ANGÉLICA GIOVANINI MICHELETTI LESSA

MISSA FERAL DE OSVALDO LACERDA

UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
SÃO PAULO - 2007**

ANGÉLICA GIOVANINI MICHELETTI LESSA

MISSA FERAL DE OSVALDO LACERDA

UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA

**Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Música.**

Área de Concentração: Musicologia

**Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva
Ramos**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
SÃO PAULO - 2007**

Folha de aprovação

Angélica Giovanini Micheletti Lessa. "Missa Ferial de Osvaldo Lacerda: uma análise interpretativa". Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Data de aprovação: ____/____/ 2007

Banca Examinadora

Prof.(^a) Dr. (^a)
Instituição:

Prof.(^a) Dr. (^a)
Instituição:

Prof.(^a) Dr. (^a)
Instituição:

Prof.(^a) Dr. (^a)
Instituição:

Prof.(^a) Dr. (^a)
Instituição:

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,
Catarina e Tarciso,
que muito fizeram e
fazem por mim.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, que, como orientador, muito contribuiu para meu aprendizado.

À Prof^a Suzana Cecília Igayara, pela atenção e apoio durante a realização deste trabalho.

A todos os professores que participaram de minha formação.

Ao compositor Osvaldo Lacerda, pela disponibilidade e delicadeza em me receber, fornecendo informações preciosas a respeito de sua obra.

Aos meus pais, Catarina e Tarciso, pelo muito que fizeram e ainda fazem por mim.

Aos meus queridos Gustavo e Enrico, por estarem sempre ao meu lado.

RESUMO

O objeto deste trabalho é a **Missa Ferial** de Osvaldo Lacerda, sobre a qual se fará uma análise musical. Composta entre os meses de fevereiro e março de 1966 trata-se de uma missa escrita para coro misto – SATB - a *capella* para ser cantada nos dias comuns do calendário litúrgico da Igreja Católica Romana. A **Missa Ferial**, que data do período em que o compositor Osvaldo Lacerda atuou como membro da Comissão Nacional de Música Sacra, é a primeira de suas quatro missas que apresentam elementos da cultura brasileira agregados à música sacra católica, de acordo com as determinações do Concílio Vaticano II. O primeiro capítulo desta dissertação analisa os aspectos freqüenciais da missa: a melodia, o contraponto entre as vozes e o elemento harmônico em cada uma das partes que compõem a obra. Já o segundo capítulo trata dos aspectos referentes ao timbre e à graduação de intensidade sonora no decorrer da missa. O terceiro capítulo deste trabalho analisa o aspecto rítmico e a utilização deste na construção da obra como um todo. O quarto capítulo relata apontamentos para uma possível performance da **Missa Ferial** a partir da utilização de todo o desmonte analítico na construção de uma concepção interpretativa da obra. O estudo de cada um desses elementos que formam a obra foi desenvolvido a partir do referencial de análise do Marco Antonio da Silva Ramos, da utilização de bibliografia específica sobre análise musical, e do estudo sobre documentação referente à música sacra depois do Concílio Vaticano II, principalmente os documentos da Comissão Nacional de Música Sacra. Tem-se, ainda, como referência de estudo da obra, a entrevista inédita realizada com o compositor - encontra-se como apêndice deste trabalho. Para melhor compreensão das constâncias rítmicas da música brasileira, buscou-se a coleta de dados a partir de dados de pesquisa realizada por Villa-Lobos. Este trabalho, portanto, fornece subsídios para novos parâmetros interpretativos.

Palavras-chave: Análise Interpretativa - Missa Ferial - Osvaldo Lacerda - Canto Coral SATB- Música Brasileira

ABSTRACT

The musical analysis of the **Missa Ferial** Osvaldo Lacerda is the objective of this study. This mass was written between the months of February and March of 1966 and was intended for a mixed chorus(SATB) which was to be sung, *a capella*, on the common days of the liturgical calendar of the Roman Catholic Church. The **Missa Ferial** was composed at the time when the composer was an acting member of the National Commission of Sacred Music. It is the first of his four masses that represent the union of Brazilian cultural elements with sacred Catholic music, in accordance with the resolutions of the Vatican Council II. The first chapter of this dissertation analyzes the frequent aspects of the mass in relation to: the melody, the counterpoint between voices, and the harmonic element in each of the parts that makes up the overall structure of the mass. The second chapter deals with aspects dealing with timbre as well as the graduation of sonorous intensity throughout the piece. The third chapter of this study analyzes the aspect of rhythm and the application of these rhythms within the composition's construction in its whole. By means of an analytical dissection of the **Missa Ferial**, the fourth chapter presents interpretative annotations for the possibility of a performance of this work. The analysis of each of these elements that are embodied within the structure of this composition, was made possible by the application of the guidelines developed by Marco Antonio da Silva Ramos through the utilization of his documented study on musical analysis, as well as the study of the documentation referring to sacred music according to the Vatican Council II, and principally the documents from the National Commission of Sacred Music. It must be mentioned as well, in reference to the study of the composition, an interview made with the composer himself(of which can be encountered in the appendix of this study). In order to better understand the rhythmic constancies of Brazilian music, a collection of data was taken and analyzed from the research of Villa-Lobos. This study may hopefully provide groundwork for new interpretive perspectives.

Key-words: Interpretation Analysis - Mass Ferial – Osvaldo Lacerda - Choral Sing SATB – Brazilian Music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - OS ASPECTOS FREQUENCIAIS: MELODIA, CONTRAPONTO E HARMONIA NA MISSA FERAL	16
1.1. Kyrie	16
1.2. Sanctus.....	40
1.3. Benedictus	56
1.3.1. Fugato.....	56
1.3.2. Alegre	63
1.4. Agnus Dei.....	77
CAPÍTULO 2 - OS ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE E ÀS INTENSIDADES	85
2.1. Kyrie	85
2.2. Sanctus.....	91
2.3. Benedictus	97
2.3.1. Fugato	97
2.3.2. Alegre	99
2.4. Agnus Dei.....	104
CAPÍTULO 3 - FIGURAÇÕES RÍTMICAS NA MISSA FERAL	108
3.1. Da Utilização das Constâncias Rítmicas	108
3.2. As Figurações Rítmicas nas Construções Temáticas	112
3.2.1. Kyrie.....	112
3.2.2. Sanctus	115
3.2.3. Benedictus.....	120
3.2.3.1. Fugato	120
3.2.3.2. Alegre.....	121
3.2.4. Agnus Dei.....	122
3.3. Da Utilização das Figurações Rítmicas na Missa Ferial	123
CAPÍTULO 4 - A MISSA COMO UM TODO: APONTAMENTOS PARA UMA POSSÍVEL PERFORMANCE	126
CONCLUSÃO	133
BIBLIOGRAFIA	135
APÊNDICE.....	140
ANEXO.....	149

INTRODUÇÃO

“Tudo vem de algum lugar”, raciocinava Haroun, “portanto”,
não é possível que estas histórias sejam feitas assim, só de ar.”

(Salmon Rushdie) ¹

Este trabalho tem como objetivo uma análise estético-estilística da *Missa Ferial*, obra do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda. Tal análise se dará através do levantamento de dados sobre o compositor e sua obra, além do estudo abrangente dos elementos que formam a missa, na busca de uma concepção interpretativa embasada.

Sem pretender realizar uma biografia, será fornecido, a seguir, um breve relato de sua trajetória de vida, uma vez que se acredita ser de alguma utilidade para a compreensão tanto de seu caminho profissional quanto dos traços definidores de sua obra.

O compositor Osvaldo Lacerda nasceu na cidade de São Paulo em 23 de março de 1927. Seus estudos musicais iniciaram-se aos nove anos de idade, com a professora Ana Veloso de Resende (piano) e, posteriormente, aperfeiçoou-se com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. No período de 1945 a 1947 estudou harmonia com Ernest Kirskie e, de 1952 a 1962, foi aluno do renomado compositor Camargo Guarnieri. Complementou seus estudos nos Estados Unidos da América em 1963, onde fez estágio como bolsista da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nova Iorque.

Osvaldo Lacerda sempre teve grande atuação na vida musical de nosso país, através da valorização da música brasileira, levando ao conhecimento do público composições e compositores brasileiros. Foi diretor e fundador da Sociedade Artística de São Paulo (1949-

¹ Rushdie, Salman. Harun e o Mar de Histórias. Companhia das letras. Trad. Isa Mara Lando, 2201. Harun and the sea of stories. ISBN – 85-7164-767-4.

1955); criador da Sociedade Pró-Música (1961-1966); consultor junto à Comissão Nacional de Música Sacra (1966-1970) - fato este de enorme relevância para a compreensão da *Missa Ferial*; integrou o corpo docente da Escola Municipal de Música de São Paulo (1969-1992). Atuou como professor na Escola Santa Marcelina. Foi membro fundador do Centro de Música Brasileira (dezembro de 1984); participou do encontro anual de compositores da América Latina –“Sonido de las Américas” (de 05 a 14 de abril de 1996 na cidade de Nova Iorque). Atuou como assistente do compositor Camargo Guarnieri como professor de Harmonia, Contraponto e Análise, tendo por alunos, entre outros, Raul do Valle, Almeida Prado, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Nilson Lombardi e Lina Pires de Campos. Desenvolveu importante carreira como professor, não só institucionalmente, mas também em sua casa. Nesse trabalho como professor possui três obras didáticas: o método “Curso Preparatório de Solfejo e Ditado Musical”; e os livros “Compêndio de Teoria Elementar da Música” e “Regras de Grafia Musical”.

Oswaldo Lacerda compôs para diversos meios de expressão musical, e dentre suas obras constam composições instrumentais, orquestrais e vocais. Em todas as diferentes formas de expressão, o seu estilo se confirma em um nacionalismo, feito de extenso conhecimento da música brasileira, aliado a um sólido domínio das técnicas de composição. O compositor escreveu quatro missas, que são: *Missa a Duas Vozes* (1966); *Missa Ferial – SATB* - (1966); *Missa Santa Cruz – SATB + congregação* (1967); *Missa a Três Vozes Iguais* (1971).

A *Missa Ferial*, objeto de reflexão deste trabalho, é uma obra de solidez técnica que agrega, a uma linguagem erudita de construção harmônico-contrapontística, heranças folclóricas e populares da música brasileira. Sua riqueza tímbrica trabalhada a partir da exploração de diferentes texturas na criação de diversas ambiências sonoras, aliada à utilização de processos e fórmulas tipicamente brasileiras em cada um dos elementos de sua construção, fazem-na possuidora de importante densidade musical.

A obra em questão data do período em que o compositor atuou como consultor junto à Comissão Nacional de Música Sacra (1966-1970). Naquela ocasião, a música sacra brasileira passava por um processo de aculturação, pois o Concílio Vaticano II tinha, como um de seus desideratos, a agregação de formas e elementos composicionais folclóricos e populares à música sacra, para que esta “...expresse melhor a alma de nosso povo em suas celebrações litúrgicas”

(Música Brasileira na Liturgia pág. 7). Este órgão de assessoramento do Secretariado Nacional de Liturgia reuniu músicos convidados de todo o Brasil para reflexão sobre as questões musicais propostas pelo *Sacrosanctum Concilium* aplicadas à realidade brasileira. Foram realizados quatro Encontros Nacionais de Música Sacra, a saber: Valinhos – SP (1965); Vitória – ES (1966); e dois no Rio de Janeiro (em 1967, ainda Estado da Guanabara e em 1968 na cidade do Rio de Janeiro – RJ).

A *Missa Ferial* é a primeira das quatro missas acima citadas que apresenta a agregação dos elementos folclóricos e populares da música brasileira. Tal agregação nada mais é, segundo o próprio compositor, que o resultado de pesquisas e do conhecimento por ele adquirido através do estudo de obras folclóricas e, portanto, de sua familiaridade com os elementos que formam as constâncias da música popular brasileira, pois ele já se utilizava destas constâncias em suas composições. A agregação destes elementos à música sacra deu-se após as transformações estabelecidas pelo Concílio Vaticano II.

Escrita entre os meses de fevereiro e março de 1966, a *Missa Ferial* foi uma sugestão do Padre José de Almeida Penalva, como exemplo de composição deste gênero musical dentro do processo de aculturação estabelecido pelas leis que regiam a criação artística sacra. O *Kyrie* desta missa foi composto no Festival Internacional de Música do Paraná deste mesmo ano, e o coro - formado por participantes do curso, executou a primeira parte da obra. Posteriormente, o compositor escreveu as demais partes e apresentou-as à Comissão Nacional de Música Sacra, por ocasião do II Encontro Nacional de Música Sacra, realizado entre 30 de junho a 7 de Julho de 1966. A sua primeira audição deu-se em 23 de outubro do mesmo ano, na cidade de Curitiba, cantada pelo Coro da Sociedade Pró Música de Curitiba, regido pelo Padre José de Almeida Penalva. A autorização para a sua execução pública foi concedida pelo Padre José Geraldo de Souza, membro representante da Comissão de Música Sacra do Departamento Regional de Liturgia da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), conforme se mostra abaixo:

OSVALDO LACERDA

MISSA FERAL

PARA CÔRO MISTO A 4 VOZES

A partitura do Mto. Prof. OSVALDO LACERDA - "Missa Ferial", apresentada ao II.º Encontro Nacional de Liturgia e Música (Vitória, ES, VI/1966), salienta-se pela nobreza da linha melódica e das técnicas harmônico-contrapontísticas, dentro de uma atualizada polifonia.

Interpretando, outrossim, o texto sagrado com solenidade e emoção, ela resolve, com arte e equilíbrio, o problema de uma "expressão musical brasileira" na Liturgia em língua vernácula, de acôrdo com o espírito do Concílio Ecumênico Vaticano II.º

pela Comissão de Música Sacra do Departamento
Regional de Liturgia da C.N.B.B., Sul-1:

Pe. JOSÉ GERALDO DE SOUZA SDB
São Paulo, julho de 1966

AS PARTES DOS CANTORES SE ACHAM À VENDA EM SEPARADO

RICORDI BRASILEIRA

Sociedade Anônima Editorial e Comercial
Avenida Barão de Lima, 331
Cajal Postal 8121 Fone 61-3525
SÃO PAULO

A *Missa Ferial*, como o próprio nome já diz, é uma obra que pode ser executada durante o ato litúrgico nos dias feriais (não santos), de acordo com o calendário litúrgico da Igreja Católica. A obra é formada pelas seguintes partes fixas da missa romana: *Kyrie, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei*.

No conjunto das missas escritas por Osvaldo Lacerda, a *Missa Ferial* tem papel próprio, pois:

é a sua única missa composta para coro a quatro vozes e capella

- é aquela que possui maior complexidade técnica (no dizeres do próprio autor, foi composta para ser executada por um coro profissional²);
- é uma obra de solidez técnica composicional, adquirida, segundo Osvaldo Lacerda, através da escola do compositor Camargo Guarnieri;
- como se verá no decorrer das análises desta dissertação, está presente na *Missa Ferial* preocupação do compositor em relação à questão tímbrica, com a finalidade de criar ambientes sonoros, seja a partir do contraste entre as diferentes texturas, seja na utilização dos elementos na participação da construção da obra como um todo.

A escolha da *Missa Ferial* como objeto de estudo de pesquisa deste trabalho ocorreu por se tratar de uma obra que, embora possua denso valor artístico, é pouco divulgada. O foco deste trabalho estará no levantamento e na análise dos elementos que formam a obra e das questões estético-estilísticas pertinentes à realização de uma análise interpretativa. A análise estilística da *Missa Ferial* será realizada a partir de reflexão sobre os dois artigos de Osvaldo Lacerda³. Em ambos os artigos o compositor relata, através de exemplos musicais de suas quatro missas, o processo composicional de agregação de elementos populares e folclóricos brasileiros a este gênero musical. Em seu artigo “Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra”, o compositor elenca os elementos musicais

² Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 23 de fevereiro de 2007. Cf. anexo A.

³ Lacerda, Osvaldo de. *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005.

que representam constâncias na música popular brasileira:

“As constâncias da música popular podem ser de ordem rítmica, melódica, harmônica, polifônica, tímbrica e formal”.⁴

A análise desta obra, portanto, será realizada em cada um destes elementos, em particular através dos exemplos utilizados pelo próprio compositor e através do referencial de análise desenvolvido pelo Professor Doutor Marco Antônio da Silva Ramos em sua tese de livre-docência⁵.

A construção analítica será embasada, também, a partir da reflexão sobre entrevista realizada com o compositor.⁶

Ainda como referência ao momento histórico em que vivia a música sacra no Brasil, é importante ressaltar que serão utilizados artigos de autoria de membros da Comissão Nacional de Música Sacra, já que estes, assim como o próprio compositor, encontravam-se imbuídos do propósito de aculturação da música sacra nacional.⁷

Este trabalho, portanto, compreende a análise estético-estilística de cada um dos parâmetros referidos pelo compositor, bem como de suas relações com as informações adquiridas a com as informações coletadas por meio de pesquisas, cuja finalidade é a fundamentação teórica deste trabalho.

O primeiro capítulo apresenta uma análise dos aspectos freqüenciais que compreendem a melodia (de caráter modal), a harmonia e o contraponto na construção da obra. A estrutura de cada parte da missa também será focada como parte integrante dos aspectos freqüenciais, devido à relação que mantém com o desenvolvimento melódico.

Após a análise pormenorizada de cada um destes elementos e de suas relações quanto ao emprego das constâncias em particular, será apresentado um esqueleto harmônico, no

⁴ Lacerda, Osvaldo de. *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra*. In *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 64.

⁵ RAMOS, Marco Antônio da Silva. **Referencial de Análise Reformulado**. 2003. 104 f. volume 2. Tese de livre-docência - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 38-74.

⁶ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 23 de fevereiro de 2007. Cf. anexo A.

⁷ Possuem artigos publicados com a colaboração dos compositores membros da Comissão Nacional de Música Sacra, da qual Osvaldo Lacerda fazia parte: Amaro C. Albuquerque; Nicola Vale; José Geraldo de Souza; José Alves de Souza.

qual se poderá ter uma visão mais abrangente dos referidos elementos na construção de cada trecho da obra.

O segundo capítulo trata dos aspectos relativos ao timbre e às intensidades, que serão analisados em cada parte da missa em particular; trata também da relação dos referidos elementos na construção de cada trecho em que se subdividem as quatro partes da obra.

O terceiro capítulo da dissertação destaca o aspecto rítmico na construção da *Missa Ferial* quanto ao emprego das constâncias, na escolha das figurações rítmicas na representação dos acentos do texto litúrgico e na construção temática de cada parte da missa.

O próximo capítulo aborda a construção da obra como um todo. Isso se dá a partir da reflexão sobre as conclusões de cada aspecto anteriormente estudado, através de apontamentos que sugerem uma leitura interpretativa para uma possível performance.

A entrevista com o compositor, apresentada em anexo, teve como principal objetivo a coleta de novos dados sobre a obra, bem como sobre o compositor e seu pensamento musical. Nela, Osvaldo Lacerda relata suas considerações acerca do Nacionalismo, e aborda diversos outros assuntos, como a escola de composição de Camargo Guarnieri, do período em que atou como consultor junto à Comissão de Música Sacra, da *Missa Ferial* em particular, das demais Missas, do seu processo composicional, da interpretação das obras de compositores brasileiros por intérpretes brasileiros, o Centro de Música e, finalmente a respeito das aulas com o compositor Guarnieri e da influência deste no seu processo composicional.

Pretende-se que este trabalho possa, de alguma forma, contribuir para a divulgação da obra e de criação de uma base teórica de referência para novos parâmetros interpretativos.

CAPÍTULO 1

ASPECTOS FREQUENCIAIS: MELODIA, CONTRAPONTO E HARMONIA NA MISSA FÉRIAL

1.1 KYRIE

A estrutura do *Kyrie* é realizada na forma tradicional de recitação do texto litúrgico:

Kyrie eleison / Senhor tende piedade de nós (cantada três vezes)

Christe eleison /Cristo, tende piedade de nós (cantada três vezes)

Kyrie eleison / Senhor, tende piedade de nós (cantada três vezes)

Portanto, apresenta forma A-B-A com a subdivisão ternária em cada uma das partes.

Do texto litúrgico – *Senhor, Tende piedade de nós* - têm-se as três frases que compõem a primeira sessão do *Kyrie*. Estas formam uma sentença cujo tema inicial é desenvolvido por aumento: do compasso 1 ao 3 há a primeira apresentação temática; do 3 ao 6 é construída a primeira repetição variada; do 6 ao 12 nota-se a segunda repetição variada.

O tema anacrústico confiado ao contralto inicia-se na nota *si*; após alcançar uma terça menor ascendente, este retoma a nota *si* com a execução de arpejo *menor* ascendente em posição fundamental; do grau conjunto entre as notas *fá sustenido* e *mi* tem-se uma quinta descendente que retorna à nota *si*. Do desenvolvimento melódico a partir do compasso 3, observam-se alterações intervalares que alcançam o seu ponto culminante no compasso 8. A esta frase associam-se motivos melódicos que conduzem ao final desta sessão.

Contraltos

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

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

da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós.

A forte caracterização brasileira nessa sessão do *Kyrie* é resultado do emprego modal como uma das constâncias populares utilizadas na sua construção. Este procedimento é relatado pelo compositor, em artigo de sua autoria:

“O emprego de constâncias nordestinas na música sacra não provoca, via de regra, reações contrárias, uma vez que a melódica do Nordeste costuma apresentar um sabor modal, que a faz entrosar naturalmente com a música sacra tradicional”.⁸

Mais à frente, em duas ocasiões, Osvaldo Lacerda fala especificamente sobre o emprego modal neste trecho da missa:

“A melodia confiada aos contraltos encontra-se no modo dórico (I), que, como todos sabem, frequenta regularmente o folclore nordestino”.⁹

“O modo dórico é também encontrado no folclore nordestino e nortista. Utilizei-o em melodia própria, mas da maneira como costuma aparecer no folclore, no *Kyrie* da Missa Ferial”¹⁰.

⁸ Lacerda, Osvaldo de. *A Criação do Recitativo Brasileiro*. In: *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 121.

⁹ Lacerda, Osvaldo de. *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra*. In: *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 65.

Em outro artigo seu, intitulado “Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra”, o compositor cita a mesma sessão do *Kyrie* como exemplo de adequação das constâncias à música sacra:

“Neles, usando algumas constâncias melódicas de nosso folclore e refutando o emprego das constâncias rítmicas, creio ter chegado a um brasileirismo mais íntimo e sutil do que se tivesse seguido o processo inverso”¹¹.

Dado o caráter declamatório, no entanto, observa-se a existência da polirritmia na construção melódica desta sessão. Sobre este aspecto em particular, Padre José Geraldo de Souza faz a seguinte afirmação:

“Entendemos por este termo não tanto a simultaneidade de ritmos, aliás, encontros em nossa música folclórica (especialmente acompanhada de instrumento de percussão), **como a existência, numa mesma linha melódica, de fragmentos rítmicos de medida diferente**”¹².

¹⁰ Lacerda, Osvaldo de. *A Criação do Recitativo Brasileiro*. In: *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p.118.

¹¹ Lacerda, Osvaldo de. *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra*. In: *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 65.

¹² Souza, Pe. José Geraldo. *Elemento de Rítmica Musical no Folclore Brasileiro*. In *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005.(grifo nosso)

Contraltos

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

Modo Dórico sobre Si

A valorização do elemento melódico na agregação da constância popular, o caráter monódico, e a indicação de tempo - *à vontade* - caracterizam este trecho da missa como um recitativo.

No compasso 13 inicia-se a segunda sessão - *Cristo, Tende piedade de nós* - período que se estende até o compasso 27. Do compasso 13 ao 17 ocorre a apresentação temática; do 18 ao 21 a primeira reapresentação temática é realizada a partir de variantes; no compasso 22 tem-se a segunda reapresentação temática, que se estende até o 27, no qual termina a segunda sessão.

A segunda sessão do *Kyrie* abre com um tema em forma de cânone, iniciado pelas vozes masculinas: este tema, assim como o primeiro, possui forte presença de terças maiores e menores que são unidas por graus conjuntos.

UM POQUINHO
MAIS DEPRESSA $\text{♩} = 58$

Cris - to, Cris - to, Cris - to, Cris - to,

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós.

Pode-se observar que as vozes caminham paralelas no desenvolvimento de contraponto de primeira espécie, uma vez que o compositor se permitiu transgredir as leis de construção do contraponto em função do resultado sonoro. O movimento paralelo das vozes em terças caracteriza mais uma das constâncias empregadas por Osvaldo Lacerda: as terças caipiras, que são relatadas em artigo de sua autoria como processos polifônicos:

“A polifonia sacra nacional pode, também, ser reforçada e enriquecida pelo emprego de processos polifônicos próprios da nossa música popular, processos estes que existem, são tipicamente brasileiros e já têm sido aproveitados, com maior

ou menor êxito, pelos compositores de música erudita profana”.¹³

Mais adiante continua:

“...*Terças caipiras* - incluindo-as entre os nossos processos polifônicos, tenho em mente o sentido amplo da palavra “polifonia”, que é o de “música em mais de uma voz”, e não no seu sentido mais usual e restrito que é o de “música em contraponto”. Este, obviamente, não existe, quando uma segunda voz se limita a acompanhar a primeira, seja em terças ou em qualquer outro intervalo”.¹⁴

Ainda no conjunto das constâncias empregadas pelo compositor neste trecho, tem-se a utilização de diferentes modos na condução melódica das quatro vozes, a saber:

Soprano: possui a condução melódica escrita no *Modo Dórico sobre si*.

(como um eco) (15)

Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós.

p *pp* *p* *pp* *mp* *mf* *p*

3 poco anim. 3 poco rall. in tempo

Modo Dórico sobre Si

Contralto: apresenta melodia escrita sobre o *Modo Jônio sobre ré*¹⁵.

¹³ Lacerda, Osvaldo de. *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra*. In: *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 78.

¹⁴ Idem. *Ibid.*, p. 79.

¹⁵ Este nada mais é do que a escala de Ré Maior. Optou-se por referir-se ao modo devido à construção linear da obra.

(como um eco) 15

Cris - to, *p* $\Rightarrow$ *pp*

Cris - to, *p* $\Rightarrow$ *pp*

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mp* $\Rightarrow$ *mf* $\Rightarrow$ *p*

Modo Jônio sobre Ré

Tenor: nos três primeiros compassos, esta voz apresenta a sua condução melódica escrita no *Modo Jônio sobre ré*. A partir do compasso 16 apresenta direcionamento melódico para a volta ao *Modo Dórico sobre si* com a polarização da nota *si natural*. No compasso 17 a nota *lá sustenido* é um cromatismo de caráter harmônico.

implorando

Cris - to, *mf* $\Rightarrow$ *p*

Cris - to, *mf* $\Rightarrow$ *p*

Cris - to, *mf* $\Rightarrow$ *p*

Modo Jônio sobre Ré

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mp*

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mf*

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *p*

Modo Dórico sobre Si

Baixo: tem sua construção melódica no *Modo Jônio sobre ré*.

implorando

Cris - to, Cris - to,

mf *p* *mf* *p*

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós.

mp *poco animando* *mf* *poco rall.* *in tempo* *p*

Modo Jônio sobre Ré

A partir do compasso 18, a utilização de contraponto de primeira e segunda espécies entre as vozes de direcionamento melódico variado, resulta na escuta do conjunto, na volta ao caráter heterofônico.

f subito

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós.

f subito

Cris - to, Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós.

f subito

Cris - to, Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós, de

f subito

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós,

Quanto ao emprego modal nestes quatro compassos, tem-se:

Soprano: *Modo Dórico sobre si:*

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós.

f subito

Modo Dórico sobre Si

Contralto: *Modo Jônio sobre ré:*

Cris - to, Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós.

f subito

Modo Jônio sobre Ré

Tenor: *Modo Dórico sobre si:*

Cris - to, Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós, de nós.

f subito

Modo Dórico sobre Si

Baixo: *Modo Jônio sobre ré:*

Modo Jônio sobre Ré

Como resultado do emprego modal tem-se a formação de diferentes tetracordes na construção melódica das vozes:

Soprano : na linha melódica tem-se a formação do segundo tetracorde descendente do *Modo Mixolídio sobre mi*, como observado no compasso 20:

Modo Mixolídio sobre Mi

Tenor: no compasso 18 há o segundo tetracorde descendente do *Modo Dórico sobre si*:

Modo Dórico sobre Si

Baixo : no compasso 20 ocorre o primeiro tetracorde do *Modo Mixolídio sobre mi*:

No compasso 22 verifica-se a reapresentação do segundo tema, que é realizada de forma literal pelas vozes femininas que iniciam o cânone, enquanto que as vozes masculinas executam a mesma melodia apresentada na segunda sessão escrita de forma retrógrada.

S
Cris - to, - - to,
mp > *p*

C
Cris - to, - - to,
mp > *p*

T
Cris - to, - - to,
mp > *p*

B
Cris - to, - - to,
mp > *p*

Os compassos 25, 26 e 27 retomam a homofonia dos compassos 16 e 17 através do emprego de contraponto de primeira espécie entre as quatro vozes, com pequenas alterações na condução melódica. A relação de terças em movimento paralelo entre as vozes é realizada em diferentes momentos, como forma de variedade no processo composicional, conforme se constata abaixo:

25

S ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós.

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

3ª M 3ª m 3ª M 3ª m

T ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós.

3ª m 3ª M

B ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós. Se - - -

Como compositor contemporâneo que é, Osvaldo Lacerda não deixa de ter uma escuta harmônica. Esta, porém encontra-se submetida à preocupação do compositor na criação de diferentes ambientes sonoros. Portanto, a segunda sessão é marcada pela presença do elemento harmônico, que confere a este trecho do *Kyrie* variedade e caráter tímbrico no resultado sonoro.

A harmonia no *Kyrie* é relativamente estática: circunscreve-se nas regiões de T, Ta, Tr, S, Sr, D e D da dominante. O que confere variedade às funções são as posições das notas das tríades nas quatro vozes e as notas de acréscimo. O compositor utiliza as vozes em posição fechada e aberta, caracterizando cada trecho pelo resultado sonoro quando alcança as diferentes funções.

Percebe-se um movimento paralelo entre as vozes, consequência natural do tratamento modal, com o uso de terças, sextas, quartas e quintas. Segundo artigo publicado por Wladimir Silva, na Revista de Música e Artes *Piano Class*, este procedimento caracteriza uma das constâncias da música folclórica e popular brasileira:

“O ambiente harmônico é marcado pelo paralelismo polifônico
em terças e sextas – algumas vezes em quartas e quintas – e o
uso de uma progressão harmônica diatônica fundamentada na
relação tônica (subdominante) dominante.”¹⁶

¹⁶ Silva, Wladimir. Os Modos na música Nordestina, p. 3. Encontrado no site www.pianoclass.com.br.

$$\begin{array}{ccccccc} \mathbf{T} & & \mathbf{T}^4 & & \mathbf{T} & & \mathbf{Tr} \\ & & 7 & & 3 & & \\ & & & & & & \mathbf{T}^7 & & \mathbf{T} & & \mathbf{T}^4 \end{array}$$

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. Cris - to,

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. Cris - to,

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. Cris - to,

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. Cris - to,

Ta Sr⁷₃ Ta Ta S⁷ Sr⁷₃ (D)⁴⁺³_{Tr} Tr Tr⁹ D⁹ D⁹

A partir do segundo tempo do compasso 18 nota-se uma sucessão de Dominantes - D e D da Dominante - com pequenas resoluções. Este trecho tem como resultado sonoro a suspensão:

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de de

Cris - to, Cris - to, ten - de pi - e - da - de de

Cris - to, Cris - to, ten - de pi - e - da - de de

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de de

Tr Tr⁹ D⁹ D⁹ D⁹ D₅ Tr Tr⁹ Tr⁷₃ D⁹ D⁹ D₃ Tr Tr⁹ D⁹

No compasso 21 o elemento harmônico é escrito na região de S: este caminha para a reapresentação temática no compasso 22 com uma cadência Plagal:

[illegible]

Do compasso 22 ao 24, a harmonia se restringe à região de T e Tr:

The musical score is written for three voices: Soprano, Alto, and Tenor/Bass. The lyrics are "Cris - to, nós." The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano part begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The Alto part also begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The Tenor/Bass part begins with a bass clef and a key signature change to one sharp. The lyrics are "Cris - to, nós." The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The score is divided into measures by bar lines. The lyrics are written below the notes. The score is for a musical setting of a text, likely a liturgical or devotional piece.

Os compassos 25 e 26 apresentam as funções de Ta, Tr, S e D com o direcionamento para a conclusão na T no compasso 27:

25

poco anim.

poco rall.

ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós.

p *mp* *p*

ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós. calmando

p

ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós.

p *mp* *p*

ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós. calmando

poco anim. poco rall.

Ta D Tr Ta S Tr⁷ T

7 3 5

O compasso 28 tem um acorde de Ta que representa o final da segunda sessão de caráter harmônico contrapontístico e o início da linearidade da terceira sessão:

nós. *p* *pp*

calmando nós. Se - -

p *p*

nós. *p* *pp*

calmando nós. Se - -

p *p*

T Ta

29 Linearidade 36

Modo Dórico sobre Si

A terceira sessão se inicia no compasso 27 para as vozes graves, e no 28 para as agudas, apresentando as três repetições nos seguintes compassos: do 28 ao 32 tem-se a reapresentação do primeiro tema, na forma de variante executada pelas vozes graves e a realização de contracanto pelas vozes agudas; do 32 ao 38 nota-se a segunda frase que apresenta o desenvolvimento melódico das vozes sobrepostas; do 38 ao 45 há a terceira frase, condução para a cadência final do *Kyrie*. Esta parte da missa é mencionada pelo compositor em artigo de sua autoria:

“...Na terceira parte deste *Kyrie*, o tema do início é repetido pelos contraltos (com dobramento à 8ª pelos baixos) e a ele se sobrepõe um contracanto nos sopranos (com dobramento à 8ª pelos tenores)”.¹⁷

O tema executado pelas vozes graves é uma variante do motivo que compõe o tema que abre o *Kyrie*:

Tema terceira sessão (vozes graves)

Primeiro tema

Já as células musicais desenvolvidas pelas vozes agudas estão presentes na construção musical da segunda sessão:

¹⁷ Lacerda, Osvaldo de. *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra*. In: *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 77.

Nesta sessão, a polifonia está bastante evidente na condução melódica das vozes dobradas: os dois temas sobrepostos apresentam constâncias populares que se agregam na construção da polifonia. Este procedimento é relatado pelo compositor como polifonia nacional:

“O emprego de constâncias melódicas brasileiras nas duas ou mais vozes que constituem uma obra polifônica, já empresta, é claro, caráter nacional à polifonia”.¹⁸

Da utilização modal como constância popular brasileira tem-se o emprego de um único modo na condução da variante do primeiro tema, que é executada pelas vozes graves, enquanto o contracanto é realizado pelas vozes agudas, ambos no mesmo modo: *Modo Dórico sobre si* até o compasso 42 no primeiro tempo.

¹⁸ Idem. Ibidem, p. 76.

S *súplice* Pie - da - de de nós, *pp* *súplice* pie - da - de, pie - da - de de

B nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se -
(salientando contraltos e baixos)

S *poco animando* nós, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós, ten - de pie -

B *poco animando* nhor, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de nós, de *f*

S *calmando* da - de, pie - da - de de nós, *pp* *in tempo* pie - da - de de nós, de

B *calmando* nós, pie - da - de de nós. Se - *p* *in tempo* nhor, ten - de pie -

S nós, de nós, pie - da - de de

B da - de de nós, pie - da - de de

Na terceira sessão, com a dobra das vozes, tem-se a formação dos seguintes tetracordes:

Compasso 32 - vozes agudas:

Modo Mixolídio sobre Mi

Compasso 34 - vozes graves:

Compasso 37 - vozes graves:

A partir do compasso 42, a construção melódica do Soprano, Contralto e Tenor é mantida no *Modo Dórico sobre si* com a utilização de cromatismo. A Linha melódica realizada pelo baixo, no entanto, é escrita a partir do emprego do segundo tetracorde do *Modo Frígio sobre si* em movimento descendente.

S

nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

mf *pp*

C

nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

mf *pp*

T

nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

mf *pp*

B

nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

mf *pp*

cromatismo

Esses três últimos compassos apresentam o desenvolvimento de contraponto de primeira espécie entre as quatro vozes. A partir do compasso 43, portanto, tem-se a formação de blocos sonoros representados por uma sucessão de acordes maiores e menores, que caminham em movimento paralelo, determinando diferentes centros tonais no direcionamento harmônico da cadência que encerra esta parte da missa: *Ré Maior* (Tr); *Dó Maior com sétima* (Dominante da região harmônica de *Fá Maior*); *lá menor* (que nada mais é do que a Tr do acorde de *Dó maior*); *Si Maior* (acorde de T do centro tonal predominante desta parte da missa). Este procedimento de alternância de centros tonais em decorrência do emprego modal na condução melódica possui diferentes terminologias utilizadas pelos pesquisadores e compositores, cujos termos são relacionados em anexo do livro “O Modalismo na Música Brasileira”¹⁹.

Si Maior

nós, de nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

da - de de nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

nós, de nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

da - de de nós, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós.

S (D)⁷ Tr Tr

Dó Maior Lá menor

Ré Maior

¹⁹ Paz, Ermelinda A. O Modalismo na Música Brasileira. Brasília: Editora MUSIMED, 2002. Anexo 6.

um dos seus artigos:

“Muitas melodias brasileiras evitam terminar na tônica, preferindo fazê-lo nas outras duas notas da tríade do 1º grau, isto é, na terça e na quinta.”²⁰

Ermelinda Paz, em “O Modalismo na Música Brasileira”, também se refere à mesma constância da música popular brasileira:

“Assinalamos ainda ao fato de que alguns autores, ao proceder a análise de melodias modais, prendem-se em demasia à nota final para explicar seu tipo de estrutura. Esses estudiosos, todavia, parecem não atender para uma importante observação feita por Mário de Andrade em *Ensaio sobre a música brasileira* à página 48, quanto a uma tal repugnância pela fraqueza crua da tônica, assimilando o fato comum de a frase terminar em outros graus da tríade (em especial a mediante ou dominante).”²¹

²⁰ Lacerda, Osvaldo de. *A Criação do Recitativo Brasileiro*. In *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 119-120.

²¹ Paz, Ermelinda A. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002, p. 33.

Kyrie

1ª Sessão (A)

Modalismo (linearidade)

Dórico sobre Si

2ª Sessão (B)

modalismo
+
tonalismo

S Dórico sobre Si

C Jônio sobre Ré

T Jônio sobre Ré a partir 17 Dórico sobre Si

B Jônio sobre Ré

T T⁴ T₇ Tr₃ T⁷ T T⁴ Ta Sr⁷₃ Ta Ta S⁷ Sr⁷₃ (D)⁴⁺³ Tr

Tr Tr⁹ D⁹ D⁹ D₅ Tr Tr⁹ Tr⁷₃ D₇ D₃ Tr Tr⁹ D⁹ S⁷ S⁷

T Tr T₇ Tr₃ T⁷ T₃ T Ta D₇ Tr₃ Ta Ta S Tr⁷₅

3ª Sessão (A)

Linearidade - modalismo

T (D) Tr

Dórico sobre Si (vozes dobradas)

S (D)⁷₅ Tr T

1.2 SANCTUS

O tema que abre a primeira sessão do *Sanctus* inicia-se com um arpejo em oitavas entre as quatro vozes e, a partir do compasso 2, o direcionamento melódico das quatro vozes é diverso, com a forte presença de graus conjuntos.

A construção melódica destes quatro primeiros compassos apresenta o emprego do *Modo Mixolídio sobre fá* (a nota *lá bemol* executada pelo baixo no terceiro compasso nada mais é do que um cromatismo de caráter harmônico).

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

(cromatismo)

Modo Mixolídio sobre Fá

Os primeiros compassos apresentam desenvolvimento de contraponto de primeira espécie entre as quatro vozes, com a audição de funções harmônicas pertencentes a dois centros tonais: no segundo compasso verificam-se funções pertencentes a *Fá Maior*; no terceiro o centro tonal passa para *Si b Maior* e, no quarto, retoma *Fá Maior*.

Sopranos
 San - to, san - to, san-to_é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!
f *più f* *ff*

Contraltos
 San - to, san - to, é_o Se - nhor do_u - ni - ver - so!
f *più f* *ff*

Tenores
 8 San - to, san - to, é_o Se - nhor do_u - ni - ver - so!
f *più f* *ff*

Baixos
 San - to, san - to, é_o Se - nhor do_u - ni - ver - so!
f *più f* *ff*

T T⁷ Sr⁷ S T

No compasso 5 tem-se a apresentação do segundo tema pelo soprano, enquanto as demais vozes realizam contraponto. O tema apresentado pela voz aguda feminina tem sua construção a partir de motivos melódicos do segundo tema do *Kyrie*:

2º Tema - Kyrie (Soprano)

Cris - to, Cris - to,
p *pp*

5 2º Tema - Sanctus (Soprano)

Sopranos
 San - to, san - to, san - to_é_o Se - nhor
f *mf* *f*

Contraltos
 San - to, san - to, é_o Se - nhor do
f *mf*

Tenores
 8 San - to, san - to, é_o Se - nhor do
f *mf*

Baixos
 San - to, san - to, é_o Se - nhor

(10)

Deus do u - ni - ver - so!

u - ni - ver - so!

u - ni - ver - so!

do_u - - - ni - ver - so!

As linhas melódicas das quatro vozes caracterizam-se, neste trecho, pelo emprego de dois modos sobrepostos: *Mixolídio sobre fá* (nas vozes agudas) e *Jônio sobre fá* (nas vozes graves).

(5)

(S) San - to, san - to, san - to_é_o Se - nhor

(T) San - to, san - to, é_o Se - nhor do

(10)

Deus do u - ni - ver - so!

u - ni - ver - so!

(S) (T)

Modo Mixolídio sobre Fá

5

(C) *f* Sap - to, san - to, *mf* é o Se - nhor do

(B) San - to, san - to, é o Se - nhor

10

f u - ni - ver - so! *mf*

do_u - - - ni - ver - so!

(C) (B)

Modo Jônio sobre Fá

Estes compassos encontram-se na região de *Fá Maior*. No compasso 10 observa-se a presença de um acorde diminuto, que resulta do emprego modal na construção melódica.

5

f San - to, san - to, *mf* san - to_é_o Se - nhor *f*

f Sap - to, san - to, *mf* é o Se - nhor do

f San - to, san - to, *mf* é o Se - nhor do

San - to, san - to, é o Se - nhor

Tr Tr⁹ Tr Tr₉ Tr Tr₇ S Ta⁷₃ Tr Sr Sr⁷ Sr Sr⁷₃ Ta

(10)

Deus do u - ni - ver - so!

f *mf*

u - ni - ver - so!

f *mf*

u - ni - ver - so!

f *mf*

do_u - - - ni - ver - so!

Sr₃ S⁷ S⁷ S⁹ Tr

Do compasso 11 ao 20, o compositor reapresenta os dois temas com pequenas alterações melódicas: a alteração na condução melódica do soprano é realizada no compasso 13 com a realização de motivo melódico variante do apresentado no compasso 3, enquanto que o tenor executa outra variante melódica do mesmo motivo no compasso 12. Esses quatro compassos caracterizam-se, portanto, pela linearidade. Quanto ao emprego modal na reapresentação temática, tem-se:

Soprano e Tenor: mantidos em *Mixolídio sobre fá*

Modo Mixolídio sobre Fá

Contralto e Baixo: escritos em *Jônio sobre fá*

Modo Jônio sobre Fá

(S) *mf* San - to, san - to, *f* san - to é_o Se - nhor, Se - nhor *mf* Deus do u - ni - ver - so!
 (C) *mf* San - to, san - to, *f* san - to é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!
 (T) *mf* San - to, san - to, *f* san - to é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!
 (B)

(S) *p* *ff* san - to, san - to é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!
p *ff*

No compasso 15 as vozes masculinas retomam o tema em intervalo de terças, enquanto no 16, o contralto realiza motivo melódico que conduz ao desenvolvimento do contraponto entre as quatro vozes até o compasso 20. Esses cinco compassos apresentam as seguintes regiões harmônicas:

(15) *mp* San - to é_o Se - nhor *mf* Deus do u - ni - ver - so!
mp San - to é_o Se - nhor do u - ni - ver - so!
mf San - to, san - to, *mp* é_o Se - nhor do u - ni - ver - so!
 San - to, san - to, é_o Se - nhor do u - ni - ver - so!
 Tr S₃ Tr S₃ Tr Tr⁷ Sr Sr⁷ S Ta⁷ Ta S₅ S⁷ S⁹ Tr

Portanto, a estrutura cíclica desta parte da missa determina o desenvolvimento melódico a partir de pequenas alterações na condução das vozes.

No compasso 21, o Tenor executa um recitativo no *Modo Lídio* que introduz a mudança do emprego modal do contralto para o mesmo modo, e direciona a condução melódica das vozes para a cadência final da primeira sessão:

Deus do u - ni - ver - so!

Deus do u - ni - ver - so!

San - to é o Se - nhor Deus, Deus do u - ni - ver - so!

do u - - - - ni - ver - so!

Modo Lídio sobre Fá

O elemento harmônico dos últimos compassos apresenta as seguintes funções na condução para a cadência final desta primeira sessão:

S: Deus do u - ni - ver - so!
 C: Deus do_u - ni - - - ver - so!
 T: San - to_é_o Se - nhor Deus, do_u - ni - ver - so!
 B: do_u - - - - ni - ver - so!

S 9 D D⁷ Tr T T

A segunda sessão do *Sanctus* abre com tema executado pelo soprano com o desenvolvimento do motivo melódico das quatro colcheias presentes no primeiro tema desta parte da missa. A estrutura de todo o *Sanctus* caracteriza este trecho como um único tema – apresentado no início – trabalhado a partir do processo de variação. A estrutura se dá não somente no desenvolvimento melódico, mas também através do tratamento de diferentes texturas (este procedimento será discutido no capítulo 2).

O contraste se dá através da forte caracterização brasileira, que não está presente unicamente no emprego modal – *Modo Mixolídio sobre fá*, mas também no arpejo de sétima diminuta que constrói a linha melódica do soprano; na alteração de andamento - *poco stringendo*; *poco rallentando* - nos inícios e términos das frases; na articulação e na gradação da dinâmica que reforçam o caráter melódico e a acentuação do texto litúrgico. Em artigo de sua autoria, o compositor relata este procedimento composicional de aculturação:

“É evidente que o simples uso dessas escalas não
 basta para dar caráter nacional à melodia. O que o faz
 é o emprego de fórmulas e processos melódicos
 caracteristicamente nossos e que podem ou não se conjugar
 com as referidas escalas.”¹

¹ Lacerda, Osvaldo de. *A Criação do Recitativo Brasileiro*. In. *Música na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p.118.

Modo Mixolídio sobre Fá

Outro recurso de variedade é o emprego do *Modo Misto Maior* na construção melódica do contralto: trata-se de dois tetracordes de modos diferentes na formação de um novo modo misto. A melodia possui a quarta aumentada e a sétima abaixada, o primeiro tetracorde do *Modo Lídio* e o segundo do *Modo Mixolídio*. Esta é uma das ocorrências melódicas do nosso folclore, conforme descrição de Osvaldo Lacerda:

“A sétima abaixada e a quarta aumentada podem coexistir na mesma melodia”.²

Ermelinda Paz refere-se a este modo como um dos mais ocorrentes no folclore do Nordeste brasileiro:

“Todavia, José Siqueira e *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil*, às páginas 3-4, estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (Mixolídio); II Modo Real (lídio) e o **III Modo Real – Misto Maior (mescla de lídio e mixolídio)**, além do I Derivado (frígio),

² Lacerda, Osvaldo de. *A Criação do Recitativo Brasileiro*. In. *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 117.

II Modo Derivado (dórico) e III Modo Derivado – misto menor
(mescla de frígio e dórico)”.³

O que dificulta a identificação modal da linha melódica deste naipe é também o fato de a melodia iniciar-se na quinta nota da escala, outro procedimento de agregação folclórica já mencionada.

San - to, san - to, san - to,
 es - tão che - ios,
 gló - ria.
 Ho - sa - na al - tu - ras!

Lídio Mixolídio

³ Paz, Ermelinda A. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002, p. 32-33. (grifo nosso)

(cromatismo) (cromatismo)

San - to, san - to, san - to, san - to, nas al - tu - ras! Ben -

San - to, san - to, san - to, san - to, Ho - sa - na al - tu - ras!

Modo Eólio sobre Fá

Do início desta segunda sessão (compasso 25) ao 31, as vozes masculinas e o contralto caminham paralelamente em contraponto de primeira espécie, cuja condução melódica se caracteriza pela presença de graus conjuntos. Os blocos sonoros resultantes do movimento melódico das vozes graves e do contralto conferem sustentação harmônica para o desenvolvimento melódico do soprano. Este procedimento aproxima ainda mais o universo da música popular brasileira, caracterizando este trecho da missa como uma melodia acompanhada. O elemento harmônico caracteriza-se por apresentar dois centros tonais que se alternam: *Fá Maior* e *Lá b Maior*. A oscilação entre estes dois centros tonais resulta do emprego modal nas quatro vozes e da presença do cromatismo nas vozes masculinas, como já mencionado quando da análise da condução melódica: *Modo Mixolídio sobre Fá* no soprano; *Modo Misto Maior* no

Ao observar-se a análise harmônica deste trecho, nota-se a presença, no compasso 27, das notas *lá* e *ré naturais*. Estas não pertencem à escala de *Lá b Maior*: são cromatismos resultantes do emprego modal na construção melódica do soprano.

51

30 *poco string.* *poco rall.*
 íos, céus e ter-ras es-tão che - íos da vos - sa gló - ria,
mf *poco string.* *poco rall.* *ten.* *a tempo* *f*
 es - tão che - íos, es - tão
 san - to, san - to, san - - - to, san - - - to,
poco string. *poco rall.* *a tempo* *poco string.* *poco rall.*
 san - to, san - to, san - - - to san - - - to,
 T Tr⁷₃ D D₉ D Da D Da D⁷ D⁹ D
 Região de Fá Maior Região de Lá b Maior

A partir do compasso 31, o direcionamento melódico das vozes retoma a linearidade com a realização de linhas melódicas pelo soprano e o contracanto pelo contralto, enquanto que as vozes masculinas são excluídas:

30 *poco string.* *poco rall.* *in tempo* *poco rall.*
 céus e ter-ras es-tão che - íos da vos - sa gló - ria, che - íos da vos - sa gló - ria. Ho -
a tempo *f* *in tempo* *mp*
 es - tão che - íos da gló - ria.
mf *mp*
 san - - - to, san - - - to, *poco rall.*
 san - - - to san - - - to, *in tempo* *poco rall.*

No compasso 34 com anacruse, o soprano realiza linha melódica com direcionamento para a cadência final do *Sanctus*, ao passo que as demais vozes executam motivos melódicos que

entrecortam a melodia da voz aguda feminina e determinam o elemento harmônico dos dois últimos compassos.

sa - - - na - - - nas al - tu - ras! (35)

rall.

f Ho - sa - - na al - tu - ras!

rall.

f nas al - tu - ras!

rall.

f Ho - sa - - na al - tu - ras!

Tr (dim.) S⁹ Sr₃ S Sr₃ Sr₃⁷ Tr Tr₉ T

Sanctus

1ª Sessão

The musical score for "Sanctus" is divided into five systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes chord symbols and harmonic analysis. The vocal line includes measure numbers and melodic notation.

System 1 (Measures 2-6):

- Measures 2-3: Região de Fá Maior (T, (D)⁷_S, Sr⁷)
- Measure 4: Região de Si b Maior (Da, T, Tr Sr₃)
- Measure 5: Retoma Fá Maior (T, Tr, Tr⁹, Tr₉, Tr, Tr₇)
- Measure 6: S, Ta⁷₃, Tr

System 2 (Measures 7-10):

- Measure 7: Sr, Sr⁷, Sr
- Measure 8: Sr⁷₃, Ta
- Measure 9: Sr₃, S⁷, S⁹₇, S⁹₇
- Measure 10: dim., dim., Tr

System 3 (Measures 11-16):

- Measures 11-15: Linearidade (Mixolidio sobre Fá)
- Measure 16: Tr, S₃, Tr, Sr⁷₃, Tr, Tr⁷

System 4 (Measures 17-20):

- Measure 17: Sr, Sr⁷, Sr, S
- Measure 18: Ta⁷, Ta
- Measure 19: Sr₃, S⁷, S⁹₇, S⁹₇
- Measure 20: dim., dim., Tr

System 5 (Measures 21-24):

- Measures 21-22: Linearidade (Tenor - Modo Lídio)
- Measures 23-24: Região de Dó Maior (S₉, D^b, D^{b7}, Tr) and Retoma Fá Maior (T, T)

Sanctus

2ª Sessão

25 26 27

T (D)⁷ S T (D)¹¹ S S⁹ S⁹ S⁹ S⁹ S⁹ S⁹ S⁹

Região de Fá Maior Região de Lá b Maior

28 29 30

S⁹ D⁷ Da⁹₃ T T T Tr⁷₃ D D D Da⁹₃ D D⁷ D⁹

Região de Fá Maior Região de Lá b Maior

31 32 33 34 35

Linearidade

{ Soprano
Contralto

D Tr (dim.) S⁹ Sr₃ S Sr₃ Sr₃⁷ Tr Tr₉ T

Como se pode observar no esqueleto harmônico do *Sanctus*, a nota *mi b*, resultante do emprego modal na condução melódica, desempenha importante papel como nota comum de diferentes funções presentes nos dois centros tonais, que se alternam na construção do elemento harmônico desta parte da missa: (D) em *Fá Maior* e D na tonalidade de *Lá b Maior*.

1.3 BENEDICTUS

1.3.1 Fugato

O *Benedictus* possui tema anacrústico desenvolvido na forma de fuga. A construção melódica que, até então, tinha a presença dos arpejos, é substituída por uma condução em que os saltos são compensados pela utilização de graus conjuntos, apresentando a seguinte estrutura: do início ao compasso 52 apresentação temática das quatro vozes e, a partir daí, tem-se o direcionamento para o Alegre.

A apresentação temática principia com o tenor, sendo executada no primeiro grau da escala (“sujeito”); no compasso 40 com anacruse entra o contralto com a execução do tema a partir do quinto grau (“contra-sujeito”); o baixo inicia o tema no compasso 46 com anacruse também no quinto grau e, finalmente, o soprano entra no compasso 49 com anacruse, desta feita com a apresentação temática no primeiro grau da escala.

SEM PRESSA
FUGATO* $\text{♩} = 69$

mp

mp (T) Ben - *p*

mp (T) Ben - di - to a - que - le que vem em no - me do Se-nhor!

p

(40)

di - to a - que - le que vem em no - me do Se-nhor!

Que vem em no - me, no - me do Se-nhor! Ben -

* salientar o tema marcado: (T) ----- ||

(45)

Ben - di - to que vem em no - me do Se-nhor!

di - to em no - me do Se - nhor!

(T) Ben - *p*

Ben -
p

Que vem em no - me, no - me do Se - nhor! Ben -
p

que vem em no - me, no - me do Se - nhor! Ben -
p

di - to a - que - le que vem em no - me do Se - nhor! Ben -
p

di - to a - que - le que vem em no - me do Se - nhor,
mp

di - to a - que - le que vem do Se - nhor,
mp

di - to a - que - le que vem do Se - nhor,
mp

di - to a - que - le que vem, vem do Se - nhor,
mp

Modo Dórico sobre Fá

Observa-se o desenvolvimento de contraponto de primeira, segunda e terceira espécies entre as vozes em toda a apresentação temática. Há, abaixo, alguns compassos que exemplificam as diferentes espécies de contraponto utilizadas neste trecho da missa.

Primeira espécie:

Measures 42 and 50 of the musical score. Measure 42 shows a vocal line (Soprano) with the lyrics "vem em no - me do Se - nhor!" and a piano accompaniment (Piano) with the lyrics "no - me do Se - nhor! Ben -". Measure 50 shows a vocal line (Soprano) with the lyrics "di - to a - que - le que" and a piano accompaniment (Piano) with the lyrics "di - to a - que - le que". The tempo is marked *mp*. A circled 'T' indicates the start of the theme.

* salientar o tema marcado: (T) ----- II

Segunda espécie:

Measures 40 and 42 of the musical score. Measure 40 shows a vocal line (Soprano) with the lyrics "di - to" and a piano accompaniment (Piano) with the lyrics "Que vem em". Measure 42 shows a vocal line (Soprano) with the lyrics "vem em no - me do Se - nhor! Ben - di - - -" and a piano accompaniment (Piano) with the lyrics "no - me do Se - nhor! Ben - di - to". The tempo is marked *mp*. A circled 'T' indicates the start of the theme.

* salientar o tema marcado: (T) ----- II

Terceira espécie:

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece, labeled as the 'Third Species'. Each system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a soprano line (treble clef), an alto line (treble clef), and a bass line (bass clef).
 The first system, marked with a circled '41', shows the vocal line with a whole rest. The soprano line has a quarter note 'a', followed by a triplet of eighth notes 'que - le que'. The alto line has a half note 'no' followed by a half note 'me,'. The bass line has a whole rest.
 The second system, marked with a circled '47', shows the vocal line with a whole rest. The soprano line has a quarter note 'no' followed by a half note 'me,'. The alto line has a half note 'no' followed by a half note 'me,'. The bass line has a quarter note 'a', followed by a triplet of eighth notes 'que - le que'.

A partir do compasso 46 com anacruse, este trecho da missa apresenta elemento harmônico que se circunscreve nas regiões de T, S, D, Tr. Sr e D da dominante. Assim como nas demais partes da missa, a variedade harmônica dá-se a partir da posição das notas nos acordes e das notas de acréscimo, o que acaba por diluir as resoluções das funções. Do compasso 46 ao 54, o centro tonal está definido na região de *Mi b Maior*. Pode-se observar a presença de acordes diminutos alcançados através de movimento paralelo das vozes.

Ben - *p*

Que vem em no - me, no - me do Se - nhor! Ben - *p*

que vem em no - me, no - me do Se - nhor! Ben - *p*

di - to a - que - le que vem em no - me do Se - nhor! Ben - *p*

T (dim.) T₇ Sr Tr₃ Sr Ta Da₇ D

(50)

di - to a - que - le que vem em no - me do Se - *mp* *mf*

di - to a - que - le que vem do Se - *mp* *mf*

8 di - to a - que - le que vem do Se - *mp* *mf*

di - to a - que - le que vem, vem do Se - *mp* *mf*

Sr⁷₇ S⁷₇ Sr⁷₃ Sr⁷₅ Tr₅ Sr⁷ D D⁹ D⁷ Tr₃ D₃ S₅

Legato

nhor, em no - me do Se - nhor, em no - me do Se - *mp* *mf* rall.

nhor, do Se - nhor, Se - - - nhor, Se - rall.

nhor, do Se - nhor, Se - - - nhor, Se - rall.

nhor, do Se - - - nhor, do Se - D D⁹ D₇ (dim.) D₇ D⁹ S⁷ D S₃

No compasso 55 tem-se acordes pertencentes à região de *RE^b Maior* (T – D – Tr – D) que cadenciam para o acorde de *Fá Maior* na elisão com o Alegre. Através da alteração do acorde menor (*fá menor*) para maior (*Fá Maior*) o compositor desloca o centro tonal para a referida tonalidade que abre a próxima parte da missa.

The musical score is for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It begins at measure 55, marked with a circled '55'. The time signature is 2/2. The key signature has one flat (B-flat), but the text indicates the region is D major. The lyrics are 'do Se - - - nhor! Ho - - - -'. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando). The chords are labeled as D, S₃, T, D, Tr₃, and D, with a bracket underneath indicating the 'Região de Ré b Maior'.

46 47 48 49

T (dim.) T₇ Sr Tr₃ Sr Ta Da₇ D Sr⁷ S₇ S⁷

50 51 52

Sr⁷₃ Sr⁷ Tr₅ Sr⁷ D D⁹ D⁷ Tr D₃ S₅ D D⁹ D₇ (dim.)

53 54 55 56

D₇ D⁹₇ S⁷ D S₃ T D₇ Tr₃ D₇

1.3.2 Alegre

O Alegre inicia-se a partir da elisão da sessão anterior com a apresentação de uma melodia infinita trabalhada nas quatro vozes. Osvaldo Lacerda refere-se a este tipo de melodia:

“Melodias como essas, que possuem, no dizer de Mário de Andrade, um “caráter fogueto, serelepe, que não tem parada”, são também frequentes em nossa música instrumental, como acontece nas partes de flauta, clarineta, de cavaquinho e de outros instrumentos que executam choros, valsas, maxixes etc.”⁴

⁴ Lacerda, Osvaldo de. A Criação do Recitativo Brasileiro. In. Música Brasileira na Liturgia. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p.119.

Este trecho da missa se caracteriza como o desenvolvimento do tema apresentado na sessão anterior – Fugato. O compositor utiliza o caráter como contraste entre as duas partes, devido ao conteúdo semântico do texto. O tema executado pelo soprano está escrito sobre dois modos: o primeiro tetracorde do *Modo Lídio* e o segundo do *Modo Mixolídio* (*Modo Misto Maior*).

bem ritmado, non legato

60

f

Ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

65

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na,

70

mp

ho - - - sa - na, ho - - - sa - - - na,

75

ho - sa - na, ho - sa - - - na,

80

mf

ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

85

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

90

mp

sa - na, ho - sa - - - - na

95

senza rall.

nas al - tu - - - - ras.

pp

O contracanto realizado pelo contralto também se encontra no mesmo *Modo Misto Maior*, e o que difere é que a sua melodia é iniciada na quinta nota da escala:

Modo Misto Maior

Lídio Mixolídio

bem ritmado, non legato

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na,

ho - sa - na, ho - sa - na,

ho - sa - na, ho - sa - na,

ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na nas al - tu - ras.

pp

O tenor possui, nos dez primeiros compassos, uma melodia formada por cromatismo que alcança, no compasso 67 com anacruse, o tema escrito no *Modo Mixolídio sobre fá*. A sua condução melódica se mantém neste mesmo modo até o final do Alegre.

Modo Mixolídio sobre Fá

8 sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

8 sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

f

8 sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mf

8 na, ho - sa - na, ho - sa - - - na, ho - - - sa - - -

f *Legato* *mf*

8 na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

mp

8 na nas al - tu - - - ras.

pp

A condução melódica do Baixo nos dez primeiros compassos encontra-se escrita sobre o segundo tetracorde do *Modo Eólio sobre fá*. No compasso 66, a nota *ré natural* introduz o *Modo Mixolídio sobre fá*, no qual será escrita toda a linha melódica deste naípe até o final do Alegre.

Modo Eólio sobre Fá

bem ritnado, non legato

60

mp

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

65

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

Modo Mixolídio sobre Fá

70

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

75

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mf

80

sa - - - - - f na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

85

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - - - - na,

90

ho - sa - na, ho - sa - na

mp

95

nas al - tu - - - - ras.

pp

senza rall.

As notas repetidas presentes na condução melódica do contralto e das vozes masculinas também constituem uma constância melódica da música popular brasileira agregada à construção musical desta parte da *Missa Ferial*. Em artigo de sua autoria, o compositor menciona esta como uma das características encontradas na música folclórica brasileira:

“O folclore brasileiro é rico em melodias que apresentam notas repetidas, como acontece, por exemplo, na embolada.”⁵

ALEGRE
bem ritmado, non legato

(60)

(C) sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

(T) sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

(B) sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

(65)

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na,

8 sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

f

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

Do desenvolvimento melódico das vozes tem-se a formação de acordes, cujas funções se alternam com o encontro de notas que constituem a condução linear da melodia de cada naipe. Portanto, o elemento harmônico é descontínuo e circunscreve-se em diferentes centros tonais: *Fá*

⁵ Lacerda, Osvaldo de. A Criação do Recitativo Brasileiro. In. Música Brasileira na Liturgia. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p.119.

Maior; Si b Maior; Lá b Maior. Esta constante mudança de centro tonal deriva do cromatismo desenvolvido pelas vozes masculinas e o contralto do início do Alegre até o compasso 66, assim como do emprego de diferentes modos na construção melódica das quatro vozes. Neste trecho, tem-se a preponderância de funções de S dos referidos centros tonais e da tonalidade de *Fá maior*.

ALEGRE ♩ = 76 bem ritmado, non legato (60)

f Ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

bem ritmado, non legato *mp* sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

bem ritmado, non legato *mp* sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

T T S⁹ T T T Tr₉ S⁹ S⁷

Região de Fá Maior

(65)

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na,

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na,

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - *f*

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

T T S⁹ S⁹ Sr⁷₃ T T T S⁹ T⁷ S⁹ S⁷

(alterna funções de Lá b M, Si b M e Fá M) Região de Fá Maior Região de Lá b Maior

70

ho - - - sa - na, ho - - -

mp

ho - sa - na, ho - - -

mp

8 sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

T⁷ T⁹ T⁷ Da₃ Ta₅ Da₅ Tr⁷₃ T (D)_{Tr₅} Tr⁷ D⁷₅ T₉

Região de Si b Maior Região de Fá Maior

71

modulação S - Si b Maior

(80)

ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mf

ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

mp

Legato

na, ho - sa - na, ho - sa - - - na, ho - - - sa - - -

f *mf*

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

f *mp*

(dim.) (dim.) D₇ D D₇ Ta₃⁷ D₅⁹ Ta₉ (dim.) D₃ Ta₉⁷

(85)

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - - - - na, ho - sa -

D₇ Ta₉ D₅⁹ D₇ Ta₃ D D₇ S Tr₃ T₃

95

senza rall.

ras. *pp*

senza rall.

ras. *pp*

8

senza rall.

ras. *pp*

senza rall.

ras. *pp*

T

Nota-se também a presença de acordes diminutos em diferentes momentos na construção do elemento harmônico nesta parte da missa: compassos 76 e 79 (*lá; dó; mi b; sol*); compassos 90 e 94 (*si; ré; fá*).

Alegre

57 58 59 60 61 62

(Lá b M) (Si b M) (Fá M)

T T S⁹ T T T T Tr₉ S⁹ S⁷ T T

Região de Fá Maior (alterna funções de Lá b M, Si b M e Fá M)

63 64 65 66 67 68

(Si b M) (Lá b M) (Si b M)

S⁹ S⁹ Sr⁷₃ T T T S⁹ T⁷ S⁹ S⁷ T⁷ T⁹

Região de Fá Maior Região de Lá b Maior Região de Si b Maior

69 70 71 72 73

Modulação para a S (Si b Maior)

T⁷ Da₃ Ta Da₅ Tr⁷₃ T (D) Tr⁷₅ Tr⁷ D⁷₅ T₉ T T₅ T⁹ Sr

Região de Fá Maior

74 75 76 77 78 79

Relação de Terças

Sr₃ D⁹₇ Sr₃ Sa⁷ Tr⁹₇ Tr⁷ S⁹₇ S₃ (dim.) (dim.)

D₇ D D₇ Ta₃⁷ D⁷ D₅⁹ Ta₉ (dim.) D₃ (dim.) Ta₉⁷ D⁷ Ta₉ D₉⁷

D⁷ Ta₃ D D₇ S Tr₃ T₃ D₇ Tr₅⁷ Sr₇ Sr S⁷

D (dim.) D⁷ (dim.) D D⁷ T D⁹ T D⁹ (dim.) T

(alterna funções de Fá M e Si b M)

1.4 AGNUS DEI

A última parte da *Missa Ferial* inicia-se com tema apresentado pelo contralto, escrito no *Modo Dórico sobre si*. Durante os oito compassos da apresentação temática, o tenor executa um contracanto formado por um único motivo musical que sofre variações.

SUPPLICANTE $\text{♩} = 58$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais os pe -

mp

mp

5

ten - de pie - da - de de nós, ten - - - de pie - da - de de nós,

ca - dos, ten - de pi - e - - - da - de de nós.

pochissimo rall. ten.

pochissimo rall.

a tempo

Cor - *mp*

(C) (T)

Modo Dórico sobre Si

Observa-se a presença de tetracordes na construção melódica das duas vozes:

Contralto:

Tetracorde do Modo Dórico sobre Si descendente

Modo Dórico sobre Si

Tenor:

Tetracorde do Modo Jônio sobre Ré descendente

Modo Jônio sobre Ré

A partir do compasso 9 com anacruse, o mesmo procedimento é realizado, desta feita com o tema confiado ao baixo, enquanto que o soprano realiza contracanto formado por células musicais variantes do apresentado pelo tenor:

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais, que ti - nós.

da - de de nós.

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais os pe - ca - dos do

rais os pe - ca - dos, ten - de pie - da - de de
 ten - de pie - da - de de
 ten - de, ten - de pie -
 mun - do, ten - de, ten - de pie -

mp

Modo Dórico sobre Si

Observa-se a presença dos mesmos tetracordes:

Modo Jônio sobre Ré

Modo Dórico sobre Si

Estes doze primeiros compassos, portanto, caracterizam-se por sua absoluta linearidade. A partir do compasso 13 as vozes caminham em contraponto de primeira espécie na continuação da frase iniciada pelo baixo, e formam blocos sonoros que apresentam as seguintes regiões

harmônicas:

ten - de pie - da - de de nós,
 mp

ten - de pie - da - de de nós,
 mp

ten - de, ten - de pie - da - de,
 mp

ten - de, ten - de pie - da - de,
 Tr₃ T T

A partir do compasso 14 tem-se a utilização de diferentes tetracordes e seqüências de escalas na construção melódica das vozes: o soprano, no compasso 15, apresenta as cinco notas do *Modo Jônio sobre ré* escritas descendentemente, e da *nota si* do compasso 15 para o 16 há o segundo tetracorde do *Modo Jônio sobre si* também escrito descendentemente; o baixo, no compasso 15, apresenta o segundo tetracorde do *Modo Jônio sobre sol* escrito descendentemente:

15

Jônio sobre Ré

Jônio sobre Si

nós, ten - - - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de

mf *f*

nós, ten - - - - - de de nós, Cor -

mf *f*

da - de, ten - de pie - da - - - de, pie - da - de de nós, de

mf *f*

da - de, ten - de pie - da - - - de de nós, de

mf *f*

Jônio sobre Sol

O elemento harmônico destes três compassos se circunscreve nas regiões de T, S, e D:

15

Região de Si menor (Tr)

nós, ten - - - - - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de

mf *f*

nós, ten - - - - - de de nós, Cor -

mf *f*

da - de, ten - de pie - da - - - de, pie - da - de de nós, de

mf *f*

da - de, ten - de pie - da - - - de de nós, de

mf *f*

T T S T₃ S Tr₅ Sr₇ Sr₇ (D) Tr

No compasso 17 com anacruse, o direcionamento melódico caminha para a reapresentação de motivos musicais das diferentes partes da obra que são executados nos quatro naipes no compasso 21, enquanto o elemento harmônico é conduzido para a cadência final da obra:

Região de Ré Maior

da - de de nós, de nós, de nós, de nós, de nós, de nós,

nós, Cor - dei - ro, Cor - dei - ro de Deus que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

da - de de nós, de nós, de nós, de nós, de nós, de nós,

nós, de nós, de nós, de nós, de nós, de nós,

(D) S Sr₃ (D) D⁹ D⁷ (D) Sr⁷ (D) D⁹ D⁷ D⁷

Tr

Região de Sol Maior LENTO E TRANQUILO

dai - nos, dai - nos a paz, dai - nos a paz. longa

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. longa

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. longa

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. longa

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. longa

Tr S⁹ T Ta T T Sr⁷ Sr⁷ S (dim.) S T T₄ T

Observa-se que o elemento harmônico aqui também apresenta funções maiores e menores, que se alternam na construção de regiões harmônicas. No compasso de 13 ao 15 tem-se a região de *Ré Maior*; o compasso 16 é todo escrito na região da Tr (*si menor*); do compasso 17 ao 21 retoma-se a região de *Ré Maior*; o compasso 22 está em *Sol Maior*; já no compasso 23 há os acordes de *Fá Maior*; *Dó Maior* com a quarta acrescentada que se direcionam para a conclusão sobre *Si Maior* no compasso seguinte.

Uma análise da construção musical desta parte da missa resulta na seguinte estrutura: do

início do *Agnus Dei* até o compasso 15 tem-se a apresentação temática com variações; a partir do compasso 17 com anacruse inicia-se a *codeta*. Esta apresenta a função de *coda* de toda a *Missa Ferial*: a sua construção se dá a partir da utilização de material temático derivado, adequado a uma harmonia cadencial.

Tal procedimento é relatado por Arnold Schoenberg, em *Fundamentos da Composição Musical*, como as principais características de uma *coda*:

“O material temático é, em grande parte, derivado dos temas prévios e este reformulado de maneira a adequar-se à harmonia cadencial, e é finalmente liquidado. Muitas codas provêm da repetição final do tema principal que se torna, de fato, parte delas.”¹

¹ Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 2 ed., São Paulo: EDUSP, 1993. Tradução: Eduardo Seicman. Título do original em inglês: *Fundamentals of Music Composition*.

Agnus Dei

1 ————— Linearidade 12

13 14 15 16 Região de Si menor (Tr) *

17 Região de Ré Maior 18 19 20

21 22 Região de Sol Maior 23 24 Região de Fá Maior

Dó M Si M

Tr S₃ D₃ D₃ T T S T₃ S Tr₅ Sr₇ Sr₇ (D) Tr

S Sr₃ (D) Tr D₉ D₇ (D) Tr Sr₃ (D) Tr D₉ D₃ D₇

Tr S₃⁹ T Ta T T Sr₇ Sr₇ S (dim.) S T T₄ T

* início da codeta (coda da missa como um todo)

CAPÍTULO 2

ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE E ÀS INTENSIDADES

Serão focados aqui o timbre e as diferentes graduações de intensidade, uma vez que estas últimas contribuem para o tratamento tímbrico da *Missa Ferial*.

O timbre, pensado a partir das texturas, é componente essencial do processo composicional de Osvaldo Lacerda. Ele utiliza as texturas como eficiente instrumento de expressão musical do conteúdo semântico do texto, ao mesmo tempo em que representam elemento de variedade na construção musical da obra.

A esse respeito, afirma o compositor:

“Cada voz tem o seu colorido especial, então deve se fazer aparecer este ou aquele para se obter um contraste, se não fica sempre o mesmo pano de fundo, que não rende, não é desejável.”²

Portanto, as diferentes ambiências na *Missa Ferial* resultam da utilização das vozes e da construção musical ora monódica ou polifônica, ora heterofônica ou homofônica.

2.1 KYRIE

O *Kyrie* está dividido em três sessões de diferentes ambiências. A primeira – que vai do início da obra ao compasso 12 – é um recitativo escrito em modo menor que traduz com grande expressividade o caráter de súplica do texto litúrgico. Aqui, o recurso tímbrico está diretamente associado à construção melódica e à própria escolha do naipe responsável pela execução.

A graduação de intensidade, sempre ligada aos movimentos ascendente e descendente da melodia, contribui nesta parte da missa para trazer certa memória do canto gregoriano.

² Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 23 de fevereiro de 2007. Cf. anexo A.

Contraltos

The musical score for Contraltos consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/2 time signature. It features a melodic line with a 'súplice' (supplicatory) marking above it. The lyrics are 'Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se - nhor, ten - de pie -'. The dynamic marking *mp* is present. The second staff continues the melody, with lyrics 'da - de, pie - da - de de nós. Se - nhor, Se - nhor, ten - de pie -'. It includes dynamic markings *mf* and *f*. The third staff begins with a 'poco rall.' (poco rallentando) marking. The lyrics are 'da - de, pie - da - de, pie - da - de de nós.'. The dynamic markings *mp*, *p*, and *pp* are indicated.

Já na segunda sessão, que se inicia no compasso 13, há uma mudança de textura, com a participação das quatro vozes em construção polifônica. Esta sessão também apresenta ambiências diferentes que a subdividem: até o compasso 15 as vozes apresentam um trabalho heterofônico; no 16 e 17 tem-se uma construção homofônica com a utilização de contraponto de primeira espécie; e a partir do compasso 18 retoma a heterofonia entre as quatro vozes. Nos compassos 16 e 17, o elemento harmônico alia-se à textura homofônica do trecho como mais um recurso tímbrico.

Do compasso 13 ao 15 a graduação de intensidade associa-se ao desenvolvimento melódico de cada uma das vozes e encontra-se nas regiões de *mf*; *mp* e *p*. O cânone executado entre as vozes masculinas e femininas possui a indicação *como um eco*; nos compassos 16 e 17 a graduação de intensidade alia-se ao *rubato* indicado com clara intenção de reforçar a súplica expressa pelo texto litúrgico. A volta à heterofonia no compasso 18 é marcada pelo contraste da indicação de dinâmica *f súbito*.

UM POUQUINHO
MAIS DEPRESSA $\text{♩} = 58$

(como um eco) (15)

Cris - to, *p* pp Cris - - to, *p* pp

(como um eco)

Cris - to, *p* pp Cris - - to, *p* pp

implorando

Cris - to, *mf* p Cris - to, *mf* p Cris - - to, *mf* p

implorando

Cris - to, *mf* p Cris - - to, *mf* p

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mp* mf p Cris - to, *f* subito

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mp* mf p Cris - - to, *f* subito

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mp* mf p Cris - - to, *f* subito

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *mp* mf p Cris - to, *f* subito

poco anim. poco rall. in tempo

poco animando poco rall. in tempo

No compasso 19, a partir do segundo tempo, o procedimento homofônico que fora trabalhado nos compassos 16 e 17 é evitado como recurso tímbrico de utilização das vozes, em busca da referida variedade. A indicação de intensidade é reduzida a partir do 21.

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós.

Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós.

Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós, de

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós,

No compasso 22, a diminuição de intensidade iniciada no 21, alcança a indicação de *mp* para as vozes femininas e de *p* para as masculinas. Esta variação de intensidade apresenta dupla função: expressiva por se associar ao movimento descendente das vozes e estrutural ao se direcionar a volta ao segundo tema, retomando a ambiência apresentada nos compassos 13 ao 15.

A variedade tímbrica na volta ao segundo tema é marcada pelo emprego das vozes femininas no início do cânone e pela graduação de intensidade que agora está em função da condução melódica descendente e não mais como uma resposta em forma de eco (de *mp* para *p*). A retomada da homofonia nos compassos 25 e 26 têm como forma de variedade a associação da graduação de intensidade a partir do direcionamento da linha melódica do soprano.

implorando

25

poco anim.

poco rall.

Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de

implorando

Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de

8 nós, Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de

nós, Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de

poco anim.

poco rall.

A terceira sessão apresenta uma nova textura como recurso tímbrico: a dobra das vozes. A graduação de intensidade acompanha o direcionamento melódico de cada uma das vozes dobradas na construção da polifonia.

Tal procedimento acontece do início da terceira sessão – compasso 27 - com a indicação de *p* para as vozes graves e *pp* para as agudas e permanece até o compasso 41, sendo que apresenta ponto culminante no compasso 35 (*f* para todas as vozes). A partir do compasso 37, verifica-se uma gradual diminuição da intensidade sonora que se encontra associada à execução de motivos melódicos nas duas vozes dobradas, que se direcionam para a reapresentação temática das vozes graves no compasso 29 com anacruse, com a mesma indicação de intensidade sonora apresentada no início desta sessão.

DEVAGAR $\text{♩} = 50$

30

súplice

nós, súplice Pie - da - de de nós, pie - da - de, pie - da - de de

calmando

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

súplice

nós, Pie - da - de de nós, pie - da - de, pie - da - de de

calmando

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

(salientando contraltos e baixos)

35

poco animando

nós, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós, ten - de pie -

poco animando

nhor, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de nós, de

poco animando

nós, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós, ten - de pie -

poco animando

nhor, ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de nós, de

40

calmando

da - de, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós, de nós, de

calmando

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

calmando

da - de, pie - da - de de nós, pie - da - de de nós, de nós, de

calmando

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

A construção homofônica do compasso 42 ao 45 de caráter tímbrico é procedimento estrutural que se caracteriza pelo direcionamento para a cadência final do *Kyrie*. O compositor se utiliza deste recurso em todos os finais das sessões e das partes que compõem a missa. A graduação da intensidade, por sua vez, é conduzida a partir do desenvolvimento melódico das vozes para um *mf* no segundo tempo do compasso 43 e novamente para *pp* no acorde final do *Kyrie*.

A partir do compasso 5, fica clara a intenção do compositor de utilizar as vozes como recurso tímbrico na construção de diferentes texturas, já que o desenvolvimento melódico desta sessão se resume nas diversas formas de reapresentação temática como observado no capítulo 1. A graduação de intensidade do compasso 5 ao 15 associa-se aos movimentos ascendente e descendente das linhas melódicas e encontra-se nas regiões de *mf* e *f*. Já no compasso 16 tem-se a primeira redução de graduação sonora para *mp*, que se estende até o 17. Neste compasso a intensidade está em função da reapresentação temática e mantém-se nas regiões de *mp* (17) e *mf* (do 18 ao 20).

5

San - to, san - to, san - to_é_o Se - nhor
f *mf* *f*

San - to, san - to, é_o Se - nhor do
f *mf*

8 San - to, san - to, é_o Se - nhor do
f *mf*

San - to, san - to, é_o Se - nhor

10

Deus do u - ni - ver - so! San - to, san - to,
mf *mf*

u - ni - ver - so!
f *mf*

8 u - ni - ver - so! San - to, san - to, san-to_é_o Se -
f *mf* *mf* *f*

do_u - - - ni - ver - so!

san-to_é_o Se-nhor, Se-nhor Deus do u-ni-ver-so!

f *mf*

San - to

nhor Deus do_u - ni-ver-so! San - to, san - to,

mf *mp*

San - to, san - to,

San - to_é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!

mp *mf*

é_o Se - nhor do u - ni - ver - so!

mf

é_o Se - nhor do_u - - - ni - ver - so!

É no compasso 21 que o recurso tímbrico de textura se torna mais evidente, pois há uma quebra na densidade musical com o contraste entre o caráter homofônico, resultante do encontro das linhas melódicas das quatro vozes com o monódico do recitativo realizado pelo tenor. Aqui a graduação de intensidade encontra-se associada aos movimentos ascendente e descendente da linha melódica e varia de *mf* a *f*.

A volta das quatro vozes no compasso 23 caminha para a cadência final desta sessão, e tem como indicação de intensidade sonora *mp – mf – mp*.

A partir da análise efetuada, conclui-se que a graduação de intensidade de toda esta sessão se encontra diretamente ligada ao desenvolvimento melódico e, como este, determina toda a estrutura desta parte da missa; conseqüentemente, ambos desempenham função tímbrica e estrutural.

Na segunda sessão do *Sanctus* tem-se uma ambiência de forte caracterização do nordeste brasileiro, conseguida através do emprego modal, das figurações rítmicas, das graduações de intensidade, alterações de andamento, dos sinais de articulação e da acentuação do texto litúrgico.

Todos esses elementos estão presentes na condução melódica das quatro vozes, mas em especial na melodia confiada ao soprano. Como observado no capítulo 1, do compasso 25 ao 31, esta sessão caracteriza-se como uma melodia acompanhada e, conseqüentemente, a graduação de intensidade está em função do desenvolvimento desta textura: as vozes masculinas e o contralto permanecem nas regiões de *p*; *mp*; *mf*; já o soprano possui sua intensidade sonora entre *mf* e *f*.

Do compasso 32 com anacruse ao 33, a graduação de intensidade acompanha o desenvolvimento das diferentes linhas melódicas realizadas pelo soprano e pelo contralto numa textura polifônica, cuja intensidade sonora varia de *mf* para *mp*.

Quando da volta das quatro vozes no compasso 34 com anacruse, há um contraste na graduação de intensidade com a indicação de *f subito* para todas as vozes que se direcionam para o final desta sessão com a gradual diminuição da intensidade sonora.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It spans measures 25 to 34. The lyrics are in Portuguese. The score includes dynamic markings and performance instructions.

Measure 25: Soprano: Céus e ter - ras, (mf); Alto: San - to, (mp); Tenor: San - to, (mp); Bass: San - to, (mp).

Measure 26: Soprano: céus e ter - ras es - tão che - - - - - (mf); Alto: san - to, (p); Tenor: san - to, (p); Bass: san - to, (p).

Measure 27: Soprano: (poco stringendo); Alto: (poco stringendo); Tenor: (poco stringendo); Bass: (poco stringendo).

Measure 28: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

Measure 29: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

Measure 30: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

Measure 31: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

Measure 32: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

Measure 33: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

Measure 34: Soprano: (poco rall.); Alto: (poco rall.); Tenor: (poco rall.); Bass: (poco rall.).

(30)

poco string. poco rall.

ios, céus e ter-ras es-tão che - ios da vos - sa gló - ria,

poco string. poco rall. ten. a tempo

es-tão che - ios, es - tão

mf

a tempo poco string. poco rall.

san - to, san-to, san - - - to, san - - - to,

poco string. poco rall.

san - to, san-to, san - - - to, san - - - to,

in tempo poco rall. a tempo

che - ios da vos - sa gló - ria. Ho

mf *mp* *f subito*

in tempo

che - ios da gló - ria.

mp a tempo

poco rall.

in tempo poco rall. a tempo

(35)

sa - - - na nas al - tu - ras!

rall.

Ho - sa - na al - tu - ras!

f

rall.

nas al - tu - ras!

f

rall.

f Ho - sa - na al - tu - ras!

2.3 BENEDICTUS

2.3.1 Fugato

O Fugato (*Benedictus*) contrasta com o tratamento tímbrico da sessão anterior a partir da utilização das vozes na construção da fuga, da melodia intimista escrita em modo menor e da graduação de intensidade que acompanha o direcionamento melódico e está circunscrita nas regiões de *p* a *mf*. Um recurso bastante importante utilizado no Fugato é o emprego das vozes na apresentação temática: o compositor vale-se do timbre de cada voz em particular como forma de variedade.

Há também, nesta parte da missa, o tratamento tímbrico das diferentes texturas musicais: polifonia mais heterofonia até o compasso 49; polifonia mais homofonia (em sua maioria) no 50 e 51 com aumento da densidade vertical e da graduação de intensidade sonora; a partir do compasso 52, há diluição da densidade vertical com direcionamento para o final do Fugato e conseqüente diminuição da graduação de intensidade de *mf* (compasso 53) para *p* (compasso 56).

FUGATO* $\text{♩} = 69$

mp

mp

mp 8 Ben - di - to a - que - le que vem em no - me do Se - nhor! *p*

mp

(40)

di - to a - que - le que vem em no - me do Se - nhor! Ben - di - to

Que vem em no - me, no - me do Se - nhor! Ben - di - to

(45)

to que vem em no - me do Se - nhor! Que vem em no - me,

em no - me do Se - nhor! que vem em no - me,

Ben - di - to a - que - le que

* salientar o tema marcado: (T) ----- ||

(50)

Ben - di - to a - que - le que

no - me do Se - nhor! Ben - di - to a - que - le que

no - me do Se - nhor! Ben - di - to a - que - le que

vem em no - me do Se - nhor! Ben - di - to a - que - le que

Legato

mf mp mf

vem em no - me do Se - nhor, em no - me do Se - nhor, em no - me

vem do Se - nhor, do Se - nhor, Se -

8 vem do Se - nhor, do Se - nhor, Se -

vem, vem do Se - nhor, do Se - nhor, Se -

55

rall. rit.

do Se - - nhor!

p

rall. rit.

nhor, Se - nhor! Ho - - -

p

rall. rit.

nhor, Se - nhor! Ho - - -

p

nhor, do Se - - nhor! Ho - -

Para a última frase do texto do *Benedictus*, o compositor partiu de uma elisão das vozes extremas em construção musical de ambiência bastante alegre, que expressa muito fielmente a exclamação de júbilo do texto litúrgico: *Hosana nas alturas*.

2.3.2 Alegre

Apesar da ocorrência da elisão acima mencionada, optou-se pela separação de subitens “Fugato” e “Alegre” nesta análise, por se considerar tal procedimento didaticamente mais adequado.

O timbre no Alegre está em função da construção polifônica: o compositor faz valer o timbre da cada voz em particular, em ambos, apresentação e desenvolvimento temáticos, ou mesmo na execução de contracanto.

55

rall. rit. ALEGRE ♩ = 76

do Se - - nhor!

nhor, Se - nhor! Ho - - - sa - na, ho -

nhor, Se - nhor! Ho - - - sa - na, ho -

nhor, do Se - - nhor! Ho - - - sa - na, ho -

60

bem ritmado, non legato

Ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

nas al - tu - - - - ras. *pp*

na nas al - tu - - - - ras. *pp*

na nas al - tu - - - - ras. *pp*

nas al - tu - - - - ras. *pp*

Dado o desenvolvimento polifônico deste trecho e o caráter ininterrupto da apresentação e desenvolvimento temáticos, no *Alegre*, o tratamento tímbrico encontra-se diretamente ligado ao desenvolvimento melódico de cada uma das vozes e na participação destas na construção musical desta parte da missa.

2.4 Agnus Dei

O *Agnus Dei* retoma a variedade a partir de diferentes texturas na sua construção musical através da utilização das vozes, ora na criação de uma ambiência polifônica de absoluta linearidade (início da apresentação temática), ora a partir de uma construção homofônica entre as vozes, ainda que mantida a independência das mesmas (compassos 13; 14; 15); e a heterofonia (a partir do compasso 16 ao 22).

Como procedimento relacionado ao perfil composicional de Osvaldo Lacerda, a utilização das vozes na apresentação temática do início do *Agnus Dei* reflete o emprego de cada voz em particular na construção tímbrica deste trecho da missa.

A graduação de intensidade é fixa na região de *mp* para todas as vozes durante os treze primeiros compassos. As variações que existem estão em função das ondulações melódicas. A partir do compasso 14 -do segundo tempo - tem-se um aumento na graduação de intensidade com a indicação de *mf* para todas as vozes com direcionamento para o compasso 17 com anacruse,

onde tem-se a dinâmica em *f*, que é mantida até o compasso 21. No 22 observa-se uma gradual diminuição da intensidade sonora, que varia de *mf* a *pp* no acorde final da obra. Este procedimento apresenta função estrutural, já que demarca o início da *codeta* no compasso 17 e o direcionamento para o final da missa a partir do 22.

SUPPLICANTE $\text{♩} = 58$

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais os pe -

5

ten - de pie - da - de de nós, ten - de pie - da - de de nós.

ca - dos, ten - de pi - e - da - de de nós.

mp Cor -

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais, _____ que ti - rais os pe - ca - dos,

mp

dei - ro de Deus _____ que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

ten - de pie - da - de de nós, _____ ten - - - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de

mp *mf* *f*

ten - de pie - da - de de nós, _____ ten - - - de de nós. Cor -

mp *mf* *f*

ten - de, ten - de pie - da - de, ten - de pie - da - - - de, pie - da - de de nós, de

mp *mf* *f*

ten - de, ten - de pie - da - de, ten - de pie - da - - - de de nós, de

mf *f*

20

nós, de nós, de nós, de nós,

dei - ro, Cor - dei - ro de Deus que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

nós, de nós, de nós, de nós,

nós, de nós, de nós, de nós,

LENTO E TRANQUILO

dai - nos, dai - nos a paz, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

Em toda a *Missa Ferial* a graduação de intensidade está diretamente relacionada à condução melódica das vozes na expressão do conteúdo semântico do texto litúrgico. Este, por sua vez, determina a construção musical da obra ao associar-se à exploração das texturas na formação das diferentes ambiências presentes em toda a missa.

CAPÍTULO 3

FIGURAÇÕES RÍTMICAS NA MISSA FERAL

3.1 DA UTILIZAÇÃO DAS CONSTÂNCIAS RÍTMICAS

Assim como as constâncias melódicas, as rítmicas também conferem à obra sacra um caráter popular. Estas são encontradas nos mais diferentes ritmos de danças e canções folclóricas brasileiras e têm sido objeto de estudo de diversos pesquisadores, como: Villa-Lobos (1951), Mário de Andrade (1962), Pe. José Geraldo de Souza (1966), Oneyda Alvarenga (1982), Ermelinda Paz (2002), Osvaldo Lacerda (2005), Wladimir Silva (2005).

Em *Canto Orfeônico*, Villa-Lobos refere-se aos principais ritmos da música brasileira através de tabela desenvolvida pelo próprio compositor³:

Uma observação atenta da tabela acima demonstra que todas as figurações rítmicas apontadas por Villa-Lobos estão presentes na construção musical da *Missa Ferial*. Osvaldo Lacerda se apodera destes ritmos mais ocorrentes na música popular para a criação de figurações rítmicas que mais se aproximem da inflexão popular do texto litúrgico. Estas são escolhidas de acordo com o número de sílabas das palavras, com o acento tônico e com a construção do conteúdo semântico do texto escrito. Uma mesma célula rítmica é empregada para representar

³ VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. 2ª ed., São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

diferentes palavras que possuam as mesmas sílabas e acento tônico. A inflexão de cada uma das frases é garantida através da ligação entre as células rítmicas que formam as palavras. Sobre este procedimento, que nada mais é do que a chamada prosódia musical, o compositor faz a seguinte consideração:

“A prosódia musical...Tem de encaixar as palavras de maneira coerente ao ritmo. Especialmente ver onde caem as partes fortes da palavra. Às vezes, até que é expressivo contrariar, mas isso é raro. Às vezes eu não sigo muito a prosódia em benefício de um maior entendimento por parte do ouvinte, entende?”⁴

A tabela abaixo demonstra o agrupamento dos ritmos mencionados por Villa-Lobos na construção de parte das figurações rítmicas que representam as palavras e expressões da *Missa Ferial*, seja na sua forma original ou na de variantes.

Palavras ou Expressões	Figurações Rítmicas		
	Variantes Unitários		
Senhor	Kyrie	Se - nhor	Se - nhor
		Se - nhor	Se - nhor
Cristo; Santo (palavras com o mesmo número de sílabas e acento tônico)	Kyrie	Cris - to	Cris - to
		Cris - to (forma literal)	Cris - to
	Sanctus	San - to	San - to

⁴ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 23 de fevereiro de 2007. Cf. anexo A.

Palavra ou Expressões	Figuras Rítmicas	
Tende piedade de nós	Kyrie	
	Contrariado => Variantes	
	<p>(4)</p> <p>Ten - de pie - da - de pie - da - de de nós</p>	
	<p>(20)</p> <p>Ten - de pi - e - da - de de nós</p>	<p>(2)</p> <p>Ten - de pie - da - de de nós</p>
	<p>(29)</p> <p>pie - da - de de nós</p>	
	Sincopado => Variantes	
	<p>(31)</p> <p>pie - da - de</p>	<p>(11)</p> <p>pie - da - de de nós</p>
	<p>(30)</p> <p>Ten - de pie - da - de de nós (unitário + sincopado)</p>	

Palavras ou Expressões	Figurações Rítmicas
Santo é o Senhor	Variantes - Unitário
	Sanctus
	<p>San - to_é_o Se - nhor</p>
	<p>San - to_é_o Se - nhor Deus_____</p>
	<p>Deus do U - ni - ver - so</p>
	<p>Cor - dei - ro (sincopado)</p>

A construção temática de cada uma das partes da missa ocorre da união entre as representações rítmicas das palavras e expressões.

Na segunda sessão, as figurações rítmicas são reagrupadas na formação de um novo tema:

13

(S) (C)

(T)

(B)

A partir do compasso 18 as figurações rítmicas serão utilizadas para a representação temática de forma variada e estarão presentes nas quatro vozes:

(S)

(C)

(T)

(B)

Nos compassos 19, 20 e 21 aparecem as mesmas figurações rítmicas empregadas na construção melódica do soprano e do baixo, enquanto o tenor e o contralto realizam as mesmas figuras musicais no desenho melódico.

(S) (C)

(T) (B)

A partir do compasso 22 tem-se a volta ao segundo tema, que é realizada com o suprimimento da pausa para as vozes femininas, enquanto as masculinas executam as mesmas figurações de forma retrógrada.

A terceira sessão caracteriza-se pelo aumento da densidade rítmica através da polirritmia, que passa a acontecer também no sentido vertical. Este procedimento composicional é mais uma agregação dos elementos que caracterizam a música popular brasileira, conforme citado em artigo sobre as constâncias rítmicas da música brasileira:

*“ Entendemos por este termo não tanto a simultaneidade de ritmos, aliás, enconradiços em nossa música folclórica (especialmente acompanhada de instrumento de percussão), como a existência, numa mesma linha melódica, de fragmentos rítmicos de medida diferente ”*².

O aumento da densidade rítmica decorre da liberdade das duas linhas melódicas sobrepostas: estas já apresentam ritmos de medidas diferentes na sua construção.

² Souza, José Geraldo de. Elemento de Rítmica Musical no Folclore Brasileiro. In Música Brasileira na Liturgia. São Paulo: Paulus, 2005, p. 49. (grifo nosso)

DEVAGAR

Soprano

Contralto

S

C

S

C

S

C

3.2.2 Sanctus

Os primeiros cinco compassos do *Sanctus* apresentam o seguinte conjunto de figurações rítmicas:

Tais figurações serão utilizadas de forma estreita na construção da primeira sessão do *Sanctus*. Algumas delas

estão presentes na segunda sessão do *Kyrie*. A figuração rítmica de quatro colcheias é nova no conjunto da missa e traz variedade à construção temática. No compasso 16 adquire uma nova função, de ponte, ao ligar os dois temas na reapresentação dos mesmos. Portanto, a primeira sessão do *Sanctus* apresenta as mesmas figurações rítmicas até o compasso 24:

5 6 7 8 9

S C
T B

S

C T B

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

5 6 7 8 9

S

C

T

B

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

5 6 7 8 9

S

C

T

B

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

The musical notation for "The Wheels on the Bus" is presented in four parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). Each part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. A box labeled "20" indicates the end of the first system.

A segunda sessão do *Sanctus* apresenta as seguintes figurações rítmicas na sua construção temática:

Neste trecho tem-se um aumento na densidade rítmica com o predomínio da figuração . Há um estreitamento das barras de compasso a partir do emprego desta figuração e de variantes rítmicas das quatro colcheias que estão presentes nas quatro vozes.

A sua construção rítmica possui elementos que demonstram um ponto de contato com o baião nordestino: a dança aqui é mais caracterizada pelos acentos rítmicos conseguidos a partir das articulações do que propriamente pelo uso direto de figuras musicais. O que se apresenta, através da citada melodia, é o gênero baião como estilo. Ainda que não explicitado, o baião se impõe a quem o ouve pelo modo, pelas curvas melódicas e até pela relação ritmo-andamento escolhidos por Osvaldo Lacerda.

As outras vozes realizam células rítmicas presentes na condução melódica do soprano de forma literal ou na forma de variantes. Vale ressaltar a presença da *sincopa* e de ritmos sincopados na construção musical do contralto e das vozes masculinas. Acerca desta característica rítmica em particular, Pe. José Geraldo de Souza faz as seguintes observações:

“... É comum, outrossim, em nosso folclore musical, um movimento melódico, aparentemente sincopado, desprovido de acentos rítmicos(...)Poder-se-ia explicá-lo, talvez, assim: um frasear rítmico-melódico, com leves antecipações e retardamentos agóticos, que grafamos, até, com ligaduras através das barras divisórias do compasso.”³

³ Souza, José Geraldo de. Elementos de Rítmica Musical no Folclore Brasileiro. In Música Brasileira na Liturgia. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005, p. 48.

25

ten. poco stringendo poco rall.

Céus e ter - ras, céus e ter - ras es - tão che -

mf

San - to, san - to, san - to,

mp *p*

poco stringendo poco rall.

San - to, san - to, san - to,

mp *p*

poco stringendo poco rall.

San - to, san - to, san - to,

(síncopa) (síncopa)

30

poco string. poco rall. ten. a tempo

ios, céus e ter - ras es - tão che - ios da vos - sa gló - ria,

f

poco string. poco rall. ten. a tempo

es - tão che - ios,

mf

san - to, san - to, san - - - to, san - - - to,

poco string. poco rall.

san - to, san - to, san - - - to, san - - - to,

(síncopa) (síncopa) (síncopa)

3.2.3 Benedictus

3.2.3.1 Fugato

O tema anacrústico que abre o *Benedictus*, apresenta as seguintes figurações rítmicas na sua construção:

3.3 DA UTILIZAÇÃO DAS FIGURAÇÕES RÍTMICAS NA MISSA FERIAL

As figurações rítmicas na *Missa Ferial* são elementos unificadores de cada um dos temas apresentados nas quatro partes que formam a obra. Os temas são construídos a partir do reagrupamento das figurações rítmicas, seja na sua forma original ou na forma de variante.

A seguir, tem-se uma tabela que demonstra a participação das figurações rítmicas na criação temática e suas relações na construção da obra como um todo:

1º tema - Kyrie

2º tema - Kyrie

The musical notation for the 2nd theme of Kyrie consists of four staves. The first staff begins with a 2/2 time signature, followed by a 3/2 time signature, and then returns to 2/2. The second staff also starts with 2/2, then 3/2, and returns to 2/2. The third and fourth staves maintain a 2/2 time signature throughout. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The notes are color-coded: red, green, blue, and orange.

3º tema - Kyrie

The musical notation for the 3rd theme of Kyrie consists of a single staff. It begins with a 2/2 time signature. The notation includes a long note (half note) followed by a series of eighth notes, with some notes beamed together. The notes are color-coded: red, green, blue, and orange.

1º tema - Sanctus

The musical notation for the 1st theme of Sanctus consists of two staves. The first staff begins with a 2/2 time signature, followed by a 3/2 time signature, and then returns to 2/2. The second staff also starts with 2/2, then 3/2, and returns to 2/2. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The notes are color-coded: red, green, blue, and orange.

2º tema - Sanctus

The musical notation for the 2nd theme of Sanctus consists of a single staff. It begins with a 2/2 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The notes are color-coded: red, green, blue, and orange.

3º tema - Sanctus

1º tema - Benedictus (Fugato)

Tema - Alegre

Tema - Agnus De

CAPÍTULO 4

A MISSA COMO UM TODO: APONTAMENTOS PARA UMA POSSÍVEL PERFORMANCE

A *Missa Ferial*, de Osvaldo Lacerda, apresenta uma unidade composicional construída através da utilização dos elementos unificadores rítmicos e melódicos retirados das constâncias populares.

Todas as figurações rítmicas apresentadas na primeira sessão do *Kyrie* são empregadas na construção dos temas e seus desenvolvimentos no decorrer da Missa, seja de forma literal ou na de variantes.

A utilização rítmica a partir das constâncias populares tem, em sua predominância, o emprego das tercinas. O Alegre, - *Hosana* que sucede o *Sanctus* - está escrito em 3/8 e é o único movimento inteiramente ternário da missa. O pulso rápido ainda traz a sensação ternária, ao contrário dos movimentos em 3/2 que se alternam em função da acentuação do texto. A preponderância do compasso binário com a predominância da figuração rítmica das tercinas e suas variantes, é que caracterizam, de forma macro-estrutural, a presença do “três” como elemento unificador. Por se tratar de uma obra sacra, poder-se-ia interpretar esta presença unificadora do pulso ternário como uma possível alusão ao conceito de perfeição da música medieval (“tempus perfectus”), como uma sugestão à Santíssima Trindade.

Outro aspecto rítmico de unificação da obra são os acentos conseguidos através da métrica dos compassos em todos os finais de sessões ou partes: estes apresentam como constância a ocorrência do ritmo unitário - palavra utilizada com o mesmo sentido que lhe conferiu Villa-Lobos.⁴

Já o elemento unificador melódico, como citado anteriormente, apresenta-se a partir do emprego modal: apesar de cada modo conferir um caráter específico às diferentes partes da missa, a ambiência modal é uma constante na obra. Há a preponderância dos seguintes modos, em cada uma das partes da *Missa Ferial*: *Kyrie* (*Modo Dórico sobre si*); *Sanctus* (*Mixolídio sobre*

⁴ Cf. capítulo 3, item 3.1: Da Utilização das Constâncias Rítmicas.

fá; Modo Misto Maior sobre fá; Eólio sobre fá); Benedictus: Fugato (Dórico sobre fá); Alegre (Modo Misto Maior: mescla Lídio e Mixolídio sobre fá); Agnus Dei (Dórico sobre si). Ao olharmos para a questão harmônico-modal da obra, que é tão importante e definidora na construção musical, é possível que sejam extraídas algumas leituras que serão expressas a seguir. Inicialmente, observe-se o quadro abaixo, contendo a relação das partes da missa e a utilização modal a cada passo:

KYRIE { DÓRICO sobre SI

SANCTUS { MIXOLÍDIO sobre FÁ

{ LÍDIO + MIXOLÍDIO (MISTO MAIOR) sobre FÁ

{ EÓLIO sobre FÁ

BENEDICTUS { DÓRICO sobre FÁ

ALEGRE DO BENEDICTUS { LÍDIO + MIXOLÍDIO sobre FÁ

AGNUS DEI { DÓRICO sobre SI

A partir do quadro exposto é possível constatar-se que o ambiente modal se impõe e se preserva não somente através da utilização dos referidos modos, mas também pela aplicação sistemática destes sobre as notas FÁ e SI, que dada a relação de trítono entre elas, não definem processos polarizadores de natureza tonal.

Deve-se observar, no entanto, o que aconteceria se estes modos fossem utilizados em suas posições originais:

KYRIE { DÓRICO seria RÉ

SANCTUS { MIXOLÍDIO seria SOL
 { LÍDIO + MIXOLÍDIO seria FÁ + SOL
 { EÓLIO seria LÁ

BENEDICTUS { DÓRICO seria RÉ

ALEGRE DO BENEDICTUS { LÍDIO + MIXOLÍDIO seria FÁ + SOL

AGNUS DEI { DÓRICO seria RÉ

Da análise da tabela acima pode-se observar uma relação predominante de quintas entre SOL e RÉ. Com exceção do DÓ, que não aparece, haveria o ciclo das quintas: FÁ; [DÓ]; SOL; RÉ; com núcleo de polarização tonal bem definido. Este, portanto, é evitado a partir da transposição dos modos sobre exclusivamente SI e FÁ.

O perfil geral da obra, no entanto, não apresenta uma preocupação direcional importante e, embora sua construção seja predominantemente linear, ela não parece querer chegar a algum lugar preciso: o *Kyrie* possui função de apresentação temática que será desenvolvida a partir da utilização dos motivos melódicos e rítmicos e seus variantes; o *Sanctus* possui, na sua primeira sessão, uma forma cíclica de apresentação a partir da utilização de diferentes texturas como variedade composicional; sua segunda sessão, ainda que represente a variação máxima dos elementos anteriores, apresenta pequenas ondulações que se caracterizam mais como resultado da condução melódica do que propriamente como direcionalidade construtiva; o *Benedictus* também se caracteriza pela apresentação temática nas diferentes vozes na construção da fuga, cuja condução melódica se dirige para a elisão com o Alegre que, por sua vez, é um momento de brilho trazido pelas escolhas de pulso, compasso e andamento. O *Agnus Dei* contrasta com a parte anterior por retomar a calma e a idéia de apresentação temática nas diferentes texturas, que, a partir da *codeta*, (que representa a *coda* de toda a missa, como visto anteriormente) conduz as quatro vozes para a cadência final da obra.

Observa-se, portanto, que a *Missa Ferial* apresenta duas partes de baixa direcionalidade construtiva que são ligadas pelo contraste do brilho súbito representado pelo Alegre.

Este perfil se impõe a partir de alguns procedimentos realizados por Osvaldo Lacerda quando da construção da obra. A unidade, como já vimos, é mantida a partir do emprego de constâncias da Música Brasileira no âmbito melódico e rítmico, que se unem de forma variada na construção das ambiências pouco direcionais. Também o emprego das variações de intensidade reforça o caráter pouco direcional, construído sobre pequenos cumes que acompanham a condução melódica das vozes.

A construção melódica, mesmo considerando a afirmação de Osvaldo Lacerda de que se trata de uma missa para ser executada por músicos, não explora extremos das tessituras nas quatro vozes. As tessituras parecem ter sido escolhidas em função das texturas na criação das diferentes ambiências presentes na obra.

Osvaldo Lacerda não está preocupado em desenvolver uma grande linha discursiva. Como já foi visto, parece muito mais interessado em explorar as referidas ambiências a partir da utilização das constâncias rítmicas e melódicas de todas as regiões do Brasil. É como se navegasse em um grande “Mar de Melodias”, um grande “Mar de Histórias”, parafraseando Haroun, do autor Salman Rushdie.

Partiu-se, portanto, desta visão da obra em sua totalidade para, em linhas gerais, desenvolver-se uma sugestão de leitura interpretativa. Sabe-se, contudo, que esta se trata de uma sugestão e, como tal, está sujeita a outras releituras.

“ A atividade do intérprete frente a uma obra escrita é sempre a de enfrentar um enigma. Sua interpretação traz uma tentativa de solução para o enigma, porém ele nunca poderá dizer que encontrou a solução definitiva.”⁵

“...Portanto, a peculiaridade da música reside no fato de que há esse fenômeno do som e de que a música significa coisas diferentes para muitas pessoas diferentes- algo poético, matemático, sensual, o que seja.”⁶

Daí segue a presente leitura para uma possível interpretação.

⁵ RAMOS, Marco Antônio da Silva. **Referencial de Análise Reformulado**. 2003. 104 f. volume 2. Tese de livre-docência - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 45.

⁶ Barenboim, D.; Said, E. W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Página 119.

No *Kyrie* observa-se como indicativo para uma interpretação a realização das diferentes ambiências em que se subdividem as três partes que o compõem: sua primeira sessão, através da proximidade com o cantochão gregoriano, revestido de certa brasilidade, o que permite uma liberdade quanto ao andamento e a realização da graduação de intensidade a partir dos movimentos ascendente e descendente da melodia; já a segunda sessão se restringe às indicações metronômicas e suas alterações identificadas pelo compositor, tendo como foco principal da interpretação o direcionamento melódico das quatro vozes no desenvolvimento do contraponto; a terceira sessão possui maior desenvolvimento dos temas apresentados anteriormente, mas ainda se caracteriza pela exploração da nova ambiência (a realização da polifonia com diferentes indicações de graduação de intensidade e a valorização do tema variante executado pelas vozes graves). Até então, nota-se como principal característica interpretativa da obra a criação de ambiências, cujo direcionamento construtivo é pulsante e está presente nas três partes em que se divide o *Kyrie*.

O *Sanctus* contrasta com o *Kyrie* a partir de uma melodia que expressa o conteúdo semântico do texto: reflete mais uma adoração, o reconhecimento da grandiosidade divina. A primeira parte do *Sanctus*, como visto anteriormente nos capítulos 1 e 2, possui motivos musicais derivados do segundo tema apresentado no *Kyrie*, trabalhado a partir de variação, e possui ponto culminante na segunda sessão. Portanto, a interpretação da primeira sessão desta parte da missa ainda reflete a busca pela criação de ambiências no direcionamento melódico para a apresentação das diferentes texturas. Já a segunda sessão, por apresentar maior caracterização brasileira, e sua estrutura se aproximar da melodia acompanhada, a interpretação pede a realização melódica da voz feminina com maior ênfase em relação às demais vozes. Observa-se que o compositor, dado o seu conhecimento do instrumento coral e de técnica de canto, utilizou região de mais brilho para o soprano, mantendo as vozes masculinas e o contralto em regiões médias. Como Osvaldo Lacerda é bastante minucioso quanto às indicações de caráter, alterações de andamentos, graduações de intensidade e articulações, estes deverão ser respeitados.

Novo contraste se dá a partir da melodia intimista apresentada no *Benedictus*, que se aproxima do caráter da primeira parte da obra, ainda que o texto litúrgico não represente uma súplica. A proximidade se dá através da utilização do modo menor e da criação de diferentes ambiências a partir da exploração de texturas. O caráter tímbrico de cada voz está presente em toda a obra na forma de solos de naipe, mas em particular na apresentação temática desta parte da

missa. Como a graduação de intensidade e o emprego modal se mantêm na condução melódica das apresentações temáticas do início do Fugato ao compasso 48, poder-se-ia definir como um dos focos interpretativos deste trecho a busca do equilíbrio sonoro de cada uma das vozes na execução do tema. A partir do compasso 49 com anacruse, com a entrada do soprano, tem-se uma mudança de textura que se reflete no gradual aumento da intensidade sonora que acompanha a densidade. O Alegre, ponto culminante de toda a obra, apresenta direcionalidade construtiva que se dá do compasso 57 ao 83, levando, assim, para o final desta parte da missa. Dada esta estrutura e a construção melódica do Alegre - embora existam regiões em que a graduação de intensidade seja maior - a interpretação deverá conduzir à contenção de energia para uma explosão no referido compasso e seu direcionamento para a conclusão da obra. Portanto, o caráter pulsante e ondulante da obra se apresenta mais uma vez.

O *Agnus Dei* poderia ser interpretado como o retorno à calma e ao caráter apresentado na primeira parte da missa até o compasso 17 com anacruse. A partir deste, ainda que não indicada, poder-se-ia iniciar um *stringendo* que teria a volta *in tempo* do compasso 21, com direcionamento para a cadência final da obra, respeitando a indicação de andamento do compositor. Esta liberdade de alteração de andamento estaria ligada ao procedimento de repetição intensa das células melódicas e rítmicas e à função deste trecho, já que estes compassos representam de forma macro-estrutural o início da *coda* de toda a missa.

Sobre este aspecto em particular gostaríamos de citar o maestro Barenboim em um de seus diálogos públicos registrados em “Paralelos e Paradoxos”:

“Mas acho muito importante lembrar que a experiência musical, o ato de produzir música, significa levar os sons a um estado de interdependência constante – em outras palavras, significa que não se pode separar nada, porque o andamento tem a ver com o conteúdo, com o volume, etc. E, portanto, tudo é relativo e está sempre ligado ao que veio antes, ao que vem depois e também ao que acontece simultaneamente.”⁷

Quanto às respirações marcadas pelo compositor em toda a obra, devem ser realizadas de modo a melhor expressar o conteúdo semântico do texto escrito. Estas se encontram associadas às

⁷ Barenboim, D.; Said, E. W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 120.

mudanças de texturas na construção das diferentes ambiências e, por isso, apresentam caráter estrutural.

Uma característica interessante na obra analisada é que esta possui um único silêncio coletivo, representado pela pausa do compasso 36 quando do início do *Benedictus*. As demais indicações de pausa ou respiração ora se apresentam como um alargamento entre as barras de compasso, ora na participação das vozes na construção da polifonia.

A descrição dos procedimentos composicionais utilizados por Osvaldo Lacerda pode ser resumida nas palavras do próprio compositor, que assim se refere ao citar a técnica de composição de Camargo Guarnieri:

... Agora, quanto ao processo da composição, ele fez duas comparações muito interessantes. Ele disse que uma composição – e ele fazia o gesto referente a esse conselho - ele disse: “tem que ser como um carretel de linha, você vai puxando o fio e ele vai saindo... sem quebra e sem nó, tem que ser liso do princípio ao fim, essa é uma verdadeira composição”. E, em segundo lugar, “lembre-se que a composição não se faz assim de repente, um movimento inteiro, vai aos poucos...E isso está sintetizado na própria palavra compor: é só trocar a ordem das sílabas “com-por” fica “por com”, **por** uma coisa **com** a outra.⁸

⁸ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 23 de fevereiro de 2007. Cf. anexo A.

CONCLUSÃO

A partir da análise estético-estilística da obra de maneira abrangente, buscou-se uma atitude em que fosse possível utilizar todo o desmonte analítico como elemento para a construção de uma leitura interpretativa realmente individual da *Missa Ferial*.

Conseguiu-se identificar as constâncias melódicas e rítmicas sobre as quais está construída a obra. Cercou-se a questão melódica, a partir do estudo do emprego modal em cada uma das partes que compõem a missa e da relação existente entre elas, chegando-se à compreensão da sistematização na qual se apresentam os modos na construção melódica da *Missa Ferial*. Quanto ao aspecto rítmico, foi possível colocar lado a lado as entrevistas de Osvaldo Lacerda e a tabela de constâncias rítmicas, organizada por Villa-Lobos. A partir daí criaram-se subsídios suficientes para a interpretação da obra através da identificação das mesmas constâncias na composição da missa.

As questões harmônicas, decorrentes do emprego modal, foram estudadas em cada uma das partes e chegou-se a uma análise que demonstra que uma grande coerência está presente na obra como um todo.

Os aspectos tímbricos foram analisados em função das diferentes texturas na criação das ambiências que se apresentam na construção da missa e foi possível concluir que, dada a importância na participação da composição da obra como um todo, tais aspectos permitem a divisão da *Missa Ferial* - do ponto de vista da utilização do timbre - em três grandes partes: A - B - A. Estas se dividem de acordo com o espírito, o caráter resultante da utilização dos elementos que as formam, em que há uma primeira parte na qual predomina uma ambiência de calma com ondulações melódicas na representação de pequenos cumes (*Kyrie; Sanctus – Benedictus*); uma segunda parte caracterizada pelo contraste, como um mar agitado (*Alegre*); e a volta à calma a partir do recontraste onde novamente observa-se o caráter de ondulações melódicas com foco principal na construção de diferentes texturas com condução para o final da *Missa Ferial* (*Agnus Dei*).

Buscou-se, através da identificação e do estudo dos elementos que compõem a obra, fazer uma leitura mais abrangente que permitisse a elaboração de uma nova síntese, de uma concepção interpretativa da missa. É a nossa leitura. Outras virão, necessariamente.

“Haroun costumava pensar que seu pai era um malabarista, pois cada história, era na verdade, uma porção de histórias diferentes entremeadas uma na outra e Rashdie as mantinha todas sobre controle, uma espécie de rodadoiro estonteante, e nunca se atrapalhava.”⁹

⁹ Rushdie, Salman..Harun e o Mar de Histórias.Companhia das Letras. Trad. Isa Mara Lando, 2201. Harun and the sea of stories. ISBN – 85-7164-767-4.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Amaro C; VALE, Nicola; SOUZA, J. Geraldo; LACERDA, Osvaldo C. de SOUZA, José Alves de. **Música Brasileira na Liturgia: *Coleção Liturgia e Música/Coordenador Joaquim Fonseca***. 2ª ed., São Paulo: Paulus, 2005.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed., Rio de Janeiro: F. Briguent e Comp. Editores, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 1ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. **Música, Doce Música: *Obras completas de Mário de Andrade - Volume 7***. 1ª ed., São Paulo: Martins, 1963.

_____. **Pequena História da Música**. 6ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

_____. **Aspectos da Música Brasileira: *Edição comemorativa do 30º aniversário da morte de Mário de Andrade (1945/1975)***. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro: *Coleção Reconquista do Brasil 2ª série***. 1ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. v.162.

BÉHAGUE, Gerard. **Music in Latin América: An Introducion.** 2ª ed., New jersey: Prentice Hall, 1979.

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. Departamento da Cooperação Cultural, Científica, e Tecnológica. **Osvaldo Lacerda: Catálogo de Obras.** Brasília: Biblioteca da ECA/USP - Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1976.

CALDEIRA FILHO, João da Cunha. **A Aventura da Música, Subsídios Críticos para Apreciação Musical: Volume 1 e 2.** 1ª ed., São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

CASCUDO, Luís da C.. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 7ªed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CULEN, Thomas Lynck, S.J.. **Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical.** Brasília: Musimed, 1983.

FREITAG, Lea Vinocur. **Momentos da Música Brasileira.** 3ª ed., São Paulo: Cock S.A.,1985.

GONZAGA, Maria Tereza. **As Canções de Câmara de Osvaldo Lacerda.** 1997.169 f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes do Planalto da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

GUARNIERI, Camargo. *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil.* **Caderno de Música.** São Paulo, n. 7, p. 11, junho 1981.

IGAYARA, Susana Cecília. **Henrique Osvald (1852-1931): A Missa Réquiem no Conjunto de sua Música Sacra Coral.** 2001. 169f. Dissertação de Mestrado CMU - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARIZ, Vasco. **Figuras da Música Brasileira Contemporânea.** 2ªed., Brasília: U.N.B, 1970.

_____. **História da Música no Brasil.** *Rio de Janeiro: Civilização brasileira - Coleção Retratos do Brasil*; volume 150. 2ªed., Brasília: INL, 1981.

MARQUES, Henrique de Oliveira. **Dicionário de Termos Musicais.** 1ªed., Lisboa: Ial Estampa, 1986.

PAZ, Ermelinda. **O Modalismo na Música Brasileira.** 1ªed., Brasília: Musimed, 2002.

_____. **As estruturas modais na música folclórica brasileira: Cadernos Didáticos UFRJ n. 8.** 3ª ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice.** 1ªed., New York: W W Norton & Company INC, 1961.

PINTO, Marshal Gaioso. **Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de José do Tocantins.** 2002. 112 f. 1º volume. Dissertação de mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

POWERS, Harold S. **In The New Grove Dictionary of Music and Musicians: “Mode” e “Mass” - volume 11 e 12.** 6ªed., London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. **Referencial de Análise Reformulado.** 2003. 104 f. volume 2. Tese de livre-docência - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Três discursos sobre composição musical: Missa Guaiami.** 1996. 207 f. volume 2. Tese Doutorado CCA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

RUSHDIE, Salman. **Haroun e o Mar de Histórias.** Companhia das Letras. 1ªed., São Paulo, 2001. Tradução: Isa Mara Lando. Título do original em inglês: Haroun and the Sea of Stories.

SCHÖENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** 2ªed., São Paulo: EDUSP, 1993. Tradução: Edurado Seicman. Título do original em inglês: Fundamentals of Music Composition.

SCHÖENBRG, Arnold. **Style and Idea: Selected writings of Arnold Schoenberg.** 1ª ed., Londres: Faber & Faber Limited, 1975. Tradução: Leo Black.

TRANSLATIONS AND ANNOTATIONS OF KORAL REPERTOIRE: **Earth Songs: Sacret Latin Texts - Volume 1,** Corvallis, Oregons: 1988.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Canto Orfeônico.** 2ª ed., São Paulo: Irmãos Vitale., 1951.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das Músicas**. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras/Circuito do Livro, 1999.

PESQUISAS NA INTERNET

SILVA, Wladimir. **Os Modos na música Nordestina**. Fonte de Pesquisa: www.pianoclass.com.br. Data da pesquisa: 12/09/2005.

Fonte de pesquisa: <http://www.vatican.va/>. Data da pesquisa: 01/08/2006.

REVISTAS (PERIÓDICOS)

CADERNO DE MÚSICA. Camargo Guarnieri: Meio Século de Nacionalismo. São Paulo. n. 7. p. 8-10., junho/1981.

ARTIGOS

ANDRADE, Carlos de; CAVALCANTI, Nestor de Hollanda; CAMPOS, Haroldo de; KIEFER, Bruno; LACERDA, Osvaldo de; MIRANDA, Ronaldo; NEJAR, Carlos; NOBRE, Marlos; SETTI, Kilza; WIDMER, Ernest. O Texto Literário e a Música. **Caderno de Música**. São Paulo. n. 9. p. 4., julho/1982.

APÊNDICE

Entrevista cedida por Osvaldo Lacerda a mim, Angélica Giovanini Micheletti Lessa, em 23 de fevereiro de 2007. Ocorrida na residência do compositor, situada na cidade de São Paulo – S.P.

Angélica Giovanini Micheletti Lessa

Qual é, para o senhor, a mais significativa contribuição da escola nacionalista para a Música brasileira?

Osvaldo Lacerda

Eu acho o Nacionalismo a posição normal, natural... Então, ser nacionalista é ser um compositor brasileiro. O fato é que os melhores e mais conhecidos compositores brasileiros, a partir de Villa-Lobos pra cá, de Ernesto Nazaré pra cá, estão todos seguindo o Nacionalismo.

A.G.M.L.

Gostaria de saber dados relevantes sobre a Escola de Composição do compositor Camargo Guarnieri.

O.L.

Em primeiro lugar, ele é o único compositor que realmente formou uma escola de composição. Podemos também citar Guerra Peixe, no Rio de Janeiro, que teve seus alunos; mas assim, uma escola constituída e reconhecida, foi Camargo Guarnieri, que é um excelente compositor e também excelente professor sob todos os aspectos.

A.G.M.L.

Qual o senhor acredita ser a maior influência do compositor Guarnieri nas suas obras?

O. L.

Se tem influência na minha composição? Antes de mais nada, é preciso desfazer uma crença errada a respeito do ensino de Camargo Guarnieri. Ele não forçava os alunos a escrever música com caráter brasileiro, era exatamente o contrário. Eram compositores que já escreviam música brasileira e que procuravam, com Guarnieri aprimorar a sua técnica. Foi o que aconteceu comigo por exemplo.

A.G.M.L.

A Missa Ferial data do período em que o senhor atuou como consultor junto à Comissão Nacional de Música Sacra. Este foi um convite? Gostaria que o senhor falasse sobre esse período, os Encontros realizados pelos membros dessa Comissão.

O. L.

O chamado Conselho Vaticano II, por ocasião do Papa... agora me foge o nome... Que Papa que foi? João XXIII. E esse conselho pediu aos compositores sacros que escrevessem no idioma local, portanto em português no Brasil. E também que os compositores refletissem através de sua música sacra as características musicais do seu povo, da sua nação. É por isso que se formou a Comissão Nacional de Música Sacra. E eu frequentei, na qualidade de professor, aqueles Cursos Internacionais de Música do Paraná, que aconteceram de 1965 a 70 e depois mais dois anos em seguida. E foi aí que eu entrei em contato com o Pe. Penalva, que me informou da existência dessa Comissão Nacional de Música Sacra e me convidou a escrever uma missa com caráter brasileiro. Foi então que eu escrevi a Missa Ferial e daí resultou que fui convidado a integrar esta Comissão na qualidade de... eles nunca definiram qual era a minha posição, mas seria de um consultor de música brasileira. Foi aí que eu fiz algumas composições para dar exemplo aos padres, não é? Aliás, foi então que eu entrei em contato com Padres, Frades, Freiras e Bispos. Foi interessante!

A.G.M.L.

A *Missa Ferial* foi composta por sugestão do Pe. Penalva, como exemplo de aculturação da música sacra, certo? E as demais missas: *Santa Cruz*; *Missa a Três Vozes Iguais* e a *Missa a Duas Vozes*?

O.L.

A *Missa Ferial* me pegou assim de surpresa, vamos dizer. No entanto, depois que eu me enquadrei na Comissão Nacional de Música Sacra, continuei esta atividade escrevendo músicas fáceis. Essas missas não exigem um coro de grande capacidade e também pedem a participação do povo, que era um dos desideratos dessa Comissão. Então, em todas elas têm pequenos trechos facilmente decoráveis, em que o povo pode participar da entoação da missa.

A.G.M.L.

O senhor pensou num coro em especial quando compôs a *Missa Ferial*?

O.L.

Não, não pensei em um coro em especial, pensei na música, simplesmente.

A.G.M.L.

A *Missa Ferial*, assim como as demais obras, possui uma lógica composicional, em que todos os elementos musicais contribuem para a unidade. Seria este um fator importante dentro do seu processo composicional?

O.L.

Bom, você pode, quando compõe para coro, pensar só harmonicamente e por no soprano a melodia principal, e fazer acordes. Porém, as minhas missas são escritas como devem ser escritas: polifonicamente, não é? Então, todas as vozes participam. Eu dou assim uma... vamos dizer “uma colher de chá” para cada uma sempre, não é?

A.G.M.L.

Também na *Missa Ferial* percebe-se a construção de diferentes ambiências em todas as partes que a compõem. Estas refletem uma preocupação de caráter tímbrico?

O.L.

Cada voz tem o seu colorido especial, então deve se fazer aparecer este ou aquele para se obter um contraste, se não fica sempre o mesmo pano de fundo, que não rende, não é desejável.

A.G.M.L.

O emprego modal, para o senhor, também tem um caráter tímbrico?

O.L.

É... Eu não vejo tímbrico, propriamente, eu vejo mais melódico. O timbre não depende de você usar o modal ou tonal, ou seja, lá o que for.

A.G.M.L.

Em artigo publicado no *Livro Música Brasileira na Liturgia*, o senhor refere-se à utilização modal como uma agregação do folclore brasileiro, característica do aspecto melódico da sua composição. Existem outras ocorrências empregadas pelo senhor na construção melódica? O senhor poderia detalhar um pouco mais este processo?

O.L.

Eu não faço isso, vamos dizer, conscientemente, porque, alargando, ampliando um pouco a resposta, eu acho que a qualidade essencial do compositor é a independência. Então eu nunca me sujeitei a este ou aquele esquema harmônico, que foi coisa muito comum no século vinte. Se me dá na telha escrevo no modo mixolídio, no dia seguinte eu posso escrever no modo frígio e, depois, no outro dia, escrever tonal com tônica e dominante e posso escrever atonal. Entenda-se por atonal sem tonalidade definida e não dodecafônico, que é uma técnica por demais infantil e superada.

A.G.M.L.

Do estudo da *Missa Ferial* em particular, eu percebi que o senhor faz cantar cada voz. Este seria mais um dos processos que refletem o seu perfil composicional? Acho que o senhor já chegou até a responder esta pergunta, não é?

O.L.

Exatamente.

A.G.M.L.

Essa seria uma linearidade? O senhor constrói em linhas?

O.L.

Não. Dar o mais possível linhas melódicas agradáveis de cantar, não é? Que tenham um certo sentido dentro do conjunto. Isso é polifonia tradicional, não tenho lá mérito nenhum nisso.

A.G.M.L.

Como o senhor trabalha prosódia musical?

O.L.

A prosódia musical... Tem de encaixar as palavras de maneira coerente ao ritmo. Especialmente ver onde caem as partes fortes da palavra. Às vezes, até que é expressivo contrariar, mas isso é raro. Às vezes eu não sigo muito a prosódia em benefício de um maior entendimento por parte do ouvinte, entende?

A.G.M.L.

Sim. Como o senhor vê a interpretação das obras brasileiras pelos intérpretes brasileiros, atualmente?

O. L.

Essa é uma das razões pelas qual nós fundamos o Centro de Música Brasileira, em São Paulo. Já com 22 anos de idade, sempre propugnou pela difusão e preservação da boa música brasileira. É preciso por na cabeça dos intérpretes que a música brasileira é boa e que merece ser divulgada. Agora, a culpa eu ponho mais nos professores que tinham a obrigação de estudar a história da música brasileira e procurar conhecer e fugir do repertório muito batido. É isso que nós tentamos fazer nesse Centro de Música Brasileira; e já conseguimos, com muito êxito, convencer muitos intérpretes de que vale a pena tocar música brasileira. Porém, convém frizar que nós não somos absolutamente contra a execução de música estrangeira. Isso seria um absurdo, não é? É só chamar a atenção para o que nós temos de bom. Eu acho que ainda falta muito nesse sentido. E posso dizer, por exemplo, uma coisa muito desagradável: é que ainda existe o chamado “complexo de colônia” que o brasileiro tem e não há meios de largar. É achar que só o que vem do estrangeiro é que é bom. É por essas e por outras que os nossos intérpretes quando vão ao exterior tocam só Villa-Lobos, porque sabem que Villa-Lobos é reconhecido no estrangeiro. Estrangeiro disse “amém” pra a música de Villa-lobos, então nós podemos tocar. Em vez de divulgar outros bons compositores que temos, basta citar Camargo Guarnieri, Franscisco Mignoni, Lorenzo Fernandes, Alberto Nepomuceno, e muitos outros.

A.G.M.L.

Professor Osvaldo Lacerda, o senhor acredita que existe uma necessidade e uma falta por parte dos intérpretes de música brasileira do conhecimento da música de raiz, da música folclórica e de todas as constâncias e ocorrências para se colocar a partir da interpretação musical?

O.L.

Ah, sem dúvida. Porque o intérprete musical brasileiro está totalmente alienado da verdadeira música brasileira, tanto sobre o aspecto folclórico como também popular e erudito. São ignorantes, com raras exceções - tudo tem exceção, eu estou falando de uma maneira geral. Já eu tenho o maior respeito pela boa música popular autêntica, com raízes, agora a música popular atualmente não me agrada. A questão para mim está em duas preposições: a música popular anterior, a de raízes, é música do povo e a música popular atual é música para o povo, feita por televisões, e canais de televisão, criação de ídolos, onde o que prepondera é o dinheiro, ganhar

muito dinheiro... e com isso a arte popular está balançando seriamente. Por exemplo, a música popular brasileira é MPB. Se você vai examinar mais de perto é a música do burguês de Copacabana e a música do baiano carnavalesco. E as outras regiões tão ricas, como a música caipira autêntica - não essa música sertaneja que é uma mentira - a música caipira autêntica do sudeste; a riquíssima música do nordeste, isso não é música popular brasileira? Então, a música do norte, a música do sul. Começa por aí que é uma grande mentira essa MPB. Então eu acho que o intérprete brasileiro está, repito, totalmente alienado da nossa autêntica cultura musical. Com exceções.

A.G.M.L.

Professor eu gostaria que o senhor me falasse um pouco sobre o processo de composição do compositor Guarnieri. Como eram as aulas, a técnica que ele usava?

O.L.

Eu acho que essa pergunta me leva a achar interessante contar as aulas inaugurais que eu tive com o Guarnieri. Em primeiro lugar ele disse que composição é a mesma coisa que o estudo de instrumento. Se o pianista, ou violinista – seja lá quem for - parar de praticar a técnica um dia, depois ele, pra recuperar este dia perdido, vai ter que estudar dois dias. A mesma coisa na composição. Você não pode compor só quando vem uma grande inspiração. Se você não está com inspiração, não tem nenhuma idéia, você pega uma melodia, preferivelmente brasileira, e faz um contraponto, um contraponto a duas ou três vozes, mas todo dia. Esse é um grande conselho que ele me deu. Outro conselho que ele deu foi o seguinte: ele disse: “com referência à crítica, você use aquele provérbio, dizem que é árabe: ‘os cães ladram, mas a caravana passa’. Ponha isso na cabeça. Em segundo lugar, quando você começar a aparecer, uma porção de gente vai ajudar você – intérpretes, não é? - para depois dizer, se você ficar famoso: ‘olha, foi eu que ajudei ele no começo’, etc e tal. Mas quando você começar a se firmar, vai desagradar muita gente e aí você vai levar tiro de tudo quanto é lado.” Eu perguntei para ele: “Então, maestro, o que é que eu devo fazer?” Ele disse assim: “Você deve subir tão alto de forma que você fica olhando, lá de cima, essa palhaçada toda” (risos...). Agora, quanto ao processo da composição, ele fez duas comparações muito interessantes. Ele disse que uma composição – e ele fazia o gesto referente a esse conselho - “tem que ser como um carretel de linha, você vai puxando o fio e ele vai saindo...

sem quebra e sem nó, tem que ser liso do princípio ao fim, essa é uma verdadeira composição”. E, em segundo lugar, “lembre-se que a composição não se faz assim de repente, um movimento inteiro, vai aos poucos...E isso está sintetizado na própria palavra compor, é só trocar a ordem das sílabas e compor fica ‘por com’, por uma coisa com a outra”.

ANEXO

(A partitura digitalizada a seguir encontra-se no catálogo de obras e foi editada pela Ricordi Brasileira).

MISSA FERAL

(PARA CORO MISTO A 4 VOZES) KYRIE, SANCTUS, AGNUS DEI

I - KYRIE

OSVALDO LACERDA
(1966)

DEVAGAR, À VONTADE $\text{♩} = 50$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

súplice

mp Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se -

5

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

mf

10

10

nhor, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de

f *mf* *mp* *p*

poco rall.

151

Missa Ferial - Kyrie

(20) implorando

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. Cris - to, *mp* *p*

Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós. Cris - to, *mp* *p*

8 Cris - to, ten - de pi - e - da - de de nós, de nós. *p*

ten - de pie - da - de, pie - da - de de nós. *p*

(25) poco anim. poco rall.

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de *mp* *p*

Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de *mp* *p*

implorando Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de *mp* *p*

8 Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de *mp* *p*

implorando Cris - to, Cris - to, ten - de pie - da - de, pie - da - de, pie - da - de de *mp* *p*

DEVAGAR $\text{♩} = 50$ (30)

nós. *p* *pp* súplice Pie - da - de de nós, pie - da - de, pie - da - de de

súplice

calmando nós. Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se - *p*

8 nós. *p* *pp* súplice Pie - da - de de nós, pie - da - de, pie - da - de de

súplice

calmando nós. Se - nhor, ten - de pie - da - de de nós. Se - *p*

(saliendo contraltos e baixos)

(35)

45

II - SANCTUS

AMPLAMENTE $\text{♩} = 63$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

San - to, san - to, san-to_é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!

San - to, san - to, é_o Se - nhor do_u - ni - ver - so!

San - to, san - to, é_o Se - nhor do_u - ni - ver - so!

San - to, san - to, é_o Se - nhor do_u - ni - ver - so!

San - to, san - to, san - to_é_o Se - nhor

Sap - to, san - to, é_o Se - nhor do

San - to, san - to, é_o Se - nhor do

San - to, san - to, é_o Se - nhor

Deus do u - ni - ver - so! San - to, san - to,

u - ni - ver - so!

u - ni - ver - so! San - to, san - to, san-to_é_o Se -

do_u - - - ni - ver - so!

Missa Ferial - Sanctus

(15)

san-to_é_o Se-nhor, Se-nhor Deus do u-ni-ver-so!

f *mf*

San - to

nhor Deus do_u - ni-ver-so! San - to, san - to,

mf *mp*

San - to, san - to,

(20)

San - to_é_o Se - nhor Deus do u - ni - ver - so!

mp *mf*

é_o Se - nhor do u - ni - ver - so!

mf

é_o Se - nhor do u - ni - ver - so!

mf

é_o Se - nhor do_u - - - ni - ver - so!

Deus do u - ni - ver - so!

mp *mf* *mp*

Deus do_u - ni - - - ver - so!

mp *mf* *mp*

San - to_é_o Se - nhor Deus, Deus do u - ni - ver - so!

mf *f* *mp* *mf* *mp*

do_u - - - - ni - ver - so!

Missa Ferial - Sanctus

(25) *ten.* *poco stringendo* *poco rall.*
mf Céus e ter - ras, céus e ter - ras es - tão che - - - - -
mp > *p* San - to, san - to, san - to,
mp > *p* San - to, san - to, san - to,
poco stringendo *poco rall.*
poco stringendo *poco rall.*
San - to, san - to, san - to,

(30) *poco string.* *poco rall.*
ios, céus e ter - ras es - tão che - ios da vos - sa gló - ria,
poco string. *poco rall.* *ten.* *a tempo* *f*
mf es - tão che - ios, es - tão
a tempo *poco string.* *poco rall.*
san - to, san - to, san - - - to, san - - - to,
poco string. *poco rall.*
san - to, san - to, san - - - to san - - - to,

in tempo *poco rall.* *a tempo*
mf che - ios da vos - sa gló - ria. Ho - sa - - - na nas al -
in tempo *mp* *f subito*
che - ios da gló - ria. Ho - sa - na al -
mp *f*
a tempo *rall.*
nas al -
f
in tempo *poco rall.* *a tempo* *rall.*
f Ho - sa - na al -

SEM PRESSA Missa Ferial - Sanctus
FUGATO* $\text{♩} = 69$

(35)

tu - ras! *mp*

tu - ras! *mp*

tu - ras! *mp* Ben - di - to a - que - le que

tu - ras!

(40)

Ben - di - to a - que - le que

p

vem em no - me do Se-nhor! Que vem em no - me,

vem em no - me do Se-nhor! Ben - di - to que

no - me do Se-nhor! Ben - di - to em no - me

* salientar o tema marcado: (T) ----- ||

Missa Ferial - Sanctus

45

vem em no - me do Se - nhor! Que vem em no - me,

do Se - nhor! que vem em no - me,

Ben - di - to a - que - le que

50

Ben - di - to a - que - le que

no - me do Se - nhor! Ben - di - to a - que - le que

no - me do Se - nhor! Ben - di - to a - que - le que

vem em no - me do Se - nhor! Ben - di - to a - que - le que

Legato

vem em no - me do Se - nhor, em no - me do Se - nhor, em no - me

vem do Se - nhor, do Se - nhor, Se -

vem do Se - nhor, do Se - nhor, Se -

vem, vem do Se - nhor, do Se - nhor, Se -

Missa Ferial - Sanctus

Missa Ferial - Sanctus

55

rall. rit. ALEGRE ♩ = 76

do Se - - nhor!

p

nhor, Se - nhor! Ho - - - sa - na, ho -

p mp

nhor, Se - nhor! Ho - - - sa - na, ho -

p mp

nhor, do Se - - nhor! Ho - - - sa - na, ho -

p mp

bem ritmado, non legato

60

f

Ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

65

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na,

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

Missa Ferial - Sanctus

70

ho - - - sa - na, ho - - - sa - - - na, —
mp

sa - na, ho - - - sa - - - na, —

sa - na, ho - sa - na, — ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, — ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, — ho -

75

— ho - sa - na, — ho - sa - - - na, —

— ho - sa - na, — ho - sa - na, —

sa - na, ho - sa - na, — ho - sa - na, ho - sa - - - na, ho -
mf *f*

sa - na, ho - sa - na, — ho - sa - na, ho sa - - - na, ho -
mf *f*

80

ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, — ho - sa - na, ho -
mf

ho - sa - na, ho - sa - na, — ho -
mp

Legato
 sa - na, ho - sa - - - na, ho - - - sa - - -
mf

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -
mp

Missa Ferial - Sanctus

85

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

90

sa - na, ho - sa - - - - na *mp*

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa -

na, ho - sa - na *mp*

95

nas al - tu - - - - ras, *pp* senza rall.

na nas al - tu - - - - ras, *pp* senza rall.

na nas al - tu - - - - ras, *pp* senza rall.

nas al - tu - - - - ras, *pp* senza rall.

III - AGNUS DEI

SUPPLICANTE $\text{♩} = 58$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

mp

Cor - dei - ro de Deus, que ti - rais os pe -

mp

ten - de pie - da - de de nós, ten - - - de pie - da - de de nós.

ca - dos, ten - de pi - e - - - da - de de nós.

pochissimo rall.
ten.

pochissimo rall.

a tempo

mp Cor -

Cor - dei - ro de Deus que ti - rais, que ti - rais os pe - ca - dos,

mp

dei - ro de Deus que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,

Missa Ferial - Agnus Dei

ten - de pie - da - de de nós, ten - - - de pie - da - de, pie - da - de de nós, de
mp *mf* *f*

ten - de pie - da - de de nós, ten - - - de de nós. Cor -
mp *mf* *f*

ten - de, ten - de pie - da - de, ten - de pie - da - - - de, pie - da - de de nós, de
mp *mf* *f*

ten - de, ten - de pie - da - de, ten - de pie - da - - - de de nós, de
mf *f*

nós, de nós, de nós, de nós,
 20

dei - ro, Cor - dei - ro de Deus que ti - rais os pe - ca - dos do mun - do,
 3

nós, de nós, de nós, de nós,
 3

nós, de nós, de nós, de nós,
 3

LENTO E TRANQUILO

dai - nos, dai - nos a paz, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*

dai - nos, dai - nos, dai - nos a paz. *f* *mf* *p* *pp* *lunga*