**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PEDRO FAIDIGA PASSOS

**Uma interpretação da significação musical no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Pe.
José Maurício Nunes Garcia**

Versão corrigida

São Paulo
2019

PEDRO FAIDIGA PASSOS

**Uma interpretação da significação musical no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Pe.
José Maurício Nunes Garcia**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Faidiga Passos, Pedro

Uma interpretação da significação musical no Kyrie da Missa de Santa Cecília do Pe. José Maurício Nunes Garcia / Pedro Faidiga Passos ; orientador, Diósnio Machado Neto. -- São Paulo, 2019.

126 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Pe. José Maurício Nunes Garcia 2. Missa de Santa Cecília 3. Significação musical 4. Tópicos musicais 5. Música brasileira I. Machado Neto, Diósnio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

FAIDIGA PASSOS, Pedro. **Uma interpretação da significação musical no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Pe. José Maurício Nunes Garcia**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Às minhas avós, Aparecida e Maria (viva em
Cristo, aguarda a ressurreição dos mortos).
Aos meus pais, José e Eliana.

AGRADECIMENTOS

“Em tudo deem graças”. Esta é a vontade de Deus e o conselho apostólico. Afinal, que mais poderíamos oferecer por tudo que nos é dado? Como fazer justiça a todos os dons recebidos, se “há mais alegria em dar do que em receber”? Se não podemos retribuir, agradeçamos, pois assim se chega à fonte da vida.

Agradeço a meus pais, José e Eliana, que, com incansável amor, me abençoam com toda sorte de dom, da vida à força, e me educaram desde moço na verdadeira filosofia, limpando com paciência o solo do meu coração pelo exemplo e pelo ensino, manifestando-me o amor a Deus. Nisto, deram-me o maior tesouro, pérola imperecível. Deus há de conceder que eles se alegrem pelo fruto dos seus trabalhos.

Agradeço a meus benfeitores, Tio Jonas, Tia Hélia (na esperança da ressurreição) e família; João, Guiomar e família; Vicente e Sônia; e a tantas pessoas da 1ª Igreja Presbiteriana Independente de São José do Rio Preto.

Agradeço a todos meus professores, que me educaram nas letras, nas ciências e nas artes; a meu orientador, Diósnio Machado Neto, que por tanto tempo compartilhou comigo tudo o que sabe, e me instigou a buscar a ordem e o significado da música e, por conseguinte, do mundo; a Rodolfo Coelho de Souza, que tantas vezes dispôs de seu tempo depois das aulas para nos explicar e aprofundar nos assuntos da análise; a David Cranmer, que me acolheu em Lisboa, no CESEM-FCSH, e que, com paciência, travou comigo longas conversas.

Agradeço a Raluca Bătrînu que, com toda sua candura, me auxilia e me encoraja.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa, sob o processo número 2017/20186-2.

“Em tudo deem graças.” Só podemos agradecer a todos porque a todos Deus deu o dom da vida, ressucitou seu Filho dos mortos, o qual, “por estarem unidas com ele, todas as coisas são conservadas em ordem e harmonia.” Por isso, juntemos nossas vozes à criação que, inteira, louva, dizendo:

“Com a inspiração do Espírito Santo, Tu iluminas os pensamentos dos artistas, poetas, e a ciência dos gênios. Com uma força acima do reconhecimento eles, com profecia,

entendem Tuas leis, abrindo-nos a profundidade da Tua sabedoria. Seus atos, quer queiram ou não, falam de Ti; ó, como Tu és grande no homem!

Glória a Ti, que apresentaste uma força inalcançável nas leis universais;

Glória a Ti, pois toda natureza é plena de leis da Tua existência;

Glória a Ti por tudo que nos é revelado pela Tua benevolência;

Glória a Ti por tua profunda sabedoria;

Glória a Ti pela genialidade da mente humana;

Glória a Ti pelo vivificante poder do esforço;

Glória a Ti pela inspiração das línguas de fogo;

Glória a Ti, nosso Deus, para sempre!”

*Apascentava Moisés o rebanho de Jetro, seu sogro,
sacerdote de Midiã; e, levando o rebanho para o
lado ocidental do deserto, chegou ao monte de Deus,
a Horebe.*

*Apareceu-lhe o Anjo do SENHOR numa chama de
fogo, no meio de uma sarça; Moisés olhou, e eis que
a sarça ardia no fogo e a sarça não se consumia.*

*Então, disse consigo mesmo: Irei para lá e verei
essa grande maravilha; por que a sarça não se
queima?*

*Vendo o SENHOR que ele se voltava para ver,
Deus, do meio da sarça, o chamou e disse:*

Moisés! Moisés!

Ele respondeu: Eis-me aqui!

Moisés, Livro do Êxodo, 3:1 – 5.

A música é a luz da palavra.

Nicolas Lossky, Essai sur une Théologie de la Musique Liturgique.

*Aquele que quebra uma coisa para descobrir o que
ela é deixou o caminho da sabedoria.*

J. R. R. Tolkien, O Senhor dos Aneis.

RESUMO

FAIDIGA PASSOS, Pedro. **Uma interpretação da significação musical no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Pe. José maurício Nunes Garcia**. 2019. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A estética da ópera cômica, germe da música setecentista, deu aos compositores uma nova gama de combinações e estratégias musicais de contraste e fluxo dramático, pois, ao representar na ópera a ação de homens comuns, a música pôde absorver e combinar tanto materiais retirados dos mais diversos contextos culturais – como a caça, a guerra e o campo – quanto estilos musicais que, juntos, são chamados de *tópicas musicais*. Por conseguinte, a gama de combinações setecentista possibilitou os compositores criarem significados expressivos únicos, de acordo com as finalidades expressivas determinadas pelo contexto social, cultural e teológico nos quais a música se insere. Tais inovações na linguagem musical também estavam disponíveis para o padre e compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). O objetivo desta pesquisa é estudar o *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Pe. José Maurício Nunes Garcia na perspectiva da significação musical, a fim de investigar (1) a estratégia musical pela qual José Maurício compôs este *Kyrie*, (2) se estratégias musicais apontam para um significado expressivo que tenha relação (isto é, que seja correlato) com as unidades culturais/teológicas envolvidas no martírio de Santa Cecília (como, por exemplo, abnegação, redenção, salvação, etc.), e se, (3) a partir disso, podemos compreender como essas unidades culturais e/ou ideias teológicas influenciam as escolhas musicais. Ao manipular desde elementos formais, como harmonia e cadências, a *tópicas musicais* retiradas da tradição da música pastoril à tradição de representar na ópera cenas de assombro e maravilha (cuja música ficou conhecida como *ombra*), José Maurício consegue dialogar com a cultura e a teologia que circundam a Missa de Santa Cecília.

Palavras-chave: 1. Pe. José Maurício Nunes Garcia. 2. Missa de Santa Cecília. 3. Significação musical. 4. *Tópicas musicais*. 5. Música brasileira.

ABSTRACT

FAIDIGA PASSOS, Pedro. **A musical meaning interpretation of the from the Mass of St. Cecilia's Kyrie of Fr. José Maurício Nunes Garcia.** 2019. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The aesthetics of comic opera, germ of eighteenth-century music, gave to composers a new range of musical combinations and strategies of contrast and dramatic flow. By playing in the opera the action of ordinary men, music was able to absorb and combine both materials taken from more diverse cultural contexts – such as hunting, war and the countryside – as well as musical styles that, together, are called musical topics. Consequently, the range of eighteenth-century combinations allowed composers to create unique expressive meanings, according to the expressive purposes determined by the social, cultural, and theological context in which music is inserted. Such innovations in the musical language were also available to the Brazilian priest and composer José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830). This research aims to study the Kyrie of the Mass of St. Cecilia of Fr. José Maurício Nunes Garcia in the perspective of musical signification, in order to investigate (1) the musical strategy in which José Maurício composed this Kyrie, (2) if the musical strategie points to the cultural / theological units involved in the martyrdom of St. Cecilia (such as self-denial, redemption, salvation, etc.), and if (3) we can understand how these cultural units / theological ideas influence musical choices. By manipulating from formal elements, such as harmony and cadences, to musical topics taken from the tradition of pastoral music to the tradition of representing scenes of awe and wonder (whose music became known as *ombra*), José Maurício manages to dialogue with the culture and the theology surrounding the Mass of St. Cecilia.

Keywords: 1. Fr. José Murício Nunes Garcia. 2. Mass of St. Cecilia. 3. Musical signification. 4. Musical topics. 5. Brazilian music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-1 L. van Beethoven, Les adieux. In: Tarasti, 2002, p. 7.	20
Figura 1-2 Cai, cai, balão.....	29
Figura 2-1 Repetição do Kyrie eleison na Missa de Santa Cecília.....	41
Figura 2-2 oposição de texturas no início da sonata Hammerklavier.....	46
Figura 2-3 Baixo cromático ascendente que prepara a modulação na sonata Hammerklavier	47
Figura 2-4 Bourée. In: LITTLE, 2001.....	49
Figura 2-5 Gavotte. In: LITTLE; WERLEY, 2001.	49
Figura 2-6 Contredanse. In: BURFORD; DAYE, 2001.	50
Figura 2-7 L. van Beethoven, 3ª sinfonia, Eroica, II.....	51
Figura 2-8 Tópica pastoril no exórdium da Missa pastoril para a Noite de Natal.....	55
Figura 2-9 Crucifixus do Credo em Mi bemol	56
Figura 2-10 <i>Crucifixus</i> da Missa Pastoril para a Noite de Natal	57
Figura 2-11 Lamento na Sinfonía Fúnebre.....	59
Figura 2-12 Tema cantabile da Sinfonia Fúnebre	60
Figura 3-1 Início do moteto Te Christe solum novimus.....	62
Figura 3-2 Características melódicas no moteto Te Christe.....	63
Figura 3-3 Moteto Judas mercator pessimus e construção melódica	64
Figura 3-4 Primeiro motivo do Kyrie.	65
Figura 3-5 Tema das madeiras no Kyrie.	67
Figura 3-6 Melodias das cordas e do coro	68
Figura 3-7 Retorno após a grande pausa	69
Figura 3-8 : Cadência de engano	70
Figura 3-9 União dos temas iniciais na <i>coda</i>	71
Figura 3-10 Compassos iniciais de Don Giovanni	80
Figura 3-11 Motivo das cordas no coro Doleful tidings.....	81
Figura 3-12 Pietro da Cortona: "L'età dell'oro"	86
Figura 3-13 Escalas cromáticas ascendentes.	88
Figura 4-1 Compassos iniciais do et incarnatus da Missa de Santa Cecília.....	96
Figura 4-2 Et homo factus est.....	96
Figura 4-3 Bordão no baixo.....	97

Figura 4-4 Redução da parte das cordas no crucifixus.....	98
Figura 4-5 Segunda seção do crucifixus.....	99
Figura 4-6 Comparação do motivo em “et sepultus”	100
Figura 4-7 Trecho final do crucifixus.....	101
Figura 4-8 Início do Agnus Dei.....	103
Figura 4-9 Gesto de anseio	104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1-1 Organização de termos marcados e não-marcados. In: HATTEN, 1994, p. 37.	27
Tabela 1-2 Organização musical de “cai, cai, balão”	30
Tabela 2-1 Introitus da Missa de Santa Cecília. Tradução nossa.	38
Tabela 2-2 Gradual da Missa de Santa Cecília. Tradução nossa.	39
Tabela 2-3 Texto da primeira ária de Umberto em La serva padrona	42
Tabela 2-4 Relação entre afetos e tonalidades em quatro tratadistas	53
Tabela 2-5 Tonalidades em seis réquiens. In: Machado Neto, 2012, p. 5.	54
Tabela 2-6 Comparação entre a abnegação e a boa-morte	59
Tabela 3-1 Duas possibilidades de harmonização do primeiro motivo do Kyrie.....	65
Tabela 3-2 Forma global do Kyrie.....	71
Tabela 3-3 Características da tópica de sombra. In: MCCLELLAND, apud ALMEIDA, 2017, p. 174	79
Tabela 3-4 Comparação entre as características da sombra e o Kyrie da Missa de Santa Cecília	83
Tabela 4-1 Texto latino e tradução do Gloria.....	92
Tabela 4-2 Texto latino do credo e tradução.	94
Tabela 4-3 Texto latino do Agnus Dei e tradução	102
Tabela 4-4 Análise formal do Agnus Dei	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. BREVE PANORAMA DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL	19
2. A INFLUÊNCIA DAS ESCOLHAS COMPOSICIONAIS NA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL	37
2.1 O <i>PRÓPRIO</i> DA MISSA DE SANTA CECÍLIA	37
2.2 O CASO DA ABNEGAÇÃO	43
2.3 O PROBLEMA DA MÉTRICA E DA TONALIDADE	49
3. ANÁLISE DO <i>KYRIE</i> DA MISSA DE SANTA CECÍLIA COM TRÊS FERRAMENTAS DIFERENTES	62
3.1 O PROBLEMA HARMÔNICO	62
3.2 A SOLUÇÃO PELA NARRATIVA	72
3.3 A SOLUÇÃO PELA EXPRESSÃO	76
3.3.1 <i>Ombra</i>	76
3.3.2 <i>Pastoril</i>	84
4. ECOS DO <i>KYRIE</i> AO LONGO DA MISSA DE SANTA CECÍLIA	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	110
ANEXO A – PARTITURA DO <i>KYRIE</i> DA MISSA DE SANTA CECÍLIA DO PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA	114

INTRODUÇÃO

Para falar sobre a música do Pe. José Maurício Nunes Garcia é interessante voltarmos para o século XVIII, com a ópera *buffa*, ou seja, a ópera cômica, que se caracteriza pela mistura de estilos. Ela teve início na música italiana, especialmente nas obras de Giovanni Battista Pergolesi, que veio romper a teoria barroca das paixões e trazer um novo dinamismo para a expressão musical. A ópera *buffa* rapidamente se tornou onipresente nas esferas musicais, com utilização desde a música privada, a qual reproduzia domesticamente o que se escutava no teatro (cf. Ratner, 1991), até a música para o serviço religioso.

O compositor alemão Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776) assim se expressou frente à contínua mistura de estilos:

“Um escreve uma linha em estilo alto, outra em médio, e ainda outra em baixo. Aqui há passagens francesas, e lá italianas. Primeiro vem uma passagem teatral, depois uma que pertence à igreja. Tudo é tão caoticamente misturado que não é possível encontrar um estilo dominante ou uma expressão própria” (SCHEIBE, apud MIRKA, 2014, p. 5).

No século XX Ratner (1980, p. 395) opinou sobre a ópera *buffa*, também chamada de *retórica cômica*, dizendo: “[a] retórica cômica – rápidas justaposições de ideias contrastantes, figuras curtas e vívidas, interação ativa do diálogo, texturas leves, articulação marcada, mudanças inesperadas – é encontrada ao longo das grandes obras instrumentais e vocais do estilo clássico”.

A partir de então, a escuta da música napolitana e seu intenso jogo de estilos, vindos da ópera *buffa*, foram incorporados à música lusitana (MACHADO NETO, 2016) por meio:

- (1) dos compositores napolitanos, principalmente David Perez e Nicollo Jommelli, que prestaram serviços à coroa portuguesa;
- (2) do gosto musical da corte no reinado de Dom José I, e
- (3) do modelo de ensino do Seminário da Patriarcal.

O novo estilo foi igualmente incorporado na música religiosa lusitana, abrindo novos leques de significações possíveis aos compositores, tanto no nível formal quanto no nível expressivo. Destaca-se nesse novo estilo a missa, que traz um problema formal para os compositores.

O texto de uma missa é composto de duas partes: a primeira, o *ordinário*, diz respeito às partes fixas comuns a todas as missas. São elas o *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (incluindo *Benedictus* e Hosana) e *Agnus Dei*. Foram as partes fixas que a maioria dos compositores musicalizaram em suas missas.

A segunda parte de textos da missa é o *próprio*. Este se baseia no fato de todos os dias no calendário litúrgico romano haver a comemoração de algum santo ou evento importante (Páscoa, Pentecoste, Natal, entre outros), e cada uma dessas datas possuir um conjunto de textos próprios que dão sentido à ocasião memorada. Suas partes são: *introito* (no qual a *antífona* do dia é cantada); *gradual*; *sequências* (*tractus* ou *aleluia*, dependendo da época do ano); *ofertório* e *comunhão*.

Tendo em vista que a parte que expressa o afeto é dado pelo *próprio*, como fazer para associar esse afeto ao sentido musical da missa? Sendo a função da música reafirmar, e não contradizer a mensagem que a missa pretende passar em casa ocasião, Quantz (apud DOWNS, 1992, p. 172) afirma que cada obra religiosa deveria estar em acordo, palavras e música, considerando o afeto individual. Para que a relação texto-música seja compreensível e atinja seu objetivo de comunicação dentro do afeto contido no martírio de Santa Cecília, nosso objeto de estudo, as estruturas discursivas da música em conjunto com seus significados expressivos devem estar em acordo para evocar, nos ouvintes, seus devidos *significados*.

Caso não ocorra esse acordo, há um deslocamento de significado. Um exemplo do deslocamento na música religiosa, possibilitado pela absorção do estilo *buffa*, pode ser visto na missa de *réquiem* de Marcos Portugal (ver ALMEIDA, 2016; MACHADO NETO, 2012). O Réquiem de Marcos Portugal foi escrito em 1816 por ocasião da morte da Rainha D. Maria I. Os primeiros compassos demonstram que o *réquiem* está no seu *lugar-comum* pelo uso da marcha e o pé-métrico dáctilo (longo – curto – curto). Todavia, a tonalidade escolhida já é um desvio: mi bemol maior. A melodia é singela, quase pastoral, e logo no terceiro compasso o ritmo é diluído pela utilização de tercinas. “Ora, um réquiem escrito para uma rainha que sofreu de grave enfermidade, mas que ao mesmo tempo era a detentora da coroa em época de invasão

do reino justifica a opção por sublinhar uma figura representativa de ‘dever cumprido’ e ao mesmo tempo de sossego do corpo” (MACHADO NETO, 2012, p. 16). O jogo dos materiais musicais – que abaixo definiremos como *tópicas* musicais – é intencionalmente escolhido pelo compositor para dar sentido expressivo único a um gênero eclesiástico de texto fixo que é a missa.

Assim como Marcos Portugal, José Maurício Nunes Garcia pôde se utilizar de recursos análogos para ressignificar uma missa escrita para o dia de Santa Cecília, já que a extensa utilização do estilo de transições rápidas de afetos que gradualmente adentrou a música religiosa, permitiu que Machado Neto dissesse que

[...] o que [J. A. Scheibe] via com negatividade cristalizou-se, transcendeu as fronteiras da ópera e chegou a música religiosa. É exatamente esse processo que usa José Maurício: escreve kyries como se fossem aberturas. Não pela disposição formal, mas pelo sentido que a ouverture ganhava através da ópera buffa: uma “introdução” do assunto, apresentando temas e ambientes do enredo da ópera. [...]

E esse é o sentido, também, dos kyries serem apresentados como ouvertures: transformar, inclusive, a missa num espaço de declaração objetiva de valores, de edificação. É assim que o Natal é o momento dos mais puros sentimentos, da renovação, do singelo e humilde; Nossa Senhora é o ambiente do júbilo e da submissão; e Santa Cecília, o próprio signo da abnegação. Para cada um desses ambientes há *tópicas* específicas que, na sua própria natureza, potencializam a intenção do discurso (MACHADO NETO, 2016, p. 161 – 162).

Para que seja possível observar como o *Kyrie* da Missa de Santa Cecília pode ser “o próprio signo da abnegação”, é preciso levar em conta três perguntas, que serão o norte desta dissertação:

1. Qual estratégia musical José Maurício utilizou para compor este *Kyrie*?
2. As estratégias musicais apontam para um significado expressivo que tenha relação (isto é, que seja correlato) às unidades culturais/teológicas envolvidas no martírio de Santa Cecília (como, por exemplo, abnegação, redenção, salvação, etc.)?
3. A partir da resposta afirmativa do item 2, pode-se compreender como essas unidades culturais e/ou ideias teológicas influenciam as escolhas musicais?

Tentaremos responder a estas perguntas em quatro capítulos. O primeiro, *Breve panorama da significação musical*, apresentará as principais ferramentas pelas quais os musicólogos têm abordado o problema da significação na música. O segundo capítulo, *A influência das escolhas composicionais na significação musical*,

tratará sobre as consequências das escolhas composicionais para a significação musical. No terceiro capítulo, *Análise do Kyrie da Missa de Santa Cecília com três ferramentas diferentes*, será apresentada uma análise do *Kyrie* da Missa de Santa Cecília, sob três abordagens: harmonia e forma; narratividade; e tópicos musicais. Essas três abordagens serão usadas para inferir as estratégias composicionais de José Maurício, verificar se elas são organizadas apontando para um significado expressivo, e concluir qual a relação deste significado expressivo com os afetos implicados no *proprium missæ* da festa de Santa Cecília. No quarto e último capítulo, *Ecos do Kyrie ao longo da Missa de Santa Cecília*, buscaremos as influências que o *Kyrie* exerce nos demais movimentos da Missa.

Vê-se, portanto, que esta dissertação trata, sobretudo, da aplicação de ferramentas a fim de entender como uma música pode conter algum significado. Este trabalho, portanto, não é sobre semiótica e não se propõe a fazer uma discussão exaustiva sobre as teorias da significação musical, como a teoria das tópicos ou a teoria da narratividade, nem versará sobre intermináveis disputas sobre a natureza ou a qualidade dos signos. Em outras palavras, não nos propomos a discutir as diversas maneiras possíveis de se construir os diversos tipos de chaves de fenda: nos limitaremos a conhecer o uso e função de cada uma e saber como usá-las corretamente para apertar parafusos soltos (ou terminar por tirá-los). Este trabalho, portanto, é um exercício prático de aplicação das ferramentas que julgamos imediatamente necessárias para apreciar a arte de José Maurício Nunes Garcia.

1. BREVE PANORAMA DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL

Qualquer pessoa com uma audição atenta pode perceber que a música envolve muitos momentos do cotidiano. Nas atividades corriqueiras, desde o despertador matinal até a chamada do jornal na televisão, passando pelos *jingles* que escutamos à exaustão, percebe-se que para cada ocasião há um tipo de música diferente. Uma é a música do despertador; outra, a das torcidas de futebol; no cinema, é ela que ajuda na identificação do tipo de filme (terror ou romance, por exemplo); nas visitas às igrejas em que se desconhece a tradição, pode-se, pela música, saber se a mesma é luterana, calvinista, romana ou ortodoxa, e, em todos os casos, os sinos servirão para dizer ao visitante: “aperta o passo que o ofício já começou!”. Sobre todas essas ocasiões nas quais a música faz parte da nossa vida, Eero Tarasti diz:

o fato é que, no início do século vinte e um, vivemos da manhã até o entardecer rodeados por mensagens musicais emitidas pelos meios eletrônicos de comunicação que nos envolvem. [...] A presença da música é tão esmagadora que nós dificilmente ousamos perguntar se isto é ou não comunicação, ou mesmo, mais especificamente, se isto é signo.

[...] Em nossas atividades diárias, nós constantemente valoramos coisas, incluindo a forma como nos comunicamos com o outro. Nenhum objeto ou coisa tem para nós qualquer existência ao menos que diga ou signifique algo. A música, portanto, é mediadora entre valores, sejam eles estéticos, ideológicos, ou o que for - e objetos fixos, banais (TARASTI, 2002, p. 3-4)¹.

Ao aplicar palavras como “comunicação”, “significado” e “mediação” à música, Tarasti está afirmando que a música consegue unir objetos e pensamentos por meio de signos².

Na linguagem de C. S. Peirce, a música é uma intermediadora (ou seja, ela é um *signo* ou *representante*) entre um *objeto* e uma ideia, a qual é chamada de *interpretante* (ver MONELLE, 2006, p. 26). Por exemplo, o som de um galope

¹ “The fact is that at the beginning of the twentieth-first century we live from morning till night surrounded by musical messages emitted by the electronic communication that envelops us. [...] The presence of music is so overwhelming that we hardly dare ask whether or not it is communication, or even more specifically, if it is sign. [...] No object or thing has any existence for us unless it means or signifies something. Music thus mediates between values be they aesthetic, ideological, or whatever - and fixed, ready-made objects.”

² Não adentra-se, aqui, no grande debate que busca saber se a música é ou não uma linguagem, ou qual a natureza da linguagem musical. Basta, para este estudo, saber que a música pode ter uma configuração que a permita representar ou imitar algo.

(*representante*) está unido à aproximação de um cavalo (*objeto*) e esse som evoca a ideia que esse acontecimento suscita em nossa mente (*interpretante*).

O processo de relação estabelecida pelo signo visto no exemplo do galope recebe um nome específico por causa do seu modo de operação. O galope é o *índice* de um cavalo, porque ele significa algo pela *contiguidade*, da mesma forma como a fumaça *indica* o fogo, como o riso *indica* a alegria, ou os cabelos brancos, a velhice.

O filósofo americano C. S. Peirce distingue três formas de relação do *signo* com seu *objeto*³: índice (relação por contiguidade), ícone (relação por semelhança) e símbolo (relação por convenção)⁴. Eero Tarasti (2002, p. 11) dá um pequeno exemplo de como essas três formas de relação do signo com seu objeto são vivenciadas na música.

A *Sonata para Piano em Mi bemol Maior*, op. 81a, de L. van Beethoven, tem como início uma figura musical conhecida dos ouvintes da época: um toque de trompa, que é mostrado na figura 1-1, abaixo.

Figura 1-1 L. van Beethoven, *Les adieux*. In: Tarasti, 2002, p. 7.

Segundo Tarasti, este motivo soa pastoral e melancólico ao mesmo tempo por duas razões: (1) os toques de trompa são, normalmente, ascendentes, mas Beethoven inverte a direção; (2) o toque de trompa acaba numa cadência de engano. A junção desses elementos, que modificam o já conhecido toque de trompa, faz com que o início desta sonata simbolize um “adeus”. Tarasti completa dizendo que “quando muitos signos musicais foram unidos numa peça, de acordo com um plano ou

³ Peirce define três categorias de signos: (1) em relação aos objetos (ícone, índice e símbolo); (2) em relação ao próprio signo (qualisigno, sinsigno e legisigno); e (3) em relação aos interpretantes (rhemas, discentes e argumentos). Basicamente, a única categoria usada neste estudo será a primeira, de signos em relação aos objetos. Uma aplicação musical das outras características pode ser vista em Tarasti, 2002, p. 9 - 16.

⁴ Para um estudo detalhado sobre os signos musicais, ver Coelho de Souza, 2011.

“roteiro”, a música tornou-se uma arte *narrativa*, parte de um raconto.”⁵ Este assunto será tratado à frente com melhor detalhamento.

Para melhor esclarecimento, é necessário primeiro discorrer sobre a significação musical. Já foi comentada nossa relação diária com a música, como, consciente ou inconscientemente, ela *representa* algo para nós. Pode-se, então, dizer que ela é um *símbolo*. Quando se diz que a música *representa*, ou *é simbólica*, isso não significa somente que ela está no lugar de alguma coisa, como na formulação clássica *aliquid stat pro aliquo* (“aquele que está por aquele-outro”). Sobre isso, o filósofo alemão Hans Georg Gadamer oferece uma bela explicação do que é um símbolo, em seu artigo *A atualidade do belo* (GADAMER, 2010 [1974]).

H. G. Gadamer nos lembra o que significava a palavra *símbolo* para os gregos. O símbolo designava “fragmentos de memória”: os anfitriões quebravam parte de um vaso e davam uma metade para o hóspede e outro ficava com o anfitrião; assim, se, no futuro, um descendente do hóspede voltasse à mesma casa, eles poderiam se reconhecer pela junção das partes do vaso (GADAMER, 2010 [1974], p. 173). Preservando este sentido, Gadamer relata uma história contada por Aristófanes no diálogo *O banquete*, de Platão: os homens eram originalmente esféricos, mas ao desobedecerem os deuses, estes lhes partem ao meio; cada uma das metades que formavam o antigo homem esférico procura seu complemento, a sua outra metade, que é chamada de “símbolo do homem”.

Essas histórias longínquas mostram a função (até mesmo prática) que o símbolo tinha para os antigos: representar, e não somente remeter a um significado – é fazê-lo presente (*op. cit.*, p. 176). O significado de *representar*, aqui, não é somente fazer uma coisa ficar no lugar de outra, mas deve ser entendido, por exemplo, como na tradição jurídica: alguém representado por uma procuração ou um advogado não está presente de forma indireta ou parcial, mas está presente da mesma forma como poderia estar em absoluto.

Na música, um caso ocorrido em Tel Aviv, Israel, ilustra bem o que foi falado aqui: um artigo de 1981 no jornal americano *The New York Times* (BRILLIANT, 1981)⁶ relata os protestos da plateia após o anúncio do maestro Zubin Mehta de que a Orquestra Filarmônica de Israel, sob sua direção, tocaria o prelúdio de *Tristão e*

⁵ “When many such musical signs were linked together in a piece, according to a certain plain or ‘plot’, music became a *narrative art*, a part of story-telling.”

⁶ In: <<https://www.nytimes.com/1981/10/17/arts/playing-of-wagner-in-israel-provokes-disturbance.html>>. Acesso em: 22 mar 2019.

Isolda de Richard Wagner ⁷. Este episódio nos mostra que, consciente ou inconscientemente, nos mais variados níveis, a música pode significar algo.

Assim, a partir de exemplos do cotidiano, pode-se afirmar que não é difícil perceber a miríade de significados que a música nos apresenta. Isto já fora notado por Charles Rosen, mas com um contraponto salutar:

A significação musical não é difícil de entender - pelo menos, a escuta repetida nos dará a impressão que temos prazer ao escutar a música e, como consequência lógica, que a entendemos. No entanto, a significação musical não é apenas difícil de definir - em outras palavras, é difícil dar-lhe um equivalente verbal aceitável - mas também é difícil explicar seu funcionamento, descrever o que acontece durante a nossa escuta⁸ (In: GRABÓCZ, 2009, p. 1).

Eero Tarasti concorda com Rosen sobre a facilidade existente em se reconhecer a capacidade significativa da música, mas em contraponto está a dificuldade de explicar o real significado dos sons percebidos. De maneira contundente, Tarasti afirma que “até agora parece que concordamos que a música significa. No entanto, aqui a unanimidade para” (2002, p. 65)⁹. Para conferir tal falta de unanimidade, pode-se consultar o extenso estudo de Raymond Monelle sobre o tema em *Linguistics and semiotics in music*, 1992.

Para o presente estudo, entretanto, é prioritário a escolha de uma definição clara do que é significação musical dentro da abundância de abordagens. Para isso, adota-se a definição de Robert Hatten:

(1) Significação musical é diferença (2) estruturalmente concebida e interpretada como oposição assimétrica (3) marcada dentro de um sistema estilístico cultural (4) correlacionado com oposições marcadas nas hierarquias: a) formais (sintática, funcional), b) expressivas (estados emocional/espiritual que são cognitivamente reconhecidos e culturalmente codificados), c) dramáticas e (d) dimensões narratológicas, e (5) também interpretados de acordo com os contextos (ambientes interativos) regulados por estratégias de a) tematização, b) gêneros expressivos (como articulado com o gênero formal), c) a figuração topológica (metáfora musical, mudança

⁷ Conhecidamente antisemita, sua música foi promovida durante o regime nazista na Alemanha.

⁸ “La signification musicale n’est pas difficile à saisir – à tout le moins, une écoute répétée nous donnera l’impression que nous avons du plaisir à entendre la musique et, conséquence logique, que nous la comprenons. Cependant, la signification musicale n’est pas seulement difficile à définir – autrement dit, il est difficile de lui donner un équivalent verbal acceptable –, mais il est également malaisé d’expliquer son fonctionnement, de décrire ce qui se passe pendant notre écoute.”

⁹ “So far we seem to agree that music signifies. Yet here the unanimity stops.”

irônica no nível do discurso, reflexividade), e d) intertextualidade (6) em todos os níveis de complexidade, desde os níveis perceptivos mais acessíveis até os níveis cognitivos mais emergentes da interpretação do ouvinte; e das mais simples oposições de som (duração, frequência, amplitude, timbre) à mais complexa rede interativa de um quarteto tardio de Beethoven¹⁰ (1994, p. 276).

A definição de Hatten para a significação musical é detalhista e abrange desde a menor unidade no plano da forma até as mais variadas correlações interpretativas no plano do conteúdo. Isto corrobora o que Márta Grábocz sintetizou dizendo que a principal característica dos novos métodos da musicologia é

analisar, *ao mesmo tempo, ambas as camadas de uma obra musical*:
 1. o nível sintático, gramatical (Schleiermecher), ou o plano da expressão (Hjelmslev), ou ainda o jogo das formas sonoras (Hanslick), por um lado, e
 2. o nível do conteúdo expressivo, o conteúdo psicológico (Schleiermecher), ou o plano do conteúdo (Hjelmslev), ou ainda o nível semântico, thymico (Greimas), por outro lado¹¹ (GRÁBOCZ, 2009, p. 21-22).

Uma consequência dos novos métodos de análise, descritos por Grábocz, é a percepção de dois tipos de significados possíveis: um significado formal (como na análise schenkeriana, por exemplo) e um significado expressivo (oposto ao formal, que é ponto central da pesquisa da Robert Hatten).

A definição de Hatten está, portanto, em consonância com o espírito abrangente, o qual não é exclusivamente formalista, nem realiza interpretações que não estejam correlacionadas com o texto musical.

Levando-se em conta a tripartição de Jean-Jacques Nattiez (cf. MONELLE, 1992, p. 90ss; NATTIEZ, 1990), o processo de interpretação da música inicia-se pelo

¹⁰ “(1) Musical meaning is difference (2) structurally conceived and interpretable as asymmetrical opposition (3) marked within a cultural style system (4) correlated with marked oppositions in hierarchies of: a) formal (syntactical, functional), b) expressive (emotional/spiritual states that are cognitively recognized and culturally coded), c) dramatic, and (d) narratological dimensions, and (5) further interpreted according to contexts (interactive environments) regulated by strategies of a) thematization, b) expressive genres (as negotiated with formal genre), c) tropological figuration (musical metaphor, irony shift in level of discourse, reflexivity), and d) intertextuality (6) at any and all levels of complexity, from the most affordant perceptual levels to the more emergent cognitive levels of listener interpretation; and from the simplest oppositions of sound (duration, frequency, amplitude, timbre) to the most complex interactive network of a late Beethoven quartet.”

¹¹ “[...] analyser *en même temps les deux couches d’une oeuvre musicale* :

1. le niveau syntaxique, grammatical (Schleiermacher), ou le plan de l’expression (Hjelmslev), ou encore le jeu des formes sonores (Hanslick), d’une part, et
 2. le niveau du contenu expressif, le contenu psychologique (Schleiermacher), ou le plan du contenu (Hjelmslev), ou bien le niveau sémantique, thymique (Greimas), d’autre part.”

nível neutro, ou seja, na segmentação e determinação de unidades musicais “antes de decidir sua relevância para os níveis poiético (composição, criação) e estésico (ouvinte, recepção) da análise¹²” (HATTEN, 1994, p. 301)¹³.

A definição começa por estabelecer onde se inicia a significação musical: na diferença. “[...] Saussure postulou a importância da oposição na sua máxima em que significado é diferença, [e] Peirce teve a percepção que o significado emerge, ou cresce de, oposições mediadas” (HATTEN, 1994, p. 261). Esta é uma afirmação que pode parecer simples ou inócua, mas suas aplicações acompanham as mais simples atividades modernas. Basta, por exemplo, saber que este texto foi inteiramente escrito por meio de um computador. Cada comando dado por meio do teclado físico, que fazia uma pequena barra vertical se movimentar para dar lugar a uma letra, era enviado e lido pelo computador a partir de uma simples linguagem digital composta por duas unidades: *0* e *1*, *sim* e *não*, ou, ainda, *ligado* e *desligado*.

A partir da *diferença*, é necessário estabelecer as qualidades dessas diferenças. Para a significação musical, é necessário reconhecer que as diferenças operam por oposições assimétricas no nível estrutural, as quais modificam o significado dos termos. É por meio das oposições assimétricas que, segundo Hatten, as coisas adquirem valor. Ernst Gombrich (*apud idem, ibidem*, p. 167), dá um exemplo muito interessante sobre essas oposições estruturais. Ele, utilizando-se de uma brincadeira, oferece aos leitores duas palavras, *ping* e *pong*, e pergunta: qual palavra você escolheria para ser o nome de um elefante e de um gato? Após este jogo interessante, Gombrich afirma que somos inclinados a dar o nome de *ping* ao gato e de *pong* ao elefante. Essa escolha é motivada justamente pelas oposições: culturalmente, temos a tendência de associar “agudo” com coisas pequenas (basta lembrar de uma flauta, ou um passarinho que canta “fininho”), e “grave” com coisas grandes (como uma tuba, ou um dinossauro); então *ping* combina com gato e *pong*, com elefante. Podemos adicionar, também, a forma das vogais ao quadro das oposições: a vogal *i* é fininha, o

¹² “[...] before deciding their relevance to poietic (composer, creation) and esthetic (listener, reception) levels of analysis.”

¹³ Hatten, ele mesmo, continua por dizer que não pode endossar a análise do nível neutro (1994, p. 301), pois esta é uma ferramenta que requer critérios explícitos para análise, em nome de uma metodologia cientificamente válida, e Hatten acredita que a significação expressiva de uma entidade deve estar presente logo na sua identificação como unidade. Hatten expressa, aqui, sua visão de como a expressão permeia toda as escolhas analíticas. Todavia, por motivos pragmáticos, iniciar as análises musicais pelo nível neutro mostra-se eficaz por dois motivos: (1) para eliminar distrações, e, assim, (2) tornar mais fácil para o neófito realizar o passo entre as as interpretações formais e suas correlações expressivas.

que podemos associar com um gato pequeno, enquanto a vogal *o* é redonda, o que podemos associar com um elefante grandão.

As *diferenças* possuem, ainda, uma distinção: são separadas entre *marcadas* e *não-marcadas*. É possível reconhecer um termo marcado quando este tem um significado muito restrito e, quando utilizado na presença do termo *não-marcado*, atribui a ele um significado específico. Na língua portuguesa, por exemplo, “homem” é um termo *não-marcado* e “mulher” é um termo *marcado*, porque “‘homem’ (não-marcado) pode ser usado para referir-se, geralmente, a toda humanidade, enquanto ‘mulher’ (marcado) indica, invariavelmente, o gênero [...]”¹⁴ (HATTEN, 1994, p. 35). Dessa forma, a palavra “homem” adquire um significado específico na presença da palavra “mulher”, um termo *marcado*. Um termo perfeitamente simétrico a *mulher* em português seria, então, “varão”, e não “homem”.

Isso, todavia, não é igual em todas as línguas. Em romeno, por exemplo, a palavra *om* traduz o português *homem*. As duas palavras possuem a mesma raiz, do latim *homo*. Enquanto no português (bem como no francês e outras línguas latinas) *homo* tornou-se tanto o termo para *humanidade* quanto para *varão*, no romeno, *om* (também derivado de *homo*) é usado exclusivamente para indicar um ser humano. Para mulher, o termo usado é sempre *femeie*. Para indicar o termo *varão*, o romeno tomou uma característica distintiva para representá-lo: *bărbat*, do latim *barbātus*, “com barba”.

Na música, não é difícil encontrar oposições assimétricas, com termos *marcados* e *não-marcados*. Um exemplo, dado por Hatten, é o modo maior no estilo clássico. Na música setecentista, o modo maior está para o *não-trágico* assim como o modo menor está para o *trágico*. Apesar de raras exceções, como a ária “Che farò senza Euridice”, escrita por C. H. Gluck, as músicas trágicas são exclusivamente colocadas em modo menor, enquanto o modo maior pode abarcar diversas outras correlações expressivas. Isso se deve, especialmente, pelo advento da ópera *buffa*, que, ao longo do século dezoito, dominou todos os espaços musicais. A consequência dessa predileção pela música *buffa* foi que, dentro de um século, a música cômica tornou-se o lugar-comum da composição setecentista, ou seja, a música cômica, não-trágica, era a música “normal”. Outros estilos, como a música eclesiástica, e o trágico, como na ópera séria, passaram a ter não só conotações muito específicas, mas

¹⁴ “‘man’ (unmarked) can be used to refer generally to all mankind, whereas ‘woman’ (marked) invariably specifies gender [...]”

estavam presentes em espaços muito precisos, tendo sido observado um declínio ao longo do século de Rousseau. O estilo cômico, aliás, teve seu impulso, segundo Allanbrook (2014, p. 8), “por sua expulsão do teatro sério pelos reformadores da Arcádia”¹⁵.

Um outro exemplo de aplicação da *marcação* na música, ligado ao predomínio da música cômica, no século dezoito, é a terça picarda, discutida em Hatten, 1994, p. 39 - 41. A terça picarda ocorre quando, numa música em modo menor, o último acorde da peça tem a terça elevada para ser um acorde maior. Na música barroca, a terça picarda era *marcada* em relação à terça menor, porque a picarda ocorria com menos frequência. Todavia, a terça picarda se consolidou estilisticamente, até tornar-se não uma possibilidade especial de finalização de músicas em modo menor, mas uma finalização *esperada*. A picarda passa a ser, então, *não-marcada*, pois torna-se convencional, como se sempre fosse esperado escutar esse efeito de “luz no fim do túnel” que a terça picarda traz. Quando isso se estabelece, terminar uma música em modo menor *sem* a picarda passou ser interpretado como uma recusa do final esperado, uma “negação do final feliz” que a picarda traria.

A história da terça picarda demonstra duas coisas: 1) as possibilidades de crescimento de um estilo, e 2) como os termos *marcados*, mesmo que seus significados tenham sido perdidos, continuam presentes nas obras, como “rastros” do que já foi convencional ou não-convencional em um estilo. Em outras palavras, mesmo que não se saiba o que um gesto musical signifique como, por exemplo, na música de F. Landini, ou C. Monteverdi, ou L. Nono, seu “rastro” ainda permanece presente e passível de ser reconhecido por meio do reconhecimento dos termos *marcados* e *não-marcados*.

A presença do “rastro” formal das oposições e da possibilidade de interpretar esse “rastro” expressivamente (como, por exemplo, ver na negação da picarda uma “negação da luz no fim do túnel”) permite interpretar as oposições no nível formal e no nível expressivo, o que é indicado por Hatten, 1994, p. 37, conforme tabela 1-1, abaixo.

¹⁵ “[...] by its expulsion from the serious stage by the Arcadian reformers.”

Oposições estruturais	
A (<i>marcado</i>)	B (<i>não marcado</i>)
↑↑ correlação ↓↓	
X (<i>marcado</i>)	Y (<i>não-marcado</i>)
Oposições expressivas	

Tabela 1-1 Organização de termos marcados e não-marcados. In: HATTEN, 1994, p. 37.

As oposições estruturais e expressivas podem extrapolar casos pontuais, como a terça *picarda* ou oposições entre modo maior e modo menor, e podem chegar a ser o germe de organização de peças musicais inteiras. Este princípio rege o que é conhecido como estudos de *narratividade* musical. Márta Grábocz diz que “em nossos dias, nenhum estudioso da narratologia se aventuraria a definir esta disciplina ou a traçar sua história, pois cada pessoa competente está convencida, seguindo o exemplo de Angsar Nünning, que ‘toda tentativa deste gênero está fadada ao fracasso¹⁶’” (GRÁBOCZ, 2009, p. 59-60). Grábocz cita, por exemplo, oito exemplos de autores que usam diferentes métodos de narratividade para analisar a forma de organização de uma obra musical (*idem, ibid.*, p. 25):

- 1) Jean-Jacques Nattiez, que toma de Jean Molino a *tripartição* da obra musical em nível poético, nível neutro e nível estésico;
- 2) Eero Tarasti, que utiliza os modelos generativos de Greimas e, a partir deste modelo, se ocupa em desenvolver sua teoria da *semiótica existencial*;
- 3) Raymond Monelle, inspirado em Greimas, Peirce, Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre e Graham Daldry;
- 4) Robert Hatten, que, a partir dos modelos de *marcação* desenvolvidos por Michael Shapiro, desenvolveu sua teoria dos *gêneros expressivos* (que será explicada em breve, abaixo) e criou a noção de *tropo*, o qual consiste na

¹⁶ De nos jours, aucun narratologue ne s’aventurerait à définir la narratologie ou à en tracer l’histoire, car chaque personne compétente est convaincue, en suivant l’exemple de Angsar Nünning, que «toute tentative de ce genre est vouée à l’échec».

criação de um sentido novo a partir da sobreposição de duas ideias preexistentes;

- 5) Vladimir Karbusicky, criador da teoria de formas musicais históricas, a partir da teoria semiótica de Peirce;
- 6) Nicolas Meeùs e Jean-Pierre Bartoli, os quais exploraram a música sob a teoria de Hjelmslev;
- 7) Bernand Vecchione, inspirado em Greimas e Paul Ricœur; e
- 8) A própria Márta Grábocz, que aplica elementos de semântica estrutural, sobretudo a gramática narrativa de Greimas, na música.

O objetivo de todos os diferentes modelos não é mais do que “encontrar as regras, as estratégias de organização de significados: estratégias que variam de uma época histórica a outra, de um estilo a outro, da obra integral de um compositor a outro, etc”¹⁷ (*ibid.*, p. 27). Por esta razão, Grábocz usa o termo “narratividade musical” (ou “narratologia musical”) para “falar do modo de organização expressiva de uma obra instrumental. A análise narrativa na música visa ao funcionamento da música do ponto de vista da formação de unidades expressivas [...]”¹⁸ (*idem, op. cit.*, p. 16). As unidades expressivas, como visto acima, são constituídas por correlações culturais existentes entre forma e expressão, e podem ser motivadas por oposições.

Pode-se dar um breve exemplo de como uma música pode ter uma organização expressiva a partir de oposições utilizando-se uma canção infantil brasileira: “cai, cai, balão”, vista na figura 1-2, abaixo.

¹⁷ “trouver les règles, les stratégies d'organisation des signifiés: stratégies qui varient d'une époque historique à une autre, d'un style à un autre, de l'œuvre intégral d'un compositeur à celui d'un autre, etc.”

¹⁸ “[...] parler du mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale. Autrement dit, l'analyse narrative en musique viserait le fonctionnement du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives [...]”

Figura 1-2 Cai, cai, balão

É possível separar a análise da canção “cai, cai, balão” em duas partes. A primeira consiste numa análise formal, que visa a entender como os elementos internos se organizam. A segunda parte consiste em analisar a relação texto-música para verificar como eles confluem para o reforço de um sentido cantado pelas crianças.

A canção está organizada em duas frases, uma de apresentação e outra de continuação, conforme pode ser verificado nas linhas inferiores na figura 1-2. A primeira frase consiste no movimento harmônico de I a V, enquanto a segunda frase completa o movimento precedente ao atingir I.

O motivo da canção está indicado pela linha pequena logo no início da figura 1.1, englobando quatro notas, de *sol* a *mi*. Este motivo descendente começa no quinto grau da escala e termina no terceiro; logo, nota-se que o objetivo do motivo, para atingir o repouso, é chegar até o *dó*, primeiro grau da escala. O motivo de quatro notas, então, é cantado duas vezes, até ser expandido para seis notas (“na rua do seu João”). O motivo trava no *ré*, a nota errada. Ele, então, deve tentar fazer outra coisa para chegar ao *dó*. O que o motivo decide fazer é introduzir um elemento conflitante, ser invertido e encurtado para três notas (“não cai não”). A inversão surte o efeito desejado e, após uma segunda expansão do motivo, agora com sete notas, a melodia consegue chegar até o *dó*, o fim desejado para a canção, e que força as crianças a inventarem outra brincadeira.

O percurso da canção pode, portanto, ser resumido da seguinte forma:

Frase A: motivo $\Rightarrow$ repetição $\Rightarrow$ expansão $\nRightarrow$ nota errada

Frase B: motivo invertido $\Rightarrow$ repetição $\Rightarrow$ expansão $\Rightarrow$ nota certa

Tabela 1-2 Organização musical de “cai, cai, balão”

O texto da música, por sua vez, segue uma organização parecida com a organização musical. Há, de início, a expressão de um desejo (“cai, cai, balão”) e um local para a realização deste desejo (“na rua do seu João”), o que revela ser uma pequena peraltagem - talvez seu João não gostasse de crianças. Caindo em si, as crianças percebem que não é uma boa ideia ter um balão caindo na rua do seu João e, então, se arrependem (“não cai não...”). Por fim, as crianças desejam que o balão caia num local mais seguro e que não cause dano ao seu João (“cai aqui na minha mão”).

Ao se comparar o texto e a música de “cai, cai, balão”, percebe-se que há uma espécie de união de sentidos. A queda do balão é indicada pelo motivo descendente na música. A frase “na rua do seu João” é indicada musicalmente pela expansão do motivo de queda; fazer um balão cair na rua do seu João, todavia, não parece certo, e a melodia termina, logicamente, na nota errada. A meninada, então, se arrepende, e o motivo musical é invertido, passando a ter uma direção ascendente, a qual é, exatamente, a negação da direção descendente do motivo inicial do “cai, cai”. Quando as crianças terminam por escolher um local apropriado para a queda do balão (“aqui na minha mão”), finalmente o motivo se expande e a melodia consegue chegar ao objetivo: tanto a nota dó quanto a mão da felizarda criança. Esta resolução pacífica agrada e tem, certamente, tanto a simpatia quanto a aquiescência daqueles que ouvem, de largo, as peraltices das crianças.

A pequena análise da canção “cai, cai, balão” mostra, de uma maneira simples, os princípios da análise narrativa e, também, de como encontrar intenções expressivas na música.

Sobre os princípios da análise narrativa, Byron Almén (2004, p. 19-20) elenca duas etapas que devem ser realizadas:

1. identificar os elementos musicais conflitantes (quer sejam motivos, temas, ou mesmo aplicações alternativas de regras musicais); e
2. identificar o polo musical que atrai a simpatia do ouvinte, o que não implica num maior gosto auditivo (“gosto mais desta parte, quero que ela vença”), mas sim numa expectativa de resolução dos elementos conflitantes que foram identificados.

A primeira etapa corresponde à melodia que sai do quinto grau da escala (sol), mas não consegue chegar no primeiro grau (dó). A segunda etapa corresponde à escolha do motivo descendente e a resolução em dó como polo de atração do ouvinte.

Qualquer que seja o polo de simpatia do ouvinte, ele pode perceber algo muito claro no “cai, cai, balão”: a música tem a função de realçar e confirmar o que é dito pelas palavras. Se, por exemplo, o balão está caindo, a música realiza escalas descendentes; se as crianças se arrependem do desejo de cair o balão na rua do seu João, a música realiza escalas ascendentes rapidamente, o que representa a negação da queda. Leonard Ratner descreve esse tipo de procedimento como *pictorialismo* (1980, p. 25). O pictorialismo é um dos diversos tipos de signos extra-musicais descritos por Ratner, que os cunhou de *tópicas musicais*, e foram, posteriormente, desenvolvidos por K. Agawu, W. Allanbrook, M. Grábocz, R. Hatten, D. Mirka, entre outros. As tópicas musicais, como diz Ratner (1980, p. 9), são figuras musicais formadas a partir das interações da música com a poesia, drama, ópera, cerimônias religiosas, danças, ou seja, dentro dos diversos ambientes sociais onde a música está inserida, sobretudo no século XVIII. As tópicas são signos musicais que, como todo signo, “só pode funcionar e ser entendido no contexto de um continuum ou ‘semiosfera’ de signos (Lotman et al. 1975). [...] A semiosfera permite a vida de qualquer signo dentro de seu domínio”¹⁹ (TARASTI, 2002, p. 5-6)²⁰.

As tópicas musicais começaram a tomar vida durante a mudança estilística que a ópera cômica trouxe à música. A mistura de estilos da ópera *buffa* obrigou os compositores a buscarem fluxos de contrastes que representassem a dinâmica da vida cotidiana, cheia de movimento e mudança. Foi na própria música já existente que os compositores encontraram materiais para configurar esses fluxos. Caça, guerra, danças, igreja, fazem parte da multidão de atividades sociais que havia no século XVIII, nas quais a música era um componente vital. A vida nos nossos dias em nada é

¹⁹ "... a sign can only function and be understood against the background of a continuum or "semiosphere" of signs (Lotman et al. 1975) [...]. The semiosphere enables the life of any sign within its domain."

²⁰ Iuri Lotman se inspirou diretamente na biosfera, termo cunhado por V. I Vernardisk, para propor a ideia de semiosfera. Como o próprio Lotman diz, “se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos” (LOTMAN, 1996, p. 12).

diferente da vida do século XVIII, ou do século VIII, ou do século VIII a.C., quanto à relação entre música e atividade social.

O musicólogo Raymonnd Monelle dá um exemplo de como a utilização de materiais musicais vindos dos mais diferentes contextos pode dar uma riqueza de significados à música. Monelle (2006, p. 3ss) fala sobre a Sinfonia nº 6 de J. Haydn. Esta sinfonia foi apelidada de *Le Matin* (“A Manhã”). Os ouvintes modernos desta sinfonia, os quais já sabem de antemão que ela é apelidada de “a manhã”, podem fazer uma hipótese simples do porquê a sinfonia foi assim chamada. A sinfonia tem uma introdução lenta, que começa *piano*, e faz um *crescendo*, até o término da introdução, iniciando, então, o tema alegre do primeiro movimento. O ouvinte hodierno pode pensar: “a música começa lenta e *piano*, “preguiçosa”, e vai crescendo até o *forte*, e então entra o tema rápido e alegre do primeiro movimento. Isso é *como se fosse* o sol, que começa raiando fraquinho, preguiçoso, para despontar, até que cresce e, quando percebemos, é dia!” Esta é uma interpretação interessante, baseada em boas correlações entre forma e expressão (a chave desta correlação, no ouvinte, está no “*como se fosse*”).

A interpretação do ouvinte está correta, e era prevista na época da sua composição (1761). Todavia, Monelle fornece uma informação que muda nossa interpretação. O alegre tema, subsequente à introdução, é tocado pela flauta e ecoado pela trompa. O tema, na trompa, lembra muito os toques da *trompe de chasse*, instrumento utilizado, como o nome diz, na caça, principal esporte da nobreza europeia setecentista. A caça era, também, um esporte praticado pela manhã. Ao saber-se disso e reconhecer a tópica de caça, nossa interpretação da música é enriquecida e ampliada. Se a identificação e compreensão dessas “citações musicais comuns” que são as tópicas pode enriquecer nossa escuta, quanto mais não é prazeroso identificar e compreender os momentos em que os compositores não se detinham em somente citar materiais musicais dos mais diversos meios culturais, mas se aplicavam em transformá-los e combiná-los. A esse processo de combinação e transformação das tópicas musicais, Robert Hatten deu o nome de *tropificação*.

No início do capítulo foi citado um exemplo de modificação de uma tópica: o início da sonata *Les adieux*, de L. van Beethoven. Ela se inicia com uma música de caça tocada do modo inverso (descendente) e termina numa cadência de engano. Essas duas modificações fazem o tema de caça passar a ter um ar melancólico, indicando um adeus. Isto mostra como a modificação de alguns parâmetros nas

figuras musicais já conhecidas, que são as tópicas, pode trazer grande variedade de sentidos. A *tropificação* é um processo que tem o mesmo fim: dar uma variedade de sentido a algo já conhecido. Porém, ela faz isso por outro meio.

“A tropificação na música pode ser definida como a união de dois tipos de estilos incompatíveis em um único local para produzir um significado expressivo único a partir de sua colisão ou fusão” (HATTEN, 2004, p. 68)²¹. Pode-se dizer que a junção de dois estilos para formar um significado novo é chamada da *tropo*.

Um exemplo de *tropo*, dado por Hatten, está no tema de abertura do *finale* da Sonata para Piano em Lá maior de L. von Beethoven, op 101. O tema de abertura do *finale* apresenta a justaposição de três tópicas: fanfarra, estilo culto e *musette* pastoral. A junção das três tópicas é interpretada por Hatten como uma “afirmação (a autoridade do estilo culto) heroica (fanfarra) elevada a um patamar mais alto (as conotações da pastoral para Beethoven) - portanto, uma vitória interna definitiva do espírito” (1994, p. 171). Outros exemplos (menos transcendentais e com um melhor humor) de *tropificação* estão no *finale* da Sinfonia nº 104 de J. Haydn e na canção “Certain rat”, cantada por Brander, na *Danação de Fausto*, escrita por H. Berlioz. O *finale* da Sinfonia 104 de Haydn brinca com o estilo baixo de uma dança pastoral rústica e o eleva ao estilo alto por meio de uma fuga. A canção “Certain rat”, de Berlioz, é cantada por um beerrão que conta a seus companheiros como um rato morreu envenenado; os ébrios companheiros, condoídos pela morte prematura do rato, cantam “requiescat in pace, amen” para o defunto. A música da canção começa com um estilo burlesco, para um recitativo, passa por um coral e termina numa fuga e coral. Uma “peça magistral” (nas palavras de Brander). O resultado é capaz de arrancar algumas gargalhadas do público, animados pelas palavras de Mefistófeles sobre a canção: “veremos, doutor, a bestialidade em toda a sua candura.”²²

A possibilidade de justaposição de tópicas para formar significados ricos indica uma outra possibilidade de interação das tópicas. Como dito acima, a ópera *buffa* trouxe à música uma dinâmica de oposições. Na análise da Sonata em Ré (K284) de W. A. Mozart, Leonard Ratner consegue, por exemplo, encontrar mais de dez tópicas diferentes, somente na exposição (1991, p. 617-618). Essas oposições podem formar, por exemplo, significados expressivos complexos, como é o caso da *abnegação* (sobre

²¹ “Troping in music may be defined as the bringing together of two otherwise incompatible style types in a single location to produce a unique expressive meaning from their collision or fusion.”

²² “Nous allons voir, docteur, la bestialité dans toute sa candeur.”

a qual será falado no capítulo 2). Ela é formada musicalmente pela combinação de movimentos ascendentes e descendentes *marcados*, que podem ser correlacionados à submissão, negação de uma implicação, e um senso de resignação que culmina num “[...] efeito espiritual positivo resultante da aceitação de uma situação menos que desejável”²³ (HATTEN, 1994, p. 59).

As oposições que ocorrem durante a música, das quais as tópicas são uma parte importante, também dão origem a um outro fenômeno, ao qual Hatten cunha de *gêneros expressivos* (1994, Capítulo III).

Os *gêneros expressivos* são definidos como uma “categoria de obras musicais baseadas na implementação de esquemas de mudança-de-estado (trágico-ao-triunfante, trágico-ao-transcendente) ou na organização de estados expressivos em termos de um campo tópico abrangente (pastoral, trágico)”²⁴ (*idem*, op. cit., p. 290). Os gêneros expressivos, segundo a definição de Hatten, são diferentes dos gêneros formais e esquemas formais. Para os gêneros formais, pode-se citar sinfonia, quarteto, suíte, sonata, fantasia, e outros. O que caracteriza tanto gêneros quanto esquemas formais são questões técnicas, como instrumentação, número de movimentos, organização dos movimentos (por exemplo, se é uma compilação de danças, se os movimentos são lento-rápido-lento-rápido, etc), organização dos materiais e tonalidades dentro dos movimentos (AB, ABA, ABACA, etc). Para os esquemas formais, pode-se citar forma sonata, ternário, rondó, etc.

As oposições que constituem as mudanças de estado nos gêneros expressivos podem ser mapeadas usando dois conjuntos de oposição: estilos (alto, médio e baixo) e modos (maior e menor). Nessa matriz, uma música que tenha uma oposição menor-menor dentro do estilo alto está no gênero expressivo trágico-ao-transcendente; se essa mesma oposição de modo estiver no estilo médio, será um heróico-épico, para citar dois exemplos. Na obra de Beethoven, eles podem ser encontrados, respectivamente, no *opus* 106 III (cujas análises de Hatten será mostrada no capítulo seguinte) e no primeiro movimento da Terceira Sinfonia. Os casos nos quais o gênero expressivo é constituído a partir de “estados expressivos em termos de um campo tópico abrangente” podem ser escutados na *opus* 28 I (representando o campo tópico

²³ “[...] positive spiritual outcome resulting from acceptance of a less than pleasant situation.”

²⁴ “Category of musical works based on their implementation of a change-of-state schema (tragic-totriumphant, tragic-to-transcendent) or their organization of expressive states in terms of an overarching topical field (pastoral, tragic).”

pastoral) e *opus* 13 I (representando o campo tópico trágico), ambos tomados de Beethoven.

As mudanças de estado, no entanto, não são exclusividade dos gêneros expressivos, cunhados por Hatten. O musicólogo Byron Almén se apoia na teoria de Hatten para desenvolver uma teoria da narratividade, cujo esboço já foi traçado acima.

Para melhor esclarecimento, é importante, ainda, destacar que a narratividade na música pressupõe (1) um problema musical e (2) figuras marcadas e não-marcadas que formam pólos musicais distintos. Almén propõe a associação das alcunhas *ordem* e *transgressão* para cada um dos pólos musicais contrastantes. Também propõe analisar o resultado do embate entre os polos como *vitória* e *transgressão*. Ao fazer isso, cria-se uma matriz com quatro possibilidades (ALMÉN, 2003, p. 18):

1. vitória + ordem;
2. derrota + transgressão;
3. derrota + ordem; e
4. vitória + transgressão.

Cada um dos quatro esquemas narrativos acima pode ser associado a uma estratégia narrativa: (1) romance, (2) tragédia, (3) ironia, e (4) comédia, que possuem, cada uma, características musicais distintas (ALMÉN, 2003, p. 29 – 31):

1. A estrutura de Romance empregará cuidadosamente a tensão para criar um efeito estático, porém progressivo. Em peças como o Bolero de Ravel, há um progressivo aumento no volume e na densidade da textura e na segurança semântica, sugerindo uma vitória inevitável; a prevalência temporal de uma unidade temática sobre outra e o uso de músicas nostálgicas ou patriotas completam alguns dos possíveis cenários do Romance.
2. Quanto ao arquétipo Trágico, este se desenvolve no emprego de um elemento musical diferente que é impedido de se desenvolver livremente; há ênfase num tema subordinado que usurpa, temporariamente, o material inicial, o qual é suprimido; tópicos musicais relacionadas a tristeza e destino, como no último movimento da Sexta Sinfonia de Mahler.
3. O arquétipo *Ironia* é caracterizado por um cenário com música fragmentada ou “caótica”, na qual o ouvinte tem dificuldade de formar algum sentido particular; peças que, como Concerto de Brandemburgo número 5 de Bach, iniciam de maneira convencional, mas que são fragmentadas e adquirem uma

textura complexa pelo uso contínuo de algum parâmetro ou processo; ou ainda tópicos que tendam para o exagero ou a paródia.

4. O arquétipo *Cômico* tem como característica principal a reconciliação, por meio da emersão de uma nova ordem desejada, provinda de uma ordem não desejada. O elemento da reconciliação é importante para a comédia porque a supressão da velha ordem criaria um arquétipo trágico. Seus cenários musicais possíveis incluem um tema ou motivo musical que, primeiramente, é incapaz de atingir um objetivo tonal ou de registro, mas acaba conseguindo-o. Um tema escondido ou subsidiário tem, ao final, uma posição principal. Os movimentos musicais que inicialmente se opunham chegam a uma síntese musical – o que pode ser diferenciado do romance pelo alto nível de incerteza inicial. Um tema ou motivo com algum elemento problemático perde esse elemento e, então, alcança um desenvolvimento musical completo. Há ainda tópicos sugerindo humor, heroísmo, vivacidade, que reforçam o tom eufórico da resolução Cômica.

Os quatro arquétipos narrativos e os gêneros expressivos são ferramentas úteis para interpretar *expressivamente* uma obra musical, pois ambos podem ser aplicados simultaneamente à análise. Uma obra com arquétipo narrativo cômico, por exemplo, tem, facilmente, um gênero expressivo heróico-épico ou trágico-ao-transcendente. É possível, também, simultaneamente, associar um gênero expressivo trágico ao arquétipo trágico, o pastoral ao romance, havendo muitas outras possibilidades de associações. Todas elas, entretanto, surgem pelas oposições de materiais musicais. Estes dependem das escolhas feitas pelos compositores antes de começarem a escrever a música. As oposições musicais, as tópicos, a narrativa, o gênero, tudo dependerá das escolhas. Para melhor entendê-las, no próximo capítulo será feito um estudo das mesmas.

2. A INFLUÊNCIA DAS ESCOLHAS COMPOSICIONAIS NA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL

2.1 O *próprio* da Missa de Santa Cecília

Na música do Padre José Maurício Nunes Garcia, o uso extensivo de tópicos musicais e suas diversas configurações confluem para formar significados. Isto acontece porque usar um elemento numa obra é uma escolha pontual. Escolher e usar o mesmo elemento em outras obras, com diversas combinações, é uma questão de estilo. Planejar a obra em torno de um elemento específico, de um campo expressivo determinado, e usá-lo como símbolo de uma cultura indica o uso consciente da música a fim de elaborar significados que comuniquem algo aos ouvintes.

Machado Neto, na sua análise da Missa de Nossa Senhora da Conceição, de 1811, se debruça sobre a comunicação existente entre o compositor e os ouvintes:

há que se dizer que no processo composicional do século XVIII as escolhas dos materiais expressivos não eram frutos de uma ação criativa, no sentido de uma razão complexa e particular. A sua natureza era a de proporcionar o reconhecimento das estruturas significantes, como o afeto e as tópicas, de tal forma que o jogo entre elas criassem processos dramáticos passíveis de serem ,interpretados'. Era uma natureza dos signos ordenados por uma lógica retórica que acumulava experiências auditivas sedimentadas por uma tradição que reconhecia na música uma possibilidade de oratória tal qual tinham as palavras. Era, sobretudo, um espaço de distinção social (MACHADO NETO, 2016, p. 135).

A Missa de Nossa Senhora da Conceição, objeto de análise de Machado Neto, é a primeira grande missa escrita por José Maurício após assumir a Capela Real, no mesmo ano da chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Nesta missa, a tradição retórica é utilizada para realizar musicalmente o dogma da Imaculada Conceição e suas virtudes correlatas, a humildade e simplicidade, como ouvidas no evangelho segundo São Lucas. Para ter êxito comunicativo, o mestre-de-capela se serviu da retórica napolitana, misturando o estilo eclesiástico com motivos da ópera *buffa*. Isto é simbolizado no afeto de júbilo (através do estilo eclesiástico) e no campo expressivo recorrente às sonoridades da dança rústica pastoral. A união desses

diversos materiais musicais resulta numa tragicomédia. Este é, também, o gênero usado na abertura da Missa de Santa Cecília.

A missa encomendada pela irmandade da padroeira dos músicos foi a última composta por Padre José Maurício, em 1826. Esta é a missa de maior extensão do compositor, que nela musicou todo o *ordinário*²⁵: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*.

O *próprio* da missa dedicada à mártir romana, como de praxe, não é musicado. Todavia, nele encontramos uma fonte dos afetos que vão reger a compreensão teológica da missa. O *introitus* da Missa de Santa Cecília é a proclamação do Salmo 118:46-47 (segundo a *vulgata*), que pode ser visto na tabela 2-1, abaixo.

Latim	Português
<p><i>Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum, et non confundear: et meditabar in mandatis tuis quæ dilexi nimis.</i></p> <p>Ps. <i>Beati immaculate in via : Qui ambulant in lege Domini.</i></p>	<p>Falei de teus testemunhos na presença dos reis, e não me envergonhei: meditei em teus mandamentos os quais sobremodo amei.</p> <p>Ps. Benditos os imaculados na vereda: Que andam na lei do Senhor.</p>

Tabela 2-1 Introitus da Missa de Santa Cecília. Tradução nossa.

O texto do *introitus* desta missa aponta para afetos de coragem de, mesmo frente aos reis, não tropeçar e guardar os mandamentos. A recompensa é a bem-aventurança dos imaculados que se guardaram puros andando na lei. Pode-se supor, então, que afetos de coragem e pureza terão parte nas escolhas musicais que o compositor fará ao escrever a música da missa.

²⁵ A missa romana é composta por duas partes: o *ordinarium missae* e o *proprium missae*. O *ordinário* é a parte fixa em todas as missas, enquanto o *próprio* é uma parte modificável de acordo com a festa celebrada ou santo comemorado no dia da missa.

Os outros textos do *proprium* (*coleta, epístola, gradual, aleluia, evangelho, ofertório, oração secreta do sacerdote, comunhão e pós-comunhão*), corroboram os afetos de coragem frente aos reis, mostrados no *introito*. Para isso, destacam-se alguns trechos, como 1) *coleta*, 2) *evangelho*, 3) *comunhão*, e 4) *gradual*.

A *coleta*, na qual se pede a Deus que seja dado aos fiéis imitarem a vida de Santa Cecília.

O *evangelho*, em que o povo escuta a Parábola das Dez Virgens. Esta parábola narra o que aconteceu com dez virgens, as quais esperavam pelo noivo; cinco eram prudentes e cinco eram néscias. Na chegada do noivo, somente cinco estavam preparadas e vigiavam, por isso somente elas acharam-se prontas para entrarem na festa das bodas.

A *comunhão*, um dos últimos atos da missa, quando o *cantor*, ecoando os mesmos afetos do *introitus*, recita “Envergonhados sejam os soberbos, os quais injustas iniquidades praticaram para comigo: eu, todavia, em teus mandamentos serei exercitado, nos teus estatutos, mas não serei envergonhado” (*Confundántur supérbi, quia injúste iniquitátem fecérunt in me: ego autem in mandátis tuis exercébor, in tuis justificatiónebus, ut non confúndar*).

O *gradual*, o qual pode ser lido na tabela 2-2, abaixo.

Audi, filia, et vide, et inclína aurem tuam:	Ouçá, filha, e vê, e inclina teu ouvido:
quia concupívit Rex spéciem tuam.	pois o Rei deseja tua beleza.
Spécie tua et pulchritúdine tua inténde, próspera procéde et regna	Na tua beleza, cavalga triunfante, e reina

Tabela 2-2 Gradual da Missa de Santa Cecília. Tradução nossa.

Verifica-se, portanto, que o *proprium* da missa envolve o ofício litúrgico numa série de afetos relacionados, os quais o compositor aplicado saberá imbuir na música,

por meio de figuras recorrentes conhecidas dos ouvintes, chamadas de tópicas musicais.

As tópicas musicais têm papel relevante na Missa de Santa Cecília, sobretudo na parte orquestral. Nesta missa, a orquestra possui temas importantes e distintos do coro, o que agrega muitos elementos para a interpretação das obras, pois não há grande diversidade de tópicas musicais no coro. O coro, na Missa de Santa Cecília, é sempre conduzido por melodias simples, geralmente homofônicas. A orquestra, portanto, tem o papel de conduzir as mudanças tópicas. Estas estão presentes claramente na parte instrumental, cuja influência não se nota tão intensa na parte vocal.

Um exemplo que mostra a condução orquestral dos *significados expressivos* na Missa de Santa Cecília está na repetição do *Kyrie eleison*. A seção anterior, *Christe eleison*, termina numa semicadência em dó maior, seguida por uma pausa geral. No retorno da pausa, o coro canta, em homofonia, um material retirado do primeiro *Kyrie eleison* do movimento. Enquanto isso, a orquestra toca diversas variações rítmicas que destoam de todo o movimento e que conduzem à dissolução motívica necessária para realizar a cadência em mi bemol maior (a análise completa pode ser lida no capítulo seguinte). A repetição do *Kyrie eleison* pode ser visto na figura 2-1, abaixo.

Figura 2-1 Repetição do Kyrie eleison na Missa de Santa Cecília.²⁶

Para a efetivação dos afetos dados pelo *proprium* da missa, é indispensável o controle dos elementos que são necessários para elaborar as tópicas musicais. Esses elementos são os mais diversos: tempo, andamento, métrica, tonalidade, modulações, esquemas harmônicos, orquestração, figuras retóricas, tópicas, entre outros. Todos os elementos podem ser habilmente coordenados para criar um significado expressivo.

Os sentidos expressivos não são alheios aos compositores do século dezoito e dezenove. Desde, pelo menos, a doutrina dos afetos do século dezesseis, compositores precisam de estratégias para expressar os sentimentos cantados nas árias de ópera.

Posteriormente, o advento da ópera buffa traz os diálogos e os duos como novo padrão de expressão musical. Os diálogos da ópera buffa retratam uma dinâmica social ao invés do sentimento interior que era retratado nas árias da ópera séria. Segundo Allanbrook (2014, p. 8), “o novo estilo cômico é tanto natural quanto Instável: *buffa* é uma arte de fragmento e fluxo²⁷”. Este é o estilo preciso para “[...] articular um cosmos social inteiro, nobreza e plebe, e cuja ênfase era corporativa: na

²⁶ Todas as indicações da Missa de Santa Cecília são retiradas de José Maurício Nunes Garcia, 1984 [1826].

²⁷ “The new comic art is both natural and Protean: buffa is an art of fraction and flux.”

éthé ao invés da *pathé*, na exibição do comportamento da personagem ao invés da expressão discursiva das paixões²⁸ (op. cit., p. 14).

A maneira como os personagens são retratados na ópera buffa pode ser vista na primeira ária do *intermezzo La serva padrona*, de G. B. Pergolesi. O texto cantado pelo nobre Umberto, personagem da ópera de Pergolesi, dá o tom a todo o *intermezzo*, o qual expressa as reclamações do patrão pelo serviço dado à serva e que não é agradecido! A ária interpretada por Umberto está na tabela 2-3, abaixo.

Italiano	Português
Aspettare e non venire, Stare a letto e non dormire, Ben servire e non gradire— Son tre cose da morire!	Esperar e não ter quem venha, Deitar na cama e não dormir, Bem servir e não ser agradecido São três coisas que matam!

Tabela 2-3 Texto da primeira ária de Umberto em *La serva padrona*

Na análise dessa ária feita por Allanbrook (2014, p. 12 - 13), a autora observa que “os elaborados melismas da ópera séria estão ausentes nas palavras emblemáticas como *amore* ou *furore*: a ira de Umberto é comunicada por acentos musicais, linhas crescentes, e pausas retóricas; autoconsciência textual não está em vista aqui²⁹.” O que está em vista, entretanto, é a caracterização vívida da personagem, o que é atingido ao se mostrar homens e mulheres “em ação” (p. 15). Esta ação, por sua vez, é vista no fluxo rápido e diverso dos materiais musicais, o que demanda um controle e precisão no uso desses materiais. Como G. Pergolesi poderia ter caracterizado Umberto sem controlar as linhas melódicas, acentos, pausas, registros, etc?

A escolha dos elementos musicais – e, conseqüentemente, toda a expressão da obra – está conectada ao entendimento expressivo da música. Esta interpretação não é diferente na música religiosa. Na vívida caracterização dos dogmas na Igreja, a estratégia musical é composta para deleitar, mover e ensinar a doutrina eclesiástica.

²⁸ “[...] articulated an entire social cosmos, highborn to lowly, and its emphasis was corporative: on *éthé* rather than *pathé*, on character-signaling behavior rather than on the discursive expression of the passions.”

²⁹ “Absent are seria’s elaborate melismas on emblematic words like *amore* or *furore*: Umberto’s anger is communicated by musical accents, rising lines, and rhetorical pauses; textual self-consciousness is nowhere in view.”

No *introitus* da Missa de Santa Cecília, os versos empregados apresentam o *locus* do dogma: a abnegação. Esta, como já citada no primeiro capítulo, e aqui ampliamos, consiste na “desejada resignação como aceitação espiritual de uma situação (trágica) que conduz a um estado interior positivo, implicando transcendência³⁰”, conforme definido pelo musicólogo americano Robert Hatten (1994, p. 287).

2.2 O caso da Abnegação

A definição de abnegação já traz em si três situações imprescindíveis para que ela ocorra: (1) a inversão do que é desejável; (2) a aceitação desta inversão; e (3) a transcendência decorrida da aceitação. Estes estágios, presentes na definição, podem ser explicados assim:

1. O primeiro estágio é a apresentação de uma situação trágica, inversa ao que é desejável, sendo ao mesmo tempo indelével, na qual há a possibilidade de uma escolha. Esta consiste na reação frente à situação fatídica. A situação deve ser indelével pois, se puder ser evitada, a escolha resultante da tragédia passa a não ser uma escolha livre. É justamente a liberdade da escolha que torna possível algum mérito na ação.³¹;
2. A seguir, frente à tragédia, esta se torna algo desejável para a personagem, a qual aceita a tragédia e se submete a ela e às suas consequências. A tragédia, neste caso, aparece em duas formas possíveis que dependem do tipo de literatura. Se a literatura for secular, a tragédia é a manifestação do destino; na literatura religiosa, é a revelação da Providência. Em ambos os casos ela torna-se desejável por representar algum tipo de realização plena da personagem. Se assim não fosse, a tragédia não poderia ser desejável;

³⁰ “Willed resignation as spiritual acceptance of a (tragic) situation that leads to a positive inner state, implying transcendence.”

³¹ É possível ver esta situação trágica, por exemplo, na maioria dos filmes com temas heróicos. Nos filmes de super-heróis, por exemplo, a ação do filme não está baseada somente no uso dos poderes para combater o mal. Parte principal da trama geralmente estará num conflito pessoal no super-herói: esconder a identidade para preservar pessoas queridas e, ao ter a identidade descoberta, o vilão infringe algum mal a essas pessoas, levando o herói a uma escolha (“quem devo salvar?”), cujo resultado é, geralmente, o sacrifício do herói para poder salvar a todos.

3. Por fim, vem a realização da personagem por meio da aceitação da situação trágica que é, primeiro, um estado interior positivo. Por esta razão a definição diz que a aceitação é “espiritual”, pois aqui trata-se, sobretudo, de um estado interno, dado que situações trágicas trazem sofrimento. O estado interior positivo, por sua vez, implica uma transcendência, ou seja, o estado final do agente, após a aceitação da tragédia, e é superior ao estado anterior à realização espiritual.

Percebe-se que a *abnegação* possui características que a aproximam tanto da comédia quanto da tragédia. Se a narração não contivesse o elemento do destino ou da Providência, ela seria uma comédia, devido ao fim eufórico. Se a narração não possuísse uma transcendência, devido à transfiguração do sofrimento, ela seria uma tragédia. Ou seja, no gênero expressivo da abnegação, “... o trágico não é destruído (como na comédia), nem ele é permitido ser dominante (como na tragédia), ou adicionado em doses judiciosas (como na tragicomédia); no entanto, ele é transcendido³²” (HATTEN, 1994, p. 281).

Os processos que definem a abnegação podem ser transferidos para estratégias musicais. Para que isto dê o efeito expressivo desejado, é preciso haver ao menos três pontos na estratégia musical, análogos aos que formam a abnegação. Eles são:

- (1) uma inversão do que é desejado,
- (2) um desejo de querer esta inversão ou aceitá-la como sendo de uma fonte externa, e
- (3) um resultado positivo vindo dessa aceitação, que, de outra forma, seria tido como trágico.

Hatten (op. cit.) analisa³³ o movimento lento da Sonata *op. 106* de Ludwig van Beethoven, conhecida como *Hammerklavier*, apresentando argumentos de que a estratégia musical é tecida buscando-se expressar a *abnegação*.

Na sua análise do movimento lento da *Hammerklavier*, cujo gênero expressivo Hatten define como *trágico-ao-transcendente*, o autor americano procura os

³² “... the tragic is not dismissed (as in comedy), or allowed to overwhelm (as in tragedy), or added in judicious doses (as in tragicomedy), but rather transcended.”

³³ A análise completa encontra-se no primeiro capítulo de *Musical Meaning in Beethoven* (2004), pp. 11 - 28. Aqui, serão citados somente os principais pontos da análise.

detalhes não usuais da peça, aqueles acontecimentos *marcados*³⁴, que indiquem uma significação expressiva. Estes aspectos não usuais são cinco (p. 11):

- (1) a tonalidade distante de Fá# menor, no contexto de Sib maior (a tonalidade do primeiro movimento da peça),
- (2) um primeiro grupo temático com dois temas de texturas diferentes e justapostos por uma interrupção,
- (3) uma brevíssima transição que modula para VI ao invés de III,
- (4) uma aparente modulação para Si maior próximo ao segundo grupo temático, e
- (5) a aparição de Sol maior, a napolitana, para o retorno final do segundo tema na coda.

Dentre essas características, algumas podem ser exploradas para exemplificar o uso musical da *abnegação*.

A tonalidade de Fá# menor, distante da tonalidade do primeiro movimento, Sib maior, se localiza numa importante *correlação* dentro do estilo Clássico. Na música do século XVIII, dominada pela ascensão do estilo da ópera *buffa*, as tonalidades passam a ter valores expressivos definidos. O modo maior, por ser o mais recorrente e por conseguir ser o veículo de uma gama muito grande de significados, acaba por perder sua saliência, e pode ser ouvido como uma tonalidade “neutra”, não-marcada. O modo menor, ao contrário, passa a conotar frequentemente um significado específico em relação ao modo maior. Este significado é a tragédia.

Na *oposição* que se cria entre *não-trágico*, no modo maior, e *trágico*, no modo menor, a distância das tonalidades dentro do ciclo das quintas também assume uma correlação. Uma tonalidade próxima é tida como *normal*, enquanto uma tonalidade distante é *extrema*. Logo, o movimento lento da Hammerklavier “pode ser interpretado, não sem surpresas, como extremamente trágico” (HATTEN, 1994, p. 13).

Outra oposição significativa analisada neste movimento é a textura no primeiro grupo temático. As duas texturas opostas são a monofônica e a homofônica.

³⁴ Ver capítulo 1.

A textura monofônica pode ser relacionada às cerimônias e à teatralidade, que “podem sugerir um episódio fora da esfera dos eventos reais da peça” (*idem, ibidem*, p. 14). A monofonia também é um gesto de expectativa: por ser uma textura não usual, espera-se que o uníssono seja resolvido em alguma outra textura mais familiar.

A segunda textura do início do movimento, a homofônica, é descrita por Leonard Ratner (1980) como uma tópica que sugere o *estilo culto*³⁵ de um hino, que traz consigo significações religiosas e solenes. Infere-se, portanto, que há significações espirituais e cerimoniais neste movimento. Hatten diz (1994, p. 15) que “alguém poderia razoavelmente interpretar o evento como aparentado com uma vertigem espiritual, ou um tremor de dúvida, que obstrui os esforços prévios para sair da opressão da dor.”³⁶ A oposição de texturas no início da sonata *Hammerklavier* pode ser vista na figura 2-2, abaixo:

Figura 2-2 oposição de texturas no início da sonata *Hammerklavier*

Uma figura harmônica é outro índice de uma vertigem espiritual: a “resolução seis-quatro”³⁷. Caracterizada pela resolução vii⁰⁷/V na dominante seis-quatro, esta transformação sugere um processo de elevação que, no contexto trágico, possui um sentido de transcendência (*op. cit.*, p. 15).

A figura harmônica transcendental da “resolução seis-quatro” está relacionada às funções das resoluções cromáticas. No movimento lento da *Hammerklavier*, a modulação de Fá# menor para Ré maior é realizada com uma figura ascendente cromática no baixo, conforme demonstra a figura 2-3, a seguir:

³⁵ *High style*

³⁶ “... one might reasonably interpret the event as akin to a spiritual qualm, or tremor of doubt, that besets the previous effort to rise out of the oppressiveness of grief.”

³⁷ *Arrival six-four*

o tema de resignação da *Hammerklavier* é resolvido em Fá# maior na recapitulação e (transcendentalmente) resolvido em Sol maior na coda. Levando em conta as associações das aparições anteriores da Napolitana e a aceitação resignada que é ligada ao tema, pode-se interpretar sua aparição na coda como 'transcendência por uma aceitação resignada positiva' - ou *abnegação* espiritual³⁹ (HATTEN, 1994, p. 20).

Na análise de R. Hatten, vê-se como a estratégia musical se desenrola para poder estabelecer um *significado expressivo*. O significado analisado começa com a trágico e passa ao transcendente, o que conclui um processo de abnegação espiritual. As estratégias para desenhar esses significados estão fincadas em grandes tradições, que remontam à *seconda prattica* de C. Monteverdi. Clive McClelland diz que

Durante o período Barroco o compositor era obrigado, como o orador, a aflorar no ouvinte estados emocionais idealizados - tristeza, ódio, amor, alegria, ira, dúvida e assim por diante - e todos os aspectos da composição musical refletiam este propósito afetivo. Embora fosse mais fácil apreciá-lo na música associada a um texto, o objetivo da música instrumental era o mesmo... O compositor barroco planejava o conteúdo afetivo de cada obra ou seção ou movimento de um trabalho com todos os recursos de seu ofício e ele esperava que a resposta de seu público fosse baseada em uma percepção igualmente racional do significado de sua música⁴⁰ (MCCLELLAND, 2012, p. 9).

O conteúdo expressivo da música, em Handel ou Beethoven, para aflorar uma tristeza idealizada ou discursar sobre abnegação, era alcançado pela manipulação dos mesmos elementos. Os compositores, atentos às demandas e expectativas de seus mecenas e suas plateias, encontraram diversas formas de manipular a métrica, as tonalidades, os motivos, entre outros, para atingirem seus objetivos expressivos.

³⁹ "The resignational *Hammerklavier* theme is resolved to F# major in the recapitulation and (transcendently) resolved to G major in the coda. Given the associations of earlier appearances of the Neapolitan and the resignational acceptance linked with the theme, one might interpret its appearance in the coda as "transcendence through a positively resigned acceptance" - or spiritual *abnegation*."

⁴⁰ "During the Baroque period the composer was obliged, like the orator, to arouse in the listener idealised emotional states - sadness, hate, love, joy, anger, doubt and so on - and every aspect of musical composition reflected this affective purpose. While it was easier to appreciate it in music associated with a text, the aim of instrumental music was the same... The Baroque composer planned the affective content of each work or section or movement of a work with all the devices of his craft and he expected the response of his audience to be based on an equally rational insight into the meaning of his music."

2.3 O problema da métrica e da tonalidade

A escolha da métrica é a primeira a ser realizada pelos compositores. Ela restringe quais materiais musicais serão passíveis de serem utilizados. Segundo Caplin (2010, p. 669), “questões de duração, tempo, articulação, estilo e gênero estão entrelaçadas com a métrica⁴¹.” Por exemplo: caso o compositor queira incluir na narrativa musical uma dança rústica como elemento de redenção e expressão de júbilo, ele deve escolher uma métrica dupla, isto porque as principais danças rústicas como a *bourée*, *gavotte*, *contredanse*, entre outras, são incluídas nessa fórmula de compasso. Caso o compositor escolha uma métrica tripla para uma dança, a música provavelmente portará um afeto elevado, dada a relação desta métrica com o minueto em tempos moderados. Exemplos de *bourée*, *gavotte* e *contredanse* podem ser vistos, respectivamente, nas figuras 2-4, 2-5 e 2-6, abaixo:

Figura 2-4 Bourée. In: LITTLE, 2001.

Figura 2-5 Gavotte. In: LITTLE; WERLEY, 2001.

⁴¹ “[...] issues of duration, tempo, articulation, style, and genre are interwoven with those of meter.”

Figura 2-6 Contredanse. In: BURFORD; DAYE, 2001.

As danças, todavia, estão na superfície das restrições que trazem as escolhas métricas. Um outro elemento importante são os pés-métricos. Estes são modos de organização rítmicos que também portam afetos característicos e, por isso, são escolhidos de acordo com o significado expressivo desejado pelo compositor. João Matthenson (cf CAPLIN, 2010) lista 26 padrões inspirados nas métricas poéticas. Entre eles, podemos citar o dáctilo, iâmbico, espondeu, anapesto, troqueu, pírrico, etc. O pé-métrico dáctilo, por exemplo, é o que se escuta em, virtualmente, todo o réquiem escrito no século XVIII (cf MACHADO NETO, 2012; ALMEIDA, 2016; ver abaixo). A organização do dáctilo - longo/curto/curto - é a base do ritmo da marcha; a marcha dentro do contexto da *pathopoeia* - ou seja, da expressão de dor - cria um ambiente disfórico para a expressão cerimonial da morte. O mesmo acontece, por exemplo, no segundo movimento tanto da terceira quanto da sétima sinfonia de Ludwig van Beethoven. Na terceira sinfonia de L. van Beethoven, por exemplo, o movimento lento recebe o nome de Marcha Fúnebre.

A escolha da métrica, portanto, impõe restrições que articulam o afeto da música. Estas restrições, todavia, ainda recebem ampla modificação de acordo com o tempo. Este é o primeiro termo na sistematização das tópicas feita por Hatten (1994, p. 74-75), na categoria de “códigos de sentimentos e paixões”. A diferenciação feita pelo andamento na composição dos afetos pode ser vista, por exemplo, entre a marcha militar e a marcha fúnebre. O segundo movimento da terceira sinfonia de L.

van Beethoven anota *adagio assai* para a música. Junto com a orquestração reduzida nas cordas e o registro grave, o andamento lento é um dos fatores que imprime na música o efeito lúgubre da morte, como visto na figura 2-7, abaixo.

Figura 2-7 L. van Beethoven, 3ª sinfonia, Eroica, II

O segundo parâmetro escolhido pelo compositor é a tonalidade, que, com o ritmo, constrói o significado expressivo da obra. Isto pode ser visto no esforço de quatro tratadistas para sistematizar o efeito da adição de bemóis no afeto das tonalidades, sumarizados por McClelland (2012, p. 24), conforme a tabela 2-4, a seguir.

	Charpentier (c. 1692)	Rameau (1722)	Schubart (c. 1784)	Galeazzi (1796)
F	Furioso e genioso	Tempestades e fúrias	Complacência e calma	Majestoso, mas menos do que Mi bemol e C maior; estridente mas não lancinante
B b	Magnificante e alegre	Tempestades e fúrias	amor alegre, consciência	Afetuosos, leve, doce, efeminado, pode

			clara, esperança	expressar tormentos de amor, charme, e graça
E b	Cruel e duro		Tonalidade do amor, da devoção, de íntima conversa com Deus	Heróico, majestade extrema, grave, e sério
A b			Morte, grave, putrefação, julgamento, eternidade	Sombrio, baixo, profundo, expressa horror, o silêncio da noite, quietude, medo, terror
d	sério e piedoso	doce e terno	melancolia, feminilidade	extremamente melancólico e sombrio
g	sério e magnífico	doce e terno	descontente, inquietação, preocupação sobre um esquema falho, mal-temperado, ranger de dentes	frenesi, desespero, etc.
c	sombrio e triste	ternura e queixas	definhamento, saudade, suspirar pela alma doente de amor está nesta tonalidade	Uma tonalidade trágica que expressa grandes desventuras, mortes de heróis, e ações grandiosas mas chorosas, sinistras e lúgubres.
f	sombrio e	ternura e	profunda	choro, luto, dor,

	lamurioso	queixas, canções chorosas	depressão, lamento funeral, gemidos de miséria, e saudade da cova	angústia, tormentos violentos, agitação, etc.
--	-----------	---------------------------------	--	--

Tabela 2-4 Relação entre afetos e tonalidades em quatro tratadistas

Todos os autores descritos na tabela escreveram antes da estreia da Terceira Sinfonia de L. von Beethoven, realizada no verão de 1804. Ao comparar as descrições dos autores sobre a tonalidade de dó menor, vê-se que todas elas têm alguns elementos em comum. E observando os elementos comuns, vê-se que os compositores fazem suas escolhas expressivas de acordo com suas respectivas tradições.

Todas as descrições de dó menor enfatizam o aspecto disfórico desta tonalidade. Alguém poderia dizer que isto é natural, dado que tonalidades menores são tidas como “tristes” no senso comum. Esta opinião, apesar de ser fundada em correlações plausíveis⁴², não é refletida nas outras tonalidades menores na mesma tabela de comparação. Aliás, algumas tonalidades, como ré menor e sol menor, são descritas como “doce e terna”, ou “sério e piedoso/magnífico⁴³”. Especialmente interessante é a descrição de Galeazzi sobre o dó menor. Para ele, esta é “uma tonalidade trágica que expressa grandes desventuras, mortes de heróis, e ações grandiosas, mas chorosas, sinistras e lúgubres.” É a única descrição que contém referências à morte.

As referências à morte são explícitas nas Missas de Réquiem, escritas para serviços religiosos para descanso das almas dos mortos. Machado Neto (2012), estudou seis réquiens com o objetivo de compará-los e mostrar os elementos constantes, a fim de ter embasamento para analisar o réquiem de Marcos Portugal, de

⁴² Na música vienense do período clássico, por exemplo, as tonalidades menores passaram a ser menos usadas no repertório. Quando eram usadas, isto acontecia para expressarem momentos trágicos. Este fenômeno é descrito por Hatten (2012), e as tonalidades menores passam a ser tonalidades “marcadas” na música clássica vienense.

⁴³ É certo, todavia, que as tonalidades são descritas com termos mais disfóricos à medida que elas se afastam no ciclo de quintas, isto é, quanto mais bemois elas têm, mais disfóricas são as descrições.

1816. É interessante notar que os seis réquiens analisados são escritos em somente dois campos tonais: ré menor e dó menor⁴⁴, como mostrado na tabela 2-5, abaixo.

Michael Haydn	Dó menor	1771
Mozart	Ré menor	1791
Salieri	Dó menor	1804
Cherubini	Dó menor	1816
Marcos Portugal	Mi bemol maior	1816
José Maurício	Ré menor	1816

Tabela 2-5 Tonalidades em seis réquiens. In: Machado Neto, 2012, p. 5.

Além da tonalidade, outra característica marca estes réquiens: o pé-métrico dáctilo. Este pé-métrico, como dito acima, é associado à marcha. Ele é, portanto, um recurso usado extensivamente para remeter os ouvintes ao cerimonial solene necessário para o ambiente fúnebre, ou seja, ele marca o grave passo da procissão funerária do corpo à cova e da alma rumo ao seu destino. Dado, ainda, que grande parte dos réquiens eram encomendados para membros do clero ou da nobreza, a marcha ganha suas tradicionais referências à nobreza (como acontece, por exemplo, na abertura francesa). Acima de tudo, o sentido primeiro da marcha é o fundamento de todas as outras interpretações: marcar o passo.

Nestas breves análises, vê-se que tanto a marcha fúnebre da Sinfonia Eroica quanto o movimento lento da Hammerklavier estão amparados por uma longa tradição de escolhas musicais, as quais os compositores dialogam e adaptam para adequá-las aos seus propósitos expressivos. O mesmo ocorre na obra de José Maurício.

⁴⁴ A única divergência dentre os seis réquiens encontra-se no requiem de Marcos Portugal, cuja tonalidade está em mi bemol maior. Esta, todavia, ainda está relacionada com dó menor e está, portanto, no mesmo campo tonal.

A Missa Pastoril para a Noite de Natal é um exemplo de obra mauriciana na qual as escolhas musicais estão subordinadas ao significado expressivo.

O *exordium* do *Kyrie* da Missa Pastoril demonstra as principais características que vão delimitar a tónica pastoril. Estas características são: o pedal no baixo, a métrica composta, o modo maior, a predominância do *pé-métrico troqueu*, uma simples harmonia diatônica e linhas melódicas ricamente ornamentadas. Vê-se que o autor está consciente de suas escolhas quanto aos materiais e à harmonia, recursos que serão utilizados com a mesma consciência ao decorrer da missa. Nota-se que o início da Missa Pastoril para a Noite de Natal dá o tom pastoril que determinará toda a obra. A tónica pastoril, no início desta obra, pode ser vista na figura 2-8, abaixo.

Figura 2-8 Tónica pastoril no exordium da Missa pastoril para a Noite de Natal

A tónica pastoril está no *lugar comum* ao ser empregada no *Kyrie* da Missa para a Noite de Natal, ou seja, nenhuma expectativa musical é quebrada. Mais tarde, na mesma Missa, há uma seção na qual a quebra de expectativa ocorre. Isto se passa no *Crucifixus*.

O texto latino do *Crucifixus* diz “*crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est*”. Em português: *também por nós foi crucificado sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado*.

Por compreender um momento de padecimento, espera-se que a profissão da crucificação seja musicalmente acompanhada da *pathopoeia*, ou seja, de expressões musicais que referenciam dor e sofrimento. As expressões são realizadas, geralmente, por dissonâncias, contrapontos de quarta espécie, saltos de sexta ou sétima, cromatismos descendentes e outras figuras melódicas descendentes. Há exemplos de usos clássicos da *pathopoeia* na obra de José Maurício.

Um exemplo de *pathopoeia* na obra mauriciana está no Credo em Mi bemol, CPM 107bis, cujo motivo empregado no *Crucifixus* consiste de duas segundas

menores separadas por um salto descendente de sétima diminuta, exemplificado na figura 2-9, abaixo.

Figura 2-9 Crucifixus do Credo em Mi bemol

Outro exemplo está no *crucifixus* da Missa pastoril para a Noite de Natal, no qual vemos o uso de semínimas e colcheias seguidas de pausa. Esta figura é um tipo de *pintura sonora* que imita ou os passos do caminho para a cruz, ou o som do martelo sobre os pregos. Sabemos da importância desta figura por causa de sua utilização no moteto *Christus factus est* para referir-se à morte de cruz e também em outros *crucifixus*. Na Missa para a noite de Natal, a *pathopoeia* está mesclada com a tópica pastoril. Esta junção da *pathopoeia* com a tópica pastoril cria um novo conjunto de significados, o qual é chamado de *tropo*⁴⁵ e une a dor da crucificação à serenidade pastoril. O que surge, então, a partir da conotação espiritual da pastoril, não é a negação da *pathopoeia*, mas sua transmutação para um estado de serenidade, da aceitação do sofrimento da cruz. Por causa do ambiente religioso, é possível ligar este estado ao *paraíso*. O *tropo* entre a tópica pastoril e a figura de crucificação pode ser visto na figura 2-10, abaixo.

⁴⁵ Ver o capítulo 1.

The image shows a musical score for the 'Crucifixus' movement of a Pastoral Mass for Christmas Night. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and vocal soloists. The time signature is 8/8. The tempo is marked 'Largo'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Clarinet I in Si, Clarinet II in Si, Bassoons I-II, Trumpets I-II in F, and Trombones I-II in Bb. A large bracket groups the woodwind and brass parts. The second system includes staves for Timpani, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts enter in the second system with the lyrics 'Cru - ci - fi - nus'. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Figura 2-10 *Crucifixus* da Missa Pastoril para a Noite de Natal

A união da tópica pastoril com um estado de paz ou com um *lugar* paradisíaco é, como visto acima, recorrente na tradição artística. O uso da tópica pastoril na música mauriciana pode, também, ser percebido nessa perspectiva.

Outro exemplo de um significado expressivo amparado por escolhas musicais na obra mauriciana, para além das missas, pode ser visto na Sinfonia Fúnebre (CPM 230), escrita em 1790. Nesta sinfonia, segundo Machado Neto (2017, p. 45), há três temas principais que nela se articulam: a fanfarra, o lamento e a bem-aventurança.

A fanfarra é o elemento que inicia a obra. As madeiras e trompas realizam suas figurações em ritmo dáctilo, que são as mesmas vistas nas marchas fúnebres acima. Elas marcam o passo e dão o *locus* da obra logo no primeiro compasso, introduzindo a ideia de uma procissão fúnebre. Todavia, um elemento comum nas fanfarras parece destoar do *locus*: o modo maior não é um referente comum na

literatura musical fúnebre. O modo, todavia, fará sentido dentro do significado expressivo que molda a obra de José Maurício, que é a *boa-morte*⁴⁶.

A *boa-morte* é um fenômeno romano-católico que expressa a crença na salvação e ressurreição. Segundo Machado Neto

Os indexadores do bem morrer formavam-se na composição de estados contrastantes: a dor da perda, mas a crença da absolvição. A transformação modal recorria aos elementos, primeiro, de distância (dor, saudade, constrição) e, posteriormente, de conforto (confiança, serenidade, piedade). A representação é linear, ou seja, chora-se a morte primeiro, depois se espera a salvação, a bem-aventurança (MACHADO NETO, 2017, p. 49).⁴⁷

A *boa-morte* possui pontos de contato com a abnegação porque os dois termos recorrem a uma transformação de sentidos (um *drama*). Ambos, também, necessitam de um estado inicial disfórico (uma situação trágica indesejada na abnegação, e a dor da morte na *boa-morte*), o qual é finalmente redimido (num estado interior positivo que implica transcendência na abnegação, e na confiança da salvação na *boa-morte*). Ambos os conceitos são bastante parecidos por terem sido moldados na mesma cultura cristã de confiança na salvação e ressurreição. A diferença marcante está no ponto de observação, pois a abnegação observa o estado espiritual da pessoa frente à situação trágica, enquanto a *boa-morte* dirige-se primeiramente à comunidade que assiste à morte de uma pessoa. Para os dois casos, todavia, a *inventio* musical será semelhante e trará elementos de lamento e júbilo. Pode-se até supor que a *boa-morte* é uma categoria aplicada da abnegação, como visto na tabela 2-6, abaixo.

	abnegação	boa-morte
estado inicial	situação trágica	morte

⁴⁷ Para além de Machado Neto, é possível conferir os estudos de Santos e Sonaglio (2017) e de Sant'Anna (2006) sobre a *boa-morte*.

reação	resignação desejada	dor, saudade, contrição, embora não trágica ou desesperada
resultado	estado interior positivo que implica transcendência	conforto pela segurança da salvação e ressurreição

Tabela 2-6 Comparação entre a abnegação e a boa-morte

O lamento é o primeiro elemento musical proposto na Sinfonia Fúnebre após a introdução em fanfarra. O lamento apresentado é um deslizamento entre si $\flat$ - lá - lá $\flat$, prolongado por semibreves, e pode ser visto na figura 2-11, abaixo.

Figura 2-11 Lamento na Sinfonia Fúnebre

Além do elemento cromático que indica o lamento, há outros dois elementos que aprofundam o significado da passagem:

- (1) o bordão pastoril. A passagem é sustentada harmonicamente por um bordão no baixo, no primeiro grau, mi $\flat$. Estes elementos são fundamentais na identificação da tópica pastoril a qual, num contexto de morte, faz referências ao paraíso e à bem-aventurança;
- (2) o ostinato entre mi $\flat$ e ré. Esta figura é uma variação das notas longas que sustentam a harmonia e do bordão pastoril, mas que tem duas funções: impulsionar o movimento da peça e adicionar um elemento de tensão. Isto significa que há um elemento que traz uma turbulência ao ambiente pacífico que é gerado pelo bordão pastoril.

Na continuação do lamento, o elemento disruptivo do ostinato é intensificado por sua transformação num ritmo sincopado e sem estabilidade harmônica, que funciona como uma transição para o próximo tema, um *cantabile*, o qual é mostrado na figura 2-12, abaixo.

Figura 2-12 Tema cantabile da Sinfonia Fúnebre

No tema *cantabile*, os elementos de tensão dão lugar a um acompanhamento mais comum, em colcheias, que somente dão movimento à harmonia. O tema *cantabile*, ainda, é uma variação do motivo de lamento. Vê-se, portanto, uma transformação: o lamento inicial, misturado com elementos de alegria (pastoril) e tensão (ostinato), evolui para uma seção que só possui tensão (síncopas) e é correlata ao temor⁴⁸ da morte, para, então, chegar ao momento da bem-aventurança (tema *cantabile* com harmonia estável). O percurso é: lamento → tremor → bem-aventurança.

José Maurício elabora um arranjo musical de forma análoga ao drama da tristeza da perda que se transforma em consolo pela salvação daqueles que dormem. Este mesmo drama é repetido, um ano depois, por uma Oração Fúnebre, realizada por Frei António de Santa Úrsula Rodovalho nas exéquias (ou seja, honras fúnebres)

⁴⁸ Temor, aqui, indica não o sentimento de medo e pavor, mas sim o sentimento de reverência associado ao sublime, que existe frente à qualidade de grandeza coisas grandiosas, elevadas,

do Marquês do Lavradio, no mesmo Rio de Janeiro de José Maurício Nunes Garcia. O trecho final da Oração é uma exortação aos enlutados:

Juntemos, Senhores, juntemos outra vez nossas vistas. Cheguemos todos com piedade ao leito fatal: banhemo-lo com nossas lágrimas, e se tanto permite o pouco valor, que nos resta, vejamos apartar-se de nós um bem-feitor, um pai amigo, um protetor. Voa, enfim, alma cristã; saiam em teu encontro os anjos bem-aventurados; eles te guardem, eles te encaminhem, eles te introduzam nos tabernáculos eternos. Lave o sangue do Cordeiro Imaculado as máculas, que contraíste do mundo; cheguem em teu socorro as nossas súplicas; os nossos sacrifícios; e o Grande Deus, que te criou para nossa consolação, nosso amparo, receba por ti a nossa saudade, os nossos suspiros, as nossas lágrimas. Amém (REDOVALHO, 1791, apud MACHADO NETO, 2017, p. 54).

Na Oração Fúnebre do Frei Rodovalho encontra-se o lamento (“banhemo[s o leito fatal] com nossas lágrimas”), o terror da morte (“cheguemos todos com piedade ao leito fatal”, pois a demonstração de piedade é requerida para as coisas sacras; então, a piedade frente ao leito é a demonstração de que ele é sacro) e a bem-aventurança (“voa, enfim, alma cristã; saiam em teu encontro os anjos bem-aventurados”).

As correlações musicais com unidades culturais vistas neste capítulo também podem ser encontradas na Missa de Santa Cecília. O hábil compositor escreveu a Missa ordenando os parâmetros musicais para criar elementos expressivos, como na Missa Nossa Senhora da Conceição, ou na Missa Pastoril, ou ainda na Sinfonia Fúnebre.

O próximo capítulo é consagrado à análise da Missa de Santa Cecília e à busca de seus significados expressivos.

3. ANÁLISE DO KYRIE DA MISSA DE SANTA CECÍLIA COM TRÊS FERRAMENTAS DIFERENTES

3.1 O problema harmônico

Todo compositor se encontra dentro de algum universo estilístico e cultural. Dentro deste universo, cada obra tem uma estratégia própria e única que é a expressão do estilo do compositor. Há, no *Kyrie* desta missa, duas características que são o germe criativo da obra. A primeira é o uníssono no primeiro tema, e a segunda é a música pastoril como fim da narrativa. Esses dois materiais são entregues com problemas musicais, os quais serão o motivo condutor do movimento até que sejam apurados para seus estados normais. O primeiro problema é a ambiguidade harmônica deliberada, cuja causa é o uníssono. O segundo problema é a presença de elementos alheios ao estilo do tema *cantabile*, cuja origem está na ambiguidade tonal.

A título de exemplo, pode-se ver na introdução do moteto *Te Christe solum novimus* (CPM 52) uma ilustração do uníssono como uma ferramenta composicional de José Maurício. O resultado deste artifício é a criação de expectativa: (a) como prosseguirá a peça? (b) O que segue o uníssono? As introduções lentas, recurso utilizado nas soinfonias de Haydn, têm o mesmo efeito retórico de dispersar o ouvinte, criar nele a expectativa de “o que vem depois?”, para então dar início ao *allegro* temático. O início do moteto está na figura 3-1, abaixo.

The image shows a musical score for the beginning of the motet 'Te Christe solum novimus'. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Contrabaixo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The first three staves (Violino I, Violino II, and Viola) play a melody in unison, starting with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The Cello/Contrabaixo part provides a harmonic foundation with a steady eighth-note pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the dynamics are indicated by letters (f, p, pp) below the notes.

Figura 3-1 Início do moteto Te Christe solum novimus

O uníssono do *Te Christe* possui três características melódicas que impedem que ele crie uma ambiguidade. A primeira é a construção melódica, que consiste numa ornamentação de um tetracorde descendente de fá a dó, conforme marcado nas notas com o sinal “+” abaixo. A segunda consiste nas figurações triádicas que reforçam a harmonia implícita da melodia. A terceira consiste da direcionalidade dada pelas harmonias até atingir a cadência, o que reforça a expectativa harmônica tradicional. Essas características são mostradas na figura 3-2, abaixo.

Figura 3-2 Características melódicas no moteto *Te Christe*.

O mesmo pode ser dito, por exemplo, do moteto para a semana santa *Judas mercator pessimus*. A despeito da harmonização no órgão, o coro inicia esta obra no modo maior e em uníssono, com os mesmos princípios melódicos do *Te Christe*. As únicas diferenças significativas são (1) a construção melódica, que aqui ocorre sobre o arco mi - fá - sol - fá - mi, e (2) a presença do movimento harmônico completo. Outra interpretação possível é de ver a frase como uma ornamentação da tríade de mi bemol maior. Ambas as interpretações, bem como o início do moteto *Judas mercator pessimus*, estão na figura 3-3, abaixo.

Moderato

The image displays a musical score for a motet titled 'Judas mercator pessimus'. The score is written for five vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Basso) and an organ. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus os-cu-lo pe-ti-it Do-mi-num:'. The organ part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a 'p' (piano) dynamic marking. Below the organ part, there are two additional staves, each starting with a '+' sign, likely indicating a continuation or a specific melodic construction.

Figura 3-3 Moteto Judas mercator pessimus e construção melódica

As características que impedem que os uníssonos acima tenham alguma ambiguidade não estão presentes no primeiro tema tocado no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília. Este tema é caracterizado por uma quinta descendente em ritmo pontuado. No meio da escala, todavia, escutamos um si bequadro, que descaracteriza tanto a escala quanto a tonalidade. O primeiro motivo do *Kyrie* pode ser visto na figura 3-4, abaixo.

Figura 3-4 Primeiro motivo do Kyrie.

O si bequadro da melodia introduz um elemento harmônico estranho logo no princípio da obra. Considerando a terça em torno deste si bequadro, dó - lá bemol, só há dois acordes triádicos que podem harmonizá-lo: lá bemol maior ou fá menor. O arco descendente entre mi bemol e lá bemol sugere a progressão I - IV, isto é, uma harmonia plagal, o que favorece o lá bemol. Todavia, o si bequadro transforma-se numa sensível para o dó, sexto grau da escala de mi bemol. O dó precedido pela sensível, por sua vez, sugere uma harmonização em fá menor. O trecho, portanto, cria uma ambiguidade entre lá bemol maior e fá menor, a qual deve ser esclarecida pelo compositor durante a peça. A ambiguidade traz um motivo rico para ser desenvolvido durante a obra. As duas possibilidades de harmonização podem ser vistas na tabela 3-1, abaixo.

Lá bemol maior	Fá menor

Tabela 3-1 Duas possibilidades de harmonização do primeiro motivo do Kyrie

O compositor, então, organiza o *Kyrie* de acordo com a ambiguidade. A primeira resposta musical ao problema da ambiguidade é o compasso seguinte, que é harmonizado em fá menor. Todos os temas posteriores serão subordinados a esta escolha. Isto pode ser visto de duas formas: o comportamento dos temas e as escolhas harmônicas.

Após a semicadência que marca o final do primeiro tema, o bordão em si bemol nas trompas indica o início do segundo tema. Este tema é um *cantabile*, com uma grande melodia em arco e diversos ornamentos tocados pela clarineta. Os temas

cantabile recebem este nome por serem imitações de melodias vocais, matéria prima da ópera. Este *cantabile*, no entanto, possui uma peculiaridade: ao contrário do primeiro tema das cordas, onde falta harmonização, o tema *cantabile* tem um excesso de vozes. Esse tema possui, também, a direção contrária do tema das cordas. Enquanto o primeiro tema tinha direção descendente (ou seja, *nadir*), o segundo tema tem direção ascendente (ou seja, *zênite*).

As melodias *cantabile* de árias possuem pouco acompanhamento, a fim de sobressaltar o canto e dar-lhe atenção. No *Kyrie*, o tema *cantabile* da clarineta, entretanto, é acompanhado por quatro vozes independentes: duas flautas, segunda clarineta e fagotes (os quais, por tocarem em terças paralelas com a segunda clarineta, não formam vozes independentes⁴⁹.) A polifonia causada pelo excesso de vozes “prende” a melodia, e esta não pode se desenvolver livremente, como numa ária de ópera. A este fato adiciona-se o problema harmônico. Este problema se dá por causa do bordão que é tocado pelos trompetes e trompas. O bordão está na dominante, e isto dá uma sensação de “suspensão” para todo o tema. O bordão na dominante impede o tema de ter a estabilidade formal da tônica. O efeito de suspensão é aumentado pela semicadência, que funciona como um ponto de tensão no final da frase, cujo início pode ser visto na figura 3-5, abaixo.

⁴⁹ As terças nos fagotes adicionam, por sua vez, um tom *buffo* ao tema. Isto ocorre porque as terças não são bem distinguidas no registro grave. Um efeito semelhante pode ser visto nas árias de Umberto em *La Serva Padrona* de G. Pergolesi.

The image shows a musical score for the woodwind section of a Kyrie. It consists of eight staves, each labeled with an instrument: Flauta I, Flauta II, Oboés I, II, Clarineta I em Sib, Clarineta II em Sib, Fagotes I, II, Trompas I, II em Fá, and Trompetes em Sib. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The Flauta I and II parts start with a 'dolce' marking. The Clarineta I and II parts also have 'dolce' markings. The Fagotes I, II part has 'solí' and 'p' markings. The Trompas I, II em Fá part has 'solí' and 'p' markings. The Trompetes em Sib part has 'solí' and 'p' markings. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 3-5 Tema das madeiras no Kyrie.

Os problemas trazidos pelas cordas e pelas madeiras convergem no *tutti*. Dado que, até agora, os temas foram mostrados em pequenos compartimentos orquestrais, é natural que no *tutti* haja uma tentativa de equilíbrio de temas. Esta é a razão pela qual as cordas tocam em uníssono, repetindo um motivo tirado do primeiro tema. O coro, que já tinha tomado o tema das madeiras como modelo, toma agora a direção de frase ascendente das madeiras. O resultado são duas forças opostas: as cordas constantemente buscando o ponto mais baixo da frase, e o coro buscando o ponto mais alto. O resultado dessa síntese é um “passo em falso” nas cordas que, tocando uma sexta francesa⁵⁰, levam a música para uma modulação em fá menor, tonalidade que era uma das opções de harmonização do primeiro tema. O fá menor resultante da modulação é, também, a primeira vez que uma tonalidade é afirmada claramente até

⁵⁰ Segundo S. Leitz (2012, p. 474), uma sexta aumentada francesa ocorre quando o baixo está no grau $\flat VI$ da escala, uma das vozes superiores (como o soprano) está no grau $\sharp IV$, outra voz está no grau I (sendo estas três características comuns a todos os acordes de sexta aumentada), e uma das vozes está no grau II (característica exclusiva da sexta aumentada francesa). Em dó maior, por exemplo, a sexta aumentada francesa é composta pelas notas Lá $\flat$ – Dó – Ré – Fá $\sharp$. Os outros dois tipos de acordes de sexta aumentada são a sexta italiana (a voz superior dobra o grau I) e a sexta germânica (inclui o grau III da escala).

este momento da obra. Esta é, portanto, a primeira grande solução para o problema da ambiguidade tonal. A melodia das cordas e a melodia do coro podem ser vistas, juntas, na figura 3-6, abaixo.

Figura 3-6 Melodias das cordas e do coro

A modulação para fá menor, apesar de trazer a certeza tonal que está ausente na primeira parte da obra, não traz resoluções para os temas, pois estes são apenas transpostos. Os problemas ficam, então, inalterados. Somente no segundo *tutti* do *Kyrie* uma segunda solução será buscada.

A nova solução para os problemas dos temas começa a tomar forma ao longo do segundo *tutti*. No primeiro *tutti*, um acorde de sexta francesa foi o pivô para a modulação para fá menor; no segundo, o compositor escolhe um acorde de sexta napolitana para ser um novo pivô. As qualidades dos acordes de sexta francesa e napolitana são muito diferentes. O primeiro é o mais dissonante da paleta clássica, enquanto o segundo é um acorde maior que, por ser um empréstimo do modo frígio, traz uma surpresa e exotismo para a linha harmônica. O resultado da napolitana é a inversão do sentido da frase das cordas, que passa a ser ascendente, até chegar a uma grande semicadência seguida por uma pausa geral. A pausa geral, depois da semicadência, confere um enorme peso retórico ao que virá em seguida. Sobre este peso retórico das pausas, W. Allanbrook diz que

o momento de silêncio antes de uma resolução harmônica dá *gravitas moral* ao que se segue. Foi um gesto que cresceu com enormes consequências quando foi retomado e aperfeiçoado na música instrumental. (Haydn gostava especialmente de grandes pausas que emprestavam gravidade a gestos de falso retorno, um componente de escolhido para sua arte de enganar [o público].) Mas, basicamente, como meio de focalizar e dirigir a atenção, as pausas originaram-se como parte do mecanismo de persuasão cômica planejado para ópera bufa⁵¹ (ALLANBROOK, 2014, p. 137).

⁵¹ “The moment of silence before a harmonic resolution lends moral gravitas to whatever follows. It was a gesture that grew to enormous consequence when it was taken up and refined in instrumental music. (Haydn was

O que se escuta após a grande pausa é uma transformação motivica substancial. O grande momento da peça, onde elementos novos como tercinas e longos cromatismos ascendentes são adicionados, funciona como uma longa digressão para se afastar de fá menor e, pela primeira vez, realizar uma cadência em mi bemol maior. O retorno após a grande pausa pode ser visto na figura 3-7, abaixo.

Figura 3-7 Retorno após a grande pausa

É interessante notar que, apesar da cadência em mi bemol maior ser bem preparada durante a digressão, o ouvinte é surpreendido por uma cadência de engano. A cadência de engano não é realizada pelo acorde tradicional de sexto grau, mas pelo acorde de V/V, que, na tonalidade de mi bemol maior, é o acorde de fá maior. Esta progressão traz uma quebra no ciclo das quintas, e isto corrobora para a tensão estrutural gerada pelo problema da ambiguidade tonal, logo no início da peça. Apesar dos esforços da tonalidade de fá impedirem a marcha até o mi bemol maior,

especially fond of grand pauses that lent gravity to gestures of false return, a choice component of his art of misdirection.) But au fond, as a means of focusing and directing attention, it originated as part of the mechanism of comic persuasion devised for opera buffa.”

alguns compassos à frente ouve-se a cadência autêntica perfeita na tonalidade original da peça. A cadência de engano é vista na figura 3-8, abaixo.

Figura 3-8 : Cadência de engano

A *coda* que segue a cadência autêntica perfeita soluciona os problemas propostos no início do *Kyrie*. A ambiguidade tonal é resolvida pela harmonização do tema inicial em lá bemol maior, executado agora pelas madeiras. Ao ser executado no registro agudo dos instrumentos de sopro, a qualidade *marcada* da melodia descendente se perde, o que ocorre por estar em um registro comum da flauta.

A melodia da *coda* está dividida em duas partes. A primeira é a harmonização do primeiro tema, seguindo acordes plagais. A segunda parte, por sua vez, é um tema *cantabile* tocado pela clarineta, em forma de arco e ornamentado. Vê-se que este tema é o desenvolvimento do segundo tema apresentado na obra e que, na *coda*, é apresentado sem os problemas iniciais. As vozes independentes foram retiradas para que a melodia ficasse livre para se desenvolver, e a harmonia foi estabilizada pela harmonia plagal. Ao escutar todo o trecho da *coda*, vê-se que as duas melodias do início do *Kyrie* faziam parte da mesma melodia, que no início estava disjunta, e agora está unida. Estas duas melodias podem ser vistas na figura 3-9, abaixo.

The musical score for the Coda of the Kyrie consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system also has two staves; the top staff begins with a measure rest followed by a melodic line, while the bottom staff continues the rhythmic accompaniment. The third system has two staves, with the top staff featuring a melodic line and the bottom staff providing a steady bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 3-9 União dos temas iniciais na *coda*

No último trecho do *Kyrie*, José Maurício também escreve uma resolução para os cromatismos que permearam as duas primeiras melodias da obra. Os cromatismos na coda são executados sobre o pedal de tônica comum aos outros temas da seção, e com o mesmo objetivo: prover a sustentação harmônica que faltava no início do movimento. Todo o percurso tonal do movimento pode ser visto na tabela abaixo:

Seção	Frase	Compasso	Tom	Instrumentação	Cadência
A	A	1 – 2	Eb	Cordas, madeiras (c. 2)	Semicadência (SC)
	B	2 – 4		Madeiras	SC
	C	5 – 9		Coro	SC
	D	9 – 16	Eb → Fm	<i>Tutti</i>	Autêntica perfeita
B	a	16 – 17	Fm	Cordas, maderas (17)	SC
	b	18 – 20		Madeiras	SC
	c	20 – 24		Coro	SC
C	d	24 – 31		<i>Tutti</i>	SC
	e → E	32 – 42	Fm → Eb	<i>Tutti</i>	Autêntica perfeita
Coda	AB'	42 – 49	Eb	<i>Tutti</i>	Autêntica perfeita

Tabela 3-2 Forma global do *Kyrie*

3.2 A solução pela narrativa

A análise de como o compositor desenrola os dois temas do *Kyrie* de acordo com seus problemas internos abre espaço para uma solução interpretativa: ouvir a obra como uma *narração*, e os dois temas como seus *agentes*.

O primeiro tema possui duas características que destoam dos materiais clássicos. O ponto culminante é descendente, ou seja, possui um *nadir* ao invés de um *zênite*, e apresenta inicialmente uma ambiguidade tonal: a harmonização pode ser no quarto grau ou no segundo grau. Este material, portanto, é incomum para o início de uma música, e, por suas características únicas, pode ser visto como um material *marcado* dentro do estilo. Ora, os termos *marcados* e *não marcados* são equivalentes ao nível *agencial* da música, ou seja, eles podem ser ouvidos como os “personagens” deste “conto musical”.

No primeiro tema do *Kyrie* encontra-se, portanto, o primeiro *agente*, que é ambíguo, e cuja direção melódica está errada. O compositor confirma tudo isso ao finalizar o *agente* com uma semicadência que cria a expectativa de uma resolução. Por essas razões, o *agente* pode ser chamado de *tema disfórico*.

O segundo tema é menos problemático: sua direção melódica é a costumeira, e não há ambiguidades harmônicas. Todavia, ele é construído sobre o pedal na dominante, o que garante o primeiro problema deste tema: espera-se escutá-lo, posteriormente, sobre a nota certa, que é a tônica.

Há uma segunda característica neste tema: o contraponto florido. Ele traz uma complexidade que destoa radicalmente da simplicidade em uníssono do tema disfórico. Ainda, a clarineta suporta uma melodia em arco, *cantabile*. Todavia, melodias *cantabile* têm um acompanhamento simples o qual dá liberdade ao canto e permite sua evolução. Logo, o *cantabile* está, também, no lugar errado: ele não pode se desenvolver devido às estritas regras do contraponto, e não pode se sobressair devido à independência das vozes. Curiosamente, o baixo quebra as regras da independência das vozes e se move em terças paralelas por graus conjuntos nos dois fagotes.

As figuras do *cantabile* acompanhadas de contraponto florido e do baixo errado são aquelas que esperamos ver resolvidas no final. Como aconteceu no *tema*

disfórico, todos os problemas não resolvidos são intensificados pelo compositor ao finalizar esta segunda melodia com uma semicadência. Pela riqueza contrapontística, pela direção melódica e por ser tocado exclusivamente pelas madeiras, é chamado de *eufórico*.

O tema *disfórico* e o tema *eufórico* têm um grande contraste. Um é uníssono, o outro é um contraponto florido. Um possui *nadir*, o outro *zênite*. Um é dominado pelas cordas, o outro pelas madeiras. Um é ambíguo, o outro está na tonalidade errada. Ambos ainda não se desenvolveram plenamente.

Apesar de serem dois temas curtos, totalizando cinco compassos, os temas iniciais serão os únicos apresentados e desenvolvidos durante a obra. O tema cantado pelo coro não representa uma unidade independente. Ao contrário, preserva características do tema *eufórico*: o pedal do baixo na dominante, o movimento melódico ascendente, o contraponto em primeira espécie seguido pela quarta espécie, o deslizamento cromático no início da melodia, e até mesmo o envelope melódico é o mesmo. Logo, o coro canta uma variação do tema *eufórico*.

No *tutti*, a relação entre os dois temas muda. Não existe mais a justaposição dos compassos iniciais, e agora eles tentam sua primeira síntese. As cordas seguem com seu tema característico, e o coro preserva a ascensão melódica do tema *eufórico*. Contudo, este está contaminado pelo tema *disfórico*: ao tentar simplificar sua textura, ele exagera e toma uma textura em uníssono.

Ainda no *tutti*, pode-se interpretar a sexta francesa usada na modulação como o tema *disfórico* dominando todo o discurso, e a solução parcial encontrada para o problema das semicadências é eleger a subdominante paralela como nova tônica, tonalidade já renunciada no segundo compasso da obra.

Na segunda apresentação dos dois temas, não há mais lugar para euforia. Tudo é *disfórico*, pois as novas harmonias em fá menor não têm nenhuma nota comum com a primeira região harmônica, mi bemol maior. Embora o tema *disfórico* vença, neste ponto da audição há uma reconciliação entre os dois temas, que agora tem a mesma *qualidade*. A nova *qualidade* é um tema marcado, pois na literatura musical setecentista os trechos em tonalidades menores possuem um léxico bem reduzido em relação às tonalidades maiores uma vez que são comumente associados a significações trágicas (cf Hatten, 1994, capítulo 2).

Após o domínio disfórico, as mudanças no segundo *tutti* são significativas para o desenrolar da obra. A principal destas mudanças é a substituição da sexta francesa pela sexta napolitana, o que ocasiona uma erupção do modo maior. Aos poucos, então, o que era dominado pela direção descendente do tema disfórico, começa a mudar de direção, graças à influência da sexta napolitana.

A surpresa gerada pela sexta napolitana é que conduzirá a retomada do *Kyrie eleison*. Nesta seção, duas características saltam aos olhos. A primeira é o cromatismo ascendente nos baixos, e a segunda é o *cantábile* nos violinos aliado à dissolução do ritmo; ou seja, há um processo de digressão cuja função é negar a *disforia* anterior.

A liberdade melódica conseguida pelos violinos é a primeira resolução que esperávamos do tema eufórico que, anteriormente preso pelo contraponto, pode agora, antes da cadência, realizar um movimento melódico livre. Com este último movimento, as cordas realizam seu arco melódico completo da peça. No início, propõem o tema disfórico, sem harmonização; depois, elas mesmas, após um longo processo, mudam de afeto e resolvem algo do tema das madeiras. E então, a cadência autêntica perfeita em mi bemol maior marca o repouso esperado em toda a obra. Toda esta digressão antes da *coda* é suportada pelo baixo cromático ascendente, cuja função é negar a força de atração que o *nadir* tinha nas frases anteriores do *Kyrie*.

A *coda* traz a resolução de todos os problemas propostos inicialmente. O tema disfórico é harmonizado e o *nadir* é esvaído pela apresentação no registro agudo da flauta. Nesse momento, agora sem o contraponto florido, a clarineta pode realizar sua melodia livremente. Os dois temas, que antes eram separados pela semicadência, agora se unem, mostrando ser um só. O tema disfórico esvaiu-se, é dominado pelo tema eufórico; e ambos os motivos se unem. Ao final, a reconciliação temática traz a resolução dos problemas, e traz o estabelecimento de uma nova ordem: onde havia dúvida, agora há certeza. Mas, se o contraponto florido foi eliminado dos temas, para onde foi? Foi relegado aos últimos compassos, e ainda com os cromatismos que também desapareceram. Mas os elementos, que antes traziam um impasse aos temas disfórico e eufórico, agora não são capazes de desestabilizar a tônica, que permanece inalterável.

A análise da relação entre os agentes revela interações interessantes. Reconheceu dois agentes (o tema eufórico e o tema disfórico); discorreu sobre como esses agentes se comportam no curso da música e observou como os problemas

propostos foram resolvidos. Agora é preciso observar a narração obtida pela interação dos temas, associar cada um dos temas a um lado do jogo de tensões, valorar qual é o ícone da ordem e qual o da transgressão, e ainda verificar qual é o arquétipo narrativo presente na obra.

Como já foi dito anteriormente, o tema disfórico é um tema *marcado*. Seus parâmetros destoam das expectativas auditivas comuns, que costumam estar restritas a um breve trecho musical, com o objetivo de fazer algum contraste. No entanto, o tema marcado recusa a tonalidade principal e a inclinação ao fá menor contamina toda a obra.

A primeira contaminação se dá quando o tema disfórico exige uma reação exacerbada do tema eufórico, o qual elabora um contraponto florido incomum para o material musical. A segunda, se dá quando a semicadência separa o tema disfórico do eufórico e, como vimos na *coda*, os dois motivos fazem parte da mesma frase. Uma terceira contaminação é a influência no tema eufórico para que não toque na tônica, mas sim na dominante. Finalmente, uma última é a modulação para fá menor.

Com todas as influências, é sensato ver o tema disfórico como representando uma ordem, uma hierarquia, à qual o tema eufórico se vê submisso.

Finalizando as disputas entre os dois temas, há a reconciliação. Porém, a reconciliação não significa necessariamente uma equidade de forças, ou a simetria de dois polos opostos. Pelo contrário, aqui, a reconciliação se dá com a vitória do afeto eufórico. O afeto disfórico perde todas as suas qualidades marcadas ao ser domado pelo segundo tema e este mostra ser o *topos* correto do primeiro tema. Ele não é tiranizado pela disforia que conduz ao erro, mas conquistado pela euforia, que traz uma metamorfose aos temas, relegando os elementos problemáticos (o contraponto florido, melodia em *nadir* e cromatismo descendente) ao confinamento de um compasso no fim, que é o último compasso temático da obra.

Ao fim da escuta, um novo arranjo musical emerge; um arranjo desejado por trazer estabilidade harmônica e resolução de problemas onde, inicialmente, isto não existia. É como a vitória de uma boa transgressão sobre a ordem não desejada, e a isto a teoria da narratividade denomina Comédia.

3.3 A solução pela expressão

3.3.1 *Ombra*

Leonard Ratner, ao considerar como a música setecentista pode incorporar em sua linguagem elementos referenciais da cultura, comenta que a música da tradição Ocidental tem sido como um camaleão (RATNER, 1991, p. 615), incorporando em sua sintaxe os gestos musicais que a poesia e a linguagem teatral usavam para serem intensificados. A ópera foi, nesta perspectiva, o lugar de maior interação entre música, poesia e teatro, combinados para intensificar significados expressivos intentados pelos compositores.

Uma das cenas que abundou na ópera foi aquela destinada às representações de tudo o que fosse sobrenatural (de oráculos divinos a feiticeiros). Clive McClelland, em seu livro sobre música sobrenatural na música setecentista (2012), diz que “onde quer que fosse necessário criar uma cena com assombro e medo, a música *ombra* era utilizada⁵²” (2012, p. viii). *Ombra* é, então, o nome dado a uma tópica específica que, ainda segundo McClelland, abarca cinco categorias (ibidem, p. vii-viii):

1. “Celestial: deidades benevolentes, céu, paraíso, e os Campos Elísios;
2. Cerimonial: procissões, rituais, sacrifícios, profecias, oráculos e estátuas;
3. Sinistro: encantos, feitiços, fantasmas, tumbas, masmorras, cavernas, noite e morte;
4. Infernal: deidades malevolentes, inferno, demônios e fúrias⁵³;
5. Devastação: transformações cênicas súbitas, monstros, tempestades e terremotos⁵⁴.

A tópica de *ombra* abrange, portanto, situações assombrosas, que podem ser tomadas nos dois sentidos da palavra: 1) espanto, medo, terror, e 2) admiração, maravilha⁵⁵.

⁵² "When there is a need to create a scene with awe and fear, then *ombra* music is employed."

⁵³ Deidades greco-romanas que atormentavam os mortais que cometiam crimes e impiedades.

⁵⁴ 1. Celestial - benevolent deities, heaven, paradise, and the Elysian Fields; 2. Cerimonial - processions, rituals, sacrifices, prophecies, oracles, and statues; 3. Omnious - incantations, sorcery, ghosts, tombs, dungeons, caves, night, and death; 4. Infernal - malevolent deities, hell, demons, and furies; 5. Devasting - sudden scenic transformations, monsters, storms, and earthquakes.

As estratégias musicais para atingir o efeitos de terror e admiração abarcam todas as características musicais, do tempo à instrumentação. Todas elas são, também, motivadas por correlações culturais, e têm por finalidade “transmitir um sentimento inquietante para o público” (McClelland, 2014, p. 280).

O estilo de *ombra*, por exemplo, é o *estilo alto*. Este estilo é usado porque a música de *ombra* possui vários pontos de contato com a música sacra - basta ver as cinco categorias de *ombra* como esses pontos de contato são facilmente obtidos. O estilo alto inspira a piedade e a contrição no ouvinte. Ademais, há uma aproximação quanto às paixões expressas na música sacra e na música de *ombra*, tendo em vista os objetivos do estilo alto:

Para clarificar a ideia de estilo, a melhor divisão é: o estilo *alto*, o *médio* ou *moderado*, e o *baixo* ou *cômico*. O estilo alto abrange todos os sentimentos grandiosos, exaltados, terríveis, e paixões violentas. O estilo médio inclui sentimentos mais suaves e brandos, como amor, calma, satisfação, ânimo e alegria, e no estilo baixo incluímos aquilo que é mais popular e óbvio do que bem-educado, mais frívolo e folgazão do que inteligente, e, particularmente, tudo o que pertence à caricatura e à comédia⁵⁶ (Ernst Gerber, apud RATNER, 1980, p. 364).

Na busca pelo efeito de terror e majestade, a harmonia e o ritmo também têm um papel importante. A harmonia instável e irresoluta, com longas progressões, é psicologicamente importante. As linhas de baixo cromáticas não-convencionais (que geralmente são acompanhadas por melodias também não-convencionais) criam a descontinuidade necessária para gerar surpresa e, conseqüentemente, tensão. A descontinuidade também é causada pela constante mudança de “cor”, conferida pelas diversas tonalidades⁵⁷.

O ritmo, por sua vez, parece ser de um uso contrário ao da harmonia, mas cujo efeito é o mesmo do uso harmônico na música de *ombra*. Esta música usa constantemente ritmos repetidos e pedais, os quais estabelecem uma fundação sólida

⁵⁵ Para uma maior circunstanciação da tópica de *ombra* na cultura, ver MARTINEZ; PIEDADE, 2018.

⁵⁶ “To clarify the idea of style, the best division is: the *high*, the *middle* or *moderate*, and the *low* or *comic*. The high style encompasses all great, exalted, dreadful feelings, and violent passions. The middle style includes softer and milder feelings, such as love, calmness, satisfaction, cheerfulness, and joy, and in the low style we include that which is more popular and obvious than genteel, more trifling and merry than clever, and particularly, everything that pertains to caricature and comedy.”

⁵⁷ As “cores” tonais (ou, no sentido literal, os cromatismos) são, infelizmente, perdidos no sistema de temperamento igualitário ao qual nossos ouvidos são acostumados em nossos dias. Os sistemas de afinações não-temperadas guardavam as particularidades de cada tonalidade, as quais eram utilizadas criativamente pelos compositores para alcançar os efeitos desejados.

para as disjunções (mesmo a música de *ombra* precisa de unidade). Todavia, no contexto expressivo sobrenatural, o ritmo constante cria tensão e transmite a sensação de “perigo eminente”, por duas razões. A primeira é pela associação do ritmo com passos constantes, como se algum perigo se aproximasse. A segunda, pela relação com a batida do coração. Quando, ainda, o ritmo repetido é associado com figuras de marcha, o efeito de terror é aumentado pelas associações da marcha com cerimônias da realeza e, portanto, com a majestade. Esta é uma associação relevante nas cenas sobrenaturais, considerando as figuras celestiais e eventos terríveis que abundam nas cenas de assombro nas óperas.

Oráculos, masmorras, fúrias e seres celestiais majestosos não se relacionam com sentimentos leves de ânimo ou alegria, nem com coisas frívolas, mas sim com sentimentos terríveis e exaltados. Por isso, todos os parâmetros musicais atrelados da *ombra* estão à serviço dos significados expressivos que o compositor deseja inculcar nos ouvintes. Esses parâmetros podem ser resumidos na tabela 3-2, abaixo.

Parâmetros	<i>Ombra</i>
Geral	estilo alto, sombrio, sustentado
Tempo	lento ou moderado
Tonalidade	tonalidades em bemol (especialmente as menores) ocasionalmente remotas, mudanças tonais, modulações incomuns
Harmonia	progressões “surpresa”, vigorosa, cromática, especialmente sétimas diminutas
Melodia	exclamatória, frequentemente fragmentada, às vezes uso de saltos aumentados/diminutos, ocasionalmente intervalos curtos em contraste com saltos amplos, linhas monotônicas/triádicas para oráculos e

	invocações
Baixo	movimento cromático por grau conjunto, tetracorde descendente, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos, notas repetidas, pedais, ostinatos
Figuração	repetição motivica (incluindo motivos de “suspiro”), efeitos de <i>tremolo</i> , às vezes uso de escalas ascendentes e descendentes
Ritmo	agitação, sínopes, ritmos pontuados, majestosos ou solenes, às vezes dáctilos/ <i>versi sdrucchioli</i> , pausas
Textura	contrastes repentinos, frequentemente densa, às vezes linhas dobradas em oitavas, raramente imitativa
Dinâmica	contrastes expressivos, ataques repentinos, efeitos de <i>crescendo</i> , silêncio inesperado
Instrumentação	incomum, tessitura baixa, timbre escuro, especialmente trombones

Tabela 3-3 Características da tónica de sombra. In: MCCLELLAND, apud ALMEIDA, 2017, p. 174

A aplicação dos parâmetros descritos por McClelland pode ser vista, por exemplo, nos compassos iniciais da Abertura da ópera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, de W. A. Mozart, conforme abaixo.

Nos primeiros compassos da Abertura, nota-se o compasso *alla breve*, que indica o estilo alto que se seguirá. Nota-se, também, que o primeiro acorde, um majestoso ré menor, é acompanhado por sínopes nos violinos e, com isso, logo no início da obra o compositor anuncia aos ouvintes que a trama tem elementos de instabilidade e agitação. O motivo seguinte é uma repetição de um ritmo de marcha,

que acompanha a descida cromática do baixo dentro de um tetracorde. O ritmo de marcha confere à música o tom de solenidade cerimonial, o que, junto com as semínimas em oitavas nas madeiras e metais, reforça este sentido, pois é como um oráculo se pronunciando. As figuras lentas em uníssono, como tocada pelas madeiras e metais, é comumente usada na música de *ombra* para indicar um oráculo ou profecia. Este material é, por sinal, utilizado na cena final de *Don Giovanni*, *Già la mensa è preparata*, para a aparição da estátua de *Il Commendatore*, a qual oferece a última chance de arrependimento para Don Giovanni, que a recusa. Os compassos iniciais de *Don Giovanni* podem ser vistos na figura 3-10, abaixo.

The image displays the initial measures of the opera *Don Giovanni*. The score is for the beginning of the scene, marked 'Andante'. The instruments listed on the left are: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 2 Corni in D, 2 Trombe in D, Timpani in D und A, Violino I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music features a slow, solemn march with a descending chromatic line in the bass. The first measures are highlighted with a thick black border, and the second measures are also highlighted with a thick black border. The tempo 'Andante' is written above the first staff.

Figura 3-10 Compassos iniciais de Don Giovanni

Outro exemplo de *ombra* pode ser visto no coro *Doleful Tidings* (“notícias dolorosas”), no terceiro ato do oratório *Débora*, HWV 51, de Georg Friedrich Händel. O oratório conta a história de Débora, uma profetisa e quarta juíza pré-monárquica dos Israelitas. Ela recebe uma profecia divina, e conta a Baraque, comandante do exército israelita, que Deus ordenou-lhe conduzir os israelitas à libertação do jugo cananita, cujo rei era Jabim. Baraque, então, lidera o exército numa campanha

militar contra Sísera, comandante dos cananeus. Baraque aceita a ordem divina somente se Débora o acompanhasse na campanha militar. Ela aceita o pedido feito por Baraque, ressaltando que a honra da vitória não seria dele, mas de uma mulher. Com a companhia de Débora, Baraque derrotou Sísera em batalha. Com todos os seus soldados passados ao fio da espada, Sísera foge, buscando refúgio na tenda de Jael, esposa de um aliado do rei cananeu. Jael, após ter cuidado de Sísera, pega uma estaca de sua tenda e finca-a em seu crânio, enquanto ele dormia; assim morreu Sísera. Jael anuncia a Débora e Baraque que Sísera está morto. Ao ouvirem a notícia da morte de Sísera, os sacerdotes de Baal que foram feitos prisioneiros de guerra lamentam sua sorte e cantam o coro “Doleful Tidings”, cuja figuração das cordas pode ser vista na figura 3-11, abaixo.

Figura 3-11 Motivo das cordas no coro Doleful tidings

Pelas características do *libretto*, pode-se concluir que a cena do coro *Doleful Tidings*, dentro das categorias da *ombra*, é uma cena de devastação (por causa das notícias sinistras) com elementos cerimoniais (pois o coro é formado por sacerdotes de Baal). A música da orquestra corresponde a essa categorização por três elementos: o ritmo pontuado de marcha, a tonalidade menor e a descida cromática dentro do tetracorde sol - dó. O ritmo pontuado, além de criar associações com as marchas cerimoniais (como em procissões), também lembram um ritmo violento do coração frente às notícias de morte, o que é corroborado pelo lamento cromático. No coro, a música é um estilo imitativo, eclesiástico, refletindo tanto os personagens que cantam quanto o estilo alto necessário para os afetos elevados e sérios. O coro, ainda, executa escalas ascendentes nas palavras *dispair and death* (desespero e morte). Nas duas escalas cromáticas ascendentes, o coro termina numa seção homofônica onde cessa o ritmo frenético e que funciona como uma aceitação de um destino trágico. Mais importante, aqui desespero e morte são associados à tópica de *ombra*.

A partir dos dois exemplos acima, vê-se similitudes da música de *ombra* com o tema disfórico da Missa de Santa Cecília. No âmbito da *inventio*, isto faz sentido se for lembrada a ocasião da missa. Santa Cecília, como indicado pelo *introitus*, é uma

mártir que deu testemunho frente aos reis e aos seus algozes. Vê-se, portanto, que há na *inventio* da missa elementos de *ombra*, que irão ser correlacionados com elementos musicais. Estes podem ser comparados com as características gerais da tópica de *ombra*, segundo a tabela 3-3, abaixo.

Parâmetros	<i>Ombra</i>	Tema disfórico da M.S.C.
Geral	estilo alto, sombrio, sustentado	estilo alto, sombrio, sustentado
Tempo	lento ou moderado	lento
Tonalidade	tonalidades em bemol (especialmente as menores) ocasionalmente remotas, mudanças tonais, modulações incomuns	mi bemol maior, modulação incomum para fá menor, volta para mi bemol maior
Harmonia	progressões “surpresa”, vigorosa, cromática, especialmente sétimas diminutas	harmonia ambígua
Melodia	exclamatória, frequentemente fragmentada, às vezes uso de saltos aumentados/diminutos, ocasionalmente intervalos curtos em contraste com saltos amplos, linhas monotônicas/triádicas para oráculos e invocações	fragmentada, com cromatismos

Baixo	movimento cromático por grau conjunto, tetracorde descendente, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos, notas repetidas, pedais, ostinatos	movimento cromático por grau conjunto, tetracorde descendente, pedais, ostinatos
Figuração	repetição motívica (incluindo motivos de “suspiro”), efeitos de <i>tremolo</i> , às vezes uso de escalas ascendentes e descendentes	repetição motívica, uso de escalas descendentes
Ritmo	agitação, sínopes, ritmos pontuados, majestosos ou solenes, às vezes dáctilos/ <i>versi sdrucchioli</i> , pausas	ritmos pontuados, majestosos e solenes, pausas
Textura	contrastes repentinos, frequentemente densa, às vezes linhas dobradas em oitavas, raramente imitativa	contrastes repentinos, densa, linhas dobradas em oitavas
Dinâmica	contrastes expressivos, ataques repentinos, efeitos de <i>crescendo</i> , silêncio inesperado	silêncio inesperado
Instrumentação	incomum, tessitura baixa, timbre escuro, especialmente trombones	tessitura baixa, timbre escuro, trombones

Tabela 3-4 Comparação entre as características da ombra e o Kyrie da Missa de Santa Cecília

Verifica-se a similitude de parâmetros entre a *ombra* e o tema disfórico da Missa de Santa Cecília, refletindo uma situação inicial trágica. Esta situação inicial também coincide com o esquema expressivo da abnegação, para a qual uma situação trágica indesejada é imprescindível para a transcendência decorrida da resignação.

A *ombra* se faz presente no *Kyrie* durante toda a introdução instrumental, e seu símbolo mais pujante é o fá menor. Esta tonalidade impede a unificação dos temas e traz a disforia para o discurso musical. No *tutti* orquestral, o ritmo pontuado da *ombra* torna-se uma repetição obstinada do tetracorde descendente, até a completa dominação da *ombra* na modulação de fá maior.

A vitória da *ombra* simbolizada pelo fá menor é análoga à aparente vitória da situação trágica no ambiente da abnegação (tanto que é seu segundo passo, de acordo com o capítulo 2). A *ombra*, portanto, é o próprio trágico. Posteriormente, esta vitória será transfigurada pelo tema pastoril, até que o polo expressivo do *Kyrie* mude totalmente do domínio da *ombra* para o domínio da pastoril. Assim, é preciso analisar também a função da tópica pastoril nesta seção da Missa para a compreensão do esquema expressivo de José Maurício Nunes Garcia.

3.3.2 *Pastoril*

Todas as *tópicas musicais* precisam de um conjunto de características para serem definidas. Um dos musicólogos que enumeraram os elementos necessários para reconhecermos uma *tópica pastoral* foi Robert Hatten (1994). Ele enumera sete principais elementos que caracterizam uma tópica pastoril:

- (1) a métrica em tempo composto;
- (2) o pedal no quinto grau;
- (3) estase harmônica com encadeamentos simples e diatônicos e baixo ritmo harmônico;
- (4) contorno melódico simples;
- (5) movimento contrário sugerindo uma forma de cunha melódica;
- (6) acompanhamento em forma de ondas;
- (7) terças paralelas; e

(8) *apoggiaturas* consonantes e modo maior com dinâmicas amenas.⁵⁸

Esses são os *índices* para reconhecer uma *tópica pastoral* na música, e eles se moldaram no longo processo de influências de temas pastoris da literatura e da cultura na música⁵⁹.

A influência *pastoril* está presente nas canções pastorais da antiguidade (*boukoliasmoi*); nas *pastorellas* dos trovadores; nas primeiras óperas escritas, que frequentemente possuíam temas pastorais (por exemplo, a história de Orfeu e Eurídice) e no movimento *Árcade* (cf Monelle, 2006, p. 186), entre outros. É na literatura do poeta romano Virgílio, no entanto, que se encontra o início da tradição que ambienta os *idílios* de Teócrito na Arcádia. A tradição grega diz que esta é a habitação de Pan. A Arcádia, portanto, é o espaço físico que representa, na quarta écloga de Virgílio, a

[...] ‘Era Dourada’, um período da história onde a justiça reinasse, a maldade fosse lavada, e os homens fossem como crianças, inocentes e felizes, ocupadas somente com o amor e canções, responsáveis pelos deuses da música, Apolo e Pan (MONELLE, 2006, p. 186).

Esta expressão pueril da era Dourada descrita no poema de Virgílio foi pintada pelo pintor italiano Pietro de Cortona (1596 – 1669). A cena se ambienta no campo, e já ao primeiro plano veem-se crianças comendo e repousando ao lado de um manso leão. Estes elementos são apoiados na poesia de Virgílio, sobre a qual Jean-Paul Brisson diz que

[...] Virgílio escreve as *bucólicas* sobre o campo, sobre seu país e sobre sua terra natal, Mântua, na qual sua infância fora despreocupada e a

⁵⁸ Essas oito características não precisam estar, necessariamente, todas presentes para o reconhecimento da *tópica pastoral*. Essas características são índices usados para que o ouvinte possa reconhecer o “local” de onde é extraída essa música. A Sinfonia Pastoral de L. van Beethoven, por exemplo, não está em compasso composto, nem o último movimento da Sinfonia nº 104 de J. Haydn. Ademais, essas características são úteis para reconhecer que as *tópicas* estão inseridas dentro de um campo abrangente, mas que se relacionam por semelhança (no caso da *tópica pastoral*, há desde danças rústicas de camponeses até melodias sacras em tempo composto que denotam pureza espiritual). Para se tomar uma metáfora, todos os cães têm uma série de características que permitem seu reconhecimento como tal; todavia, suas expressões como espécie variam desde um minúsculo pincher até os grandes pastores alemães: com as *tópicas* não é muito diferente.

⁵⁹ A parte desta seção que trata sobre a tradição da *tópica pastoril* está fundamentada no livro de Raymond Monelle, *The Musical Topic* (2006).

paz em sua terra contribuiu para sua formação como homem na fase adulta. Virgílio está convencido de que só o campo pode oferecer coisas boas para o homem ao passo que a cidade é um *locus* de luxo, de prazer desmedido e das ambições”. Em sua poesia, Virgílio apresenta os pastores num lugar de felicidade, gozando o dia e o vigor de sua juventude; e passam o tempo fazendo disputas musicais (assim como na poesia de Teócrito) enquanto cuidavam dos animais (Brisson, *apud* RIBEIRO, 2006, p. 27).

O quadro de Pietro da Cortona, *L'età dell'oro*, que ilustra a poesia de Virgílio, pode ser visto na ilustração 3-12, abaixo.

Figura 3-12 Pietro da Cortona: "L'età dell'oro"

A pureza pastoril ambientada num lugar de felicidade e simplicidade, como exemplificado acima, permitiu que o *topos* pastoral ecoasse na fé cristã. Há exemplo disto nos Evangelhos, onde a natividade foi primeiro revelada aos “pastores que viviam nos campos e guardavam seu rebanho durante as vigílias da noite” (Lucas II,8); na vida do rei Davi que apascentava ovelhas; no livro de Cantares de Salomão, que é essencialmente pastoril; e na comparação de Jesus um pastor que cuida de suas ovelhas. Este conjunto de fatores explica a grande quantidade de referências pastorais durante o Natal.

Os serviços da festividade do Natal na Itália eram particularmente notáveis pelos *suoni pastorali*, eventos onde os pastores que desciam da região de Abruzzi para Roma tocavam em frente às igrejas, capelas e hospedarias com suas flautas e gaitas de fole. Essas músicas pastoris eram conhecidas como *pifferari*, e foram, posteriormente, representadas musicalmente por Haendel em sua “Piffa” do oratório *Messias*; por Corelli no final de seu *Fatto per la Notte di Natale*; ou, ainda, por Frescobaldi em seu *Capriccio Pastorale*. Este *capricho* é, aliás, uma elaboração de uma melodia pastoral, conhecida como *Siam Pastore ed Pastorela*. Segundo Monelle (2006), estas referências eram inicialmente icônicas, ou seja, quando os compositores faziam referências às melodias dos pastores, eles apenas apontavam a tradição das canções pastorais na Itália durante a natividade. Com o tempo, as métricas, timbres, harmonias e melodias das músicas pastoris formaram a tradição da *tópica pastoral*.

Um exemplo da aplicação da tradição da *tópica pastoral* na música de José Maurício Nunes Garcia está em sua Missa Pastoril para a Noite de Natal, datada em 1811, comentada no capítulo anterior, pois a comemoração do Natal está intimamente ligada com a tradição pastoril, como visto acima. Há, ainda, tópicos pastoris em grande parte da obra mauriciano, a qual inclui a Missa de Santa Cecília.

No *Kyrie* da Missa de Santa Cecília, a *tópica pastoril* é coadjuvante na maior parte do movimento. Após as madeiras tocarem pela primeira vez a pastoral, ela desaparece, deixando somente a direção melódica do coro como uma lembrança de sua presença anterior. As linhas melódicas fazem-se mais graves durante as frases do *tutti*, até atingirem o fá menor. Na nova tonalidade de fá menor, a *tópica pastoral* vê-se privada de sua principal característica, que é o modo maior⁶⁰. Privada estruturalmente do seu modo fundante, a *tópica* também é privada de suas referências. Portanto, o que antes era o *paraíso*, ou a tentativa de lá chegar, agora é a negação dos estados que caracterizam o *paraíso*, e esta negação é a *morte*.

Após a afirmação da tonalidade de fá menor, a negação da *tópica pastoral* segue até o momento quando a orquestra toca o acorde de *sexta napolitana*. Este acorde, emprestado do modo frígio, traz a principal condição para a pastoral: o modo maior. Aberto o caminho para o modo maior, outros elementos musicais

⁶⁰ Há, sim, um tipo de pastoral que é aceitável dentro do modo menor. Este tipo é a *siciliana*, uma dança facilmente reconhecida pela métrica 12/8 e ritmo pontuado. Como a métrica e o ritmo são indispensáveis para o reconhecimento da *siciliana*, o modo maior ainda é a principal condição da *tópica pastoril*.

acompanham a mudança de estado, inclusive revertendo a direção das escalas cromáticas descendentes, chamadas de *lamento*⁶¹. Durante a mudança de estado, os cromatismos dirigem-se ascendentemente, para a mesma direção melódica da pastoral tocada pelas madeiras. Seguindo uma lógica de correlação estrutural e cultural, a melodia pastoril se dirige ao alto, como ao paraíso, da mesma forma como a pastoral demonstra ser o ambiente do próprio paraíso, e neste ambiente as lamentações não existem. Em outras palavras, a negação do lamento e a troca de direção melódica (de descendente para ascendente), dentro do contexto pastoril, indicam o movimento ascendente rumo ao paraíso, lugar de alegria e gozo. As escalas ascendentes são exemplificadas na figura 3-13, abaixo.

Figura 3-13 Escalas cromáticas ascendentes.

O uso do *lamento* na obra de José Maurício foi discutido por Machado Neto (2017), na análise da Sinfonia Fúnebre, composta pelo padre em 1790, a qual foi comentada no capítulo anterior. O principal tema desta obra fúnebre é um *lamento* que se estende por quatro compassos. Isso mostra a relação entre o ambiente do *lamento* e sua associação com a morte. Nota-se que o lamento, aqui, não é apresentado isoladamente, mas ele está associado a outros dois elementos: a *ombra*, dada pela repetição das semicolcheias entre mi^b/ré nas violas, e um pedal na tônica, mi bemol, que faz referência à tónica pastoril. Sobre a associação entre o lamento, a *ombra* e a pastoril, Machado Neto diz que

Essa combinação nunca seria indexada na morte do «homem santo», que «é a morte excepcional e extraordinária de um místico que a aproximação do fim enche de alegria celestial» (ARIÈS 2012, 17). O homem santo doma a morte e não a lamenta ou mesmo teme. No entanto, tanto a presença do estilo eclesiástico como a do pedal de

⁶¹ Ver Machado Neto, 2017.

órgão, na tônica (Mi b), indica que a morte é do justo. Isso porque esse pedal associa-se, aqui, a um elemento pastoril, ou seja, remete este momento a um prenúncio da bem-aventurança (MACHADO NETO, 2017, p. 52)

A partir da troca de direção melódica do lamento, o modo maior volta a ser o modo dominante da obra, até o estabelecimento de mi bemol maior como tonalidade principal. Assim que a tonalidade de Mi bemol maior se estabelece, a tópica pastoril afirma-se completamente. Ela se afirma domando o tema disfórico e colocando-o sobre seus *índices*. A tópica pastoril “doma” o tema disfórico, unindo-o a si mesma. Assim, fica estabelecido o arco narrativo da tópica pastoral no *Kyrie*: ser um dos elementos da *ombra* no início do movimento, depois ser transformada em menor e tornar-se um tema trágico, para então domar a *ombra* inicial e realizar a síntese temática do movimento.

Verifica-se, portanto, que a tópica pastoril carrega um arco expressivo correlato à redenção. Da mesma forma como o lugar da redenção, o paraíso é correlato ao arco da pastoril, pois

- (1) nega toda a lamentação;
- (2) é um lugar de gozo eterno, e, portanto, estável; e
- (3) é conquistado por meio de muitas tribulações e tristeza; porque *bem-aventurados os que choram, pois verão a Deus*.

Análoga a esse arco expressivo, a estratégia musical no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília pode ser explicada da seguinte forma: ela

- (1) muda a tendência de melodias descendentes em todo o movimento;
- (2) busca estabelecer uma sessão formal estável; e
- (3) a sessão formal estável é atingida depois da preponderância de instabilidade formal (caracterizada pelas muitas semicadências) e depois do domínio que fá menor exerceu sobre as escolhas harmônicas do movimento.

O resultado da estratégia composicional, portanto, é a correlação cultural com a bem-aventurança dos santos e à transcendência resultante da resignação em aceitar eventos trágicos não desejados; por isso Cecília é chamada de santa e mártir.

As análises feitas neste capítulo serviram ao propósito de esmiuçar as possíveis correlações expressivas entre a música e as unidades culturais no *Kyrie* da Missa de Santa Cecília. Essas correlações foram estudadas a partir do nível formal até o nível expressivo. As três abordagens mostram-se complementares e interdependentes, pois são três dimensões do mesmo fenômeno musical.

A abordagem harmônica mostrou como um problema de ambiguidade tonal motivou o desenvolvimento da peça seguindo dois pólos tonais, mi bemol maior e fá menor. A abordagem narrativa mostrou como esses dois pólos podem ser considerados dois agentes de uma problema narrativo, enriquecido por problemas de *marcação* e de euforia e disforia, que buscam um equilíbrio musical para a peça. A abordagem expressiva, por sua vez, apontou para a correlação entre as abordagens anteriores e as unidades culturais que se fazem presentes no fenômeno musical; ela desvela como agentes musicais e desdobramentos harmônicos podem ser associados à pureza, à transfiguração, à bem-aventurança teológica, ou, ainda, à morte e às tragédias; ela ressaltou, ainda, como isto pode estar articulado para expressar conceitos culturais complexos, como a abnegação.

As abordagens mostraram como uma transformação musical do trágico-ao-transcendente, da *ombra* ao pastoril, podem fazer parte de uma definição moral (ou ontológica?) de “desejada resignação como aceitação espiritual de uma situação (trágica) que conduz a um estado interior positivo, implicando transcendência” (HATTEN, 1994, p. 297).

Assim como o *ethos* da missa não era restrito ao *introitus* mas perpassa todo o conjunto do *proprium*, assim também espera-se que a música dos movimentos restantes da missa reflita o *ethos* da abnegação. Por isso, o próximo capítulo será dedicado a investigar os ecos do *Kyrie* em três outros movimentos da Missa: *Et incarnatus est*, *Cucifixus* e o *Agnus Dei*⁶².

⁶² A razão das escolhas também será dada a seguir.

4. ECOS DO KYRIE AO LONGO DA MISSA DE SANTA CECÍLIA

O compositor José Maurício Nunes Garcia escreveu música para seis seções da Missa de Santa Cecília: *Kyrie eleison* (analisado no capítulo anterior), *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*.

Neste capítulo serão analisados alguns trechos dessas sessões que reforçam os significados musicais encontrados na análise do *Kyrie eleison*.

Gloria é um trecho de um antigo hino cristão para ser orado pela manhã. Integra a primeira parte da 14^a oração do livro dos Odes, um livro de compilações de poemas escriturísticos presente na tradução grega “dos Setenta”. Sua tradução latina é cantada na missa romana imediatamente após o *Kyrie eleison*, como demonstra a tabela 4-1, abaixo.

1. Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	1. Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade.
2. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,	2. nós te louvamos, nós te bendizemos, nós te adoramos, nós te glorificamos,
3. gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,	3. nós te damos graças, por tua imensa glória.
4. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnípotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,	4. Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai onipotente. Senhor, Filho unigênito, Jesus Cristo, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai,
5. qui tollis peccata mundi, miserere nobis;	5. que tiras o pecado do mundo, tem piedade de nós;

qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	tu que tiras o pecado do mundo, acolhe a nossa súplica;
6. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	6. Tu que estás à direita do Pai, tem piedade de nós.
7. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe,	Só tu és Santo; só tu és Senhor; só tu és Altíssimo, Jesus Cristo;
8. cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. Amen	com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém.

Tabela 4-1 Texto latino e tradução do Gloria

Seguindo a tradição musical, José Maurício divide o texto do *Gloria* em oito movimentos, distribuídos entre solos, quartetos e *tutti*, indicados pelos números em cada estrofe na tabela 4.1. A divisão em vários movimentos faz do *Gloria* uma peça de concerto mais do que uma peça meramente litúrgica. Muitos dos solos são longos e de difícil execução, e isso os faz sujeitos a demonstrações de virtuosidade pela parte dos cantores, o que é indicado pelo uso de *castrati* na execução das árias (cf MARTINS, 2001, p. 34). Isto torna o *Gloria*, como também o *Credo*, muito diferentes, não só em tamanho, mas também em características expressivas. Como explica Martins (op. cit, p. 89 - 90), “no *Gloria*, José Maurício desenvolve o versículo (a unidade); no *Credo*, desenvolve associações de versículos. Portanto, cada versículo do *Gloria* se transforma em um movimento inteiro, com forma e instrumentação específica”, ou seja, a longa divisão do *Gloria* em diversos movimentos, a dissolução textual, e sua característica virtuosística confluem para minar o *Gloria* de estratégias expressivas desenvolvidas como há no *Kyrie*.

O *Credo*, por sua vez, possui maior unidade textual, se comparado ao *Gloria*. Ele trata da declaração dogmática sobre a vida do Cristo, o que dá a esta seção um potencial dramático muito pronunciado, em comparação com o *Gloria*. Por essas razões não nos ocuparemos, aqui, com a análise dos movimentos do *Gloria*.

Uma análise extensa desta seção, bem como de toda a Missa, pode ser vista no *Estudo das Texturas da Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia*, de Inez Beatriz Castro Martins, 2001.

Na missa tridentina, o *Credo* niceno-constantinopolitano de tradição latina (no qual as cláusulas *Deum de Deum* e *Filioque* são adicionadas) é cantado logo após a leitura do Evangelho.

Na Missa de Santa Cecília, o texto do *Credo* é completamente musicado em quatro movimentos: 1) *credo*; 2) *et incarnatus est*; 3) *crucifixus*; e 4) *et resurrexit*. Estes estão de acordo com o conteúdo expressivo, conforme a tradução presente na tabela 4-2, abaixo.

<p>1. Credo in unum Deum, Patrem omnipoténtem, Factórem cæli et terræ, visibílium ómnium et invisibílium.</p> <p>Et in unum Dóminum Iesum Christum, Fílium Dei unigénitum, et ex Patre natum ante ómnia sæcula. Deum de Deo, lumen de lúmine, Deum verum de Deo vero, génitum, non factum, consubstantiálem Patri: per quem ómnia facta sunt.</p> <p>Qui propter nos hómines et propter nostram salútem descéndit de cælis,</p>	<p>1. Creio em um Deus, Pai onipotente, Criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.</p> <p>E em um Senhor Jesus Cristo, Filho unigênito de Deus, e nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, luz de luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por quem tudo se fez.</p> <p>O qual, por nós homens e para nossa salvação, desceu dos céus,</p>
<p>2. Et incarnátus est de Spíritu Sancto ex María Vírgine, et homo factus est;</p>	<p>2. E se encarnou pelo Espírito Santo, da Virgem Maria, e fez-se homem;</p>
<p>3. Crucifixus étiam pro nobis sub Póntio Piláto, passus et sepúltus est,</p>	<p>3. Por nós foi crucificado sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado,</p>
<p>4. Et resurréxit tértia die, secúndum</p>	<p>4. E ressuscitou no terceiro dia,</p>

Scriptúras, et ascéndit in cælum, sedet ad dexteram Patris; et iterum ventúrus est cum glória, iudicáre vivos et mórtuos, cuius regni non erit finis.	segundo as Escrituras, e ascendeu ao céu, sentou-se à direita do Pai; e novamente virá com glória, para julgar os vivos e os mortos, cujo reino não terá fim.
Et in Spíritum Sanctum, Dóminum et vivificátem: qui ex Patre Filióque procédit, qui cum Patre et Fílio simul adorátur et conglorificátur, qui locútus est per prophétas.	E no Espírito Santo, Senhor e vivificante: que do Pai e do Filho procede, e que juntamente com o Pai e o Filho é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas.
Et unam, sanctam, cathólicam et apostólicam Ecclésiám.	E na una, santa, católica e apostólica Igreja;
Confíteor unum baptísma in remissionem peccatórum.	Confesso um batismo para a remissão dos pecados.
Et expécto resurrectionem mortuórum, et vitam ventúri sáculi. Amen.	E espero a ressurreição dos mortos e a vida no século futuro. Amém.

Tabela 4-2 Texto latino do credo e tradução.

O primeiro movimento, como pode ser notado acima, declara dogmas sobre Deus Pai e Filho, e expressa as qualidades dessas duas Pessoas. Neste trecho, a música é jubilosa, mas, por ser um trecho puramente dogmático, ela não é capaz de expressar mudanças de significado. Por representar uma parte mais “teórica”, a música é mais convencional, sem surpresas.

Após as declarações iniciais, começa uma série de três movimentos, representando ações referentes aos dogmas: “desceu dos céus”, ou “padeceu e foi sepultado”, entre outros; e, assim, a música passa a possuir fluxo expressivo. O primeiro, *et incarnatus est*, o segundo, *crucifixus*, e o terceiro, *ressurexit*, são seções do *Credo* que contêm um *drama*. No último movimento (*ressurexit*) há, no final, a volta de um trecho puramente dogmático, que versa sobre o Espírito Santo, a Igreja, o batismo e a ressurreição dos mortos.

O estilo de José Maurício Nunes Garcia possui uma característica tradicional de escrever os *et incarnatus est* de suas missas em andamento lento e no modo menor, como, por exemplo, no Credo em Mi bemol (CPM 107 *bis*), na Missa Pastoril (CPM 108) e na Missa de Nossa Senhora do Carmo (CPM 110). Essa tradição não se limita a José Maurício, pois diversas missas de compositores europeus fazem o mesmo. Pode-se citar, como exemplo, a *Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae* e a *Theresienmesse*, de Joseph Haydn; a Missa em Si menor de J. S. Bach; ou ainda a *Krönungsmesse*, K. 317, de W. A. Mozart; entre outras. Sobre esse fenômeno, Lawrence Schenbeck explica que

Tornara-se tradicional em montagens italianas do *credo* tratar aquela parte do texto que descrevia a vida terrena de Cristo em termos musicais mais íntimos e expressivos, e, em certa medida, mesmo em uma *Missa Brevis*. Particularmente na missa austríaca, muitas vezes encontraremos as primeiras linhas deste texto - "Et incarnatus est" - como uma canção de ninar de simplicidade folclórica ⁶³ (SCHENBECK, 1996, p. 27).

O segundo movimento do *Credo (et incarnatus est)* da Missa de Santa Cecília continua a tradição de escrita em andamento lento e modo menor. O que é diferente neste movimento é a *pathopoeia* estabelecida nele, para a qual contribuem o estilo imitativo, os saltos de segunda aumentada na linha vocal e as diversas dissonâncias causadas pelo contraponto de quarta espécie, como visto na figura 4-1.

⁶³ "It had become traditional in Italian credo settings to treat that portion of the text describing Christ's earthly life in more intimate, expressive musical terms and at some length, even in a *Missa Brevis*. Particularly in the Austrian Mass, we will often encounter this text's first few lines - "Et incarnatus est"- set as a cradle song of folk-like simplicity."

Fl.I
Fl.II
Ob.I-II
Cl.I
Cl.II
Fag.I-II
S.
A.
T.
B.

sempre ligado e pianíssimo
sempre ligado e pianíssimo

p
p
pp
pp
p
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp

Et in - car - na - tus est, et in - car -
Et in - car - na - tus est, de Spi - ri - tu San -
Et in - car - na - tus est, et in - car - na -
Et in - car - na - tus, in - car -

Figura 4-1 Compassos iniciais do et incarnatus da Missa de Santa Cecília

Flauta I, II
Oboé I, II
Vozes

Et ho - mo fa - ctus est

Figura 4-2 Et homo factus est

Um elemento de *pathopoeia* pode ser percebido no trecho em que está a frase *et homo factus est*, mostrada na figura 4-2, acima. Ela é cantada sobre uma nota *dó* sustentada em uníssono pelo quarteto vocal, o que é uma figura *marcada* dentro das figuras de imitação, predominantes no movimento. Considerando-se os elementos da música de *ombra* descritos no capítulo 3, vê-se que a figuração do *et homo factus est* é a mesma empregada para oráculos e profecias: a eliminação de toda a distração melódica leva o ouvinte a centrar toda sua atenção nas palavras do texto. As pausas, por sua vez, adicionam drama à passagem, e assemelham-se às figuras semelhantes

usadas em outras missas de José Maurício para descrever a crucificação. Por correlação, os elementos musicais indicam uma leitura específica do texto: o Deus que se fez homem nasceu para morrer.

Outro elemento de *pathopoeia* é o pedal de baixo. No *Kyrie eleison*, os pedais de baixo acompanhados pelas sonoridades das madeiras eram associados à tópica pastoral. Mesmo quando, ainda no *Kyrie*, o tema pastoral foi modulado para fá menor, as referências a esta tópica não foram perdidas, mas sim transformadas, pois perderam-se os significados eufóricos da pastoral e foram adicionados significados trágicos. A música do *et incarnatus est*, quando lança mão da sonoridade das madeiras acompanhada de bordão do baixo, ela ecoa os significados trágicos imprimidos pela tonalidade menor, como negação dos significados da tópica pastoral. O bordão do baixo pode ser visto na figura 4-3, abaixo.

Figura 4-3 Bordão no baixo

O terceiro movimento do *Credo* que versa sobre dogmas e descreve ações é o *crucifixus*. Este é o trecho da missa mais apropriado para a expressão de dor e sofrimento, ou afetos relacionados. José Maurício realiza musicalmente a expressão de sofrimento por três meios: o uníssono no coro, o ritmo pontuado das cordas e a harmonia instável.

O primeiro, recurso usado também no *et incarnatus est*, é o uníssono nas vozes. Como dito anteriormente, este recurso adiciona um efeito dramático às palavras do texto, e aponta para a tópica que será desenvolvida no movimento: a tópica de *ombra*.

Os outros dois recursos, ritmo pontuado e harmonia instável, determinam o ambiente de *ombra* da música. O ritmo pontuado marca o passo da marcha ao mesmo tempo que denota uma batida de coração. A harmonia, por sua vez, é crucial para a criação da tópica da *ombra* no trecho. Ela está alicerçada num cromatismo ascendente do baixo que sustenta uma harmonia baseada em acordes de sétima e acordes diminutos, tendo em vista que a progressão harmônica segue como $D\flat - D\flat 7 - B\flat 7 - E\flat - E\flat 7 - E^\circ 7 - C7 - Fm - A^\circ 7$... As mudanças harmônicas são regidas mais por deslizamentos cromáticos do que pelo ciclo das quintas. Quando, todavia, atenta-se para o ciclo de sete compassos, onde o coro canta *crucifixus* por duas vezes, percebe-se uma semelhança interessante com a movimentação harmônica do *Kyrie eleison*, analisada no capítulo 3: os dois primeiros *crucifixus* são harmonizados com acordes de mi bemol maior e fá menor seguidos, os mesmos que regem toda a estratégia composicional do *Kyrie eleison* e que, novamente, estão imersos numa indefinição tonal. Repete-se no *crucifixus*, portanto, o início disfórico do *Kyrie eleison*. Ao mesmo tempo, ambos possuem *ethos* parecidos: o *Kyrie* inicia com a disforia decorrida da tragédia necessária para a abnegação, enquanto a crucificação é em si mesma um evento trágico. Do mesmo modo, no *Kyrie* há uma mudança da disforia para a euforia, seguindo a narrativa da abnegação e, também, no *crucifixus* há um vislumbre de um estado espiritual positivo decorrido da resignação frente à crucificação.

Uma redução harmônica da primeira frase do *crucifixus* pode ser vista na figura 4-4, abaixo.

The image shows a musical score for the 'crucifixus' section. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Cordas' (Strings). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The vocal part features two phrases of 'cru - ci - fi - xus' with melodic lines and rests. The string part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures in both the treble and bass clefs.

Figura 4-4 Redução da parte das cordas no crucifixus

No final da primeira vez que o coro canta a frase *etiam pro nobis*, as progressões harmônicas, que antes eram instáveis e baseadas em acordes de sétima, atingem um acorde de si bemol maior e, a partir de então, segue-se um trecho de doze compassos em que o baixo sustenta a nota *si b*, ainda com o ritmo pontuado. Há, portanto, uma clara divisão de seções: uma primeira seção em *ombra*, sem estabilidade harmônica alguma, seguida por uma segunda seção, onde o baixo sustenta a harmonia por meio de uma única nota. Este recurso é muito semelhante ao bordão do baixo que caracteriza a tópica pastoril e, acrescido das madeiras, que nesta segunda seção tem um papel mais marcante, juntamente com a estabilidade harmônica, evoca, se não um ambiente pastoril (pois a tópica não está plenamente estabelecida), ao menos um ambiente eufórico. O principal interpretante do ambiente eufórico, no contexto da abnegação religiosa proposta no *Kyrie*, é a bem-aventurança. Em outras palavras, ainda que elementos de *ombra* se façam presentes, a seção já possui uma caracterização pastoral, como mostrado na figura 4-5, abaixo.

The image displays a musical score for a section of a Kyrie. It consists of two systems of staves. Each system includes staves for 'Cl I II' (Corymbi I and II), 'Vo.' (Vocal), and 'Cord.' (Cordones). The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows the vocal parts with a melodic line and the instrumental parts with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the same pattern, with the vocal parts providing a melodic counterpoint to the instrumental texture. The score is written in a clear, professional notation style, with various musical symbols such as clefs, key signatures, and rhythmic markings.

Figura 4-5 Segunda seção do crucifixus

Posteriormente, quando o coro inicia o trecho *passus et sepultus est*, José Maurício usa a mesma figura musical de lamento que ele utilizou na Sinfonia Fúnebre para enriquecer a palavra *sepultus*, o que demonstra uma regularidade no trato motivico, conforme se vê abaixo (figura 4-6).

Figura 4-6 Comparação do motivo em “et sepultus”

No final do movimento, o ritmo incessante tocado pelas cordas se cala, e só resta a sonoridade das madeiras que realizam, junto com o coro, os últimos compassos. É interessante notar como esta estratégia de orquestração também imita a orquestração do *Kyrie eleison*. No primeiro movimento da peça, o *ostinato* rítmico do *tutti* é ditado pelas cordas que conduzem a tónica de *ombra* e, nos últimos compassos, as cordas passam ao segundo plano, enquanto as madeiras conduzem os temas, infundidos pela tónica pastoril. Há, também, nestes últimos compassos, uma memória da *pathopoeia* presente no *et incarnatus est* e no início do *crucifixus*, que se faz presente por meio das alterações cromáticas na melodia, as quais fazem parte de acordes de sétima diminuta. Estes acordes provocam tensões harmônicas locais que, ao contrário do início do *crucifixus*, são resolvidos rapidamente em acordes de subdominante ou tônica, que são as regiões harmônicas mais comuns dentro da tónica pastoril.

No trecho final do movimento, exposto na figura 4-7 abaixo, isso pode ser visto.

Figura 4-7 Trecho final do crucifixus

Os movimentos que musicam o nascimento e a morte do Cristo formam um arco narrativo e musical que acompanha um significado expressivo. Este arco, como descrito na análise de algumas missas de José Maurício no segundo capítulo, é repetido em outras obras. A natividade do Cristo é, na obra mauriciano, frequentemente musicada com afetos disfóricos, enquanto há, no *crucifixus*, afetos eufóricos frequentemente associados com a tópica pastoril, ou seja, há, na música para a natividade, o prenúncio da morte e há, na música da paixão, o vislumbre da vida. Esta é uma inversão que está presente no gênero da *abnegação*, o qual rege o *Kyrie eleison*: a tragédia, tida por aqueles que a infligem como uma desgraça ou um mal, é convertida em um bem para aquela que a sofre.

Um dos momentos que segue a oração do *credo* é a preparação para a comunhão. Durante esses momentos, a congregação ora o Pai Nosso, o presbítero ora pedindo a Deus por livramento de todos os males, presentes, passados e futuros, pede paz para os dias e consagra o pão e o vinho. Após a consagração, ouve-se o coro cantar o último trecho da missa musicado pelos compositores, o *Agnus Dei*.

À semelhança do texto do *Kyrie eleison*, o texto do *Agnus Dei* é tripartido, composto de três afirmações que se iniciam com as mesmas palavras. O texto musical, por sua vez, segue a tripartição do texto linguístico quanto à forma, conforme pode ser visto na tabela 4-3, e cuja análise formal pode ser vista na tabela 4-4, ambas abaixo.

A gnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserére nobis.	C ordeiro de Deus, que tiras o pecado do mundo: tem misericórdia de nós.
A gnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserére nobis.	C ordeiro de Deus, que tiras o pecado do mundo: tem misericórdia de nós.
A gnus Dei, qui tollis peccáta mundi: dona nobis pacem.	C ordeiro de Deus, que tiras o pecado do mundo: dá-nos a paz.

Tabela 4-3 Texto latino do Agnus Dei e tradução

Seção	Motivo	Tonalidade
A	a + b	C
B	a + c	C → e
A'	a + b	C
Coda	d	A b → C

Tabela 4-4 Análise formal do Agnus Dei

Cada frase do *Agnus Dei* corresponde a dois materiais musicais. O primeiro é um *tutti* com uma melodia de soprano acompanhada de homofonia nas outras vozes do coro e uma melodia *cantabile* na orquestra. O segundo material é um canto antifonal do coro, recitado pelas sopranos, seguido de uma resposta em *solí* nas vozes. Nota-se que, no primeiro material, a melodia das cordas é ascendente, tem um âmbito de uma oitava mais uma quarta (ou seja, de uma décima primeira) e, ao chegar no *zênite* em fá, logo realiza um lamento dentro do tetracorde de fá - dó (considerando o *si* do compasso cinco com uma *appoggiatura*). A primeira frase do *Agnus Dei* pode ser vista na figura 4-8, abaixo.

Figura 4-8 Início do Agnus Dei

O início da melodia *cantabile* parece demonstrar, por correlação, um anseio para chegar a um ponto culminante extremo (pois o desenvolvimento da melodia é muito rápido), seguido por uma percepção que não é possível alcançar este clímax, visto que um *zênite* em *sol* seria mais apropriado para uma melodia em dó maior. Sobre as correlações musicais com “anseio” e “resignação”, Hatten diz:

É possível imaginar facilmente como “anseio” pode ser correlato com movimentos “ascendentes”, visto que movimentos ascendentes são ícones de “alcançar”, e “alcançar” está relacionado com “anseio” por meio de metáforas como “alcançando uma existência mais elevada.” “Resignação”, por sua vez, pode ser atribuída aos movimentos “descendentes” por meio de uma derivação similar (como em “cair” de uma ascensão implicada), ou simplesmente por ser o oposto de “anseio”. [...] a resignação pode ser vista sob uma ótica mais positiva como aceitação - ou, no caso da abnegação, uma entrega espiritual positiva para uma força maior⁶⁴ (HATTEN, 1994, p. 57)

⁶⁴ “One can easily imagine how “yearning” might correlate with “upward” motions, since upward motions are iconic with “reaching,” and “reaching” relates to yearning through metaphors such as “reaching for a higher existence.” “Resignation” could then attach to “descending motions”, through a similar derivation (as in “lapsing” from an implied ascent), or simply being considered oppositional to “yearning.” [...] resignation might be viewed

Segundo a percepção de Hatten das correlações, pode-se ver que o *cantabile* executado pelas cordas tem duas partes. A primeira é correlata ao anseio irrealizado de atingir as alturas (ou seja, os céus), tendo em vista que o *zênite* da melodia é *fá*, e não *sol*. Não conseguindo realizar o anseio, rapidamente o *cantabile* realiza um lamento (movimento cromático descendente) e desce uma décima segunda, até o *si*, uma nota abaixo da qual a melodia tinha iniciado. O *zênite* do *cantabile* só é atingido pela clarineta, instrumento que não participa da construção do *cantabile*, logo após o término da frase do coro.

O movimento ascendente de anseio é desenvolvido logo após a terceira repetição do *Agnus Dei*, onde começa a *coda*. Esta é iniciada por uma cadência de engano em V - $\flat$ VI, análoga à sexta napolitana. No *Kyrie*, foi a sexta napolitana que fez mudar o curso harmônico dominado pelo *fá* menor, a tonalidade disfórica. No *Agnus Dei*, por sua vez, é esta mesma sonoridade que dá início ao longo gesto de anseio, que pode ser visto na figura 4-9, abaixo.

Figura 4-9 Gesto de anseio

O anseio é acompanhado pelo bordão da pastoril, que está no grau errado da escala, $\flat$ VI, criando uma tensão entre o repouso da tónica pastoril e o anseio de se atingir o paraíso. Esse *tropo* é repetido, trocando-se o bordão para o IVº grau, que ainda não garante o repouso esperado. Finalmente, após duas vezes expressar o anseio, a flauta e o fagote realizam um motivo descendente que, por correlação, indica resignação⁶⁵ (ver a análise de Hatten da sonata *Hammerklavier* de L. van Beethoven no Capítulo II). Esta mudança expressiva que ocorre entre anseio e resignação é marcada pela cadência autêntica perfeita, indicando que a música

in a more positive light as acceptance - or in the case of abnegation, a positive spiritual surrender to a higher power.”

⁶⁵ Esta correlação existe tanto pela união entre “descer” e “submeter-se” quanto pela oposição do gesto anterior de anseio, caracterizado pelo movimento ascendente.

atingiu o ponto de repouso desejado. Nos compassos finais da música, então, o bordão da tónica pastoril prevalece, juntamente com as figuras triádicas do baixo. O repouso da cadência é confirmado pela tónica e reafirmado pela petição final do coro: *dona nobis pacem*.

Verifica-se, portanto, que o último movimento da Missa, o *Agnus Dei*, reafirma, com outros meios, os valores da abnegação que foram apresentados no *Kyrie*. Anseio e resignação, unidos ao pedido de paz, ecoam o estado espiritual positivo decorrente da resignação que finaliza o *Kyrie* da Missa de Santa Cecília.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta investigação sobre o *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Padre José Maurício Nunes Garcia, foram lançadas três perguntas que guiaram todo o trabalho:

- (1) Qual estratégia musical o Pe. José Maurício utilizou para compor este *Kyrie*?
- (2) As estratégias musicais apontam para um significado expressivo que tenha relação (isto é, que seja correlato) às unidades culturais/teológicas envolvidas no martírio de santa Cecília (como, por exemplo, abnegação, redenção, salvação, etc.)?
- (3) A partir da resposta afirmativa do item 2, pode-se compreender como essas unidades culturais e/ou ideias teológicas influenciam as escolhas musicais?

Antes de começar a responder às perguntas, dois passos se fizeram necessários. O primeiro foi indicar, a partir de nossa experiência diária com a música, que ela não é um objeto cerrado nele mesmo, desconexo e independente do mundo. Pelo contrário, pretendeu-se indicar que a música faz parte de uma rede de significados a qual expressa relações interdependentes, ou, nas palavras de Iuri Lotman, de uma semiosfera. Por conseguinte, mostrou-se que a música se relaciona com o mundo por meio de signos.

A partir de então, desvelaram-se as ferramentas necessárias para observar como essas relações acontecem e, assim, poder responder ao mote inicial desta investigação.

Seguiu-se, como ponto de partida, a definição de significação feita por Robert Hatten, cujo fundamento é a oposição formal. O conjunto de oposições formais cria correlações que se desdobram no reconhecimento de uma narratividade musical e são desveladas por relações de tópicos musicais (materiais musicais vindos das mais diversas atividades sociais e contextos sonoros) e de gêneros expressivos.

O segundo passo foi entender a importância das escolhas dos compositores para moldar o significado musical, tendo em vista o *Kyrie* da Missa de Santa Cecília. Isso foi feito (1) observando os afetos presentes no *próprio* da Missa, e como eles apontam para a abnegação; (2) observando como ela pode ser formada na música, tomando como exemplo a análise feita por R. Hatten da sonata *Hamerklavier*. A partir deste exemplo, observou-se como parâmetros básicos (métrica e tonalidade,

para citar dois) influenciam as escolhas dos compositores que musicam as mais diversas relações culturais.

Depois de apresentar as ferramentas necessárias para responder as perguntas que guiaram esta investigação, o *Kyrie* da Missa de Santa Cecília foi abordado de três formas diferentes.

Investigou-se, por meio de uma análise formal, a estratégia musical utilizada pelo Pe. José Maurício para compor o *Kyrie*. Por meio dela, compreendeu-se que o *Kyrie* é formado a partir de dois temas opostos que apresentam características discursivas eloquentes para o problema que se presta a significar. O primeiro tema apresenta uma proposta de ambiguidade harmônica derivada de um uníssono recorrente em todo o *Kyrie*. Vê-se a influência da ambiguidade na falta de cadências autênticas perfeitas e na abundância de cadências que não se resolvem (semicadências). O segundo tema, igualmente, estabelece uma ambiguidade por duas características conflitantes: uma melodia *cantabile* e um acompanhamento com independência de vozes (polifonia). Evitando a resolução motívica e tonal, o compositor conclui essa estratégia pela união dos dois temas logo após a cadência autêntica perfeita em mi bemol maior, a única cadência na tônica em todo o movimento.

A partir da configuração dos temas descritos acima, foi possível ver, também, uma configuração narrativa no *Kyrie*. Os dois temas opostos se comportam como “agentes” ou “personagens” no decorrer da música. O primeiro “personagem” possui características disfóricas: ele é marcado por um registro grave incomum, uma direção melódica descendente também incomum, é tocado em uníssono e tem ambiguidade harmônica. O segundo é mais estável e regular que o primeiro, e por isso é um “personagem” eufórico. No decorrer das interações entre os dois “personagens” a primeira síntese é “vencida” pela disforia, pois esta conduz à modulação para fá menor, uma das opções dentro da ambiguidade do primeiro “personagem”. A síntese disfórica não se sustenta e, depois de um processo de quebra dos elementos disfóricos, chega-se a uma nova síntese “vencida” pela euforia. A segunda síntese une os dois temas e, ao mesmo tempo, resolve seus problemas musicais. Por estas razões, a narrativa do *Kyrie* participa de um arquétipo narrativo denominado *comédia*, e esta é caracterizada pela “vitória” de uma transgressão (a estabilidade da euforia) sobre uma ordem imposta inicialmente (a instabilidade da disforia). A vitória também se

caracteriza por unir os temas anteriores ao invés de suprimi-los, mostrando que eles eram, na verdade, duas partes de uma mesma melodia inicialmente separada.

Foi possível, ainda, considerar os “lugares” (as tópicas) de onde foram retirados os materiais usados para compor cada um dos temas. O primeiro tema, chamado de *ombra*, é característico de cenas operísticas que retratam acontecimentos sobrenaturais ou catástrofes, como oráculos, assombro, medo e maravilhas. O segundo tema é retirado da música pastoral e tem um grande leque de associações, como a natureza, pureza, paz, rusticidade, paraíso, entre outros.

As interações das duas tópicas configuram uma mudança de estado. A tópica de *ombra* indica uma situação inicial trágica que é contraposta por uma tópica pastoril, a qual indica um estado paradisíaco, pacífico, como uma resignação frente à situação trágica. A modulação para fá menor, ao estabelecer a tópica de *ombra*, faz a tragédia vencer e, por estar numa música para a igreja, é razoável unir a tragédia à morte, tendo em vista o campo de associações da tópica de *ombra*. Posteriormente, a volta da tópica pastoril e a vitória desta representam uma vitória daquela primeira resignação sobre a tragédia, caracterizando uma vitória sobre a morte, ou seja, a salvação. Indicado no segundo capítulo, esse esquema musical representa, segundo Hatten, a abnegação e, segundo Machado Neto, a boa-morte.

Nisto, vê-se que a forma e a expressão confluem para dar um sentido único, onde (1) tanto a configuração musical aponta para unidades culturais/teológicas que compõem a história de uma mártir cristã, quanto (2) essas mesmas unidades são levadas em conta nas escolhas que o compositor realiza para escrever uma música.

A partir dessa interação, é possível ver que (1) a música do Pe. José Maurício se associa fortemente à prática galante de “fragmento e fluxo”, ou seja, compor por meio de materiais musicais contrastantes, coordenando a forma e a expressão; (2) em relação à significação, nota-se a perspectiva teológica de uma teologia otimista pela redenção⁶⁶, haja vista o *lieto fine* (isto é, o final feliz) realizado a partir da tópica pastoril, estratégia abundante na música do Pe. José Maurício; (3) o apoio da significação musical traz um aporte que enriquece a leitura da obra sem, no entanto, tirar o mérito de outras análises tradicionais. Não que seja impossível, somente a partir da análise formal, fazer aproximações verossímeis que localizem a relação do compositor com a mentalidade da época. Pelo contrário, a significação musical é uma

⁶⁶ Ver Machado Neto, 2016.

ponte entre a significação intrínseca da obra (exemplificada na análise formal e em outras análises tradicionais) e a significação extrínseca da obra, ou seja, suas relações com o mundo. Em outras palavras, todos esses meios de ler o mesmo fenômeno não são excludentes entre si, mas são interdependentes e enriquecem a compreensão.

Para entender sobre o que é falado, basta pensar no exemplo das flores, como as rosas, as quais são “lidas” de diferentes formas, segundo suas relações com o mundo. Os biólogos as dissecam, descobrem todas as suas estruturas, dizendo que são o órgão reprodutivo das angiospermas. Os químicos estudam seu perfume e mostram-no em longas fórmulas químicas. Os homens fazem poesias comparando-as com suas belas namoradas e esposas, e presenteiam-lhes como símbolo de amor e carinho. Por fim, o bem-aventurado João de Damasco (c. 675? - 749 d.C.) diz que “das plantas e ervas, a terra produz algumas com frutos, outras para comida, e algumas outras para cheiros; as flores são dadas para nosso deleite, como, por exemplo, as rosas e semelhantes [...]”⁶⁷ (João de Damasco, Dogmática [*Expositio fidei*], livro II, capítulo X), e, depois que Adão pecou, “[...] o espinho uniu-se com o deleite da rosa para lembrar-nos da transgressão do mandamento”⁶⁸ (*idem, ibidem*). Todos, no entanto, reconhecem a beleza e o agradável perfume das rosas.

Por fim, toda a diversidade de interpretações e abordagens, às quais estão sujeitas tanto a música quanto as rosas ou qualquer outra arte e coisa no mundo, são possíveis somente porque existe, entre nós e o autor, algo em comum, um significado (qualquer que seja) para além de meras letras e sons. A criança, por exemplo, antes de aprender a ler, se detém nas formas e curvas das letras, observa atentamente o desenho que elas imprimem no papel, mas ignora o significado da palavra que as letras formam. Se as palavras são como janelas para o mundo, quem se detém somente na forma das letras é como alguém que, ao apontarmos o dedo para algo, observa com curiosidade nosso indicador mas não a coisa indicada. Esse “algo em comum” é o fundamento da comunicação, permitindo que algo escrito há quase dois séculos nos deleite, mova e ensine. Tal efeito não é exclusivo das obras oitocentistas, mas é partilhado pela criação de homens que viveram há milênios e de homens hodiernos também. Talvez, a música possa ser como aquela sarça que ardia sem se consumir, ou como a estrela vista pelos magos do Oriente: janelas.

⁶⁷ “Dintre plante și ierburi, pământul produce unele cu rod, altele pentru mâncare, altele mirositoare; florile sunt dăruite spre desfătarea noastră, spre exemplu: trandafirul și cele asemenea [...]”

⁶⁸ “[...] spinul s-a unit cu desfătarea trandafirului spre a ne aduce nouă aminte de călcarea poruncii.”

REFERÊNCIAS

- ALLANBROOK, Wye Jamison. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Editado por Mary Ann Smart e Richard Taruskin. Berkeley: University of California Press, 2014.
- ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. *Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal*. Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-15032017-152743/pt-br.php>>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- ALMÉN, Byron. Narrative and Topic. *Indiana Theory Review*, v. 25, p. 1–38, 2004.
- BRILLIANT, Moshe. Playing of Wagner in Israel provokes disturbance. *The New York Times*, New York, 17 out. 1981 Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1981/10/17/arts/playing-of-wagner-in-israel-provokes-disturbance.html>>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- BURFORD, Freda; DAYE, Anne. Contredanse. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000006376>>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Música, sublimação, e a linguagem do inconsciente. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 45, n. 1, p. 107–121, 2011.
- DOWNS, Philip G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1992.
- João de Damasco (675? - 749 d.C.). *Dogmatica [Expositio fidei orthodoxæ]*. Bucareste: Editura Scripta, 1993 [7--?].
- GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo. In: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 143-194.

GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

LAITZ, Steven G. *The complete musician: an integrated approach to tonal theory, analysis, and listening*. New York: Oxford University Press, 2012.

LITTLE, Meredith Ellis. Bourée. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2001.

Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003732>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

LITTLE, Meredith Ellis; WERLEY, Matthew. Gavotte. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2001. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.

MACHADO NETO, Diósnio. O discurso musical no Requiem de Marcos Portugal através de um estudo comparativo das topicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: CRANMER, David (Org). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. 1 ed. Lisboa: Colibri, 2012.

_____. A manifestação do Iluminismo Católico em José Maurício Nunes Garcia: a Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810). In: POCEBON, Ruthe Zoboli (Org.). *Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido*. Lisboa: 2016. p. 132–151.

_____. A arte do bem morrer: o discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 4, n. 1, p. 33–66, 2017. Disponível em:

<<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/311/526>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

MARTINEZ, Gandhi; PIEDADE, Acácio. Considerações sobre o caráter sombrio na música. *Revista Música*, v. 18, n. 2, p. 66–80, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/download/148296/149736/>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

MCCLELLAND, Clive. *Ombra: supernatural music in the eighteenth century*. Lanham: Lexington Books, 2012.

MIRKA, Danuta (Org). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. *Linguistics and semiotics in music*. London: Routledge, 1992.

_____. *The Musical Topic*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NUNES GARCIA, José Maurício. *Missa de Santa Cecília*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 1 partitura.

RATNER, Leonard G. *Classic music*. New York: Schirmer Books, 1980

_____. Topical content in Mozart's keyboard sonatas. *Early Music*, v. 19, n. 4, p. 615–619, 1991. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3127924>. Acesso em: 25 abr. 2019.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinho. *A poesia pastoril: as bucólicas de Virgílio*. Universidade de São Paulo, 2006. 1-125 p. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-23082007-124652/publico/TESE_MARCIO_LUIZ_MOITINHA_RIBEIRO.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2019.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SANTOS, Dominique; SONAGLIO, Alisson. A ARS MORIENDI e a construção da “boa morte”: práticas pela salvação da alma no século XV. *Brathair Grupo de Estudos Celtas e Germânicos*, 17(1), 19–38, 2017.

SCHENBECK, Lawrence. *Joseph Haydn and the Classical Choral Tradition*. Chapel Hill, North Carolina: Hinshaw Music, 1996.

TARASTI, Eero. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002.

**ANEXO A – Partitura do *Kyrie* da Missa de Santa Cecília do Pe. José Maurício Nunes
Garcia**

Composta pelo pe. Jozé Mauricio Nunes Garcia no anno de 1826

I-Kyrie

José Maurício Nunes Garcia

Larghetto Sostenuto

[illegible]

[illegible]

[illegible]

14

Fl.I

Fl.II

Ob.I-II

Cl.I

Cl.II

Fag.I-II

Cor.I-II

Tr.I-II

Tn.I

Tn.II-III

Timp.

S.

A.

T.

B.

VI.I

VI.II

Va.I-II

Vc.

Cb.

f

dolce

p

ff

le - i - son, Ky - ri - e e - le - - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e e - le - - i - - son,

le - i - son, Ky - ri - e e - le - - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e e - le - - i - son,

f

f

f

f

f

18

Fl.I soli

Fl.II dolce soli

Ob.I-II p

Cl.I dolce

Cl.II

Fag.I-II f soli

sfz p

cresc

più forte

Cor.I-II

Tr.I-II

Tn.I

Tn.II-III

Timp.

S. *p*

A. *p*

T. *p*

B. *tutti p*

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - le - i son, Chri - ste

cresc

VI.I

VI.II

Va.I-II

Vc.

Cb.

[illegible]

27

Fl.I

ff

Fl.II

ff

Ob.I-II

ff

Cl.I

ff

Cl.II

ff

Fag.I-II

Cor.I-II

ff

Tr.I-II

ff

Tn.I

ff

Tn.II-III

ff

Timp.

S.

ff

Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste e - le - i - son, e - le - - -

A.

ff

Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

T.

ff

Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste e - lei - son, e - le - - - i -

B.

ff

Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

VI.I

ff

VI.II

ff

Va.I-II

ff

Vc.

ff

Cb.

ff

[illegible]

[illegible]

39

Fl.I

p

cresc

p

dolce

Fl.II

p

cresc

p

Ob.I-II

Cl.I

p

pp

Cl.II

pp

Fag.I-II

Cor.I-II

pp

Tr.I-II

pp

Tn.I

p

Tn.II-III

p

Timp.

S.

son, Ky - ri - e e - le - - - i - son, Ky - ri-

cresc

p

pp

A.

son, Ky - ri - e e - le - - - i - son, Ky - ri-

cresc

p

pp

T.

son, Ky - ri - e e - le - - - i - son, Ky - ri-

cresc

p

pp

B.

son, Ky - ri - e e - le - - - i - son, Ky - ri-

cresc

p

pp

VI.I

cresc

tr

p

VI.II

cresc

p

p

Va.I-II

cresc

p

p

Vc.

p

cresc

p

pizz

Cb.

p

cresc

p

pizz

43

Fl.I

Fl.II

Ob.I-II

Cl.I

Cl.II

Fag.I-II

Cor.I-II

Tr.I-II

Tn.I

Tn.II-III

Timp.

S.

A.

T.

B.

VI.I

VI.II

Va.I-II

Vc.

Cb.

pp

pp

soli

dolce

dolce

smz

smz

pp

pp

pp

arco

arco

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - le - - i - -

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - le - - - - i -

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - le - - - - i -

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - le - - - - i -

pp

pp

arco

arco

47

Fl.I
Fl.II
Ob.I-II
Cl.I
Cl.II
Fag.I-II
Cor.I-II.
Tr.I-II
Tn.I
Tn.II-III
Timp.
S.
A.
T.
B.
VI.I
VI.II
Va.I-II
Vc.
Cb.

son.
son.
son.
son.
pizz
pp pizz
pp