14-32), novos procedimentos canônicos são empregados de maneira cíclica, através de transposições diversas de um mesmo motivo cromático, realizadas inicialmente pelo coro *a cappella* (c. 14-21) e seguidas por dobramentos nos instrumentos de cordas (c. 22-32):

2/

S
nós. Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós.

A
Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós.

T
Cris - to, ten - de pie - da - de de nós. Se - nhor, ten - de pie - da - de nós.

B
ten - de pie - da - de de nós. Se - nhor, ten - de pie - da - de nós.

VI.
mf

Vc.
mf

Exemplo 92: Procedimentos de imitação canônica (c. 14-27).

Vale destacar ainda o uso da fala ao invés do canto, ao final das imitações (c. 28-32), um recurso vocal relativamente simples que, no entanto, não só enfatiza o sentido e o caráter de súplica do texto, como reforça consideravelmente a sua dramaticidade:

28

S
mp falado ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* Se - nhor,

A
mp falado ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* Se - nhor,

T
mp falado ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* Se - nhor,

B
mp falado ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* ten-de, pi-e-da-de de nós. *p* Se - nhor,

Exemplo 93: Uso da fala (c. 28-37).

Por fim (c. 33-37), o cânone dos compassos iniciais é repetido, dessa vez em ordem inversa – do grave para o agudo, resultando no mesmo *cluster* diatônico de outrora, com o qual o movimento é arrematado.

4.3.5 V. Glória

O quinto movimento, V. *Glória*, é também parte integrante dos Ritos Iniciais e corresponde ao Hino de Louvor:

O *Glória* é um hino antiquíssimo e venerável, pelo qual a Igreja, congregada no Espírito Santo, glorifica e suplica a Deus Pai e ao Cordeiro. O texto deste hino não pode ser substituído por outro. Entoadado pelo sacerdote ou, se for o caso, pelo cantor ou grupo de cantores, é cantado por toda a assembleia, ou pelo povo que o alterna com o grupo de cantores ou pelo próprio grupo de cantores. Se não for cantado, deve ser recitado por todos juntos ou por dois coros dialogando entre si. (IGMR, 53).

Do ponto de vista musical, esse talvez seja o movimento mais difícil de toda a Missa, exigindo maior capacidade técnica não só do coro, mas também dos músicos acompanhantes, sobretudo em relação à afinação e aos aspectos métricos e rítmicos.

A obra apresenta uma forma seccionada, baseada em texturas musicais que se alternam, sendo estruturada da seguinte maneira:

Seção	Compasso
A	1-4
B	5-19
A'	20-27
B'	28-42
A''	43-49
B''	50-73
Coda	74-79

Quadro 16: Estrutura de V. *Glória*.

As texturas correspondentes às seções A, A' e A'', apresentam em geral as seguintes características: são homofônicas e homorrítmicas, possuem harmonias e paralelismos quartais, o texto é cantado em dinâmica *forte* e em formato próximo ao recitativo. Além disso, os instrumentos desempenham um papel de acentuação métrica:

Enérgico ♩ = 124

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

Violino
Violoncelo
Piano

Gló - ria, a Deus nas al - tu - ras, e paz na ter - ra, aos ho - mens por E - le - a - ma - dos.
e paz na ter - ra, aos ho - mens por E - le - a - ma - dos.
Gló - ria, a Deus nas al - tu - ras, e paz na ter - ra, aos ho - mens por E - le - a - ma - dos.

Exemplo 94: Seção A (c. 1-4).

Já as texturas da seções B, B' e B'', consistem basicamente em melodias líricas e contracantos cantados em dinâmica mais suave, respectivamente pelos sopranos e contraltos, sendo dobrados pelas cordas e acompanhados pelos ostinatos rítmicos do piano:

9

S
A
T
B

Vl.
Vc.
Pno.

Se - nhor Deus, rei dos céus, Deus Pai to - do - po - de - ro - so:
Se - nhor Deus, rei dos céus,

Exemplo 95: Seção B (c. 9-18).

Apesar das diferenças, uma característica comum a ambas as texturas é a intensa e constante variação métrica ou multimetria, realizada sobretudo em função da prosódia do texto. Outro aspecto relevante é que as seções são sempre intercaladas pelas mesmas ideias musicais ou gestos de transição, seja da seção A para B:

Exemplo 96: Gesto musical de transição da seção A para B (c. 7-8).

Ou da seção B para A:

Exemplo 97: Gesto musical de transição da seção B para A (c. 15-20).

Vale ressaltar que o gesto exposto no Exemplo 97 também ocorre na Coda (c. 74-79), sendo reforçado pelo coro que entoia o “Amém” final:

74 *p subito* *rall.*

S. Pai.

A. A - mém. A - mém.

T. A - mém. A - mém.

B. A - mém. A - mém.

VI. *p subito* *f* *fp*

Vc. *p subito* *f* *fp*

Pno. *p subito* *f* *fp*

4.3.6 VI. Aleluia

Pertencente à Liturgia da Palavra¹²⁵, o sexto movimento, *VI. Aleluia*, é cantado antes da proclamação do Evangelho pelo sacerdote, isto é, em Aclamação ao Evangelho:

Após a leitura que antecede imediatamente o Evangelho, canta-se o *Aleluia* ou outro canto estabelecido pelas rubricas, conforme exigir o tempo litúrgico. Tal aclamação constitui um rito ou ação por si mesma, através do qual a assembleia dos fiéis acolhe o Senhor que lhe vai falar no Evangelho, saúda-o e professa sua fé pelo canto. É cantado por todos, de pé, primeiramente pelo grupo de cantores ou cantor, sendo repetido, se for o caso; o versículo, porém, é cantado pelo grupo de cantores ou cantor. (IGMR, 62).

Dada a sua brevidade, sua forma é bastante simples e consiste basicamente numa estrutura responsorial, em que os sopranos entoam o “Aleluia”, sendo então respondidos pelas demais vozes. Durante todo o movimento, as respectivas melodias são dobradas em uníssono tanto pelo violino (em *pizzicato*) quanto pelo piano (mão esquerda), ao passo que são

¹²⁵ Cf. IGMR, 55.

intermitentemente acompanhadas por ostinatos executados pelo violoncelo e pelo piano (mão direita):

Leve ♩ = 90

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

Violino
Violoncelo
Piano

mp
p
mp
p
p
p *falsete*
mp

pizz.
mp
sim.
p *cresc.*
sim.
p *cresc.*
mp

A - le - lu - ia,
A - le - lu - ia, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia,
A - le - lu - ia, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia,

Exemplo 98: Textura pandiatônica sobre o modo de Dó Lídio (c. 1-6).

Como podemos observar no Exemplo 98, a combinação de tais elementos resulta numa sonoridade modal (Dó Lídio) relativamente pandiatônica. Essa textura é enriquecida pelas respostas dos contraltos, tenores e baixos que, por sua vez, constituem *clusters* diatônicos, os quais são gradativamente adensados por meio de *divisi* vocais, resultando ao final num aglomerado harmônico com seis alturas distintas (Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol-Lá):

9

S
a - le - lu - ia!

A
a - le - lu - ia!

T
a - le - lu - ia!

B
a - le - lu - ia!

VI.
rall.

Vc.
f

Pno.
f

Exemplo 99: Cluster diatônico com seis alturas distintas (c. 9-10).

Mais uma vez, como ilustra o Exemplo 99, o movimento se encerra com uma brusca interrupção, conforme a estética minimalista.

4.3.7 VII. Bênção das Alianças

O sétimo movimento, *VII. Bênção das Alianças*, trata-se de uma variação do primeiro movimento, em que a melodia principal é submetida a um processo de aumentação, sendo agora executada pelo violino e acompanhada pelo violoncelo em *pizzicato*, adquirindo, portanto, um caráter mais romântico e sentimental:

Sentimental ♩ = 64

Violino
p cresc.
pizz.

Violoncello
p cresc.

Exemplo 100: Variações da melodia principal do primeiro movimento (c. 1-9).

Assim como no primeiro movimento, o coro também foi empregado (c. 18-36) entoando vocalizes. No entanto, o tratamento contrapontístico dispensado às vozes dessa vez resulta em texturas relativamente micropolifônicas, com choques de intervalos de segundas diatônicas, pertencentes à tonalidade de Ré Maior:

Exemplo 101: Textura vocal relativamente micropolifônica (c. 18-25).

O resultado é, então, uma atmosfera sonora mágica e etérea, revestindo de esplendor um dos momentos mais sublimes de toda a cerimônia matrimonial, a bênção do padre sobre os noivos e as alianças, especialmente se for adornado com uma chuva de pétalas.

4.3.8 VIII. Santo

Também pertencente ao Ordinário da Missa, o *VIII. Santo*, oitavo movimento, é parte integrante da Liturgia Eucarística¹²⁶, mais precisamente da Oração Eucarística¹²⁷:

Podem distinguir-se do seguinte modo os principais elementos que compõem a Oração Eucarística: [...] b) A aclamação pela qual toda a assembleia, unindo-se aos espíritos celestes, canta o *Santo*. Esta aclamação, parte da própria Oração Eucarística, é proferida por todo o povo com o sacerdote. (IGMR, 79).

Todo o seu conteúdo musical consiste em derivações motívicadas, melódicas e harmônicas de uma mesma escala hexatônica simétrica (Sol-Lá-Si-Dó#-Ré#-Fá):

¹²⁶ Cf. IGMR, 72.

¹²⁷ Cf. IGMR, 78.



Exemplo 102: Escala hexatônica.

Tal escala, também chamada de tons inteiros, fornece a matéria prima composicional de todo o movimento, de maneira que a sua sonoridade geral permanece quase sempre a mesma, diferenciando-se apenas pelas texturas musicais empregadas em cada uma das respectivas seções:

Seção	Compasso
A	1-18
B	19-35
C	36-52

Quadro 17: Estrutura de VIII. Santo.

Na seção A (c. 1-18), temos uma breve introdução seguida de uma textura relativamente mista entre o coro e os instrumentos:



Exemplo 103: Seção A (c. 6-12).

Na seção B (c. 19-35), há uma textura predominantemente homofônica, sendo a melodia acompanhada pelas cordas em ostinato, seguida da resposta do coro:

26

S Ho - sa - na nas al - tu - ras!

A Ho - sa - na nas al - tu - ras!

T Ho - sa - na nas al - tu - ras!

B ra pro - cla - mam vos - sa gló - ria. Ho - sa - na nas al - tu - ras!

Vl.

Vc.

Pno.

Exemplo 104: Seção B (c. 26-35).

Por último, a seção C (c. 36-52) possui uma estrutura muito semelhante à seção B, porém com pequenas alterações na melodia e no acompanhamento (*ostinato*), encerrando-se novamente com a mesma resposta do coro, desta vez transposta a um intervalo de 3M acima:

43

S Ho - sa - na nas al - tu - ras!

A Ho - sa - na nas al - tu - ras!

T em no - me do Se - nhor! Ho - sa - na nas al - tu - ras!

B Ho - sa - na nas al - tu - ras!

Vl.

Vc.

Pno.

Exemplo 105: Seção C (c. 43-52).

4.3.9 IX. Cordeiro de Deus

Ainda como parte da Liturgia Eucarística, porém já no Rito de Comunhão¹²⁸, o *IX. Cordeiro de Deus*, nono movimento, é executado durante o momento de fração do pão eucarístico pelo sacerdote celebrante:

O sacerdote faz a fração do pão e coloca uma parte da hóstia no cálice, para significar a unidade do Corpo e do Sangue do Senhor na obra da salvação, ou seja, do Corpo vivente e glorioso de Cristo Jesus. O grupo dos cantores ou o cantor ordinariamente canta ou, ao menos, diz em voz alta, a súplica *Cordeiro de Deus*, à qual o povo responde. A invocação acompanha a fração do pão; por isso, pode-se repetir quantas vezes for necessário até o final do rito. A última vez conclui-se com as palavras *dai-nos a paz*. (IGMR, 83).

Alguns dos elementos composicionais utilizados são análogos aos dos movimentos anteriores. Exemplos disso são o formato responsorial do movimento, o acompanhamento em ostinato executado pelo piano e os dobramentos do coro realizados pelas cordas.

Vale destacar, no entanto, dois aspectos interessantes relativos às partes do coro. O primeiro deles é a fragmentação silábica do texto “Cordeiro de Deus”, distribuído entre as diferentes vozes, que ocorre reiteradamente nos compassos 3, 9 e 15:

The musical score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are distributed as follows: Soprano: 'de Deus'; Alto: 'ro'; Tenor: 'dei'; Bass: 'Cor' and 'que ti -'. The Soprano part has a fermata at the beginning and a dynamic marking of *p*. The Alto part has a dynamic marking of *p*. The Tenor part has a dynamic marking of *p*. The Bass part has a dynamic marking of *p* for 'Cor' and *mp* for 'que ti -', with a triplet of notes. The choir part is indicated by 'Cor' and 'que ti -'.

Exemplo 106: Fragmentação silábica do texto (c. 3-4).

O segundo é a própria disposição harmônica das vozes, que consiste essencialmente em sobreposições de quintas, quer nos versículos, quer nas respostas, resultando numa

¹²⁸ Cf. IGMR, 80.

sonoridade quartal¹²⁹. As estruturas harmônicas destas últimas são progressivamente transpostas a um intervalo de 4J ascendente, nos compassos 7-8 (Mi-Si-Fá#), 13-14 (Lá-Mi-Si) e 19-20 (Ré-Lá-Mi), configurando, assim, uma espécie de sequência harmônica cromática, com a qual a música é finalizada:

Exemplo 107: Alomerado quartal (c. 19-20).

4.3.10 X. Comunhão (*Ave Verum Corpus*)

Pertencente ainda à Liturgia Eucarística, o décimo movimento, *X. Comunhão (Ave Verum Corpus)*, corresponde ao momento de distribuição da Eucaristia:

Enquanto o sacerdote recebe o Sacramento, entoa-se o canto da comunhão que exprime, pela unidade das vozes, a união espiritual dos comungantes, demonstra a alegria dos corações e realça mais a índole “comunitária” da procissão para receber a Eucaristia. (IGMR, 86).

A música é na verdade uma transcrição da obra *Ave Verum Corpus* (K. 618) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), escrita originalmente para coro (SATB), cordas e órgão. Trata-se de uma das últimas obras do compositor, composta em meados de 1791, a apenas seis meses de sua morte.

Os três motivos pelos quais a referida obra foi escolhida para ser executada no momento da Comunhão são bem simples e justificáveis. O primeiro deles diz respeito à preservação da tradição musical da Igreja, isto é, à manutenção e ao favorecimento do seu

¹²⁹ As quintas sobrepostas não são mais do que inversões das quartas.

repertório tradicional, conforme as prescrições normativas discutidas previamente¹³⁰. O segundo se refere ao emprego da língua latina, “a língua própria da Igreja Romana” (TLS, 7), que deve ser preferida sempre que possível¹³¹. E, finalmente, o terceiro consiste no próprio conteúdo do texto, uma oração que ilustra de maneira irretocável o sacramento da Eucaristia¹³², “o sacramento dos sacramentos” (CIC, 1211), adequando-se perfeitamente ao momento litúrgico em questão:

Latim	Português
Ave, verum Corpus, natum de Maria Virgine, Vere passum, immolatum in Cruce pro homine, Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine, Esto nobis praegustatum in mortis examine.	Salve, verdadeiro corpo, nascido da virgem Maria, verdadeiramente sofrido e imolado na cruz pelo bem dos homens, cujo lado perfurado manou água e sangue; Sê para nós a primeira prova da experiência da morte.

Quadro 18: Texto de *Ave Verum Corpus*.

Portanto, para além dos motivos mencionados, diante da profundidade desse texto e, sobretudo, da beleza da música de Mozart, achei por bem incluir a obra quase que na sua literalidade, não compondo nada de original por acreditar que não faria nada melhor nem mais apropriado à ocasião.

4.3.11 XI. *Assinaturas e Cumprimentos*

O penúltimo movimento, *XI. Assinaturas e Cumprimentos*, é nada mais do que uma repetição do primeiro, excluída a seção final com o coro. Sua função na cerimônia é meramente decorativa, servindo de fundo musical para que os noivos possam assinar a documentação do casamento e receber os cumprimentos no altar de pais e padrinhos.

No entanto, do ponto de vista musical, o movimento desempenha um importante papel, o de recapitulação ou reexposição, conferindo à obra maior unidade, coerência e sentido na medida em que delinea a sua macroforma através da recorrência temática.

¹³⁰ Cf. TLS, 4; MSD, 27; SC, 116; MS, 50.

¹³¹ Cf. SC, 36 e 54; MS, 47 e 51.

¹³² Cf. CIC, 1322-1332.

4.3.12 XII. Cortejo de Saída (Oração de São Francisco)

Por fim, o último movimento, *XII. Cortejo de Saída (Oração de São Francisco)*, integra os Ritos Finais da Missa, cumprindo na cerimônia uma função acessória de acompanhamento das procissões de saída dos noivos, pais e padrinhos.

A música é um arranjo sobre a canção *Oração de São Francisco* (1968), de autoria do padre paraguaio radicado no Brasil, Casimiro Irala (1936), a partir de uma gravação do LP *Canções para Orar Vol. 2* (1989). A oração, também conhecida como *Oração da Paz*, é popular e tradicionalmente atribuída a São Francisco de Assis (1182-1226), tendo sido especialmente escolhida para o encerramento da cerimônia por evocar e favorecer a vivência da caridade e da generosidade, do amor como um dom comovido de si, virtudes indispensáveis à vida cristã e, particularmente, à vida conjugal.

No que diz respeito ao arranjo, vale destacar alguns dos procedimentos composicionais, relativos ao tratamento das vozes, que são recorrentes ao longo do movimento. Dois desses procedimentos consistem no uso frequente de dobramentos (paralelismos) melódicos em quartas:

Example 108 shows a musical score for Tenor (T) and Bass (B) voices. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Paz. On-de_hou-ver Ó - dio, que.eu le - ve_o A - mor, On-de_hou-ver O - fen - sa, que.eu le - ve_o Per - dão." The score illustrates parallelisms in quartas, with the Tenor and Bass parts moving in parallel motion.

Exemplo 108: Paralelismos em quartas (c. 8-12).

E também em terças:

Example 109 shows a musical score for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) voices. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "On-de_hou-ver Tris - te - za, que.eu le - ve_a_A - le - gri - a." The score illustrates parallelisms in terças, with the Soprano, Alto, and Tenor parts moving in parallel motion.

Exemplo 109: Paralelismos em terças (c. 20-22).

Outro importante expediente é o emprego da técnica de tintinabulação (*tintinnabuli*) do compositor Arvo Pärt (1935), proporcionando um maior colorido harmônico e melódico em relação à canção original:

T
ma - do. Pois é dan - do que se re - ce - be, é per - do - an - do que se é per - do - a - do,
B
Pois é dan - do que se re - ce - be, é per - do - an - do que se é per - do - a - do,

Exemplo 110: Emprego da técnica *tintinnabuli* a 2 vozes (c. 33-37).

45
S
Se - nhor: Fa - zei-me um ins - tru - men - to de vos - sa Paz.
A
Se - nhor: Fa - zei-me um ins - tru - men - to de vos - sa Paz.
T
Se - nhor: Fa - zei-me um ins - tru - men - to de vos - sa Paz.
B
Se - nhor: Fa - zei-me um ins - tru - men - to de vos - sa Paz.

Exemplo 111: Emprego da técnica *tintinnabuli* a 4 vozes (c. 45-48).

Como podemos observar no Exemplo 110 e no Exemplo 111, a técnica utilizada não corresponde rigorosamente à técnica do compositor estoniano, porém se assemelha bastante, sendo empregada de maneira relativamente livre. Apesar disso, ela se mostra aqui bastante efetiva e pertinente ao contexto musical, haja vista que a melodia principal é tonal, essencialmente diatônica e contém muitas notas repetidas ou movimentos por grau conjunto, aproximando-se bastante do que seria uma “voz melódica” (M) do estilo *tintinnabuli*.

O movimento se encerra com um final majestoso e de grande impacto, efeito causado principalmente pelo acompanhamento do piano (c. 58). Tal acompanhamento é, na verdade, uma citação do *Concerto para Piano Nº 1* (Op. 23) de Pyotr Tchaikovsky (1840-1893), mais especificamente da parte inicial do piano:

Allegro non troppo e molto maestoso.

Piano.

Exemplo 112: Tchaikovsky, *Concerto para Piano Nº 1*, Op. 23 (c. 1-15).

Para ser mais preciso, a citação se restringe à figuração rítmica do acompanhamento e à disposição vertical das notas e registros dos seus acordes. Fora isso, a progressão harmônica, por exemplo, é totalmente diferente.

O *grand finale* da obra ocorre em meio a uma textura densa e bastante dramática, com muita atividade nas partes vocais, seguida de um longo *rallentando* e *diminuendo*:

Exemplo 113: Final (c. 70-79).

Enquanto os acordes do piano se repetem, o violino introduz um choque de segundas dissonantes – uma metáfora do drama humano como caminho para a eternidade: “é morrendo que se vive para a vida eterna!”.

4.4 *Missã de Nossa Senhora da Conceiçã Aparecida (2012)*

A *Missã de Nossa Senhora da Conceiçã Aparecida*¹³³ (2012) é uma obra litúrgica dedicada à padroeira do Brasil, cuja imagem foi encontrada em 1717 por pescadores no Rio Paraíba do Sul, motivo pelo qual a Igreja Católica celebrou em 2017 o Ano Nacional Mariano e o Jubileu 300 Anos de Bênçãos. A obra consiste numa missã étnica, composta em cinco movimentos que correspondem ao tradicional Ordinário da Missã. Em geral, foram empregados, nos respectivos movimentos, diversos elementos musicais relativos aos três principais povos ou etnias que compõem o tecido social da populaçã brasileira: os indígenas, os europeus e os africanos. Trata-se de um retrato musical de um povo através de sua fé, devoçã e religiosidade.

O culto à Nossa Senhora da Conceiçã Aparecida, padroeira do Brasil, é uma das devoções de maior abrangência em meio à populaçã católica brasileira. Sua história surge na época do Brasil Colônia (1530-1822), em meio a uma humilde comunidade de pescadores, mais precisamente na cidade de Guaratinguetá, no Vale do Paraíba, interior de São Paulo, tal qual se resume:

Era o tempo do Brasil colônia, quando nossa terra dependia de Portugal e tinha aqui seus representantes, governadores gerais. São Paulo e Minas Gerais formavam uma só província. Corria o ano de 1717, quando esta recebeu um novo governador que seria homenageado com um banquete, em que não poderia faltar o peixe da região. Contudo, a pescaria não estava fácil, pois a ganância em explorar os mananciais dos rios para extrair ouro e pedras preciosas havia afastado os peixes.

Durante a pescaria forçada e sem sucesso, os pescadores, já cansados pelas tentativas frustradas, apanharam em sua rede primeiro o corpo de uma santa e depois a cabeça. Logo após terem encontrado a imagem, a pescaria foi abundante. Enquanto os peixes eram levados para a mesa dos ricos, os pobres ficaram com a santa e a colocaram num oratório na casa de um dos pescadores. Mais tarde, foi erguida uma capela em sua honra e, em 1745, construída uma igreja, que em 1888 foi chamada de basílica.

¹³³ Obra estreada em 25 de outubro de 2017, na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro, RJ), durante a XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, pelo Madrigal Contemporâneo, sob regência de Danielly Souza.

Contudo, a expansão do culto de Nossa Senhora Aparecida e o número, cada dia mais elevado, de devotos exigiram um templo maior. Conservando a antiga basílica, foi construída uma outra de proporções gigantescas, consagrada pelo Papa João Paulo II, em 1980. Hoje, essa grande basílica é visitada por milhões de romeiros e devotos da Senhora Aparecida. (BELÉM, 2008, p. 3-4).

A partir dessa narrativa e de outros fatos de natureza miraculosa também atribuídos à Nossa Senhora Aparecida, é possível vislumbrar, ainda que precariamente, a força com que decorreu a fé e a devoção de milhões de pessoas, sobretudo, a sua arrebatadora identificação com a santa. E, nesse sentido, a *Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida* é antes de tudo um gesto de fé e devoção de minha parte, mas também de enaltecimento dessa identificação de grande parte do povo brasileiro com a sua padroeira.

Para composição da obra, foi determinante uma entrevista com o artista plástico Cláudio Pasto (1948-2016), responsável pelo *Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida* ou *Basílica de Nossa Senhora Aparecida* (Aparecida-SP), na sua residência, em São Paulo-SP, em maio de 2011, a partir da qual foram estabelecidos alguns dos parâmetros e diretrizes artísticas que orientaram o processo composicional, isto é, o conceito artístico da obra.

Toda a arte da basílica está repleta de simbologia, mais que isso – mistagogia, ou seja, possui caráter educativo, de introdução aos textos bíblicos e aos mistérios da fé católica. Um exemplo simples é o da imagem da santa, envolta por um sol dourado:

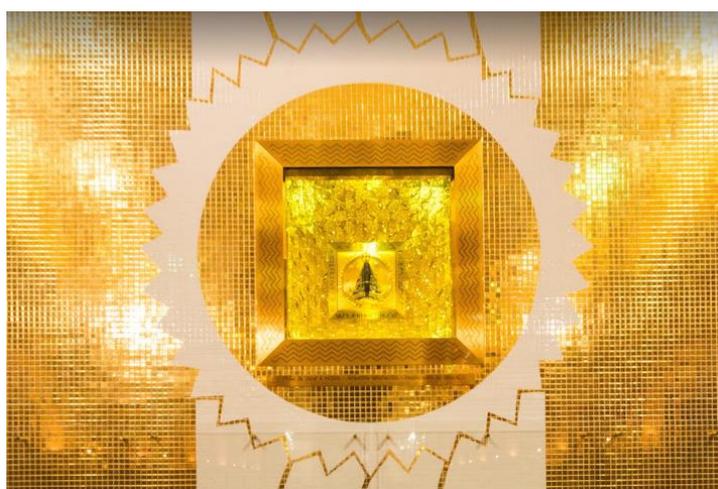


Figura 3: Imagem de Nossa Senhora Aparecida.

Como em grande parte das tradições religiosas, a cor dourada, bem como o ouro, representa a divindade, ou melhor, a teofania, a manifestação ou revelação divina. Já a figura

do sol faz alusão ao texto do livro do Apocalipse, o qual se refere a “uma mulher vestida de sol” (Ap 12:1). Há na basílica inúmeros exemplos como esse, cada qual com suas sutilezas, referências e significados peculiares.

Outro aspecto relevante da basílica são os elementos regionalistas ou nacionalistas que compõem o seu projeto artístico, compreendendo elementos da fauna e flora brasileira, além de muitos elementos que dizem respeito a etnias diversas, inclusive a escolha dos próprios materiais utilizados, como os tijolos, referentes à cultura indígena, em particular de utilização da argila, e os painéis em azulejo, que denotam as raízes ibéricas do Brasil, dentre outros. Seguem, pois, alguns exemplos:

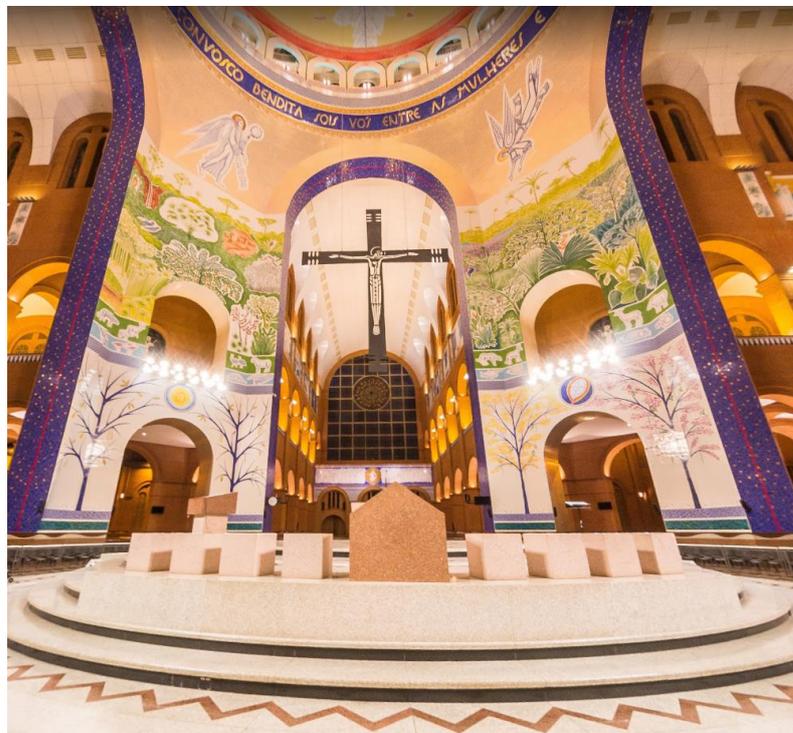


Figura 4: Nave central da *Basílica de Nossa Senhora Aparecida*.



Figura 5: Elementos da flora brasileira.



Figura 6: Anjos étnicos.

Tais anjos étnicos (Figura 6) são alguns dos croquis dos painéis das colunas da nave central, onde se localiza a cúpula da basílica. As figuras fazem referência, respectivamente, aos negros e aos índios, aludindo, assim, a certa brasilidade. Percebe-se, portanto, que o projeto artístico do santuário integra os elementos pertinentes à fé e à liturgia aos elementos naturais, sociais e culturais do país, o que está de pleno acordo com a tônica do Concílio Vaticano II.

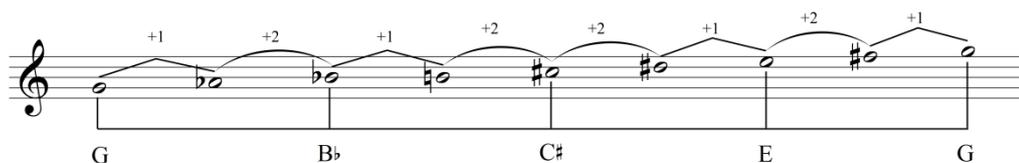
De maneira semelhante, por se tratar de uma missa étnica, a *Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida* foi composta a partir desses mesmos símbolos de natureza mística relativos à fé e à tradição católica, bem como das características musicais de algumas das etnias brasileiras, em especial os índios, os brancos e os negros. Logo, é possível considerar que a obra seja uma espécie de representação musical da basílica.

O efetivo instrumental da *Missa* é bastante simples e inclui um coro misto (SATB), além de um órgão de tubos (acústico ou digital). Durante o processo composicional, cogitei a possibilidade de utilizar instrumentos de percussão, haja vista a necessidade de ressaltar características da música brasileira, porém considerei que esse procedimento seria um tanto óbvio, isto é, um lugar comum em se tratando de missas étnicas. Optei, portanto, por uma brasilidade mais discreta, implícita em algumas texturas ou em subdivisões rítmicas, preservando certa universalidade no caráter da obra em detrimento de um regionalismo trivial.

Constituída por cinco movimentos – *I. Senhor, II. Glória, III. Credo, IV. Santo e V. Cordeiro de Deus*, com durações relativamente equivalentes, a obra completa tem duração aproximada de 10'00". Logo, não se trata de uma missa de grandes proporções, mas não por acaso, posto que a sua finalidade é, antes de tudo, a de ter funcionalidade litúrgica, ou seja, exercer função ministerial na liturgia, o que é tanto mais favorecido quanto mais exequível for a obra, isto é, quanto mais viável for a sua execução. Ainda nesse sentido, a *Missa* foi

composta de maneira sucinta e objetiva, favorecendo o entendimento do texto litúrgico e a oração dos fiéis, preterindo-se grandes ornamentações, polifonias complexas e repetições.

A língua utilizada, evidentemente, foi o português vernáculo do Brasil, sendo o texto extraído diretamente do Missal Romano, e os movimentos foram estruturados tendo como base um conjunto simétrico (Sol-Lá_b-Si_b-Si-Dó_#-Ré_#-Mi-Fá_#), a partir do qual foram estabelecidos os centros tonais de cada um deles:



Exemplo 114: Conjunto simétrico e centros tonais dos respectivos movimentos.

Esse conjunto é simétrico em relação à nota Sol, o que se trata também de uma alusão à referida “mulher vestida de sol”, sendo utilizado como material composicional no *I. Senhor* e no *V. Cordeiro de Deus*, já nos movimentos restantes os materiais foram independentes. Outro fator determinante no conteúdo musical de cada movimento foram as etnias a que cada um corresponde: *II. Glória*, aos índios, *III. Credo*, aos brancos, *IV. Senhor*, aos negros, já o primeiro e o último correspondem a uma espécie de miscigenação dessas três etnias, apresentando elementos de cada um desses movimentos, sendo também uma maneira de conferir unidade e coerência à obra. Outro fator importante foi a utilização de diferentes registros do órgão ao longo da obra, ressaltando-se as particularidades de cada movimento. No quadro a seguir, fica clara a distribuição dos diferentes movimentos, seus respectivos centros tonais, as etnias a que correspondem e os registros utilizados:

Movimento	Centro Tonal	Etnia	Registro do Órgão
<i>I. Senhor</i>	Sol	Miscigenação	Principal
<i>II. Glória</i>	Si _b	Índios	Flautas
<i>III. Credo</i>	Dó _#	Branco	–
<i>IV. Santo</i>	Mi	Negros	Línguetas
<i>V. Cordeiro de Deus</i>	Sol	Miscigenação	Principal

Quadro 19: Correspondências de cada movimento.

No que se referem às etnias, as correspondências se deram na medida em que elementos musicais característicos de cada uma delas foram empregados, sejam eles rítmicos, harmônicos, melódicos, texturais ou mesmo estilísticos. Vale lembrar que a escolha desses

elementos não foi feita com base em pesquisas ou estudos aprofundados dos mesmos, mas simplesmente a partir de minhas próprias experiências como compositor e do meu imaginário musical. Tais relações são explicitadas mais detalhadamente a seguir, nas descrições de cada um dos movimentos.

4.4.1 I. *Senhor*

O primeiro movimento, a ser executado durante o Ato Penitencial da Missa, foi composto em formato de responsório, segundo a tradição litúrgica da Igreja Católica, no qual um solista, destacado do próprio coro, realiza a aclamação e em seguida o coro a repete em resposta. Já a forma, seccional, foi determinada pela estrutura tripartida do texto:

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Cada verso, repetido uma única vez, corresponde a uma seção e em cada seção são feitas referências às texturas musicais do segundo, terceiro e quarto movimentos, porém com conteúdos musicais completamente distintos, como o quadro a seguir:

Seção	Texto	Compassos	Referências Texturais
A	Senhor, tende piedade de nós.	1-11	<i>III. Credo</i> (Branços)
B	Cristo, tende piedade de nós.	12-20	<i>II. Glória</i> (Índios)
C	Senhor, tende piedade de nós.	21-31	<i>IV. Santo</i> (Negros)

Quadro 20: Seções de I. *Senhor*.

A primeira seção (c. 1-11) faz referência à textura musical do *III. Credo*, sendo esta correspondente ao repertório coral da música europeia ocidental (brancos), em especial, a um de seus desenvolvimentos mais recentes, a micropolifonia, como será visto mais adiante. A segunda (c. 12-20) faz alusão ao *II. Glória* e à música indígena, com uma rítmica bem marcada e textura essencialmente homofônica. E a terceira (c. 21-31) se refere ao *IV. Santo*, que possui características da música africana (negros), com maior atividade rítmica no acompanhamento (em *ostinato*) e um tratamento percussivo do órgão.

O material utilizado na composição de todo este movimento foi o já referido conjunto simétrico (Exemplo 114) com centro tonal em Sol. A partir desse conjunto, foi elaborada uma

melodia temática, que introduz as aclamações de cada verso, inicialmente de maneira amétrica, sendo repetida mais duas outras vezes nas seções seguintes com pequenas variações:

ad libitum
p
 Tenor (solo)
 Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós. *f*

12 *solo mf*
 B
 Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós.

22 *solo mf*
 A
 Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

Exemplo 115: Melodia temática e suas variações (c. 1, 12-16 e 22-28).

Cada aclamação é seguida de uma resposta do coro, sendo a primeira delas (c. 2-11) um adensamento sonoro das vozes, acompanhadas pelo órgão, que culmina num agregado sonoro ou *cluster* diatônico equivalente à totalidade do conjunto simétrico, textura essa que remonta à micropolifonia:

Grave ♩ = 58
 Soprano
 Contralto
 Tenores
 Baixos
 Se - nhor, Se - nhor.

Grave ♩ = 58
 Principal 8
 Órgão

Exemplo 116: Textura micropolifônica de adensamento sonoro (c. 2-11).

Somadas a essa textura, as expressões “Senhor, tende piedade de nós” e “Piedade, Senhor” são faladas e sussurradas aleatoriamente, o que resulta numa atmosfera caótica, conferindo maior intensidade à súplica inerente à oração.

A segunda resposta do coro (c. 17-20) possui centro tonal em Dó# e apresenta textura homofônica semelhante ao *II. Glória*, com as alturas dispostas basicamente em quartas sobrepostas (aglomerados quartais) e ritmo bem marcado e definido, estabelecendo a monotonia pujante característica da música indígena:

The musical score for Example 117 consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ part. The vocal parts are written in a homophonic style with quartal aggregates. The lyrics are: "da - de de nós. Cris - to, ten - de pie - da - de de nós." The organ part provides a steady accompaniment of quarter notes. The score is marked with a *mf* dynamic and includes a *tutti mf* marking for the organ. The time signature is 3/4 and the key signature is one sharp (D major).

Exemplo 117: Textura homofônica de aglomerados quartais (c. 14-20).

Por fim, o terceiro responso (c. 28-31), novamente com centro tonal em Sol, é acompanhado por um *ostinato* executado pelo órgão, através de figuras rítmicas de menor valor, simulando um acompanhamento percussivo, o que é bastante comum na música africana e que se refere ao mesmo procedimento utilizado no *IV. Santo*:

28 *f* *rall.*
 S Se-nhor, ten-de pi-e-da-de de nós.
 A *tutti* *f* Se-nhor, ten-de pi-e-da-de de nós.
 T *f* Se-nhor, ten-de pi-e-da-de de nós.
 B *f* Se-nhor, ten-de pi-e-da-de de nós.
 Órg. *rall.*

Exemplo 118: Responso com acompanhamento rítmico (c. 28-31).

Nesse responso, os sopranos e tenores cantam praticamente a mesma linha melódica dos solistas, porém transposta e invertida, já os contraltos e baixos cantam uma linha, respectivamente, ascendente e descendente em grau conjunto. Finalmente, o movimento é encerrado num unísono em Sol, algo bastante recorrente no repertório religioso.

4.4.2 II. Glória

O segundo movimento corresponde ao Hino de Louvor, um momento de louvação a Deus por parte dos fiéis durante a liturgia, e por esse mesmo motivo possui um caráter enérgico, no qual o seguinte texto é cantado:

Glória a Deus nas alturas,
 e paz na terra aos homens por ele amados.
 Senhor Deus, rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso:
 nós vos louvamos, nós vos bendizemos,
 nós vos adoramos, nós vos glorificamos,
 nós vos damos graças por vossa imensa glória.
 Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito,
 Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai.
 Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.
 Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica.
 Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós.
 Só vós sois o Santo, só vós, o Senhor,
 só vós, o Altíssimo, Jesus Cristo,
 com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém.

O movimento possui centro tonal em Si_b e o seu conteúdo musical faz alusão aos índios brasileiros, através do uso do registro de flautas do órgão, de ritmos bem definidos e acentuados, determinados pela prosódia do texto, e da indicação de “marcado” no andamento. Além disso, foi utilizada a seguinte escala pentatônica (Si_b-Dó-Ré-Fá-Sol), estrutura típica na música indígena e tribal:



Exemplo 119: Escala pentatônica.

Essa escala é o conjunto gerador de todo o material motivico, harmônico e melódico do movimento e a sua exploração se deu através do conceito de “matrizes rotatórias” (STRAUS, 2013, p. 250-254), no qual cada conjunto resultante foi utilizado em seções distintas ou combinado com outros, gerando novos conjuntos:

I	Si _b	—	Dó	—	Ré	—	Fá	—	Sol
II	Si _b	—	Dó	—	Mi _b	—	Fá	—	Lá _b
III	Si _b	—	Ré _b	—	Mi _b	—	Sol _b	—	Lá _b
IV	Si _b	—	Dó	—	Mi _b	—	Fá	—	Sol
V	Si _b	—	Ré _b	—	Mi _b	—	Fá	—	Lá _b

Exemplo 120: Matriz rotatória da escala pentatônica.

O conjunto II (Si_b-Dó-Mi_b-Fá-Lá_b) foi o primeiro a ser utilizado, do qual se extraiu o motivo da introdução executada pelo órgão, que é posteriormente repetido e desenvolvido ao longo do movimento:

Enérgico e marcado ♩ = 136 (♩ = 272)
Flautas 8'

Órgão

Exemplo 121: Introdução motívica de *II. Glória* (c. 1-4).

Esse mesmo pentacorde foi também empregado na construção melódica e harmônica das vozes, sendo distribuído em intervalos de quartas e suas inversões (aglomerados quartais):

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

Gló-ria, a Deus nas al-tu-ras, e paz na ter-ra aos ho-mens por E-le a-ma-dos.

Exemplo 122: Aglomerados quartais (c. 5-9).

A partir do compasso 12, é feita a primeira combinação entre os conjuntos II, IV e V, resultando no septacorde Si_b-Dó-Ré_b-Mi_b-Fá-Sol-Lá_b, equivalente ao modo de Si_b Dórico. Daí em diante, as combinações entre os pentacordes foram feitas indiscriminadamente e gerando outros conjuntos, prevalecendo, no entanto, a sonoridade característica da escala pentatônica original, imersa em meio a texturas pandiatônicas¹³⁴:

¹³⁴ Cf. PERSICHETTI, 2012, p. 190-192.

22

S
A
T
B

Órg.

nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por vos-sa i-men-sa gló-ria.

nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por vos-sa i-men-sa gló-ria.

nós vos a-do-ra-mos, nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por vos-sa i-men-sa gló-ria.

nós vos a-do-ra-mos, nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por vos-sa i-men-sa gló-ria.

Exemplo 123: Textura pandiatônica (c. 22-30).

Nesse movimento, foram ainda utilizadas as indicações de “canto falado” e “fala cantada”, que correspondem, respectivamente, as técnicas vocais *Sprechgesang* e *Sprechstimme* desenvolvidas por Arnold Schoenberg (1874-1951), sendo a primeira uma “entonação vocal mais próxima do canto que da fala” e a segunda, uma “entonação mais próxima da fala que do canto”¹³⁵, (STONE, 1980, p. 297, tradução nossa):

33

S
A
T
B

Órg.

canto falado Se-nhor Je-sus Cris-to, Fi-lho U-ni-gê-ni-to, *normal* Fi

canto falado Se-nhor Je-sus Cris-to, Fi-lho U-ni-gê-ni-to, *normal* Fi

Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus,

canto falado Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus,

Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus,

fala cantada

55 *mf* a-co-lhei a nos-sa sú-pli-ca.

Exemplo 124: “Canto falado” (c. 33-38) e “fala cantada” (c. 55-56).

¹³⁵ Texto original: *Sprechgesang* [...] is closer to singing than to speaking. *Sprechstimme* [...] is closer to speaking than to singing. (STONE, 1980, p. 297).

A seção final do movimento é marcada por uma melodia executada em quintas paralelas pelas vozes masculinas, pertencente ao modo de Si₁, Eólio (Si₁-Dó-Ré-Mi₁-Fá-Sol₁-Lá₁), sendo algumas sílabas tônicas do texto acentuadas por aglomerados em *staccato*, executados pelo órgão:

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 73-80) shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Organ. The organ part consists of parallel fifths. The vocal parts enter at measure 73 with the text "Só vós sois o San - to, só vós, o Se - nhor, só vós, o Al - tis - si - mo, Je - sus Cris - to,". The organ part begins at measure 73 with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 81-92) shows the vocal parts and the Organ. The organ part continues with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter at measure 81 with the text "com o, Es - pi - ri - to San - to, na gló - ria de Deus Pai... A - mém." The score concludes with a forte (*f*) dynamic and a "rall." marking.

Exemplo 125: Seção final de *II. Glória* (c. 73-92).

O movimento é concluído também por meio de aglomerados quartais, distribuídos nas vozes em intervalos de segundas maiores, resultando numa atmosfera etérea e impactante, tal qual uma representação sonora da insondável “glória de Deus Pai” citada no texto, seguida do tradicional “Amém”.

4.4.3 III. Credo

O III. Credo se trata da Profissão de Fé dos fiéis, momento litúrgico no qual são renovadas as convicções da assembleia na sua crença, bem como recordados os principais aspectos da doutrina católica e seus dogmas. O texto utilizado foi o do Símbolo Apostólico:

Creio em Deus Pai todo-poderoso,
criador do céu e da terra.
E em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor,
que foi concebido pelo poder do Espírito Santo;
nasceu da Virgem Maria;
padeceu sob Pôncio Pilatos,
foi crucificado, morto e sepultado.
Desceu à mansão dos mortos;
ressucitou ao terceiro dia,
subiu aos céus;
está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso,
donde há de vir a julgar os vivos e os mortos.
Creio no Espírito Santo;
na Santa Igreja católica;
na comunhão dos santos;
na remissão dos pecados;
na ressurreição da carne;
na vida eterna.
Amém.

Essencialmente micropolifônico e com centro tonal em Dó#, este é o único movimento em que o coro canta *a capella*, sem o acompanhamento do órgão, fazendo referência à música vocal europeia (brancos), especialmente ao seu repertório litúrgico e ao canto gregoriano, haja vista não possuir métrica nem andamento definidos, sendo esses determinados pelo próprio ritmo das palavras:

ad libitum / a capella (♩ ~ 60)

1
Sopranos

2

1
Contraltos

2

1
Tenores

2

Baixos

pp

stacc. pp

pp

Crei - o em Deus Pai to - do - po - de - ro - so, cri - a - dor do céu e da ter - ra.

Crei - o em Deus Pai to - do - po - de - ro - so, cri - a - dor

Exemplo 126: Micropolifonia amétrica.

A estruturação do movimento foi feita tendo por base dois critérios muito simples: as subdivisões do texto e a expansão e contração de intervalos melódicos. A melodia principal é imediatamente repetida por outras vozes com pequenos deslocamentos de tempo e diferentes entonações, além disso, essa melodia é distribuída no decorrer da música entre os diversos naipes. A movimentação intervalar que ocorre na linha melódica é também elementar, havendo primeiro uma expansão dos intervalos, seguida de uma contração, conforme o esquema:

The image displays four staves of musical notation in G major. The first staff shows a sequence of notes with a bracket labeled '2m' (two minor seconds) above it. The second staff shows intervals of '3M' (three major seconds) and '2M' (two major seconds). The third staff shows intervals of '4J' (four jumps), '3m' (three minor seconds), '3M' (three major seconds), and '2M' (two major seconds). The fourth staff shows intervals of '2m' (two minor seconds) and '2M' (two major seconds).

Exemplo 127: Esquema de expansões e contrações intervalares.

A partir do Exemplo 127, fica claro o percurso dos intervalos melódicos: uníssono-2m-2M-3m-3M-4J-3M-3m-2M-2m-uníssono/oitava. Essa flutuação intervalar, procedimento típico na micropolifonia, juntamente com a variedade de ritmos e timbres (variações entre o texto cantado, falado ou sussurrado), geram momentos de maior ou menor densidade sonora e colorido tonal, criando uma textura musical nebulosa e interessante – uma alusão à universalidade da fé católica, professada no Credo e que se manifesta nas mais diversas realidades socioculturais e eclesiásticas.

Na seção final, a movimentação se dá apenas por intervalos de segunda menor, porém o princípio organizador é o movimento contrário e cromático entre baixos e tenores, sopranos e contraltos, restabelecendo novamente o centro tonal (em Dó#):

The image shows a four-part vocal setting for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 're-mis-são dos pe-ca-dos; na res-sur-rei-ção da car-ne; na vi-da e-ter-na. A-mém.' The notation shows the vocal lines moving in parallel motion, with the Bass and Tenor parts moving in contrary motion to the Soprano and Alto parts, ultimately converging on the same pitch to restore the tonal center.

Exemplo 128: Restabelecimento do centro tonal.

4.4.4 IV. Santo

O quarto movimento, de caráter festivo, corresponde à aclamação realizada na Liturgia Eucarística, mais especificamente, durante a Oração Eucarística, sendo utilizado o seguinte texto:

Santo, Santo, Santo, Senhor, Deus do universo!
 O céu e a terra proclamam a vossa glória.
 Hosana nas alturas!
 Bendito o que vem em nome do Senhor!
 Hosana nas alturas!

Com centro tonal em Mi, o movimento *IV. Santo* apresenta um estilo com tendências minimalistas e também da música popular, em contraste com os movimentos precedentes, sendo a repetição acompanhada de pequenas variações um elemento essencial na sua construção. O mesmo alude à tradição musical dos negros, especialmente aos corais africanos, nos quais são utilizados instrumentos de percussão como acompanhamento e também palmas, além disso as melodias do repertório desses corais são de notável exuberância e lirismo, geralmente executadas num contínuo crescente.

As referidas características foram determinantes na composição desse movimento, e isso se verifica, por exemplo, no tratamento percussivo dado ao órgão, em seu registro de linguetas, através do uso de curtas figurações rítmicas em *staccato*, repetidas do início ao fim. Essa figuração possui uma harmonia implícita, delineando a progressão I-IV-V-IV-I:

Festivo $\text{♩} = 142$
 Linguetas 8' 4'

Órgão *mp*

E: I - - - IV - V IV I

Exemplo 129: Tratamento percussivo do órgão (c. 1-6).

Gradativamente, essa cadência vai sendo reforçada por notas longas correspondentes às fundamentais dos acordes, em diferentes oitavas, criando a sensação de *crescendo* por meio do adensamento sonoro e da extensão do âmbito musical. As melodias, singelas, também são adensadas por meio de contracantos e dobramentos em terças e sextas:

9 *mp*

A Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras!

T Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras!

Exemplo 130: Contracanto melódico (9-12).

O processo de adensamento é ainda reforçado pela utilização de palmas, que adquirem progressivamente uma intensa atividade rítmica, culminando numa textura rica em colorido tonal:

21 *f*

S Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras!

A Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras!

T Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras!

B Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras! Ho - sa - na nas - al - tu - ras!

Órg. *f*

cêu e a ter - ra pro - cla - mam vos - sa gló - ria. Ben - di - to o que vem em no - me do... Se - nhor!

Exemplo 131: Intensa atividade rítmica e colorido tonal (c. 21-26).

Na seção final, há uma textura homofônica com um encadeamento harmônico tonal, porém não convencional, que repousa no acorde de E^7M :

29 *rall.*

S em no - me do Se - nhor!

A em no - me do Se - nhor!

T em no - me do Se - nhor!

B di - to, o que vem em no - me do Se - nhor!

Órg. *rall.*

Exemplo 132: Seção final de IV. Santo (c. 29-33).

4.4.5 V. Cordeiro de Deus

De caráter solene e centro tonal novamente em Sol, o quinto e último movimento é a súplica Cordeiro de Deus, proferida durante a Fração do Pão realizada pelo sacerdote. Assim como no *I. Senhor*, a sua estrutura formal foi fundamentada na disposição tripartida do texto:

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
dai-nos a paz.

O processo composicional aqui empregado foi o mesmo do primeiro movimento, tendo por base o mesmo material composicional, o já mencionado conjunto simétrico (Exemplo 114), sendo também em formato responsorial, entre os solistas e o coro, e apresentando uma forma seccional igualmente de acordo com as diferentes referências texturais dos movimentos intermediários, porém numa ordem diversa daquela:

Seção	Texto	Compassos	Referências Texturais
A	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.	1-7	<i>II. Glória</i> (Índios)
B	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.	8-21	<i>IV. Santo</i> (Negros)
C	Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.	22-35	<i>III. Credo</i> (Branços)

Quadro 21: Seções de V. Cordeiro de Deus.

Os contornos melódicos das aclamações feitas pelos solistas também diferem daqueles do movimento inicial, sendo estes compostos por bordaduras cromáticas, seguidas de um salto de oitava e uma linha diatônica em grau conjunto e em sentido contrário:

ad libitum
mf

Baixo
(solo)

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do,

Exemplo 133: Melodia temática de V. Cordeiro de Deus (c. 1).

Já os respostas do coro possuem características semelhantes aos do primeiro movimento, sendo reutilizados alguns elementos com pequenas variações, preservando-se, porém, a identidade essencial das texturas de cada seção, ou seja, na que se refere aos índios, foram mantidas as articulações marcadas e a homofonia, aos negros, foi conservado o tratamento percussivo do órgão, e aos brancos, a micropolifonia.

De resto, não há em *V. Cordeiro de Deus* muitas novidades em relação aos movimentos anteriores, sendo utilizados mais ou menos os mesmos processos e elementos musicais de outrora.

Ao final, o movimento se encerra com uma textura micropolifônica, que conduz o centro tonal da música novamente para Sol (em uníssono), completando-se dessa maneira o ciclo de unidade da obra:

The image shows a musical score for a choir and organ. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Órg.). The lyrics are 'dai - nos a paz.' The tempo is marked 'rall.' and the dynamics are 'tutti p' and 'p'. The organ part includes an 8' 16' stop.

Exemplo 134: Seção final com textura micropolifônica (c. 31-35).

Resta dizer que a *Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida* contempla variadas características da cultura brasileira e do seu povo, estando presentes os elementos de inculturação litúrgica preconizados pelo Concílio Vaticano II. Uma digna homenagem àquela que foi proclamada Rainha e Padroeira do Brasil¹³⁶.

¹³⁶ Nossa Senhora da Conceição Aparecida foi proclamada Rainha do Brasil e sua Padroeira Principal em 16 de julho de 1930, por decreto do Papa Pio XI. Antes disso, em 1904, a imagem já havia sido coroada por decreto da Santa Sé, assinado pelo Papa Pio X. Pela Lei Nº 6.802, de 30 de junho de 1980, assinada por João Figueiredo, então Presidente da República, o dia 12 de outubro foi declarado feriado nacional, sendo consagrado à Nossa Senhora Aparecida, reconhecida oficialmente ali como a Padroeira do Brasil.

CONCLUSÃO

Como vimos, o século XX, não obstante a sua natureza caótica e suas inúmeras convulsões econômicas, sociais e culturais, foi um momento histórico único e sem precedentes, sobretudo no que diz respeito ao gênio, à criatividade e à capacidade humanas. Se por um lado as novas tecnologias promoveram guerras e devastações, por outro elas também proporcionaram o surgimento de um ambiente cultural favorável a novas possibilidades artísticas. Nesse contexto, a música foi um terreno extremamente fértil do qual brotaram inventivos compositores e com eles um amplo panorama musical, repleto de novas correntes técnicas, estilísticas e estéticas.

Diante de tantas novidades, parece um contrassenso que a música sacra, um gênero musical tão antigo e supostamente antiquado, tenha sido objeto de renovado interesse para muitos desses compositores e, no entanto, foi. Da mesma maneira, ainda hoje persiste um interesse geral pelo gênero musical sacro, ou ao menos por uma religiosidade ou espiritualidade musical. Mas qualquer compositor que queira se dedicar à música sacra na atualidade tem diante de si um problema incontornável – o que compor?

Após tantas transformações ao longo de um século, é no mínimo difícil compreender quais foram rumos que a música sacra tomou e, principalmente, quais são ainda os caminhos a serem percorridos. Nesse caso, voltar o olhar para o passado é a melhor maneira de enxergar o presente e vislumbrar um futuro. E foi justamente por isso que eu decidi traçar um panorama do que aconteceu no âmbito da música sacra ao longo do século XX, a fim de encontrar o meu próprio caminho enquanto um compositor católico neste confuso mundo multicultural e globalizado em que vivemos.

No decorrer do percurso, percebi que apenas estudar e analisar as obras musicais sacras daquele período seria insuficiente para o desenvolvimento de uma poética substancial. Foi então que tive que dar alguns passos para trás e observar o problema numa perspectiva mais abrangente para, a partir daí, elaborar uma fundamentação mais consistente, que incluísse aspectos de outros campos do conhecimento. Assim, decidi erigir uma poética sobre três diretrizes fundamentais e complementares: os fundamentos teóricos, canônicos e musicais.

O próprio título da tese – *Um Panorama da Música Sacra do Século XX* – não se refere apenas aos aspectos estritamente musicais, ao contrário, diz respeito a um panorama

inclusive bibliográfico e documental, de maneira que os fundamentos teóricos e canônicos contemplam o pensamento e a doutrina de diferentes épocas do século passado. Esse escalonamento cronológico – tanto dos textos teóricos, quanto dos documentos da Igreja, como das obras musicais – foi crucial para melhor ilustrar e compreender o desenvolvimento da música sacra ao longo do século.

Por outro lado, como o recorte temático da pesquisa foi bastante amplo, era de se esperar que inúmeras obras referenciais que tratam do assunto não fossem apreciadas. Todavia, isso não chegou a ser um problema, haja vista que a proposta aqui foi apresentar os fundamentos de minha poética, o que, portanto, determinou uma literatura bem delimitada e uma abordagem um pouco mais pragmática.

Em relação aos documentos normativos da Igreja, optei por me ater às fontes primárias. Primeiro, porque, além de serem as fontes mais seguras e definitivas, são também propositadamente genéricas em suas definições, de maneira a não interferir ou direcionar a criatividade de maneira excessiva ou negativa, o que para um compositor é sempre mais útil e interessante. Segundo, porque existe uma infinidade de publicações em línguas diversas discutindo e aprofundando o conteúdo desses documentos, logo fazer todo esse levantamento seria algo contraproducente, um esforço inócuo e desnecessário para os fins desejados.

Em suma, após perscrutar o misterioso universo da música sacra, buscando ali os fundamentos de uma poética composicional condizente com a doutrina católica, fica claro para mim que o caminho é tão árduo e longo quanto o próprio caminho da fé, quanto o próprio caminho da vida. Haverá sempre um muito a se percorrer. No entanto, não me restam dúvidas de que o pouco que percorri até aqui nesta tese poderá ser útil a outros que possam se interessar pela beleza e esplendor daquele vasto oceano ou que queiram se aventurar naquelas mesmas águas densas e profundas.

*“Spiritus ubi vult spirat”*¹³⁷ (Jo 3:8).

¹³⁷ “O Espírito sopra onde quer” (Jo 3:8).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. 3ª ed. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Indústria cultural e a sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAWU, V. K. Stravinsky's "Mass" and Stravinsky Analysis. *Music Theory Spectrum*, vol. 11, n. 2, p. 139-163, Autumn, 1989.

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

ALBERIGO, G. (Org.) *História dos Concílios Ecumênicos*. 4ª ed. São Paulo: Paulus, 2011.

ALBUQUERQUE, A. C. et al. *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.

ALEGRIA, J. A. Música sacra. In: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Editorial Verbo, 1963-1995, v. 13, p. 1602-1603.

BABBITT, M. Remarks on the Recent Stravinsky. *Perspectives of New Music*, vol. 2, n. 2, p. 35-55, Spring - Summer, 1964.

BALTHASAR, H. U. *Gloria*. Milão: Jaca Book, 1975.

BARRENECHEA, L.; BARBOSA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi* – Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.

BARRENECHEA, L.; GRECO, L. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical. *Ictus* – Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 9, n. 1, p. 39-56, 2008.

BENTO XVI. *Fé, razão e universidade*: recordações e reflexões. Encontro com os representantes das Ciências. Aula Magna proferida na Universidade de Regensburg, Alemanha, set. 2006. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2006/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20060912_university-regensburg.html>. Acesso em: 14 jul. 2016.

_____. *O Espírito da Música*. Trad. Felipe Lesage. Campinas: Ecclesiae, 2017.

BERENSON, B. *Estética e História*. Trad. Janete Meiches. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERNARD, J. W. Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution. *Music analysis*, Chichester, v. 6, n. 3, p. 207-236, 1987.

_____. The Minimalism Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1, p. 86-132, 1993.

_____. Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti. *Musical Analysis*, Cambridge, v. 13, n. 2-3, p. 227-253, 1994.

BERRY, M. Music, Postmodernism, and George Rochberg's Third String Quartet. In: *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Judy Lochhead and Joseph Auner ed. New York: Routledge, 2002, p. 235-248.

BLOOM, H. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. 2ª. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Imago, [1973] 2002.

BOROBIO, D. *A Dimensão Estética da Liturgia: artes sagradas e espaços para celebração*. São Paulo: Paulus, 2010.

BRÜSEKE, F. A técnica moderna e o retorno do sagrado. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, p. 209-230, mai. 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/download/12302/14079>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

_____. O sagrado na modernidade técnica. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 70, mai. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/2188/4452>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

CAILLOIS, R. *O Homem e o Sagrado*. Trad. Geminiano C. Franco. Lisboa: Edições 70, Lda., 1988.

CALVANI, C. *Teologia da Arte*. São Paulo: Fonte Editorial/Paulinas, 2010.

CARDOSO, L. *Procissão das Carpideiras*. Editoração: Pauxy Gentil Nunes. Rio de Janeiro: ABM - Banco de Partituras da Música Brasileira, 2001.

CARVALHO, V. M. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do “canto do povo de Deus” ao “som da massa”. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n. 16, p. 90-114, 2009.

CATANZARO, T. *Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura*. In: XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Anais, 2005, p. 1246-1255.

CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CAZNÓK, Y. B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CERVO, D. Minimalismo e Pós-Minimalismo: distinções necessárias. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 35-50, 2007.

_____. *O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005a.

_____. O Minimalismo e suas idéias composicionais. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 11, p. 44-59, 2005b.

CEVALLOS, S. *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*. 2011. 67 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

_____. O sonorismo musical polonês do início dos anos 1960. In: SIMPOM, n. 3, 2014, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2014, p. 716-724.

CHUPUNGCO, A. J. *Inculturação Litúrgica: sacramentais, religiosidade e catequese*. São Paulo: Paulinas, 2008.

CMAA. Church Music Association of America. *Twenty-Four Questions on Sacred Music*. Disponível em: <<http://musicasacra.com/about-cmaa/faq>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

CNBB. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Estudo sobre os cantos da Missa*. São Paulo: Paulinas, 1976.

COELHO DE SOUZA, R. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, p. 53-74, 2009.

COMISSÃO Teológica Internacional. *Fé e Inculturação*. 1988. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1988_fede-in-culturazione_po.html>. Acesso em: 12 mar. 2017.

COMMUNIO: Revista Internacional de Teologia e Cultura / Instituição COMMUNIO do Brasil. *A Beleza*. Rio de Janeiro: COMMUNIO, vol. XXVII, n. 4, ed. 100, out./dez. 2008.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons, 1987.

COPE, D. H. *New directions in music*. 3rd ed. Dubuque: Wm. C. Brown Company Publishers, 1981.

_____. *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

CULLEN, T. L. *Música sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983.

DIORIO, D. Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion. *The Choral Scholar: The Online Journal of the National Collegiate Choral Organization*, v. 3, n. 1, p. 1-16, Spring, 2013.

DISCURSO: Revista do Departamento de Filosofia da USP. *Música e Filosofia*. São Paulo: Alameda, n. 37, 2007.

DOCUMENTOS sobre a Música Litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005.

DUDEQUE, N. Gestos musicais na Peça para Piano Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 85-98, 2013.

DURKHEIM, É. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FEITOSA, M. *A Música Litúrgica Brasileira Pós-Concílio Vaticano II: uma abordagem composicional*. 2012. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FORTE, B. *A Porta da Beleza: por uma estética teológica*. Trad. Afonso Paschotte. Aparecida: Ideias e Letras, 2006.

FRANCISCO. *Audiência Geral*. Audiência proferida pelo Papa Francisco na Praça de São Pedro, 11 jun. 2014. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/francesco/pt/audiences/2014/documents/papa-francesco_20140611_udienza-generale.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

FRISCH, W. *Schoenberg and his world*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

GIL, G. *Louvação*. Rio de Janeiro: Philips/Universal, 1967. 1 disco compacto (42 min.): 33 1/3 rpm, mono. R765005L. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

_____. *Songbook Vol. 2*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

GILSON, É. *Introdução às Artes do Belo: o que é filosofar sobre a arte?* Trad. Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

GIUSSANI, L. *A máxima expressão*. Entrevista concedida a Renato Farina. 1994. Disponível em: <http://passos.tracce.it/?id=411&id_n=2775>. Acesso em: 13 abr. 2015.

GOLDBERG, H. *The Political and Historical Significance of Krzysztof Penderecki's St. Luke Passion (1966)*. Notas de programa, Penderecki - St. Luke Passion, Musical Arts Center, 15 nov. 2017. Bloomington: Indiana University - Jacobs School of Music, 2017. Disponível em: <<http://server1.variations2.indiana.edu/variations/programs/vad9288a.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

GRANT, M. *The Roman Forum*. London: Spring Books, The Hamlyn Publishing Group, Ltd., 1974.

GRIFFITHS, P. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GROUT, D.; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HATTEN, R. The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n. 4 (1985): 69-83.

HENRY, H. T. Music-Reform in the Catholic Church. *The Musical Quarterly*, v. 1, n. 1, p. 102-117, jan. 1915. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738045>>. Acesso em: 4 jan. 2014.

HEUSSENSTAMM, G. *The Norton manual of music notation*. New York: W. W. Norton & Company, 1987.

HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press Inc., 1997.

HINDEMITH, P. *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music, 1945.

HOUAISS, A. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

JOÃO PAULO II. *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*. 5ª ed. São Paulo: Paulinas, 2005.

_____. *Fides et Ratio*: carta encíclica. São Paulo: Paulinas, 1998.

_____. *O Esplendor da Verdade*: carta encíclica. 6ª ed. São Paulo: Paulinas, 2006.

_____. *Redemptoris Missio*: carta encíclica. 1990. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_07121990_redemptoris-missio.html>. Acesso em: 12 mar. 2017.

JOHNSON, S. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *Musical Quarterly*, n. 78 p. 742-773, 1994.

KELLY, M. *An Exploration of Pitch Organization in Krzysztof Penderecki's Passion According to Saint Luke*. 2011. 86 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Division of Composition, Musicology, and Theory of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati.

KLEIN, M. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, K. Towards a new Poetics of Musical Influence. *Music Analysis* 10, n. 1-2, p. 3-72, 1991.

KOSTKA, S. *Material and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

KRAMER, J. D. Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism. In: MARVIN, E. W.; HERMANN, R. (Ed.). *Concert Music Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester: University of Rochester Press, p. 11-33, 1995.

_____. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: LOCHHEAD, J.; AUNER, J. (Ed.). *Postmodern Music, Postmodern Thought*. New York: Routledge, p. 13-26, 2002.

LASKE, O. E. *Music composition as hypothesis formation: a blackboard concept of musical creativity*. *Knowl.-Based Syst.* 3(1), p. 36-41, 1990.

LENEMAN, H. *Musical Illuminations of Genesis Narratives*. London: Bloomsbury, 2017.

LESTER, J. *Analytics approaches to twentieth century music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

LIGETI, G. *Lux aeterna*, 1966. Frankfurt: Peters Edition, n. 5934, 1968. Partitura. Coro misto a cappella.

LORSCHIEDER, A. et al. *Vaticano II: 40 anos depois*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2006.

LUCAS, M. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 2-11, set. 2000.

LYOTARD, J. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1993.

MALECKA, T. *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th Century Theatre*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999.

MANSFIELD, O. A. What is Sacred Music? *The Musical Quarterly*, v. 13, n. 3, p. 451-475, jul. 1927. Disponível em: <<http://mq.oxfordjournals.org/content/XIII/1/local/front-matter.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

MARCHI, E. O Sagrado e a Religiosidade: vivências e mutualidades. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 43, p. 33-55, 2005. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/download/7861/5542>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

MARIANI, C. B.; VILHENA, M. A. (Org.). *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011.

MARINI, S. A. Sacred music. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. [The Grove Dictionary of American Music. 2nd edition. 2012]. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2225462>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MASLOWIEC, A. *Sonorism and the Polish Avant-Garde 1958-1966*. 2008. 2 vol. Tese (Doutorado em Filosofia) – Conservatorium of Music, The University of Sydney, Sydney.

MATOS, V. S. *O Motu Proprio tra le Solleccitudini (1903) e suas Repercussões na Música Coral Sacra e Religiosa Brasileira*. 2015. 266 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MC NASPY, C. J. Sacred Music. In: *New Catholic Encyclopedia*. Washington, D.C.: Catholic University of America, 1967, v. 10, p. 97-99.

MEDIĆ, I. I Believe... in What? Arvo Pärt's and Alfred Schnittke's Polystylistic Credos. *Slavonica*, v. 16, n. 2, p. 96-111, nov. 2010.

MERTENS, W. *American Minimal Music*. New York: Alexandre Broude Inc., 1983.

MICHEL, P. *György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995.

MIRKA, D. The Passion According to Penderecki. In: BRUHN, S. (Ed.). *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience*. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.

_____. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice, 1997.

MISSAL Cotidiano: missal da assembleia cristã. 4ª Edição. São Paulo: Paulus, 1997.

MOLINARI, P. *Música brasileira na liturgia II*. São Paulo: Paulus, 2009.

MONTEIRO, P. *Ordem, caos e percepção: modelo teórico e analítico para Lux Aeterna de György Ligeti*. 2012. 315 f. Tese (Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes), Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012.

MORGAN, R. P. *Twentieth-century music: a history of musical style in Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.

MÚSICA SACRA. In: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Bilbao: Espasa-Calpe, 1918, v. 37, p. 694.

NASCIMENTO, J. P. C. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NOGUEIRA, I. "A Estética Intertextual na Música: Considerações Estilísticas". *Brasiliiana* 13: 4-12. 2003.

NTGL. *New Testament Greek Lexicon - New American Standard*. Disponível em: <<http://www.biblestudytools.com/lexicons/greek/nas>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

NYMAN, M. Against Intellectual Complexity in Music. *October*, n. 13, p. 81-89, 1980.

_____. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.

OOSTERBAAN, A. *Pitch structures in K. Penderecki's "St. Luke's Passion"*. 1982. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Adelaide, Adelaide.

OTHL. *Old Testament Hebrew Lexicon - New American Standard*. Disponível em: <<http://www.biblestudytools.com/lexicons/hebrew/nas>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

OTTO, R. *O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PALMER, R. *The King and the Comitium: a study of Rome's oldest public document*. Wiesbaden: F. Steiner, 1969.

PASTRO, C. *A Arte no Cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. *O Deus da Beleza: a educação através da beleza*. São Paulo: Paulinas, 2008.

PAZ, E. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Editora MusiMed, 2002.

PERGAMO, A. M. L. *La notacion de la musica contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973.

PERSICHETTI, V. *Harmonia no Século XX: aspectos criativos e prática*. Trad. Dorotea Kerr et al. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PITOMBEIRA, L.; LIMA, F. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da Intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, p. 99-105, 2011.

PROST, C. György Ligeti: “Lux Aeterna”, pour choeur mixte a cappella. *Analyse musicale*, Paris, n. 25, p. 37-51, 1991 .

REICH, S. *Writings about Music*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

REUNIDOS em nome de Cristo: Instrução Geral do Missal Romano. 7ª ed. São Paulo: Paulus, 2006.

REYNOLDS, R. *Form and Method: composing music*. New York and London: Routledge, 2002.

ROCCASALVO, J. L. Quality, Form, Function, and Beauty in the Liturgy. *Sacred Music*, vol. 138, n. 3, Fall, 2011, p. 6-16. Disponível em: <<http://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm138-3.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2016.

ROCHBERG, G. Can the Arts Survive Modernism? (A Discussion of the Characteristics, History, and Legacy of Modernism). *Critical Inquiry*, v. 11, n. 2, 1984, p. 317-340.

RODRIGUES, A. *A Micropolifonia como Linguagem Básica e Estrutural nos Processos Composicionais*. 2008. 253 f. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

ROMITA, F. Musica sacra e religiosa. In: *Enciclopedia Cattolica*. Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico. Città del Vaticano: Casa Editrice G. C. Sansoni - Firenze, 1952, v. 8, p. 1552-1562.

SALZMAN, E. *Twentieth-century music: an introduction*. 4th ed. New Jersey: Prentice Hall, 2002.

SAMSON, J. Genre. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2001. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

SANTORO, F. *Estética Teológica: a força do fascínio cristão*. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHNITTKE, A. Polystylistic Tendencies in Modern Music (1971). In: IVASHKIN, A. (Ed). *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, p. 87-90, 2002.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. 2^a ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHUBERT, Mons. G. *A música sacra na história da música*. Rio de Janeiro: Electra, 1970.

SCHWARZ, R. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

SHENTON, A. (Ed.). *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SHILKRET, N. *Nathaniel Shilkret: Sixty Years in the Music Business*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

SILVA, V. Uma Análise da Paixão Segundo São Lucas de Krzysztof Penderecki. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 11, p. 19-43, jan./jun. 2005.

STEINBERG, M. Igor Stavinsky: Mass. *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

STEINITZ, R. *György Ligeti: music of the imagination*. London: Faber and Faber, 2003.

STEVENS, D. W. Choral Music. In: *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th Ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1990, v. 24, p. 610-613.

STONE, K. *Music notation in the twentieth-century*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

STRAUS, J. A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, vol. 4, p. 106-124, Spring, 1982.

_____. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3^a ed. Trad. Ricardo M. Bordini. São Paulo e Salvador: Editora da Unesp e EDUFBA, 2013.

_____. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading. *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 2, p. 305-352, Autumn, 2003.

_____. Voice Leading in Set-Class Space. *Journal of Music Theory*, vol. 49, n. 1, p. 45-108, Spring, 2005; dentre outros.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical em 6 lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella R. O. Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

STRICKLAND, E. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

STUBBS, G. E. Secularization of Sacred Music. *The Musical Quarterly*, vol. 2, n. 4, out. 1916, p. 615-627. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/737944>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

TACUCHIAN, R. O pós-moderno e a música. *Em Pauta - Curso de Pós-graduação em Música da UFRGS*, n. 5, p. 24-31, 1992.

_____. Sistema-T e pós-modernidade. *Revista Brasileira de Música - Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ*, v. 24, n. 2, p. 381-397, 2011.

TARUSKIN, R. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

TEIXEIRA, T. P. *Música e beleza em São Tomás de Aquino*. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

THIESSEN, G. (Ed.). *Theological Aesthetics: a reader*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2005.

THOMAS, A. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TILLMAN, J. Postmodernism and Art Music in the German Debate. In: LOCHHEAD, J.; AUNER, J. (Ed.). *Postmodern Music, Postmodern Thought*. New York: Routledge, p. 75-92, 2002.

TOLENTINO, B. *O mundo como Ideia*. São Paulo: Globo, 2002.

VATICANO II: mensagens, discursos e documentos. Trad. Francisco Catão. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2007.

VITALE, C. Gradação visual na música micropolifônica de György Ligeti. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 12, n. 2, p. 390-405, ago./dez. 2016.

WARBURTON, D. A Working Terminology for Minimal Music. *Integral*, n. 2, p. 135-159, 1988.

WEBERN, A. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.

WESTBY, J. *Genesis Suite*: liner notes. Milken Archive of American Jewish Music. Odes and Epics, v. 17, 2004. Disponível em: <<http://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/odes-and-epics/work/genesis-suite>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

WHITE, E. W. *Stravinsky: the composer and his works*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

WILLEMART, P. *Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZAMPRONHA, E. Usando Citações na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, p. 145-172, 2009.

ANEXOS

Anexo 1: Partitura de <i>Pater Noster</i> (2017)	239
Anexo 2: Partitura de <i>O sertão de ser tão só</i> (2015-2016)	247
Anexo 3: Partitura de <i>Missa Nupcial</i> (2014).....	303
Anexo 4: Patitura de <i>Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida</i> (2012)	373

Anexo 1: Partitura de *Pater Noster* (2017)

ANEXO 1

PATER NOSTER

MARCO FEITOSA

Pater Noster

Marco Feitosa (1984)

Expressivo ♩ = 72

mp Pa - ter

mp nos - ter,

mp qui es in

mp coe - lis,

pp Pa - ter *p*

pp Pa - ter *p*

pp nos - ter, *p*

pp nos - ter, *p*

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

6 *p* (♩=♩)

S
sanc - ti - fi - ce - tur _____ no - men tu - um, _____

A
sanc - ti - fi - ce - tur _____ no - men tu - um, _____

T
8
sanc - ti - fi - ce - tur _____ no - men tu - um, _____

B



10 *mf* *mp*

S
ad - ve - niat _____ reg - num tu - um, _____

A
mf *mp*
ad - ve - niat _____ reg - num tu - um, _____

T
8
mf *mp*
ad - ve - niat _____ reg - num tu - um, _____

B
mf *mp*
ad - ve - niat _____ reg - num tu - um, _____

14 *p cresc.*
S vo - lun - tas tu - a, si - cut in coe - lo,
p cresc.
A vo - lun - tas tu - a, si - cut in coe - lo,
p *mp cresc.*
T 8 fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in
mp cresc.
B vo - lun - tas tu - a, si - cut in



19 *f*
S et in ter - - - - - ra.
f
A et in ter - - - - - ra.
f
T 8 coe - lo, et in ter - - - - - ra.
f
B coe - lo, et in ter - - - - - ra.

25

S

A

T

B

p cresc.

mp cresc.

Pa - nem nos - trum quo - ti - di - a - num da no - bis

Pa - nem nos - trum quo - ti - di - a - num da no - bis



30

S

A

T

B

mp cresc.

et di - mit - te no - bis — de - bi - ta nos - tra, —

ho - die, di - mit - te no - bis de - bi - ta

ho - die, di - mit - te no - bis de - bi - ta

ho - die, di - mit - te no - bis de - bi - ta

(♩=♩)

34 *f*

S si - cut et nos di - mit - ti-mus de - bi - to - ri-bus nos - tris.

A nos - tra, Pa - ter nos - ter, Pa - ter

T nos - tra, Pa - ter nos - ter, Pa - ter

B nos - tra, Pa - ter nos - ter, Pa - ter

42 *mf*

S Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,

A *mp* Et ne nos in - du - cas Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o - nem,

T *mp* Et ne nos in - du - cas Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o - nem,

B *mp* Et ne nos in - du - cas Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti - o - nem,

50 *sub. p cresc.*

S
sed _____ sed _____ sed _____

sub. p cresc.
sed li-be-ra nos a ma-lo. li-be-ra nos a ma-lo. li-be-ra nos a ma-lo.

A
sub. p cresc.
sed li - be - ra nos a ma - lo.

T
sub. p cresc.
sed li - be - ra nos a ma - lo.

B
sub. p cresc.
sed li - be - ra nos a ma - lo.

58 *f*

S
A - men. A - men. *ff* A - men. *rit.* A - men.

A
f A - men. A - men. *ff* A - men. A - men.

T
f A - men. A - men. *ff* A - men. A - men.

B
ff A - men. A - men.

(♩=♩) *a tempo*

66

S A T B

ppp A - men. *ppp* A - men. *ppp* A - men. *ppp* A - men.

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

A - men. A - men. A - men. A - men.

men. men.

Anexo 2: Partitura de *O Sertão de ser tão só* (2015-2016)

ANEXO 2

O SERTÃO DE SER TÃO SÓ

MARCO FEITOSA

INSTRUMENTOS

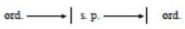
Flauta
Oboé
Clarinete B \flat
Trompa F
Fagote

Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

DURAÇÃO

10'20"

INSTRUÇÕES

- 
 Glissando indeterminado com tremolo irregular
- 
 Tremolo irregular com variações rítmicas indeterminadas
- 
 Transição gradual entre ord. e sul pont.
- 
 Transição gradual para tremolo irregular ou frullato
- 
 Glissando indeterminado
- 
 Martellato
- 
 Executar o mais rápido possível
- 
 Pizzicato com a mão esquerda
- 
 Nota mais aguda possível
- 
 Tocar as cordas indicadas atrás do cavalete
- 
 Tocar as cordas indicadas sobre o cavalete
- 
 Módulos de repetição indeterminada
- 
 Pizzicato Bartók
- 
 Accelerando/Ritardando
- 
 Batimentos indeterminados das chaves do instrumento
- 
 Vibrato com desafinação de 1/4 de tom acima/abaixo

I. Lamento

Marco Feitosa (1984)

Lamento ♩ = 132

Flauta

Oboé

Clarinete B \flat

Trompa F

Fagote

Lamento ♩ = 132

Violino I sul pont. *pp* *mf*

Violino II sul pont. *pp* *mf*

Viola sul pont. *pp* *mf*

Violoncelo *pp* sul pont. ord. s. p.

Contrabaixo pizz. *pp*

8

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F

Fg. *solo*
mf

VI. I *mp*

VI. II *mp*

Vla. *mp* *mp*

Vc. *mp* ord. s. p. ord. s. p. ord.

Cb. *mp*

Musical score for measures 17-20, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet Bb (Cl. B \flat), Trumpet F (Tpa. F), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 17-20 are in 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *f*, *p sub.*, *ord.*, and *s. p.*, as well as performance instructions like *pizz.* and *ord.*.

23 (♩=♩)

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. B \flat *mp* *p sub.* *mf* *mp*

Tpa. F *mp* *p sub.* *mf*

Fg. *mf* *f* *mf*

VI. I *p* *mf* arco

VI. II *p* *mf* arco

Vla. *p* *mf* arco

Vc. ord. s. p. ord. s. p. ord.

Cb.

Musical score for measures 30-34. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 30: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play a melodic line in 4/4 time. The Trombone and Violoncello play a rhythmic accompaniment. The Violin I and II parts play a triplet of eighth notes. The Viola part plays a triplet of eighth notes. The Violoncello part plays a half note. The Contrabass part plays a half note.

Measure 31: The time signature changes to 3/4. The Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat parts are silent. The Trombone and Violoncello parts continue their accompaniment. The Violin I and II parts play a quarter note. The Viola part plays a quarter note. The Violoncello part plays a quarter note. The Contrabass part plays a quarter note.

Measure 32: The time signature changes to 3/4. The Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat parts are silent. The Trombone and Violoncello parts continue their accompaniment. The Violin I and II parts play a quarter note. The Viola part plays a quarter note. The Violoncello part plays a quarter note. The Contrabass part plays a quarter note.

Measure 33: The time signature changes to 3/4. The Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat parts are silent. The Trombone and Violoncello parts continue their accompaniment. The Violin I and II parts play a quarter note. The Viola part plays a quarter note. The Violoncello part plays a quarter note. The Contrabass part plays a quarter note.

Measure 34: The time signature changes to 3/4. The Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat parts are silent. The Trombone and Violoncello parts continue their accompaniment. The Violin I and II parts play a quarter note. The Viola part plays a quarter note. The Violoncello part plays a quarter note. The Contrabass part plays a quarter note.

Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for Tpa. F and Fg. in measure 31; *mf* (mezzo-forte) for Fl., Ob., Cl. B \flat , VI. I, VI. II, and Vla. in measure 30; *mp cresc.* (mezzo-piano crescendo) for Vla. in measure 32; *cresc.* (crescendo) for Cb. in measure 34.

Performance instructions: *pizz.* (pizzicato) for VI. I, VI. II, and Vla. in measure 30; *arco* (arco) for Vla. in measure 32; *s. p.* (sul ponticello) and *ord.* (ordine) for Vc. in measures 30-34.

Musical score for measures 37-42. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), Trombone (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 37-42 are marked with a dynamic of *mp*. The woodwinds (Cl. B \flat , Tpa. F, Fg.) and strings (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line. The percussion part (Tpa. F) has a specific rhythmic pattern. The strings are marked *arco* and *mp cresc.*. The Vc. part has markings for *ord.* and *s. p.* (sotto pedale) alternating every measure.

Musical score for measures 43-48. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Measures 43-48 are marked with a dynamic of *mf dim.* (mezzo-forte, decrescendo) and *p* (piano). The woodwinds (Fl., Ob., Cl. B \flat , Tpa. F, Fg.) play a melodic line of quarter notes with slurs. The strings (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The double bass (Cb.) has a specific articulation marked "ord." (ordinario) and "s. p." (sotto pedale).

accel.

50

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. B \flat *f*

Tpa. F

Fg. *f*

accel.

50

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

57 *a tempo* **Enérgico** ♩ = 142

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. B \flat *ff*

Tpa. F *fp*

Fg. *ff*

57 *a tempo* **Enérgico** ♩ = 142

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. *f* *ff* *ord.*

Cb. *f* *ff* *arco*

63

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F

Fg.

mf cresc.

63

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf cresc.

mf cresc.

f cresc.

sim.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

This musical score page contains measures 68 through 71 of a symphony. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 68-70 are silent. In measure 71, it enters with a melodic line marked *mf cresc.*
- Oboe (Ob.):** Measures 68-70 are silent. In measure 71, it enters with a melodic line marked *mf cresc.*
- Clarinet in B-flat (Cl. B \flat):** Measures 68-70 are silent. In measure 71, it enters with a melodic line marked *mf cresc.*
- Trumpet in F (Tpa. F):** Silent throughout all measures.
- Double Bass (Fg.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 68 and continuing through measure 71.
- Violin I (VI. I):** Starts in measure 68 with a melodic line marked *f cresc.* and includes a *sim.* (sforzando) dynamic marking in measure 70.
- Violin II (VI. II):** Starts in measure 68 with a melodic line marked *sim.*
- Viola (Vla.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 68 and continuing through measure 71. Includes a *sim.* dynamic marking in measure 70.
- Violoncello (Vc.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 68 and continuing through measure 71. Includes a *sim.* dynamic marking in measure 70.
- Double Bass (Cb.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting in measure 68 and continuing through measure 71. Includes a *sim.* dynamic marking in measure 70.

The score is written in a major key with a 2/4 time signature. The woodwind parts feature melodic lines with slurs and accents, while the string parts provide a consistent rhythmic foundation with eighth-note accompaniment.

This musical score page contains two systems of staves, each starting at measure 72. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl. B \flat , Fg.) feature a melodic line with slurs and accents, transitioning from a forte (*ff*) dynamic to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The string parts (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment, also marked with accents and dynamic markings. The strings are marked *al tallone* (heel) and *ord.* (order). The score concludes with a double bar line and the word *attacca* in the right margin of each system.

II. Procissão

Cortejo ♩ = 60

Flauta *jato de ar*
p

Oboé

Clarinete B \flat

Trompa F *p*

Fagote *pp*

Cortejo ♩ = 60

Violino I *s/ vibrato*
pp

Violino II *s/ vibrato*
pp

Viola *s/ vibrato*
pp

Violoncelo *s/ vibrato*
pp

Contrabaixo *s/ vibrato*
pp

Musical score for measures 7-11, featuring woodwinds, strings, and percussion. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 7: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat have rests. Trumpet in F and Bassoon play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *pp* for woodwinds, *pp* for Bassoon, and *p* for Trumpet in F and Bassoon.

Measure 8: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play sustained notes. Trumpet in F and Bassoon continue their rhythmic pattern. Dynamics: *pp* for woodwinds, *p* for Trumpet in F and Bassoon.

Measure 9: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play sustained notes. Trumpet in F and Bassoon continue their rhythmic pattern. Dynamics: *pp* for woodwinds, *p* for Trumpet in F and Bassoon.

Measure 10: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play sustained notes. Trumpet in F and Bassoon continue their rhythmic pattern. Dynamics: *pp* for woodwinds, *p* for Trumpet in F and Bassoon.

Measure 11: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play sustained notes. Trumpet in F and Bassoon continue their rhythmic pattern. Dynamics: *pp* for woodwinds, *p* for Trumpet in F and Bassoon.

Musical score for measures 13-15, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into two systems.

System 1 (Measures 13-15):

- Fl.**: Flute part, mostly rests with some dynamics markings.
- Ob.**: Oboe part, starting in measure 14 with a *f* dynamic and accents.
- Cl. B \flat** : Clarinet in B-flat part, mostly rests.
- Tpa. F**: Trumpet in F part, playing a melodic line in measure 13.
- Fg.**: Bassoon part, playing a melodic line in measure 13 and starting in measure 14 with a *f* dynamic and accents.

System 2 (Measures 13-15):

- VI. I**: Violin I part, starting in measure 13 with *cresc.* and *vibrato*, reaching *ff* in measure 15.
- VI. II**: Violin II part, starting in measure 13 with *cresc.* and *vibrato*, reaching *ff* in measure 15.
- Vla.**: Viola part, starting in measure 13 with *cresc.* and *vibrato*, reaching *ff* in measure 15.
- Vc.**: Violoncello part, starting in measure 13 with *cresc.* and *vibrato*, reaching *ff* in measure 15.
- Cb.**: Contrabass part, starting in measure 13 with *cresc.* and *vibrato*, reaching *ff* in measure 15.

Measures 13 and 15 are marked with the number 13. Dynamics include *f* and *ff*. Performance instructions include *cresc.* and *vibrato*.

Quermesse ♩ = 72

Cortejo ♩ = 60

19

Fl. *ff* *mf* *mf*

Ob. *ff* *mf* *mf*

Cl. B \flat *ff* *mf* *mf*

Tpa. F *fp*

Fg. *ff* *mf*

VI. I *mf* *pizz.* *arco* *mf* *Cortejo ♩ = 60*
molto portato
rubato

VI. II *mf* *pizz.* *arco*

Vla. *mf* *pizz.* *arco*
molto portato
rubato

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *pizz.*

Musical score for measures 23-26. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 23-24: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play a half note E \flat with a *mf* dynamic. Trumpet and Trombone play a quarter note G \sharp with a *mf* dynamic. Violin I plays a melodic line starting on G \sharp . Violin II and Viola play a rhythmic accompaniment. Violoncello and Contrabass play a sustained low note with a *p* dynamic.

Measures 25-26: Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat play a half note E \flat with a *mf* dynamic. Trumpet and Trombone play a quarter note G \sharp with a *mf* dynamic. Violin I continues its melodic line. Violin II and Viola play a rhythmic accompaniment. Violoncello and Contrabass play a sustained low note with a *p* dynamic.

Musical score for measures 28-33, featuring woodwinds, strings, and percussion. The score is in 3/4 time and includes dynamics such as *mf* and *f*.

Woodwinds:

- Fl. (Flute):** Measures 28-33. Dynamics: *mf* (measures 28-30), *f* (measures 31-33).
- Ob. (Oboe):** Measures 28-33. Dynamics: *mf* (measures 28-30), *f* (measures 31-33).
- Cl. B \flat (Clarinet B-flat):** Measures 28-33. Dynamics: *mf* (measures 28-30), *f* (measures 31-33).

Strings:

- VI. I (Violin I):** Measures 28-33. Dynamics: *f* (measures 31-33).
- VI. II (Violin II):** Measures 28-33. Dynamics: *mf* (measures 28-30), *f* (measures 31-33).
- Vla. (Viola):** Measures 28-33. Dynamics: *f* (measures 31-33).
- Vc. (Violoncello):** Measures 28-33. Dynamics: *pizz.* (measures 28-30).
- Cb. (Contrabasso):** Measures 28-33. Dynamics: *pizz.* (measures 28-30).

Percussion:

- Tpa. F (Timpani F):** Measures 28-33. Dynamics: *f* (measures 31-33).
- Fg. (Fagotto):** Measures 28-33. Dynamics: *f* (measures 31-33).

Quermesse ♩ = 72

35

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. B \flat *mf*

Tpa. F *fp* *p*

Fg. *fp*

35

VI. I

VI. II

Vla. *p*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

39

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F

Fg.

39

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

pizz.

arco

p

mf

mf

pizz.

This musical score is for measures 39, 40, and 41. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into three measures. Measure 39 shows various rests and melodic lines for the instruments. Measure 40 features a prominent Oboe part starting with a *p* dynamic and a Violin I part with *mf* dynamics, including *pizz.* and *arco* markings. Measure 41 continues the Oboe and Violin I lines, with the Violin II and Viola parts also featuring *mf* dynamics and *pizz.* markings. The Violoncello and Contrabass parts play a consistent rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

42

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. B \flat *mf*

Tpa. F

Fg. *mf*

42

VI. I *mf* pizz. arco *p*

VI. II arco *p*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42, 43, and 44. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 42 shows the Flute and Oboe playing a melodic line with a dynamic of *p*. The Clarinet in B-flat and Bassoon have rests. The Trumpet in F has a single note. The Bassoon has a melodic line with a dynamic of *mf*. The Violin I and II have rests. The Viola has a melodic line with a dynamic of *p*. The Violoncello and Contrabass have a rhythmic pattern. Measure 43 shows the Flute and Oboe continuing their melodic line. The Clarinet in B-flat and Bassoon have rests. The Trumpet in F has a single note. The Bassoon has a melodic line with a dynamic of *mf*. The Violin I and II have rests. The Viola has a melodic line with a dynamic of *p*. The Violoncello and Contrabass have a rhythmic pattern. Measure 44 shows the Flute and Oboe continuing their melodic line. The Clarinet in B-flat and Bassoon have rests. The Trumpet in F has a single note. The Bassoon has a melodic line with a dynamic of *mf*. The Violin I and II have rests. The Viola has a melodic line with a dynamic of *p*. The Violoncello and Contrabass have a rhythmic pattern.

44

Fl. *p*

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F *p*

Fg.

44

VI. I *p*

VI. II

Vla. arco *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 44 and 45. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). In measure 44, the Flute and Violin I parts begin with a melodic line marked *p* (piano). The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 45, the Flute and Violin I parts continue their melodic lines, while the Bassoon part has a more complex rhythmic pattern. The Viola part is marked *p* and *arco* (arco). The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern of eighth notes.

46

Fl. *p*

Ob. *p* *p*

Cl. B \flat

Tpa. F *p*

Fg.

46

VI. I *p*

VI. II *p* *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for measures 46 and 47. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part in measure 46 has a long note with a *p* dynamic. The Oboe part has a similar long note in measure 46 and a shorter note in measure 47, both with *p* dynamics. The Clarinet in B-flat part has a rhythmic pattern starting in measure 47. The Trumpet in F part has a long note in measure 47 with a *p* dynamic. The Bassoon part has a rhythmic pattern in measure 46. The Violin I part has a long note in measure 47 with a *p* dynamic. The Violin II part has a long note in measure 46 and a shorter note in measure 47, both with *p* dynamics. The Viola part has a long note in measure 47 with a *p* dynamic. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern in measure 46.

48

Fl. *p*

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F *p*

Fg.

48

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 48 to 51. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The bottom system includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Measure 48 begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Flute and Oboe parts feature long, sustained notes with breath marks. The Clarinet in B-flat part has a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 50. The Trumpet in F part has a melodic line with a breath mark in measure 50. The Trombone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a long note in measure 48 and a melodic line in measure 50. The Violin II part has a melodic line with a breath mark in measure 48 and a long note in measure 50. The Viola part has a melodic line with a breath mark in measure 48. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The page number 24 is centered at the bottom.

50 *rall.* **Cortejo** ♩ = 60 *ff* *attacca*

Fl. *f* *mf* *ff*

Ob. *f* *mf* *ff*

Cl. B \flat *f* *mf* *ff*

Tpa. F *f* *ffpp*

Fg. *f* *ffpp*

50 *rall.* **Cortejo** ♩ = 60 *ff* *attacca*

VI. I *f* *pp* sul pont. *ff*

VI. II *f* *pp* sul pont. *ff*

Vla. *f* *pp* sul pont. *ff*

Vc. *f* *pp* sul pont. *ff*

Cb. *f* *mf* *ff*

percutir no tempo arco

III. Esperança

Descompassado, dissoluto

5" 3" 7"

Flauta
mf *ff*

Oboé
mf *ff*

Clarinete B \flat
mf *ff*

Trompa F
f *ff*
cuivré

Fagote
mf *ff*

Descompassado, dissoluto

Violino I
ff sul pont. *fp* 3

Violino II
ff sul pont. *fp* 2

Viola
ff sul pont. *fp* 1

Violoncello
ff sul pont. *p* 4

Contrabaixo
ffp

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The woodwind parts feature a rhythmic pattern of eighth notes marked "batimento de chaves" (key tapping) with a dynamic of *mf*. The Flute part has a 2-measure pattern, Oboe has a 3-measure pattern, Clarinet B-flat has a 1-measure pattern, Trumpet F has a 2-measure pattern, and Trombone has a 3-measure pattern. Above the woodwind staves, two 5-measure intervals are indicated with dashed lines and the number "5".

The string parts are marked with *fp* (fortissimo piano) dynamics. The Violin II part includes a dynamic shift from *p* (piano) to *f* (forte) and a fermata. The Contrabass part includes a dynamic of *fp* and a fermata.

10"

6

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. B \flat *mp*

Tpa. F *mp*

Fg. *mp*

VI. I

VI. II *p* sul pont.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 6 through 10. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 6 is marked with a '6' above the Flute staff. The Flute part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a slur and a '3' above it, followed by a whole note G4. The Oboe part has a quarter note G4 with a '1' above it. The Clarinet part has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a slur and a '2' above it, followed by a whole note F4. The Trumpet part has a quarter note G4 with a '4' above it. The Trombone part has a quarter note G4 with a '5' above it. The Violin II part has a whole note chord (G4, B4, D5) marked 'sul pont.' and 'p'. The Flute, Oboe, Clarinet, Trumpet, and Trombone parts are marked 'mp'. The Violin II part is marked 'p'. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are silent. A '10"' marking is at the top left. A dashed line is at the top. A bracket on the right side groups the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass staves.

7 10"

Fl.
Ob.
Cl. B \flat
Tpa. F
Fg.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

fp *f*
fp *f*
fp *f*
fp *f*
f

1^{ord.}
2^{ord.}
3^{ord.}

f

Detailed description: This page of a musical score features ten staves for various instruments. The Flute (Fl.) staff has a whole rest. The Oboe (Ob.) staff contains a melodic phrase starting at measure 7, marked with a forte (*f*) dynamic, enclosed in a rectangular box. The Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) staff has a whole rest. The Trumpet in F (Tpa. F) staff has a whole rest. The Fagotto (Fg.) staff contains a melodic phrase starting at measure 7, marked with a forte (*f*) dynamic, also enclosed in a rectangular box. The Violin I (VI. I) staff has a first-order part (1^{ord.}) starting at measure 7 with a *fp* dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The Violin II (VI. II) staff has a second-order part (2^{ord.}) starting at measure 7 with a *fp* dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The Viola (Vla.) staff has a third-order part (3^{ord.}) starting at measure 7 with a *fp* dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) staves have whole rests. A vertical dashed line is positioned at measure 7, and a horizontal dashed line at the top of the page is labeled "10".

10''

8

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. B \flat *f*

Tpa. F *f*

Fg. *f*

VI. I *fp* ord. *f*

VI. II *fp* ord. *f*

Vla. *fp* ord. *f*

Vc.

Cb.

5" ----- Marcado, rítmico ♩ = 132

9

Fl. *p* ord.

Ob. *p* ord.

Cl. B \flat *p* ord.

Tpa. F

Fg.

Marcado, rítmico ♩ = 132

9

VI. I *fp* *mf* sul pont. *p*

VI. II *fp* *mf* sul pont. *p*

Vla. *fp* *mf* sul pont. *p*

Vc. *fp* *mf*

Cb. *mf* solo pizz. *8va*

Musical score for measures 14-15. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Fagot (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Measure 14: All instruments are silent, indicated by a horizontal line with a fermata.

Measure 15: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. B \flat , Tpa. F, Fg.) and strings (VI. I, VI. II, Vla., Vc.) play a half note G \flat (F \sharp). The dynamic marking is *mf*. The Double Bass (Cb.) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G \flat , A \flat , B \flat , C \flat , D \flat , E \flat , F \sharp , G \flat , A \flat , B \flat , C \flat , D \flat , E \flat , F \sharp , G \flat . The dynamic marking is *f*.

This musical score page, numbered 282, features eight staves for various instruments. The top five staves are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The bottom three staves are for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vla.), followed by Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure is in 12/8 time, and the second and third measures are in 3+3+2 time. Dynamics include *mf*, *fp*, and *f*. Performance instructions such as *arco*, *pizz.*, *cuivré*, and *sim.* are present. A rehearsal mark '19' is located at the beginning of the first measure of the Flute staff.

23

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Cl. B \flat *mp*

Tpa. F

Fg.

23

VI. I *mp*

VI. II *mp*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 23 through 27. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The bottom system includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute, Clarinet, Violin I, and Violin II parts feature a melodic line starting in measure 23 with a half note rest, followed by a half note, and then a half note with a fermata in measure 24. The Oboe part has a more active line, starting with a half note in measure 23, followed by quarter notes and eighth notes. The Violoncello part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout. The Contrabass part plays a steady quarter-note bass line. Dynamics include *mf* for the Oboe and *mp* for the Flute, Clarinet, Violin I, and Violin II. The score is written in a common time signature.

Musical score for measures 28-32, featuring the following instruments and dynamics:

- Fl.:** Measure 28: *mp* (mezzo-piano), crescendo hairpin.
- Ob.:** Measure 28: *mf* (mezzo-forte), crescendo hairpin.
- Cl. B \flat :** Measure 28: *mp* (mezzo-piano), crescendo hairpin; Measure 32: *mf* (mezzo-forte).
- Tpa. F:** Rest throughout.
- Fg.:** Measure 28: *mf* (mezzo-forte), crescendo hairpin.
- VI. I:** Measure 28: *mp* (mezzo-piano), crescendo hairpin; Measure 30: *mf* (mezzo-forte); Measure 32: *sim.* (sforzando).
- VI. II:** Measure 28: *mp* (mezzo-piano), crescendo hairpin; Measure 30: *mf* (mezzo-forte); Measure 32: *sim.* (sforzando).
- Vla.:** Measure 30: *mf* (mezzo-forte), crescendo hairpin.
- Vc.:** Bass clef, eighth-note accompaniment.
- Cb.:** Bass clef, eighth-note accompaniment; Measure 30: *8^{va}* (ottava) marking.

Musical score for measures 33-37, featuring woodwinds, strings, and brass. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 33: Flute (Fl.) and Bassoon (Fg.) play a melodic line starting with a half note G \sharp 4, followed by quarter notes A \sharp 4 and B \flat 4. Flute dynamics are marked *mf*. Bassoon dynamics are marked *mf*. Oboe (Ob.) and Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) have rests. Trumpet in F (Tpa. F) has a rest. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Viola (Vla.) has a half note G \sharp 4. Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Contrabass dynamics are marked *mf*.

Measure 34: Flute (Fl.) continues with quarter notes B \flat 4 and A \sharp 4. Oboe (Ob.) has a half note G \sharp 4. Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) has a half note G \sharp 4. Bassoon (Fg.) has a half note G \sharp 4. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue with eighth notes. Viola (Vla.) has a half note G \sharp 4. Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) continue with eighth notes.

Measure 35: Flute (Fl.) continues with quarter notes A \sharp 4 and G \sharp 4. Oboe (Ob.) has a half note G \sharp 4. Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) has a half note G \sharp 4. Bassoon (Fg.) has a half note G \sharp 4. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue with eighth notes. Viola (Vla.) has a half note G \sharp 4. Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) continue with eighth notes.

Measure 36: Flute (Fl.) continues with quarter notes G \sharp 4 and F \sharp 4. Oboe (Ob.) has a half note G \sharp 4. Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) has a half note G \sharp 4. Bassoon (Fg.) has a half note G \sharp 4. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue with eighth notes. Viola (Vla.) has a half note G \sharp 4. Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) continue with eighth notes.

Measure 37: Flute (Fl.) continues with quarter notes F \sharp 4 and E \sharp 4. Oboe (Ob.) has a half note G \sharp 4. Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) has a half note G \sharp 4. Bassoon (Fg.) has a half note G \sharp 4. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue with eighth notes. Viola (Vla.) has a half note G \sharp 4. Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) continue with eighth notes.

Musical score for measures 38-42, featuring woodwinds, strings, and brass. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 38: Flute and Oboe enter with a melodic line marked *mf*. Clarinet and Trumpet play a rhythmic pattern. Bassoon plays a similar pattern. Violin I and II play a steady eighth-note accompaniment. Viola and Cello play a rhythmic pattern. Contrabass plays a steady eighth-note accompaniment.

Measure 39: Flute and Oboe continue their melodic line. Clarinet and Trumpet continue their rhythmic pattern. Bassoon continues its pattern. Violin I and II continue their accompaniment. Viola and Cello continue their pattern. Contrabass continues its accompaniment.

Measure 40: Flute and Oboe continue their melodic line. Clarinet and Trumpet continue their rhythmic pattern. Bassoon continues its pattern. Violin I and II continue their accompaniment. Viola and Cello continue their pattern. Contrabass continues its accompaniment.

Measure 41: Flute and Oboe continue their melodic line. Clarinet and Trumpet continue their rhythmic pattern. Bassoon continues its pattern. Violin I and II continue their accompaniment. Viola and Cello continue their pattern. Contrabass continues its accompaniment.

Measure 42: Flute and Oboe continue their melodic line. Clarinet and Trumpet continue their rhythmic pattern. Bassoon continues its pattern. Violin I and II continue their accompaniment. Viola and Cello continue their pattern. Contrabass continues its accompaniment.

43

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. B \flat *p*

Tpa. F *f* *cuivré*

Fg. *mf cresc.*

43

VI. I *p cresc.*

VI. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 43 to 46. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat) and the French Horn (Tpa. F) play a melodic line starting in measure 43, marked *p* (piano). The French Horn part includes a *cuivré* (brass) effect in measure 46, marked *f* (forte). The Bassoon (Fg.) plays a rhythmic accompaniment starting in measure 43, marked *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo). The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) plays a similar rhythmic accompaniment, all marked *p cresc.* (piano crescendo). The Contrabass part reaches *f* (forte) in measure 46. The score is written in a common time signature with a key signature of one flat.

Descompassado, dissoluto

3" 7" 10"

48

Fl. *ff* solo *p* *mf* ord.

Ob. *ff*

Cl. B \flat *ff*

Tpa. F *ff*

Fg. *ff*

Descompassado, dissoluto

48

VI. I *ff* sul tasto 4 *p*

VI. II *ff* sul tasto 3 *p*

Vla. *ff* sul tasto 1 *p*

Vc. *ff* sul tasto 2 *p*

Cb. *ffp* arco

7" 3" 5"

51

Fl. *mp*

Ob. batimento de chaves *p*

Cl. B \flat batimento de chaves *p*

Tpa. F batimento de chaves *p*

Fg. batimento de chaves *p*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

3+3+2
8

54 **Tempo anterior** ♩ = 132 *accel.* **Firme, incisivo** ♩ = 154 *a tempo*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. B \flat *p*

Tpa. F *p*

Fg. *p*

54 **Tempo anterior** ♩ = 132 *accel.* **Firme, incisivo** ♩ = 154 *a tempo*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 60-63, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into two systems, each starting at measure 60. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. B \flat). The brass section includes Trumpet in F (Tpa. F) and Trombone (Fg.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 60 is marked with a dynamic of *p*. In measure 61, the Oboe part is boxed and marked with *p*. The Clarinet in B-flat and Trumpet in F parts also feature *p* dynamics in measures 60 and 61. The Viola and Violoncello parts have *p* dynamics in measures 60 and 61. The Contrabass part has a *pizz.* marking in measure 60 and a *p* dynamic in measure 61. In measure 62, the Oboe part has a *p* dynamic. In measure 63, the Violoncello part has a *pizz.* marking and a *p* dynamic, and the Contrabass part has a *p* dynamic.

67

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F

Fg.

67

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pizz.

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 67 to 71. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The bottom system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 67-70 show woodwinds and strings at rest. In measure 71, the Trumpet in F plays a melodic phrase starting with a half note G4, marked *mp*. The Violin I and II parts enter in measure 71 with a pizzicato (pizz.) texture, marked *p*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also play pizzicato textures, marked *p*. The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, while the Vc. and Cb. parts play a similar pattern with stems pointing down.

72

Fl. *p* ($\text{♩}=\text{♩}$)

Ob. *p* *p*

Cl. B \flat *p* *p*

Tpa. F *p*

Fg. *p*

72

VI. I *p* ($\text{♩}=\text{♩}$)

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. arco *p*

Cb. arco *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 72 to 75. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The bottom system includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 6/4 time and begins with a dynamic marking of *p* (piano). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion (Tpa. F) plays a series of quarter notes. The strings are marked 'arco' (arco). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 77-80. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Trumpet F (Tpa. F), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Measure 77: Flute, Oboe, Clarinet Bb, and Trumpet F play a whole note chord. Bassoon, Violin I, Violin II, and Viola play a whole note chord. Cello and Double Bass play a whole note chord. Dynamics: *p* for woodwinds and brass, *mf* for strings.

Measure 78: Flute, Oboe, Clarinet Bb, and Trumpet F play a whole note chord. Bassoon, Violin I, Violin II, and Viola play a whole note chord. Cello and Double Bass play a whole note chord. Dynamics: *mf* for woodwinds and brass, *mf* for strings.

Measure 79: Flute, Oboe, Clarinet Bb, and Trumpet F play a whole note chord. Bassoon, Violin I, Violin II, and Viola play a whole note chord. Cello and Double Bass play a whole note chord. Dynamics: *mf* for woodwinds and brass, *mf* for strings.

Measure 80: Flute, Oboe, Clarinet Bb, and Trumpet F play a whole note chord. Bassoon, Violin I, Violin II, and Viola play a whole note chord. Cello and Double Bass play a whole note chord. Dynamics: *mf* for woodwinds and brass, *mf* for strings.

Tempo marking: $(\text{♩} = \text{♩})$

81

Fl. *f*

Ob. *f* *p sub.*

Cl. B \flat *f* *mf*

Tpa. F *f* *p sub.*

Fg. *f* *p*

VI. I *f* arco *p*

VI. II *f* arco *p*

Vla. *f* arco *p*

Vc. *f* *p*

Cb.

86
Fl. *f*
Ob. *f*
Cl. B \flat *f*
Tpa. F *f*
Fg. *f*
86
VI. I *f*
VI. II *f*
Vla. *f*
Vc. *f*
Cb. *f*

Detailed description of the musical score: The score consists of two systems of staves, each containing five parts. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 7/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The first two measures (86-87) are in a 3/8 time signature, while the remaining three measures (88-90) are in 7/8 time. The Flute part begins with a rest in measure 86 and enters in measure 88 with a sixteenth-note pattern. The Oboe and Clarinet in B-flat parts play sixteenth-note patterns throughout. The Trumpet and Trombone parts play eighth-note patterns. The Violin I and II parts play quarter notes, while the Viola and Violoncello parts play half notes. The Contrabass part plays eighth-note patterns.

Musical score for measures 91-95. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 91 is marked with a dynamic of *mf*. Measures 92-94 show dynamics of *mf* and *f*. Measure 95 is marked with a dynamic of *f*. The tempo is marked as $(\text{♩} = \text{♩})$. The time signature is $\frac{3+3+2}{8}$. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 98-102. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 98-102 are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The woodwinds (Fl., Ob., Cl. B \flat , Fg.) and strings (VI. I, VI. II, Vla., Vc.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Flute and Oboe parts have a melodic line starting in measure 100. The Clarinet in B-flat and Bassoon parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and Violin II parts have a melodic line starting in measure 98. The Viola and Violoncello parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part is silent.

103

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F

Fg.

103

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

107

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Tpa. F

Fg.

VI. I

mf

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 107 to 110. The top system includes five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Bassoon (Fg.). The bottom system includes five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds play rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The strings play sustained chords and moving lines, with dynamic markings such as *mf* and hairpins. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

111

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. B \flat *cresc.*

Tpa. F *cresc.*

Fg. *cresc.*

VI. I *mp*

VI. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

This musical score page contains two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Trumpet in F (Tpa. F), and Trombone (Fg.). The second system includes parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 116 is marked with a dynamic of *f*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 117, the dynamic changes to *ff*. A dashed line above the Flute staff indicates an octave shift (*8^{va}*). In measure 118, the dynamic is *ffp*. In measure 119, the dynamic is *ff*. Measure 120 concludes the passage with a final *ff* dynamic.

Anexo 3: Partitura de *Missá Nupcial* (2014)

ANEXO 3

MISSA NUPCIAL

MARCO FEITOSA

I. Cortejo de Entrada

Padrinhos, Pais e Noivo

Marco Feitosa (1984)

Festivo $\text{♩} = 104$

Entrada dos padrinhos

Piano

Pno.

VI.

Vc.

Pno.

31

VI. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

Repetir até o encerramento da entrada dos padrinhos

41

VI. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

2

51 **Entrada dos pais**

VI. *f*

Vc. *mf*

Pno. *f*

61

VI.

Vc. *mf*

Pno.

3

71

VI. *p.*

Vc. *f*

Pno. *p.*

87

VI. *p.*

Vc. *p.*

Pno. *p.*

Repetir até o encerramento da entrada dos pais

4

Detailed description: This is a page of a musical score for Violin I (VI.), Violin II (Vc.), and Piano (Pno.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 71 and the second system starts at measure 87. In the first system, the Violin I part has a dynamic marking of *p.* and the Violin II part has a dynamic marking of *f*. The Piano part has a dynamic marking of *p.* and includes accents (*>*) and a hairpin (*^*) over the first two notes of the first measure. In the second system, all parts have a dynamic marking of *p.*. The Piano part again includes accents and a hairpin. A double bar line with a repeat sign is placed before measure 87. Below the second system, the instruction "Repetir até o encerramento da entrada dos pais" is written. At the bottom right of the page, the number "4" is printed.

91

Entrada do noivo

Soprano (S): Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G4. Dynamic *f*.
Alto (A): Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G4. Dynamic *f*.
Tenor (T): Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G4. Dynamic *f*.
Bass (B): Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G3. Dynamic *f*.
Violin (VI): Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G4. Dynamic *f*.
Viola (Vc.): Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G3. Dynamic *f*.
Piano (Pno.): Treble and Bass clefs, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G4. Dynamic *f*.
Lyrics: "Ah" is written below the vocal staves.

Entrada do noivo

5

101

The musical score is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. It begins at measure 101. The vocal parts feature a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a vocalization "Ah" indicated by a horizontal line. The piano accompaniment consists of a flowing sixteenth-note melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score concludes with a fermata over the final notes of both the vocal and piano parts.

S

Ah

A

Ah

T

Ah

B

VI.

Vc.

Pno.

6

III

S Ah

A Ah

T

B

VI.

Vc.

Pno.

7

Detailed description: This page of a musical score features seven staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Alto parts begin with a melodic line marked 'III' and 'Ah', which is then sustained by a long horizontal line. The Tenor and Bass parts are mostly silent, indicated by a dash on a line. The fifth and sixth staves are for Violin I (VI.) and Violin II (Vc.), both playing a rhythmic, eighth-note pattern. The seventh staff is for Piano (Pno.), which provides harmonic support with chords and single notes, including accents and dynamic markings like 'p'.

121

S Ah

A Ah

T *f* Ah

B *f* Ah

VI.

Vc.

Pno.

8

Detailed description: This page of a musical score, numbered 121, features a vocal quartet and piano accompaniment. The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part is for Violin I (VI.), Violin II (Vc.), and Piano (Pno.). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal lines are marked with 'Ah' and feature long, sweeping melodic lines. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The page concludes with a double bar line and the number 8.

131

Repetir até o noivo chegar ao altar

S Ah

A Ah

T Ah

B Ah

VI. Ah

Vc. Ah

Pno. Ah

9

141

rall.

S Ah

A Ah

T Ah

B Ah

rall.

VI. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 141-144) features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with a 'rall.' (ritardando) and have a long 'Ah' vocalization. The piano accompaniment consists of a single sustained chord. The second system (measures 145-148) continues the vocal parts with melodic lines and the piano accompaniment with a more active texture. The piano part includes dynamic markings of *f* (forte) and *rall.* (ritardando). The score concludes with a final measure containing a fermata over the piano accompaniment.

II. Cortejo de Entrada

Damas e Pajens

Infantil ♩ = 94

Piano

p

tr.

Detailed description: This block contains the first system of music for the Piano. It consists of two staves, Treble and Bass clef, with a brace on the left. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Infantil' with a quarter note equal to 94. The dynamics are marked 'p'. The music features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. A trill is indicated in the treble staff at the end of the system.



9

VI. *pizz.* *mp*

Vc. *pizz.* *mp*

Pno. *mp*

Detailed description: This block contains the second system of music, starting at measure 9. It features three staves: Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature remains two sharps. The Violin and Viola parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and 'mp'. The Piano part is marked 'mp'. The music continues with melodic and harmonic development across all three instruments.

16

VI. arco *mp*

Vc.

Pno. *8va*

23

VI. *mf*

Vc. arco *mf*

Pno. *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for Violin I, Violin II, and Piano. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 16 and ends at measure 22. The second system starts at measure 23 and ends at measure 29. The Violin I part (VI.) is marked 'arco' and 'mp' in the first system, and 'mf' in the second system. The Violin II part (Vc.) is marked 'arco' and 'mf' in the second system. The Piano part (Pno.) is marked '8va' in the first system and 'mf' in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

28

VI.

Vc.

p cresc.

mp cresc.

Pno.

p cresc.

35

VI.

Vc.

mf

mf

rall.

p

mf

mf

attacca

Detailed description: This is a page of a musical score for Violin I, Violin II, and Piano. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems of staves. The first system (measures 28-34) features Violin I and Violin II parts with dynamics *p cresc.* and *mp cresc.*, and a Piano part with dynamics *p cresc.* and *mf*. The second system (measures 35-36) features Violin I and Violin II parts with dynamics *mf* and *rall.*, and a Piano part with dynamics *mf* and *attacca*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

III. Cortejo de Entrada

Noiva (Ave Maria)

Sublime $\text{♩} = 56$

Sinos

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Sublime $\text{♩} = 56$

Sinos

Violino

Violoncelo

Piano

12

mf Ben - di - ta - sois vós en - tre as mu - lhe - ras,

p gra - ças, o Se - nhor é con - vos - co.

p gra - ças, o Se - nhor é con - vos - co.

mf Ben - di - ta - sois vós en - tre as mu - lhe - ras,

VI.

Vc.

Pno.

mp

mp

mp

23

S
Ben - di - - to - é - - to é - - o fru - to do vos - so ven - tre, Je - sus! San - -

A
Je - sus!

T
Ben - di - - to - é - - to é - - o fru - to do vos - so ven - tre, Je - sus!

B
Je - sus! San - -

VI.
mp

Vc.
mp

Pno.
mp

3-4

S
ta - Ma - ri - a, Mäc - de - us, ro - gai nos,

A
p Mäc - de - us, ro - gai nos,

T
p Mäc - de - us, ro - gai nos,

B
- ta - Ma - ri - a, Mäc - de - us, ro - gai nos,

VI.
sim

Vc.
p.

Pno.
p.

45

S *mf* a - go - do - res, pe - ca - do - res, a - go - ra

A *mf* e - na - ho - ra

T *mf* e - na - ho - ra

B *mf* a - go - do - res, pe - ca - do - res, a - go - ra

VI. *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp*

54

S
da nos - - - sa mor - - - te.

A
f A - - - méni!

T
f A - - - méni!

B
da nos - - - sa mor - - - te.

VI.
f

Vc.
f

Pno.
f

64 *f*

S A - - - - - mémi!

A A - - - - - mémi!

T A - - - - - mémi!

B A - - - - - mémi!

rall. *mf*

rall. *mf*

VI. A - - - - - mémi!

Vc. A - - - - - mémi!

Pno. A - - - - - mémi!

mf

mf

mf

The musical score consists of seven staves. The first four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). They begin with a dynamic marking of *f* and a measure number of 64. The vocal lines are mostly whole notes, with some half notes and rests. The lyrics "A - - - - - mémi!" are written below the vocal staves. The last three staves are for piano accompaniment: Violin I (VI.), Violin II (Vc.), and Piano (Pno.). The piano part starts with a dynamic marking of *mf* and a *rall.* (ritardando) marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

IV. Senhor

Dolente $\text{♩} = 94$

p
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____

p
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____

p
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____

p
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____
Se - nhor, _____

Dolente $\text{♩} = 94$

mf cresc.
mf cresc.
mf cresc.
mf cresc.

8^{va}
8^{va}
8^{va}
8^{va}

Ped. (sempre)

8^{va}

14

p Se - nhor, ten - de - pie - da - de - de - nós. *mf* Cris - to, ten - de - pie - da - de - de - nós.

p Se - nhor, ten - de - pie - da - de - de - nós. *mf* Cris - to, ten - de - pie - da - de - de - nós.

p Se - nhor, ten - de - pie - da - de - de - nós. *mf* Cris - to, ten - de - pie - da - de - de - nós.

p Se - nhor, ten - de - pie - da - de - de - nós. *mf* Cris - to, ten - de - pie - da - de - de - nós.

VI.

Vc.

Pno.

21

S *f*
 nós. Se - - nhor, ten - de - - pie - da - de - - de nós.

A *f*
 Se - - nhor, ten - de - - pie - da - de - - de nós.

T *mf*
 Cris - - to, ten - de - - pie - da - de - - de nós.

B *f*
 ten - de - - pie - da - de - - de nós. Se - - nhor, ten - - de pie - da - - de nós.

VI. *mf*

Vc. *mf*

Pno.

28 *mp falado*
 ten-de, pi-e-da-de de nós.

p
 ten-de, pi-e-da-de de nós, Se - nhor.

mp falado
 ten-de, pi-e-da-de de nós.

p
 ten-de, pi-e-da-de de nós, Se - nhor.

mp falado
 ten-de, pi-e-da-de de nós.

p
 ten-de, pi-e-da-de de nós, Se - nhor.

mp falado
 ten-de, pi-e-da-de de nós.

p
 ten-de, pi-e-da-de de nós, Se - nhor.

VI.
 Vc.
 Pno. *mf*

V. Glória

Enérgico ♩ = 124

Sopranos
 e paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a - ma - dos.
f

Contraltos
 e paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a - ma - dos.
f

Tenores
f
 Gló - ria a Deus nas al - tu - ras, —
 e paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a - ma - dos.

Baixos
f
 Gló - ria a Deus nas al - tu - ras, —
 e paz na ter-ra aos ho - mens por E - le a - ma - dos.

Violino
mf *sf*

Violoncelo
mf *sf*

Piano
f

Enérgico ♩ = 124

6

S *mf* Se - nhor Deus, rei dos céus, Pai - to -

A *mp* Deus, rei dos céus, Deus, rei dos céus, _____

T Se - nhor Deus, rei dos céus, _____

B

VI. *pizz.* *mf* *arco* *mp* *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp*

7 8

Detailed description: This musical score page contains staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (VI.), Violin II (Vc.), and Piano (Pno.). The vocal parts (S, A, T, B) are in treble clef with a 3/8 time signature. The instrumental parts (VI., Vc., Pno.) are in treble and bass clefs with a 3/8 time signature. The vocal lines feature lyrics in Portuguese: 'Se - nhor Deus, rei dos céus, Pai - to -' for Soprano; 'Deus, rei dos céus, Deus, rei dos céus, _____' for Alto; and 'Se - nhor Deus, rei dos céus, _____' for Tenor. The instrumental parts include dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *pizz.* (pizzicato). There are also performance instructions like *arco* (arco) and *V* (crescendo hairpin). The page is numbered '6' at the top left and '7 8' at the bottom left.

14

S
do - po - de - ro - sus.

A

T
f
nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos.

B
f
nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos.

VI.
mf

Vc.
mf

Pno.
f
sp
sp

23

f nós vos da-mos gra - ças por vos-sa-i-men-sa -
 ría. ———

f nós vos da-mos gra - ças por vos-sa-i-men-sa -
 ría. ———

nós vos a - do - ra - mos, nós vos glo - ri - fi - ca - mos,
 nós vos a - do - ra - mos, nós vos glo - ri - fi - ca - mos,
 nós vos a - do - ra - mos, nós vos glo - ri - fi - ca - mos,
 nós vos a - do - ra - mos, nós vos glo - ri - fi - ca - mos,

pizz.
mf

f

Pno.

30

mf

S Se - ñhor Je - sus Cris - to, U - ni - gè - ni - to, Se - ñhor Deus, Cor - dei - ro de

mp

A Se - ñhor

T

B

VI. *arco mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp*

Se - ñhor Je - sus Cris - to, U - ni - gè - ni - to, Se - ñhor Deus, Cor - dei - ro de

Se - ñhor

arco mp

mp

mp

36

S
Deus, _____ Fi - lio de Deo, Pa- _____

A

T

B

Vi.
mf

Vc.
mf

Pno.
mf

fp

fp

44

S *f* ten-de pie-dá-de de nós. a-co-lhei a nos-sa sú-pli-ca.

A *f* ten-de pie-dá-de de nós. a-co-lhei a nos-sa sú-pli-ca.

T *f* Vós que ti-raís o pe-ca-do do mun-do, Vós que es-tais à di-rei-ta do Pai,—

B *f* Vós que ti-raís o pe-ca-do do mun-do, Vós que es-tais à di-rei-ta do Pai,—

VI. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

49

mf

S ten-de pic-da-de de nós. Só vós sois o San - to, —

A ten-de pic-da-de de nós.

T ten-de pic-da-de de nós.

B ten-de pic-da-de de nós.

VI. *pizz.* *mf* arco *mp*

Vc. *f*

Pno. *mp*

57

Soprano (S): só - vos, o Se - nhor, só - vos, o Al - tis - si - Je - sus

Alto (A):

Tenor (T):

Bass (B):

Violin (VI.):

Viola (Vc.):

Piano (Pno.):

mp

mp

65

S
A
T
B

VI.
Vc.

Pno.

mo. ———
com o. Es - pi - ri - to, San - to, na gló - ria de Deus ———

Cris - to,

73

p subito

rall.

S

Pai.

p subito

A

A - - - - - mem.

p subito

T

A - - - - - mem.

p subito

B

A - - - - - mem.

VI.

p subito

Vc.

p subito

Pno.

VI. Aleluia

Leve ♩ = 90

mp

Sopranos
A - le - lu - ia, a - le - lu - ia.

Contraltos
p
A - le - lu - ia, A - le - lu - ia.

Tenores
p
A - le - lu - ia, A - le - lu - ia.

Baixos
p *falsete*
A - le - lu - ia, A - le - lu - ia.

Leve ♩ = 90

Violino
pizz.
mp
sul tasto
punta d'arco
sim.

Violoncello
p cresc.
sim.

Piano
p cresc.
mp
Ped. _____ (sempre)

6

mf

S a - le - lu - ia, *f* *rall.*

A *mp* 2 a - le - lu - ia, *mf* 2 a - le - lu - ia, *f* 2 a - le - lu - ia,

T *mp* 2 a - le - lu - ia, *mf* 2 a - le - lu - ia, *f* 2 a - le - lu - ia,

B *mp* 2 a - le - lu - ia, *mf* 2 a - le - lu - ia, *f* 2 a - le - lu - ia,

VI. *mf* *rall.*

Vc. *f*

Pno. *f* *mf* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal soloist and piano accompaniment. The page is numbered '6' at the top left. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three piano accompaniment staves (Violin, Viola, Piano). The vocal parts are written in treble clef, and the piano parts are in a mix of treble and bass clefs. The lyrics are 'a - le - lu - ia, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia, a - le - lu - ia'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *rall.* (rallentando). There are also fermatas and slurs over certain notes. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the left hand and melodic lines in the right hand. The overall style is classical or liturgical.

VII. Bênção das Alianças

Sentimental $\text{♩} = 64$

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

Violino
Violoncelo

Piano

p cresc.
pizz.
p cresc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'VII. Bênção das Alianças'. The score is written for a vocal quartet (Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos) and a piano accompaniment (Violino, Violoncelo, and Piano). The tempo is marked 'Sentimental' with a quarter note equal to 64 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal parts are mostly silent, indicated by dashed lines. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The violin part includes a pizzicato (*pizz.*) section. The cello and piano parts also feature a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*).

15

mp cresc. Ah Ah Ah Ah Ah *mf* Ah Ah

mp cresc. Ah Ah *mf* Ah Ah

mp cresc. Ah Ah *mf* Ah Ah

mf Ah

mp cresc. *ritco* *mf* *mf*

mp cresc. *mf*

mp cresc. *mf*

28

S
A
T
B
VI.
Vc.
Pno.

40

Detailed description: This page of a musical score contains measures 28 through 40. It is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and a 2/4 time signature. The vocal lines feature a melodic phrase that repeats with variations across the four parts. The lyrics 'Ah' are written below the vocal staves. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score concludes at measure 40.

VIII. Santo

Misterioso $\text{♩} = 136$ $(\text{♩} = \text{♩})$

Sopranos *mp* San - to, San - to, San - to, San - to, *mf* San - to, San - to, San - to, San - to,

Contraltos *mp* San - to, San - to, San - to, San - to, *mf* San - to, San - to, San - to, San - to,

Tenores *mp* San - to, San - to, San - to, San - to, *mf* San - to, San - to, San - to, San - to,

Baixos *mp* San - to, San - to, San - to, San - to, *mf* San - to, San - to, San - to, San - to,

Violino *mp* *mf*

Violoncelo *mp* *mf*

Piano *mp* *mf* *8^{va}* *8^{va}*

10

S *f* Sam - to, Sam - to, *p* Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!

A *f* Sam - to, Sam - to, *p* Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!

T *f* Sam - to, Sam - to, *p* Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!

B *f* Sam - to, Sam - to, *p* Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!

VI. *f* *fp* *p cresc.*

Vc. *f* *fp* *p cresc.*

Pno. *f* *p cresc.*

(8va) *f*

(8va) *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for SATB choir and instruments. It features five staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three for instruments (Violin I, Violin II, and Piano). The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts have lyrics in Portuguese: "Sam - to, Sam - to, Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!". The instrumental parts include a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with crescendos and fortissimos (*fp*). There are also markings for octave transposition: *(8va)* for the piano accompaniment and *(8va) - - - 1* for the vocal parts.

23

mf Ho-
mf Ho-
mf Ho-
mf Ho-

S
A
T
B

mf O céu e a ter - ra pro - cla - mam vos - sa gló - ria.

VI.
Vc.

Pno.
mf Ped. (sempre)

33

S
sa - na nas al - tu - ras!

A
sa - na nas al - tu - ras!

T
sa - na nas al - tu - ras!

B
sa - na nas al - tu - ras!

mf
Ben - di - to o que vem em

VI.
mf
p cresc.

Vc.
mf
sp
p cresc.

Pno.
mf
f
Ped. (sempre)

44

S *mf* Ho - sa - na nas al - tu - ras!
f

A *mf* Ho - sa - na nas al - tu - ras!
f

T *mf* Ho - sa - na nas al - tu - ras!
f

B *mf* Ho - sa - na nas al - tu - ras!
f

do Se - nhor!

no - me

VI. *mf* *sf*

Vc. *mf* *sf*

Pno. *f*

IX. Cordeiro de Deus

Espirituoso ♩ = 82

Sopranos *p* de Deus

Contraltos *p* ro

Tenores *p* dei

Baixos *p* Cor *mp* que ti - rais o pe - ca - do do

Espirituoso ♩ = 82

Violino *p*

Violoncelo *p*

Piano *p cresc.* *p* Ped. (sempre)

6
S *mp* ten - de pie - da - de de de *mp* de Deus
A *mp* ten - de pie - da - de de de *mp* ro - *mf* que ti -
T *mp* ten - de pie - da - de de de *mp* dei *mf* que ti -
B *mp* mun - do, Cor _____

VI. *mp* *mp*
Vc. *mp* *mp*
Pno. *mp*

Detailed description: This page of a musical score features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The vocal lines begin with a measure marked '6'. The Soprano and Alto parts have lyrics 'ten - de pie - da - de de de' followed by 'de Deus'. The Tenor and Bass parts have lyrics 'ten - de pie - da - de de de' followed by 'dei' and 'mun - do,'. The instrumental parts include a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Performance markings include dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), and articulation like slurs and accents. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

11

S
A
T
B
VI.
Vc.
Pno.

mf ten - de pie - da - de de nos. *mf* de
mf ten - de pie - da - de de nos. *mf* no
mf rais o pe - ca - do do mun - do, *mf* dei

Cor _____

16 *f* *rall.* *f*

S Deus que ti - raís o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz.

A que ti - raís o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz.

T que ti - raís o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz.

B que ti - raís o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz.

VI. *rall.*

Vc. *f*

Pno. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 352. It features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Violin I (VI.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 16. The vocal parts are marked with a forte (*f*) dynamic and a *rall.* (rallentando) tempo marking. The lyrics are in Portuguese: "Deus que ti - raís o pe - ca - do do mun - do, dai - nos a paz." The instrumental parts include a violin line with a *rall.* marking and a piano accompaniment with a *f* marking. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

X. Comunhão

Ave Verum Corpus

W. A. Mozart (1756-1791)
Arr.: Marco Feitosa (1984)

Lento $\text{♩} = 54$

Sopranos
p
 A - ve, — a - ve — a - ve — a - ve — tum — de Ma - ri - a Vir - gi - ne,
p

Contraltos
p
 A - ve, a - ve — a - ve — a - ve — tum — de Ma - ri - a Vir - gi - ne,

Tenores
p
 A - ve, a - ve — a - ve — a - ve — tum — de Ma - ri - a Vir - gi - ne,

Baixos
p
 A - ve, a - ve — a - ve — a - ve — tum — de Ma - ri - a Vir - gi - ne,

Violino
p

Violoncelo
p

Piano
p

11

S
Ve - re pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne.

A
Ve - re pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne.

T
Ve - re pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne.

B
Ve - re pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne.

VI.
Vc.
Pno.

22 *mp*

S
Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum un - da - flu - xit et san - gui - ne,

A
mp
Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum un - da - flu - xit et san - gui - ne,

T
mp
Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum un - da - flu - xit et san - gui - ne,

B
mp
Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum un - da - flu - xit et san - gui - ne,

VI.
mp

Vc.
mp

Pno.
mp

30

Soprano (S): *p* Es - to no - bis - pree - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in *mf*

Alto (A): *p* Es - to no - bis - pree - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in *mf*

Tenor (T): *p* Es - to no - bis - pree - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in *mf*

Bass (B): *p* Es - to no - bis - pree - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in *mf*

Violin (VI.): *p*

Viola (Vc.): *p*

Piano (Pno.): *p*

39

S
A
T
B
VI
Vc.
Pno.

tis ex - a - mi - ne.
mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.
mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.
mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.

piano

XI. Assinaturas e Cumprimentos

Festivo $\text{♩} = 104$
Assinaturas

Violino

Violoncello

Piano

p *cresc.* *p.*



VI.

Vc.

Pno.

pp *p*

21

VI. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*



31

Repetir até o encerramento das assinaturas

VI. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

41 Cumprimentos

VI. *f*

Vc. *mf*

Pno. *f*

42

51

VI. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

57

61

VI.

Vc.

f

Pno.



Repetir até o encerramento dos cumprimentos

71

VI.

Vc.

Pno.

81

VI.

Vc.

Pno.

rall.

f

f

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin I (VI.), the middle for Violin II (Vc.), and the bottom for Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part includes a 'rall.' (rallentando) marking. The Piano part includes a 'f' (forte) marking. The score shows a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the Piano part. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

XII. Cortejo de Saída

Oração da Paz

Pe. Casemiro Irala (1968)
Arr.: Marco Feitosa (1984)

Solene ♩ = 74

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

p Se - nhor: ——— Fa - zei-me um ins - tru - men - to de vos - sa Paz.
mp On - de, hou - ver Ó - d'ó, que eu le - ve o A -
mp On - de, hou - ver Ó - d'ó, que eu le - ve o A -

Solene ♩ = 74

Violino
Violoncelo
Piano

p
p

Ped. ——— (sempre) ———

10

mp
 S On-de_hou-ver Dis - cór - dia, que_eu le - ve_a.U-ni - ão. On-de_hou-ver Dú - vi - da, que_eu le - ve_a Fé.
mp
 A On-de_hou-ver Dis - cór - dia, que_eu le - ve_a.U-ni - ão. On-de_hou-ver Dú - vi - da, que_eu le - ve_a Fé.
mp
 T On-de_hou-ver Dis - cór - dia, que_eu le - ve_a.U-ni - ão. On-de_hou-ver Dú - vi - da, que_eu le - ve_a Fé.
 mor, On-de_hou-ver O - fen - sa, que_eu le - ve_o Per - dâo. On-de_hou-ver Dú - vi - da, que_eu le - ve_a U-ni - ão.
 B On-de_hou-ver O - fen - sa, que_eu le - ve_o Per - dâo. On-de_hou-ver Dú - vi - da, que_eu le - ve_a U-ni - ão.
 VI. *p*
 Vc. *p*
 Pno. *p*

17

mf
On-de-hou-ver Tris - te - za, que eu le-ve a A-le - gri - a. On-de-hou-ver Tre-vas, que eu le-ve a Luz!

mf
On-de-hou-ver Tris - te - za, que eu le-ve a A-le - gri - a. On-de-hou-ver Tre-vas, que eu le-ve a Luz!

mf
On-de-hou-ver De-ses - pe - ro, que eu le-ve a Es-pe - ran - ça. On-de-hou-ver De-ses - pe - ro, que eu le-ve a Es-pe - ran - ça. Ó

mf
On-de-hou-ver De-ses - pe - ro, que eu le-ve a Es-pe - ran - ça. On-de-hou-ver De-ses - pe - ro, que eu le-ve a Es-pe - ran - ça. Ó

p

mf

p

S
A
T
B
VI.
Vc.
Pno.

25

S
con-so - lar, a - mar, a - mar,
com-pre-en - der,

A
que ser con-so - la - do; que ser com-preen - di - do; que ser a -

T
fa - zai que eu pro-cu - re mais; que ser con-so - la - do; que ser com-pre-en - der, que ser a -

B
Mes - tre, — fa - zai que eu pro-cu - re mais; Mes - tre, —

VI.
p

Vc.
mf

Pno.

33

mf
e é mor - ren - do que se vi - ve pa - ra a vi - da e - ter - nal!

mf
e é mor - ren - do que se vi - ve pa - ra a vi - da e - ter - nal!

mf
ma - do, Pois é dan - do que se re - ce - be, é per - do - a - do, e é mor - ren - do que se vi - ve pa - ra a vi - da e - ter - nal!

mf
ma - do, Pois é dan - do que se re - ce - be, é per - do - a - do, e é mor - ren - do que se vi - ve pa - ra a vi - da e - ter - nal!

p

mf *f*

S
A
T
B
VI.
Vc.
Pno.

42

S *f* Se - nhor: Fa - zai - me, um ins - tru - men - to de vos - sa Paz. *mf* que, eu le - ve, o Per - d'ão.

A *f* Se - nhor: Fa - zai - me, um ins - tru - men - to de vos - sa Paz. *mf* que, eu le - ve, o A - mor, —

T *f* Se - nhor: Fa - zai - me, um ins - tru - men - to de vos - sa Paz. *mf* On - de, hou - ver Ó - dio, On - de, hou - ver O - fen - sa, On - de, hou - ver Dis -

B *f* Se - nhor: — On - de, hou - ver Ó - dio, On - de, hou - ver O - fen - sa, On - de, hou - ver Dis -

VI. *p* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf*

Vc. *p* *pizz.* *mf*

Pno. *p* *sfz* *f*

Ped. (sempre)

51

S
que eu le - ve.a Fé.
que eu le - ve.a Es - pe - ran - ça.
que eu le - ve.a

A
que eu le - ve.a U - ni - ão.
que eu le - ve.a Ver - da - de.
que eu le - ve.a le - gri - a.

T
côr - dia, On - de hou - ver Dí - vi - dá,
Er - ro, On - de hou - ver Er - ro, On - de hou - ver Tris - te - za,
On - de hou - ver Tris - te - za, On - de hou - ver Tre - vas,
On - de hou - ver Tre - vas,

B
côr - dia, On - de hou - ver Dí - vi - dá,
Er - ro, On - de hou - ver Er - ro, On - de hou - ver Tris - te - za,
On - de hou - ver Tre - vas, On - de hou - ver Tre - vas,

VI.
que eu le - ve.a

Vc.
que eu le - ve.a

Pno.
(8^{va})

57

S *f* Ó Mes - tre, — fá - zei que eu pro-cu - re mais: *mf* con-so - lar, que ser con-so - la - do; *f* com-pre-en - der, que ser com-pre-en - di - do; a - a -

A *f* Luz! — Ó Mes - tre, — fá - zei que eu pro-cu - re mais: *mf* con-so - lar, que ser con-so - lar; com-pre-en - der

T *f* Luz! — Ó Mes - tre, — fá - zei que eu pro-cu - re mais: *mf* con-so - lar, que ser con-so - la - do; com-pre-en - der, que ser com-pre-en - di - do; a -

B *f* Luz! — Ó Mes - tre, — fá - zei que eu pro-cu - re mais: *mf* con-so - lar, que ser con-so - la - do; com-pre-en - der, que ser com-pre-en - di - do; a -

VI. *f* arco

Vc. *f* *mf*

Pno. *f* *mf* *8^{va}*

65

mf

que ser a - ma - do. *mf*

mar, ———— que se ren - do que se vi - ve pa - ra a

mar, que ser a - ma - do. *mf*

a - mar, que ser a - ma - do. *mf*

é mor - ren - do que se vi - ve pa - ra a

que se re - ce - be, é per - do - an - do que se é per - do - a - do, *mf*

mar, é dan - do que se re - ce - be, é per - do - an - do que se é per - do - a - do, *mf*

Pois é dan - do que se re - ce - be, é per - do - an - do que se é per - do - a - do, *mf*

Pois é dan - do que se re - ce - be, é per - do - an - do que se é per - do - a - do, *mf*

VI. *arco* *mf* *crusc.*

Vc. *mf* *crusc.*

Pno. *mf* *crusc.*

73

rall.

S
vi - da e - ter - - - - -
na!

A
vi - da e - ter - - - - -
na!

T
vi - da e - ter - - - - -
na!

B
vi - da e - ter - - - - -
na!

VI.
rall.
dim.

Vc.
dim.

Pno.
dim.
8^{va}

Anexo 4: Partitura de *Missã de Nossa Senhora da Conceiçã Aparecida* (2012)

ANEXO 4

***MISSA DE NOSSA SENHORA DA
CONCEIÇã APARECIDA***

MARCO FEITOSA

INSTRUMENTOS

Coro Misto (SATB)
Órgão de Tubos ou Órgão Eletrônico

DURAÇÃO

10'00"

INSTRUÇÕES

Obs.: Todos os solistas devem ser destacados do próprio coro.

suss. Sussurrar

✱ Canto Falado: impostação vocal mais próxima do canto que da fala

✱ Fala Cantada: impostação vocal mais próxima da fala que do canto

I. Senhor

Marco Feitosa (1984)

ad libitum
p  **f**

Tenor (solo)
Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

Grave ♩ = 58

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Órg.

p cresc. ten-de pi-e-da-de de nós.

p cresc. ten-de pi-e-da-de de nós. ten-de pi-e-da-de de nós.

p Senhor, tende piedade de nós.
Piedade, Senhor.
(falar/sussurrar aleatoriamente)

p cresc. Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se -

Grave ♩ = 58
Principal 8'



*Alternar respirações.

6

S

p cresc.

ten-de pi-e-da-de de nós. ten-de pi-e-da-de de nós.

A

ten-de pi-e-da-de de nós.

p Senhor, tende piedade de nós.
Piedade, Senhor.
(falar/sussurrar aleatoriamente)

T

B

nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se -

Órg.

9 *p cresc.* *f*

S ten-de pi - e - da - de de nós. ten-de pi - e - da - de de nós.

A *

T

B nhor, Se - nhor, Se - nhor,

Órg. *f* *mf*

3/4

Detailed description: This is a musical score for a choir and organ. It consists of five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ part. The score is in 3/4 time and begins at measure 9. The Soprano part starts with a piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The Alto and Tenor parts have a dynamic marking of *f*. The Bass part also has a dynamic marking of *f*. The Organ part has dynamic markings of *f* and *mf*. The lyrics for the Soprano and Bass parts are "ten-de pi - e - da - de de nós." and "nhor, Se - nhor, Se - nhor," respectively. The Alto and Tenor parts have a dynamic marking of *f* and a dynamic marking of *mf*. The Organ part has a dynamic marking of *f* and a dynamic marking of *mf*.

Marcado ♩ = 116

S
A
T
B

mf
mf
mf
solo mf
tutti mf

Cris - to, ten-de pi - e - da-de de nós. Cris - to, ten-de pie-

Órg.

Marcado ♩ = 116

S
A
T
B

solo mf

da - de de nós. Se - nhor,

da - de de nós.

Órg.

24

S

A

T

B

Órg.

ten - de pi - e - da - de de nós.

28

S

A

T

B

Órg.

f *rall.*

tutti f

Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

Se - nhor, ten - de pi - e - da - de de nós.

rall.

II. Glória

Enérgico e marcado ♩ = 136 (♩ = 272)

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Enérgico e marcado ♩ = 136 (♩ = 272)

Flautas 8'

Órgão

mf

S

A

T

B

Órg.

mf

f

Gló-ria_a Deus nas al-tu-ras, e paz na

Gló-ria_a Deus nas al-tu-ras, e paz na ter-ra aos ho-mens por E-le a-ma-dos.

mf
7
S Gló-ria a Deus nas al-tu-ras, e paz na ter-ra aos ho-mens por E-le a-ma-dos. *f*

mf
A Gló-ria a Deus nas al-tu-ras, e paz na ter-ra aos ho-mens por E-le a-ma-dos. *f*

f
T ter-ra aos ho-mens por E-le a-ma-dos.

B

Órg.

10
S Se-nhor

A Se-nhor

T

B

Órg. *8^{va}*

13 *f* (♩ = ♩)

S Deus, rei dos céus, Deus Pai to - do - po - de - ro - so:

A Deus, rei dos céus, Deus Pai to - do - po - de - ro - so:

T 8 Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus Pai to - do - po - de - ro - so:

B Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus Pai to - do - po - de - ro - so:

Órg.

17 *mf*

S nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

A nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

T 8 nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

B nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

Órg.

22

S
A
T
B

Órg.

nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por
 nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por
 nós vos a-do-ra-mos, nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por
 nós vos a-do-ra-mos, nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças por

28

S
A
T
B

Órg.

canto falado
 vos-sa_i-men-sa gló-ria. Se-nhor Je-sus
 vos-sa_i-men-sa gló-ria. Se-nhor Je-sus
 vos-sa_i-men-sa gló-ria.
 vos-sa_i-men-sa gló-ria.

35

S *normal* *cresc.*
 Cris-to, Fi-lho, U-ni - gê-ni-to, Fi lho de Deus Pai.

A *normal* *cresc.*
 Cris-to, Fi-lho, U-ni - gê-ni-to, Fi lho de Deus Pai.

T *canto falado* *normal* *cresc.*
 Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus, Fi-lho de Deus Pai.

B *canto falado* *normal* *cresc.*
 Se-nhor Deus, Cor-dei-ro de Deus, Fi-lho de Deus Pai.

Órg. *cresc.*

41

S *f*

A *f*

T *f* *mf*
 ten-de pie-

B *f* *mf*
 Vós que ti - rais o pe - ca-do do mun - do,

Órg. *f* *mf*

49 *fala cantada*
mf

S a - co-lhei a nos-sa sú-pli-

A *mf*
Vós que ti - rais o pe - ca-do do mun - do,

T da-de de nós. a - co-lhei a nos-sa sú-pli-

B Vós que ti - rais o pe - ca-do do mun - do,

Órg.

56 *normal*

S ca. ten - de pie -

A Vós que es - tais à di - rei-ta do Pai, —

T ca. ten - de pie -

B Vós que es - tais à di - rei-ta do Pai, —

Órg.

64

S da - de de nós.

A ten-de pi - e - da - de de nós.

T da - de de nós.

B ten-de pi - e - da - de de nós.

Órg.

64

8^{va}

73

S

A

T *p*

B *p*

Só vós sois o San - to, só vós, o Se - nhor, só vós, o Al-

Só vós sois o San - to, só vós, o Se - nhor, só vós, o Al-

Órg.

73

8^{va}

p

p

79 *p* *rall.* *cresc.*

S
A
T
B

com o, Es - pi - ri - to San - to, na gló - ria
com o, Es - pi - ri - to San - to, na gló - ria
tís - si - mo, Je - sus Cris - to, com o, Es - pi - ri - to San - to, na gló - ria
tís - si - mo, Je - sus Cris - to, com o, Es - pi - ri - to San - to, na gló - ria

Órg.

86 *f*

S
A
T
B

de Deus Pai. A - mém.
de Deus Pai. A - mém.
de Deus Pai. A - mém.
de Deus Pai. A - mém.

Órg.

III. Credo

ad libitum / a capella (♩ ~ 60)

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The first system is for Sopranos (Sopranos), with staves 1 and 2. The second system is for Contraltos (Contraltos), with staves 1 and 2. The third system is for Tenores (Tenores), with staves 1 and 2. The fourth system is for Baixos (Baixos), with staves 1 and 2. The lyrics are written below the Tenor and Bass staves. The Tenor part begins with a *pp* dynamic marking. The Bass part begins with a *pp* dynamic marking. The Contralto part has a *pp* dynamic marking and a *suiss.* marking above it. The lyrics are: "Crei-o em Deus Pai to-do-po-de-ro-so, cri-a-dor do céu e da ter-ra." and "Crei-o em Deus Pai to-do-po-dê-ro-so, cri-a-dor".

1 S

2 A

1

2

1 T

2 B

po - de - ro - so, cri - a - dor do céu e da ter - ra. E em Je - sus Cris - to, seu ú -

E em Je - sus Cris - to, seu ú - ni - co Fi - lho, nos - so Se - nhor, que foi con - ce - bi - do pe - lo

do céu e da ter - ra. E em Je - sus Cris - to, seu ú - ni - co Fi - lho, nos - so Se - nhor,

1 S

2 *falado*
p *3*
nas - ceu da Vir - gem Ma -

1 A

2 *3* ni - co Fi - lho, nos - so Se - nhor, *3* que foi con - ce - bi - do pe - lo po - der do Es - pí - ri - to

1 T

8 *3* po - der do Es - pí - ri - to San - to; *p* *3* nas - ceu da Vir - gem Ma - ri - a;

2 *3* que foi con - ce - bi - do pe - lo po - der do Es - pí - ri - to San - to; *p* nas - ceu da

B

1

S

2

ri - a; pa - de - ceu so - b Pôn - cio Pi - la - tos, foi cru - ci -

1

A

2

San - to; nas - ceu da Vir - gem Ma - ri - a; pa - de - ceu so - b

1

T

2

8

8

pa - de - ceu so - b Pôn - cio Pi - la - tos, foi cru - ci - fi - ca - do,

Vir - gem Ma - ri - a; pa - de - ceu so - b Pôn - cio Pi - la - tos,

B

suss.
mp

1
S
Des - ceu à man - são dos mor - tos;

2
- fi - ca - do, mor - to e se - pul - ta - do.

1
A
Pôn - cio Pi - la - tos, foi cru - ci - fi - ca - do, mor - to e se -

2
mor - to e se - pul - ta - do.

1
T
8
mor - to e se - pul - ta - do.

2
8
foi cru - ci - fi - ca - do, mor - to e se - pul - ta - do.

mp

1
B
Des - ceu à man - são dos mor - tos;

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a single system with four staves. The Soprano part (S) has two staves (1 and 2) and lyrics: "res - su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a, su - biu aos céus; es -". The Alto part (A) has two staves (1 and 2) and lyrics: "Crei - o em Deus Pai to - do - po - de - ro - so, cri - a - dor do céu e da - pul - ta - do." The Tenor part (T) has two staves (1 and 2) and lyrics: "Des - ceu à man - são dos mor - tos; res - su - ci -". The Bass part (B) has one staff and lyrics: "res - su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a, su - biu aos céus;". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamics (mp), and triplets. Vertical dashed lines indicate the start of the vocal entries for each part.

1 tá sen - ta - do, à di - rei - ta de Deus Pai to - do - po - de - ro - so, don - de há de vir a jul - gar

2

1 ter - ra. E em Je - sus Cris - to, seu ú - ni - co Fi - lho, nos - so Se - nhor, que

2

1 tou ao ter - cei - ro di - a, su - biu aos céus; es - tá sen - ta -

2

B es - tá sen - ta - do, à di - rei - ta de Deus Pai to - do - po - de - ro - so, don - de há de vir a

1

S

os vi-vos e os mor - tos.

2

1

A

foi con - ce - bi - do pe - lo po - der do Es - pí - ri - to San - to;

2

1

T

do à di - rei - ta de Deus Pai to - do - po - de - ro - so, don - de há de vir a jul - gar os vi - vos e os mor - tos.

2

B

8

jul - gar os vi - vos e os mor - tos.

2 *mf*

S Crei-o no_Es - pí - ri-to San-to; na San - ta I - gre - ja ca - tó-li-ca;

A *mf*
Crei-o no_Es-pí - ri - to San-to; na San - ta I - gre - ja ca - tó-li-ca; na

T *mf*
Crei-o no_Es - pí - ri - to San-to; na San-ta I - gre - ja ca - tó-li-ca; na co - mu-nhão

B *mf*
Crei-o no_Es-pí - ri - to San-to; na San-ta I - gre-ja ca - tó-li-ca; na co - mu-nhão dos san - tos;

S na co - mu - nhão dos san - tos; na re - mis - são dos pe - ca - dos; na

A co - mu - nhão dos san - tos; na re - mis - são dos pe - ca - dos; na res - sur - rei -

T dos san - tos; na re - mis - são dos pe - ca - dos; na res - sur - rei - ção da car -

B na re - mis - são dos pe - ca - dos; na res - sur - rei - ção da car - ne;

S
res-sur-rei-ção da car - ne; na vi-da e - ter - na. A - mém._____

A
ção da car-ne; na vi-da e - ter - na. A - mém._____

T
ne; na vi-da e - ter - na. A - mém._____

B
na vi - da e - ter - na. A - mém._____

IV. Santo

Festivo ♩ = 142

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

mp
San - to, San - to, San - to,

Festivo ♩ = 142
Linguetas 8' 4'

mp

Órgão

S
A
T
B

San - to, San - to,

Órg.

5

S

A

T

B

mp

San - to, San - to, San - to,

Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so! _____

Órg.

8'

7

S

A

T

B

San - to, San - to, San - to,

San - to, San - to, San - to,

Órg.

7

O

9

S

A

T

B

mp

Ho - sa - na - na - Ho -

Ho - sa - na nas al - tu - ras! Ho -

céu e a ter - ra pro - cla - mam vos - sa gló - ria.

Órg.

11

S

A

T

B

sa - na - na Ho - sa - na

sa - na nas al - tu - ras! Ho - sa - na nas al - tu - ras!

Ben -

Órg.

13

S

mf

San - to, San - to, San - to,

A

mf

San - to, San - to, San - to,

T

mf

San - to, San - to, San - to,

B

mf

Palmas

di - to_o Se - que vem em no - me do__ Se - nhor!__

Órg.

13

mf

15

S
San - to, San - to,

A
San - to, San - to,

T
San - to, San - to,

B
x x x x x

Órg.
15

17

S

mf

Palmas

San - to, San - to, San - to,

A

Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!

T

mf

Palmas

San - to, San - to, San - to,

B

mf

Se - nhor, Deus do u - ni - ver - so!

Órg.

19

S

San - to, San - to,

A

T

San - to, San - to,

B

Órg.

0

21

S

A

T

B

Órg.

f

Ho sa - na nas al - tu - ras! Ho -

f

Ho sa - - na Ho -

f

Ho sa - na nas al - tu - ras! Ho -

f

céu e a ter - ra pro - cla - mam vos - sa gló - ria.

f

8' 16'

23

S

A

T

B

Órg.

sa - na nas al - tu - ras! Ho sa - na nas al - tu - ras!

sa - na Ho sa - na

sa - na nas al - tu - ras! Ho sa - na nas al - tu - ras!

Ben -

23

25

S

A

T

B

Órg.

Ho - sa - na nas al - tu - ras! Ho -

Ho - sa - - - na Ho -

Ho - sa - na nas al - tu - ras! Ho -

di - to, o que vem em no - me do Se - nhor! _____

25

27

S

A

T

B

Órg.

sa - na nas_ al - tu - ras! Ho sa - na nas_ al - tu - ras!

sa - - - na Ho sa - - - na

sa - na nas_ al - tu - ras! Ho sa - na nas_ al - tu - ras!

Ben -

27

Detailed description: This is a page of a musical score, page 408, showing measures 27 and 28. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Organ. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Soprano part has lyrics 'sa - na nas_ al - tu - ras! Ho sa - na nas_ al - tu - ras!'. The Alto part has lyrics 'sa - - - na Ho sa - - - na'. The Tenor part has lyrics 'sa - na nas_ al - tu - ras! Ho sa - na nas_ al - tu - ras!'. The Bass part has lyrics 'Ben -'. The Organ part consists of three staves with various chordal and melodic accompaniment. There are also some performance markings like 'x' and 'y' above the vocal staves.

29 *rall.*

S
em no - me do Se - nhor!

A
em no - me do Se - nhor!

T
em no - me do Se - nhor!

B
di-to_o que vem em no - me do Se - nhor!

Órg.
rall.

35

V. Cordeiro de Deus

ad libitum
mf

Baixo (solo)
Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do,

Solene ♩ = 116

Sopranos
Cor-dei-ro de Deus, ten-de pi - e - da-de de nós. *f*

Contraltos
Cor-dei-ro de Deus, ten-de pi - e - da-de de nós. *f*

Tenores
Cor-dei-ro de Deus, ten-de pi - e - da-de de nós. *f*

Baixos
Cor-dei-ro de Deus, ten-de pi - e - da-de de nós. *f*

Solene ♩ = 116
Principal 8'

Órgão
p *mf*

8

S

A

T

B

Órg.

solo mf
3
Cor -

12

S

A

T

B

Órg.

3
3
3
3
dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do,

16 *mf*
S ten - de pi - e - da - de de nós. —
A *tutti mf* ten - de pi - e - da - de de nós. —
T *mf* ten - de pi - e - da - de de nós. —
B *mf* ten - de pi - e - da - de de nós. —

Órg.

20 *solo mf*
S Cor-
A
T *solo mf* Cor-
B

Órg.

Detailed description: This page of a musical score contains two systems. The first system, measures 16-19, features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ part. The vocal parts enter at measure 16 with the lyrics 'ten - de pi - e - da - de de nós.' The organ part consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with sustained chords. The second system, measures 20-21, features the same four vocal staves and organ part. The vocal parts are silent until measure 20, where they enter with a triplet of notes marked 'solo mf' and 'Cor-'. The organ part continues with its melodic and harmonic accompaniment.

26

S
A
T
B

Org.

dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do,

dei - ro de Deus, que ti - rais o pe - ca - do do mun - do,

p

31

S
A
T
B

Org.

dai - nos a paz.

rall.
tutti p

p

tutti p

p

p

8' 16'