MARIANA FERRAZ SIMÕES HAMMERER

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DE CINCO OBRAS CORAIS SACRAS DO
COMPOSITOR ERNANI AGUIAR**

SÃO PAULO
2015

MARIANA FERRAZ SIMÕES HAMMERER

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DE CINCO OBRAS CORAIS SACRAS DO
COMPOSITOR ERNANI AGUIAR**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical, Linha de pesquisa: Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Versão corrigida da Dissertação conforme resolução CoPGr 6018. O original se encontra disponível na Secretaria de Pós-Graduação da ECA-USP.

SÃO PAULO
2015

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 fornecidos pelo(a) autor(a)

Hammerer, Mariana Ferraz Simões
Análise Interpretativa de cinco obras corais sacras do
compositor Ernani Aguiar / Mariana Ferraz Simões Hammerer.
-- São Paulo: M. F. S. Hammerer, 2015.
354 p.: il.

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

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

1. Análise musical para performance 2. Ernani Aguiar 3.
Música sacra coral 4. Regência Coral 5. Canto Coral I.
Ramos, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

HAMMERER, Mariana Ferraz Simões. **Análise Interpretativa de cinco obras corais sacras do compositor Ernani Aguiar**. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, e por me conceder ânimo, coragem e perseverança.

Ao meu esposo, Paulo Henrique Hammerer, e a meu filho, Miguel Ferraz Simões Hammerer, por serem tão presentes em todos os momentos de minha vida; pela ajuda, paciência, compreensão, carinho, amor e incentivo sempre.

Aos meus pais, Mauro Simões e Neide Ferraz Simões, e a minhas irmãs, Caroline Ferraz Simões e Sarah Ferraz Simões, por terem cuidado do Miguel quando precisei e por todo apoio e incentivo na minha vida pessoal e profissional.

Ao Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, pela excelente orientação neste trabalho, pela paciência, amizade, confiança e também por tantas outras orientações em momentos decisivos da minha vida. Pelas oportunidades oferecidas e pelo privilégio de ter compartilhado comigo suas vivências, experiências e conhecimentos musicais.

À Profª. Dra. Susana Cecília Igayara, pelos comentários, sugestões e orientações recebidas em sua disciplina. Também pela atenção, amizade e apoio durante a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, pela orientação e colaboração recebida em sua disciplina.

Ao Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro e ao Prof. Dr. Fábio Cintra, pelas sugestões feitas durante meu Exame de Qualificação.

Ao compositor Ernani Aguiar, pela disponibilidade, pelas entrevistas e envio das partituras usadas neste trabalho.

À Profª. Dra. Marta Chaves, por acreditar em mim, por toda amizade, confiança, apoio e por me proporcionar tantas vivências, aprendizados e experiências.

Aos meus professores de Regência da UEM, Ms. Andréia Anhezini da Silva e Ms. Paulo Lopes, por todo apoio e incentivo a dar continuidade nos meus estudos; pelo enorme carinho, amizade e oportunidades.

Ao pianista João Carlos Dias Filho e ao instrumentista Édipo Leandro Ferreira, pela paciência, ajuda e confiança em meu trabalho.

Ao Cleibson Moreira da Silva, ao Helton Silva e ao João Fabretti, pela oportunidade dos meus trabalhos com Corais e por todo apoio.

Aos coralistas do Coral Municipal Música sem Fronteiras, do Coral Fenabb de Maringá, do Coral do Geei (UEM) e aos alunos do curso de técnica vocal da

Comunidade Nossa Senhora Aparecida (Florianópolis-PR), pelas experiências e aprendizados, por acreditarem no meu trabalho, pela paciência quando precisei me ausentar das aulas e dos ensaios.

A toda equipe do Centro Educacional I-Mesa, em especial à diretora e coordenadora pedagógica, Prof^a. Maria Elizete Serra Alves, por todo apoio e compreensão.

Aos colegas do GEPEMAC e do *Comunicantus: Laboratório Coral*, pelas trocas de experiências e aprendizado.

Aos amigos Mariana Trento, Raphael Augusto Pinto, Bruno de Sá Nunes, Giovana Mello, Ms. Paulo Frederico Teixeira, Elisabeth Pinheiro Alcântara, Ms. Ana Lúcia Gaborim e Ms. Carlos Menezes Junior, pelas hospedagens, caronas, aprendizados, confiança, apoio e todo incentivo que recebi no período de realização deste trabalho.

À equipe de funcionários da Pós-Graduação da ECA-USP, por toda ajuda e colaboração.

Ao Padre Júlio Antônio da Silva e ao Prof. Dr. Aécio de Carvalho, pela ajuda com os textos das obras estudadas.

À Leda Farah, pela revisão do português deste trabalho.

À Elisabeth Kievitsboch Neme e ao Murillo Masson Guapo, pela ajuda com as traduções dos textos em inglês.

Ao Raphael Augusto Pinto e ao Ms. Paulo Frederico Teixeira, pela ajuda com as edições.

À Mariana Farah, pelo envio da sua edição da obra *Três Motetinos n° 2*.

À Prof^a. Ms. Juciane Araldi, pela ajuda, ao me encaminhar materiais do Rio de Janeiro.

RESUMO

HAMMERER, Mariana Ferraz Simões. **Análise Interpretativa de cinco obras corais sacras do compositor Ernani Aguiar**. 2015. 355 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho busca apresentar uma análise focada na interpretação de cinco obras sacras para coro à cappella do compositor Ernani Aguiar. As obras são: *Três Motetinos n° 1* (1975-1978), *Três Motetinos n° 2* (1982), *Três Motetinos n° 3* (1980-1986), *Três Motetinos n° 4* e *Três Motetinos n° 5* (1992). A metodologia de análise musical está sustentada a partir do Referencial Silva Ramos de Análise de Obras Corais, respondendo as questões pertinentes e depois transformando-as em texto corrido. Apresentamos um pequeno texto sobre sua trajetória de vida, mostrando sucintamente a atividade de Ernani Aguiar como compositor, regente e professor. Em seguida elencamos o conjunto de sua obra coral sacra para coro à cappella, apresentando informações como data de composição, texto utilizado, estreias e gravações das mesmas. Ainda, apresentamos a fundo outros detalhes sobre as composições das cinco obras estudadas. Na continuidade, apresentamos as análises de cada uma das cinco obras e discutimos pontos que ocorreram durante nosso processo de chegada a uma concepção para performance das mesmas. E é na esteira desse trabalho que abordamos as constâncias composicionais de Aguiar, seu modo de escrita e algumas de suas escolhas estéticas, concluindo assim esta dissertação.

Palavras-chave: Ernani Aguiar, Análise musical para performance, Música Brasileira para Coral, Música sacra coral, Canto Coral, Análise Musical, Regência Coral.

ABSTRACT

HAMMERER, Mariana Ferraz Simões. **Interpretative analysis of five sacred choral works from the composer Ernani Aguiar**. 2015. 355 p. Dissertation (Master's degree). School of Communications and Arts (ECA) of University of São Paulo (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2015.

This study aims to present an analysis focused on the interpretation of five sacred works for choir *a cappella* from the composer Ernani Aguiar. The works are: *Três Motetinos No. 1* (1975-1978), *Três Motetinos No. 2* (1982), *Três Motetinos No. 3* (1980-1986), *Três Motetinos No. 4* and *Três Motetinos No. 5* (1992). The methodology of the musical analysis is sustained from the Silva Ramos Reference of Coral Work Analysis, answering the relevant questions and then turning them into plain text. We present a small text about his life story, succinctly showing Ernani Aguiar's activity as a composer, conductor and teacher. Then we list his sacred choral work's ensemble to the *a cappella* choir, presenting information, such as composition date, text used, premieres and its recordings. We also thoroughly present other details about the compositions of the five studied works. Continuing, we present the analysis of each of the five works and we discuss points which occurred during our process of arriving at a guideline for its performance. And it is in the wake of this work that we approach the compositional constancies of Aguiar, his writing mode and some of its aesthetic choices, thus concluding this dissertation.

Keywords: Ernani Aguiar, Musical Analysis for Performance, Brazilian Music for Choir, Sacred Choral Music, Choral Singing, Musical Analysis, Choral Conducting.

Lista de figuras, quadros e exemplos

Figuras

Figura 1 - imagem dos textos dos <i>Três Motetinos n° 2</i> retirados da edição da ABM.....	109
---	-----

Quadros

Quadro 1 – Fontes utilizadas para a pesquisa.....	17
Quadro 2 – Obras sacras para coro a <i>cappella</i> do compositor Ernani Aguiar.....	28
Quadro 3 – Obra sacra para coro e instrumentos do compositor Ernani Aguiar.....	31
Quadro 4 – Obras sacras para coro e orquestra do compositor Ernani Aguiar.....	31
Quadro 5 – Obras sacras do compositor Ernani Aguiar que foram gravadas.....	33
Quadro 6 – Atualização do catálogo de obras de Ernani Aguiar – peças para coro a <i>cappella</i>	41
Quadro 7 – Tessituras vocais da obra <i>Três Motetinos n° 1</i>	71
Quadro 8 – Tessituras vocais da obra <i>Três Motetinos n° 2</i>	100
Quadro 9 – Fórmulas de compasso de III – <i>Corpus tuum Domine - Três Motetinos n° 3</i>	131
Quadro 10 – Tessituras vocais da obra <i>Três Motetinos n° 3</i>	137
Quadro 11 – Tessituras vocais da obra <i>Três Motetinos n° 4</i>	169
Quadro 12 – Tessituras vocais da obra <i>Três Motetinos n° 5</i>	203

Gráfico

Gráfico 1: Texturas predominantes no conjunto de obras <i>Três Motetinos</i>	236
--	-----

Exemplos

Três Motetinos n° 1

Exemplo 1 - tessitura vocal de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	45
Exemplo 2 - compassos 1 a 4 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	46
Exemplo 3 - compassos 16 a 20 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	46
Exemplo 4 - compassos 4 a 6 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	47
Exemplo 5 – compassos 6 a 10 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	48
Exemplo 6 – modos sobre dó usados na peça I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	49
Exemplo 7 – compassos 12 a 16 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	51
Exemplo 8 – Lídio sobre ré usado na peça I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	51
Exemplo 9 – compassos 6 a 10 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	53
Exemplo 10 – compasso 16 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	53
Exemplo 11 – compassos 10 a 12 de I – <i>Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	54
Exemplo 12 – tessitura vocal de II – <i>Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	55
Exemplo 13 – compassos 1 a 4 de II – <i>Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	56
Exemplo 14 – compassos 12 a 15 de II – <i>Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	56
Exemplo 15 – modo jônio sobre dó usado na peça II – <i>Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	57

Exemplo 16 – modo jônio sobre dó usado na peça <i>II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	57
Exemplo 17 - compasso 14 de <i>II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	57
Exemplo 18 - compassos 3 a 11 de <i>II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	58 e 59
Exemplo 19 - compassos 12 a 18 de <i>II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	61
Exemplo 20 - tessitura vocal de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	63
Exemplo 21 - compassos 1 a 8 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	64
Exemplo 22 - compassos 21 a 24 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	64
Exemplo 23 - compassos 8 a 12 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	67
Exemplo 24 - compassos 12 a 20 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	67
Exemplo 25 - compassos 24 a 28 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	69
Exemplo 26 - compassos 4 a 6 de <i>I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	71
Exemplo 27 - compassos 7 a 8 de <i>I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	72
Exemplo 28 - compassos 9 a 10 de <i>I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	72
Exemplo 29 - de sugestão de exercício.....	73
Exemplo 30 - compassos 15 a 16 de <i>I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	73
Exemplo 31 - de sugestão de exercício.....	73
Exemplo 32 - compassos 10 a 11 de <i>II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1</i>	74
Exemplo 33 - compassos 8 a 10 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	74
Exemplo 34 - compassos 25 a 26 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	75
<i>Três Motetinos n° 2</i>	
Exemplo 35 - tessitura vocal de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	78
Exemplo 36 - compassos 1 a 4 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	79
Exemplo 37 - compassos 9 a 16 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	80
Exemplo 38 - compassos 17 a 20 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	80
Exemplo 39 - compassos 5 a 8 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	82
Exemplo 40 - compassos 9 a 10 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	83
Exemplo 41 - compassos 13 a 20 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	84
Exemplo 42 - compassos 21 a 24 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	85
Exemplo 43 - tessitura vocal de <i>II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2</i>	88
Exemplo 44 - compassos 1 a 7 de <i>II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2</i>	88
Exemplo 45 - compassos 8 a 13 de <i>II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2</i>	90
Exemplo 46 - compassos 14 a 21 de <i>II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2</i>	92
Exemplo 47 - tessitura vocal de <i>III – Deo Gratias – Três Motetinos n° 2</i>	94
Exemplo 48 - motivo rítmico-melódico predominante de <i>III – Deo Gratias – Três Motetinos n° 2</i>	94
Exemplo 49 - compassos 1 a 12 de <i>III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2</i>	95
Exemplo 50 - modos sobre ré usados na peça <i>III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2</i>	96
Exemplo 51 - compassos 13 a 17 de <i>III – Deo Gratias – Três Motetinos n° 2</i>	98
Exemplo 52 - compassos 13 e 16 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	101
Exemplo 53 - compassos 9 e 10 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	102
Exemplo 54 - sugestão de exercício.....	102

Exemplo 55 - compassos 13 e 15 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	103
Exemplo 56 - compassos 17 e 18 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	103
Exemplo 57 - sugestão de exercício.....	104
Exemplo 58 - compassos 14 a 17 de <i>II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2</i>	104
Exemplo 59 - compassos 8 e 13 de <i>II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2</i>	104
Exemplo 60 - compassos 7 a 12 de <i>III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2</i>	105
Exemplo 61 - sugestão padrão gestual para de <i>III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2</i>	107
<i>Três Motetinos n° 3</i>	
Exemplo 62 - tessitura vocal de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	110
Exemplo 63 - motivo rítmico-melódico de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	111
Exemplo 64 - compassos 1 a 4 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	112
Exemplo 65 - compassos 10 a 14 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	112
Exemplo 66 - compassos 19 a 23 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	112
Exemplo 67 - modos sobre ré usados na peça <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	113
Exemplo 68 - compassos 5 a 9 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	115
Exemplo 69 - compassos 14 a 15 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	116
Exemplo 70 - compassos 15 a 18 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	116
Exemplo 71 - escala de tons inteiros usados na peça <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	116
Exemplos 72 - compassos 3 a 4 e compassos 15 a 16 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	117
Exemplo 73 - compassos 24 a 28 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	118
Exemplo 74 - tessitura vocal de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	121
Exemplo 75 - compassos 1 a 4 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	122
Exemplo 76 - compassos 4 a 11 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	122
Exemplo 77 - compassos 12 a 15 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	123
Exemplo 78 - compassos 16 a 19 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	124
Exemplo 79 - compassos 20 a 23 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	125
Exemplo 80 - compassos 23 a 29 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	126
Exemplo 81 - compassos 30 a 36 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	127
Exemplo 82 - tessitura vocal de <i>III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3</i>	130
Exemplo 83 - compassos 1 a 9 de <i>III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3</i>	132
Exemplo 84 - modos sobre sol usados na peça <i>III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3</i>	132
Exemplo 85 - compassos 10 a 14 de <i>III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3</i>	134
Exemplo 86 - compassos 15 a 18 de <i>III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3</i>	135
Exemplo 87 - compassos 19 a 20 de <i>III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3</i>	135
Exemplo 88 - compassos 13 a 14 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	138
Exemplo 89 - compassos 30 a 34 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	139
Exemplo 90 - compassos 1 a 2 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	140
Exemplo 91 - compassos 5 a 7 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	141
Exemplo 92 - Sugestão de exercício.....	141
Exemplo 93 - Sugestão de exercício.....	142

Exemplo 94 - compassos 1 a 4 de <i>I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3</i>	142
Exemplo 95 - Sugestão de exercício.....	142
Exemplo 96 - compassos 16 a 19 de <i>II Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	143
Exemplo 97 - compassos 26 a 29 de <i>II Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	143
Exemplo 98 - Sugestão de exercício.....	144

Três Motetinos n° 4

Exemplo 99 - tessitura vocal de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	150
Exemplo 100 - compassos 1 a 4 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	151
Exemplo 101 - compassos 14 a 18 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	151
Exemplo 102 - compassos 4 a 14 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	152
Exemplo 103 - compassos 18 a 26 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	154
Exemplo 104 - tessitura vocal de <i>II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4</i>	155
Exemplo 105 - compassos 1 a 7 de <i>II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4</i>	156
Exemplo 106 - modo frígio sobre mi – <i>II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4</i>	157
Exemplo 107 - compassos 8 a 22 de <i>II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4</i>	157 e 158
Exemplo 108 - tessitura vocal de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	161
Exemplo 109 - compassos 1 a 7 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	163
Exemplo 110 - compassos 8 a 15 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	164
Exemplo 111 - compassos 16 a 18 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	165
Exemplo 112 - compassos 19 a 25 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	166
Exemplo 113 - compassos 26 a 28 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	167
Exemplo 114 - compassos 1 a 5 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	170
Exemplo 115 - de sugestão de exercício.....	170
Exemplo 116 - compassos 14 a 17 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	171
Exemplo 117 - compassos 23 a 24 de <i>I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4</i>	171
Exemplo 118 - compassos 1 a 7 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	172
Exemplo 119 - compassos 14 a 15 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	173
Exemplo 120 - compassos 21 a 22 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	173
Exemplo 121 - compassos 8 a 14 de <i>I – O Jesu mi dulcissime – Três Motetinos n° 4</i>	174
Exemplo 122 - de sugestão de exercício.....	174
Exemplo 123 - compassos 16 a 17 de <i>II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4</i>	175
Exemplo 124 - compassos 8 a 11 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	175
Exemplo 125 - compasso 4 a 5 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	176
Exemplo 126 - sugestão padrão gestual para o compasso 4 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	177

Três Motetinos n° 5

Exemplo 127 - tessitura vocal de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	179
Exemplo 128 - compassos 1 a 7 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	180
Exemplo 129 - compassos 8 a 14 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	182
Exemplo 130 - compassos 13 a 21 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	183

Exemplo 131 - compassos 22 a 29 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	185
Exemplo 132 - compassos 28 a 48 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	186 e 187
Exemplo 133 - tessitura vocal de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	189
Exemplo 134 - compassos 1 a 4 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	190
Exemplo 135 - compassos 9 a 12 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	190
Exemplo 136 - compassos 24 a 27 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	191
Exemplo 137 - compassos 4 a 8 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	192
Exemplo 138 - compassos 13 a 18 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	193
Exemplo 139 - compassos 19 a 23 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	194
Exemplo 140 - compassos 24 a 31 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	195
Exemplo 141 - tessitura vocal de <i>III – Justorum animae – Três Motetinos n° 5</i>	197
Exemplo 142 - motivos rítmico-melódico predominante de <i>III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5</i>	198
Exemplo 143 - compassos 1 a 5 de <i>III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5</i>	198
Exemplo 144 - compassos 5 a 14 de <i>III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5</i>	199
Exemplo 145 - compassos 15 a 18 de <i>III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5</i>	201
Exemplo 146 - compassos 19 a 23 de <i>III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5</i>	201
Exemplo 147 - compassos 13 a 19 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	204
Exemplo 148 - compassos 19 a 21 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	205
Exemplo 149 - Sugestão de exercício.....	206
Exemplo 150 - compassos 26 a 30 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	207
Exemplo 151 - compassos 39 a 48 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	208
Exemplo 152 - compassos 9 a 12 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	209
Exemplo 153 - compassos 24 a 27 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	209

Capítulo 3

Exemplo 154 - compassos 1 a 4 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	213
Exemplo 155 - compassos 21 a 24 de <i>III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1</i>	213
Exemplo 156 - compassos 1 a 4 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	214
Exemplo 157 - compassos 9 a 16 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	214
Exemplo 158 - compassos 17 a 20 de <i>I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2</i>	214
Exemplo 159 - compassos 1 a 4 de <i>I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	216
Exemplo 160 - compassos 17 a 21 de <i>I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1</i>	216
Exemplo 161 - compassos 1 a 5 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	217
Exemplo 162 - compassos 7 a 11 de <i>I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5</i>	217
Exemplo 163 - compassos 1 a 7 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	218
Exemplo 164 - compassos 26 a 28 de <i>III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4</i>	218
Exemplo 165 - compassos 1 a 6 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	218
Exemplo 166 - compassos 9 a 12 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	219
Exemplo 167 - compassos 24 a 28 de <i>II – O felix anima – Três Motetinos n° 5</i>	219
Exemplo 168 - compassos 1 a 5 de <i>II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3</i>	220

Exemplo 169 - compassos 1 a 8 de <i>II – Jesu sole serenior</i> – <i>Três Motetinos n° 4</i>	220
Exemplo 170 - compassos 1 a 5 de <i>II – Benedicat tibi Dominus</i> – <i>Três Motetinos n° 1</i>	221
Exemplo 171 - compassos 11 a 14 de <i>II – Benedicat tibi Dominus</i> – <i>Três Motetinos n° 1</i>	221
Exemplo 172 - compassos 1 a 6 de <i>I – Jesu mi dulcissime!</i> – <i>Três Motetinos n° 4</i>	222
Exemplo 173 - compassos 15 a 20 de <i>I – Jesu mi dulcissime!</i> – <i>Três Motetinos n° 4</i>	222
Exemplo 174 - compassos 1 a 5 de <i>III – Justorum animae</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	223
Exemplo 175 - compassos 24 a 28 de <i>I – Tu es sacerdos</i> – <i>Três Motetinos n° 3</i>	224
Exemplo 176 - compassos 15 a 18 de <i>III – Justorum animae</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	224
Exemplo 177 - compassos 15 a 21 de <i>III – Jesu summa benignitas</i> – <i>Três Motetinos n° 4</i>	225
Exemplo 178 - compassos 15 a 18 de <i>I – Tu es sacerdos</i> – <i>Três Motetinos n° 3</i>	225
Exemplo 179 - compassos 39 a 48 de <i>I – In nomine Jesu</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	225
Exemplo 180 - compassos 19 a 23 de <i>III – Justorum animae</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	226
Exemplo 181 - compassos 21 a 24 de <i>I – Pater Noster</i> – <i>Três Motetinos n° 2</i>	227
Exemplo 182 - compassos 17 a 30 de <i>II – Adoramus te Christe</i> – <i>Três Motetinos n° 3</i>	228
Exemplo 183 - compassos 28 a 48 de <i>I – In nomine Jesu</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	229
Exemplo 184 - compassos 19 a 24 de <i>II – O felix anima</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	230
Exemplo 185 - compassos 9 a 14 de <i>III – Justorum Animae</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	230
Exemplo 186 - compassos 28 a 37 de <i>I – In nomine Jesu</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	234
Exemplo 187 - compassos 5 a 7 de <i>III – Justorum Animae</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	234
Exemplo 188 – compassos 16 a 19 de <i>II – Adoramus te Christe</i> – <i>Três Motetinos n° 3</i>	235
Exemplo 189 - compassos 1 a 6 de <i>III – Deo Gratias</i> – <i>Três Motetinos n° 2</i>	235
Exemplo 190 – compassos 33 a 34 de <i>II – Adoramus te Christe</i> – <i>Três Motetinos n° 3</i>	238
Exemplo 191 - compassos 1 a 7 de <i>III – Jesu summa benignitas</i> – <i>Três Motetinos n° 4</i>	239
Exemplo 192 - compassos 21 a 23 de <i>III – Justorum animae</i> – <i>Três Motetinos n° 5</i>	240

SUMÁRIO

Introdução	16
 Capítulo 1 – O compositor e o regente: Ernani Aguiar	20
1.1 A Obra de Ernani Aguiar.....	26
1.2 O conjunto da obra coral sacra e religiosa para coro a cappella, de Ernani Aguiar	28
1.3 O conjunto de obras Três Motetinos, de Ernani Aguiar	36
 Capítulo 2 – Análise dos <i>Três Motetinos</i>, de Ernani Aguiar	43
2.1 <i>Três Motetinos n° 1</i>	44
2.1.1 <i>I – Miserere nobis</i>	45
2.1.2 <i>II – Benedicat tibi Dominus</i>	55
2.1.3 <i>III – Domine, non sum dignus</i>	63
2.1.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra <i>Três Motetinos n° 1</i>	71
2.2 <i>Três Motetinos n° 02</i>	78
2.2.1 <i>I – Pater Noster</i>	78
2.2.2 <i>II – Ego sum resurrectio et vita</i>	87
2.2.3 <i>III – Deo Gratias</i>	94
2.2.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra <i>Três Motetinos n° 2</i>	100
2.3 <i>Três Motetinos n° 3</i>	110
2.3.1 <i>I – Tu es sacerdos</i>	110
2.3.2 <i>II – Adoramus te Christe</i>	120
2.3.3 <i>III – Corpus tuum Domine</i>	130
2.3.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra <i>Três Motetinos n° 3</i>	137
2.4 <i>Três Motetinos n° 4</i>	147
2.4.1 <i>I – O Jesu mi dulcissime</i>	149
2.4.2 <i>II – Jesu sole serenior</i>	155
2.4.3 <i>III – Jesu summa benignitas</i>	161
2.4.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra <i>Três Motetinos n° 4</i>	169
2.5 <i>Três Motetinos n° 5</i>	179
2.5.1 <i>I – In nomine Jesu</i>	179
2.5.2 <i>II – O felix anima</i>	189
2.5.3 <i>III – Justorum animae</i>	197
2.5.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra <i>Três Motetinos n° 5</i>	203

Capítulo 3 – Constâncias estilísticas presentes no conjunto de obras <i>Três Motetinos</i>, de Ernani Aguiar	212
3.1 Temas.....	212
3.2 Silêncios na voz dos baixos, ao iniciar as peças	216
3.3 Os uníssonos	223
3.4 Alterações na fórmula de compasso	227
3.5 Indicações de andamento.....	231
3.6 Homofonia ou Polifonia?	233
3.7 Harmonia.....	237
 Considerações finais	244
 Referências bibliográficas	247
 Apêndices	251
Apêndice 1 – Partitura da obra <i>Três Motetinos n° 1</i>	251
Apêndice 2 – Partitura da obra <i>Três Motetinos n° 3</i>	258
Apêndice 3 – Partitura da obra <i>Três Motetinos n° 4</i>	266
Apêndice 4 – Partitura da obra <i>Três Motetinos n° 5</i>	273
Apêndice 5 – Entrevista Aguiar 20/04/2013	281
Apêndice 6 – Entrevista Aguiar 26/04/2013	285
Apêndice 7 – Entrevista Aguiar 23/06/2015	287
Apêndice 8 – Entrevista Aguiar 08/08/2015	295
 Anexos	298
Anexo 1 – Partitura da obra <i>Três Motetinos n° 2</i> – Edição Eartsongs	298
Anexo 2 – Partitura da obra <i>Três Motetinos n° 2</i> – Edição ABM.....	302
Anexo 3 – Referencial Silva Ramos.....	310
Anexo 4 – Cópia do manuscrito da Biblioteca da ECA – USP – <i>Três Motetinos n° 1</i>	329
Anexo 5 – Partitura manuscrita enviada pelo compositor – <i>Três Motetinos n° 3</i>	337
Anexo 6 – Partitura manuscrita enviada pelo compositor – <i>Três Motetinos n° 4</i>	341
Anexo 7 – Partitura manuscrita enviada pelo compositor – <i>Três Motetinos n° 5</i>	347

Introdução

Este trabalho teve como objetivo fazer uma análise orientada à interpretação de cinco pequenos ciclos de repertório sacro *a cappella* do compositor Ernani Aguiar, buscando tanto constâncias musicais, técnicas e processos de composição quanto elementos que possam alimentar a construção de uma concepção para *performance* dessas obras.

Consultando o catálogo de obras¹, constatamos que a obra sacra de Aguiar representa grande parte de suas composições para coro. Não há um grande número de publicações dessas obras, e não tivemos notícia de que outros trabalhos estejam sendo desenvolvidos nas universidades brasileiras. No entanto, há dois trabalhos já escritos sobre a obra sacra do compositor: uma dissertação de mestrado, intitulada *Hibridismo na Pós-Modernidade e o Te Deum Laudamus de Ernani Aguiar: propostas interpretativas*, escrita por Ciro Tabet, em 2011, na UFRJ, sob orientação da Prof. Dra. Maria José Chevitarese, e uma tese de doutorado escrita por Mariana Farah, intitulada: *Beyond “Salmo 150”: The cappella choral music of Ernani Aguiar*, defendida na University of Missouri - Kansas City e publicada pela ProQuest em 2008. Há ainda outra dissertação de mestrado – *Uma leitura analítica de cinco obras “A Cappella” para coro misto a quatro vozes de Ernani Aguiar* – sobre a obra laica do compositor. Com autoria de Muriel Waldmann, a dissertação foi desenvolvida no ano de 2005 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo como orientador o Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos. A autora estuda duas obras que, apesar de não fazerem parte da obra sacra, apresentam temática religiosa.

Chamou-nos a atenção, no entanto a existência de um conjunto de cinco obras homônimas, intituladas *Três Motetinos: Três Motetinos n° 1* (1975-1978), *Três Motetinos n° 2* (1982), *Três Motetinos n° 3* (1980-1986), *Três Motetinos n° 4* (1992) e *Três Motetinos n° 5* (1992). Embora seja um conjunto de obras muito curtas, acabam compondo um *corpus* muito coeso, que se apresentou como um objeto que poderia ser isolado para estudo aprofundado. Como não foram obras escritas em tempo muito

¹ Quando iniciamos esta pesquisa (início de 2012), o catálogo de obras mais recente era de 2005, publicado pela ABM. Como as informações já estavam desatualizadas, pedimos ao compositor dados sobre obras compostas posteriormente. Aguiar nos forneceu gentilmente por *email*, um catálogo atualizado, em arquivo *word*: *Catálogo de Composições* de Ernani Aguiar, incluindo: gravações, edições, revisões e transcrições.

próximo, buscaremos ver se há significativas mudanças na linguagem e na técnica de composição para coro. A seguir, apresentamos um quadro com as fontes utilizadas:

Quadro 1 – Fontes utilizadas para a pesquisa

Ano de composição	Obra	Acesso às fontes
1975-1978	<i>Três Motetinos n° 1</i>	Cópia do manuscrito da Biblioteca da ECA – USP
1982	<i>Três Motetinos n° 2</i>	Edições da Academia Brasileira de Música (AGUIAR, 2010) e da Earthsongs ²
1980-1986	<i>Três Motetinos n° 3</i>	Cópia da partitura manuscrita enviada pelo compositor
1992	<i>Três Motetinos n° 4</i>	Cópia da partitura manuscrita enviada pelo compositor
1992	<i>Três Motetinos n° 5</i>	Cópia da partitura manuscrita enviada pelo compositor

Fonte: elaboração da autora

Há duas edições da obra *Três Motetinos n° 2*, mas optamos por usar, para análise da obra, a edição feita por Mariana Farah, que se aproxima mais do manuscrito³. Para a análise das outras quatro obras, editoramos as partituras dos *Três Motetinos n° 1*, *n° 3*, *n° 4* e *n° 5*, por meio do *software* Sibelius⁴.

Quando iniciamos esta pesquisa, conseguimos reunir outras composições do repertório sacro/religioso para coro *a cappella* de Aguiar, por consulta à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, por aquisição na ABM, e, ainda, outras por consulta disponibilizada gentilmente pelo próprio compositor. Algumas das obras que não constam em nenhum dos catálogos estamos atualizando, no capítulo 1, seção 1.3.

A metodologia usada na análise musical das obras foi o Referencial de Análise de Obras Corais, presente na Tese de livre-docência *O ensino da regência coral*, de autoria do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos. Esse referencial, que trabalha a partir de perguntas muito específicas, traz a informação, que depois deve ser transformada, como foi aqui, num texto corrido, organizando e discutindo, portanto, os dados a que se chegou. No segundo momento, este trabalho discutirá o processo criativo envolvido na chegada à concepção a ser apresentada no momento da *performance* de cada uma das obras, apresentando assim apontamento e discussão das escolhas performáticas.

² A editora, Mariana Farah, nos enviou gentilmente a edição dos *Três Motetinos n° 2* em PDF, editada pela Earthsongs (2011).

³ Comparamos as duas edições da obra neste trabalho. Conferimos algumas divergências com o compositor. Todas as informações completas sobre as edições podem ser encontradas no segundo capítulo deste trabalho, na análise da obra *Três Motetinos n° 2*.

⁴ As partituras que fizemos edições estão disponíveis no Apêndice 1, 2, 3 e 4. As edições da obra *Três Motetinos n° 2* estão nos anexos 1 e 2.

Para a análise da harmonia, foi usado principalmente o livro *Harmonia do século XX*, de Vincent Persichetti, que apresenta detalhadamente procedimentos harmônicos utilizados na primeira metade do século XX, vários dos quais encontramos na obra do compositor⁵.

Buscamos, para nossa própria localização, entender a trajetória de vida do compositor, citada em livros⁶, teses, dicionários e catálogos. Os catálogos de obras são: *Catálogo de Composições de Ernani Aguiar*, edição do Ministério das Relações Exteriores DF, 1977; *Catálogo de Composições de Ernani Aguiar*, Rio de Janeiro: Ed. Ensaio, 1991. Há catálogos mais recentes, elaborados pela Academia Brasileira de Música: *Ernani Aguiar: catálogo de obras*. Organização e coordenação de Elizete Higino, Rio de Janeiro (2005) e *Ernani Aguiar: catálogo de obras*. Organização de Valéria Peixoto (2013).

Para obter outros dados biográficos e ir mais a fundo na composição das obras estudadas, realizamos entrevistas com o compositor. Optamos pela entrevista semiestruturada, que tem como característica “um roteiro com perguntas abertas”. Esse tipo de entrevista nos permitiu uma “flexibilidade na sequência da apresentação das perguntas ao entrevistado” (MANZINI, 2012, p. 156). Com as entrevistas, foi possível, ainda, esclarecer dúvidas quanto às edições da obra *Três Motetinos n° 2*⁷.

Nosso trabalho, além da introdução, apresenta três capítulos que se inter-relacionam. O primeiro deles faz um breve relato da trajetória de vida de Ernani Aguiar e sua obra, de modo que abordamos especificamente o conjunto da obra coral sacra de Aguiar. Decidimos não escrever uma biografia do compositor, pois não teríamos muito a contribuir em relação aos trabalhos já publicados, além dos livros, dicionários e catálogos já citados anteriormente nesta introdução.

O segundo capítulo expõe a análise de cada uma das peças das obras estudadas, por meio do Referencial de Análise Silva Ramos. Apresentamos aspectos técnicos e

⁵ Falaremos mais sobre a escolha dos referenciais para análise da harmonia no início do Capítulo 2.

⁶ Ellmerich (1977); Gandelman (1997); Lago Júnior (2002); Mariz (2005); Pahlen (1991); *Dicionário da música Zahar* (1984); *Dicionário Grove de música* (1994); *Enciclopédia da música brasileira* (1991); *Grande Enciclopédia Larousse cultural* (1995).

⁷ As entrevistas foram realizadas por meio eletrônico, via Skype e via email, estão nos apêndices 5 a 8.

interpretativos de cada obra, descrevendo-os, constatando possíveis dificuldades na sua execução e também fazendo sugestões de *performance*.

O terceiro capítulo reúne as escolhas estéticas aplicadas nas obras analisadas e a forma como o compositor atua na sua utilização. Também apresentamos as constâncias musicais, observando o modo de construção de escrita do compositor nas cinco obras e direcionando o leitor aos aspectos relevantes para uma interpretação coral desse repertório específico.

Com este trabalho, pretendemos ainda contribuir para a divulgação do repertório sacro deste compositor brasileiro.

Capítulo 1 – O compositor e o regente: Ernani Aguiar

Ernani Henrique Chaves Aguiar nasceu em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, em 1950. Filho do maestro e popular juiz de paz de Petrópolis, Dr. Wolney Aguiar, e da pianista e concertista Maria Chaves Aguiar (mais conhecida como Dona Mariazinha), atua como compositor, regente, pesquisador e professor.

Em 1967, com 16 anos, iniciou seus estudos na música com Paulina d'Ambrosio (violino e viola), no Rio de Janeiro, quando ela já estava aposentada. Pertenceu à última turma de Paulina, estudando junto com Michel Bessler, Bernardo Bessler, Carlos Eduardo Hack, Walter Hack e Jorge Bloch (MACHADO, 2010). Estudou também com Santino Parpinelli (viola e violino), César Guerra-Peixe (composição) e com Carlos Alberto Pinto Fonseca (regência) (ABM, 2005).

Foi bolsista do Mozarteum argentino e aluno de Sérgio Lorenzi.⁸ No Conservatório Statale “Luigi Cherubini”, da Cidade de Firenze (Florença), estudou violino com Roberto Michelucci, regência com Annibale Gianuario e música de câmara com Franco Rossi (ABM, 2005, p. 11). Aguiar somente tinha despesas com o quarto em uma locanda. Praticamente, não havia gastos com estudos, alimentação, entradas em museus, concertos, óperas e transporte urbano, visto que eram gratuitos ou havia descontos, desde que comprovada a atividade acadêmica. Hoje *“nada disso existe mais na Itália”*; à época, ele conta, *“a passagem Rio x Roma [era] paga pelo Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, na época presidido por Sebastião Mozart de Araújo”*.⁹

Ernani Aguiar fez cursos de aperfeiçoamento em Regência com Adone Zecchi, Franco Ferrara, Giuseppe Montanari, Bruno Zagni (Itália) e com Sergiu Celibidache (Alemanha) (ABM, 2005, p. 11). Recebeu o título de “Maestro de Capela” na Igreja de Santa Maria de Peretola, tendo sido, provavelmente, “o primeiro estrangeiro, nos últimos três séculos, a reger o grande Coro da Catedral de Florença” (ABM, 2005, p. 11).

⁸ Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=ernani-aguiar&id=64>

⁹ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 20 de abril de 2013 (Apêndice 5).

A primeira vez que regi o Grande Coro da Catedral de Santa Maria del Fiore de Firenze foi a 5 de março de 1975. Antes de mim os estrangeiros foram Guillaume Dufay (!), Henrich Isaak (!) e Charles Antoine Champion. Lá trabalhei entre 1973 e 1975 como assistente e no verão de 1977. O título é um título de regente de caráter religioso. (TABET, 2011, p. 204)

Aguiar trabalhava na Capela Musical da Catedral quando obteve o título, que, além de ter função religiosa, é profissionalizante, conseguido mediante algumas provas.¹⁰

Também atuou como violinista, violista concertista e camerista até 1990, sempre ao lado de sua carreira de compositor e regente. Ainda, “foi assistente do maestro Alceo Bocchino (1980-1981) na Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio Ministério da Educação e Cultura, do maestro David Machado (1985-1989) e do maestro Nelson Hack na Orquestra Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro (1972-1973) e na Orquestra da Casa do Estudante do Brasil (1979-1985), do maestro Roberto Duarte. Na Orquestra Sinfônica da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992-1995), onde hoje divide a direção musical com o maestro André Cardoso. (ABM, 2005, p. 96)

Atua constantemente à frente de algumas das principais orquestras brasileiras, dentre as quais a Orquestra Sinfônica Nacional, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra Sinfônica da Bahia, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Entre 1982 e 1985, foi assessor de Edino Krieger no Instituto Nacional de Música da Funarte, coordenando os Projetos “Orquestras” e “Espiral”. Em 1993, foi eleito para a Academia Brasileira de Música, ocupando a Cadeira Nº 4, cujo patrono é o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e a fundadora é Oneyda Alvarenga (ABM, 2005).

Em 1994, gravou, com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, um CD dedicado à obra sinfônica de César Guerra-Peixe (1914-1993). Sua produção fonográfica inclui diversos registros de compositores brasileiros do período colonial, como as *Matinas de*

¹⁰ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 20 de abril de 2013 (Apêndice 5).

Natal do Padre João de Deus Castro Lobo (1794-1832) e o *Réquiem* (1816) e o *Te Deum* das Matinas de São Pedro, do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)¹¹.

Graduou-se em violino (1977-1981) e obteve “Dignidade Acadêmica” em 1994, pela UFRJ “Summa cum Laude”¹². Recebeu outros títulos e prêmios de entidades culturais e civis, como “o título de Cidadão Benemérito do Estado do Rio de Janeiro (1989), o Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (Melhor CD de música erudita – 1998), o título de “Personalidade Petropolitana – Padre JAC” (1971, 1973, 1991)” (WALDMAN, 2004, p. 3). Aguiar recebeu o Prêmio Açorianos por duas vezes: em 2000, pelo CD *Novenas*, com o Coral Porto Alegre, solistas e orquestra, com obras inéditas de José Maurício (ABM, 2005, p. 97) e, em 2012, obteve pelo o Prêmio Açorianos de melhor intérprete erudito com o Coral Porto Alegre e Orquestra por *Responsórios Fúnebres*¹³.

Entre 1987 e 2001, foi professor de Regência Orquestral da Uni-Rio e atuou como regente titular da Orquestra da mesma Universidade, local em que estreou publicamente em 1992, permanecendo até o ano 2000.¹⁴ Desde 1992, Ernani Aguiar é professor da disciplina regência orquestral da Escola de Música da UFRJ:

Entrei na Escola de Música vindo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO onde entrara por concurso. A Transferência foi em 1992. Fui para Departamento 02 (composição) por razões que não preciso aqui me alongar e onde fiquei até creio que 2007. Lá lecionei orquestração, análise e estética, harmonia superior, oficina de composição, prosódia, arranjo vocal e só poucas vezes composição. Hoje, fiquei finalmente só na regência orquestral. (TABET, 2011, p. 205)

Apesar de Ernani Aguiar ser um compositor, notamos que não teve como foco ministrar aulas na disciplina de composição, tendo só lecionado regência. “Dar aula de composição é ensinar a criar, e criar é uma coisa meio divina, né? Mas ensinar regência sempre foi uma coisa agradável – fora a Uni-Rio e a UFRJ, dei 57 cursos em três países: Brasil, Venezuela e Itália” (FRÉSCA, 2015, p. 14).

¹¹ Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&task=view&id=56&Itemid=120. Acesso em: 30 de abril de 2013.

¹² Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 26 de abril de 2013 (Apêndice 6).

¹³ Disponível em: <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2014/11/octsp-apresenta-mozart-e-shostakovich/>

¹⁴ Disponível em: <http://www.multimusica.net.br/?q=node/4048>

Aguiar também ministra aulas de regência orquestral em cursos de férias e festivais no Brasil e no exterior: “*em janeiro sempre no CINVES de Juiz de Fora [...] mas já dei cursos pelo Brasil a fora, Venezuela e em outubro próximo, pela segunda vez em La Spezia (Itália).*”¹⁵

Além da composição, Ernani Aguiar também já realizou outras atividades como transcritor e revisor de obras. Segundo a ABM (2005), trabalhou com revisões e levantamento em partituras de obras dos autores brasileiros do Período Colonial: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, José Maurício Nunes Garcia, Jerônimo de Souza Lobo ou Francisco de Mello Rodrigues, João de Deus Castro Lobo, Luís Álvares Pinto, José Joaquim de Souza Negrão, Tristão José Ferreira, José Joaquim da Paixão (há dúvidas se é brasileiro) e do compositor Marcos Portugal (naturalizado brasileiro), além de obras de autor anônimo.¹⁶

Também fez revisões de obras descobertas e levantadas por Francisco Curt Lange. A indicação de Ernani Aguiar para esse trabalho foi do próprio Dr. Curt Lange, e as revisões foram encomendadas pelo Instituto Nacional de Música da FUNARTE, para futura edição (ABM, 2005, p. 85). Com a extinção da FUNARTE pelo governo federal no período 1990-92, inviabilizou-se a edição. Eram obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Inácio Parreiras Neves, Francisco Gomes da Rocha e uma obra de autor anônimo. O trabalho feito por Ernani Aguiar foi exclusivamente sobre a revisão de Curt Lange, sem a comparação com os manuscritos encontrados pelo musicólogo, os quais fazem parte do Arquivo Curt Lange, na Casa do Pilar do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Minas Gerais (ABM, 2005, p. 85-86).

Aguiar também realizou revisões de obras de autores italianos: Giuseppe Torelli, Giovanni Battista Lulli, Angelo Tarchi, Marco da Gagliano, Lorenzo Gaetano Zavateri, Alexander Cippinus e um autor anônimo e revisou uma obra do autor francês Robert Cambert¹⁷.

Além disso, fez transcrições e orquestrações de obras dos compositores: Benedetto Marcello, Wladimir Rebikoff, Santino Parpinelli, Domenico Gabrielli, César

¹⁵ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 26 de abril de 2013 (Apêndice 6).

¹⁶ Informação retirada do *Catálogo de Composições* de Ernani Aguiar, incluindo: gravações, edições, revisões e transcrições, escritos, atualizado, cedido por e-mail pelo compositor em 03 de julho de 2012.

¹⁷ Informação retirada do *Catálogo de Composições* de Ernani Aguiar, incluindo: gravações, edições, revisões e transcrições, escritos, atualizado, cedido por e-mail pelo compositor em 03 de julho de 2012.

Guerra-Peixe, Giuseppe Martucci, Brasília Itiberê, Armando Prazeres, Antonio Carlos Gomes, J. Wanderley, Alexandre Levy (ABM, 2005, p. 87-88) e Frutuoso Vianna¹⁸.

Como regente, atua como professor intérprete, dedicando-se, sobretudo, à música brasileira de todos os tempos e ao repertório estrangeiro menos conhecido, sendo responsável por inúmeras primeiras audições mundiais, contemporâneas e brasileiras (ABM, 2005, p. 97). Tem realizado várias estreias de obras de autores brasileiros compostas no século XVIII e no início do século XIX e apresenta obras em estreias no Brasil e também obras em primeira audição mundial. Ernani Aguiar, segundo Waldman (2005, p.3), “como regente titular ou convidado, esteve à frente de mais de trinta e oito corais no Brasil e no exterior”.

Em entrevista, Aguiar nos conta sobre sua atuação como regente coral, “*Veja bem, eu me afasto da regência coral em 1991, eu paro de reger coro. Só gravei aquele CD do José Maurício, mas é coro e órgão*”. E disse ainda que só atua como regente coral quando entre ele e coro tem uma orquestra¹⁹.

De suas composições para coro *a cappella*, Aguiar estreou a obra *O Sacrum convivium* (1974), as obras *Psalmus CL*, *Quatro provérbios* e os *Três Motetos para a Semana Santa* (1. Plange quasi virgo e 3. Tristis est anima mea), compostas em 1975, e *I. Ave Maria*, da obra *In honorem Beatissimae Mariae Virginis* (1978-1979). “Embora hoje suas atividades como professor universitário não estejam diretamente relacionadas ao campo coral, Aguiar continua envolvido com repertório coral, através da regência e da gravação de várias obras sinfônicas corais”²⁰ (FARAH, 2008, p. 37, tradução nossa²¹).

Ernani Aguiar estreou obras, regendo orquestras, grupos instrumentais e corais de cursos e festivais. Regeu a Orquestra do VIII Curso Nacional de Férias de Novo Hamburgo, a Orquestra do I, II, V, VI, XI, XIV, XV, XVIII, XIX e XX Cinves²².

¹⁸ Informação retirada do *Catálogo de Composições* de Ernani Aguiar, incluindo: gravações, edições, revisões e transcrições, escritos, atualizado, cedido por e-mail pelo compositor em 03 de julho de 2012.

¹⁹ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

²⁰ “*Although today his activities as college professor are not directly related to the coral field, Aguiar continues to be involved with choral repertory through the conducting and recording of various choral symphonic works*” (FARAH, 2008, p. 37).

²¹ A expressão “tradução nossa” significa que as traduções aqui indicadas foram feitas pela autora deste texto com a ajuda de Murillo Masson Guapo e Elizabeth Antonieta Kievitsbosch.

²² Curso Internacional de Música Scala (Cinves)

Regeu, também, o Coral e a Orquestra do X Cinves -VII Inverno Cultural de S. João del Rei e a Orquestra da Oficina de Música Cinves 2011.

Também regeu, em estreia de obras, a orquestra do II e do V Curso de Verão dos Canarinhos de Petrópolis. No I, II, III e VII Curso de Verão de Prados, estreou obras regendo a orquestra do curso e inclusive o Grupo Instrumental do III Curso de Verão de Prados, a Orquestra do XVIII Curso Internacional de Férias da Pro Arte e a Orquestra do 13º Inverno Cultural de S. João del Rei. Mais de 100 obras foram apresentadas em estreia no Brasil por Ernani Aguiar, com os grupos instrumentais já citados.

Em grande parte das obras corais estreadas, Ernani Aguiar esteve à frente do Coral Municipal de Petrópolis, no qual atuou como regente durante 12 anos e o levou “à condição de um dos cinco melhores do Brasil” (TABET, 2011, p. 205).

É grande o número de obras apresentadas em estreias contemporâneas de autores brasileiros e compostas entre o século XVIII e o início do século XIX, a maior parte delas, composições do Pe. José Maurício Nunes Garcia, obras para coro, coro e órgão, coro e orquestra. Também estreou obras de compositores de cujas partituras fez o levantamento e as revisões. Como pesquisador, tem sua atenção voltada totalmente para a música brasileira do período colonial. Em entrevista, Aguiar conta sobre o interesse pela música colonial, que começou aos 12 anos, “*ouvindo em casa de meus pais a ‘Missa em mi bemol’ do Lobo de Mesquita, que acabou sendo o primeiro disco LP que comprei*”. Afirma também que a busca por esse repertório começou em 1977, quando tinha 27 anos²³.

Por esse trabalho com a música brasileira do período colonial, recebeu da Sociedade Brasileira de Musicologia o Prêmio SBM 2001. Integrou as equipes de pesquisa Curt Lange e Person de Mattos, tendo por companheiros Aluizio Viegas, Alex Milagre, André Cardoso, Carlos Fecher e Francisco Sá (ABM, 2005).

Diante de tais considerações, fica evidente a grande atividade de Ernani Aguiar, seja como regente, pesquisador, professor ou como compositor.

²³ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 26 de abril de 2013 (Apêndice 6).

1.1 A Obra de Ernani Aguiar

Observando os catálogos de obras do compositor, notamos que sua escrita é ampla e diversificada. Para voz, Ernani Aguiar escreveu para diversos tipos de formações:

- Música vocal com e sem acompanhamento instrumental: voz, voz e instrumentos, voz e orquestra, vozes solistas, coro *a cappella*, coro e instrumentos, coro e orquestra.
- Música instrumental: Instrumentos solo (flauta, fagote, clarinete, trombone, violino, viola, violoncelo, cravo, piano).
- Conjuntos instrumentais diversos (duos, trios, quartetos, quintetos); conjunto instrumental; banda; orquestra de câmara; orquestra de cordas com ou sem instrumentos solistas; orquestra sinfônica.
- Música cênica: Ópera *O Menino Maluquinho*.

Entre suas composições, destacam-se as séries para orquestra de cordas *Momentos e Instantes*, *Motetinos* para coro; as peças para instrumentos solo, intituladas *Meloritmias*; o *Duo* para violino e violoncelo; as Sinfoniettas *Prima* e *Seconda* para orquestra; a cantata *O Menino Maluquinho* para coro infantil e orquestra; o *Te Deum* para coro e grande orquestra; além dos polêmicos *Cantos Sacros para Orixás* para coro e grande orquestra (ABM, 2005, p. 12).

A peça brasileira *Quatro momentos n° 3*, composta para orquestra de cordas, teve interpretações de “mais de setenta orquestras com várias gravações”. O *Psalmus CL* é considerado a “peça coral brasileira mais cantada nos Estados Unidos” (ABM, 2005, p. 12). O compositor diz ter tido “uma sorte monstruosa com o *Salmo 150*. Aliás, costume dizer que sou compositor de duas obras só, do *Salmo 150* e dos *Quatro momentos n° 3*” (FRÉSCA, 2015, p. 15).

O compositor tem se destacado pelo grande número de obras que compõe para diversos tipos de formações.

Dos nomes mais atuantes da música erudita nacional, destacam-se sobretudo três membros da Academia Brasileira de Música. O carioca

Ernani Aguiar, autor de diversas peças sacras, compôs a obra coral brasileira mais gravada até hoje, o Psalmus CL. O paulista Almeida Prado, católico praticante, estreou O Rosário de Medjugorje em 1987. Amaral Vieira, um dos compositores brasileiros mais premiados, reproduz a ambientação das grandes missas barrocas e românticas, como no Te Deum (1984) e no Stabat Mater (1988). Outras cinco músicas suas foram premiadas pela Associação Paulista de Críticos de Arte. (AMARAL, 2006, p. 73)

Ernani Aguiar não se considera um compositor nacionalista, mas um compositor nacional. Segundo Tabet (2011), ele é ligado à cultura e utiliza a parte que lhe interessa. “No que se refere aos instrumentos de percussão, a presença de percussão dita brasileira pelo próprio compositor, formada de instrumentos comumente encontrados na cultura popular e folclórica brasileira, é constante em suas obras” (TABET, 2011, p. 28).

Segundo Gerson Valle (2003), Ernani Aguiar, um dos “mais bem preparados músicos brasileiros do momento”, “costuma dizer que não deseja mais fazer música para intelectual. Sua música tem um sentido de abordagem viva de uma necessidade interior, e que representa uma demanda coletiva, humana” (AMARAL, 2006, p. 73).

Ernani Aguiar “compôs para coro *a cappella* mais que para quaisquer outras formações”²⁴ (FARAH, 2008, p. 38, tradução nossa).

²⁴ “He composed for unaccompanied choir more than for any other performing forces” (FARAH, 2008, p. 38).

1.2 O conjunto da obra coral sacra e religiosa para coro a cappella, de Ernani Aguiar

A temática religiosa é constante no repertório de Aguiar²⁵. Estamos considerando, para esse conjunto, obras que possuem textos bíblicos, como evangelhos, salmos, provérbios ou textos litúrgicos autorais²⁶. “Música sacra, no âmbito da música católica, aquela composta especificamente sobre textos e cantos constantes dos livros autorizados pela igreja, podendo ser utilizada em funções litúrgicas ou festas religiosas extralitúrgicas, sempre ligadas ao ambiente da igreja” (IGAYARA, 2001, p. 21).

Com mais de 70 obras escritas para coro, 41 delas são obras sacras e 34 composições são para coro *a cappella* (1974-2012)²⁷:

Quadro 2 – Obras sacras para coro a cappella do compositor Ernani Aguiar

(Duração) Obras – Formação Coral	Composição	Estreia	Texto
(2'10) <i>Oração de S. Francisco pela paz</i> – SATB	1973	20/10/1990	Apócrifo, atribuído a S. Francisco na tradução de Manuel Bandeira
(3'50) <i>O sacrum convivium</i> – SATB e Tenor solo	1974	27/10/1974	Antífona do Magnificat para festa de Corpus Christe II
(3'30) <i>Quatro provérbios</i> – SATB 1. <i>Hominis est animam</i> 2. <i>Manus fortium</i> 3. <i>Aufer impietatem</i> 4. <i>Audite, filii</i>	1975	26/06/1975	Proverbiorum Líber – Bíblia
TRÊS MOTETOS PARA A SEMANA SANTA 1. (4'40) <i>Plange quasi virgo</i> – SATB	1975	27/01/1978	Textos tridentinos do primeiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal – Sábado Santo Responsório III (1)

²⁵ Embora seja grande a sua produção musical, apresentamos neste trabalho apenas as obras sacras que tenham escrita para coro: coro *a cappella*; coro e solo; coro e instrumento; coro e orquestra.

²⁶ Elaboração da autora, com base no *Catálogo de Composições* de Ernani Aguiar, incluindo: gravações, edições, revisões e transcrições, escritos, cedidos por e-mail pelo compositor.

²⁷ Consultando o catálogo, encontramos títulos e textos de obras que apresentam temática religiosa, como, por exemplo, a obra *Falai de Deus*, para SCTB, composta em 1990. Não estamos considerando na obra sacra; o texto é um poema de Cecília Meireles. Ou “Dois poemas infantis” (três vozes infantis), compostos em 1987, texto de Vinícius de Moraes.

2. (2'20) <i>Tenebrae factae sunt</i> – TTBrB e Barítono solo	1975	14/04/1980	Sexta-feira Santa Responsório V (2)
3. (2'30) <i>Tristis est anima mea</i> – SATB e declamador	1975	25/08/1982	Quinta-feira Santa Responsório II (3)
(1'35) <i>Psalmus CL</i> – SATB	1975	26/06/1976	Salmo 150 em latim
(5'00) <i>Antiquae preces christianae</i> – SATB 1. (1'40) <i>Gloria patri</i> 2. (1'40) <i>Rector potens</i> 3. (1'40) <i>Te lucis ante terminum</i>	1976	26/11/77	Litúrgico (1) Breviário Romano (2 e 3)
<i>Três Motetinos nº 1</i> (SATB) 1. (1'30) <i>Miserere nobis</i> 2. (1'20) <i>Benedicat tibi Domine</i> 3. (2'00) <i>Domine non sum dignus</i>	1975 1978 1978	31/05/1981	Litúrgico (1) Liber Numeri 6, 24-26 – Bíblia (2) Resposta do Centurião a Jesus, alterada (3)
<i>“In honorem beatissimae Mariae virginis”</i> 1. (2'45) <i>Ave Maria</i> – SI, SII, ATB 2. (2'30) <i>Salve Regina</i> – SATB 3. (0'50) <i>Regina caeli laetare</i> – três vozes femininas ou infantis	1977 1978 1979	10/12/1977 20/08/1983 30/11/1980	Litúrgico Litúrgico Litúrgico
(3'05) <i>Três Motetinos nº 2</i> – três vozes iguais 1. <i>Pater noster</i> 2. <i>Ego sum ressurectio et vita</i> 3. <i>Deo gratias</i>	1982	09/05/1982	Evangelium secundum Matthaeum 6, 9-13 (1) Evangelium secundum Ioannem 11, 25 (2) Litúrgico (3)
(6'21) <i>Cantica pro temporibus oppressionis</i> – SATB 1. <i>Defleo judaeae...</i> 2. <i>Primo equidem pastor</i> 3. <i>Te Babylon</i>	1984	04/08/1984	Textos escolhidos por Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, e por ele esculpidos nas estátuas dos Profetas em Congonhas do Campo (MG), baseados nas profecias de Jeremias (1), Amós (2) e Habacuque (3)
<i>Três Motetinos nº 3</i> 1. (1'25) <i>Tu es sacerdos</i> – SATB 2. (2'26) <i>Adoramus te Christe</i> – SATB 3. (1'10) <i>Corpus tuum Domine</i> – três vozes iguais	1980 1985 1986	– 16/07/1994 19/10/1986	Salmo 110 (109) vers. 4 (1) Litúrgico (2) Litúrgico (3)
(10'00) <i>Missa brevis II “In honorem Sancti</i>			

<i>Francisci assisiensis</i> – SATB e Barítono solo	1986	07/06/1987	Litúrgico
(2'20) <i>Salmo 3</i> – SATB e Barítono solo	1986	–	Salmo 3 de David, em hebraico
(8'00) <i>Missa brevis III “In honorem Sancti Maximiliani Kolbe”</i> – Coro masculino TI, TII, BrB e solistas do coro	1989	26/03/2004	Litúrgico
<i>Dois Motetinos Eucarísticos</i> 1. (3'20) <i>Tão sublime sacramento</i> – SATB 2. (2'10) <i>Tão sublime sacramento</i> – três vozes iguais	1991	–	Litúrgico
<i>Três Motetinos n° 4</i> – SATB 1. (1'55) <i>O Jesu mi dulcissime</i> 2. (1'50) <i>Jesu sole serenior</i> 3. (2'00) <i>Jesu summa benignitas</i>	1992	29/07/1995 29/07/1995 16/07/1994	Litúrgico
<i>Três Motetinos n° 5</i> – SATB 1. (2'00) <i>In nomine Jesu</i> 2. (1'45) <i>O felix anima</i> 3. (0'42 se cantado uma vez) <i>Justorum animae</i>	1992	26/03/1994 15/12/1992 –	Litúrgico
(3'35) <i>Mensagens do livro</i> – duas vozes iguais 1. <i>Porque as montanhas</i> 2. <i>O Senhor guiará</i> 3. <i>Se não vos converterdes</i> 4. <i>Os que confiam</i> 5. <i>Deleita-te também</i>	1992	20/12/1992	Isaías 54.10 (1), Salmo 121.8 (2), Mateus, 18.3 (3), Salmo 125.1 (4), Salmo 34. 4-5 (5)
(2'00) <i>Salmo 121</i> – duas vozes iguais	1992	20/12/1992	Litúrgico
<i>Dois Motetinos “Hoc corpus”</i> – T, Br, B (1'30) N° 1 (1'30) N° 2	1993 1996	12/02/1993 –	Litúrgico baseado em I Cor. 11. 24 e 25
(1'50) <i>Aleluia</i> ²⁸ – duas vozes iguais	1995	02/08/1996	Texto: só a palavra título e vogais soltas
(6'10) <i>Psalmus LXXVII</i> – SATB, SATB (dois coros)	1998	31/10/1998	Asáf – Bíblia (em latim)
(2'00) <i>Dignai-vos, Senhor</i> – SATB	2000	24/01/2001	Litúrgico
(7'00) <i>Psalm 74</i> – SATB	2001	05/08/2002	Asáf – Bíblia (em inglês)
(1'50) <i>Ave Maria (secunda)</i> – SATB	2002	07/12/2002	Litúrgico
(2'40) <i>Salmo 5 n° 1</i> – SATB	2004	–	Paráfrase do Salmo 5, feita por Manoel da Silva Pinto Filho
(1'40) <i>Pai nosso</i> – SATB	2005	–	Litúrgico
(1'50) <i>Ave Maria (tertia)</i> – SI, IATI, IIB	2005	–	Litúrgico
(3'40) <i>Salmo 5 n° 2</i> – SATB	2005	–	Paráfrase do Salmo 5, feita por Manoel da Silva

²⁸ Apesar de não constar nos catálogos que a peça possui texto litúrgico, “só a palavra título e as vogais soltas”, consideramos a composição como sacra em nossa tabela, pois a palavra “*Alleluia (Aleluia)* é uma forma latinizada do hebraico *hallelujah*, ‘Louvai a Deus’; a) frequente exclamação de júbilo no Ofício Divino, na Missa e outras partes da liturgia, suprimida desde o domingo da Setuagésima até a manhã de Sábado Santo, e no Ofício dos Defuntos; b) canto greg. no fim do *Graduale* da Missa, de melodias às vezes riquíssimas; no tempo pascoal, o *alleluia* é mais frequente do que durante o ano, sendo acrescentado a muitos versículos” (SINZIG, 1976, p. 30).

			Pinto Filho
(2'05) <i>Pater noster</i> (III) – SATB	2008	–	Litúrgico
(2'00) <i>Ave Maria (quarta)</i> – SATB	2010	–	Litúrgico
(2'00) <i>Salmo 149</i> – SATB	2012	24/06/2012	Salmo 149 em português
(5'00) <i>Credo</i> – SATB	2012	–	"Credo dos Apóstolos" em Latim

Quadro 3 – Obra sacra para coro e instrumentos do compositor Ernani Aguiar

(12'00) <i>Missa breve I “tempos novos”</i> – Coro SATB, S. T. Bar. Solistas, órgão, caixa, pratos, triângulo e tímpanos	1970	05/02/1972	Litúrgico em português
--	------	------------	------------------------

Quadro 4 – Obras sacras para coro e orquestra do compositor Ernani Aguiar

(32'00) <i>Cantata para comemorar o nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> – Coro SATB; S.T.Bar. solistas; Orq.: 1.1.1.1., tímp, cordas, 2 tpt. “piccoli” “ad libitum”	1981	13/12/1981	Textos bíblicos em latim, tirados de Salmos, Profecias e Evangelhos
(18'00) <i>Missa brevis IV “pro gratiarum actione”</i> – Coro SATB; SATB. solistas; Orq.: 2.2.2.2.- 2.2.3.0.- 3 tímp., bmb., pt choque., triâng., rag.; Fanfarra: 4 tpt.(mínimo), 4 tbn.(mínimo), 3 cx.clar., 3 cx. Surdo e 2 bmb.	1991	26/07/1992	Litúrgico em grego, latim e hebraico
(30'00) <i>Te deum laudamus</i> – Coro SATB; Orq.: 2(1), 2.2.2.-4.2.3.1 –tímp (4), cx., bmb., agogô, chocalhos (gan-zás), pandeiro, pt. susp., pt. choque, triângulos (tocados pelos cantores do coro), xilofone, atabaque, claves e campanas (3) - cordas.	2000	26/04/2003	Hino de Ação de Graças – em latim, português e hebraico
(20'00) <i>Cantata para festejar a ressurreição de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> – Coro SATB, S.T.Bar., solistas. Orq. 1.(1).1.1.1.- xilofone, agogô, pandeiro, chocalhos, tímpanos, órgão (positivo), cordas.	2002	27/03/2002	Em português – trechos do Evangelho de S. João, texto de Frei Almir Ribeiro Guimarães e textos de cantos litúrgicos tradicionais
(4'40) <i>Pastoral</i> – Coro SATB, orq.: 2.1.2.0 1.2.1.0, cordas	2009	30/08/2009	Em português, do Livro “Eclesiástico”, escrito por Ben Sirach

(16'00) <i>Segunda cantata de Natal</i> – Coro SATB, CDs.	2012	22/11/12 ²⁹	Texto do Livro das profecias de Isaías, em português
---	------	------------------------	--

De todas as obras que elencamos nos quadros acima, seis foram escritas sob encomenda, duas delas são para coro *a cappella*, já foram expostas no Quadro 1:

- *Psalmus LXXVII* (1988), encomenda do SesiMinas para encerrar o III Festival Internacional SesiMinas de Corais;
- *Psalm 74* (2001), encomenda do Sixth World Symposium on Choral Music.

As outras quatro obras, para coro e orquestra, já foram expostas no Quadro 4:

- *Cantata para comemorar o nascimento de nosso senhor Jesus Cristo* (1981) – encomenda do Coro e Orquestra de Câmara de Niterói;
- *Missa brevis IV “pro gratiarum actione”* (1991) – encomenda dos “Canarinhos de Petrópolis” para os festejos do 50º aniversário do Coral;
- *Te deum laudamus* (2000) – Encomenda da Orquestra Petrobrás-Pró Música do Rio de Janeiro;
- *Cantata para festejar a ressurreição de nosso senhor Jesus Cristo* (2002) – encomenda do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Dentre as obras sacras/religiosas compostas para coro *a cappella*, sete foram gravadas. Existem em média 46 gravações:

²⁹ Somente a Abertura foi estreada em 22/11/12, pela Orquestra Acadêmica da Unesp, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo/SP, Lutero Rodrigues, reg. A Cantata integral foi apresentada no Instituto de Artes da Unesp, São Paulo/SP, com Coros da Unesp do Campus de Araraquara.

Quadro 5 – Obras sacras do compositor Ernani Aguiar que foram gravadas

Obra	Quantidade de gravações	Tipo da gravação
<i>Quatro provérbios</i> (1975)	1	Fita Cassete
	1	Disco LP
<i>Psalmus CL</i> (1975)	31	CD
	2 (versão para três vozes iguais)	CD
	1 (versão para quatro vozes masculinas)	CD
	3	Discos
<i>Antiquae preces christianae</i> – SATB	2 ³⁰	CD
<i>Três Motetinos n° 2</i> (1982)	2	CD
<i>“In honorem beatissimae Mariae virginis”</i> (1. Ave Maria – 1977)	1	CD
<i>Missa brevis II “In honorem Sancti Francisci Assisiensis”</i> (1986)	1	CD
<i>Três Motetinos n° 4</i> <i>3. Jesu summa benignitas</i> (1992)	1	Fita cassete
<i>Aleluia</i> (1995)	1	CD
<i>Ave Maria (secunda)</i> – (2002)	1	CD
<i>Salmo 149</i> – (2012)	1 ³¹	CD

O compositor escreve obras corais desde 1970. Os anos de maior produção desse repertório para coro *a cappella* sacra/religiosa foram 1975 e 1992. Das quatro obras compostas em 1975, uma delas é a mais conhecida e com maior número de gravações/versões de Ernani Aguiar, o *Psalmus CL*, juntamente com mais três: *Quatro provérbios* – SATB (1. *Hominis est animam*. 2. *Manus fortium*. 3. *Aufer impietatem*. 4. *Audite, filii*); *Três Motetinos n° 1* (1. *Miserere nobis*); e os *Três Motetos para a semana santa* (1. *Plange quasi virgo* – SATB. 2. *Tenebrae factae sunt*. 3. *Tristis est anima mea*);

Em 1992, também foram quatro composições: *Mensagens do livro* (1. *Porque as montanhas*. 2. *O Senhor guiará*. 3. *Se não vos converterdes*. 4. *Os que confiam*. 5.

³⁰ Uma das gravações da obra *Antiquae preces christianae* está no CD Romaria, e não consta nos catálogos, pois foi gravada posteriormente a publicação dos mesmos, em julho de 2014. Além da gravação da obra que citamos, há outras gravações com repertório coral brasileiro, relacionado à pesquisa em música da ECA-USP. Maiores informações em: <http://comunicantus.blogspot.com.br/2015/06/lancado-no-reino-unido-cd-com.html>

³¹ A gravação da obra *Salmo 149* também não consta nos catálogos de obras. A obra foi gravada no CD em comemoração aos 30 anos do Coral Cultura Inglesa, sob regência de Marcos Júlio Sergl, lançado no ano de 2013. Outras informações disponíveis em: <https://coralculturainglesa.wordpress.com/repertorio-2011/>

Deleita-te também); o Salmo 121; *Três Motetinos n° 4* (1. *O Jesu mi dulcissime*. 2. *Jesu sole serenior*. 3. *Jesu summa benignitas*); e os *Três Motetinos n° 5* (1. *In nomine Jesu*. 2. *O felix anima*. 3. *Justorum animae*).

Na obra sacra/religiosa do compositor, encontramos uma grande quantidade de composições de salmos (oito), missas (quatro), a coletânea sobre cinco versículos bíblicos: *Mensagens do livro* (1992), além da obra *Três Motetos para a semana santa* (1975) 1. *Plange quasi virgo*. 2. *Tenebrae factae sunt*. 3. *Tristis est anima mea*); o conjunto de Motetinos: *Três Motetinos n° 1*; *Três Motetinos n° 2*; *Três Motetinos n° 3*; *Três Motetinos n° 4*; e *Três Motetinos n° 5*; e ainda, a obra *Dois Motetinos eucarísticos* (1991).

Notamos uma pausa nas composições entre 1971 e 1973; ademais, não constam nos catálogos composições corais sacras/religiosas nos anos que se seguem: 1983, 1987, 1988, 1990, 1994, 1995, 1997, 1999, 2003, 2006, 2007 e 2011.

A produção desse repertório é ampla, porém poucas obras foram gravadas e várias não chegaram a ser estreadas. Quatro dos oito salmos que Ernani Aguiar compôs não foram estreados, quais sejam: *Salmo 3* (1986), *Salmo 5 n° 1* (2004), e *Salmo 5 n° 2* (2005).

Também, dentre os não estreados, podem ser mencionados o *Pai nosso* (2005) e o *Pater noster* (III) (2008), a *Ave Maria tertia* (2005) e a *Ave Maria quarta* (2010). Da obra *Três Motetinos n° 3*, não foi estreada a peça n° 1. *Tu es sacerdos* – SATB (1980), e, da obra *Três Motetinos n° 5* (1992), não foi estreada 3. *Justorum animae*. *Dois “Hoc corpus”* – T, Br, B (1996) n° 2; *Dois motetinos eucarísticos* (1991): 1. *Tão sublime sacramento* – SATB e 2. *Tão sublime sacramento* – três vozes iguais e o *Credo* (2012) também não foram estreados.

Em se tratando de sua obra sacra/religiosa, para coro *a cappella*, o compositor, em entrevista (MACHADO, 2010), expondo sobre seu processo de composição, descreve que tem como inspirador o Divino Espírito Santo e afirma acreditar em Deus. “Não adianta ter só a técnica, nem só a inspiração”. Ernani Aguiar diz existir uma relação da Inspiração Divina com a técnica: quando se “tem uma inspiração, a técnica você utiliza para criar, de forma que possa ser analisada e apreciada esteticamente” (TABET, 2011, p. 203). A esse respeito, assim afirma Mariana Farah (2008, p. 39,

tradução nossa): “No final de uma série de obras, o compositor acrescenta as palavras ‘*Laus Deo*’ (‘Louvado seja Deus’), confirmando que sua fé tem sido por muito tempo uma parte de sua vida. Suas trinta e oito peças sacras a cappella também refletem um interesse de longa data em temas religiosos”³².

³² “At the end of a number of works, the composer adds the works “*Laus Deo*” (Praise be to God), confirming that his faith has for long been a part of his life. His thirty-eight sacred a cappella pieces also reflect a longtime interest in religious themes” (FARAH, 2008, p. 39).

1.3 O conjunto de obras *Três Motetinos*, de Ernani Aguiar

Apresentamos aqui o elenco das cinco obras intituladas *Três Motetinos*, de Aguiar, e suas três respectivas peças:³³

Três Motetinos n° 1 – SATB: *I – Miserere nobis* – (1975); *II – Benedicat tibi Domine* – (1978); *III – Domine non sum dignus* – (1978).

Três Motetinos n° 2 – três vozes iguais – femininas (1982): *I – Pater noster*; *II – Ego sum ressurectio et vita*; *III – Deo gratias*.

Três Motetinos n° 3 – *I – Tu es sacerdos* – SATB (1980); *II – Adoramus te Christe* – SATB (1985); *III – Corpus tuum Domine* – três vozes iguais – masculinas (1986).

Três Motetinos n° 4 – SATB (1992): *I – O Jesu mi dulcissime*; *II – Jesu sole serenior*; *III – Jesu summa benignitas*.

Três Motetinos n° 5 – SATB (1992): *I – In nomine Jesu*; *II – O felix anima*; *III – Justorum animae*.

A palavra italiana *motetino* refere-se a um pequeno moteto³⁴. As peças intituladas *motetinos*, de Aguiar, seguem alguns princípios em comum: composição para coro *a cappella*, de curta duração e com presença de texturas homofônicas e polifônicas, são características principais desse conjunto de obras. Observamos algumas particularidades entre elas, como, por exemplo, a variação de caráter, principalmente em função dos textos empregados³⁵, que são: bíblicos, salmos ou litúrgicos, todos em latim. Segundo Igayara (2001, p. 124), “o moteto não é, necessariamente, uma obra litúrgica, embora seja sempre uma obra sobre texto religioso”.

³³ Usaremos o termo *peça* quando tratarmos especificamente de um motetino dentro de cada um dos *Três Motetinos*, para um melhor entendimento quando falamos da obra em geral ou de um dos motetinos dela.

³⁴ Motete é uma “denominação desde séculos de composições vocais sacras de extensão moderada, geralmente em latim” (SINZIG, 1976, p. 382).

³⁵ Os textos, as traduções e outras informações relevantes podem ser encontrados na análise respectiva de cada peça, no capítulo 2. Consultamos os textos por meio do *Liber Usualis – Missae et Officii pro dominicis et festis duplicibus*. Rome, Tournai: Society of Saint John the Evangelist/Descleé, Lefebvre & Co., Publishers to the Holy See and Printers to the Sacred Congregation of Rites, 1903. Disponível em <https://archive.org/details/liberusualissmiss00cath>. Também utilizamos o *Missale Romanum – Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum Summorum Pontificum Cura Recognitum*. Romae, Turonibus. 1962, e ainda, a bíblia *Novi Testamenti Biblia Graeca et Latina*. 4 ed. Madrid: Talleres Gráficos Montaña, 1959. Para as traduções, estamos usando principalmente a *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2011, e a *Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 141. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1959.

Notamos que algumas peças também podem ter função litúrgica, já que o texto está empregado na íntegra, como está na bíblia. É o caso do texto do *Pater Noster*, incluído na primeira peça dos *Três Motetinos n° 2*.

O moteto não apresenta textos longos, e por vezes, o compositor escolhe apenas uma ou duas frases de um determinado texto religioso. Quanto à peça litúrgica, que possui uma ou duas frases de um determinado texto religioso não há a opção do compositor ampliar ou reduzir sua dimensão, como está expressamente determinado no *Motu Próprio*. A música é, neste caso, submissa à liturgia. (IGAYARA, 2001, p. 124)

Estão empregados textos litúrgicos em 10 das 15 peças³⁶: Na primeira peça dos *Três Motetinos n° 1*; na terceira peça dos *Três Motetinos n° 2*; na segunda e na terceira peças dos *Três Motetinos n° 3*; e em todas as peças dos *Três Motetinos n° 4 e n° 5*.

A segunda peça dos *Três Motetinos n° 1* possui um texto retirado da Bíblia, e a terceira é uma resposta do Centurião a Jesus, alterada. A primeira e a segunda peças dos *Três Motetinos n° 2* possuem textos retirados de evangelhos.

O uso extensivo de Aguiar do latim surge como um elemento-chave para tornar a sua música acessível ao público estrangeiro. O próprio compositor reconhece que a escolha da linguagem clássica baseia simplesmente no fato de que o latim pode ser usado em todo o mundo. Também é significativa a preferência de Aguiar por textos populares. Seguindo o exemplo de sua famosa composição sobre o texto do Salmo 150, a maioria de suas obras incorporam textos que são familiares para audiências em todo o mundo. Assim, não se deve negligenciar a acessibilidade da música de Aguiar, baseada na suposição de que a maior parte de sua produção requer o coro cantar em Português³⁷. (FARAH, 2008, p. 40, tradução nossa)

Em entrevista, Aguiar nos conta que pegava alguns “livrinhos” de cantos religiosos, ficava simpatizado por um texto e escrevia: “tanto o motetino 4 como o número 5, foi uma fase que eu pegava o texto, e pegava aqueles livrinhos de canto

³⁶ As traduções e outras informações relevantes sobre os textos estão presentes no próximo capítulo, no início da análise de cada peça, no capítulo 2.

³⁷ “Aguiar’s extensive use of Latin emerges as a key element in making his music accessible to foreign audiences. The composer himself acknowledges that his choice of the classical language relies simply on the fact that Latin can be used worldwide. Also significant is Aguiar’s preference for popular texts. Following the lead of his famous setting of Psalm 150, the majority of his works embody texts that are familiar to audiences around the world. Thus, one should not overlook the accessibility of Aguiar’s music based on the assumption that most of his output requires the choir to sing in Portuguese” (FARAH, 2008, p. 40).

*antigos, de cantos religiosos da Igreja Católica, e 'eu vou fazer sobre esse texto', e acontecia, tem um coro 'quer fazer uma estreia?', 'quero', "tá aqui"'*³⁸.

O conjunto vocal predominante na escrita das peças é coro misto a quatro vozes SATB. As exceções são os *Três Motetinos n° 2*, em que as três peças estão escritas para três vozes iguais (femininas), e a terceira peça dos *Três Motetinos n° 3, III – Corpus tuum domine*, composta para três vozes iguais (masculinas). Sendo assim, 11 das 15 peças estão escritas para SATB.

Observando o catálogo de obras, vimos que as todas elas são de curta duração: *Três Motetinos n° 1* (4'50), *Três Motetinos n° 2* (3'05), *Três Motetinos n° 3* (4'61), *Três Motetinos n° 4* (5'45) e *Três Motetinos n° 5* (3'87).³⁹

As datas das composições chamam a atenção por alguns fatos: as três peças dos *Três Motetinos n° 2* foram compostas em 1982; as três peças dos *Três Motetinos n° 4* e dos *Três Motetinos n° 5*, no ano de 1992. Quanto às peças dos *Três Motetinos n° 1*, a primeira foi composta em 1975 e as outras duas, em 1978.

Da primeira obra, *Três Motetinos n° 1*, o compositor nos revela em entrevista o processo de composição da primeira peça (*I – Miserere nobis*):

*Eu fiz um curso de Regência Coral certamente com um dos maiores professores de regência coral que tinha na Itália, em Ravena, Adone Zecchi, [...] o Adone Zecchi escreveu o Miserere nobis a três vozes iguais, eu estou falando de 1974. Inspirado pelo Miserere nobis de Adone Zecchi, não! Minto, minto.. ele escreveu um motetino chamado Ora pro nobis. Inspirado no Ora pro nobis de Adone Zecchi, eu compus o Miserere Nobis no dia, me lembro, foi uma manhã do dia 12 de agosto de 1975 no castelo de Montalto em Arezzo. Eu tinha dado um recital de violino, onde eu toquei aliás em primeira audição na Europa a Sonata n° 1 do Guerra-Peixe [...]. E numa manhã eu fui pro piano que era um tremendo Steinway, e fiquei compondo esse motetino lá*⁴⁰.

A segunda e a terceira peças foram compostas no mesmo ano: *II - O Benedicat tibi Domine* foi composta em 15 de fevereiro de 1978 e *III - Domine, non sum dignus*, no dia 28 de agosto de 1978.

³⁸ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

³⁹ Se a terceira peça, *III – Justorum animae*, for cantada somente uma vez (0'42).

⁴⁰ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

Dos *Três Motetinos n° 2*, as três peças foram escritas em março de 1982: *I – Pater Noster* no dia 08 de março, *II – Ego sum ressurectio et vita* no dia 22 de março e *III – Deo Gratias* no dia 10 de março. É interessante observar que a *III* foi composta antes da *II*. O compositor nos conta sobre a composição da obra:

*fiz na Itália e na Suíça em 1982 para a “Maîtrise du Christe Roi” de Fribourg, na Suíça, na época regida pelo caro amigo e eminente maestro Theophanis Kapsopoulos, fã ardoroso do Brasil, que acabou casando com uma brasileira. Dediquei à memória do Pai dele, gente muito querida que conheci e naquela época foi-se tristemente.*⁴¹

A estreia da obra aconteceu em 09 de maio de 1982 na Église du Christe Roi, em Fribourg, na Suíça, pelo Group Vocal du Christe Roi, com regência de Theophanis Kapsopoulos⁴². Encontramos duas gravações da obra: CD *Imagens do Brasil – Tons e Sons da UFRJ – TS0101 – 2001*, gravado pelo Coral Brasil Ensemble, sob regência de Maria José Chevitarese, e o CD *Ecos da fé na alma brasileira – FONOCO3004 – 2007*, gravado pelo Coro Feminino “Collegium Cantorum”, com a regência de Helma Heller. Como já afirmamos aqui, foram feitas duas edições da obra⁴³.

A obra *Três Motetinos n° 3* é a única em que três peças foram escritas em datas diferentes: *I – Tu es sacerdos* foi composta em 09 de fevereiro de 1982, *II – Adoramus te Christe*, em 27 de julho de 1985 e *Corpus tuum Domine*, em 17 de setembro de 1982. Segundo Aguiar, “o *Tu es sacerdos* era uma peça sozinha, depois eu agrupei nas outras duas. [...] O *Adoramus te Christe* ficou também sozinho durante um ano, e quando eu fiz o *Corpus tuum (Domine)* eu juntei”⁴⁴.

Ainda é interessante notar que a primeira peça dos *Três Motetinos n° 3*, *I – Tu es sacerdos*, foi composta antes dos *Três Motetinos n° 2*. Em entrevista, o compositor nos conta que escreveu a peça para “25... 30 anos do pároco da Catedral de Petrópolis”. E que “nunca foi cantado”. Outro fato que nos chama a atenção sobre as outras duas peças são suas datas de estreia: *II – Adoramus Te Christe* foi estreada em 16 de julho de 1974, pelo Coral Municipal de Petrópolis, sob regência de Gilberto Bittencourt, no Centro de Cultura Raul de Leoni, Petrópolis/RJ; *III – Corpus tuum Domine* foi estreada

⁴¹Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 20 de abril de 2013 (Apêndice 5).

⁴²Informação retirada do *Catálogo de Composições* de Ernani Aguiar, incluindo: gravações, edições, revisões e transcrições, escritos, atualizado, cedido por e-mail pelo compositor em 03 de julho de 2012.

⁴³Já referenciamos as edições na Introdução deste trabalho.

⁴⁴Entrevista concedida a Mariana Hammerer no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

em 19 de outubro de 1986 também pelo Coral Municipal de Petrópolis, sob regência de André Cardoso, na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Petrópolis/RJ.

embora todas as cinco configurações de *Três motetinos* exibam semelhanças notáveis, o terceiro é o único a incorporar diferentes forças dentro do conjunto. O *Catálogo de Obras* mostra que os segundos e terceiros movimentos foram apresentados pela primeira vez em datas diferentes, o que indica que as seções individuais podem ter sido programadas separadamente.⁴⁵ (FARAH, 2008, p. 56, tradução nossa)

Os *Três Motetinos* n° 4 não foram compostos para nenhum coro específico. A terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*, foi estreada primeiro, no dia 16 de julho de 1994, pelos Meninos Cantores de Novo Hamburgo, sob regência de Rafael Vargas, no Centro de Cultura de Novo Hamburgo/RS. As duas primeiras peças (*I – O Jesu mi dulcissime* e *II – Jesu sole serenior*) foram estreadas um ano depois, em 29 de julho de 1995, na Igreja de Santa Luzia, em Sete Lagoas/MG.

O coro e o regente que realizaram as estreias gravaram a obra em fita cassete *Canarinhos de Novo Hamburgo, 20 Anos*, vol. II, com produção do próprio Coral, no Rio de Janeiro/RJ, em 1996.

Os *Três Motetinos* n° 5 não foram compostos para nenhum coro específico. A primeira peça, *I – In nomine Jesu*, foi escrita em 16 de janeiro 1992, “*papai tava até vivo*”. A segunda, *II – Felix anima*, em 22 de maio 1992, “*papai tinha morrido cinco dias antes*”. E a terceira, *III – Justorum animae*, em 16 de agosto de 1992. As estreias das duas primeiras peças também ocorreram diferentes datas: a primeira, em 26 de março de 1994, pelo Coral da Sociedade Artística Villa-Lobos, com regência de André Cardoso, no Centro de Cultura Raul de Leoni, em Petrópolis/RJ; A segunda, *II – O Felix anima*, em 15 de dezembro de 1992, pela Classe de Canto Coral da Escola de Música da UFRJ, sob regência de Jorge Armando Nunes, no Salão da Congregação da Escola de Música da UFRJ/Rio de Janeiro/RJ.

Aguiar diz não ter um motivo específico para a composição das peças e para a ordem desse conjunto dos *Três Motetinos*:

⁴⁵ “While all five settings of *Três Motetinos* display remarkable similarities, the third is the only one to incorporate different forces within the set. The *Catálogo de obras* shows that movements two and three were first performed on different dates, indicating that individual sections may be programmed separately”. (FARAH, 2008, p. 56).

Três Motetinos n° 1 fui escrevendo, e juntei os três”, Três Motetinos n° 2 já escrevi um bloco, tudo em março de 1982, o terceiro (Três Motetinos n° 3) juntei conforme escrevi, e o quarto (Três Motetinos n° 4) e o quinto não, (Três Motetinos n° 5) fui fazendo pra ir fazendo ir juntando... não teve algo (específico)⁴⁶”.

Em relação aos títulos das peças, observamos que, com exceção do *Pater Noster*⁴⁷, não constam outros títulos em outras obras do compositor. O último catálogo de obras do compositor foi publicado em 2013 (AGUIAR, 2013). Aguiar nos enviou por *e-mail* um arquivo com mais três obras compostas para coro *a cappella*, posteriormente às últimas obras publicadas no catálogo que citamos⁴⁸:

Quadro 6 – Atualização do catálogo de obras de Ernani Aguiar – peças para coro *a cappella*:

(Duração) Obras – Formação Coral	Composição	Estreia	Texto
(1'40) <i>Passarinho</i> — três vozes infantis	2014	-	Arthur Varella
(6'00) <i>Dois cantos do romanceiro da inconfidência</i> – barítono solista e coro SATB	2014	17/09/2014	Cecília Meireles
(1'50) “ <i>In honorem beati Titi Brandesmae</i> ” Motetino – SATB	2015	17/07/2015	Texto: Irmã Natalina Grande. Versão em latim: Abgar Campso Tirado

Ainda localizamos outras obras de Aguiar intituladas motetos/motetinos: *Dois motetinos eucarísticos* (1991), compostos um ano antes dos *Três Motetinos n° 4 e n° 5*, e ainda os *Três motetos para a Semana Santa* (1975), no mesmo ano que compôs o *I – Miserere nobis (Três motetinos n° 1)*.

Após esse período do conjunto de *motetinos*, Aguiar compôs a obra *Moteto de páscoa* (2002), para coro *a cappella*, que apresenta temática religiosa e texto escrito por Frei Almir Ribeiro Guimarães, em português.

⁴⁶ Entrevista concedida a Mariana Hammerer no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

⁴⁷ Localizamos no Catálogo mais duas obras: *PAI NOSSO* (2005), em português, e o *PATER NOSTER* (III) (2008), em ambas, o texto é litúrgico. Não sabemos se as obras possuem o mesmo texto da primeira peça do *I - Pater Noster dos Três Motetinos n°2*, pois nesta, o compositor indicou no catálogo o texto do Evangelium secundum Matthaeum 6, 9-13 para a peça.

⁴⁸ As informações sobre as composições foram fornecidas pelo próprio compositor, via *e-mail*, no dia 23 de julho de 2015.

Em entrevista⁴⁹, Aguiar nos revela ter começado a escrever os *Três Motetinos*, nº6, em honra a Santo Antônio, “*eu comecei acho que uns 20 anos atrás e nunca mais mexi*”. Contou-nos que só escreveu uma peça e não trabalhou mais nessa obra.

⁴⁹ Entrevista concedida a Mariana Hammerer no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

Capítulo 2 – Análise dos *Três Motetinos*, de Ernani Aguiar

Neste capítulo apresentaremos uma análise individual de cada uma das peças das cinco obras intituladas *Três Motetinos*, por meio do Referencial de Análise Silva Ramos⁵⁰, trazendo os textos e suas traduções, o conteúdo litúrgico e a estrutura de cada obra em geral, apontando aspectos técnicos e interpretativos para *performance*.

Para a análise da harmonia, resolvemos nos amparar em mais de uma fonte para compreender e poder justificar a funcionalidade da escrita de Aguiar nesse repertório, pois vimos que a escrita de Aguiar foge do tonalismo tradicional e, como sabemos que a escrita da música do século XX nem sempre é uma escrita de música tonal tradicional, encontramos nas obras analisadas alterações de sonoridade, certas surpresas, que ora remetem ao modal, ora ao tonal, à instabilidade tonal, a modulações transitórias. O compositor, em muitos momentos, não segue uma linguagem específica quanto ao tipo de estruturação harmônica. Encontramos, por exemplo, acordes de dominantes que não se resolvem na expectativa; em outras peças, comportamentos harmônicos atuam com centros tonais e ainda modos diversos. Por isso, “buscamos apontar direções para a abordagem da partitura pelo intérprete” e usar a análise como uma “ferramenta interpretativa” (RAMOS, 2003, p. 39).

Usamos principalmente *Harmonia do Século XX: Aspectos criativos e prática*, de Vincent Persichetti (2012). O autor apresenta uma “descrição dos materiais harmônicos comumente utilizados pelos compositores do século XX” (PERSICHETTI, 2012, p. 5). Durante o processo das análises, vimos que, em vários casos, não justifica analisar o acorde funcionalmente, pois as alterações de notas estão para gerar um determinado tipo de sonoridade ou sequências ambíguas que não apresentam um centro tonal definido, além de outros aspectos, como, por exemplo, acordes formados por superposição de segundas, quartas e quintas.

Na maior parte das peças, notamos uma aproximação da sonoridade modal tradicional (como, por exemplo, acordes sem terça). Segundo Persichetti (2012, p. 24), “a maioria desses modos do século XX carrega os nomes que lhes foram conferidos durante a Idade Média, mas a semelhança é de construção, não de uso”.

⁵⁰ O Referencial de Análise Silva Ramos foi citado na introdução deste trabalho e encontra-se no Anexo 3.

Por várias vezes, vimos que o compositor se utiliza dos procedimentos de empréstimo modal e de intercâmbio modal, “quando os modos se alteram e o centro tonal permanece” (PERSICHETTI, 2012, p. 32). Os intervalos de quinta nos acordes, muitas vezes encontradas na voz do baixo nos também nos remete a sonoridade modal.

Em algumas peças⁵¹ realizamos análises funcionais por meio dos *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg (2012), *Princípios da harmonia funcional*, de Cyro de Almeida Brisolla (2006), e ainda, *Harmonia funcional*, de Koellreutter (1978), pois vimos que a escrita se aproxima de uma harmonia tonal, embora não tradicional, que, mesmo apresentando ampliações de tonalidades (maior-menor) e também distanciamentos, estabelecia um retorno da tonalidade definida, que, na maior parte das vezes, está no início de cada parte ou retomando temas.

No decorrer deste capítulo, apontaremos aspectos da escrita de Aguiar no conjunto dos *Motetinos* que ali estão, em busca de um resultado sonoro específico.

Ao final da análise de cada obra, faremos apontamentos sobre os aspectos técnicos e interpretativos para a *performance* e um quadro com todas as tessituras dos *Três Motetinos* analisados⁵².

Como mencionamos na introdução deste trabalho, fizemos edições das obras *Três Motetinos n° 1*, *n° 3*, *n° 4* e *n° 5*, que se encontram completas nos apêndices⁵³. Decidimos usar em nossas edições a indicação “SATB” para peças escritas para coro a quatro vozes⁵⁴.

2.1 *Três Motetinos n° 1*

⁵¹ Primeira e segunda peças dos *Três Motetinos n°2*, primeira e terceira peças dos *Três Motetinos n° 4* e as três peças dos *Três Motetinos n° 5*. Na segunda peça dos *Três Motetinos n°3*, apresentamos a análise harmônica do compasso 30 ao final, explicaremos mais sobre na seção 2.3.2. Estamos apresentando os exemplos com as análises harmônicas funcionais no corpo do texto, abaixo da partitura, para facilitar o entendimento do caminho harmônico dessas peças.

⁵² Seções 2.1.4; 2.2.4; 2.3.4; 2.4.4; 2.5.4.

⁵³ Apêndices 1, 2, 3 e 4. As partituras dos *Três Motetinos n°2* se encontram nos anexos 1 e 2.

⁵⁴ Na terceira peça da obra *Três Motetinos n°3*, *III – Corpus tuum Domine*, não há especificação para quais vozes masculinas foi escrita a peça. Conforme a partitura manuscrita, nós também decidimos não fazer indicações; falaremos mais detalhadamente na análise da peça na seção 2.3.3 deste capítulo.

2.1.1 I – *Miserere nobis*

O texto litúrgico é predominante nesta primeira peça da obra *Três Motetinos n° 1*, *Miserere nobis*, cuja tradução, “Tende piedade de nós”, é presente em ladainhas⁵⁵ e no Agnus Dei⁵⁶. É uma invocação tirada da Bíblia⁵⁷, parte do versículo 3, do Salmo 85.

A extensão vocal geral de *I – Miserere nobis* é de sib2 a mi4:

Exemplo 1 - tessitura vocal de *I – Miserere nobis* – *Três Motetinos n° 1*

Conforme podemos observar na imagem acima, a peça apresenta uma região central para todas as vozes.

Composta de 20 compassos está organizada em três partes: anacruse do compasso 1 ao 10; anacruse do compasso 11 ao 16; anacruse do compasso 17 ao 20. Há uma indicação de andamento, *circa* ♩ = 63 M.M.

As figuras musicais empregadas nesta peça são mínimas, semínimas e colcheias. Por várias vezes, encontramos a figura de mínima pontuada. A figuração rítmica predominante na peça é, na maioria das vezes, iniciada em anacruse, em função da acentuação da palavra “*Miserere*”: ♩ ♩ ♩ ♩

A peça apresenta um tema inicial, que é apresentado por duas vezes, ao iniciar a peça, e na *codeta*⁵⁸. Na primeira vez, apresenta-se em *p*, e na segunda, em *pp*:

⁵⁵ Ladainha é um “conjunto de invocações e pedidos que costumam ser rezadas ou cantadas alternadamente. Baseia-se no costume profundamente humano de, nas afirmações do amor, da lealdade, gratidão, etc., usar repetidas vezes, novas expressões” (SINZIG, 1976, p. 343).

⁵⁶ “Tríplice invocação do Cordeiro de Deus na Missa, pouco antes da Comunhão, introduzida na liturgia romana pelo Papa Sérgio (687-701); as duas primeiras invocações são seguidas pelo pedido: *miserere nobis*; a terceira pela súplica: *dona nobis pacem*” (SINZIG, 1976, p. 23).

⁵⁷ No Salmo 85, o texto é encontrado no versículo 3, escrito na 1ª pessoa do singular, no tempo presente, no modo imperativo: “tem piedade de mim” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 954).

I - Miserere Nobis

Ermani Aguiar

Circa ♩ = 63 M.M.

S
Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re

A
Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re

T
Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re

B
Mi-se-re-re

Exemplo 2 - compassos 1 a 4 de I – *Miserere nobis* – *Três Motetinos nº 1*

S
bis... Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re no-bis

A
bis... Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re no-bis

T
bis... Mi-se-re-re no-bis Mi-se-re-re no-bis

B
bis... no-bis Mi-se-re-re no-bis

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 3 - compassos 16 a 20 de I – *Miserere nobis* – *Três Motetinos nº 1*

Podemos notar que tanto na primeira como na segunda vez que o tema é apresentado, inicia-se pelo naipe de sopranos, e notamos a formação de pares vocais entre contraltos e tenores.

Observando o primeiro exemplo, vemos que contraltos e tenores iniciam no segundo tempo do primeiro compasso, cantando a mesma dinâmica empregada para sopranos anteriormente, com a nítida intenção de formação de par vocal nos primeiros compassos. A voz dos baixos fica em silêncio em todo este início. Na segunda vez que

⁵⁸ Codetas são cadências, que servem para reafirmar o final de uma seção. Na harmonia, podem ser formadas pela cadência mais rudimentar ou podem ser altamente complexas. “Motivicamente, podem ir da simples repetição de pequenos elementos a formulações independentes” (SCHOENBERG, 2012, p. 189).

o texto é cantado, a voz de sopranos canta em uma região mais aguda e contraltos e tenores cantam em regiões média grave. Como podemos notar, a voz de tenores canta sua nota mais grave da extensão vocal no primeiro tempo do compasso 3 (fá3).

Na *codeta*, a voz de sopranos canta a repetição dos primeiros quatro compassos da peça, com exceção da dinâmica, que já citamos anteriormente, e da figuração da última nota (dó4), que, no último tempo do compasso 20, é uma mínima pontuada. Contraltos e tenores iniciam no segundo tempo do compasso 17, formando novamente pares vocais, e cantam neste compasso, realizando uma repetição do compasso 1. No segundo tempo do compasso 18, a voz dos baixos é introduzida. É interessante observar que, mesmo introduzindo os baixos na rerepresentação do tema, o compositor mantém o silêncio parcial para o naipe, que inicia no segundo tempo do compasso 18.

Podemos constatar outra formação de pares vocais quando o naipe de baixos é introduzido na peça, no compasso 4: vozes masculinas (baixos e tenores) e vozes femininas (sopranos e contraltos), onde notamos que os pares estabelecem entre si um comportamento polifônico:

4

p

-bis Mi - se - re - re Mi - se - re - re

p

bis Mi - se - re - re Mi - se - re - re

8

Mi - se - re - re no - bis no - bis

Mi - se - re - re no - bis no - bis *mf*

Exemplo 4 - compassos 4 a 6 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

Tenores e baixos iniciam o texto antes das vozes femininas e é clara uma escrita espelhada para as vozes masculinas: o tenor direcionando para a região aguda e o baixo para a região grave, onde canta sua nota mais grave da extensão vocal (sib2). É interessante observar que os pares vocais cantam textos diferentes, reforçando a escuta polifônica: vozes masculinas dizem “Miserere nobis nobis” e vozes femininas “Miserere Miserere”. O par feminino inicia após a pausa de semínima no terceiro tempo do

compasso, cantando uma repetição da figuração rítmica do compasso 1, que se inicia em anacruse.

Nos compassos 7 e 8, há a formação de um trio vocal entre os naipes de sopranos, contraltos e tenores. O naipe de baixos inicia no último tempo do compasso 6 em *mf*:

6

mf

re - re Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis Mi - se -

mf

re - re Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis

mf

no - bis Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis

mf

no - bis Mi - se - re - re Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 5 – compassos 6 a 10 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos nº 1*

A voz dos baixos canta uma melodia ascendente, repetindo a figuração rítmica das vozes femininas, conforme vimos nos compassos 5 e 6 (Exemplo 4). Sopranos, contraltos e tenores cantam o texto “Miserere miserere nobis nobis”, usando apenas a figura de semínima nos compassos 7 a 9. Além disso, as vozes só respiram no terceiro tempo do compasso 10. É um trecho que exige grande fluxo de ar dos cantores, principalmente para as vozes femininas, que cantam suas notas mais graves da extensão vocal: sopranos cantam a nota mib3 no segundo tempo do compasso 7, e contraltos, no primeiro tempo do mesmo compasso.

É interessante notar que predomina uma textura polifônica nesta peça, embora haja, muitas vezes, um comportamento homofônico quando as vozes se apresentam na forma de pares ou trios, como revelam todos os exemplos apresentados anteriormente.

Quanto à harmonia, até aqui, o compositor mantém o centro tonal de dó e realiza um intercâmbio modal, utilizando-se dos modos jônio (maior), frígio e eólio (menor natural). Como dissemos, segundo Persichetti (2012, p. 32), “quando os modos se alteram e o centro tonal permanece, o resultado é o intercâmbio modal”.

Exemplo 6 – modos sobre dó usados na peça *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

É interessante observar que, ao iniciar o tema (Exemplo 2), as alterações mais frequentes estão entre o modo frígio e o modo eólio, por meio das alterações empregadas na nota ré para o naipe de contraltos (bemol e natural). A nota mi natural, que caracteriza o modo jônio sobre dó e a diferencia dos modos frígio e eólio, só aparece ao final dos temas e ao final do compasso 10 (Exemplo 5). Segundo Persichetti (2012, p. 28), “as alterações cromáticas, tanto melódicas quanto harmônicas, são recursos naturais da escrita modal”.

Há, na primeira apresentação do tema, uma alteração da nota fã para fã#, para o naipe de tenores no compasso 3. A sequência de notas cantadas pelo naipe neste compasso (fã-fã#-sol) gera uma movimentação para um acorde de dominante. Embora não se forme especificamente um acorde tradicional característico (de dominante) em relação ao centro tonal de dó maior, a superposição das notas (sol-réb-do-sib) apresenta sonoramente uma instabilidade e se confirma geralmente nos acordes finais, que sempre se apresentam maiores. É interessante notar que, na retomada do tema, não encontramos a nota fã com alterações (Exemplo 3).

As alterações empregadas nas notas são frequentes em toda a peça, algumas pelo uso dos modos empregados e outras também a fim de gerar sonoridades específicas, conforme vimos no exemplo anterior, o fã# para o naipe de tenores.

Nos compassos 4 a 6, é interessante observar que o compositor escreve uma sequência de intervalos de 5ª justas paralelas para as vozes femininas (Exemplo 4). Nestes compassos, há uma nova alteração: bemol para nota sol. Primeiramente, a nota aparece no compasso 4, natural (para as vozes masculinas), e ainda no primeiro tempo do compasso 5 para o naipe de tenores. Na última colcheia do compasso 5 encontramos a nota alterada (solb) para sopranos, e ainda no segundo tempo do compasso 6 para tenores (fã3-solb-láb). É interessante que os baixos também apresentam alterações para

a nota si, natural e bemol, entre a sequência de notas do mesmo compasso (dó3-si2-sib2).

Nestes e nos próximos compassos (7 a 10), há uma instabilidade em relação a um centro tonal definido, não remetem a uma alteração estrutural da harmonia especificamente. Quando se canta a sílaba “bis” da palavra “nobis” no compasso 10, sentimos que o acorde de dó maior, que desta vez tem a 7ª maior (modo jônio), faz como uma conclusão do trecho. Segundo Persichetti (2012, p. 216), “as modulações abruptas fazem com que a tônica de chegada seja sentida como um acorde distante”.

No primeiro tempo do compasso 9 podemos observar o mi natural para o naipe de sopranos, que também aparece no segundo tempo para os baixos; e, no último tempo do mesmo compasso, apresenta-se mi bemol para o naipe de contraltos. A nota ré natural, para o naipe de contraltos, no segundo tempo do mesmo compasso, também está para o naipe de baixos no terceiro tempo, e no último tempo apresenta-se ré bemol. E, ainda, vemos que a nota sol se apresenta no segundo tempo do compasso para o naipe de tenores, e também para o mesmo naipe no último tempo, sol bemol. Vemos que neste compasso, especificamente, as alterações ocorrem novamente entre uma passagem. As alterações não estão determinando mudanças específicas, e no início do compasso 10 o acorde de dó maior se apresenta novamente, agora com a sétima maior. O compositor busca explorar uma sonoridade, utilizando-se dessas alterações de notas, que criam uma ambiguidade em relação ao centro tonal específico; e sempre o acorde que termina cada trecho é apresentado maior e com maior duração, como ocorre no compasso 10.

Encontramos, nos compassos 12 a 16, uma mudança para o centro tonal de ré:

The musical score shows four staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:
 Soprano: re - re Mi-se-re - re no - bis Mi-se-re - re no - bis
 Alto: no - bis Mi-se-re - re no - bis Mi-se-re - re no - bis
 Tenor: Mi-se-re - re Mi-se-re - re Mi-se-re - re no - bis
 Bass: Mi-se-re - re Mi-se-re - re Mi-se-re - re no - bis
 Red circles highlight the following changes:
 - Measure 12: Soprano and Alto move from D4 to E4.
 - Measure 13: Tenor and Bass move from D3 to E3.
 Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*.

Exemplo 7 – compassos 12 a 16 de I – *Miserere nobis* – *Três Motetinos* n° 1

Nestes compassos é usado o modo lídio sobre ré:

Exemplo 8 – Lídio sobre ré usado na peça *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

Novamente vemos formação de pares vocais entre as vozes masculinas e femininas, como nos compassos 4 a 6 (Exemplo 4), e notamos que ali é empregada a mesma figuração rítmica das vozes femininas.

As vozes atuam como uma espécie de “pergunta e resposta”, apresentando novamente um comportamento homofônico entre os pares. O compositor mantém a repetição da figuração rítmica, das notas e das dinâmicas, mas altera o texto: as vozes femininas cantam o texto “Miserere nobis” e as vozes masculinas “Miserere Miserere”.

O quarto grau alterado, sol#, característico do modo lídio, aparece logo no início da frase. As vozes femininas cantam no segundo tempo do compasso 13 e há uma repetição das vozes masculinas no quarto tempo do compasso 12.

A partir do último tempo do compasso 14, até o terceiro tempo do compasso 16, todos os naipes passam a cantar ritmicamente juntos e caminham para uma região mais aguda, onde todas as vozes cantam suas notas mais agudas da extensão vocal na peça e chegam a *f*, nos dois últimos compassos do trecho: sopranos, no compasso 15 (mi4); e os outros naipes, no compasso 16 – contraltos (lá#3), tenores (fá#4) e baixos (dó#4).

É interessante observar que, no primeiro tempo do compasso 15, o compositor escreve uma alteração da 5ª do acorde de sol# diminuto (IV grau), que está no naipe de baixos (ré#). Logo em seguida, vemos que a nota está natural para o naipe de tenores (segundo tempo do mesmo compasso). Ainda no mesmo compasso, há outra alteração sobre a nota fá, que se apresenta, para os baixos, fá# (3ª maior – modo lídio). No terceiro tempo do compasso a nota aparece alterada (natural) na última colcheia para a voz de tenores, em função da 7ª menor do acorde de mi maior. No início do compasso 16, o fá# aparece novamente para o naipe, e o trecho finaliza sobre o acorde de fá sustenido maior (terça maior acima do centro tonal).

Quanto às dinâmicas empregadas na peça, observamos que os sinais de crescendo (<), e decrescendo (>) estão empregados sempre na palavra “nobis”, somente quando há a formação do acorde de dó maior (Exemplo 2, Exemplo 3, e Exemplo 5). Não encontramos estes sinais no trecho em que o centro tonal se altera para ré lídio (Exemplo 7); entretanto, a sílaba “bis” da palavra “nobis” termina em *f*. Notamos que este trecho é o que apresenta mais alterações de dinâmica, em cada dois compassos: *p*, *crescendo*, e *f*.

Encontramos na *codeta* (Exemplo 3), uma alteração de andamento, *rall*, que está sobre os sinais de crescendo (<) e decrescendo (>), ao iniciar a palavra “nobis” no compasso 19.

Quanto os silêncios empregados nesta peça, vários sinais de respiração estão empregados nos trechos e, além da função respiratória, nesta peça atuam também na separação do texto, que sempre se repete.

Notamos uma semelhança entre os silêncios parciais, empregados para as vozes, no último tempo do compasso 6 e no último tempo do compasso 10:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 8/8 time. The lyrics are: "re - re Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis Mi - se -". The score spans measures 6 to 10. Red circles highlight the partial rests at the end of measure 6 and measure 10 in the Soprano and Alto parts. The dynamics *mf* and *p* are indicated.

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 9 – compassos 6 a 10 de I – *Miserere nobis* – *Três Motetinos n° 1*

Esses silêncios separam partes e também as texturas em cada trecho, são empregados “por filtragem: quando parte do conjunto se cala e parte continua” (RAMOS, 1997, p. 130). Ainda, encontramos a mesma escrita do compasso 10 no compasso 16:

Exemplo 10 – compasso 16 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n.º 1*

As semelhanças do silêncio empregado no último tempo dos dois compassos possuem a mesma estrutura, porém não atuam com a mesma funcionalidade, pois, no compasso 16, há um silêncio total empregado no tempo anterior: uma pausa de colcheia com uma fermata. Este silêncio possui duas funções principais: função de separação e também “função de MODULAÇÃO” (RAMOS, 1997, p. 137, destaque do autor). Após o silêncio, inicia-se a *codeta*, e o naipe de sopranos (entre os silêncios) canta um salto de trítone descendente (dó#4-sol3). A *codeta* retoma o centro tonal de dó e o intercâmbio modal entre os modos frígio, eólio e jônio; há, conseqüentemente, um retorno da textura polifônica e ainda a mudança de região vocal (média grave): o naipe de sopranos entre os silêncios canta um salto descendente de trítone (dó#4-sol3). Sendo assim, todas as vozes já estavam silenciadas no tempo anterior; portanto, a pausa de semínima atua como função viabilizadora de polifonia, “permite que a textura polifônica se realize de forma variada e, com efeito, frequentemente viabiliza a polifonia enquanto procedimento” (RAMOS, 1997, p. 144).

As pausas para os naves de baixos no início da peça (Exemplo 2) e ainda na *codeta* (Exemplo 3) possuem função de silêncio parcial. Segundo Ramos (1997), “a ideia é de que o silêncio de certas vozes, em determinados momentos, permite que a textura polifônica se realize de forma variada e, com efeito, frequentemente viabiliza a polifonia enquanto procedimento.” (RAMOS, 1997, p. 144). Também encontramos silêncios para as vozes masculinas nos compassos 11 e 12:

10

-bis Mi-se - re - re Mi-se - re - re

bis Mi - se - re - re no - bis

bis

bis

Mi-se -

Mi-se -

Exemplo 11 – compassos 10 a 12 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

É interessante observar, neste exemplo, que a voz de sopranos canta uma repetição dos compassos 1 a 3 (Exemplo 2), uma terça menor ascendente, mantendo o texto como nos compassos 5 e 6 (iniciando em anacruse): “Miserere Miserere”. O naipe de contraltos inicia no primeiro tempo do compasso 11 e canta o texto “Miserere nobis”, apresentando uma variação da figuração dos compassos 1 e 2. O compositor silencia as vozes masculinas até o terceiro tempo do compasso 12, que, como vimos no exemplo 7, inicia um trecho onde há a mudança do centro tonal na peça.

2.1.2 II – *Benedicat tibi Dominus*

Texto:

Benedicat tibi Dominus et custodiat te,

Ostentat Dominus faciem suam tibi et misereatur tui,

Convertat Dominus vultum suum ad te et det tibi pacem.

Tradução⁵⁹:

O senhor te abençoe e te guarde!

O senhor faça resplandecer o seu rosto sobre ti e te seja benigno!

O senhor mostre para ti a sua face e te conceda a paz!

O texto da segunda peça é um texto bíblico, do Antigo Testamento, presente no livro dos Números⁶⁰ 6, 24-26.

A extensão vocal geral de *II – Benedicat tibi Dominus* é de lá2 a mi4:

Exemplo 12 – tessitura vocal de *II – Benedicat tibi Dominus* – *Três Motetinos n° 1*

A peça está escrita em uma região central para todas as vozes. Composta de 18 compassos, escrita em quaternário simples (4/4), *II – Benedicat tibi Dominus* está organizada em duas partes: a primeira, do compasso 1 ao 11; e a segunda, do compasso

⁵⁹ É esta a tradução feita pela *Bíblia de Jerusalém* (2011, p. 149): “Iahweh te abençoe e te guarde! Iahweh faça resplandecer o seu rosto sobre ti e te seja benigno! Iahweh mostre para ti a sua face e te conceda a paz!”. Na *Bíblia Sagrada*, edição pastoral: “Javé o abençoe e guarde! Javé lhe mostre seu rosto brilhante e tenha piedade de você! Javé lhe mostre seu rosto e lhe conceda a paz!”.

⁶⁰ “A fórmula da benção”. O livro dos números, do antigo testamento, está presente na primeira parte (I. Lei) do 4º livro do Pentateuco da Bíblia hebraica (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 8).

12 ao final. Encontramos a indicação de andamento, *circa* ♩ = 60 M.M. “*con molta simplicitá*”.

As figuras usadas pelo compositor nesta peça são mínimas, semínimas e colcheias. Também encontramos algumas vezes a figura de semínima pontuada. Nesta peça, temos a presença de polifonia (na primeira parte) e de homofonia (na segunda parte).

Localizamos na peça a presença de um tema que aparece por duas vezes, iniciando cada uma das partes. Na primeira vez, o tema começa com o naipe de sopranos e, na segunda vez, com o naipe de contraltos.

II - Benedicat tibi Dominus

Con molta simplicitá
Circa ♩ = 60

Emani Aguiar

S Be - ne - di - cat ti - bi Do-mi-nus et cus-to-di-at te et cus-to-di-at

A Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi -

T Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi -

B Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi -

Exemplo 13 – compassos 1 a 4 de II – *Benedicat tibi Dominus* – *Três Motetinos n° 1*

S Con - ver - tat Do - mi - nus vul - tum su - um

A Con - ver - tat Do - mi - nus vul - tum su - um

T Con - ver - tat Do - mi - nus vul - tum su - um

B Con - ver - tat Do - mi - nus vul - tum su - um

Exemplo 14 – compassos 12 a 15 de II – *Benedicat tibi Dominus* – *Três Motetinos n° 1*

Nos exemplos apresentados acima e em toda a peça, notamos que em nenhuma nota há alterações cromáticas. Mais à frente, poderemos observar a finalização da primeira e da segunda partes, que terminam sobre o acorde de dó maior com a 7ª maior. O compositor utiliza-se do modo jônio sobre dó:

Exemplo 15 – modo jônio sobre dó usado na peça *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos nº 1*

Outros modos que não apresentam alterações podem ser relacionados, como, por exemplo, o modo eólio sobre lá, que também não apresenta alterações estruturais. Porém, observando a progressão de acordes, notamos que a definição do centro tonal se apresenta, conforme dissemos anteriormente, na conclusão de cada parte. Notamos que nesta peça predomina uma sonoridade consonante e vários acordes são apresentados com a 7ª: acordes menores com sétima menor e acordes maiores com sétima maior:

Exemplo 16 – modo jônio sobre dó usado na peça *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos nº 1*

No último tempo do compasso 14, encontramos um acorde formado pela superposição de intervalos de 4ª justa (mi-lá-ré-sol):

14

Exemplo 17 - compasso 14 de *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos nº 1*

Segundo Persichetti (2012, p. 82), “o acorde justo-justo é raramente utilizado como estrutura dissonante. A ausência da dissonância incisiva, a uniformidade das quartas justas e a suavidade da sétima menor geram uma textura consonante em um contexto de quartas”.

Como podemos observar no Exemplo 13, o compositor silencia os naipes de contraltos, tenores e baixos e escreve um solo inicial para o naipe de sopranos, que iniciam a peça em *mf*. Cantam esses dois primeiros compassos em uma região mediana.

Na segunda reapresentação do tema, o solo de naipe está para a voz de contraltos, que também se apresenta em *mf*. As notas do compasso 12 até a primeira colcheia do terceiro tempo do compasso 13 são repetições dos compassos 1 e 2, um tom abaixo e, ainda, as notas a partir da segunda colcheia do terceiro tempo do compasso 13 são exatamente repetições dos mesmos tempos respectivos do compasso 2. A figuração rítmica é variada, devido ao texto empregado na segunda vez; como podemos observar no compasso 12, no segundo e no quarto tempos a figura de semínima está subdividida em duas colcheias.

Contraltos, tenores e baixos iniciam no compasso 3, cantando uma espécie de contraponto imitativo, as alturas se alteram, porém o compositor mantém a figuração rítmica e o texto do solo inicial e também altera a dinâmica para *mp*:

3

mf *mp* *mf* *mp*

et cus-to-di-at te et cus-to-di-at te Os - ten-dat Do - mi -

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at te et cus - to - di - at

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at te et cus - to - di - at

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at te et cus - to - di - at

7

nus fá - ci - em su - am ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

mp te Os - ten - dat Do - mi - nus fá - ci - em su - am ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

mp te Os - ten - dat Do - mi - nus fá - ci - em su - am ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

mp te Os - ten - dat Do - mi - nus fá - ci - em su - am ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 18 - compassos 3 a 11 de *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1*

As três vozes formam um trio vocal nesta primeira parte da peça, cantando uma progressão, que repete o texto da voz de sopranos. O trio canta em uma região média grave neste início, de modo que as vozes masculinas iniciam cantando suas notas mais graves da extensão vocal na peça: tenores no compasso 3 (sol3) e baixos no compasso 4 (lá2).

É interessante observar que, em toda a primeira parte, o compositor não escreve pausas para as vozes que estão acompanhando o solo de naípe, escreve sinais de respiração, que também têm função de modificação, como podemos ver no compasso 5: após a respiração, as vozes passam a cantar em *mf*. No compasso 6, vemos que a respiração está para separar a repetição do texto “et custodiat”.

Além disso, a repetição do texto e da figuração rítmica acontece, até o primeiro tempo do compasso 7, de forma que o compositor acrescenta o tempo duração da pausa na figura das vozes, como ocorre no compasso 5 (Exemplo 18): a sílaba “nus” da palavra “Dominus” é uma figura de semínima pontuada; e, para a voz de sopranos no primeiro tempo do compasso 3, é uma semínima e, na sequência, uma pausa de colcheia. Também notamos que as sílabas do texto, neste caso, não estão subdivididas igualmente.

O mesmo ocorre no compasso 6: no primeiro tempo escrito para o trio vocal, temos a figura de semínima pontuada, que está se referindo à voz de sopranos no compasso 4: semínima de em seguida a pausa de colcheia. Desta forma, após todas as

vozes serem introduzidas no compasso 3, o compositor preenche os espaços vazios, não apresentando, portanto, silêncios totais nesta primeira parte da peça.

No primeiro tempo do compasso 5, as vozes femininas e masculinas cantam intervalos de 5ª justa entre elas: ré-lá (vozes masculinas) e dó-sol (vozes femininas). O mesmo ocorre no terceiro tempo do compasso 7: mi-si (vozes masculinas) e ré-lá (vozes femininas), o que traz uma sugestão de sonoridade medieval, lembrando os “organa”.

Conforme os três naipes imitam o naipe de sopranos, repetem o texto e também as dinâmicas empregadas para a voz de sopranos, de modo que, no último tempo do compasso 5, a voz de soprano, que está em destaque, inicia a palavra “Ostendat” em *mp*, cantando sua nota mais aguda da extensão vocal na peça (mi4). Canta em uma dinâmica de menor intensidade em relação às vozes que iniciam a repetição do texto já cantado pela voz (“et custodiat te”) e cantam em *mf*. É interessante que as vozes femininas cantam em uma região mais aguda nestes compassos, e o naipe de contraltos também canta sua nota mais aguda da extensão vocal na peça, si3, no compasso 6.

No segundo tempo do compasso 7, a figuração rítmica procura acompanhar o solo, porém, sem manter os tempos de forma igual, incluindo os tempos de silêncios do solo, mas a fim de terminar o texto da primeira parte todas as vozes no compasso 11. Vemos que o texto “Ostendat Dominus faciem suam” não inicia no último tempo do compasso 7 (como seria a continuação desta repetição): as vozes cantam antecipadamente, iniciando o texto no segundo tempo do compasso, em *mp*. Para introduzir este texto o compositor não escreve nenhum sinal de respiração para contraltos, tenores e baixos. A maior variação da figuração rítmica ocorre no compasso 9, que é um espelho do compasso 4 para as mesmas vozes.

No compasso 11, o compositor escreve para os naipes de contraltos, tenores e baixos uma inversão da sequência das figuras que estavam escritas para a voz de sopranos, quando repetem o texto “tibi et misereatur tui”, que faz com que todas as vozes se encontrem homofonicamente no compasso 10. No primeiro e no segundo tempos do compasso 11, vemos um “espelho” da figuração rítmica do naipe de soprano no terceiro e no quarto tempos do compasso 9. Na primeira colcheia do compasso 11, as vozes masculinas chegam às suas notas mais agudas da extensão vocal na peça: tenores

(mi⁴) e baixos (dó⁴), e as vozes finalizam a primeira parte da peça sobre o acorde de dó maior com 7^a maior.

Todo o trecho exige um grande fluxo de ar de todos os cantores: a voz de sopranos respira somente no terceiro tempo do compasso 5 (onde temos a pausa de semínima) e o trio vocal tem um sinal de respiração marcado no segundo tempo do compasso 6. Até o final da primeira parte, no compasso 11 não encontramos outras pausas ou sinais de respiração para as vozes.

No compasso 12, inicia-se a retomada do tema, como vimos no Exemplo 14. Em seguida, podemos notar que o naipe de sopranos canta uma repetição do solo de contralto e há predominância de uma textura homofônica até o final da peça, onde as vozes cantam em *mf*:

12 *mf* Con-ver-tat Do-mi-nus vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

mf Con-ver-tat Do-mi-nus vul-tum su-um Con-ver-tat Do-mi-nus vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

mf Con-ver-tat Do-mi-nus vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

mf Con-ver-tat Do-mi-nus vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

Exemplo 19 - compassos 12 a 18 de II – *Benedicat tibi Dominus* – Três Motetinos n^o 1

Os naves de contraltos, tenores e baixos também cantam repetições do texto e da figuração rítmica do solo de contraltos. A única variação da repetição para o naipe de sopranos são as notas das duas últimas colcheias do terceiro tempo do compasso 15, na palavra “suum”, onde as vozes femininas chegam a suas notas mais graves da extensão vocal na peça: a voz de sopranos canta a nota dó³, e contraltos, a nota lá². Temos sinais de crescendo (<) sobre o compasso 16, onde as figuras de maior duração estão empregadas; o texto enfatiza a benção “para ti”. É interessante notar que, no compasso 17, todas as vozes decrescem (>) para a finalização da peça, o naipe de sopranos canta novamente uma repetição das notas do compasso 12 (início do tema pela segunda vez – voz de contraltos) e a figuração rítmica é uma repetição do compasso 1 (início do tema

primeira vez – voz de sopranos). A peça termina novamente com as figuras de mínima empregada para as vozes, na palavra “paz”, que finaliza a peça sobre o acorde de dó maior com 7ª maior.

2.1.3 III – Domine, non sum dignus

Texto:

*Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum,
sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea.*

Tradução⁶¹:

*Senhor, não sou digno de que entreis em minha casa,
dizei uma só palavra e minha alma será salva.*

O texto empregado nesta terceira peça foi adaptado à liturgia católica para o uso no ordinário da missa. O texto original, presente no Evangelho segundo Mateus 8, 8-9: “Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum; sed tantum dic verbo, et sanabitur puer meus.” (BÍBLIA GRAECA ET LATINA, 1959, p. 21). Sua tradução: “Senhor, não sou digno de receber-te sob o meu teto; basta que digas uma palavra e meu criado ficará são” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 1.716). A adaptação das palavras “anima mea” (minha alma) permite que esta peça possa também ter uma função litúrgica no ordinário da Missa, e é dessa forma que Ernani Aguiar fez uso⁶². Composta de 28 compassos, *III – Domine, non sum dignus*, está organizada em duas partes principais: do compasso 1 ao 10; do compasso 21 ao final. Encontramos somente a indicação de andamento, *circa* ♩ = 60 M.M.

A extensão vocal geral de *III – Domine, non sum dignus* é de sol² a mi⁴:

Exemplo 20 - tessitura vocal de *III – Domine, non sum dignus* – *Três Motetinos n° 1*

⁶¹ Tradução retirada da *Bíblia Sagrada Ave-Maria* (1959).

⁶² Explicamos as diferenças entre moteto e peça litúrgica no capítulo 1, seção 1.3.

Localizamos a presença de um tema que aparece por duas vezes iniciando cada parte da peça: inicia no trecho do compasso 1 ao 4 e, na segunda vez que aparece, o tema está no segmento do compasso 21 a 24.

Já podemos observar a predominância de uma textura polifônica nos temas, que permanece em toda a peça:

III - Domine, non sum dignus

Circa ♩ = 60 M.M. Ermani Aguiar

S
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum

A
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum

T
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum

B
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum

Exemplo 21 - compassos 1 a 8 de *III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos nº 1*

21
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed

Exemplo 22 - compassos 21 a 24 de *III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos nº 1*

É interessante que, na primeira vez, o compositor escreve somente o texto “Domine, Domine, non sum dignus” e, para a reapresentação do tema, registra “Domine, non sum dignus, ut intres subtectum meum”. Utiliza-se do mesmo número de compassos para apresentar o tema, altera o texto e a dinâmica: na primeira apresentação, as vozes cantam em *p*, e, na segunda, em *mp*, e a figuração rítmica é modificada em função do texto. É interessante observar que as notas se mantêm as mesmas para todos os naipes. Outra modificação nos temas são os sinais de crescendo (<), e decrescendo (>), que só estão escritos para a primeira vez.

O tema se apresenta em uma região média grave para todas as vozes, e, no compasso 3, as vozes femininas cantam suas notas mais graves da extensão vocal na peça (sopranos – ré3, e contraltos – sib3).

Após a apresentação do tema pela primeira vez, o compositor escreve uma pausa de semínima no último tempo do compasso 4, que tem função de separação e função de expectativa “a expectativa se dá, então, por outra seção íntegra, mais do que por uma continuidade do discurso” (RAMOS, 1997, p. 139). Percebemos que a pausa tem, na verdade, uma função de grifar a função do acorde anterior, que atua como um acorde de dominante, criando uma expectativa para o que vai seguir na peça. O silêncio também tem papel harmônico dentro da modulação, mas não é ele que a opera, ele é o interruptor do discurso. Embora a modulação seja transitória, vemos que estes compassos também não apresentam uma tonalidade definida. Segundo Ramos (1997, p. 137, destaque do autor), “no campo da harmonia, se, em cada margem, estivermos em uma tonalidade diferente e definida, o silêncio terá uma função de MODULAÇÃO”.

Nos compassos 5 a 8, as vozes cantam repetição do mesmo texto e da mesma figuração rítmica empregados nos compassos 1 a 4, porém, o compositor silencia a voz dos baixos, e as vozes iniciam o trecho no acorde de mi menor. Segundo Persichetti (2012, p. 218), “a modulação transitória é um importante meio de assegurar a variedade em passagens relativamente consonantes”. Como demonstram os exemplos que já apresentamos e ainda outros momentos da peça, as várias modulações ocorrem não somente quando temos pausas, mas também quando temos sinais de respiração. É interessante observar que, até então, a peça não possui uma tonalidade definida: o compositor escreve uma sucessão de acordes que apresentam certo tipo de relação, embora não confirmem uma tonalidade, e os acordes que apresentam expectativas também não se resolvem como o esperado.

a ambiguidade de qualquer acorde é tal que ele pode ser relacionado a qualquer dos doze centros tonais. Este é um fator importante quando se modula, procedimento este de mudança de centro tonal. Quando se deseja uma nítida alteração da tonalidade, ambas as tonalidades devem ser firmemente ancoradas por, no mínimo, três acordes afirmativos da tônica. (PERSICHETTI, 2012, p. 215-216)

É interessante que, após o acorde de mi menor, no primeiro e no segundo tempos do compasso 5, o acorde de lá apresenta-se novamente nos dois últimos tempos do compasso, gerando, no entanto, uma ambiguidade, ao não apresentar a 3ª do acorde. Ao

final do compasso, temos um sinal de respiração para todas as vozes e, no compasso seguinte, o acorde de lá apresenta-se com a 3ª menor, para o naipe de tenores. Todas as vozes cantam saltos ascendentes entre os compassos, e podemos notar ainda uma mudança significativa para todas as vozes – a mudança para uma região mais aguda neste trecho, tanto que os naipes de contraltos e tenores cantam suas notas mais agudas no início do compasso (contraltos – lá3, tenores – mi4).

No primeiro tempo do compasso 8 sobre a figura de mínima pontuada, na sílaba “gnus” da palavra “dignus”, há um acorde formado pela superposição de 4ªs justa (si – mi – lá) sobre a figura de mínima pontuada. Segundo Persichetti (2012, p. 77), “os acordes de quartas justas com três, quatro e cinco notas possuem um tempero pentatônico”. Além disso, os acordes em quartas justas apresentam uma ambiguidade, “qualquer nota do acorde (em quartas justas) pode funcionar como fundamental. A indiferença dessas harmonias sem fundamental para com a tonalidade coloca todo o peso da análise tonal na voz que possui a linha melódica mais ativa” (PERSICHETTI, 2012, p. 80).

É relevante notar que nos dois exemplos apresentados encontramos, após cada uma das respirações empregadas, mudanças significativas para as vozes. No compasso 5 as vozes iniciam cantando em *p* e crescem (<); ao final do compasso, temos um sinal de respiração. A passagem do compasso 5 para o compasso 6 apresenta muitas mudanças: apesar de as vozes cantarem o mesmo acorde (lá menor) na primeira inversão, na passagem entre a respiração, todas as vozes cantam saltos ascendentes; a mudança para a região aguda é tão notável que os naipes de contraltos e tenores cantam suas notas mais agudas da extensão vocal no início do compasso (contraltos – lá3, tenores – mi4). Além disso, há uma mudança na dinâmica para *mp*, e temos sinal de crescendo (<). Ao final do compasso, temos outro sinal de respiração que atua também como uma modulação (si menor – si bemol); no início do compasso 7, as vozes decrescem (>) até o fim do texto “dignus”, no início do compasso 8.

No último tempo do compasso 8, o compositor repete o texto “non sum dignus” *dolcemente* e segue a peça com o texto “ut intres subtectum meum”:

O acorde se resolve no acorde de mi bemol maior no início do compasso 13. Podemos observar que no início do compasso 14, o acorde formado para as vozes no primeiro tempo é novamente o acorde de sol maior, que se apresenta, desta vez, sem a 7ª. Além disso, o sol maior aparece a cada dois compassos neste trecho: nos compassos 14, 16, 18 e 20, e somente no compasso 20, no segundo tempo do compasso, ele se apresenta com a 7ª menor novamente, transformando-se em um acorde com função de dominante.

É interessante observar que, no compasso 14, o compositor antecipa o acorde de fá maior, que irá iniciar o próximo texto, para a sílaba “bo” da palavra “verbo”. Assim, as vozes cantam o acorde de fá, antes da respiração. Quando observamos os compassos 14 e 15, notamos que os acordes se relacionam por meio de uma relação de 3ªs, que altera o acorde de fá maior para fá menor, no terceiro e no quarto tempos do mesmo compasso 15. O acorde que faz essa transição é o acorde de ré bemol maior (que apresenta a 6ª no naipe de tenores), que está no início do compasso.

No compasso, 16 o compositor também antecipa o acorde de sol maior antes da respiração, no terceiro tempo do compasso, na sílaba “a” da palavra “mea”. O acorde de dó menor, nos dois primeiros tempos do compasso 16, apresenta uma relação de dominante menor em relação ao acorde de fá (compasso anterior) e de subdominante menor em relação ao acorde de sol maior, porém a sonoridade causa uma instabilidade de confirmação de tonalidade em todo o trecho, em que sentimos que “o deslocamento rápido, contínuo, das tonalidades produz antes uma impressão de tonalidade deslocada que de modulação” (PERSICETTI, 2012, p. 217).

Podemos observar uma sequência de notas que confirmariam a tonalidade de sol maior neste trecho, observando a repetição do texto “et sanabitur anima mea”. No compasso 19, a sequência de fá maior para os dois primeiros tempos do compasso e, posteriormente, o acorde de ré maior nos dois últimos aproximam a uma cadência de uma sonoridade tonal tradicional (subdominante da subdominante – dominante), que se resolve na tônica no primeiro tempo do compasso 20. Mas vemos que, em seguida, como já apontamos anteriormente, o acorde que aparentemente estava em repouso (tônica) se transforma em um acorde de dominante com a 7ª menor no baixo, no terceiro tempo do compasso. Podemos considerar o acorde de sol maior nesta peça como um acorde pivotal, que “é aquele comum a ambas as tonalidades; é diatônico quando

pertence a ambas formações escalares e cromático quando não pertence a nenhuma delas ou somente a uma. Nem sempre é claro a que escala se refere o acorde pivotal – o que, por sinal realça a beleza modulatória” (PERSICHETTI, 2012, p. 216).

A última colcheia do compasso 20 tem uma pausa de colcheia, e o compositor escreve um sinal de respiração para todas as vozes, para que realmente aconteça uma separação de harmonia, texto, dinâmicas. Mas também a sonoridade do acorde de sol maior com a 7ª e o silêncio causam uma expectativa para o que vai seguir.

Encontramos também, para esses compassos, a indicação de caráter *deciso*. Podemos observar que as vozes continuam caminhando para uma região mais aguda; no compasso 14, temos outro crescendo (<) em direção à palavra “sanabitur”, onde a voz de sopranos canta sua nota mais aguda da extensão vocal na peça (fá4).

Na repetição do texto “Sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea”, o naipe de baixos chega a sua nota mais aguda da extensão vocal na peça, sib3, no compasso 17. O compositor mantém a figuração rítmica para a repetição, indica *meno* e, conforme as vozes caminham para o grave, também decrescem em volume. Como podemos observar, temos um decrescendo (>) para todas as vozes no compasso 19. Há uma modificação da última figura da sílaba “a” da palavra “mea”, que se apresenta nesta segunda vez como semínima pontuada.

No compasso 21 o compositor retoma o tema pela segunda vez. Como vimos anteriormente, inicia sobre o acorde de mi bemol maior (Exemplo 22). Após a reapresentação do tema, as vozes têm outro sinal de respiração marcado, e o compositor retoma o texto “Sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea”

24

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

Exemplo 25 - compassos 24 a 28 de III – *Domine, non sum dignus* – *Três Motetinos n° 1*

Como revela o exemplo acima, temos sinais de crescendo (<) até o compasso 26 e decrescendo (>) até o compasso 28. Embora o texto seja repetido dentro da mesma quantidade de compassos (quatro compassos, iniciando em anacruse), os últimos apresentam uma modificação da figuração rítmica. Há um direcionamento para a região aguda, contraltos e tenores repetem neste compasso suas notas mais agudas da extensão vocal.

Quanto à harmonia do trecho final, assim como em toda a peça, acontece uma modulação transitória, que finaliza a peça com o acorde de lá maior. Este acorde, que somente apareceu na peça para a conclusão do texto nos temas, nos compassos 4 (Exemplo 21) e 24 (Exemplo 22), também aparece para a conclusão da peça.

Como vimos durante toda a peça, a harmonia apresenta uma sonoridade tonal. Embora os acordes não tenham, em suas relações, funções tradicionais, as modulações não definem centros tonais específicos em toda a peça, e, apesar de apresentar uma constância de alguns acordes, como vimos no trecho dos compassos 12 a 20 (Exemplo 24), os acordes geram ambiguidade, como, por exemplo, o acorde de sol maior, que se apresentou neste trecho com função de conclusão/repouso e, em seguida, com função de expectativa, como vimos no compasso, e em outros casos, como o próprio acorde de lá maior, do compasso 4, que se apresentou menor no compasso 5 (Exemplo 21).

2.1.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra *Três Motetinos n° 1*

Observando as extensões vocais em cada uma das peças, podemos ver que o compositor, apesar de escrever alguns saltos que são de níveis difíceis de execução em alguns trechos, escreve em regiões confortáveis, dentro da extensão vocal de cada voz:

Quadro 7 – Tessituras vocais da obra *Três Motetinos n° 1*:

<i>Três Motetinos n° 01</i>	Tessitura Geral	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo
<i>I – Miserere nobis</i>
<i>II – Benedicat tibi Dominus</i>
<i>III – Domine, non sum dignus</i>

As melodias da primeira e da terceira peças apresentam várias alterações de notas e também várias sequências de melodias descendentes, saltos entre registros, além das mudanças de dinâmica empregadas nos textos, que podem apresentar dificuldades para o conjunto coral no ajuste da afinação na *performance* desta obra.

Na primeira peça, localizamos trechos onde possa haver desajustes de afinação na *performance*, como, por exemplo, a sequência de intervalos de 5^{as} justas paralelas para as vozes femininas nos compassos 4 a 6:

Exemplo 26 - compassos 4 a 6 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

Exercícios com os intervalos de 5^{as} paralelas ascendentes e descendentes podem auxiliar os naipes com o ajuste preciso da afinação neste trecho, como, por exemplo, passando por semitons (contraltos: fá, solb, sol $\sharp$, solb, fá; sopranos dó, réb, ré $\sharp$, réb, dó).

Nos compassos 7 e 8, vemos que as alterações das notas, principalmente para contraltos e tenores, podem causar desajustes na afinação:

Exemplo 27 - compassos 7 a 8 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos nº 1*

Poderíamos aproveitar a melodia do naipe de tenores nestes compassos e aplicar a ideia a um exercício vocalise na preparação com o coro; por exemplo, um exercício que trabalhe da tônica até a terça maior, passando por todos os semitons, tanto na subida quanto na descida (dó, dó $\sharp$, ré, ré $\sharp$, mi, ré $\sharp$, ré, dó $\sharp$, dó), pode ser executado com a vogal [i], ou para cada nota, intercalando [ia]. Assim, podemos já aproveitar e treinar a articulação.

O naipe de baixo em vários momentos canta linhas descendentes na peça, inclusive com alterações cromáticas, como podemos retomar pelo exemplo abaixo, nos compassos 9 e 10:

Exemplo 28 - compassos 9 a 10 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos nº 1*

O exercício que citamos para o exemplo anterior pode ser aplicado a esta finalidade também. Outros exercícios, de graus conjuntos descendentes, podem auxiliar na preparação, como por exemplo, cantar uma melodia descendente em semitons (mi, mib, ré, réb, dó) e ir subindo de $\frac{1}{2}$ em $\frac{1}{2}$ tom; pode-se, também, iniciar ascendente e, posteriormente, trabalhar descendente (iniciando em dó):

Exemplo 29 - de sugestão de exercício

Nos compassos 15 e 16, temos, para o naipe de baixos, uma melodia com saltos ascendentes, que explora os registros vocais:

Exemplo 30 - compassos 15 a 16 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

Exercícios de extensão vocal podem auxiliar os naipes nos saltos entre registros, conforme ocorre no exemplo acima. Poderiam ser trabalhados exercícios abrangendo a extensão de uma 8ª, como, por exemplo, dó, mi, sol, do – agudo, sol, mi, do. Pode ser realizado com a vogal [i] e, ainda, acrescentar uma consoante para o início, como [v] ou [z] para auxiliar na emissão e evitar também o golpe de glote:

Exemplo 31 - de sugestão de exercício

Na segunda peça, *II – Benedicat tibi Dominus*, também encontramos, no compasso 10, uma sequência de saltos ascendentes e, nos dois primeiros tempos do compasso 11, saltos descendentes para o naipe de baixos:

10

se - re - a - tur tu - i

ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

ti - bi et mi - se - re - a - tur tu - i

Exemplo 32 - compassos 10 a 11 de *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1*

Além de o trecho apresentar saltos entre registros, o naipe canta na passagem do terceiro para o quarto tempo, um salto ascendente de trítono (fá3-si3). Se o naipe pensar na nota si como sensível da próxima nota (dó), poderá facilitar a compreensão do intervalo. Deve-se cuidar principalmente na descida (compasso 11), com a sustentação da coluna de ar, para manter a afinação. O apoio respiratório e a articulação também auxiliam na emissão vocal.

Na terceira peça, *III – Domine, non sum dignus*, também há linhas descendentes para o naipe de baixos e ainda para contraltos e tenores:

8

dolcemente

gnus, non sum di-gnus ut in-tres sub-te-ctum me-um, ut

dolcemente

gnus, non sum di-gnus ut in-tres sub-te-ctum me-um, ut

dolcemente

gnus, non sum di-gnus ut in-tres sub-te-ctum me-um, ut

dolcemente

non sum di-gnus ut in-tres sub-te-ctum me-um, ut

Exemplo 33 - compassos 8 a 10 de *III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1*

A distância de uma 8ª apresentada neste exemplo para o naipe de baixos mostra que a linha também transita entre os registros, e ainda podemos observar que, na primeira colcheia do último tempo, antes da respiração, o naipe canta um salto ascendente de 5ª justa (sol2-ré3). Além de cuidar da linha descendente, vemos que este salto ascendente pode apresentar dificuldades na emissão, embora a vogal [u] da sílaba

“um” auxilie a percepção da mudança do registro. Nos compassos 25 e 26 da mesma peça, também encontramos uma linha descendente para o naipe de baixos:

25

tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur

tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur

tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur

tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur

Exemplo 34 - compassos 25 a 26 de *III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1*

Vemos que sopranos e tenores também cantam linhas descendentes, e contraltos retornam para a nota inicial do compasso 25. É interessante observar que as vozes masculinas, no terceiro e no quarto tempos do compasso 25, cantam intervalos de 5ª justa (mib3-sib3) e, na passagem para o compasso 26 e em todo o compasso, permanecem cantando o intervalo (ré3-lá3). Esta sonoridade com intervalos de quintas também se apresentou na primeira peça, *I – Miserere nobis*.

Como vimos na análise da segunda peça, *II – Benedicat tibi Dominus*, a sonoridade de acordes maiores com 7ª maior e menores com 7ª menor é constante. Exercícios harmônicos utilizando o intervalo poderão auxiliar o coro na memória da sonoridade. Conforme apresentamos a superposição das notas usando o modo jônio sobre dó, no exemplo 16, podem-se trabalhar as notas dos acordes também de maneira invertida, pois também se apresentam desta forma no decorrer da peça.

Embora a primeira peça *I – Miserere nobis* tenha sido composta em data diferente das peças seguintes⁶³, ela apresenta características semelhantes em relação à escrita melódica das vozes, como as extensões vocais, a variação de intensidades, a superposição de intervalos de quintas, as alterações de notas. O que diferencia a primeira peça das seguintes é a predominância da textura polifônica, que, por vezes, atua na escrita de pares vocais ou ainda, trios vocais. Na segunda peça, vimos que a textura polifônica está empregada na primeira parte, e, na segunda parte da peça, predomina a textura homofônica, que é predominante em toda a terceira peça.

⁶³ Citamos anteriormente, no capítulo 1, seção 1.3, informações sobre as datas de composição de todas as peças do conjunto analisado neste trabalho.

Elencamos algumas possíveis dificuldades na questão da passagem entre as peças. A passagem do último acorde de *I – Miserere nobis* pode apresentar desajuste vocal nas primeiras notas para a voz de sopranos na segunda peça, *II – Benedicat tibi Dominus* (voz que inicia a peça). O naipe inicia a segunda peça, cantando no primeiro compasso a sequência de notas si₃, lá₃ e dó₄ natural. Nos últimos compassos da primeira peça, as notas si₃ e lá₃ estavam alteradas (si_{b3} e lá_{b3}).

As vozes de contraltos, sopranos e baixos iniciam cantando o acorde de fá maior, em posição fundamental. A voz de contraltos, que vai iniciar a peça cantando a nota dó₃, poderá ter como referência as duas últimas notas cantadas pelo naipe de soprano no compasso 2 (ré₃ e mi₃). Podemos também observar, no compasso 1, a terceira nota cantada pelo naipe de sopranos, dó₄, uma oitava acima da nota inicial de contraltos. Embora o naipe de tenores inicie cantando o intervalo de 4ª justa em relação à última nota da soprano (mi₃), a nota lá₃, devemos atentar para a nota cantada pelo naipe por três vezes nos dois primeiros compassos; a escuta auxiliará no ajuste da afinação. O naipe de baixos pode ter como referência as três últimas notas do compasso 2 na voz de sopranos. Mesmo que o naipe não tenha cantado a nota fá, pode ser pensada a continuidade destas notas (lá₃, ré₃, mi₃, fá₃).

A passagem para a terceira peça, *III – Domine, non sum dignus*, também pode apresentar problemas no ajuste vocal. Todas as vozes cantam saltos ascendentes, o naipe de sopranos canta um salto de 3ª menor (mi₃-sol₃), as vozes masculinas também saltam uma 3ª menor, tenores (sol₃-si_{b3}) e baixos (dó₃-mi_{b3}). O naipe de contraltos canta um salto de 4ª diminuta (si₃-mi_{b3}).

Na segunda peça, *II Benedicat tibi Dominus*, notamos que as vozes não tem respiração ou pausas em todo o texto “Ostendat Dominus faciem suam tibi et misereatur tui”. O naipe de sopranos, a partir do último tempo do compasso 5 e os outros naves do segundo tempo do compasso 6 até o final do compasso 11. Sugerimos que os cantores neste trecho façam respiração alternada, pois como vimos na análise este trecho vai exigir um grande fluxo de ar, transita entre regiões.

Informações sobre a edição

Na nossa edição, acrescentamos sinais de respiração e indicações de dinâmicas que tiveram consentimento do compositor⁶⁴. Os sinais de respiração acrescentados foram: anacruse do compasso 3 (contraltos e tenores), anacruse do compasso 7 (para o naipe de baixos) e anacruse do compasso 11 (sopranos). Também na anacruse do compasso 7 foi acrescentada a indicação de *mf* para a voz dos baixos. Ressalvamos que não encontramos gravações, versões e outras edições desta obra.

⁶⁴ Entrevista concedida a Mariana Hammerer em 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

2.2 Três Motetinos n° 2

2.2.1 I – Pater Noster

A primeira peça da obra *Três Motetinos n° 2, I – Pater Noster*, contém o texto da oração do Pai Nosso⁶⁵, presente no Evangelho⁶⁶ segundo São Mateus 6, 9-13⁶⁷.

Pater noster, qui es in cælis:

Sanctificetur nomen tuum:

Adveniat regnum tuum:

Fiat voluntas tua, sicut in cælo, et in terra.

Panem nostrum quotidianum da nobis hodie:

Et dimitte nobis debita nostra,

sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.

Et ne nos inducas in tentationem.

Sed libera nos a malo.

A extensão vocal geral de *I - Pater Noster* é de do3 a sol4:

Exemplo 35 - tessitura vocal de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

⁶⁵ A oração *Pater Noster* faz parte da liturgia missa romana, é recitada ou cantada durante o rito da comunhão, depois do Cânon e antes da Fração da Hóstia. Também faz parte da liturgia do batismo e aparece repentinamente no Ofício Divino. “A oração foi introduzida na liturgia pelo Papa Gregório I em c. 595. Primeiramente era cantada somente pelo celebrante, com a congregação respondendo com a frase *Sed libera nos a malo*. Posteriormente passou a ser recitada ou cantada pelo celebrante juntamente com a congregação” (IGAYARA, 2001, p. 139).

⁶⁶ Na bíblia também encontramos a oração no Evangelho segundo São Lucas 11, 2-4. A informação de que o texto foi retirado do Evangelho segundo São Mateus 6, 9-13 está nos catálogos de obras.

⁶⁷ Os acentos escritos no texto da partitura que estamos usando não são fonéticos, são meramente acentos tônicos.

A peça está escrita em uma região central para todas as vozes, como podemos observar na imagem acima.

Do ponto de vista da sua estrutura formal, a peça, escrita em quaternário simples (4/4), de 24 compassos, está organizada em três partes: a primeira, do compasso 1 ao 10; a segunda, do compasso 11 ao 18; a terceira, do compasso 19 ao final. No início, encontramos a indicação de caráter “*dolce*”. O único andamento indicado na peça é $\text{♩} = \text{c. 56 M. M.}$

Localizamos a presença de um tema que aparece por três vezes, iniciando cada parte da peça, sempre com alguma modificação. Ocupa nove compassos da peça: quatro na primeira parte, três na segunda parte e dois compassos na terceira parte.

Cada vez que aparece, o tema vai se comprimindo:

In memoriam Evangelos Kapsopoulos
Três Motetinos No. 2
 Ernani Aguiar
 ed. Mariana Farah

I. Pater noster
Our Father

$\text{♩} = 56$
dolce

S1
 Pa - ter nó - ster qui est in cae - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.
 S2
 Pa - ter nó - ster qui est in cae - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.
 A
 Pa - ter nó - ster qui est in cae - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.
 T S S D T (D) S D D (D) S (D)
 Sr Sr

Exemplo 36 - compassos 1 a 4 de I – *Pater Noster* – *Três Motetinos n° 2*

Copyright © 2011 by Emani Aguiar
published and distributed solely by emansong

Exemplo 37 - compassos 9 a 16 de I – *Pater Noster* – *Três Motetinos* n° 2

Exemplo 38 - compassos 17 a 20 de I – *Pater Noster* – *Três Motetinos* n° 2

Isso acontece também na estrutura, cuja primeira parte tem dez compassos, a segunda, oito compassos, e a terceira parte tem seis compassos.

É possível perceber que as vozes caminham ritmicamente juntas. No primeiro compasso, os naipes cantam paralelamente o acorde de fá maior, na metade do terceiro tempo. (Exemplo 36). Este acorde provoca um movimento que nos remete a uma sonoridade modal; no entanto, não altera o fluxo da harmonia, não conduz a outro lugar, volta em repouso à tonalidade inicial no próximo tempo. Além disso, no segundo compasso, também na metade do terceiro tempo, a voz de contraltos canta a nota fá#, que faz com que o acorde tenha função de dominante da tonalidade. Ainda, nos dois últimos tempos do segundo compasso, as vozes cantam o acorde de tônica (sol maior),

em posição fundamental. Nesta peça, podemos ver que a tonalidade de sol maior “pode ser estabelecida por meio de elementos tonais contraditórios ou pela direção eficiente à tônica” (PERSICHETTI, 2012, p. 215).

É interessante observar que as vozes soprano 2 e contralto, neste mesmo acorde, chegam à nota mais aguda das suas extensões vocais na música.

Embora exista uma redução no tamanho geral da apresentação inicial do tema para a segunda vez, nos compassos 11 e 12 (Exemplo 37), soprano 1 e soprano 2 cantam uma repetição do primeiro compasso. No entanto, a modificação das notas na voz de contraltos faz com que o acorde de sol maior fique sem a nota fundamental no primeiro e no segundo tempos dos compassos 11 e 12. Na primeira vez que aparece o tema (Exemplo 36), o naipe canta a nota sol3 (tônica do acorde) e, na segunda vez, a quinta do acorde (ré3), nota que está uma oitava abaixo da voz soprano 1 (ré4).

O acorde de fá maior, já citado anteriormente, reaparece novamente por duas vezes, na metade do terceiro tempo do compasso 11 e também do compasso 12. No compasso 13 há uma semelhança com o compasso 3 (Exemplo 36), pois em todas as vozes as melodias se repetem.

Na terceira vez, o tema aparece em dois compassos (Exemplo 38). Temos uma repetição literal das notas dos compassos 1 e 2 em todas as vozes. Há uma subdivisão da figuração rítmica, adaptada em função do texto empregado para esta vez.

É interessante observar que as indicações de intensidade para o tema, só estão escritas para a primeira vez, nos compassos 3 e 4 (Exemplo 36). As vozes devem crescer (<) e decrescer (>) rapidamente, pois há um compasso para cada dinâmica. A velocidade rítmica e movimentação harmônica nos dois compassos também são rápidas: em cada tempo dos compassos, temos um acorde diferente.

Apesar de não termos encontrado pausas nos exemplos mostrados anteriormente, temos sinais de respiração para todas as vozes no final do compasso 4 (Exemplo 36) e do compasso 13 (Exemplo 37)⁶⁸.

⁶⁸ Não há sinal de respiração no final do compasso 20, pois há uma pausa de semínima no primeiro tempo do compasso 21, que veremos posteriormente no Exemplo 42.

Os temas atuam com a função de iniciar cada parte e também, retomam e confirmam o centro tonal de sol maior. Notamos que o último compasso, da primeira vez que aparece o tema (Exemplo 36), é o único que não está presente nos outros exemplos.

Durante toda a peça, e ainda nos temas, as vozes caminham ritmicamente juntas. A estrutura musical mantém um contato rítmico com a estrutura do texto e prevalece uma textura homofônica.

Além de usar as figuras de semínimas e colcheias, como vimos nos exemplos mostrados anteriormente, encontramos também a figura de tercinas de colcheias:

Exemplo 39 - compassos 5 a 8 de I – *Pater Noster* – *Três Motetinos n° 2*

As *quíalteras*⁶⁹ de colcheias são escritas nesse trecho a fim de que sejam pronunciadas todas as sílabas da palavra “adveniat”, em acordo com a acentuação do texto.

Percebemos a utilização de nota “pedal” para as vozes soprano 1 e soprano 2 neste trecho. Em um patamar de dinâmica em *mp*, as notas escritas em região média grave para os naipes acompanham com as notas paradas, articulando o mesmo texto da voz de contraltos, que está com a melodia principal.

O naipe de contraltos canta uma linha descendente, crescendo (<), em *mf*, chegando à nota mais grave de sua extensão vocal na peça (do3). Notamos uma relação entre o texto e a música nesses compassos; o texto sugere esta direcionalidade melódica para o grave: “adveniat regnum tuum”, cuja tradução é: “venha nós o teu reino”.

⁶⁹ “Grupo de três notas de igual valor executadas no mesmo tempo em que o seriam duas da mesma figura. É indicado pelo algarismo 3, colocado sobre as notas” (SINZIG, 1976, p. 475).

É interessante que, de maneira geral, toda a frase caminha para um escurecimento timbrístico natural das vozes; este é o trecho mais grave da música. Além disso, a voz soprano 1 canta a nota la_3 , que é a mais grave da sua extensão vocal na peça.

O compositor faz transitar a melodia da voz de contraltos para a voz de soprano 2, nos compassos 7 e 8. As indicações de *mf* e crescendo (<) estão agora escritas para a voz, que caminha para a região grave ($lá_3$, sol_3 , $fá_3$ e mi_3), chegando até a nota mi_3 , (nota mais grave da extensão vocal do naipe). Embora a voz caminhe para o grave, os dois compassos estão em uma região mediana, a voz soprano 1 está direcionando para o agudo, e a voz de contraltos passa a cantar o pedal (re_3).

No primeiro tempo dos compassos 9 e 10, também encontramos tercinas de colcheias, devido à articulação de cada sílaba da palavra “sicut”:

Exemplo 40 - compassos 9 a 10 de I – *Pater Noster* – *Três Motetinos n° 2*

Todas as vozes cantam em *mf*, em uma região média. Vimos anteriormente que, desde o compasso 5 (Exemplo 39), há um direcionamento de todo o trecho, do grave para o agudo, e do *mp* ao *mf*, havendo uma interrupção de uma acumulação nos sentidos descritos, interrompida pelo sinal de respiração no final do compasso 9.

Pela segunda vez, temos indicações de crescendo (<) e decrescendo (>) para todos os naipes. Esta primeira parte da peça termina com as vozes cantando um acorde de dominante sem fundamental e sem quinta, contendo apenas a terça, a sétima e a nona (terceiro e quarto tempos de cada compasso). Observando a tradução do texto, “assim na terra como no céu”, vemos novamente a intenção da relação do texto com a música: o acorde se refere à palavra “terra”, parece estar “vazio”, “longe do céu”. Quando o

compositor fala do “céu”, as vozes cantam o acorde de mi bemol maior, sem dissonâncias e na posição fundamental.

As intensidades e a transição das vozes, entre regiões graves e médias, são usadas a fim de reforçar o texto e gerar uma acumulação de energia em toda essa primeira parte da peça.

A segunda parte inicia no compasso 11, que, como já vimos, retoma o tema em três compassos (Exemplo 37). Após a reapresentação do tema, as vozes seguem cantando em blocos, até o final desta parte:

The image shows a musical score for three voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Alto (A). The score is divided into two systems. The first system covers measures 13 to 15, and the second system covers measures 17 to 20. The lyrics are in Latin. A red oval highlights a specific musical phrase in the first system, and red arrows point to specific notes in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Copyright © 2011 by Ernani Aguiar
published and distributed solely by carlson

Exemplo 41 - compassos 13 a 20 de I – *Pater Noster* – *Três Motetinos n° 2*

Novamente temos sinais de crescendo (<) e decrescendo (>) para todas as vozes. É interessante observar o movimento paralelo das vozes cantando o acorde de lá bemol maior nos compassos 14 e 15.

Notamos que o sinal de respiração marcado no final do compasso 15 atua com a função de separar o texto (vírgula) e também tem a finalidade de modular a harmonia, que vai buscando um direcionamento para o grave no próximo compasso (e o decrescendo).

A fórmula de compasso se altera no compasso 18, de quaternário simples (4/4) para binário simples (2/4), para que seja seguida a métrica da palavra “nostris”. Em seguida, altera para quaternário simples novamente, no compasso 19, para retomar o tema pela terceira vez⁷⁰ e iniciar a última parte da peça (Exemplo 38). É interessante que todas as vozes saltam ascendentemente um intervalo de 3ª maior para cantar o primeiro acorde do tema (tônica).

Nos quatro últimos compassos da música, o texto “Sed libera nos amalo” também é reforçado, cantado por duas vezes:

21
S1 *f* Sed lí-be-ra nos a má - lo, sed lí-be-ra nos a má - lo.
S2 *f* Sed lí-be-ra nos a má - lo, sed lí-be-ra nos a má - lo.
A *f* Sed lí-be-ra nos a má - lo, sed lí-be-ra nos a má - lo.
S₅ (D)₃ (D)₄ (D)₅ S₇ (D)₃ 6T T₅ T₄ T T₅ T

Exemplo 42 - compassos 21 a 24 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

As duas pausas de semínima são as únicas de toda a peça, estão sendo apresentadas como parte da estrutura. Este silêncio gera uma expectativa, é parte de uma preparação para o que segue. Segundo Ramos (1997), o silêncio pode ter a função de “*desunir*” partes, tendo, assim, uma função de SEPARAÇÃO (RAMOS, 1997, p. 137, destaque do autor).

As vozes chegam ao ápice da dinâmica, todas em *f* e em uma região aguda; no segundo tempo dos compassos 21 e 23, as figuras de tercinas de colcheias aparecem novamente com a mesma intenção: articular todas as sílabas da palavra “libera”, aproximando o canto da fala. No terceiro tempo do compasso 23, a voz de soprano 1 chega a sua nota mais aguda na peça (sol4), quando canta a primeira colcheia da tercina.

⁷⁰ Notamos a ausência de um sinal de respiração para a retomada do tema pela terceira vez nas duas edições. Em entrevista, perguntamos a Aguiar se faltava o sinal de respiração nas edições, e ele nos disse que não precisava escrever, “*automaticamente respira por que tem o ponto*”. (Apêndice 6).

A estrutura dos quatro compassos finais se mantém, o ritmo não se altera e há uma modificação na harmonia, que finaliza esta primeira peça com o acorde de tônica em posição fundamental, exatamente como a peça inicia.

Neste trecho também há alteração da fórmula de compasso: de quaternário simples (4/4) para binário simples (2/4), no compasso 22, retornando novamente para quaternário simples (4/4) no compasso 23⁷¹.

Em entrevista⁷², o compositor confirma a existência de um “*rallentando*” para todas as vozes “nos dois últimos compassos”, que não está indicado nesta edição.

Aguiar escreve o acorde de lá menor (relativo de fá maior) na última colcheia do compasso 23, que atua como preparação para o acorde de sol maior (tônica).

É interessante notar, que assim como na oração, o compositor termina a música sem a palavra “Amen”⁷³. A palavra aparece nas próximas duas peças da obra. Sendo assim, esta peça pode ter função litúrgica⁷⁴, sendo cantada em celebrações e missas.

⁷¹ Em entrevista, Aguiar confirmou que o último compasso também se altera para binário simples (2/4), como está na edição da Academia Brasileira de Música. Disse ainda não considerar um erro o fato de o último compasso da edição feita por Mariana Farah empregar um quaternário simples (4/4), já que essa alteração não modifica nada na música.

⁷² Encontramos a indicação de *rall* na edição da ABM. Por isso esclarecemos com o compositor em entrevista que se encontra no Apêndice 7.

⁷³ Consultando o *Liber Usualis – Missa et Officii*, verificamos que a palavra “Amen” está escrita na oração. Como já dissemos, o texto empregado nesta peça é do Evangelho segundo São Mateus 6, 9-13, do qual não consta a palavra no final da oração.

⁷⁴ As diferenças entre moteto e peça litúrgica foram explicadas no capítulo 1, seção 1.3.

2.2.2 II – *Ego sum resurrectio et vita*

Texto:

Ego sum resurrectio et vita:

qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet.

Et omnis qui vivet et credit in me

Non morietur, in aeternum

*Amen*⁷⁵.

Tradução⁷⁶:

Eu sou a ressurreição e a vida.

Quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá.

E quem vive e crê em mim

jamais morrerá.

Amém.

O texto empregado nesta segunda peça está presente no evangelho de São João 11, 25-26. É utilizado como Antífona⁷⁷ da comunhão para a “Missa I” da “Comemoração de Todos os Fiéis Defuntos”. Podemos encontrá-lo no Missal Romano, Missa para o Dia de finados.

⁷⁵ A palavra *Amen* não está presente no texto do evangelho. Ela significa “assim seja”, finaliza a peça nos dois últimos compassos e é usada na “conclusão das orações litúrgicas, dito pelo ajudante de Missa e cantado pelo coro ou todo o povo” (SINZIG, 1976, p. 34).

⁷⁶ Texto retirado do Evangelho de São João 11, 25-26 (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, página 1872).

⁷⁷ Antífona é uma breve oração ou versículo que, rezada ou cantada, precede e segue cada salmo do Ofício Divino (SINZIG, 1976, p. 40).

A extensão vocal de *II – Ego sum resurrectio et vita* é de la2 a sol4.

Exemplo 43 - tessitura vocal de *II – Ego sum resurrectio et vita* – *Três Motetinos n° 2*

Esta segunda peça está escrita em uma região central para todas as vozes, conforme revela a imagem acima. Do ponto de vista da sua estrutura formal, a peça, de 21⁷⁸ compassos, está organizada em duas partes: a primeira, do compasso 1 ao 13 (ritornelo dos primeiros quatro compassos), e a segunda parte, do compasso 14 ao final. Escrita em binário simples (2/2), encontramos um único andamento indicado no início da peça: $\text{♩} = 50 \text{ M.M.}$

Durante toda a peça, as vozes caminham ritmicamente juntas. O primeiro compasso inicia-se com uma anacruse, em *mf* para todas as vozes:

II. Ego sum resurrectio et vita
I am the resurrection and the life

Exemplo 44 - compassos 1 a 7 de *II – Ego sum resurrectio et vita* – *Três Motetinos n° 2*

As vozes iniciam cantando em sua região média grave já nos primeiros compassos da peça. A primeira nota cantada pela voz soprano 1 é a mais grave da extensão vocal do naipe (sol3). A voz de contraltos canta sua nota mais grave no primeiro tempo do terceiro compasso (lá2).

No segundo tempo do primeiro compasso há um acorde formado por intervalos de 4^a justa. Segundo Persichetti (2012, p. 82), “qualquer espécie de acorde em quartas

⁷⁸ Estamos contando o número de compassos conforme numerados na partitura desta edição. A anacruse do primeiro compasso está como compasso 1.

com três notas pode progredir diatonicamente, cromaticamente ou por salto para qualquer outro acorde em quartas desde que uma das vozes mova-se com forte propósito melódico”. Em relação à sonoridade, este acorde gera uma textura consonante, está atuando como uma passagem entre o acorde inicial (tônica) para o próximo acorde (subdominante).

O acorde (formado por quartas) justo-justo é raramente utilizado como estrutura dissonante. A ausência da dissonância incisiva, a uniformidade das quartas justas e a suavidade da sétima menor geram uma textura consonante em um contexto de quartas. Qualquer nota desse acorde está livre para saltar. (PERSICHETTI, 2012, p. 82)

O acorde de subdominante, cantado no primeiro tempo do terceiro compasso, e o de dominante, no segundo tempo, geram uma expectativa de resolução na tônica, o que não se concretiza. Para a palavra “vita”, o compositor retorna no acorde de subdominante com a 5ª na voz de contralto para repetir a frase do início.

A fermata sobre a sílaba átona “ta”, da palavra “vita” está sendo usada neste caso não para a sustentação da sílaba átona, mas para que o texto possa ser repetido sem que haja cesuras.

Os primeiros compassos são repetidos, reafirmando o texto “Ego sum ressurectio et vita”. Não há nenhuma indicação de mudança de dinâmica, na partitura, para a primeira e a segunda vez. A única alteração que está escrita, presente na repetição, é a figura de mínima na sílaba “ta” da palavra “vita”.

Nas duas vezes, há sinais de crescendo (<) e decrescendo, para que a frase seja conduzida até a palavra “ressurectio⁷⁹” (ressurreição). Todo o trecho exige um grande fluxo de ar dos cantores, para manter a sonoridade e a afinação, pois todas as vozes cantam em uma região média/grave dentro de suas tessituras.

O primeiro sinal de respiração está no terceiro tempo do compasso 5. Após a respiração, todas as vozes cantam saltos ascendentes e há mudanças expressivas na voz de sopranos. Estes saltos conduzem os naipes de sopranos para uma região mais

⁷⁹ Na partitura a palavra *ressurectio* está escrita de forma errada (*resurrectio*). No texto apresentado no início da edição encontramos a palavra escrita corretamente.

confortável dentro de suas tessituras, enquanto a voz de contralto permanece na mesma região, que é confortável para o naipe. Além disso, todas as vozes passam a cantar em *f*. A voz soprano tem o salto com maior nível de dificuldade neste trecho, cantam um salto ascendente, (fã3 a si3), intervalo de trítono.

Percebemos que este acorde cantado em *f* gera uma expectativa de resolução. Por isso, o classificamos como acorde de dominante com sétima do próximo acorde (lá menor), apesar de não ser uma dominante tradicional, pois não apresenta o sol# (3ª do acorde), que deixaria a função de dominante mais evidente.

Ao acabar a frase, temos uma figura de mínima pontuada sobre a palavra “me” (compasso 7). As vozes devem decrescer em direção à pausa no último compasso, que tem, como função principal, a separação dos trechos e a modificação da harmonia⁸⁰. Além das figuras de mínimas e semínimas, o compositor emprega a figura de tercinas de semínimas nos compassos 9, 11 e 12:

Exemplo 45 - compassos 8 a 13 de II – *Ego sum ressurectio et vita* – *Três Motetinos nº 2*

No compasso 9, a variação de andamento *allargando* aplicado nas figuras de tercinas, juntamente com os sinais de crescendo (<), provoca uma retenção do tempo e um acúmulo de energia em todo o compasso, até chegar à palavra “vivet”, no compasso 10⁸¹. É interessante perceber que, durante esse compasso, as vozes vão se distanciando, e isso acontece pelo movimento contrário do segundo tempo das tercinas de semínima entre soprano 1 e contralto.

⁸⁰ Na edição da ABM há o sinal de decrescendo sobre este mesmo compasso (na partitura da ABM a numeração do mesmo compasso é 8), que o compositor, em entrevista no dia 08 de agosto de 2015 (Apêndice 8), nos disse ter escrito. Na edição que estamos usando não há o sinal.

⁸¹ A indicação feita pelo compositor é *allargando*, como mostrado no exemplo. Na edição da ABM, está indicado *rall* para o mesmo compasso.

Percebemos que o compositor está privilegiando nesse compasso as alterações cromáticas, em que há mistura das regiões de dó maior e dó menor, não está preocupado nesse momento em geral um acorde específico com uma função específica.

A palavra “vivet” é afirmada pela dinâmica *f* (para todos os naipes) e também pela sua repetição dentro do mesmo compasso. Na primeira vez, o acorde de mi maior (dominante da tônica relativa) se apresenta sem a quinta: a voz de soprano 1 e contralto cantam a nota mi oitavada. A quinta aparece posteriormente, no segundo tempo do compasso 10 na voz soprano 1.

As figuras tercinas de semínimas empregadas sobre o texto “et omnis qui vivet”⁸² et credit in me” em *mf*, nos compassos 11 e 12, apresentam funções diferentes das que foram empregadas anteriormente no compasso 9. O andamento *a tempo*, indicado pelo compositor, provoca *acelerandos* estruturais nesses dois compassos (Exemplo 45), que apresentam um intercâmbio entre a região maior e menor da tonalidade, pois, quase simultaneamente, as vozes cantam o lá natural e bemol (no compasso 12). O lá natural é cantado pela voz de contralto no segundo tempo do compasso, primeira semínima das tercinas, e o lá bemol é cantado pela voz soprano 2, já na segunda semínima das tercinas. Além disso, no primeiro tempo dos compassos 11 e 12 a voz de soprano 1 e contralto cantam notas oitavadas.

Notamos semelhanças entre as estruturas do compasso 13 e as do compasso 7 (Exemplo 44), como a figura de mínima pontuada, que enfatiza o texto “me”; a nota ré4 cantada pela voz soprano 1 é a mesma para os dois compassos. Embora os acordes formados em cada dos compassos sejam diferentes, ambos possuem funções de dominante. Além disso, a primeira pausa de semínima empregada no final dos dois compassos tem a função de separação dos trechos e mudança da harmonia; em ambos, o silêncio causa expectativa para o que vai seguir na peça.

O acorde do compasso 13 (ré maior) tem função de dominante da dominante (Exemplo 45). Nos compassos 11 a 13, o movimento de *acelerandos* estruturais que já comentamos estão preparando o próximo trecho, em que as vozes cantam o acorde de dominante (sol maior), no primeiro tempo do compasso 14:

⁸² Na partitura, a palavra “vivet” está escrita de forma errada (“vivit”). No texto apresentado no início da edição, encontramos a palavra escrita corretamente.

Exemplo 46 - compassos 14 a 21 de *II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos n° 2*

Todas as vozes, paralelamente, saltam ascendentemente o intervalo de 4ª justa acima, para cantar o primeiro acorde do compasso 14 (soprano 1: ré4-sol4; soprano 2: la3-re4; contralto: fa#3-si3). Podemos ver com clareza a função de modulação do silêncio no compasso 13, que citamos em outro ponto desta análise (Exemplo 45).

É o único momento em que as três vozes cantam suas notas mais agudas da extensão vocal. O texto “non morietur”, cuja tradução é “não morrerá”, neste caso está sendo afirmado tanto pelo extremo das extensões como também pela dinâmica *f*, para todos os naipes e pela sua repetição.

O compositor marca dois sinais de respiração neste trecho, no final dos compassos 15 e 17. No compasso 16, retoma o texto em *mf*, onde as vozes caminham para o outro extremo da extensão vocal: suas notas mais graves de toda a peça.

O acorde de sol maior (dominante) cantado neste compasso é exatamente uma oitava abaixo do acorde de sol maior cantado no primeiro tempo do compasso 15. Todo o trecho possui uma intencionalidade timbrística e uma relação entre o texto e a música: as vozes parecem “morrer” à medida que caminham para o grave e diminuem a intensidade.

Também as vozes soprano I e soprano II cantam suas notas mais graves da extensão vocal no compasso 17 e, ainda, a voz soprano II canta a nota ré3 somente neste compasso de toda a peça; a voz soprano I já havia cantado a nota sol3 anteriormente, ao iniciar a peça (Exemplo 44).

O compositor faz relações entre o texto e a música, que estão estabelecidas tanto quanto às linhas melódicas como no uso das intensidades atribuídas às vozes, em que a

região média aguda é cantada em *f*, e a região média grave, em *mf*. Portanto, “os registros não diferem apenas em volume, mas também em colorido (timbre)” (SCHOENBERG, 2012, p. 126). Essas relações que acabamos de citar são iniciadas nesta segunda parte da peça (a partir do compasso 14, até o final).

Há aqui respirações marcadas a cada dois compassos: no final dos compassos 15, 17 e 19. Todas as vezes que o coro respira, modifica a dinâmica, a harmonia e a região dos registros vocais. As vozes de sopranos iniciam esta parte cantando sua nota mais aguda e caminham para a mais grave de suas extensões.

A indicação de *mp* para as vozes, no primeiro tempo do compasso 18, e o *crescendo* (<) direcionado para o final da peça nos trazem uma sensação “distante”, de “eternidade”, à medida que as vozes crescem em direção aos dois últimos compassos da peça.

O recurso das dinâmicas mais uma vez é usado por Aguiar: em apenas dois compassos as vozes cantam do *mp* ao *f*. Além disso, toda essa segunda parte exige grande energia e sustentação da coluna de ar dos cantores.

A palavra “Amen”, dita sobre um único acorde e cantada nos dois últimos compassos, utiliza a figura da semibreve que não havia sido apresentada anteriormente na peça, cantada nos dois últimos compassos em *f*.

Assim como na primeira peça *I – Pater Noster*, os acordes são incompletos, em sua maioria, e há vários momentos em que as vozes soprano 1 e contralto cantam notas oitavadas (compassos 3, 8, 9, 10, 11 e 12).

Isso acontece somente na primeira parte da peça. Na segunda parte, não existem notas oitavadas, nem tampouco notas dissonantes. Todos os acordes da segunda parte são completos, porém na sua maior parte, não estão escritos na posição fundamental.

2.2.3 III – Deo Gratias

O texto litúrgico que compõe esta terceira peça, *III – Deo Gratias*, é como seu título. *Deo gratias*, “graças a Deus”, é uma “fórmula de agradecimento em várias partes do Ofício Divino e da Missa, em particular como resposta ao *Ite, missa est* ou *Benedicamus Domino*, neste caso com melodias ricas” (SINZIG, 1976, p. 194). Assim como vimos na segunda peça da obra, esta terceira também é finalizada pela palavra “Amen”.

A tessitura geral de *III – Deo Gratias* é de ré3 a sol4.

Exemplo 47 - tessitura vocal de *III – Deo Gratias* – *Três Motetinos* n° 2

A estrutura formal da peça está organizada em seção A (compassos 1 a 8); seção B (compassos 9 a 12); reexposição literal das seções A e B⁸³; parte final (compassos 13 a 17).

Escrita em compasso quinário simples (5/8), a peça traz indicações de andamento $\text{♩} = 200 \text{ M.M.}$, de dinâmica, *f*, e de caráter, *deciso*, que devem ser executadas do início ao fim. Notamos a existência de um motivo rítmico-melódico predominante nesta terceira peça:

Exemplo 48 - motivo rítmico-melódico predominante de *III – Deo Gratias* – *Três Motetinos* n° 2

Observando o exemplo acima, podemos notar claramente que os cinco tempos do compasso quinário simples (5/8) devem ser divididos em dois pulsos: o primeiro

⁸³ Assim como na segunda peça, nesta há, na partitura, a escrita de ritornelo, que repete os compassos 1 ao 12.

com dois tempos, e o segundo com três tempos. “O compasso de 5 tempos é dividido em num ternário e outro binário. Em andamentos vagarosos, cada tempo pode ser subdividido; nos muito vivos, o binário e ternário pode ser marcado por um só movimento, o quaternário por dois” (SINZIG, 1976, p. 87).

A divisão deve ser pensada principalmente em função do andamento determinado pelo compositor e da figuração do motivo rítmico-melódico, para que, na *performance* desta peça, o coro possa cantar com maior fluência rítmica, em acordo com o gestual da regência, que irá destacar a acentuação do texto.

A figura de colcheia pontuada (maior duração dentro do compasso) enfatiza a sílaba “gra” da palavra “gratias”, por isso, as três colcheias escritas no segundo tempo do compasso fazem com que este tenha um “peso” maior em relação o primeiro.

III. Déo grátias
Thanks be to God

Exemplo 49 - compassos 1 a 12 de *III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2*

Diferentemente das outras peças, esta inicia somente com a voz soprano 1. As vozes “crescem” de forma somatória no início – primeiramente a voz soprano 1, posteriormente a voz soprano 2. A voz de contralto inicia no primeiro tempo do terceiro compasso. As vozes cantam os compassos 3 e 4 em blocos. Assim, chamamos os silêncios que se alternam entre as vozes, de “natureza polifônica” (RAMOS, 2003, p. 144). À medida que, cada voz preenche os espaços, os silêncios desaparecem “por adição, quando os participantes do conjunto vão atacando suas notas um após o outro, paulatinamente” (RAMOS, 2003, p. 133).

Logo notamos que a primeira nota cantada pelos naipes é sua nota mais grave da extensão vocal. E ainda, que a voz soprano 1 canta sua nota mais aguda (sol4) já no quarto compasso. No segundo compasso, a voz de soprano 2 repete exatamente a voz de soprano 1 no compasso 1.

Quanto à harmonia da peça, é possível observar nos primeiros quatro compassos que a peça está escrita sob modos, e ainda, que há uma polimodalidade nesta peça, pois “envolve dois ou mais modos diferentes sobre o mesmo ou diversos centros acústicos” (PERSICHETTI, 2012, p. 30). Os modos usados são: jônio, lídio e eólio sobre sol:

Exemplo 50 - modos sobre ré usados na peça *III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2*

Nos primeiros dois compassos, observamos o modo lídio sobre sol, onde temos o dó#4 para a voz soprano 1. No terceiro compasso, nas primeiras duas colcheias, há a composição de um acorde de sol, sem a terça, com a tônica na voz soprano 2 e a quinta na voz de soprano 1 e contralto. No próximo tempo do compasso, de três colcheias, o compositor alterna entre o modo eólio (si bemol3 na voz de soprano 2) e o modo jônio, maior sobre sol (si natural para a mesma voz), quase que simultaneamente.

Ao final do quarto compasso há o primeiro sinal de respiração marcado para todas as vozes. Nos próximos quatro compassos, o modo lídio está sobre lá, onde temos o ré#4 no segundo tempo do compasso 6; e ainda é interessante observar que os compassos 5 e 6 são repetições dos compassos 1 e 2, um tom acima.

Em cinco dos doze compassos apresentados no Exemplo 49, as vozes de contralto e soprano 1 cantam em oitavas todas as sílabas “De”, da palavra “Deo”: nos compassos 3 (ré), 4 (sol); e, nos compassos 7 e 8, a nota mi, a primeira colcheia de cada compasso (as vozes de soprano 1 e contralto realizam movimento contrário, “espelho”). Na sílaba “gra” da palavra “gratias”, somente no compasso 4 temos uma oitava entre os mesmos naipes.

Enquanto há essa movimentação na melodia das vozes extremas, a voz soprano 2 canta um “pedal”: a nota lá³. No compasso 8, o compositor faz uma repetição do compasso 7 nas vozes soprano 1 e soprano 2 e faz uma modificação da melodia somente no segundo tempo do compasso para a voz de contraltos. Ao final deste compasso temos outro sinal de respiração para todas as vozes, que separa a seção A da seção B.

Nos compassos 9 ao 12 (seção B), o compositor utiliza-se novamente de polimodalidade, alternando entre os modos jônio e eólio na voz de sopranos durante nos quatro compassos. A voz de contralto canta uma melodia usando notas do modo jônico.

Para as vozes agudas, há uma escrita da figuração rítmica diferenciada (Exemplo 49): cantam figuras com maiores durações nesta seção que causam desencontros rítmicos com a voz de contralto, que mantém o mesmo motivo rítmico-melódico do início da peça também nestes quatro compassos. Além disso, as vozes agudas iniciam a seção com um silêncio (pausa de semínima) no primeiro tempo do compasso 9. Este silêncio tem funções diferentes, como a modificação da figuração rítmica que já mencionamos, além da modulação, pois as vozes cantam $\frac{1}{2}$ tom acima neste compasso, em relação ao compasso anterior.

Nesta seção B, as vozes de sopranos têm uma ampliação da figura, e o texto “deo gratias” é cantado por duas vezes, enquanto a voz de contraltos canta uma vez em cada compasso, como havia sendo cantado desde o início da peça. A voz soprano 1 atua como um “pedal”: canta somente a nota ré⁴ e canta intervalos de oitava com a voz de contralto, sempre que a voz canta a sílaba “gra”, em todos os compassos deste trecho. A voz de soprano 2 canta a nota sib³ para a palavra “deo” e si³ (natural) quando canta a palavra “gratias”.

Há um sinal de respiração para a voz de sopranos posteriormente ao segundo tempo do compasso 11 e ao final do compasso 12. Para a voz de contraltos só existe respiração marcada no final do compasso 12.

As vozes agudas provavelmente terão dificuldades em sentir o pulso “2+3” nessa seção, pois como já dissemos anteriormente, teremos “desencontros rítmicos” entre as vozes de sopranos e a voz de contralto.

A seção A e a seção B são repetidas (ritornelo) sem nenhuma alteração indicada na partitura. Ao conduzir a peça para o final, o compositor retoma a ideia inicial da seção A, retomando o motivo rítmico-melódico inicial da peça, e faz uma repetição dos compassos 1 e 2 nos compassos 13 e 14:

13

S1 Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as! A - men!

S2 Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as! A - men!

A Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as! A - men!

- 5 -

copyist: Kurt M. Mehlenbacher
http://kurticus.com

Exemplo 51 - compassos 13 a 17 de *III – Deo Gratias – Trés Motetinos n° 2*

Nos últimos três compassos da peça, há uma mudança da figuração rítmica para todas as vozes na palavra “gratias”, todas as sílabas têm a mesma duração (colcheia). É interessante observar que essa modificação acontece em função de uma desaceleração natural do ritmo neste trecho final e, ainda, que a divisão do compasso 5/8 se mantém “2+3”.

No compasso 15, as vozes formam o acorde de sol maior na posição fundamental, onde articulam o texto, cantando em intervalos de terças. No compasso seguinte, temos um *cluster*⁸⁴ em intervalos de segunda maior. Essa “harmonia em segundas com três notas possui um tempero ímpar” (PERSICHETTI, 2012, p. 105). O *cluster* atua na função preparatória para o último acorde da peça, que forma o sol maior com a terça na voz de contralto.

Em vários momentos desta peça, os naipes de sopranos cantam paralelamente intervalos de 3ª maior: nos compassos 2, 6, 14 e 15. E ainda encontramos, escritos para as mesmas vozes, intervalos de 3ª, maior e menor, que vimos na seção B (compassos 9 a 12).

O último compasso termina com a palavra “Amen”, onde as três vozes cantam suas notas mais agudas da extensão vocal, formam o acorde de Sol maior na primeira

⁸⁴ “quando uma passagem é denominada por acordes de segundas, dispostos predominantemente sem inversões, de modo que a maioria das vozes esteja à distância de segunda, tais acordes são chamados de *clusters*” (PERSICHETTI, 2012, p. 107).

inversão. É interessante observar que, neste compasso o compositor mantém a divisão dos pulsos 2+3 conforme o motivo rítmico-melódico da peça, alterando as figuras de colcheias para semínima no primeiro pulso e semínima pontuada no segundo pulso, em função da palavra “Amen”.

2.2.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra *Três Motetinos n° 2*

Ponderamos algumas possíveis dificuldades de execução para o conjunto ao executar a performance da obra *Três Motetinos n° 2*. Apresentaremos, a seguir, um levantamento dessas dificuldades e os possíveis recursos para sua solução.

Quanto às extensões vocais, em cada uma das peças o compositor escreve em regiões confortáveis dentro da extensão vocal de cada voz, de modo que tanto as tessituras gerais como as individuais são confortáveis para os naipes:

Quadro 8 – Tessituras vocais da obra *Três Motetinos n° 2*:

<i>Três Motetinos n°2</i>	Tessitura Geral	Soprano I	Soprano II	Contralto
<i>I – Pater Noster</i>
<i>II – Ego sum ressurectio et vita</i>
<i>III – Deo Gratias</i>

Nas questões referentes às melodias das três peças, podemos encontrar dificuldades no ajuste da afinação, principalmente entre as mudanças de acordes em vários trechos das peças.

Vimos que, na harmonia das duas primeiras peças, existe um caminho que pode ser pensado funcionalmente, embora, muitas vezes, os acordes estejam escritos em função das sonoridades, como os acordes compostos por intervalos de segundas, quartas e quintas. Há também outros acréscimos de dissonâncias e várias vezes a ausência do trítone nos acordes de dominante, mostrando um afastando da tonalidade tradicional, embora estejam escritas tonalmente. A harmonia dessas peças se justifica por meio do intercâmbio modal, pois “os modos se alteram e o centro tonal permanece” (PERSICHETTI, 2012, p. 32). Em *I – Pater Noster*, vimos que o compositor inicia apresentando a tonalidade de sol maior cada vez que reapresenta o tema; ele se distancia da tonalidade principal por meio dos empréstimos modais e também transita pela região maior e menor da tonalidade de sol. Na *II- Ego sum ressurectio et vita*, também é visível a atuação da tonalidade de dó menor em dó maior. Muitos acordes geram

expectativas que, muitas vezes, não são resolvidas onde o nosso ouvido harmônico espera.

Será necessária a compreensão da melodia individual de cada naipe, observando sua função harmônica e essas relações dos acordes escritos em determinadas passagens, assim como o entendimento geral do bloco harmônico, pois, como já apontamos, o compositor não escreve um tonalismo tradicional. Cada naipe deve procurar a referência entre as linhas melódicas de cada trecho, pois, como as análises das peças revelaram, as notas transitam entre os naipes, e vários acordes são incompletos, se tratando da sua estrutura tradicional: alguns não possuem terça, outros não possuem quinta e alguns não possuem a fundamental. Na terceira peça, vimos que, na harmonia, os modos transitam rapidamente dentro um mesmo trecho, por meio da polimodalidade.

Na apresentação do tema (primeira e segunda vez, compassos 3 e 13) da primeira peça, *I – Pater Noster*, podemos encontrar uma dificuldade de ajuste na afinação na voz de contraltos, que cantam nesses dois compassos a sequência mi3, fá3, fá3, fá#3 e ré3. No momento em que a voz canta o fá#, o acorde formado é de ré maior, porém a tônica só aparece na segunda colcheia do tempo. Se o naipe estiver atento à oitava que canta com a voz soprano 1, facilitará o ajuste da afinação.

Outro trecho de dificuldade nessa peça está na passagem do compasso 15 para o 16, na voz de contralto, que salta uma 2ª aumentada (mib3-fá#3). Dentro do compasso 16, a passagem do segundo para o terceiro tempo também deve ser trabalhada com o coro – todas as vozes cantam descendentemente um tom abaixo.

Copyright © 2011 by Ernani Aguiar
published and distributed solely by earlissongs

Exemplo 52 - compassos 13 e 16 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

Em outros casos, a passagem entre a mudança de acordes está escrita de forma que duas vozes cantam ascendente e uma descendente, como nos compassos 9 e 10 de *I – Pater Noster*:

Exemplo 53 - compassos 9 e 10 de *I – Pater Noster – Três Motetinos nº 2*

Em outros casos de dificuldades de natureza similar, o regente pode preparar esse tipo de mudança, realizando com o coro vocalises harmônicos e homofônicos, em diversas tonalidades. Esses exercícios devem abordar esse tipo de mudança harmônica da obra. Por exemplo, cada naipe canta uma nota determinada, depois altera somente a 3ª ½ tom abaixo do naipe que estiver cantando a terça naquele determinado momento, enquanto as outras vozes mantêm a nota inicial que foi atribuída. Depois, as outras vozes descem ½ tom, formando novamente outro acorde maior. Trabalhar com esses exercícios ajudará a executar esses ajustes de afinação, o que é constante nesta obra⁸⁵:

Exemplo 54 - sugestão de exercício

⁸⁵ Resolvemos escrever todos os exemplos sugestão de exercício desta seção 2.2.4, para coro a 4 vozes *a cappella*, porém, como esta obra é escrita somente para coro feminino, os exercícios podem ser trabalhados somente com as vozes femininas.

Outro tipo de exercício que pode auxiliar o coro na preparação desta obra é trabalhar com o coro a inversão de um mesmo acorde específico, como acontece, por exemplo, nos compassos 14 e 15 de *I – Pater Noster* com o acorde de lá bemol:

Exemplo 55 - compassos 13 e 15 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

E, nos compassos 17 e 18, o acorde de mi bemol aparece na primeira inversão na segunda semínima das tercinas de semínima:

Exemplo 56 - compassos 17 e 18 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

O coro pode praticar essas inversões de forma que o preparador vocal ou o regente indique qual intervalo cada naipe cantará naquele momento. Pode-se iniciar com o acorde de lá bemol maior, com a fundamental para baixos, a terça maior para contraltos, a quinta justa para tenores e a oitava para sopranos. O exercício pode ter uma duração determinada, de, por exemplo, quatro tempos sobre a sílaba “ma”, sílaba que pode auxiliar na abertura da boca, na colocação vocal; e o exercício também irá trabalhar a sustentação da coluna de ar e apoio. Após a realização do acorde nesta posição, o regente pode indicar que a quinta estará no naipe de sopranos, tenores cantarão a nota fundamental oitavada com contraltos e a voz dos baixos estará com a terça. E assim por diante. Dessa forma, os cantores terão que se ajustar rapidamente, principalmente em acordes que tenham 7ª, 9ª; ou, ainda, trabalhar os intervalos de tônica e quinta, sem a terça, pois vimos que alguns acordes se apresentam sem esses intervalos característicos:

Exemplo 57 - sugestão de exercício

A inversão de acordes também acontece na segunda peça, *II – Ego sum ressurectio et vita*, nos compassos 14 a 16, com o acorde de mi bemol maior (na segunda metade do compasso 14 e no compasso 15) e com o acorde de dó menor no compasso 16:

Exemplo 58 - compassos 14 a 17 de *II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos nº 2*

Exemplo 58 - compassos 14 a 17 de *II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos nº 2*

Ainda no *II – Ego sum ressurectio et vita*, destacamos a possível dificuldade de execução no salto de trítono na voz de contralto entre a última semínima da tercina do compasso 9 e o primeiro tempo do compasso 10 (sib3-mi3). É provável também ocorrer um desajuste na afinação do coro nos compassos 9 e 10, em razão das sequências de notas escritas para cada voz na peça e também na passagem do segundo tempo do compasso 12 para o compasso 13:

Exemplo 59 - compassos 8 e 13 de *II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos nº 2*

Exemplo 59 - compassos 8 e 13 de *II – Ego sum ressurectio et vita – Três Motetinos nº 2*

Na terceira peça, *III – Deo gratias*, destacamos toda a seção B como uma grande dificuldade de execução, principalmente rítmica:

The musical score shows three staves: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), and A (Alto). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as!". The melody for S1 and S2 is identical, while the Alto part has a different rhythmic pattern.

Exemplo 60 - compassos 7 a 12 de *III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2*

Na prática, este trecho funciona como uma emiola, o naipe de contraltos tem 2+3 e sopranos 2+2. Exercícios de alargamento e redução do tempo entre o 5 de colcheias em 5 em semínimas e, posteriormente, reduzir tudo a colcheias; ou, por exemplo, marchar com o compasso e bater palmas da figuração rítmica do outro auxiliará o coro na compreensão da emiola.

Em relação às melodias desse trecho, o ajuste da afinação deve ser minuciosamente trabalhado com o coro. Mesmo que as vozes soprano 1 e contralto cantem notas oitavadas, que já descrevemos o desencontro rítmico entre sopranos e contralto naturalmente causa desajustes.

Pode ainda se tornar necessário um cuidado especial com o ajuste de afinação do contralto em relação às notas que iniciam os compassos 9 e 11 (mi3) e 10 e 12 (fã#3).

Como dissemos na análise da peça, há uma polimodalidade que envolve modos diferentes sobre o mesmo centro acústico. A leitura que fizemos serviria para o naipe de contraltos cantar a escala do modo jônio, enquanto sopranos alternam entre a 3ª maior e a menor, como no exemplo da peça (si natural e si bemol). Acreditamos que o exercício auxiliaria mais o naipe de contraltos, especialmente na nota mi, que, na alternância do si, forma intervalos de 4ª diminuta.

A primeira e a terceira peças possuem um direcionamento do grave para o agudo. Em *I – Pater Noster*, as notas mais graves da tessitura dos naipes são cantadas na primeira parte da peça: soprano 1 (lá3) no compasso 3; soprano 2 (mi3) no compasso

7; contralto (do3) no compasso 5. A nota mais aguda da peça (sol4) cantada pela voz soprano 1 só é cantada uma única vez, no compasso 23 (penúltimo da peça). Na peça *III – Deo gratias*, a primeira nota iniciada por cada uma das vozes é a mais grave para a extensão vocal (Exemplo 47). Apesar de a voz soprano 1 já ter cantado a nota mais aguda da peça no compasso 4, o último acorde da peça (compasso 17), a nota volta a aparecer para o naipe, e as vozes de soprano 1 e contraltos finalizam a peça exatamente na sua nota mais aguda, em que são cantadas por elas somente neste compasso. (Exemplo 51).

Na segunda peça, *II – Ego sum ressurectio et vita*, quando inicia a segunda parte, é que temos o seu ápice, o trecho mais agudo e o mais grave se concentram nos compassos 14 a 17 (Exemplo 46).

O maior desafio de regência nesta obra é, certamente, a terceira peça *III – Deo gratias*. Como já mencionamos, a peça, escrita em 5/8 (quinário simples), apresenta uma divisão principal, nos compassos que estão associados à acentuação do texto (compassos 1 a 9 – Exemplo 49, 13 ao final – Exemplo 51), e outra divisão, nos compassos 9 a 12 (Exemplo 49), onde há um desencontro rítmico entre as vozes de sopranos e contralto. Em ambos os casos, se o regente optar por um gestual com muitos movimentos, que, por exemplo, marque cada uma das colcheias, provavelmente no momento da *performance* haverá perda da fluência do ritmo, todas as sílabas ficarão “marcadas” e, ainda, o andamento pode ir “diminuindo” durante a peça. Sugerimos que o regente aplique o padrão de regência, que marca apenas a primeira colcheia de cada um dos dois pulsos (2 colcheias + 3 colcheias), e, como já dissemos na análise da peça, o segundo deve ter um peso maior em função do texto⁸⁶. Esse padrão empregado no gesto ajudará o coro a conduzir as frases dentro do andamento sugerido pelo compositor e, assim, a peça será executada de forma mais fluida:

⁸⁶ Reger o *Tactus*, “na época medieval designava a marcação da unidade de ritmo pelas mãos, antes do surgimento do conceito de COMPASSO” (DOURADO, 2004, p. 321, destaque do autor). Ou aplicar o gestual do padrão de regência 6/8, adaptando o primeiro pulso para duas colcheias e o segundo com três colcheias.

Exemplo 61 - sugestão padrão gestual para de *III – Deo gratias – Três Motetinos n° 2*

Essa polirritmia empregada em toda a seção B (Exemplo 49), entre as vozes de sopranos e a voz de contralto, pode trazer grandes dificuldades na *performance*. Sugerimos que o regente mantenha o padrão de regência, pois a voz de contraltos continua cantando o motivo melódico-rítmico, garantindo o pulso “2+3” em toda a seção. O regente pode indicar, com a mão esquerda, as entradas das vozes de sopranos para facilitar o entendimento rítmico para a entrada das vozes.

A relação entre o texto e a música é visível nas peças, como vimos nos compassos 5 a 8 de *I – Pater Noster* (Exemplo 39) e nos compassos 14 ao 21 de *II – Ego sum ressurectio et vita*. (Exemplo 46). Vimos também que estas relações estão estabelecidas em relação às linhas melódicas e ao uso das intensidades das peças. No que se refere às dinâmicas de toda a obra, a escrita dos trechos onde temos indicação de *f* está para notas agudas da tessitura geral das vozes, o que facilita o fluir do canto nesses trechos. Não encontramos dinâmicas como *p* em trechos agudos.

Ainda sobre a segunda peça, *II – Ego sum ressurectio et vita*, não há, na partitura, nenhuma indicação de mudança de dinâmica para os primeiros compassos, quando são repetidos. A única modificação para a repetição é a figura de mínima aplicada a sílaba “ta” da palavra “vita”. Cabe ao regente definir um patamar de dinâmica para a primeira vez e para a segunda vez, mantendo o crescendo em direção a palavra “ressurectio” (ressurreição), dentro do patamar definido em cada uma das vezes.

Independentemente do patamar de dinâmica que o regente adote para a primeira e para a segunda vez, o coro deve ser orientado a cantar sempre com apoio respiratório, mantendo o fluxo de ar. Caso em uma das vezes o trecho for cantado em *f*, deve-se orientar os cantores a “gastar” mais ar, para manter a sonoridade e a afinação nesse patamar de dinâmica, pois, como analisamos este trecho anteriormente, vimos que todas

as vozes cantam em uma região média/grave dentro de suas tessituras. O regente deve, ainda, cuidar para que, se o trecho for cantado em *p*, não seja executado sem apoio.

Outros desajustes que podem ocorrer na *performance* da obra são as passagens entre as peças: no último acorde de *I – Pater Noster* e no primeiro acorde de *II – Ego sum ressurectio et vita*, todas as vozes saltam um intervalo de 5ª justa descendente: soprano 1 (re4 – sol3), soprano 2 (si3 – mi3) e contralto (sol3 – do3). A passagem para *III – Deo Gratias* também é um desafio, pois a voz de soprano 1 inicia sozinha e deve saltar uma 4ª justa descendente da nota que cantava da peça anterior (dó4-sol3), iniciando a última peça cantando sua nota mais grave.

Informações sobre as edições

Durante as análises das peças, fomos elencando algumas divergências de maior relevância entre as edições por meio de notas de rodapé, abordando o erro conforme alterasse algo significativo no trecho exemplificado. Outras informações sobre as edições, citaremos aqui brevemente:

Na partitura, quanto às letras iniciais escritas para fazer referência ao nome do naípe, na edição da ABM, a letra “C” está para a voz de contralto; na edição que estamos usando, está para o naípe a letra “A”. Nas cópias dos manuscritos que Aguiar nos enviou dos *Três Motetinos n° 1, n° 4 e n° 5*, a inicial para contraltos está como a edição da ABM: “C”.

Existe uma diferença em relação ao número de compassos nas duas edições: a primeira peça possui o mesmo número de compassos: 24. Na edição da ABM, a segunda peça contém 22 compassos e a terceira, 29 compassos. Essas alterações na segunda e terceira peças ocorrem pelo fato de a edição não usar o ritornelo, que aparece nas edições que usamos⁸⁷.

⁸⁷ Em entrevista concedida a Mariana Hammerer no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7), Aguiar confirmou em entrevista a existência dos sinais de repetição (ritornelo) nas duas peças.

Na página em que são apresentados os textos das três peças e suas respectivas traduções (edição da Academia Brasileira de Música), notamos que os textos da segunda e da terceira peças estão incompletos, quando comparados com os textos empregados na partitura. Na *II – Ego sum ressurectio et vita*, o texto apresentado corresponde até o final do compasso 11 da edição (e o compasso 10 da edição que estamos usando). Na *III – Deo gratias*, falta a palavra “Amen”, que finaliza a peça no último compasso:

Figura 1 - Textos dos Três Motetinos nº 2

TRÊS MOTETINOS Nº 2	
I - PATER NOSTER	
<i>Pater noster, qui es in caelis: Sacrificetur nomen tuum: Adveniat regnum tuum: Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie: Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris Et ne nos inducas in tentationem. Sed libera nos a malo.</i>	Pai nosso, que estás no céu: santificado seja o teu nome, venha a nós o teu reino, seja feita a tua vontade assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje, e perdoa as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores. E não nos deixes cair em tentação. mas livra-nos do mal.
II –EGO SUM RESURRECTIO ET VITA	
<i>Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet.</i>	Eu sou a ressurreição e a vida, e quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá.
III – DEO GRATIAS	
<i>Deo gratias</i>	Demos graças a Deus.

Fonte: ABM (2013)

Como já dissemos no início da análise da primeira peça, encontramos muitas palavras acentuadas nos textos das três peças, na edição da Earthsongs, como: “nóster”, “déo”, “grátias”. Os acentos empregados nas palavras – repetimos aqui – são meramente tônicos, não são fonéticos.

Referente a erros de figuras e notas musicais, encontramos duas situações, ambas na edição da Academia Brasileira de Música: na primeira peça, *I – Pater Noster*, no primeiro tempo do compasso 3 (na voz soprano 2), estão escritas as figuras de duas colcheias (sol3-la3). Em entrevista, Aguiar confirmou que a figura é uma semínima da nota sol3 (como está na edição que estamos usando); Na *II – Ego sum ressurectio et vita*, o erro está na última nota da tercina escrita para voz de contraltos no compasso 10 (referente ao compasso 9 da outra edição): é um si bemol, que na edição da ABM está escrito si natural.

2.3 Três Motetinos nº 3

2.3.1 I – Tu es sacerdos

Texto:

Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

Tradução:

Tu és sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedeque.

(BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 983).

O texto empregado nesta peça é o versículo 4 do salmo⁸⁸ 110 (109)⁸⁹.

A extensão vocal geral de *I – Tu es sacerdos* é de ré3 a fá#4:

Exemplo 62 - tessitura vocal de *I – Tu es sacerdos* – Três Motetinos nº 3

⁸⁸ Salmo, “do grego *psallein* = tocar ou tanger; *psalmus*, lat., poemas líricos que, em num. de 150, formam o livro bíblico dos salmos, sendo o autor da maior parte o rei Davi. Como faz ver o nome, eram acompanhados, entre os israelitas, de instr. O ciclo dos 150 salmos volta semanal. no Ofício divino que o clero tem que rezar diariamente., mas na Missa foram reduzidos a fragmentos. Pertencem aos textos musicados com predileção pelos grd. compositores” (SINZIG, 1976, p. 521).

⁸⁹ O salmo 110 (109) “originalmente constitui um cântico ao rei, composto numa época dos reis judeus em que ainda estava viva a força indivisa do entusiasmo nacional. Quanto à forma e conteúdo, bastante provavelmente também quanto à ocasião a que deve sua composição, ele é bastante afim ao salmo 2. Dois oráculos divinos constituem o cerne do salmo (vv. 1 e 4), que são anunciados ao rei em Jerusalém, certamente por um profeta da corte” (WEISER, 1994, p. 536).

A peça é composta por 28 compassos e está organizada em três partes: anacruse do compasso 1 ao 10; anacruse do compasso 11 ao 18; anacruse do compasso 20 ao final. As partes se iniciam sempre com o texto “Tu es sacerdos”.

Encontramos a indicação de um único andamento para a peça, $\text{♩} \pm 58$, a indicação de caráter “*maestoso*”, e de intensidade *f* para as vozes iniciarem a peça. Por várias vezes há alterações na fórmula de compasso da peça, que está escrita em quaternário simples (4/4), se modifica para ternário simples (3/4) e também para binário simples (2/4), o que veremos nos exemplos a seguir.

As figuras usadas pelo compositor nesta peça são mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias. Várias vezes aparecem essas figuras pontuadas, com exceção da figura de semicolcheia.

Há um motivo rítmico-melódico predominante nesta primeira peça:

Exemplo 63 - motivo rítmico-melódico de I – *Tu es sacerdos* – *Três Motetinos n° 3*

Toda a peça está construída sobre este motivo rítmico-melódico que aqui apresentamos e, em alguns momentos, em tempo tético (sem a anacruse). Como já dissemos, o texto “Tu es sacerdos”, apresenta-se por três vezes na peça, sempre iniciando cada parte:

I - Tu es sacerdos

Ernani Aguiar

Maestoso
♩ = 58

S
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

A
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

T
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

B
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

Exemplo 64 - compassos 1 a 4 de *I - Tu es sacerdos* – *Três Motetinos n° 3*

10

S
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

A
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

T
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

B
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 65 - compassos 10 a 14 de *I - Tu es sacerdos* – *Três Motetinos n° 3*

19

S
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

A
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

T
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

B
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

D T₃ T_a D T_r D T_a 5

Exemplo 66 - compassos 19 a 23 de *I - Tu es sacerdos* – *Três Motetinos n° 3*

A repetição do texto “Tu es sacerdos” ocupa 12 compassos da peça (todos se iniciam em anacruse). Em cada uma das vezes em que aparece, é cantado por duas vezes.

Podemos verificar pelos exemplos apresentados acima, que o compositor o mantém o centro tonal de ré e utiliza-se dos modos jônio (maior) e eólio (menor natural), realizando um intercâmbio modal:

Exemplo 67 - modos sobre ré usados na peça *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Segundo Persichetti (2012, p. 30), o intercâmbio modal acontece “quando os modos se alteram e o centro tonal permanece”.

Ao iniciar a peça, todas as vozes cantam em uníssono oitavado da nota ré. Nos três primeiros compassos, a escrita desse início se divide em pares vocais: entre as vozes agudas (sopranos e tenores) e graves (contraltos e baixos), que, respectivamente, cantam a mesma melodia em uníssono oitavado. Entre os pares vocais formam-se intervalos de 2ª maior no primeiro tempo do compasso.

Ao cantar a palavra “sacerdos”, na metade do segundo tempo, os pares vocais cantam intervalos de 4ª justa (lá-ré), o que forma um acorde de ré sem a 3ª. Após a respiração para a repetição do texto, as vozes o iniciam, repetindo as notas cantadas na sílaba “dos” e, quando cantam “es” no primeiro tempo do compasso 3, formam, entre os pares vocais, intervalos de 5ª justa. Posteriormente, as vozes de sopranos, contraltos e tenores cantam notas “pedais” na palavra “sacerdos”, enquanto a voz dos baixos se movimenta em uma linha descendente em direção à nota ré³. Toda a sonoridade gerada na primeira apresentação do texto, com segundas maiores, quartas e quintas justas e a melodia descendente do baixo na repetição (como um canto gregoriano), nos remete a uma sonoridade modal. Afirma Persichetti (2012, p. 127) que “a omissão de notas em quaisquer unidades acórdicas ilumina a textura e contribui para a flexibilidade harmônica.” As vozes graves cantam o extremo da extensão vocal, já nos primeiros compassos da peça. Ao iniciar a anacruse do primeiro compasso, contraltos e baixos cantam suas notas mais agudas da extensão vocal na peça. Em seguida, na metade do terceiro compasso, a voz de contralto, ao cantar a palavra “Sacerdos”, canta sua nota mais grave (mi³), assim como o baixo (ré³), que, ao cantar a sílaba “dos” da mesma

palavra, chega a sua nota mais grave da extensão vocal (Exemplo 64). As vozes cantam direcionadas para o grave neste trecho, e, ainda, a voz de sopranos, nos compassos 3 (inicia a frase na anacruse do compasso) e 4, canta repetição da voz de contralto no compasso 1.

Quando inicia a segunda parte, com a retomada do texto “Tu es sacerdos” nos compassos 10 a 14 (Exemplo 65), a figuração do motivo rítmico melódico empregado no texto não se altera, e a indicação de dinâmica se mantém como da primeira vez, em *f*; os compassos 11 e 12 repetem os compassos 1 e 2, ambos iniciando a frase em uníssono oitavado da nota ré na anacruse do compasso.

Há uma alteração na fórmula de compasso, de quaternário simples (4/4) para ternário simples (3/4) na sílaba “dos” da palavra “Sacerdos”, nos compassos 4 e 14.

Na repetição do texto “Tu es sacerdos”, tanto no Exemplo 64 como no Exemplo 65, há sinal de respiração para as vozes. Além de separar a repetição, em ambos os casos existe uma modificação da harmonia e, mesmo atuando com funções diferentes, direcionam-se para a região grave na repetição.

Para iniciar a terceira parte, o texto também é apresentado por duas vezes (Exemplo 66), há sinal de respiração antes da repetição, como das vezes anteriores, porém, o compositor altera o motivo rítmico-melódico, usa somente figuras de semínimas e mínimas, também modifica a dinâmica, iniciando *mf* e *crescendo*. Além disso, as vozes cantam em uma região mais aguda neste trecho. Notamos, ainda, que o acorde de lá menor que inicia esta terceira vez (segundo tempo do compasso 19) é uma repetição do último tempo do compasso 12 (Exemplo 65).

Somente as vozes agudas cantam em uníssono oitavado nesta terceira vez nos compassos 20, 21 e 22 (Exemplo 66). O uníssono oitavado da palavra “Tu” agora está após a respiração, quando inicia a repetição do texto, no último tempo do compasso 21, e não na primeira vez, como das vezes anteriores.

Após a apresentação do motivo rítmico-melódico da primeira parte, a voz de tenores articula o texto, cantando, nos compassos 5 a 7, a nota ré⁴, que atua como uma nota “pedal”:

Exemplo 68 - compassos 5 a 9 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Há ali a escrita de tercinas de semínimas, empregadas com a finalidade de melhor articulação do texto “secundum”, buscando uma proximidade do canto com a fala. A movimentação harmônica neste trecho acontece a cada dois tempos nos compassos e há um direcionamento de todo este trecho para o agudo.

Quanto à harmonia, aqui o compositor transita entre os modos jônio e eólio, apresentando inicialmente a 3ª menor para contraltos (compasso 5) e, posteriormente, nos compassos 6 a 8, a terça maior apresenta-se para o naipe nos dois primeiros tempos desses compassos. Ao iniciar o trecho, sopranos e baixos cantam uma melodia espelhada, criando uma aproximação entre as vozes.

Nos dois últimos tempos do compasso 6, ocorre uma superposição de intervalos de 4ªs (sib-mi-lá-ré). Segundo Persichetti (2012, p. 86), “os acordes com quatro notas são facilmente resolvidos nos acordes em terças quando duas vozes possuem movimento conjunto enquanto as demais permanecem fixas”. Podemos observar, ainda, que a mesma superposição de 4ªs se encontra invertida no segundo tempo do compasso 9, entre as vozes masculinas notas se forma um intervalo de 4ª justa (lá3-ré4), e as notas entre as vozes femininas um trítone (sib3-mi4). Esta segunda apresentação, com intervalo de trítone para as vozes femininas apresenta uma sonoridade de dominante, atua como uma expectativa, que se resolve na nota ré para todas as vozes, iniciando a segunda parte da peça, retomando o texto “Tu es sacerdos” (Exemplo 65).

Na passagem para iniciar o uníssono, a voz do baixo canta um salto de trítone ascendente (ré3-fá#4):

14

In ae -

In ae -

In ae -

In ae -

Exemplo 69 - compassos 14 a 15 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Posteriormente à apresentação do texto pela segunda vez, o compositor inclui um trecho em uníssono (oitavado) para todas as vozes nos compassos 15 a 18:

15

In ae - ter - num In ae - ter - num

In ae - ter - num In ae - ter - num

In ae - ter - num In ae - ter - num

In ae - ter - num In ae - ter - num

Exemplo 70 - compassos 15 a 18 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Esses compassos estão construídos a partir da escala hexatônica de tons inteiros em mi:

Tons inteiros

Exemplo 71 - escala de tons inteiros usados na peça *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Sendo assim, podemos perceber que a peça está construída não somente sobre o intercâmbio modal que se apresentou até o compasso 14, mas também sobre uma polimodalidade, pois “envolve dois ou mais modos diferentes sobre o mesmo ou diversos centros acústicos” (PERSICHETTI, 2012, p. 30). Como já indicamos, o compositor altera o centro tonal para mi nestes quatro compassos.

No compasso 16, todas as vozes cantam um salto ascendente, que também forma um intervalo de trítone (mi-lá#). Além disso, as vozes de sopranos e tenores cantam nesse trecho sua nota mais grave da extensão vocal (mi3). O uníssono e *f* para todas as vozes demonstram um nítido contato com o texto “in aeternum”, principalmente quando as vozes cantam as figuras de mínima pontuada nos compassos 16 e 18, realizando um efeito de “eco”, “distante”, “infindável”, “eterno”.

O compasso 17 é uma repetição do compasso 15. O compositor, nesse trecho em uníssono, aproxima ainda mais o texto da música, na segunda vez que escreve a palavra “aeternum”, deixando mais distante, em um salto direcionado para o agudo.

Ocorrem, neste trecho, outras modificações da fórmula de compasso, que se alteram de binário simples (2/4) nos compassos 15 e 17, para quaternário simples (4/4) nos compassos 16 e 18. Vemos que o motivo rítmico melódico não se modifica, apesar dessas alterações, que estão escritas em função da acentuação da sílaba tônica do texto “aeternum”.

Exemplos 72 - compassos 3 a 4 e compassos 15 a 16 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Para retomar o texto “Tu es sacerdos” pela terceira vez, a fórmula de compasso se altera novamente para binário simples (2/4) no compasso 19 e para quaternário simples (4/4) no compasso 20 (Exemplo 66). Aguiar escreve uma pausa de semínima no primeiro tempo do compasso 19, que tem função de transição. Segundo Ramos (1997, p. 136), “para se estabelecer uma transição é necessário que existam fatos musicais distintos, para que se possa abandonar um e introduzir outro”. Vimos que há diversas modificações para iniciar esta última parte, o silêncio atuou na passagem das regiões em

que cantavam no grave (uníssono) para uma região mais aguda; e também houve a alteração da dinâmica *f* no uníssono e agora em *mf*.

Caminhando para os cinco compassos finais da peça, encontramos uma pausa de semibreve que faz silenciar as vozes femininas no compasso 24:

The musical score for Exemplo 73 shows measures 24 to 28. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 in measure 24 to 2/4 in measure 26. The lyrics are: "In ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech". A red box highlights the first measure of the bass line in measures 24 and 25, where the bass voice sings a unison in *f* while the other voices are silent.

Exemplo 73 - compassos 24 a 28 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

Temos um uníssono em *f*, escrito para as vozes masculinas neste compasso, que retoma o motivo rítmico-melódico predominante desta peça. Os silêncios parciais escritos para as vozes femininas são de natureza timbrística. Segundo Ramos (2003, p. 144), “se um grupo de vozes graves é introduzido, calando as vozes agudas, o resultado timbrístico se altera em virtude da quantidade de harmônicos que aparecerão ou da mudança de tessitura”.

Além disso, há grandes semelhanças dos compassos 24 a 26 com os compassos 6 a 8 (Exemplo 68). No compasso 25, a voz de soprano atua como um “pedal”, canta somente a nota ré⁴, como a voz de tenores no compasso 6. O texto empregado nos dois trechos é o mesmo; no entanto, a figuração rítmica é modificada no compasso 24, em função de o último tempo do compasso prolongar (por meio da ligadura) a palavra “aeternum”.

Mais uma vez a fórmula de compasso se altera de quaternário simples (4/4) para binário simples (2/4), nos dois últimos compassos, onde a palavra “Melchisedech” é cantada pela única vez na peça. As vozes cantam suas notas mais agudas da tessitura nesses dois compassos, com exceção do naipe de contralto, que já havia cantado a nota

ré4 anteriormente no compasso 20 (Exemplo 66). É interessante que, na passagem do compasso 26 para o 27, todas as vozes cantam saltos ascendentes: sopranos, contraltos e tenores saltam uma 3ª maior, e a voz dos baixos salta uma 5ª justa.

Nos cinco compassos finais da peça, há um direcionamento para a dinâmica *ff*: quando as vozes femininas são introduzidas novamente no compasso 25, já iniciam em *ff*. Além da modificação do parâmetro dinâmica, a peça também caminha para um direcionamento vocal mais agudo dos últimos compassos: todas as vozes têm um direcionamento ascendente e, além disso, a peça termina com o acorde ré maior, na posição fundamental.

2.3.2 II – *Adoramus te Christe*

*Texto*⁹⁰:

*Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi,
quia per Crucem tuam redemisti mundum.
Per lignum servi facti sumus, et per sactan Crucem liberati sumus.
fructis arboris seduxit nos, Filius redemit nos.
Salvator mundi, salva nos;
qui per Crucem et Sanguinem
redemisti nos, auxiliare nobis,
te deprecatur, Deus noster.*

Tradução:

*Nós Te adoramos, ó Cristo, e Te bendizemos,
Porque por tua Cruz remiste o mundo.
Pela madeira (da árvore) fomos feitos escravos,
mas (pelo madeiro) da Cruz fomos libertados:
O fruto da árvore nos seduziu, o Filho de Deus nos redimiu.
Salvador do mundo, salva-nos,
que pela Cruz e pelo teu sangue nos remiste,
auxilia-nos, Te suplicamos, ó Deus nosso.*

O texto empregado nesta segunda peça, *II – Adoramus te Christe*, é composto por três antífonas que integram a quarta parte da liturgia da veneração da Santa Cruz, na Sexta-feira Santa⁹¹.

⁹⁰ Texto retirado da partitura.

⁹¹ Sexta-feira maior, Sexta-feira Santa ou Sexta-feira da Paixão é a celebração consagrada à lembrança da Paixão e Morte de Jesus Cristo. “É o único dia *alitúrgico* na Igreja lat., quer dizer, não se celebra nela a S. Missa” (SINZIG, 1976, p. 532).

A extensão vocal geral de *II – Adoramus te Christe* é de sol² a mi⁴:

Exemplo 74 - tessitura vocal de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

Conforme vemos na imagem acima, *II – Adoramus te Christe* está escrita em uma região central para todas as vozes. No início da peça há somente uma indicação de andamento $\text{♩} \pm 56$ e *mp*.

As figuras usadas pelo compositor são semibreves, mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias. Várias vezes encontramos as figuras de mínimas e semínimas pontuadas.

Ocorrem alterações na fórmula dos compassos, que se modificam entre quaternário simples (4/4), ternário simples (3/4) e binário simples (2/4), o que veremos posteriormente. Existe uma grande diversidade de mudanças em relação à intensidade em cada trecho da peça, como também silêncios que atuam com variadas funções que iremos discutir individualmente no decorrer desta análise.

A peça é composta de 36 compassos e está dividida em duas grandes partes: do compasso 1 ao 29 e do compasso 30 ao final. Vários aspectos se modificam, quando inicia cada texto da antífona, do que trataremos em exemplos específicos.

O compositor inicia a peça com as vozes sopranos, contraltos e tenores, em *mp*, silenciando a voz dos baixos. Nos compassos 1 e 2 e, posteriormente, 3 e 4, o texto “Adoramus te Christe” é repetido. É na repetição do texto que a voz do baixo é introduzida:

II - Adoramus te Christe

Antífona para sexta-feira maior

Ernani Aguiar

♩ ± 56

S *mp* A - do - ra - mus te Chris - te *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et

A *mp* A - do - ra - mus te Chris - te *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et

T *mp* A - do - ra - mus te Chris - te *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et

B *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et

Exemplo 75 - compassos 1 a 4 de II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3

Na repetição há mudança de dinâmica de *mp* para *mf*, para todas as vozes. A voz de soprano canta uma repetição dos compassos 1 e 2, com exceção do tempo da sílaba “te” da palavra “Christe”, que, ao ser repetida, tem duração de uma semínima. As vozes de contraltos e tenores também cantam repetições dos compassos 1 e 2, porém, os contraltos modificam o primeiro tempo do compasso 3 e os tenores repetem o compasso 1 a partir do terceiro tempo.

Só encontramos as repetições deste texto nestes primeiros quatro compassos da peça. O texto da primeira antífona segue nos próximos compassos, sem nenhuma repetição do texto que segue:

4

S *f* Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum

A *f* Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum

T *f* Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum

B *f* Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum

Exemplo 76 - compassos 4 a 11 de II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3

O texto da primeira antífona apresenta-se até o final do compasso 11. Notamos muitas mudanças de dinâmica nesse trecho, as vozes crescem em direção ao compasso 7, chegando a *f*, e depois decrescem nos compassos 10 e 11, chegando a *p*.

Algumas alterações cromáticas nas notas neste trecho são quase simultâneas, como ocorre no compasso 5: contraltos cantam, no primeiro e no segundo tempo, a nota dó3 natural e, no terceiro tempo, dó#3; em seguida, na colcheia do quarto tempo, na voz de tenores, a nota aparece natural novamente. Até o presente momento, não encontramos uma tonalidade definida para a peça. Conforme observamos no Exemplo 75, o primeiro acorde dos dois primeiros compassos da peça apresenta-se sem 3ª, quando o baixo é introduzido, e o texto é repetido; o acorde formado no primeiro tempo do compasso 3 é mi menor.

A harmonia se movimenta de forma rápida, cria, a todo o momento, expectativas que não se resolvem, apresentando uma instabilidade quanto ao centro tonal específico em toda a peça. No compasso 11, as vozes cantam um acorde de fá maior com 7ª menor, que está sozinho no compasso e apresenta uma sonoridade de acorde de dominante. O compasso seguinte inicia o texto da segunda antífona:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time. The lyrics are: "per lig-num ser-vi-fa-cti su-mus et per sanc-tan-cru-cem li-be-ra-ti su-mus". A red circle highlights a chromatic alteration in the second staff (Alto), measure 14, where the note changes from a natural to a sharp (F#).

Exemplo 77 - compassos 12 a 15 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

As vozes femininas cantam em uma região grave, aproximando-se de uma sonoridade mais “escura” para a emissão vocal neste trecho. A voz de sopranos canta sua nota mais grave da extensão vocal no compasso 12 (ré3). Além disso, a harmonia contribui neste trecho para esse efeito timbrístico, o trecho apresenta-se na região de sol menor e traz o acorde de dó menor (subdominante), no início do quarto tempo do compasso 14, apresenta-se ampliado (dó maior). Há um crescendo para as vozes que

caminham em direção ao compasso 15, onde a voz dos baixos canta sua nota mais aguda da extensão vocal na peça (ré4).

O compasso 16 é iniciado pela voz dos baixos, que apresenta, no seu primeiro tempo, uma pausa de semínima, que tem a função de separar a textura homofônica da textura polifônica, que será apresentada nos próximos compassos:

16

(MISTERIOSO)

Fruc-tus ar-bo-ris se-du-xit nos se-du-xit nos

Fruc-tus ar-bo-ris se-du-xit nos se-du-xit nos

Fruc-tus ar-bo-ris se-du-xit nos se-du-xit nos

Exemplo 78 - compassos 16 a 19 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

As vozes de contraltos e tenores vão sendo introduzidas de forma somatória neste trecho, em que temos a indicação de *misterioso*. Os silêncios escritos para tenores, contraltos e sopranos viabilizam a polifonia como procedimento, permitindo que “a textura polifônica se realize” (RAMOS, 1997, p. 144). A voz de sopranos é a única que não canta neste trecho, o que revela novamente o recurso timbrístico usado pelo compositor, buscando uma sonoridade mais grave nestes quatro compassos.

No compasso 18, há uma alteração na fórmula de compasso, que se altera para ternário simples (3/4). A figuração rítmica para a voz de contraltos, que inicia neste compasso, se mantém mesmo com a alteração, e o texto “Fructus arboris seduxit nos” é repetido, conforme as vozes vão sendo iniciadas em cada compasso. As três vozes se encontram no compasso 19, há um decrescendo e, ao final do compasso, um sinal de respiração para as três vozes.

No início do compasso 20, ocorre outra alteração da fórmula de compasso, que retorna para quaternário simples (4/4):

20 *mf*

Fi - - li - us re - de - mit nos

mf

Fi - - li - us re - de - mit nos

mf

Fi - - li - us re - de - mit nos

mf

Fi - - li - us re - de - mit nos

Exemplo 79 - compassos 20 a 23 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

É interessante observar que este compasso também se inicia com uma pausa de semínima. Este silêncio tem a função de modificar o trecho em vários aspectos, como o retorno da escrita homofônica, que seguirá até o final da peça; a mudança de intensidade para *mf*; a mudança da figuração rítmica, que proporciona uma desaceleração natural do tempo, em relação aos compassos anteriores e também da harmonia, que inicia o compasso 20 no acorde de dó maior. Além disso, a voz de tenores canta uma figuração rítmica diferenciada dos outros naipes neste compasso.

A escrita para as vozes femininas permanece em uma região média grave nestes quatro compassos. Após a respiração, no compasso 21, contraltos iniciam a última frase da antífona, cantando sua nota mais grave da extensão vocal na peça (lá²). É interessante observar que, para finalizar este segundo texto, o compasso 23 apresenta um silêncio para todas as vozes (pausa de semínima) no último tempo do compasso. Como vimos no compasso 12, o compositor escreveu uma pausa de semínima para iniciar a segunda antífona e usou o silêncio como recurso novamente, para separar este do próximo texto.

As vozes iniciam o texto da terceira antífona em *f* e também apresentam uma pausa de semínima no primeiro tempo do compasso 24:

23

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos Qui per

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos Qui per

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos Qui per

27

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos

Exemplo 80 - compassos 23 a 29 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

Os dois silêncios, escritos em seguida, apresentam uma “função de ‘desunir’ partes” (RAMOS, 1997, p. 137), separam o final da segunda antífona do início da terceira. Há uma alteração da dinâmica, da figuração rítmica e novamente uma modulação na harmonia. É interessante observar que, também desta vez, o acorde com função de dominante no compasso 23 não se resolve no esperado, inicia no acorde de lá maior.

Os compassos 26 a 29 apresentam alternâncias na fórmula de compasso: o compasso 26 se altera para ternário simples (3/4); o compasso 27, para binário simples (2/4); o compasso 28, para quaternário simples (4/4); e o compasso 29 altera novamente para binário simples (2/4). Podemos notar que as alterações acontecem em função da acentuação do texto.

Após a pausa de colcheia no segundo tempo do compasso 26, contraltos, tenores e baixos iniciam o texto “qui per crucem et sanguinem tuum redemisti nos”, cantando um uníssono da nota ré nas duas últimas colcheias do compasso 26 em *p*. Ao cantar a nota do uníssono, a voz de tenores chega a sua nota mais grave da extensão vocal na

peça (ré3). Notamos uma aproximação dos compassos 27 a 30 com os compassos 18 e 19 (Exemplo 78), onde o compositor aproxima o texto a uma sonoridade mais grave nestes compassos, apresentando um silêncio parcial para o naipe de sopranos, como já havia apresentado no texto da primeira antífona. Este silêncio parcial para a voz é de natureza timbrística onde “a principal alteração é nitidamente o timbre” (RAMOS, 1997, p. 144).

Os compassos 27 a 29 apresentam uma alteração de andamento estrutural, que se concretiza em função do tempo das figuras, que vão aparecendo de forma alargada. Outro sinal de respiração é escrito no final do compasso 29. Neste caso, o sinal está cumprindo também uma função de separação, pois, para os últimos compassos da peça, não há pausa no primeiro tempo, como vimos nas vezes anteriores. Na maior parte dos exemplos aqui vistos, há o sinal de respiração e a pausa em sequência, fazendo com que a respiração tenha somente a sua função respiratória e que o silêncio empregado posteriormente atue em outras funções, como as de separação e de modulação.

Além da modificação da harmonia, que se mantém no centro tonal de sol maior nesses últimos compassos da peça, o compasso 30 traz uma nova alteração da fórmula de compasso, para quaternário simples (4/4), que se mantém até o final da peça⁹²:

Tônica = Sol maior

30 (DOLCE)

Au - xi - li - a - re no - bis te - de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Au - xi - li - a - re no - bis te - de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Au - xi - li - a - re no - bis te - de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Au - xi - li - a - re de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

T D₇ T D₇ T D₇ T D₇ D₉ D₃ D₃ D₇ T^{7c} T⁶

Edição: Mariana Hammerer

Exemplo 81 - compassos 30 a 36 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

⁹² Realizamos uma análise funcional deste trecho para melhor visualização do encaminhamento final da peça, já que aqui se define um centro tonal específico e ainda temos o acorde de dominante e tônica nos compassos finais.

Encontramos também neste compasso a indicação *Dolce*. O naipe de baixos atua como um “pedal”, cantando a nota sol², do compasso 30 ao compasso 33 (nota mais grave da sua extensão vocal na peça). Como o naipe canta as figuras de forma “ampliada” em relação às outras vozes, canta somente as palavras “Auxiliare deprecatur”.

É interessante observar que os compassos 32 e 33 são repetições dos compassos 31 e 32, havendo somente modificação no texto. No primeiro e no segundo tempos desses compassos, as vozes cantam o acorde de sol maior e, no terceiro e no quarto tempos, cantam o acorde de dominante da dominante sem fundamental com sétima e nona.

Entre a passagem do compasso 33 para o compasso 34, todas as vozes cantam saltos ascendentes e de difícil execução. A voz de sopranos salta uma 8ª justa (mi³-mi⁴), a de contraltos salta uma 5ª diminuta (dó^{#3}-sol³), os tenores cantam um salto de 2ª maior (sib³-dó^{#4}) e a voz dos baixos canta um salto que ultrapassa uma oitava, canta um intervalo de 10ª menor (sol²-sib³). Ainda é interessante observar que as vozes saltam para cantar a inversão do mesmo acorde e, ainda, que no segundo tempo do compasso 34, o mesmo acorde aparece invertido novamente, onde a voz de sopranos canta um salto de trítone descendente (mi⁴-sib³), as vozes masculinas cantam saltos ascendentes, tenores cantam um salto de 3ª menor (dó^{#4}-mi⁴) e baixos cantam um salto de 2ª aumentada (sib³-dó^{#4}).

o intervalo característico de um tipo de harmonia está contido em qualquer outra espécie de harmonia, e pode vir à tona pela inversão intervalar. Em todas as alterações texturais, um intervalo pode ser constituído de forma a produzir, quando invertido, o intervalo característico da nova harmonia. (PERSICHETTI, 2012, p. 233)

O acorde de sol maior predomina nos dois primeiros tempos dos compassos 30 a 34; vemos sua permanência neste trecho final. Ainda, no penúltimo compasso, o compositor escreve o acorde de ré maior com 7ª (dominante) antes do compasso final, que finaliza com o acorde de sol maior com a 7ª maior e, posteriormente, sol maior com 6ª. A sonoridade causa uma ambiguidade neste último compasso, pois o mesmo acorde é visto como mi menor com a 7ª menor, porém a nota mi aparece para o naipe de

tenores no segundo tempo do compasso, além do naipe de baixo ter uma divisão, da nota sol (tônica), oitavada (sol²-sol³).

Nestes compassos finais temos o trecho mais agudo da peça; com exceção do naipe de baixos, os outros naipes cantam suas notas mais agudas da extensão vocal: sopranos, ao cantar a primeira inversão do acorde no compasso 34 (mi⁴), e, no compasso 36, contraltos (si³) e tenores (fã^{#4}).

2.3.3 III – *Corpus tuum Domine*

Texto:

Corpus tuum, Domine, quod sumpsi, et Sanguis, quem potavi, adhæreat visceribus meis:

et præsta; ut in me non remaneat scelerum macula, quem pura et sancta refecerunt Sacramenta.

Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum. Amen.

Tradução:

Concedei, Senhor, que vosso Corpo e vosso Sangue que recebi, me absorvam intimamente, e fazei que, restabelecido por estes puros e santos Sacramentos, não fique em mim mancha alguma de culpa.

Vós, que sendo Deus, viveis e reinais com Deus Pai e o Espírito Santo, por todos os séculos dos séculos. Amém.

O texto empregado nesta terceira peça é encontrado no Missal Romano (MISSALE ROMANUM, 1962, p. 413) como abluções, “o celebrante purifica primeiro o cálice e depois os dedos, e toma as abluções”.

A extensão vocal geral de *III – Corpus tuum Domine* é de sol² a mi⁴:

Exemplo 82 - tessitura vocal de *III – Corpus tuum Domine* – *Três Motetinos* n° 3

Podemos observar no quadro acima, que a extensão vocal da peça se apresenta em uma região mediana para todas as vozes. Na cópia da partitura que o compositor nos

enviou, encontramos a informação de que a peça é para “três vozes masculinas” e, no catálogo de obras, “três vozes iguais”. Perguntamos, então, a Aguiar em entrevista⁹³ para quais vozes masculinas ele havia escrito a peça. Ele disse ter pensado para “*tenor, barítono e barítono*”. E deixa liberdade para a formação do coro masculino para a *performance*, “*na verdade você pode fazer com tenor, barítonos, ou dois tenores e barítono, porque você vê, eu vou no máximo ao sol grave [...]. Tenor, barítono e barítono, isso aqui não precisa de baixo para cantar*”⁹⁴.

A peça é composta por 20 compassos e está organizada em duas partes, separadas pelo compasso 10, onde as vozes cantam em uníssono da nota ré. Escrita em ternário simples (3/4), a peça apresenta por várias vezes alteração na fórmula de compasso para quaternário simples (4/4):

Quadro 9 – Fórmulas de compasso de III – *Corpus tuum Domine - Três Motetinos n° 3*

Fórmula de compasso	Compasso											
Ternário simples (3/4)	1	7	8	9	12	15	16	17	18	19	20	
Quaternário simples (4/4)	2	3	4	5	6	10	11	13	14			

Fonte: Elaboração da autora a partir da partitura desta peça (Apêndice 2)

O quadro 9 demonstra que, em 9 dos 20 compassos da peça, a fórmula de compasso se altera para quaternário simples (4/4), o que significa quase metade do total. Assim como nas peças anteriores, as alterações estão em função da prosódia do texto. As figuras usadas pelo compositor nesta peça são mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias, e várias vezes encontramos as figuras de mínimas e colcheias pontuadas.

O compositor indica *Andante* e *mf* no início da peça e a inicia somente com a terceira voz, silenciando no primeiro tempo do primeiro compasso a primeira e segunda voz:

⁹³ Entrevista concedida a Mariana Hammerer, no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

⁹⁴ Não determinamos naipes de vozes masculinas para a peça, vamos referenciar, nesta análise, primeira voz, segunda voz e terceira voz, conforme apresentamos no exemplo das tessituras vocais.

III - Corpus tuum Domine

Para três vozes
masculinas

Ernani Aguiar

ANDANTE

Cor - pus tu - um Do - mi - ne quod sum psi - et san - gui - nis po - ta - vi A -

Cor - pus tu - um Do - mi - ne quod sum psi - et san - gui - nis po - ta - vi A -

Cor - - - pus tu - um Do - mi - ne A -

dhæ re - at vis - ce - ri - bus me - is Et praes - ta ut in me nom re - ma - ne - at

dhæ re - at vis - ce - ri - bus me - is Et praes - ta ut in me nom re - ma - ne - at

dhæ - re - at Et praes - ta ut in me nom re - ma - ne - at

Exemplo 83 - compassos 1 a 9 de *III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3*

É interessante observar, quanto à harmonia, que o compositor realiza um intercâmbio modal, mantendo o centro tonal de sol, utilizando-se dos modos jônio (maior) e eólio (menor natural):

Jônio

Eólio

Exemplo 84 - modos sobre sol usados na peça *III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3*

Vemos que a segunda voz apresenta a nota dó sustenido (alteração do quarto grau – característica do modo lídio sobre sol) na primeira colcheia do terceiro tempo; a alteração da nota se dá mais em função da sonoridade do que para afirmar outro modo sobre sol. Além de apresentar a nota dó natural já no próximo compasso, a nota dó não aparece em nenhum outro momento da peça com alterações. Há também a alteração

cromática da nota sol para a mesma voz, no compasso 3, onde ocorre o mesmo processo.

Ao cantar a nota (dó3), a segunda voz canta sua nota mais grave da extensão vocal na peça; neste segundo compasso, a fórmula já apresenta alteração para quaternário simples (4/4), que predomina até o compasso 6.

No compasso 9 há uma superposição, formada por intervalos de 4^{as} (dó – fá# – sib). Segundo Persichetti (2012, p. 80), “são possíveis três espécies de arranjo intervalar desse acorde em quartas com três notas: justo-justo, justo-aumentado e aumentado-justo”. Neste compasso, a sobreposição apresenta-se como aumentado-justo, em primeira inversão (fá# – sib – do).

A partir do compasso 3, as vozes crescem (<), em direção à frase “Adhereat visceribus meis” e, nos compassos 3 e 4, as vozes apresentam um direcionamento para uma região mais aguda, e a primeira voz chega a cantar sua nota mais aguda da extensão vocal na primeira colcheia do quarto tempo do compasso 3 (mi4).

Nestes mesmos compassos, ocorrem várias alterações nas notas, quase simultâneas, na atuação do intercâmbio modal. A primeira voz canta a nota si natural e, no terceiro tempo do mesmo compasso, a terceira voz canta a mesma nota bemol. E ainda, na passagem entre os compassos 5 e 6, a segunda voz apresenta alterações da nota fá: fá# e, posteriormente, natural.

No compasso 6, as vozes começam a se distanciar, de modo que a terceira voz chega a sua nota mais grave da extensão vocal (sol2). Sobre a palavra “meis” neste mesmo compasso, temos um decrescendo (>) para todas as vozes, que chega ao final do compasso com uma pausa de semínima. Esse silêncio atua como uma separação para o que segue e também para a mudança da harmonia. Segundo Ramos (1997, p. 137, destaques do autor): “No âmbito do discurso propriamente dito, entre partes, subpartes ou micropartes, a presença do silêncio poderá desempenhar a função de unir estas partes, quando terá uma função de PONTE ou poderá ter uma função de desunir estas partes, quando terá uma função de SEPARAÇÃO”.

No compasso 7 a fórmula de compasso se altera novamente para ternário simples (3/4) e há um tenuto⁹⁵ sobre cada uma das figuras de semínima – é como se o compositor “suspendesse” o tempo neste compasso. Ocorre um acelerando estrutural nos compassos 8 e 9, devido ao retorno da figuração rítmica das notas; estão empregadas somente figuras de colcheia, em todo o compasso 8 e no primeiro tempo do compasso 9, e a figura de semínima, no terceiro tempo do compasso 9.

Notamos outro silêncio total ao final deste compasso, que também atua como separação para o compasso 10; as três vozes cantam em uníssono a nota ré em *f*:

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in 3/4 time. The score is divided into measures 10 to 14. Measures 10 and 11 are circled in red. The lyrics are: 'sae - le - rum ma - cu - la quem pu - ra et san - cta re - fe - ce - rum sa - cra - men - ta qui.' The dynamics are marked 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano). The score is for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: 'sae - le - rum ma - cu - la quem pu - ra et san - cta re - fe - ce - rum sa - cra - men - ta qui.'

Exemplo 85 - compassos 10 a 14 de *III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3*

Este compasso apresenta-se com a fórmula alterada para quaternário simples (3/4). E há um acento sobre as sílabas principais das palavras “**sa**elerum **ma**cula”, que estão escritas nos primeiro e terceiro tempos do compasso, sobre a figura de semínima pontuada. Ao cantar este compasso, o naipe de tenores canta sua nota mais grave da extensão vocal na peça (ré3).

Este compasso separa a primeira parte da peça da segunda. Todas as vozes respiram ao final do compasso e, no compasso 11, o compositor inicia uma repetição da primeira parte, mantendo a fórmula de compasso quaternário simples. Além dessa modificação, a indicação de intensidade para este compasso também se modifica em relação ao compasso 1, as vozes iniciam o compasso 11 em *mp*. Ressalvamos aqui que a nota dó# não aparece nesta segunda parte e em nenhum outro momento da peça: quando as vozes cantam o compasso 12, a nota dó aparece natural, e o compasso contém alteração da fórmula para ternário simples (3/4).

⁹⁵ “Tenuto”, palavra italiana, significa “sustentada, demorada: as notas marcadas com *t.*, ou a sua abreviação *ten.* devem ser sustentadas segundo seu valor exato” (SINZIG, 1976, p. 574).

Vemos semelhança das vozes dos compassos 13 e 14 com os compassos 3 e 4. No compasso 14, a segunda voz canta a mesma sequência das notas (fã3-sol#3-lã3-sol#4) do terceiro e quarto tempos do compasso 3, porém altera a figuração rítmica, empregando duas semínimas para as últimas notas. O crescendo (<) também é empregado.

O próximo compasso, 15, apresenta-se como repetição do compasso 7, somente alterando o texto:

15

vi - vis et reg - na in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

vi - vis et reg - na in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

vi - vis et reg - na in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

Exemplo 86 - compassos 15 a 18 de *III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3*

O compasso alterna a fórmula de compasso novamente para ternário simples (3/4), e mantém-se assim até o final da peça. As notas, as figuras e ainda o tenuto se mantêm para todas as vozes. Todas as alterações de fórmulas de compasso estão em função da aproximação do acento tônico das palavras com os tempos fortes dos compassos. Vemos também, neste exemplo, que sobre o compasso 17 há outro crescendo (<), que caminha em direção ao *Amen* final da peça:

19

f A - - men

f A - - men

f A - - men

Exemplo 87 - compassos 19 a 20 de *III – Corpus tuum Domine – Três Motetinos n° 3*

O compositor escreve a indicação de intensidade *f* para os dois últimos compassos da peça. E, ainda, a voz de tenor mantém a nota ré4 para os dois compassos, atuando como um “pedal”, enquanto a segunda e a terceira voz cantam uma melodia em terças paralelas descendentes, que direcionam as vozes para uma região mais grave.

Este trecho final demonstra novamente esta ambiguidade presente na escrita de Aguiar, conforme encontramos em outras peças: as vozes formam um acorde sem a 3ª. O compositor afirma, em toda a peça, o intercâmbio modal, reforçando esse uso, inclusive nestes dois últimos compassos, na conclusão do texto.

2.3.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra *Três Motetinos n° 3*

No decorrer da análise, percebemos alguns aspectos que podem apresentar dificuldades na preparação ou na *performance* da obra *Três Motetinos n° 3*. Não vimos problemas quanto às extensões vocais – o compositor escreve em regiões confortáveis para cada voz, de modo que tanto as tessituras gerais como as individuais são confortáveis para os todos os naipes:

Quadro 10 – Tessituras vocais da obra *Três Motetinos n° 3*:

<i>Três Motetinos n° 3</i>	Tessitura Geral	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo
<i>I – Tu es sacerdos</i>
<i>II – Adoramus te Christe</i>
<i>III – Corpus tuum Domine</i>		<i>Três vozes masculinas</i>

Nas questões referentes às melodias das três peças, podemos encontrar dificuldades no ajuste da afinação em vários trechos das peças. Para as três peças, será necessária a compreensão da melodia individual de cada naípe, observando também a formação do bloco harmônico, pois vimos que o compositor se utiliza de intercâmbio modal, introduz outros tipos de escalas em trechos e, ainda, escreve vários trechos com modulações; vemos um deslocamento rápido das tonalidades. Segundo Persichetti (2012, p. 217), “o deslocamento rápido, contínuo, das tonalidades produz antes uma impressão de tonalidade deslocada que de modulação”. Ainda vimos, nas análises, que vários acordes são incompletos, não possuem 3ª, outros não possuem 5ª e outros, ainda, não possuem a fundamental.

Assim como na obra *Três Motetinos n° 3*, aqui também localizamos acordes que se apresentam em sequência invertida⁹⁶, como podemos observar nos compassos 13 e 14 da segunda peça, *II – Adoramus te Christe*:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) for the piece 'II – Adoramus te Christe'. The score covers measures 13 and 14. Red arrows indicate the inversion of the D minor chord across the measures. In measure 13, the notes are D (Soprano), F (Alto), A (Tenor), and B (Bass). In measure 14, the notes are B (Soprano), D (Alto), F (Tenor), and A (Bass).

Exemplo 88 - compassos 13 a 14 de *II – Adoramus te Christe* – *Três Motetinos n° 3*

Embora o naipe de tenores não apresente uma das notas invertidas do acorde de dó menor com 7ª menor formado nestes compassos, vemos que a nota sib3 para o naipe, no compasso 13, reaparece para o naipe no segundo tempo do compasso 14. A 6ª maior (lá3) nos dois primeiros tempos do compasso, com a terça menor no baixo, apresenta um colorido na sonoridade. O baixo, no segundo tempo, canta a nota dó em uníssono oitavado com o naipe de contraltos, deixando o acorde de dó sem a 3ª. Em seguida, o naipe de contraltos canta a 3ª menor (mib), passando pela 3ª maior (mi♯) na primeira colcheia do quarto tempo do compasso. É interessante observar a última colcheia do compasso: as notas para os naites formam, nesta passagem, um acorde com superposição de quartas, que aparece em segunda inversão (dó–fá♯–sib).

Encontramos outra inversão nos compassos 30 a 34:

⁹⁶ Os exercícios que sugerimos para trabalhar a inversão de um mesmo acorde específico, com a obra *Três Motetinos n°2*, seção 2.2.4, e ainda o exemplo 57 (sugestão de exercício) também podem ser aplicados para a preparação desta obra. Como vimos, as inversões são constantes, preparando o coro em várias tonalidades, e fica mais fácil a leitura e a compreensão musical de todo o conjunto de *Três Motetinos*.

Tônica = Sol maior

30 (DOLCE)

Au - xi - li - a - re no - bis te - de - pre - ca - nur De - us

Au - xi - li - a - re no - bis te - de - pre - ca - nur De - us

Au - xi - li - a - re no - bis te - de - pre - ca - nur De - us

Au - xi - li - a - re de - pre - ca - nur De - us

T D⁹ T D⁹ T D⁹ T D⁹ D⁹ D⁹

Exemplo 89 - compassos 30 a 34 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

O naipe de baixos mantém a nota sol como um pedal harmônico. E, no primeiro e no segundo tempo dos compassos 30 a 33, temos várias inversões do acorde de sol maior. O naipe de sopranos sempre canta um salto descendente de 6ª maior (si3-ré3). Tenores e contraltos têm maior movimentação de inversões, o naipe de contraltos ora canta um salto de 6ª menor descendente (sol3-si2), como no início dos compassos 30 e 32, ora canta um salto descendente de 3ª menor (ré3-si2), no início dos compassos 31 e 33. Independentemente do salto, no terceiro e no quarto tempos dos compassos 31 e 33, o naipe canta um salto de 2ª maior ascendente (dó#3), mesmo salto que canta para o terceiro tempo dos compassos 30 e 32; e, para estes, no último tempo, ainda canta outro salto ascendente, de 3ª menor (dó#3-mi3).

O naipe de tenores também canta saltos descendentes; no início dos compassos 30 e 32, canta uma 5ª justa descendente (ré4-sol3) e, nos compassos 31 e 33, salta uma 3ª maior (si3-sol3). Após todos os saltos que citamos do naipe, no terceiro e no quarto tempos dos compassos, o naipe sempre canta a nota sib3. Vemos que o naipe de tenores pode apresentar dificuldades no ajuste da afinação vocal em todo o trecho. Observemos agora a sequência de notas para o naipe nos compassos 30 e 31: ré4 – sol3 – sib3 – si#3 – sol – sib. Sendo assim, a nota sol2, “nota parada” para o naipe de baixos, é fundamental para auxiliar os outros naites na manutenção da afinação em todo este trecho.

O uso de notas que têm função de “pedal”, como vimos no exemplo acima, também é presente na primeira peça, *I – Tu es sacerdos*. Entretanto, não está para o

naípe de baixos, mas, como vimos na análise, para o naípe de sopranos e tenores nos compassos 1 e 2:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked 'Maestoso' with a metronome marking of '♩ ± 58'. The time signature is 4/4. The lyrics are 'Tu es sa-cer-dos Tu'. The Soprano and Tenor parts are circled in red, and the Alto and Bass parts are circled in green. The Soprano and Tenor parts show a descending melodic line, while the Alto and Bass parts show a more stable, pedal-like line.

Exemplo 90 - compassos 1 a 2 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n.º 3*

Podemos encontrar o mesmo exemplo, iniciando a anacruse do compasso 11 (Exemplo 65). É interessante observar que a melodia descendente para as vozes graves forma intervalos de 2ª maior no primeiro tempo do compasso 1 e, na metade do segundo tempo, forma intervalos de 4ª justa com as vozes agudas. Um exercício que pode auxiliar o coro na preparação deste trecho é manter as vozes agudas em uma nota pedal (conforme cantam neste exemplo), enquanto as vozes graves cantam uma sequência de notas descendentes, partindo do uníssono com as vozes agudas, chegando até o intervalo de 5ª descendente, como, por exemplo, com as sílabas [ma, me, mi, mo, mu]; todos os naípes iniciam em uníssono na nota sol na sílaba [ma], as vozes graves vão cantando a sequência das notas sol, fá, mi, ré, dó. Pode ir subindo a tonalidade de meio em meio tom com o coro, ou então, o regente indicar uma nota específica (pelo diapasão), para trabalhar essas particularidades em outros registros vocais, como também em várias tonalidades.

Encontramos, nesta mesma peça, três compassos em que a voz de tenores mantém a nota ré4 como um pedal:

5 *mf*
In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num
mf
In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num
mf
In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num
mf
In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num

Exemplo 91 - compassos 5 a 7 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n.º 3*

No compasso 5, contraltos cantam intervalos de 3ª menor em relação o naipe de tenores, depois 2ª maior; nos próximos compassos, a 3ª aparece maior para o naipe, e vemos que pode trazer um desajuste na afinação do trecho. Como vimos na análise, as várias alterações apresentam o intercâmbio modal, a nota si está bemol para os baixos, porém, quando sopranos cantam, nos dois últimos tempos do compasso 7, a nota é natural, alterando a mudança entre os naipes. O trabalho com a 3ª menor e maior pode ser resolvido com um exercício que envolva essa sequência de intervalos, seja em sequência, seja após mudar a tonalidade, por exemplo: sopranos, tenores e baixos podem cantar notas “paradas”: sopranos e baixos – a nota fundamental do acorde; tenores – a 5ª justa; e contraltos, a 3ª maior ou menor. Pode-se treinar o ajuste de 3ª maior e menor em sequência (3ªm, 3ªm, 3ªM, 3ªM, 3ªm, ou 3ªM, 3ªM, 3ªm, 3ªm, 3ªM) ou somente a 3ª maior e, quando alterar o tom, somente a 3ª menor:

S
A
[mi me ma mo mu]
T
B
[mi me ma mo mu]

Exemplo 92 - Sugestão de exercício

Podemos também iniciar o exercício sem a terça, apresentando somente a tônica para sopranos e baixos e a 5ª para contraltos e tenores, e apresentar a terça menor e posteriormente maior em naipes diferentes:

S
A
[mi me ma mo mu]

T
B
[mi me ma mo mu]

Exemplo 93 - Sugestão de exercício

Nas três peças, localizamos linhas descendentes, que podem ocasionar problemas quanto ao ajuste vocal na *performance* da obra. Retomaremos, a seguir, os compassos 1 a 4 de *I – Tu es sacerdos*:

I - Tu es sacerdos

Ernani Aguiar

Maestoso
♩ ± 58

S
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

A
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

T
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

B
Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

Exemplo 94 - compassos 1 a 4 de *I – Tu es sacerdos* – *Três Motetinos n° 3*

Podemos observar que todas as vozes cantam melodias descendentes neste trecho; entretanto, o naipe de baixos termina o compasso 4, cantando a nota ré³ uma oitava abaixo, que iniciou a peça (ré⁴). Realizar exercícios que trabalhem notas descendentes em sequência poderá auxiliar os cantores na percepção do ajuste vocal neste trecho:

[mi me ma mo mu]

Exemplo 95 - Sugestão de exercício

O trecho em uníssono para todas as vozes, no compasso 15 (Exemplo 70), também pode apresentar desajustes na afinação vocal. Na preparação da peça, para que os cantores acostumem com a sonoridade, cantar a escala de tons inteiros empregada neste trecho pode ser um recurso útil.

Na segunda peça, *II – Adoramus te Christe*, há um deslocamento muito rápido da harmonia e todos os silêncios atuam como separação e modulação. Além do silêncio parcial para o naipe de baixos ao iniciar a peça, há, ainda, dois momentos em que encontramos silêncios parciais para o naipe de sopranos. Nesses, notamos algumas dificuldades quanto à afinação para os outros naipes, nos compassos 16 a 19:

Exemplo 96 - compassos 16 a 19 de *II Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

E, nos compassos 26 a 29:

Exemplo 97 - compassos 26 a 29 de *II Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

Nos exemplos acima, nos dois casos, as vozes se apresentam em regiões graves e com várias alterações das notas. No Exemplo 96, a textura polifônica prevalece por meio dos silêncios empregados para cada naipe. É interessante observar a voz dos baixos, que inicia no segundo tempo, canta o salto de 5ª justa ascendente (dó3-sol3) e em seguida canta uma sequência de notas descendentes. As notas fá e sol e si bemol também se apresentam com alterações para o naipe, no mesmo trecho. Outra dificuldade de afinação pode-se apresentar para o naipe de baixos: entre o compasso 18 para o compasso 19, baixos têm um salto ascendente de 4ª diminuta (fá#3-sib3).

Entre o terceiro e o quarto tempos do compasso 17, tenores cantam um salto de trítone ascendente (láb3-ré). Quando contraltos iniciam no compasso 18, cantam somente intervalos de segunda menor (ré3-mib3). Segundo Persichetti (2012, p. 215), “as linhas melódicas em uma estrutura tonal podem ser livres a ponto de a harmonia implícita tornar-se evasivamente dissonante e de atingir um determinado ponto em que se perde a sensação de tonalidade.”

No exemplo seguinte, Exemplo 97, a instabilidade tonal é gerada pela ambiguidade apresentada pelo bloco harmônico. As sobreposições das notas geram uma sonoridade dissonante em todo o trecho. Observando o terceiro tempo do compasso 28, vemos que baixos e tenores formam intervalo de 2ª maior (sib3-dó4). No último compasso, as sobreposições das notas apresentam-se com a função de dominante, embora não estejam em seu formato tradicional (intervalo característico – trítone). O compositor opta por apresentar aqui a fundamental (ré), a 5ª (lá) e a 7ª (dó). Exercícios que trabalhem, em blocos harmônicos, a disposição de acordes sem 3ª ou sem 5ª e também a sua inversão poderão auxiliar o coro na preparação vocal deste e de outros trechos da peça:

S
A

[mi me ma mo mu]

T
B

[mi me ma mo mu]

Exemplo 98 - Sugestão de exercício

Como observamos nas análises, as três peças apresentam várias alterações da fórmula de compasso que estão sempre associadas à prosódia do texto empregado.

As passagens entre as três peças podem apresentar alguns desajustes na afinação entre a primeira peça, *I – Tu es sacerdos*, e a segunda, *II – Adoramus te Christe*. Com exceção do naipe de baixos, que inicia em silêncio parcial, os outros naipes cantam saltos descendentes: sopranos saltam descendentemente um intervalo de 5ª justa (fá#4-si3), contraltos saltam descendentemente uma 6ª menor (ré4-fá#3) e tenores têm o salto mais distante: saltam uma 7ª menor descendentemente (lá4-si3). Vimos que a passagem para a última peça, *III – Corpus tuum Domine*, ainda apresenta uma modificação da formação coral (três vozes masculinas). Esta é a única peça em todo o conjunto em que há essa alteração estrutural. Como já pudemos observar em vários exemplos, há momentos em que as vozes são silenciadas, e o compositor apresenta trechos com a formação do coro alterada, devido a esses empregos, mas são pequenos trechos em momentos específicos. No caso desta terceira peça, provavelmente o naipe de tenores irá cantar a primeira voz, a voz mais aguda da peça; na passagem, irão cantar um salto de 6ª maior descendente (mi4-sol3). O regente deverá dividir as outras vozes de barítonos e baixos para segunda e terceira voz. É interessante observar que o compositor escreve uma divisão no último compasso da segunda peça (Exemplo 81), colocando em 8ª a nota sol para o naipe. Para os cantores do naipe de baixos, que possuem uma extensão vocal e timbres mais agudos, provavelmente se encaixarão melhor na segunda voz da terceira peça, cantarão um salto de 4ª justa descendente (sol3-ré3). Os cantores que possuem maior extensão vocal e timbre graves provavelmente executarão a terceira voz, cantarão um salto de 3ª maior ascendente (sol2-si2).

Nossa edição:

Na edição da primeira peça, *I – Tu es sacerdos*, incluímos um sinal de respiração no final do compasso 14, antes de os naipes iniciarem o trecho em uníssono (Exemplo 69). Em entrevista, o compositor disse que seria ideal que as vozes não respirassem; entretanto, nos disse: “*mas para atacar esse uníssono aí, acho que precisa*”⁹⁷. Também

⁹⁷ Entrevista concedida a Mariana Hammerer em 8 de agosto de 2015 (Apêndice 5).

acrescentamos outra respiração no final do compasso 23 para as vozes masculinas, além de um *ff* para as mesmas vozes, no compasso 25.

Na edição da segunda peça, *II – Adoramus te Christe*, acrescentamos ligaduras de articulação no compasso 30, para o naipe de sopranos, e no 31 para sopranos, contraltos e tenores (exemplo 81).

Na edição da terceira peça, *III – Corpus tuum Domine*, acrescentamos o número 8, abaixo da clave de sol. A partitura foi escrita em papel pautado em que já vinha a formação para coro SATB. Aguiar nos disse em entrevista que “*o pior revisor é o compositor, vou dizer por quê: porque na minha cabeça tem um fá sustenido, eu não escrevo o sustenido, quando eu faço a revisão, eu ouço o fá sustenido, agora outra pessoa é que não vai ouvir [...]*”⁹⁸. Substituímos as duas figuras de colcheias no último tempo do compasso 14 por uma figura de semínima para a voz de contraltos (exemplo 85).

Ressalvamos que não encontramos gravações, versões e outras edições desta obra.

⁹⁸ Entrevista concedida a Mariana Hammerer em 8 de agosto de 2015 (Apêndice 5).

2.4 Três Motetinos n° 4

Os textos usados nas três peças desta obra fazem parte de um hino do século XII “*Sancti P. Bernardi Iubilus*”⁹⁹, atribuído a São Bernardo de Clairvaux (1090-1153). Cada peça se utiliza de duas estrofes do hino. Encontramos informações variadas em relação tanto ao texto quanto ao número de estrofes do hino, que se acredita ter por volta de 42 a 53 estrofes, dependendo do manuscrito.

Há notícia de que, no século XV, o texto do hino foi introduzido na liturgia para uso do ofício da Festa do Santo Nome de Jesus (primeira semana de janeiro) e ainda que foi dividido em três peças: “*Jesu dulcis memoria*” (Vésperas), “*Jesu rex admirabilis*” (Matinas), “*Jesu decus angelicum*” (Laudes)¹⁰⁰.

Quanto à escolha dos textos para esta obra e também para os *Três Motetinos* n° 5, Aguiar nos revelou em entrevista que, ao simpatizar com um texto, compunha sobre ele: “*Tanto o motetino 4 como o número 5, foi uma fase que eu pegava o texto, e pegava aqueles livrinhos de canto antigos, de cantos religiosos da Igreja Católica, e ‘- Eu vou fazer sobre esse texto’ - e acontecia. Tem um coro ‘-Quer fazer uma estreia?’ ‘- Quero’. ‘- Tá aqui!’*”¹⁰¹.

Conseguimos localizar vários textos do hino, inclusive outras obras, como, por exemplo, “O bone Jesu”, do compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), que apresenta a primeira estrofe da segunda peça, *II – Jesu sole serenior*, e ainda a primeira estrofe da terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*. Também encontramos composições de Rugierro Giovanelli (1560-1620) e de Felice Anerio (1560-1614) que usaram os mesmos textos empregados nas três peças dos *Três Motetinos*.

⁹⁹Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=hSlvr9Vu-CQC&pg=PA272&lpg=PA272&dq=https://archive.org/stream/rhapsodyofstbern00smit/rhapsodyofstbern00smit_djvu.txt

¹⁰⁰ “*Only in the 15th century the text is introduced in liturgy in connection with the Offices of the Holy Name of Jesus (first week of January): For this it was cut in three pieces: ‘Jesu dulcis memoria’ (Vespers), ‘Jesu rex admirabilis’ (Matins), ‘Jesu decus angelicum’ (Lauds)*”. Disponível em: <http://dick.wursten.be/dulcisjesu.htm>

¹⁰¹ Entrevista concedida a Mariana Hammerer em 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

Em diversas fontes encontramos o hino com palavras que divergem dos textos empregados nas peças de Ernani Aguiar. Sempre que isso ocorrer, indicaremos as divergências em nota de rodapé.

2.4.1 I – O Jesu mi dulcissime

*Texto*¹⁰²:

O Jesu mi dulcissime!

O spes spirantis animae

Te quaerunt piae lacrymae

et clamor mentis intimae.

Quocumque loco fuero

Meum Jesum desidero:

Quam laetus cum invenero,

quam felix cum tenuero.

Tradução:

Ó dulcíssimo Jesus!

*Ó esperança das almas dos que respiram*¹⁰³

A ti querem as piedosas lágrimas

e o clamor do íntimo da mente.

Onde quer que eu vá,

Meu Jesus, eu desejo:

Quão alegre quando o encontro,

Quão feliz quando o tenho comigo.

¹⁰² Texto retirado da partitura.

¹⁰³ A tradução também pode ser interpretada “dos que suspiram”, dependendo da cópia do manuscrito do hino de S. Bernardo de Clairvaux, pois encontramos a palavra “suspirantis” no lugar de “spirantis”. Encontramos outros textos com as palavras “et” e “meum” substituídas por “te” e “mecum”.

A extensão vocal geral de *I – O Jesu mi dulcissime* é de lá² a sol⁴:

Exemplo 99 - tessitura vocal de *I – O Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos n° 4*

A peça está escrita em uma região central para todas as vozes, como podemos observar na imagem acima.

Do ponto de vista da sua estrutura formal, a peça de 26 compassos, escrita em quaternário simples (4/4), está organizada em duas partes: a primeira, do compasso 1 ao 14; e a segunda, anacruse do compasso 15 ao final.

As figuras usadas pelo compositor nesta peça são mínimas, semínimas e colcheias. Encontramos várias vezes a figura de semínima pontuada e também a figura de mínima pontuada (no compasso 8). Predominam basicamente duas células rítmicas nesta peça: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ e $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$; encontramos, algumas vezes, variações das duas sequências que apresentamos.

Como algumas frases na peça se iniciam em anacruse, geralmente temos, neste tempo, a figura de semínima, gerando uma sequência de cinco semínimas consecutivas.

Localizamos a presença de um tema que aparece por duas vezes, iniciando cada parte da peça; inicia-se na anacruse do compasso 1 ao 4 o primeiro texto do hino e, na segunda vez que aparece, o tema está na anacruse do compasso 15 ao 18, onde inicia o segundo texto. O tema ocupa 8 dos 26 compassos da peça, sendo 4 compassos na primeira parte e 4 na segunda.

Nas duas vezes, o tema é iniciado somente com o naipe de sopranos:

I - O Jesu mi dulcissime!

Ermani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

S
O Je - su mi dul - cis - si - me! O

A
O Je - su mi dul - cis - si - me!

T
O Je - su mi dul - cis - si - me!

B
O Je - su mi dul - cis - si - me!

Exemplo 100 - compassos 1 a 4 de *I - O Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos* n° 4

14
in - ti-mac. Quo - cum que lo - co fu - e - ro

in - ti-mac. Quo - cum que lo - co fu - e - ro

8
in - ti-mac. Quo - cum que lo - co fu - e - ro

in - ti-mac. Quo - cum que lo - co fu - e - ro

Exemplo 101 - compassos 14 a 18 de *I - O Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos* n° 4

A voz de sopranos apresenta durante o tema um solo do naipe, que se inicia na nota mais grave de sua extensão vocal na peça (lá3). As vozes de contraltos, tenores e baixos atuam como uma resposta em forma de eco no último tempo do próximo compasso, reafirmada pela melodia do solo e pela repetição do texto; é cantada em uma região média grave e na mesma intensidade da voz de sopranos (*p*).

No momento da resposta dos naipes, a voz de sopranos é silenciada. É interessante observar que a voz do tenor canta a melodia das sopranos neste momento, tanto na primeira quanto na segunda vez em que o tema é apresentado. A voz de contralto também inicia na sua nota mais grave da extensão vocal desta peça (mi3).

Como revelam os exemplos acima, as notas e as figuras são as mesmas, com uma pequena modificação do terceiro tempo dos compassos 3 e 17, escritos para a voz de contralto. O compasso 3 tem uma semínima da nota lá3 e o compasso 17 tem duas

colcheias (lá3-sol3) para o mesmo tempo. A dinâmica se mantém *p* para as duas apresentações do tema na peça.

A pergunta e a resposta entre as vozes de sopranos e as outras três vozes se estendem nos compassos 5 e 6 em *mf*:

4 *mf* *p*

O spes! O spes! Spi - ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae,

mf *p*

cis - si-me! O spes! O spes! spi - ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae,

mf *p*

cis - si-me! O spes! O spes! spi - ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae,

mf *p*

cis - si-me! O spes! O spes! spi - ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae,

11 *f* *p*

et cla - mor men - tis, et cla - mor men - tis in - ti - mae. Quo -

et cla - mor men - tis, et cla - mor men - tis in - ti - mae.

et cla - mor men - tis, et cla - mor men - tis in - ti - mae.

et cla - mor men - tis, et cla - mor men - tis in - ti - mae.

Chord symbols: D_{a5} , T_{a3} , T_{s3} , S_5 , T_{t3} , D_7 , $+\text{T}$, $+\text{T}_3$, $+\text{T}_5$, S , D_7 , T_{a5} , S_6 , T , S_6 , T_3 , D_7 , T_4 , D_7 .

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 102 - compassos 4 a 14 de *I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4*

Todas as vozes se encontram a partir do acorde de lá menor (tônica), escrito no último tempo do compasso 6, onde passam a cantar homofonicamente, até a retomada do tema. Vemos, nestes compassos, um direcionamento em relação a intensidades que inicia em *p* (no compasso 6), *crescendo* (◀) nos compassos 9 a 11, chegando a *f* até o fim desta primeira parte.

Existe uma movimentação nos compassos 9 a 12 para as vozes masculinas, que estão sendo direcionadas da região grave à região aguda, cantando paralelamente. A voz dos baixos inicia o compasso 9, cantando a nota mais grave de sua extensão vocal na peça (lá2) e, no compasso 11, canta a nota mais aguda (si3). A voz de tenores já inicia

em uma região mais aguda e canta a nota sol⁴ no compasso 9 (nota mais aguda do naipe nesta peça).

As vozes femininas articulam o texto na mesma figuração rítmica que as vozes masculinas e também estão direcionadas para o agudo. A voz de sopranos canta uma sequência de meio em meio tom, que muda a cada compasso, dos compassos 9 a 12: dó^{#4}, ré⁴, ré^{#4} e mi⁴. A voz de contraltos canta duas notas a cada dois compassos: lá³ (compassos 9 e 10) e si³ (compassos 11 e 12).

Na anacruse do compasso 13, a voz de contraltos canta sua nota mais aguda da extensão vocal na peça (dó⁴). Todo o trecho vai sendo direcionado para o acorde de dominante no compasso 14. Como podemos perceber, a harmonia dessa primeira parte desenvolve-se entre a região de lá menor e lá maior. Segundo Brisolla (2006, p. 70), “a ampliação mais simples da tonalidade consiste na alteração do modo do acorde: de maior para menor e de menor para maior”.

Os sinais de respiração marcados entre esses compassos também separam o texto e atuam na transição entre os acordes das tonalidades maior e menor de lá. No compasso 8, o acorde é de mi maior (dominante com 7^a); após a respiração, as vozes iniciam no acorde de lá maior, transitando para a tonalidade maior. Após a respiração no final do compasso 10, a harmonia modifica-se novamente para o acorde de si maior (dominante da dominante com 7^a). Na última respiração neste trecho, último tempo do compasso 13, a harmonia também se modifica, e a frase vai se direcionando para o acorde de si maior com a sétima no baixo (dominante), que retoma o tema pela segunda vez, voltando à tonalidade de lá menor. Após a retomada do tema, não encontramos mais o acorde de lá maior.

As vozes caminham para os oito compassos finais da peça, onde predominam as duas figurações rítmicas que apresentamos no início da análise, permanecendo nos compassos 21, 23 e 25 e nos compassos 20, 22, 24, 26. No compasso 19, há uma variação da primeira figuração apresentada acima, no último tempo – duas colcheias:

18 *mp*
Me - um Je - sum de - si - de - ro: Quam lae - tus cum in -
fu - e - ro Me - um Je - sum de - si - de - ro: Quam lae - tus cum in -
fu - e - ro Me - um Je - sum de - si - de - ro: Quam lae - tus cum in -
fu - e - ro Me - um Je - sum de - si - de - ro: Quam lae - tus cum in -
T₃ S₆ T₅ S₃ T₅ S₅ S T₃ T₅

22 *mf* *rall*
ve - ne - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro.
ve - ne - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro.
ve - ne - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro.
ve - ne - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro, quam fe - lix cum te - nu - e - ro.
D⁷ D T₃ S₃ S₄ Ø₃ T₃ T₅ T₄ S (Ø[?]) T₅ D⁷ S₃ T

Exemplo 103 - compassos 18 a 26 de *I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos* n° 4

Com exceção do compasso 19, que inicia a frase no primeiro tempo do compasso, todas as outras frases continuam sendo iniciadas em anacruse, na última semínima de cada compasso.

As vozes cantam homofonicamente até o final da peça. É um trecho em que as vozes transitam entre as regiões graves e agudas da tessitura vocal na peça. As variações de dinâmica e as respirações marcadas para as vozes estão associadas ao direcionamento da região vocal dos naipes; quando as vozes cantam em *mp*, há um direcionamento vocal entre a região grave e média, respiram (ao final do terceiro tempo do compasso 22), e a dinâmica altera para *mf*; e as vozes direcionam-se para uma região média aguda, principalmente no compasso 23, onde a voz de sopranos canta a nota sol⁴, a mais aguda da extensão vocal da peça para o naipe. E, ainda, quando inicia o *decrecendo* (>), as vozes respiram novamente e direcionam-se para uma região mais grave novamente.

Quanto ao andamento da peça, podemos observar que no último compasso da peça, temos a indicação de *rallentando*, que altera o andamento neste final.

2.4.2 II – *Jesu sole serenior*

*Texto*¹⁰⁴:

*Jesu sole serenior,
et balsamo suavior,
Omni dulciore dulcior,
Prae cunctis Amabilior.
Cuius gustus sic afficit,
cuius dolor reficit,
In quem mea mens deficit,
Solus amanti sufficit.*

Tradução:

*Jesus, único entre os serenos
e bálsamo mais suave,
mais doce que qualquer doçura,
à frente de todo Amor.
Cujo sabor (hóstia?) tanto nos impacta,
que apazigua a dor,
em quem minha mente se abandona,
coragem única dos que amam.*

A extensão vocal geral de II – *Jesu sole serenior* é de sol² a mi⁴:

Exemplo 104 - tessitura vocal de II – *Jesu sole serenior* – *Três Motetinos n° 4*

¹⁰⁴ Encontramos alguns textos em que, no lugar da palavra “dulciore”, está “dulcore”; e também a palavra “cunctis” por “ceteris”, por “caeteris” e ainda por “et cunctis”, substituindo a frase “Prae cunctis Amabilior” por “Ceteris Amabilior” ou “Caeteris Amabilior” ou ainda “Et cunctis Amabilior”. Para “Cuius dolor reficit”, encontramos “cuius odor sic reficit”. Também, ao invés de “In quem mea mens déficit”, há “in quo mea mens deficit”; e as palavras “mens” e “mea” em ordem invertida: “in quo mens mea déficit”.

mudanças na intensidade – como crescendo (<) e de decrescendo (>) –, movimentação da harmonia, alterações de notas que direcionam os naipes para outras regiões, como podemos observar já nos primeiros compassos da peça, após a primeira respiração (primeiro tempo do segundo compasso), onde a voz de soprano canta um salto ascendente de 4ª justa (si3-mi4), chegando à sua nota mais aguda da extensão vocal na peça. Nestes primeiros compassos, a voz de sopranos, após todas as respirações marcadas, canta saltos ascendentes, embora todo o trecho esteja sendo direcionado para uma região mais grave.

Quanto à harmonia desses compassos iniciais, podemos observar o centro tonal em mi, em que o compositor se utiliza do modo frígio:

Exemplo 106 - modo frigio sobre mi – II – *Jesu sole serenor* – *Três Motetinos n° 4*

O compositor emprega uma sonoridade tonal quando apresenta o acorde de dominante de mi (si maior), no último compasso do exemplo apresentado. Ainda apresenta, ao final do mesmo compasso, uma pausa de expectativa, que fica suspensa pela sonoridade gerada pelo acorde de dominante. Com isso, as notas fá e ré apresentam alterações no compasso 7 (sustenido).

A voz do baixo é introduzida após o ritornelo, no início do compasso 8:

14

Cui - us gus - tus sic af - fi - cit, cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In

18

quem me - a mens de - fi - cit, So - lus a - man - ti su - fi - cit.

Exemplo 107 - compassos 8 a 22 de *II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4*

Podemos observar, quanto à harmonia, que o compositor apresenta uma sequência de acordes e não define um centro tonal específico. Com exceção do naipe de contraltos, sopranos, tenores e baixos possuem diversas alterações nas notas, de forma que sopranos apresenta as notas lá, si e ré tanto naturais quanto bemol. O naipe de tenores apresenta alterações nas notas si bemol, fá sustenido e sol sustenido. É interessante observar que o compositor utiliza-se de acordes tradicionais, porém apresenta uma harmonia onde, desde o início da peça, temos o uso de harmonia modal e tonal. Notamos várias semelhanças do compasso 13 com o compasso 7 (Exemplo 105), no compasso 13, o acorde de mi se apresenta maior e atua com função de dominante, usando inclusive a mesma figuração rítmica do compasso 7, onde vimos que a pausa de colcheia tem função de expectativa.

A partir deste compasso, não encontramos mais silêncios parciais em nenhum dos naites, até o final da peça. Assim como o início da peça, este compasso também se inicia em uma região grave, e aos poucos as vozes caminham para uma região média,

pouco mais aguda, na peça. As vozes masculinas cantam suas notas mais graves da extensão vocal na peça: tenores, no compasso 8 (fã#3), e baixos no compasso 9 (sol2).

A pausa de expectativa que citamos anteriormente (no final do compasso 13) separa também o texto que iniciará no compasso 14 “cuius gustus sic afficit, cuius odor sic reficit; in quem mea mens deficit, solus amanti sufficit”. Há uma proximidade com o centro tonal em lá, porém os acordes formados nos mostram uma combinação de campos tonais e modais. Os últimos três compassos da peça apresentam uma sequência de acordes que se relacionam entre si, porém não estabilizam um centro tonal definido: mi bemol maior, dó menor e sol maior. Em toda a peça, o compositor se utiliza de uma modulação transitória. Segundo Persichetti (2012, p. 218), “a modulação transitória é um importante meio de assegurar a variedade em passagens relativamente consonantes”. Quando chegamos ao último acorde, não o sentimos como um acorde de chegada. Segundo Persichetti (2012, p. 215-216), “a ambiguidade de qualquer acorde é tal que ele pode ser relacionado a qualquer dos doze centros tonais”.

Quanto à intensidade, temos variações em todo o trecho, iniciando com um crescendo (<) no compasso 8, em direção ao compasso 9, para que as vozes sejam conduzidas à sílaba forte da palavra “dulciore”. Ao final do compasso, temos uma respiração marcada entre a passagem para o compasso 10, que, embora não apresente mudança no acorde de sol menor, que está se cantando anteriormente há mudanças para as vozes masculinas na região da extensão vocal. Tenores e baixos cantam saltos ascendentes: a voz dos baixos canta um salto de 8ª justa (sol2-sol3), e a voz de tenores, que cantava a tônica do acorde oitavado com o baixo, salta uma 3ª menor, cantando, assim, a mesma nota (oitavada) da voz de sopranos.

As vozes masculinas e femininas cantam o compasso 10 de forma espelhada: sopranos e contraltos direcionam-se para o agudo, e tenores e baixos, para o grave, começando a criar um distanciamento entre as notas das regiões vocais. Enquanto há o movimento, as vozes crescem até o próximo compasso. Após a respiração no terceiro tempo do compasso, todas as vozes direcionam-se para o grave e decrescem até o compasso 13, onde termina o primeiro texto da peça.

A partir do compasso 14, temos outro crescendo (<), que caminha para a acentuação da palavra “reficit”. É interessante observar a voz dos baixos, ao cantar o

texto “cuius dolor sic reficit” nos compassos 16 e 17, quando canta uma sequência de notas ascendentes, chegando a sua nota mais aguda da extensão vocal (si³) na palavra “reficit”. Enquanto isso, os outros naipes articulam o texto sem nenhuma movimentação melódica: sopranos mantêm a nota si³, contraltos, fá^{#3} e tenores, ré³.

Todo esse trecho requer um acúmulo de energia por parte dos cantores, pela densidade da harmonia que é intensificada, nesses três compassos, com o crescendo; e, além disso, só há sinal de respiração marcado para as vozes após a palavra “reficit”, no compasso 17.

Até o final da peça, não encontramos mais nenhum sinal de respiração para as vozes. Nos compassos 20 e 21, temos um decrescendo (>) para o final da peça. Nos dois últimos compassos, 21 e 22, contraltos e tenores cantam suas notas mais agudas da extensão vocal na peça: contraltos, a nota si³; e tenores, a nota sol⁴. Além disso, a peça termina com um direcionamento para a região aguda.

2.4.3 III – *Jesu summa benignitas*

*Texto*¹⁰⁵:

*Jesu summa benignitas,
mira cordis iucunditas;
incomprehensa bonitas,
tua me stringat charitas.
Bonum mihi diligere, Jesum,
nil ultra quaerere,
mihi prorsus deficere,
ut illi queam vivere.*

Tradução:

*Jesus, bondade infinita,
Alegria admirável do coração,
Incompreendida bondade,
Tua caridade me envolve.
Meu bem é amar, Jesus
E não desejar mais nada;
Nada mais me falta
Para que possa viver.*

A extensão vocal geral de III – *Jesu summa benignitas* é de sol² a mi⁴:

Exemplo 108 - tessitura vocal de III – *Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos n° 4*

¹⁰⁵ Também encontramos versões da letra da palavra “Mira”, por “Mihi” e ainda palavras acrescentadas à frase “mira cordis iucunditas”, por “Mihi cordis iucunditas, forte, mei”. A palavra “Nil” também encontramos como “Nihil”.

A peça está escrita em uma região central para todas as vozes, como o quadro acima permite constatar. As notas mais agudas para voz de sopranos e contraltos estão em uma região média aguda para os naipes, não apresentando problemas quanto à extensão vocal da peça.

Composta de 28 compassos, a peça está dividida em duas partes: a primeira, do compasso 1 ao 15; e a segunda, do 16 ao final. Escrita em quaternário simples (4/4), apresenta uma alteração na fórmula de compasso para binário composto (6/4) somente no compasso 4, o que veremos posteriormente, no decorrer desta análise.

A peça possui a indicação de andamento *Circa* ♩ = 55 M.M. e também apresenta na armadura de clave alteração para a nota si bemol¹⁰⁶. A armadura também indica a tonalidade da peça, que tem o centro tonal em ré menor, porém, durante a análise apontaremos alterações em outras notas, inclusive a nota si, que aparece natural (♯); e também na nota fá, que se altera para fá sustenido em alguns momentos, ampliando a tonalidade de ré menor para ré maior.

A peça apresenta um tema inicial nos três primeiros compassos, que será retomado ao final da peça, na *codeta*.

Assim como a segunda peça, *III – Jesu summa benignitas*, inicia com silêncio parcial para a voz dos baixos, ao iniciar o tema:

III – Jesu summa benignitas

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

T_F S₃ T₃ S T_F T₃ +S T₃ :D₅ T_F +T :D_F T_a D D⁺ D

Exemplo 109 - compassos 1 a 7 de *III – Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos* n° 4

¹⁰⁶ Para uma melhor visualização dos exemplos de tessitura vocal, preferimos não colocar armadura de clave em nenhum dos exemplos, mesmo que esta peça e as três peças dos *Três Motetinos* n° 5 apresentem as alterações na armadura. Caso alguma nota possua alteração, escrevemos dentro do exemplo do naipe respectivo, assim como fizemos nas peças anteriores, que não apresentavam armadura de clave.

Sopranos, contraltos e tenores iniciam o tema da peça em uma região média grave, cantando em uníssono oitavado a nota ré em *p*, nos dois primeiros tempos do primeiro compasso. Observa-se que as vozes femininas cantam saltos ascendentes neste compasso, e a voz de tenores canta uma sequência de notas descendentes até o compasso 3. No primeiro tempo do segundo compasso, a voz de tenor canta a nota si natural e, em seguida, o si bemol, apresentando a primeira alteração da armadura de clave. Também encontramos a nota si natural (bequadro) em outros momentos da peça, que veremos posteriormente.

No último tempo do compasso 3, temos uma pausa de semínima que separa o compasso 3 do 4, em que a voz dos baixos é introduzida na peça. O compasso 4, já o mencionamos, apresenta uma modificação em relação à fórmula de compasso, que se altera para binário composto (6/4). Neste compasso, o texto “Jesu” é cantado em uma região mais aguda em *mf*. Sopranos, contraltos e tenores cantam saltos ascendentes de 4ª justa (vozes femininas) e tenores saltam um trítono. O naipe de baixos, introduzido neste compasso, canta a nota ré, que está em uma região média dentro da extensão vocal do naipe na peça. É interessante observar que a voz de tenores novamente canta a nota si natural (fã3-si3). Ao final do compasso, há outra pausa de semínima, que atua como no caso anterior: tanto em função da separação do texto como da harmonia e da mudança da região vocal.

O texto do tema inicial é repetido nos compassos 5 a 7, em que há a repetição do texto, da figuração rítmica, porém não há a repetição do tema inicial, e as vozes cantam em *f*. Desde o compasso 4, as vozes cantam em um direcionamento contrário ao do início da peça: as vozes masculinas cantam saltos ascendentes, enquanto as vozes femininas cantam saltos descendentes. A fórmula de compasso se altera, novamente, para quaternário simples (4/4) no compasso 5 e permanece até o final da peça. Os compassos estão em uma região mais aguda: as vozes femininas iniciam o compasso cantando suas notas mais agudas da extensão vocal na peça (sopranos, mi4, e contraltos, lá3); na última colcheia do compasso 6, os baixos cantam sua nota mais aguda da extensão vocal na peça (sib4). A indicação de intensidade *f* favorece a emissão vocal das notas agudas, permitindo aos cantores uma maior liberdade vocal, ao cantar este trecho.

No compasso 6, as vozes de contraltos e tenores também cantam notas que se alteram rapidamente, devido à sequência dos acordes formados nesse trecho: ré maior, dó maior, si bemol maior e lá maior. A voz dos baixos canta sua nota mais aguda da extensão vocal na última colcheia do compasso (sib3). Temos um decrescendo (>) em direção ao compasso 7, que apresenta, no último tempo, outra pausa de semínima, que novamente apresenta função de separação. Ao iniciar o compasso 8, encontramos uma nova indicação de intensidade para as vozes, *sfz*:

The musical score shows four vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are:
 mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, tu - a me strin - git cha - ri - tas,
 mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, tu - a me strin - git cha - ri - tas,
 mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, In - com - pre - hen - sa bo - ni - tas tu - a me strin - git cha - ri - tas.
 The piano part includes figured bass notation: T⁷ + S_T⁷ T S₃ S₅ + S S₃ + S.

Exemplo 110 - compassos 8 a 15 de *III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4*

A indicação de intensidade *sfz* está para a palavra “mira”, que é repetida no segundo tempo do compasso 9 (tempo fraco). A indicação de *sfz* também é repetida, reforçando o texto e também destacando a sílaba tônica da palavra. A dinâmica causa naturalmente uma modificação do tempo fraco do compasso, para tempo forte. No compasso 10, há outra alteração: bemol para nota mi, que primeiramente se apresenta para o naipe de baixos e posteriormente para os naipes de contraltos e tenores e é a nota mais aguda da extensão vocal do naipe na peça (mib4). As vozes caminham decrescendo em direção ao compasso 11, onde a voz de sopranos apresenta a nota si natural, novamente, e as vozes formam o acorde de sol maior.

No último tempo do compasso 11, as vozes masculinas iniciam, em *p*, o texto “incomprehença bonitas”. As vozes femininas são silenciadas. Nesta frase, vemos que na nota mi também aparece bemol para o naipe de baixos no compasso 13.

As vozes femininas são introduzidas novamente no primeiro tempo do compasso 14, iniciando ali em uníssono a nota mib3 em *p* (terça menor do acorde de dó), cantando uma melodia espelhada: sopranos para o agudo e contraltos para o grave, juntamente

com as vozes masculinas, que cantam linhas descendentes até o final do compasso 15. É interessante observar que nestes compassos temos alterações da nota mi, que aparece primeiramente bemol, formando o acorde de dó menor e posteriormente mi natural, formando o acorde de dó maior. No compasso 15, o naipe de contraltos é que canta a nota mi³ natural.

Ao final do compasso 15, temos sinal de respiração para todas as vozes e, no início do próximo compasso, estão empregados novos silêncios parciais nos compassos 16 a 18. Entretanto, estão escritos para as vozes masculinas. É interessante observar ainda, que, nos três compassos, as vozes femininas em uníssono, estão em *mf*:

The image shows a musical score for measures 16 to 18. It features four staves: two for male voices (Soprano and Alto) and two for female voices (Tenor and Bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of measure 16. The lyrics 'Bo - num mi - hi di - li - ge - re' are written under the male voice staves. The female voice staves show rests for measures 16 and 17, and a whole note for measure 18.

Exemplo 111 - compassos 16 a 18 de *III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4*

As vozes apresentam-se em uma região média grave neste trecho, o naipe de sopranos canta no compasso 17 sua nota mais grave da extensão vocal na peça (dó³). No primeiro tempo do compasso 17, as vozes cantam a nota mi^{b3} novamente. A figuração rítmica empregada nesses compassos é a mesma dos compassos 1 a 3 e também dos compassos 5 a 7 (Exemplo 109), apresentando, também, ao final do compasso 18, uma pausa de semínima para as vozes femininas.

A partir do compasso 19, todas as vozes retornam a cantar, homofonicamente, até o final da peça:

19 *f*

Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror - sus de - fi - ce - re ut il - li que - am vi - ve - re.

Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror - sus de - fi - ce - re ut il - li que - am vi - ve - re.

Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror - sus de - fi - ce - re ut il - li que - am vi - ve - re.

Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror - sus de - fi - ce - re ut il - li que - am vi - ve - re.

T, +S, T, S, (D), S, D, S, D⁷, D⁷, D⁷, T

Exemplo 112 - compassos 19 a 25 de III – *Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos n° 4*

Os naipes iniciam cantando em *f*, em uma região média grave, principalmente para as vozes femininas. Ocorrem novas alterações de notas neste trecho: no compasso 22, há, durante todo o compasso, a apresentação do acorde de ré maior, que atua com a função de acorde de dominante do acorde de sol menor (subdominante de ré menor – tonalidade da peça); no compasso 23, onde as vozes cantam este acorde, elas articulam o texto sobre a figuração rítmica empregada no compasso, mantendo a altura das notas, que estão apresentadas repetidas para cada um dos naipes. É interessante observar a voz dos baixos, único naipe que realiza um movimento de alturas neste compasso: canta um salto de 8ª justa descendente na última semínima do compasso (sol3-sol2).

O salto dos baixos inicia a última frase da peça e apresenta uma movimentação melódica ascendente para o naipe; contraltos também se movimentam ascendentemente a partir do primeiro tempo do compasso 24; tenores e sopranos só movimentam a última nota do compasso. A partir deste compasso, há decrescendo (>) para todas as vozes, que apresentam no compasso 24 o acorde de lá maior com 7ª (acorde de dominante) e, no compasso 25, o acorde de ré menor (acorde de tônica).

Ao final da peça, na *codeta*, o compositor escreve um sinal de respiração para todas as vozes no final do compasso 25. Nos três últimos compassos da peça, temos uma *codetta*, onde é retomado o tema inicial da peça em *p*:

26 *p* Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.
p Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.
p Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.
p Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.
 S T S S T S S T T

Exemplo 113 - compassos 26 a 28 de III – *Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos nº 4*

A retomada do tema mantém o mesmo número de compassos, a figuração rítmica, a intensidade (*p*) e o texto. Os compassos finais apresentam algumas variações em relação aos compassos 1 a 3, como, por exemplo, a figuração rítmica do último compasso 28, que finaliza a peça em uma figura de semibreve. Nesta retomada do tema, há dois acréscimos em relação ao tema apresentado inicialmente: crescendo (<) e decrescendo (>); e o naipe de baixos, que não havia cantado na primeira vez, canta nesta segunda.

Quanto à harmonia, notamos que o compasso 26 se inicia com o acorde de sol menor, diferentemente do compasso 1, onde sopranos, contraltos e tenores iniciam o compasso em uníssono (Exemplo 109). Embora haja diferença das alturas para as vozes, vemos muitas semelhanças, como, por exemplo, o naipe de sopranos, que na repetição só modifica o segundo tempo do compasso 1, canta, no compasso 26, a nota fá³ ao invés de lá³ (compasso 1). O naipe de contraltos apresenta modificação no segundo tempo do compasso 26, onde canta a nota ré³ (no segundo tempo do compasso 1, o naipe cantava fá³), e também no terceiro e no quarto tempos do compasso 27 e no primeiro tempo do compasso 28 – o naipe mantém a nota ré³ em todo o compasso 27 e, no compasso 28, há uma semibreve da nota fá (que era cantada pelo naipe de tenores no compasso 3).

O naipe de tenores possui, em relação à primeira apresentação do tema inicial, uma modificação de toda a sequência das notas, e não apresenta nesta vez a nota si natural, somente bemol, no compasso 27. O naipe de baixos, que na primeira vez estava silenciado, apresenta-se na retomada do tema com uma linha melódica que está primeiramente descendente e depois ascendente, apresentando saltos. A peça finaliza no

compasso 28, onde vemos que as vozes masculinas cantam a nota ré (fundamental do acorde de tônica), contraltos finalizam a peça cantando a 3ª menor (fá3) e sopranos, a 5ª justa (lá3).

É interessante observar que não somente nesta peça, mas ainda nas outras duas, encontramos finais semelhantes quanto à dinâmica empregada: todas apresentam decrescendo para o último compasso. Na primeira e na segunda peças, o decrescendo inicia três compassos antes do último, e, como vimos nesta última peça, as vozes também decrescem nos dois últimos compassos.

2.4.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra *Três Motetinos n° 4*

Em todas as peças vimos que as extensões vocais para as vozes se apresentam em regiões confortáveis, como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 11 – Tessituras vocais da obra *Três Motetinos n° 4*

<i>Três Motetinos n° 4</i>	Tessitura Geral	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo
<i>I – O Jesu mi dulcissime</i>
<i>II – Jesu sole serenior</i>
<i>III – Jesu summa benignitas</i>

Observamos nas peças algumas recorrências de notas alteradas, sequências de melodias descendentes, saltos entre registros vocais, repetição de notas e as mudanças de dinâmicas que podem apresentar algumas dificuldades no ajuste da afinação vocal do coro no processo de *performance* da obra *Três Motetinos n° 4*. Percebemos que o caminho harmônico nas peças busca se aproximar de uma sonoridade tonal tradicional.

Em alguns momentos das peças, encontramos acordes formados sem sua estrutura tradicional. Na primeira peça, *I – O Jesu mi dulcissime*, em todo o compasso 4, contraltos e baixos cantam a nota mi oitavada, enquanto tenores cantam as notas ré-dó (Exemplo 100). O mesmo acontece no compasso 18, que é repetição do compasso 4 (Exemplo 101). Na segunda peça, *II – Jesu sole serenior*, ocorre, no último tempo do compasso 2, um acorde sem a 5ª (Exemplo 105); no mesmo trecho, podemos observar, no último tempo do compasso 6, um acorde sem 3ª. Na terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*, temos um acorde formado por três notas (si-ré-la) no primeiro tempo do segundo compasso (Exemplo 109). Esse acorde apresenta uma ambiguidade, como vimos na análise: a nota si, bemol pela armadura de clave, aparece alterada, natural (♯), nesta superposição de notas.

Nesta obra também encontramos nas peças alguns saltos que podem apresentar dificuldades de emissão vocal na questão do ajuste da afinação vocal, por exemplo, na

primeira peça, *I – O Jesu mi dulcissime*, o naipe de sopranos inicia no último tempo do compasso 4:

I – O Jesu mi dulcissime!

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

The musical score is for a four-part setting. It begins with a tempo marking of 'Circa ♩ = 55 M.M.' and the composer's name 'Ernani Aguiar'. The title is 'I – O Jesu mi dulcissime!'. The score consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'O Je - su mi dul - cis - si - me! O spes! O'. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A red circle highlights the 'O spes!' phrase in the Soprano staff, measure 4.

Exemplo 114 - compassos 1 a 5 de *I – O Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos n° 4*

O texto empregado, “o spes”, e a intensidade *mf* auxiliarão o naipe quanto à articulação e à colocação do som. Se notarmos as notas anteriores aos silêncios para o naipe, podemos observar que a última nota cantada pelas sopranos é uma 4ª justa abaixo (dó4) no compasso 2. Contraltos e tenores, no terceiro e no quarto tempos do compasso 4, cantam um intervalo de 9ª menor em relação à entrada de sopranos. Como há um grande distanciamento do naipe de sopranos em relação aos outros naipes, o que pode auxiliar as sopranos nesta entrada é pensar na nota mi3 do naipe de contraltos como uma 2ª menor. É preciso cuidado também com o apoio respiratório e a emissão, para que o som não ressoe no fundo da boca. Alguns exercícios podem auxiliar o coro neste tipo de desafio, como, por exemplo, trabalhar intervalos de 8ª justa e, na sequência, 9ª menor entre os naipes graves e agudos; todos iniciam em uma nota oitavada e, posteriormente os naipes agudos, cantam uma segunda menor ascendente:

The exercise shows two staves: Soprano (S) and Alto (A). The notes are: S: C4, D4, E4, F4, G4; A: C3, D3, E3, F3, G3. The syllables are: [mi me ma mo mu].

Exemplo 115 - de sugestão de exercício

Ainda na mesma peça, para o naipe de sopranos, notamos que, quando o naipe retoma o tema inicial da peça, no compasso 14, canta um salto de 5ª justa descendente, no final desse compasso:

14

in - ti-mae. Quo-cum que lo-co fu-e-ro

in - ti-mae. Quo-cum que lo-co

in - ti-mae. Quo-cum que lo-co

in - ti-mae. Quo-cum que lo-co

Exemplo 116 - compassos 14 a 17 de *I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4*

Neste caso, o naipe inicia literalmente a distância de uma 2ª menor em relação à nota anterior do naipe de contraltos. Deve-se cuidar com a entrada do naipe, pois, além de o salto ser descendente, os outros naipes estão silenciados nesta entrada e, em seguida, a melodia está ascendente. No último tempo do compasso 16, quando contraltos, tenores e baixos iniciam repetindo o texto do naipe de sopranos, baixos iniciam na mesma nota oitavada com sopranos; tenores cantam a nota lá, que sopranos iniciaram no solo. Deve-se ter cuidado com a entrada do naipe de contraltos, para que não inicie esta entrada com afinação baixa. O que pode auxiliar o naipe é pensar um salto de 3ª maior ascendente em relação à nota dó do naipe de sopranos.

Encontramos ainda, no compasso 23 um salto de 7ª menor ascendente para o naipe de sopranos (lá3-sol4):

23

fe - lix cum te - nu - e - ro, quam

fe - lix cum te - nu - e - ro, quam

fe - lix cum te - nu - e - ro, quam

fe - lix cum te - nu - e - ro, quam

Exemplo 117 - compassos 23 a 24 de *I – O Jesu mi dulcissime! – Três Motetinos n° 4*

Deve-se cuidar, neste salto, não somente do distanciamento, mas da afinação, embora a vogal [u] possa colaborar com a colocação vocal neste salto, favorecendo a mudança do registro. O naipe de sopranos terá que cuidar para não realizar uma emissão da vogal muito posterior, que pode apresentar uma baixa afinação do intervalo. Se observarmos a continuação do naipe, vemos que, posteriormente ao salto, canta uma melodia descendente, realizando um movimento de espelho com os baixos em todos os dois compassos.

As alterações presentes nas notas têm uma presença constante nestas peças. Na terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*, podemos observar, em alguns momentos, alterações para o naipe de tenores e também para o naipe de contraltos, nos 7 compassos iniciais:

III - Jesu summa benignitas

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

T_f S₃ T₃ T_f T₃ +S T₃ :D₅ T_f +T :D_f T_a D D⁺ D

Exemplo 118 - compassos 1 a 7 de *III – Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos* n° 4

É interessante observar que, a princípio, a alteração é para a nota si (bemol pela armadura de clave) natural. No naipe de contraltos, no compasso 6, percebemos uma alteração na nota fá, para fá sustenido, que, embora se apresente no primeiro tempo do compasso, está atuando em função de uma sonoridade e da sequência de acordes que já descrevemos na análise da peça. Também ocorrem alterações para o naipe de tenores, sustenido para a nota dó, formando o acorde de dominante nestes compassos. Os semitons em sequência podem apresentar dificuldades no ajuste da afinação. Se observarmos ainda a segunda alteração da nota si para o naipe de tenores, notamos que o naipe canta um salto ascendente de trítono entre os compassos 3 e 4 (fá3-si3).

Encontramos outras alterações na peça, nos compassos 14 e 15, que não se apresentam em sequência, mas também são próximas, apresentando primeiramente o acorde de dó menor e, no próximo compasso, o acorde de dó maior:

Exemplo 119 - compassos 14 a 15 de III – *Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos nº 4*

Podem-se trabalhar, com o coro, exercícios harmônicos que apresentem alteração do intervalo de 3ª, iniciando maior e, posteriormente, menor, como no exemplo que apresentamos. A mudança pode ser inicialmente em cada um dos compassos ou, até mesmo, dentro de um mesmo compasso¹⁰⁷.

Na passagem entre os compassos 21 e 22 da mesma peça, há outros saltos que podem apresentar desajustes na afinação vocal: sopranos saltam uma 5ª justa ascendente (sol3-ré4) e contraltos, um trítano (dó3-fá#):

Exemplo 120 - compassos 21 a 22 de III – *Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos nº 4*

¹⁰⁷ As sugestões de exercícios (exemplos 92 e 93) que fizemos para trabalhar ajustes da 3ª maior e menor na obra *Três Motetinos nº3*, seção 2.3.4 também podem ser aplicados para a preparação desta obra.

Nas três peças encontramos melodias ascendentes, principalmente para o naipe de baixos, que cantam salto entre registros, mudam de região. Podemos observar a movimentação nos compassos 9 e 10 da primeira peça, *I – O Jesu mi dulcissime*:

mae Te quae-runt pi-ae la-cry-mae, et cla-mor men-tis, et cla-mor men-tis in-ti-mae. Quo

mae Te quae-runt pi-ae la-cry-mae, et cla-mor men-tis, et cla-mor men-tis in-ti-mae.

mae Te quae-runt pi-ae la-cry-mae, et cla-mor men-tis, et cla-mor men-tis in-ti-mae.

mae Te quae-runt pi-ae la-cry-mae, et cla-mor men-tis, et cla-mor men-tis in-ti-mae.

Exemplo 121 - compassos 8 a 14 de *I – O Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos n° 4*

Todo o trecho exige dos cantores um grande fluxo de ar contínuo, articulação, intensidade e cuidado com a afinação. É interessante observar que as vozes femininas cantam, do último tempo do compasso 8 até a respiração do compasso 12, uma sequência de notas ascendentes; as sopranos movimentam-se em semitons a cada compasso, e o naipe de contraltos mantém em dois compassos a nota lá³ e, nos outros dois, a nota si; crescem tanto na dinâmica empregada quanto para o agudo. As vozes masculinas, como revela o exemplo, apresentam uma maior movimentação, transitam mais entre as mudanças de registros. O crescendo para o *f* auxilia a emissão vocal para todos os naipes neste trecho. Entretanto, deve-se cuidar também para manter o apoio respiratório após a respiração do compasso 12, principalmente as vozes masculinas, que cantam melodias descendentes. Cantar exercícios com melodias ascendentes que iniciem em *p* e crescendo e, em sua continuação, descendentes, mantendo a dinâmica, pode auxiliar o coro nesta preparação:

[ma]

Exemplo 122 - de sugestão de exercício

Na segunda peça, *II – Jesu sole serenior*, encontramos uma movimentação ascendente somente para o naipe de baixos nos compassos 16:

16

cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In

cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In

cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In

cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In

Exemplo 123 - compassos 16 a 17 de *II – Jesu sole serenior* – *Três Motetinos n° 4*

O naipe canta uma sequência de saltos que chegam a uma oitava na extensão vocal, inicia em si₂ e vai até si₃ em um compasso. Deve-se ter cuidado, pois o naipe transita entre registros. Exercícios de extensão vocal podem auxiliar o naipe na colocação vocal de trechos como esse.

Na segunda peça, *II – Jesu sole serenior*, os compassos iniciais cantados em *p* apresentam um ritornelo, e não há diferentes indicações de dinâmica para a repetição (Exemplo 105). Entretanto, caberá ao regente definir um emprego de dinâmica para a segunda vez, para que não seja repetido da mesma forma.

Na terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*, o compasso 8 tem a indicação de *sfz*:

8

sfz mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas,

sfz mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas,

sfz mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, In -

sfz mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, In -

p

Exemplo 124 - compassos 8 a 11 de *III – Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos n° 4*

Essa mudança de dinâmica empregada nas notas das vozes femininas não favorece a execução da dinâmica; vemos que as vozes estão em regiões médias graves da extensão vocal na peça e podem, ao tentar executar a dinâmica, apresentar problemas na emissão vocal, como, por exemplo, realizar um esforço vocal, tensionar para obter mais volume, o que pode, certamente, ocasionar problemas no ajuste da afinação vocal (altura das notas). Assim como apontamos na análise da peça, a segunda vez que o *sfz* é empregado para as vozes, também acontece uma alteração na estrutura do compasso 9, pois a dinâmica está no segundo tempo do compasso.

Outros desajustes que podem ocorrer na *performance* desta obra são as passagens: deve-se cuidar entre a passagem da segunda para a terceira. Entre o último acorde de *II – Jesu sole serenior* e o primeiro acorde de *III – Jesu summa benignitas*, há um desafio para sopranos, contraltos e tenores, que cantam saltos descendentes e iniciam a terceira peça em uníssono da nota ré: sopranos cantam um salto de 8ª justa descendente (ré4-ré3), contraltos saltam uma 6ª maior descendente (si3 – ré3) e tenores cantam um salto de 4ª justa descendente (sol4-ré4).

Observando as análises, notamos que, nesta obra, só a terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*, possui uma alteração da fórmula de compasso. A peça, que é escrita em compasso quaternário simples (4/4), altera, no compasso 4, para binário composto (6/4):

Exemplo 125 - compasso 4 a 5 de *III – Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos n° 4*

O texto sugere uma subdivisão do compasso: o primeiro pulso tem dois dos seis tempos para a sílaba “Je”; a sílaba “su” possui três tempos; e o último tempo, a pausa de

semínima. Sendo assim, o padrão gestual de regência quinário simples (5/4) pode ser aplicado na subdivisão do texto e, junto ao corte, pode-se manter o 6º tempo “suspense” para a entrada do compasso seguinte, que altera para quaternário simples (4/4) até o final da peça.

Exemplo 126 - sugestão padrão gestual para o compasso 4 de III – *Jesu summa benignitas* – *Três Motetinos n° 4*

Embora o compositor tenha nos dito em entrevista¹⁰⁸ que esta obra “*não teve algo (específico)*” para sua composição, notamos que os três textos fazem parte do mesmo hino e, embora as estrofes não estejam em sequência, os textos se relacionam entre si.

É interessante observar ainda, que, de todas as peças do conjunto de *Três Motetinos* que estamos analisando neste trabalho, esta obra é a única em que todas as três peças, ao iniciarem, apresentam silêncios parciais para as vozes.

Informações sobre a edição

Ao longo da análise, fomos descrevendo as diferenças de palavras dos textos que encontramos, dependendo do manuscrito. Decidimos manter para nossa edição os textos das três peças conforme encontramos nas partituras manuscritas, enviadas a nós pelo compositor, pois não obtivemos uma única versão do hino que apresentasse todos os textos em sequência, da mesma forma que estão na partitura; e, além disso, como

¹⁰⁸ Entrevista concedida a Mariana Hammerer no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

afirmamos no início desta análise, o compositor disse ter retirado os textos de livros de cantos religiosos, e pode ter havido algum tipo de adaptação.

Outra observação sobre a edição é que, na terceira peça, *III – Jesu summa benignitas*, incluímos um sinal de respiração no compasso 11 para as vozes masculinas, antes de iniciar a frase “Incomprehensa bonitas” (Exemplo 110). Na partitura original, o texto anterior possui uma vírgula, e a próxima respiração para todas as vozes está somente no final do compasso 15.

2.5 Três Motetinos n° 5

2.5.1 I – In nomine Jesu

*Texto*¹⁰⁹:

*In nomine Jesu omne genuflectatur caelestium, terrestrium et infernorum,
et omnis lingua confiteatur quia Dominus Noster Jesu Christe.*

In gloria est Dei Patris.

Tradução:

A fim de que ao nome de Jesus todo joelho se dobre nos céus, sobre a terra e debaixo da terra, e que toda língua proclame que o Senhor é Jesus Cristo para a glória de Deus Pai.

(BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 2050).

O texto empregado nesta peça está na Bíblia, em Filipenses 2, 6-11, e é usado como antífona da entrada para a Missa votiva ao Santo Nome de Jesus (MISSALE ROMANUM, 2004, p. 636)¹¹⁰.

A extensão vocal geral de *I – In nomine Jesu* é de sol² a lá⁴:

Exemplo 127 - tessitura vocal de *I – In nomine Jesu* – Três Motetinos n° 5

A imagem acima mostra que a peça está escrita em uma região central para todas as vozes.

¹⁰⁹ Texto retirado da partitura manuscrita que o compositor nos enviou.

¹¹⁰ “*Proprium de sanctis, Sanctissimi Nominis Iesu, Die 3 ianuarii. Ant. ad introitum*”.

As vozes femininas iniciam a peça, cantando suas notas mais graves da extensão vocal: soprano (fá³) e contralto (ré³). Escrevendo esse silêncio para os baixos, o compositor destaca os timbres da região grave (tessitura) das vozes femininas.

No terceiro e no quarto tempos do primeiro compasso, a voz de sopranos e tenores canta uma oitava da nota sol, e a voz de contralto canta a nota ré³, fazendo com que o acorde de sol fique sem a terça. É interessante observar que o compositor escreve o acorde de tônica relativa (si bemol) para iniciar a peça.

O baixo é introduzido no segundo compasso, cantando a nota fundamental do acorde de ré menor (tônica), iniciando o texto cantado nos compassos anteriores, “In nomine Jesu”. Sopranos, contraltos e tenores cantam simultaneamente o texto “omne genuflectatur” nos compassos 3 e 4, iniciando o texto na anacruse do compasso. Temos um crescendo (◀) para todas as vozes, que inicia no último tempo do compasso 2.

Na repetição do texto “omne genuflectatur” há um desencontro de todas as vozes, os baixos iniciam no segundo tempo do compasso 4 e, sopranos, contraltos e tenores, no último tempo do mesmo compasso. As vozes decrescem (➤) nos compassos 6 e 7. Após a entrada do naipe de baixos no compasso 2, notamos que a harmonia se movimenta mais rapidamente. No compasso 6, as figuras de semibreve e mínima empregadas para as vozes causam um desacelerando estrutural, retendo o tempo em função das figuras alargadas.

Os sinais de respiração estão marcados para as vozes em lugares diferentes: sopranos, contraltos e tenores respiram ao final do terceiro tempo do compasso 7 e baixos respiram após o primeiro tempo do mesmo compasso, onde se retoma o tema inicial da peça em *p*:

É interessante notar que, quando as vozes masculinas iniciam o texto, no terceiro tempo do compasso 13, as vozes cantam paralelamente uma sequência de intervalos de 6^{as} descendentes, até o último tempo do compasso 14. No compasso 15, cantam em terças paralelas descendentes, até o terceiro tempo do compasso.

Nos compassos 16 e 17, as melodias das vozes masculinas transitam entre si, de modo que a sequência iniciada no compasso 16 para a voz de tenores (si, lá, sol, fa) é cantada na voz do baixo no compasso 17, e a sequência da voz do baixo no compasso 16 (ré, dó, si, lá) é cantada pelo tenor no compasso 17, uma oitava acima. Assim, as vozes masculinas cantam, paralelamente, intervalos descentes de 6^{as} nos compassos 16 e, no compasso 17, intervalos de 3^{as} paralelas.

A voz de tenor canta sua nota mais grave da peça, fã3, ao cantar a sequência que citamos acima (no compasso 15). Os próximos dois compassos, 18 e 19 são repetições dos compassos 16 e 17 para todas as vozes.

As vozes femininas, além do texto, cantam uma figuração rítmica diferenciada das vozes masculinas durante esses compassos como já dissemos anteriormente. Na anacruse do compasso 13 e até no terceiro tempo do compasso 14, cantam o texto “In nomine Jesu”. Os dois naipes iniciam na nota lá3, e sopranos mantêm um “pedal” da nota ré4 em todo esse texto, articulando as sílabas juntamente com o naipe de contraltos. Ao iniciar o texto “caelestium, terrestrium”, sopranos e contraltos cantam nos compassos 16 a 19, repetições do compasso 16. A figuração rítmica para as vozes também se altera nesses compassos, de forma que a primeira figura é uma semínima pontuada e valoriza a sílaba forte do texto, “cae**le**strium”, nos compassos 16 e 18, e “**ter**restrium”, nos compassos 17 e 19.

A partir do compasso 16, há a indicação de crescendo para todas as vozes, que crescem em direção ao compasso 20, quando todas as vozes cantam a palavra “infernorum” em *f*.

Na passagem do compasso 19 para o compasso 20, há um movimento de aproximação entre as vozes femininas, que cantam saltos descendentes, e as vozes masculinas, que cantam saltos ascendentes. O salto com maior nível de dificuldade certamente está escrito para a voz de sopranos, que canta um salto descendente de 5^a diminuta (ré4-sol#3). As vozes femininas e a voz de tenores cantam a mesma figuração rítmica que as vozes femininas já vinham cantando desde o compasso 16. Enquanto isso, o naipe de

baixos canta quatro semínimas, com acentos para cada uma das notas cantadas. Além disso, a voz dos baixos canta uma sequência de saltos de 8ª justa da nota si bemol (5ª diminuta do acorde de dominante da dominante com 7ª). O compasso 21 é uma repetição do compasso 20.

O compositor busca, em todo o trecho, fazer uma relação entre o texto e a música. As melodias das vozes masculinas, até o compasso 18, estão associando o movimento do texto “todo joelho se dobre” com as sequências de notas paralelas descendentes que já descrevemos anteriormente. As vozes femininas iniciam a sílaba tônica das palavras na nota mais aguda do compasso, porque o texto diz: “nos céus, sobre a terra”. Nos compassos 20 e 21, quando a música se refere ao texto “infernorum”, “debaixo da terra”, o compositor salta as vozes femininas para uma região mais grave e evidencia a dissonância da 5ª diminuta em destaque (acento).

É interessante observar que as vozes só respiram ao final do compasso 21. Todo o trecho apresenta mudanças significativas quanto à intensidade (*mp* – *crescendo* – *f*), em relação às vozes individuais, principalmente para vozes masculinas que transitam pelas regiões graves, médias e agudas da extensão vocal dos naipes na peça. O trecho exige um acúmulo de energia e apoio respiratório para manter a afinação. Além disso, vimos que o andamento indicado pelo compositor contribui, nesses aspectos, para a *performance*.

Ao iniciar o compasso 22, notamos novas mudanças significativas para a última frase desta primeira parte:

et om-nis lin-gua con-fi-te - a - tur qui-a Do-mi-nus nos-ter Je-su Chris - te.

et om-nis lin-gua con-fi-te - a - tur qui-a Do-mi-nus nos-ter Je-su Chris - te.

et om-nis lin-gua con-fi-te - a - tur qui-a Do-mi-nus nos-ter Je-su Chris - te.

et om-nis lin-gua con-fi-te - a - tur qui-a Do-mi-nus nos-ter Je-su Chris - te.

+T₅+T₃+S_r+T₃ S+T S S₅ T₃ T₄ T₃ S' T₃ T'₅ S D_r S'₃ S' D

Exemplo 131 - compassos 22 a 29 de I – *In nomine Jesu* – *Três Motetinos* n° 5

As vozes retomam a dinâmica do início da peça, cantando em *p*. O acorde de ré maior, que será a tonalidade da última parte, é apresentado aqui pela primeira vez na peça, com a quinta no baixo. Toda essa última frase da segunda parte também apresenta grandes mudanças na intensidade, as vozes iniciam em *p*, crescem em direção ao *f* nos compassos 28 e 29, sem nenhum sinal de respiração.

A voz dos baixos é a única voz que canta uma sequência de notas descendentes no compasso 26 e, ainda, do segundo para o terceiro tempo, canta um intervalo de trítano (mi3-sib2). Todo esse trecho caminha em direção ao acorde de lá maior (dominante), que fará a transição entre as tonalidades para a próxima parte. O acorde está escrito sem a 7ª (intervalo característico do acorde de dominante). O compositor escreve, para o compasso 27, a figura de semibreve para todas as vozes, o que automaticamente retém o tempo, causando um desacelerando estrutural. Ainda é interessante observar que a voz dos baixos canta novamente sua nota mais grave da extensão vocal da peça (sol2) e, no compasso 28, canta um salto de 8ª justa (sol3). Todas as vozes cantam notas agudas na finalização desta primeira parte.

Apesar de a terceira parte da peça iniciar no último tempo do compasso 29 (com as vozes masculinas), o compositor escreve uma pausa de semínima no final do compasso 28 e também uma fermata sobre a barra que divide os compassos 28 e 29:

28 Allegro (circa $\text{♩} = 70 \text{ M.M.}$)

te. In

te. In glo - ri - a est De - i Pa - tris, in

te. In glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris, in

te. In glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris, in

Tônica = Ré Maior

T S_a D₃ S_a S_a⁵ D

38

glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

T_s T_r S_a D_s D' T_a T_s S^e T

Exemplo 132 - compassos 28 a 48 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5*

Esses silêncios têm a função de separar as partes, porém, “no campo da harmonia, se, em cada margem, estivermos em uma tonalidade diferente e definida, o silêncio terá uma função de MODULAÇÃO” (RAMOS, 1997, p. 137, destaque do autor).

A fórmula de compasso se altera para ternário simples (3/4) até o final da peça, e a armadura de clave altera as notas dó e fá para dó# e fá#, indicando a tonalidade de ré maior. Todos os aspectos empregados para a passagem reforçam o contraste para esse trecho final, que é cantado todo em *f*.

Podemos perceber que o texto cantado nesta última parte “In gloria est Dei Patris” é repetido por quatro vezes durante os compassos 29 a 48. Como já apontamos anteriormente, o compositor silencia as vozes femininas, ao iniciar a terceira parte somente com as vozes masculinas. Na segunda repetição do texto, acrescenta a voz de contraltos e, na terceira vez, acrescenta a voz de sopranos. Todas as vozes cantam juntas a terceira e a quarta repetições do texto.

Os silêncios empregados no início para as vozes femininas geram, neste trecho inicial, uma textura polifônica; conforme as vozes vão sendo introduzidas, os silêncios desaparecem. Segundo Ramos (1997, p. 144), “o silêncio de certas vozes, em determinados momentos, permite que a textura polifônica se realize de forma variada e, com efeito, frequentemente viabiliza a polifonia enquanto procedimento”. Desta forma, os silêncios priorizam o resultado sonoro com relação aos timbres, destacando somente as vozes masculinas no início e introduzindo as vozes femininas gradativamente.

É interessante que, na última vez que o texto é cantado, homofonicamente, as vozes cantam em uníssono oitavado (último tempo do compasso 42 até o segundo tempo do compasso 45). A voz dos baixos, ao cantar a sílaba “glo” da palavra “glória”, canta a nota ré⁴, sua nota mais aguda de toda a peça.

Nos três últimos compassos, todas as vozes cantam suas notas mais agudas da extensão vocal da peça, que estão somente nesses compassos finais: sopranos (lá⁴), contraltos (fâ⁴), tenores (lá⁴) e baixos (ré⁴). A voz do baixo é a única que já havia cantado sua nota mais aguda anteriormente, conforme vimos no trecho em uníssono.

Esta última parte é direcionada para o agudo, tanto de forma somatória, iniciando com as vozes masculinas, depois contraltos e sopranos, como também para a escrita das notas musicais em cada naipe, como podemos visualizar, principalmente no último salto ascendente das vozes, em que todos os naipes saltam ascendentemente para cantar a palavra “patris”, nos três últimos compassos.

2.5.2 II – *O felix anima*

Texto

O felix anima, quae coelum possides ad coeli numina,

Ad Christi lumina, Ad Dei limina, triumphas.

*Tradução*¹¹³:

Ó alma feliz, que possuis o céu, que nos céus das divindades,

na luz de Cristo e no portal de Deus, triunfas.

A extensão vocal geral de *II – O felix anima* é de sol2 a fá#4:

Exemplo 133 - tessitura vocal de *II – O felix anima* – *Três Motetinos* n° 5

Como no exemplo acima, a peça está escrita em uma região central para todas as vozes. Ela apresenta armadura de clave indicando a alteração das notas si e mi para si bemol e mi bemol, respectivamente.

¹¹³ Fizemos uma tradução literal do texto, pois não localizamos nenhuma tradução do texto em português. Na partitura que o compositor nos enviou, a peça está dedicada “Para Giacomo Carissimi e Wolney Aguiar”. Localizamos a partitura da obra de Carissimi, onde encontramos traduções para o inglês e para o francês. Aguiar nos disse, em entrevista, ter se inspirado na composição *O felix anima*, de Giacomo Carissimi, “dediquei (O felix anima) ao Carissimi que me deu uma inspiração e pro papai que tinha morrido três meses antes” (Apêndice 7).

O andamento indicado para esta peça é circa $\text{♩} = 55 \text{ M.M.}$ Ela está escrita em ternário simples (3/4), que se altera para quaternário simples (4/4) somente em três compassos da peça, que veremos posteriormente.

Localizamos a presença de um tema que aparece por três vezes, iniciando cada parte da peça, sempre com alguma modificação. Ocupa 12 dos 31 compassos da peça: 4 compassos na primeira parte, 4 compassos na segunda parte e 4 compassos na terceira parte:

II - O felix anima

Emani Aguiar

Circa $\text{♩} = 55 \text{ M.M.}$

T₃ S₅ D₅ T₃ S₃ T₅ S T_a T₅ T

Exemplo 134 - compassos 1 a 4 de *II – O felix anima – Três Motetinos n° 5*

T S₅ T S₅ T S₅ T S₅ T

Exemplo 135 - compassos 9 a 12 de *II – O felix anima – Três Motetinos n° 5*

24 *p a tempo*

O fe - lix a - ni - ma O fe - lix a - ni - ma

p a tempo

O fe - lix a - ni - ma O fe - lix a - ni - ma

p a tempo

O fe - lix a - ni - ma O fe - lix a - ni - ma

p a tempo

O fe - lix a - ni - ma

T S₅ T S₅ T_{a3} T

Exemplo 136 - compassos 24 a 27 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos n° 5*

Como demonstram os exemplos acima, o texto “O felix anima” é sempre repetido nos temas. Também o encontramos na *codetta* (últimos quatro compassos da peça), que veremos posteriormente.

Ao observar os primeiros compassos da peça, no Exemplo 134, podemos ver que, assim como na primeira peça, o compositor escreve um silêncio parcial para a voz de baixos, ao iniciar o tema. As vozes femininas iniciam em *p*, em uma região média grave, e o naipe de tenores se inicia em uma região mais aguda. Como nos deixa ver o terceiro compasso, o naipe canta sua nota mais aguda da extensão vocal da peça (mib4).

Na segunda vez que o tema aparece, no compasso 9, a voz dos baixos é introduzida. O naipe canta apenas a nota sol3, como um “pedal”, que é, por sinal, a nota mais aguda da extensão vocal na peça cantada pelo naipe. Durante os quatro compassos, a voz articula o texto “O felix anima” uma vez, cada sílaba com a duração de dois tempos. As vozes de sopranos, contraltos e tenores repetem a mesma figuração rítmica dos primeiros compassos, porém vemos que as vozes iniciam em uma região mais aguda, em relação à primeira apresentação do tema, e cantam um movimento contrário à primeira apresentação do tema. Vemos, ainda, que as melodias estão direcionadas para a região grave.

Na terceira ocorrência do tema (Exemplo 136), as vozes de sopranos, contraltos e tenores cantam uma imitação dos compassos 1 a 4, com exceção da última figura, que, no compasso 27, é mínima e, no terceiro e no quarto tempos do compasso 4, são duas

semínimas. O baixo repete a nota “pedal”, que cantava, na segunda vez, uma oitava abaixo (ré2). A indicação *a tempo* no início do compasso 24 é em função do *rall* no compasso 23, que veremos mais à frente.

Nas três vezes em que o tema aparece, as vozes cantam em *p*, e somente nos compassos 3 a 4 temos indicações de crescendo (<) e de decrescendo (>).

Após a primeira apresentação do tema (Exemplo 134), a voz dos baixos continua silenciada, e as vozes de sopranos, contraltos e tenores cantam melodias direcionadas para a região mais grave da peça para as três vozes:

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and Bass. The lyrics are "a-ni-ma quae coe-lum pos-si-des Quae coe-lum pos-si-des". The score is written for measures 4 to 8. Below the staves, there are labels for the voices: T, S, T, D, S, T, S, T, D, T, S, T, D, T.

Exemplo 137 - compassos 4 a 8 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos n° 5*

As vozes cantam suas notas mais graves da extensão vocal nesse trecho: contraltos no compasso 5 (dó3), sopranos no compasso 6 (ré3) e tenores, no compasso 8 (mi3). É interessante observar que na anacruse do compasso 6, as três vozes cantam a nota ré (nota mais grave para a voz de sopranos na peça) em uníssono, para iniciar a repetição do texto “quae coelum possides”, que, na primeira vez, canta uma melodia descendente e, na sua repetição, a melodia é ascendente.

O compositor apresenta, então, o tema pela segunda vez, que, como já mencionamos, está em uma região mais aguda para todas as vozes. É interessante que não há sinal de respiração ao terminar a apresentação, (Exemplo 135), pois temos um silêncio total para as vozes no compasso 13:

13

cresc.

Ad Chris - ti lu - mi - na

cresc.

Ad coe - li nu - mi - na Ad Chris - ti lu - mi - na

cresc.

Ad coe - li nu - mi - na Ad Chris - ti lu - mi - na

cresc.

Ad coe - li nu - mi - na Ad Chris - ti lu - mi - na

T_a D_3 T T_a S^6 S_{r5} T_r

Exemplo 138 - compassos 13 a 18 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos n.º 5*

A voz de sopranos é silenciada em todo esse trecho. As vozes de contraltos, tenores e baixos cantam notas agudas em relação a suas tessituras vocais da peça, e, além disso, as três vozes cantam melodias ascendentes. Podemos perceber que o compositor procura nesse trecho um efeito na sonoridade e que a pausa de semínima empregada no primeiro tempo do compasso 13 tem ajuda nessa função, assim como de separar o texto do tema “o felix anima”, do texto “ad coeli limina”.

Todas as vozes se encontram novamente na anacruse do compasso 17, e as vozes vão cantando de forma espaçada a partir daí. Além disso, temos uma indicação de crescendo até o final dessa segunda parte.

As figuras de semínimas do último compasso estão ligadas até o primeiro tempo do compasso 19; posteriormente, encontramos outro silêncio total:

19

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas.

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas.

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas.

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas.

T +T S T_r D

Exemplo 139 - compassos 19 a 23 de *II – O felix anima – Três Motetinos n° 5*

Após o silêncio, as vozes iniciam a próxima frase, cantando a primeira nota em uníssono da nota ré. No compasso 20, a voz de contralto canta o si₃, natural, sua nota mais aguda da extensão vocal na peça, que tem como função, nesse caso, alterar o modo do acorde de sol menor para maior, quando as vozes cantam “Deus”.

No compasso 21 há uma alteração, na fórmula de compasso, para quaternário simples (4/4), o que acontece do compasso 21 ao 23, e depois retorna o ternário simples (3/4) até o final da peça. Percebemos que a alteração ocorre em função da prosódia do texto. No primeiro compasso alterado (compasso 21), as vozes cantam “**l**imina”, no primeiro tempo do compasso; posteriormente, no primeiro tempo dos compassos 22 e 23, a sílaba “um” da palavra “**t**riumphas”.

Todo o trecho está sendo direcionado a uma região mais aguda da peça: a voz de soprano canta a nota fá#₄ neste trecho, a mais aguda da sua extensão vocal na peça. Além disso, há um direcionamento da dinâmica, que no compasso 16 iniciou um *cresc.*, chegando a *f* no compasso 21 e a *ff* no último compasso, na repetição do texto “triumphas”.

Após as vozes cantarem o uníssono no último tempo do compasso 19, até cantarem o *ff* no compasso 23, a voz dos baixos sempre canta a nota fundamental dos acordes. Além disso, é interessante observar que, ao repetir a palavra “triumphas”, o compositor escreve o acorde de ré maior (acorde de dominante), que se apresenta sem a 7^a e sem o intervalo característico do acorde de dominante (trítono). Usa, assim, o acorde em

função da relação entre o texto e a música, aproximando a uma sonoridade sem dissonâncias, para a “alma que chega ao céu”, caminha para o agudo e *ff*. Para a repetição da palavra, o compositor ainda escreve uma alteração de andamento no compasso 23, *rall.*, e apresenta, ao final do compasso, uma fermata sobre a respiração marcada para as vozes. O andamento e a fermata enfatizam a separação entre os textos “triumphas”, no compasso 23, e a retomada do tema “o Felix anima”, nos compassos 24 e 25.

Podemos notar uma mudança significativa nessa passagem, para a retomada do tema em relação à sonoridade. Todas as vozes cantam saltos descendentes, retornando a uma região grave. A voz de soprano tem o salto mais distante em relação às outras vozes: salta um intervalo de 7ª maior descendente (fá#4-sol3).

Após a retomada do tema na terceira vez, temos uma *codetta* final da peça, que inicia no compasso 28, em *pp*:

24 *p a tempo* *pp* *pp*

O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a ni-ma O fe - lix a - ni - ma.

p a tempo *pp* *pp*

O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a ni-ma O fe - lix a - ni - ma.

p a tempo *pp* *pp*

O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a ni-ma O fe - lix a - ni - ma.

p a tempo *pp* *pp*

O fe - lix a - ni - ma O O fe-lix a - ni - ma.

T S₅ T S₅ T_{a3} T S T₅ S₉ T₅ D⁹ D⁷ +T

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 140 - compassos 24 a 31 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos n° 5*

O compositor escreve *a tempo* para a retomada do tema, e é interessante observar que a dinâmica dos últimos quatro últimos compassos também se mantém *pp*. Outro silêncio total antes do término da peça está no último tempo do compasso 28.

As vozes crescem ($\lessgtr$) sobre o compasso 29 e decrescem ($\gtrless$) sobre o compasso 30. Também é *pp* a dinâmica indicada no último compasso da peça, onde as vozes cantam o acorde de sol maior.

2.5.3 III – *Justorum animae*

Texto:

*Justorum animae in manu Dei sunt,
et non tanget illos tormentum malitiae.
Visi sunt oculis insipientium mori,
illi autem sunt in pace.*

Tradução:

*A vida dos justos está nas mãos de Deus,
nenhum tormento os atingirá.
Aos olhos dos insensatos pareceram mortos:
mas eles estão em paz.*
(BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p. 1108)

O texto empregado nesta peça está presente na Bíblia¹¹⁴, no Livro do Antigo Testamento, Sabedoria de Salomão 3, 1-3.

A extensão vocal geral de *III – Justorum animae* é de sol2 a mi4:

Exemplo 141 - tessitura vocal de *III – Justorum animae* – *Três Motetinos n° 5*

¹¹⁴ O livro da Sabedoria de Salomão é encontrado no Antigo Testamento, na categoria de livros poéticos e sapienciais.

Como podemos observar acima, a peça está escrita em uma região central para todas as vozes. Assim como as outras duas peças da obra, esta terceira também apresenta armadura de clave, indicando a alteração das notas si e mi para si bemol e mi bemol.

As figuras usadas pelo compositor nesta peça são mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias. Várias vezes encontramos as figuras de mínima e semínima pontuadas.

A peça, de 23 compassos, está dividida em duas partes: a primeira, do compasso 1 ao 14; e a segunda, do compasso 15 ao final. Durante a peça, há duas figurações rítmicas melódicas predominantes. O primeiro exemplo é predominante na primeira parte; e o segundo, na segunda parte:

Exemplo 142 - motivos rítmico-melódico predominante de *III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5*

Para esta terceira peça, o compositor indica *Allegro, sempre forte e festivamente*. A peça, escrita em binário composto (6/8), apresenta alterações na fórmula de compasso, para (9/8) e ternário simples (3/8) na primeira parte, que veremos no decorrer desta análise.

A peça se inicia com todas as vozes cantando o compasso 1 em uníssono oitavado:

III - Justorum Animae
In Festa Omnium Sanctorum

Ermari Agui

Allegro
sempre forte e festivamente

S
Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt

A
Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt

T
Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt

B
Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt et non

T₂ T₅ D T+S T₅ T_A T D₅ T

Exemplo 143 - compassos 1 a 5 de *III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5*

Os naipes de sopranos, contraltos e tenores, ao cantar a primeira nota do uníssono, cantam sua nota mais grave da extensão vocal: ré3. Há, porém, outro uníssono no segundo compasso, somente para as vozes agudas (sopranos e tenores).

O compositor usa o acorde de dominante menor por várias vezes nestes primeiros compassos da peça, aproximando a harmonia a uma sonoridade modal.

Na anacruse do compasso 6, encontramos um trecho com textura polifônica, e o compositor inicia o procedimento com o naipe de baixos:

5

sunt et non tan - get il - los tor-men-tum ma - li -

sunt et non tan - get il - los tor-men-tum ma - li - ti - ae

sunt et non tan - get il - los tor-men-tum ma - li - ti - ae il - los tor-

sunt et non tan - get il - los tor-men-tum ma - li - ti - ae et non tan - get il - los tor-

10

ti - ae vi - si sunt o - cu-lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri

vi - si sunt o - cu-lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri

men-tum ma - li - ti - ae vi - si sunt o - cu-lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri

men-tum ma - li - ti - ae vi - si sunt o - cu-lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri

Edição: Mariana Hammerer

Exemplo 144 - compassos 5 a 14 de *III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5*

As vozes vão sendo acrescentadas do grave para o agudo, primeiramente os baixos, depois tenores (compasso 6) e, por fim, as vozes femininas: contraltos iniciam no compasso 7 e sopranos iniciam no final desse compasso. Segundo Ramos (1997, p. 144), “se um grupo de vozes graves é introduzido, calando as vozes agudas, o resultado timbrístico se altera, em virtude da quantidade de harmônicos que aparecerão ou da mudança de tessitura”. À medida que as vozes vão sendo introduzidas, os silêncios vão desaparecendo.

A partir do compasso 8, o compositor utiliza-se de silêncios parciais para silenciar as vozes na sequência em que foram acrescentadas anteriormente: a voz dos baixos inicia o compasso com silêncio parcial; no compasso 9, a voz de tenores; e, no compasso 10, a voz de contraltos.

A fórmula de compasso se altera para ternário composto (9/8) no compasso 10. Ao final do compasso, as vozes de sopranos, tenores e baixos são silenciadas simultaneamente, e o compositor escreve uma melodia para o naipe de contraltos que inicia uma nova frase. Os silêncios escritos para as vozes se instauram “por filtragem: quando parte do conjunto se cala e parte continua” (RAMOS, 1997, p. 132).

No compasso 11, a fórmula de compasso altera novamente para binário composto (6/8), fazendo, assim, com que a sílaba tônica da palavra “oculis” seja acentuada novamente, na repetição do texto no primeiro tempo do compasso 12, pelos naipes de sopranos, tenores e baixos.

No compasso 13, um *ritardando* estrutural ocorre em função de as notas estarem escritas com a mesma duração. Esse compasso contraria a figuração rítmica principal da primeira parte e, automaticamente, retarda o tempo, retornando, no compasso 14, a célula rítmica com que se vai iniciar a segunda parte da peça.

A fórmula de compasso se altera para ternário simples (3/8) no compasso 14, onde as vozes cantam a palavra “mori”. Só então, temos respiração marcada para todas as vozes. Neste compasso o compositor escreve o acorde de tônica sem a terça, com a oitava da nota sol para as vozes extremas: sopranos e baixos, e a quinta entre contraltos e tenores.

Ao iniciar a segunda parte da peça, no compasso 15, a fórmula de compasso se altera novamente para binário composto (6/8) e assim permanece até o final:

il - li au - tem sunt in pa - ce,
il - li au - tem sunt in pa - ce,
il - li au - tem sunt in pa - ce,
il - li au - tem sunt in pa - ce,
T⁷ T T₅ +S⁷ +S T

Exemplo 145 - compassos 15 a 18 de *III – Justorum Animae – Três Motetinos nº 5*

Os silêncios parciais escritos para as vozes agudas, ao iniciar a segunda parte, estão em função da sonoridade do uníssono oitavado para as vozes graves (contraltos e baixos) que cantam em uma região aguda nos compassos 15 e 16. A voz de contraltos no compasso 15 canta sua nota mais aguda da extensão vocal da peça, dó4.

O texto “illi autem sunt in pace” é repetido por todas as vozes nos compassos 17 e 18. Os naipes de sopranos, contraltos e tenores cantam direcionados para a região aguda nesses compassos. As vozes agudas cantam suas notas mais agudas da extensão vocal: no compasso 17, o naipe de tenores (sol4) e, no compasso 18, o naipe de sopranos (mi4).

Temos outro trecho em uníssono para todas as vozes:

il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce_____
il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce_____
il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce_____
il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce_____
T⁷ +S⁶ T
Da capo "ad libitum"

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 146 - compassos 19 a 23 de *III – Justorum Animae – Três Motetinos nº 5*

Os compassos 19 e 20 são repetições dos compassos 15 e 16, e o uníssono agora é para todas as vozes, a fim de reforçar a sonoridade com as vozes agudas e, automaticamente, dar mais volume para esta repetição.

Há um movimento contrário que se inicia no compasso 21 em direção ao último compasso, onde a voz dos baixos canta sua nota mais aguda da extensão vocal da peça, ré⁴, no primeiro tempo do compasso. As vozes masculinas cantam uma melodia descendente, e contraltos mantêm a nota sol³ até o final da peça; a voz de sopranos canta uma melodia ascendente.

No compasso 22, as vozes graves e agudas cantam as notas em uníssono oitavado, formando intervalos de 5^a justa entre vozes masculinas e entre as vozes femininas. Novamente, o acorde de sol fica sem a terça. E, no compasso 23, contraltos, tenores e baixos cantam uníssono da nota sol e sopranos mantêm a nota ré⁴.

Temos, ao final da peça, *Da capo "ad libitum"*. Notamos, no catálogo de obras, que a duração desta peça é de 0'42, se cantada uma vez.

2.5.4 Aspectos técnicos e interpretativos da obra *Três Motetinos n° 5*

Quanto às extensões vocais das peças, observamos que o compositor escreve em regiões confortáveis, de modo que tanto as tessituras gerais, como as individuais são confortáveis para os naipes.

Quadro 12 – Tessituras vocais da obra *Três Motetinos n° 5*

<i>Três Motetinos n° 5</i>	Tessitura Geral	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo
<i>I – In nomine Jesu</i>
<i>II – O felix anima</i>
<i>III – Justorum animae</i>

As melodias das peças apresentam algumas dissonâncias, alterações de notas e várias sequências de melodias descendentes, saltos entre registros vocais, notas repetidas; e as muitas mudanças de dinâmica empregadas nas peças que podem apresentar dificuldades no ajuste da afinação do coro na construção da *performance* desta obra.

Em alguns momentos das peças, há acordes formados sem sua estrutura tradicional. Como revela a primeira peça, *I – In nomine Jesu*, no terceiro tempo do compasso 1, ocorre a formação de um acorde sem a 3ª, (Exemplo 128); no primeiro e no segundo tempos do compasso 37, existe um acorde sem a 5ª; e, no compasso 41, o acorde formado apresenta-se sem a 3ª e com a 7ª (Exemplo 132).

Na segunda peça, *II – O felix anima*, no compasso 27, o acorde do terceiro tempo do compasso também se apresenta sem a terça e, ainda, o compositor sobrepõe as vozes, de forma que as vozes agudas cantam em uníssono oitavado a nota ré, e as vozes graves cantam em uníssono oitavado a nota sol, formando, assim, entre as vozes masculinas e as vozes femininas, intervalos de 5ª justa (Exemplo 140).

Também encontramos acordes sem a 3ª na terceira peça, *III – Justorum animae*, no compasso 14. Os naipes de contraltos e tenores cantam em uníssono oitavado a nota ré, e sopranos e baixos, em uníssono oitavado a nota sol (Exemplo 144). O mesmo acorde de sol, sem a 3ª, aparece novamente nos compassos 22 e 23 (Exemplo 146), primeiramente, ele está na mesma sobreposição que citamos anteriormente (compasso 22); as vozes agudas cantando a nota ré e as vozes graves cantando a nota sol, ambos em uníssono oitavado. No último compasso (23), somente o naipe de sopranos canta a 5ª do acorde (ré), e contraltos, tenores e baixos cantam a nota fundamental, sol.

Alguns trechos apresentam possíveis problemas quanto ao ajuste da afinação, como ocorre na primeira peça, *I – In nomine Jesu*, do terceiro tempo do compasso 13 até o final do compasso 19:

The image shows a musical score for the piece 'In nomine Jesu'. It consists of four staves, each with a vocal line and lyrics. The tempo is marked 'Poco piu mosso (fino a ♩ = 70 M.M.)'. The dynamics are marked 'mp' and 'ancora'. The score includes a crescendo marking 'cresc.'. The lyrics are: 'In no - mi - ne Je - su cae - les - ti - um, ter - res - tri - um, cae - les - ti - um, ter - res - tri - um et su, In no - mi - ne Je - su cae - les - ti - um, ter - res - tri - um, cae - les - ti - um, ter - res - tri - um et su, om - ne ge - nu - flec - ta - tur om - ne ge - nu - flec - ta tur, om - ne ge - nu - flec - ta - tur et su, om - ne ge - nu - flec - ta - tur om - ne ge - nu - flec - ta tur, om - ne ge - nu - flec - ta - tur et'. There are red arrows pointing to specific notes in the third and fourth staves, and red circles highlighting specific notes in the fourth staff.

Exemplo 147 - compassos 13 a 19 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos nº 5*

As vozes masculinas cantam seqüências de notas descendentes. Neste exemplo, podemos ainda notar que, na passagem do compasso 16 para o compasso 17 na voz dos baixos, as vozes podem encontrar dificuldades na emissão vocal, pois, antes da próxima seqüência descendente, o naipe canta um salto de difícil emissão vocal, que está entre as mudanças de registros – um salto ascendente de 9ª menor (lá2-sib3). O mesmo salto ocorre entre os compassos 18 e 19 (que são repetições dos compassos 16 e 17). Como podemos observar, todo o trecho requer um cuidado com a afinação, a emissão e o apoio. Exercícios com melodias descendentes e alternâncias de todos os semitons (como o Exemplo 95) podem auxiliar o coro na preparação vocal deste e de outros trechos da peça. Vemos que, aqui, as frases das vozes masculinas passam várias vezes por mudanças de registro; exercícios com saltos ascendentes e descendentes também

auxiliarão as vozes na emissão vocal, se realizados desde uma perspectiva técnica, em que tanto subidas quando descidas sejam feitas a partir do registro superior: atingir ou sair do registro de baixo sempre preparado para estar no registro de cima, buscando uma unidade e a cobertura da passagem¹¹⁵.

Também notamos uma probabilidade de desajuste vocal na passagem do compasso 19 para o compasso 20:

Exemplo 148 - compassos 19 a 21 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos nº 5*

Criar para os cantores uma memória da sonoridade consciente do intervalo de trítone pode ser útil não só nesta peça como em qualquer outra peça em que as vozes cantem este intervalo.

A voz de soprano canta um salto de 5ª diminuta descendente (ré4-sol#3), o naipe de contraltos canta uma 4ª justa descendente (lá3-mi3), tenores cantam um salto de 4ª justa ascendente (lá3-ré4), a voz dos baixos salta uma 4ª justa (fá3-sib3). Ainda nos compassos 20 e 21, vemos que será difícil manter a afinação para o naipe de baixos, pois cantam em sequência saltos de 8ª justa da nota sib.

O preparador vocal ou o regente do coral poderá preparar essas mudanças com exercícios harmônicos de mudanças de acorde, como, por exemplo: em compasso quaternário, as vozes cantam em sequência um acorde maior, em posição fundamental nos primeiros três tempos; no quarto tempo, citamos como exemplo o acorde de sol

¹¹⁵ Os exercícios que sugerimos para trabalhar a melodias descendentes com a obra *Três Motetinos nº3*, seção 2.3.4, exemplo 95 e na obra *Três Motetinos nº1*, seção 2.1.4, o exemplo 31, sugerimos para trabalhar extensão vocal, também podem ser aplicados para a preparação desta obra.

maior: sol – baixos e sopranos, si – contraltos, ré – tenores e, no último tempo do mesmo compasso, um dos naipes, determinado por quem estiver realizando a preparação vocal, altera a nota que está cantando, para cantar a 7ª menor do acorde. Poderia, neste exemplo, o naipe de contraltos cantar a nota fá natural (7ª). Assim, o acorde de tônica se transforma em um acorde de dominante, que pode ser resolvido no próximo compasso, em dó maior com a 5ª no baixo (sol – baixos, dó – sopranos, mi – contraltos, sol – tenores):

Exemplo 149 - Sugestão de exercício

Desse modo, sopranos e tenores cantam saltos de 5ª justa descendente, baixos mantêm um pedal da nota sol e contraltos resolvem na terça maior do acorde. Pode-se, também, trabalhar os acordes com alterações, conforme está no compasso 20 da peça. O acorde que se apresenta, é de mi maior com 7ª, e a 5ª apresenta-se diminuta na voz dos baixos. No exercício que propusemos acima, o baixo poderia cantar a 5ª diminuta no acorde de dó maior, realizando uma alteração cromática (sol-sol#). Caso o exercício continue, o acorde de dó maior com a 7ª pode caminhar para o acorde de fá maior, com a 3ª no baixo; ou ré maior, com a 5ª no baixo, ajudaria também em outras dificuldades de alterações de notas, conforme vimos em outros exemplos.

Identificamos no compasso 26 um possível desajuste na afinação, novamente para a voz dos baixos:

26 *f* *Allegro (circa ♩ = 70 M.M.)*

nos - ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

nos - ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

nos - ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

nos - ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 150 - compassos 26 a 30 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5*

Em todo o compasso, o naipe canta saltos descendentes e, no terceiro tempo do compasso, canta um salto de trítono (mi3-sib2). Além disso, o trecho sugere um distanciamento da voz para os outros naipes: sopranos, contraltos e tenores cantam ao mesmo tempo melodias ascendentes. E, na sequência, o naipe canta um salto ascendente de 8ª justa.

A passagem do último compasso da primeira parte para o primeiro compasso da segunda parte também pode apresentar problemas na afinação vocal. Além de a peça ampliar a tonalidade de ré menor para ré maior, o naipe de tenores canta um salto descendente de 7ª menor (mi4-fá#3), para iniciar no último tempo do compasso 29. Vemos que o salto pode apresentar um problema não só no ajuste da afinação como também na emissão vocal, pois é um salto entre registros para o naipe. Para auxiliar na emissão vocal e na afinação, o naipe deve associar o salto a uma segunda maior (mi-fá#). Como temos os silêncios que atuam na separação dos trechos, o naipe pode, inclusive, cantar mentalmente o mi uma oitava abaixo (mi3) e depois iniciar o trecho na “segunda maior” (fá#3). O naipe de baixos também canta um salto descendente nesta passagem, de 5ª justa (lá3-ré3); o salto, em si, não apresenta dificuldades na emissão para o naipe, porém, deve-se cuidar para manter a afinação.

Todas as alterações de andamento empregadas nesta primeira peça, indicadas pelo compositor, auxiliam na execução da *performance*, principalmente a indicação “poco piu mosso” (fino a ♩ = 70) a partir da anacruse do compasso 13, pois vimos que as sequências de notas descendentes para as vozes masculinas, juntamente ao andamento mais andado facilita a manutenção da afinação em todo este trecho. Na parte final, a

partir do compasso 29, o andamento indicado é *Allegro* (circa $\text{♩} = 70 \text{ M.M.}$) e auxilia a figuração rítmica empregada em todo o trecho final do compasso ternário simples (3/4). Para que o coro cante esta parte com fluidez, a regência deve ser pensada como o “*tactus*”. Sugerimos a aplicação deste gestual para toda a parte final desta peça.

Ainda neste trecho final, nos compassos 39 e 40 encontramos uma sequência de notas com duração de dois tempos, onde pode ser empregado o compasso ternário simples (3/4), em dois tempos para cada pulso:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, measures 39-48. The lyrics are "est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris." Two red boxes highlight measures 39-40 and 41-42, which contain two-measure notes in a 3/4 time signature.

Exemplo 151 - compassos 39 a 48 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5*

Sugerimos a escolha desse gestual também para os compassos 44 e 45, onde há as mesmas figuras empregadas, inclusive o mesmo texto. Nos compassos 41 e 42, na palavra “Patris” pode ser aplicado um gestual de binário composto (6/8), adaptado em cinco tempos, subdividido em 2+3, conforme a figuração rítmica empregada nas notas.

Em *II – O felix anima*, quando o naipe de baixos é introduzido na peça, no compasso 9, vimos que o naipe, além de iniciar na sua nota mais aguda da extensão vocal (sol3), deve sustentar a nota, como um pedal, articulando o texto a cada dois tempos em *p*, do compasso 9 ao compasso 12:

Exemplo 152 - compassos 9 a 12 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos nº 5*

A nota aguda, “parada”, associada à intensidade (*p*), apresenta alguns desafios para o naípe de baixos, que deve manter um apoio respiratório, um fluxo de ar contínuo. Para ter sucesso na emissão vocal deste trecho, o naípe deve abrir bem a boca e articular o texto, o que também auxiliará na emissão, projeção e afinação vocal.

Vimos que ocorre o mesmo processo com o naípe de baixos, entre os compassos 24 e 28, entretanto o naípe canta a nota sol uma 8ª abaixo (nota mais grave da extensão vocal do naípe – sol₂), também em *p*:

Exemplo 153 - compassos 24 a 27 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos nº 5*

Neste caso, o problema do desajuste vocal pode acontecer em função de a nota “parada” ser uma nota de conforto para a emissão vocal. Para manter a afinação, o naípe deve cuidar, principalmente, em manter o apoio respiratório, manter uma velocidade

estável suficiente no gasto do ar. Articular bem o texto também auxiliará a emissão, a projeção e afinação vocal.

A passagem entre os compassos 23 e 24 também pode apresentar desajuste vocal na afinação, em função dos saltos descendentes para todas as vozes: sopranos cantam um intervalo de 7ª maior (fá#4-sol3), as vozes graves cantam saltos de 5ª justa: contraltos (lá3-ré3) e baixos (ré3-sol2); o naipe de tenores canta um salto de 3ª maior (ré4-sib3). A maior mudança é, com certeza, a região que transita do agudo para o grave. Na sequência, a voz dos baixos canta a nota pedal que acabamos de comentar acima.

A terceira peça, *III – Justorum Animae*, apresenta um desafio na questão do andamento. Como o compositor não indica nenhum andamento metronômico para esta peça, somente *Allegro*, cabe ao regente definir o pulso para ela. Pensando na outra indicação da partitura, *sempre forte e festivamente*, o andamento deve ser escolhido de modo que o coro possa articular bem o texto por meio da figuração rítmica empregada na peça e que também possa auxiliar o fluir do canto. Deste ponto de vista, pensamos que um andamento em torno de ♩. = 66 M.M. seja o ideal para a *performance* desta peça.

Encontramos, ainda, outras questões relativas ao regente para esta peça; as várias alterações na fórmula de compasso e ainda o compasso 13 (Exemplo 144), que, embora o compositor não tenha alterado a fórmula de compasso, apresenta uma alteração estrutural de um compasso ternário simples (3/4). O gestual deve ser aplicado neste compasso, subdividindo os três tempos claramente para o coro, pois há um desejo rítmico do compositor de enfatizar as sílabas “en-ti-um”, contrariando a figuração rítmica que vinha mantendo desde o início da peça. Este compasso também separa essa figuração rítmica da primeira parte para a figuração rítmica predominante da segunda parte.

Outros desajustes que podem ocorrer na *performance* desta obra são as passagens entre as peças: no último acorde de *I – In nomine Jesu*, e o primeiro acorde de *II – O felix anima*, sopranos, contraltos e tenores cantam saltos descendentes de difícil execução vocal: soprano (lá4 – sol3), contralto (fá4 – ré3) e contralto (lá4 – sib3). A passagem para *III – Justorum animae* também é um desafio, pois todas as vozes iniciam

em uníssono a nota ré, com exceção do naipe de baixos, que canta um salto ascendente nesta passagem (sol2-ré3); os outros naipes cantam novamente saltos descendentes.

Informações sobre a edição

Na edição que fizemos desta obra, na primeira peça, *I – In nomine Jesu*, compasso 28, acrescentamos o sustenido para a nota dó na voz de contralto, que o compositor confirmou existir¹¹⁶.

Acrescentamos também um sinal de respiração para o naipe de baixos, antes de iniciar a retomada do tema, no compasso 7 (Exemplo 128). Também acrescentamos um sinal de respiração para todas as vozes no compasso 42 (Exemplo 132). Antes de as vozes iniciarem o uníssono, como há a repetição do texto, separamos com a respiração. Na edição da segunda peça, *II – O felix anima*, fizemos uma correção no texto da partitura original que o compositor nos enviou, de acordo com o texto da partitura de Giacomo Carissimi. Nos compassos 14 e 15, na partitura original o texto registra “limina”; na nossa, há “numina”; no compasso 18 no manuscrito, “limina”; e, na nossa edição, “lumina”. Não houve outras correções ou acréscimos de sinais de respiração ou outros, nem nesta peça, nem na terceira peça, *III – Justorum animae*.

¹¹⁶ Na partitura manuscrita não havia a alteração, porém, como a primeira sílaba da palavra Christe, no compasso 27, estava dó sustenido, suspeitamos que na sílaba seguinte a nota também fosse dó sustenido. Entrevista (Apêndice 6).

Capítulo 3 – Constâncias estilísticas presentes no conjunto de obras *Três Motetinos*, de Ernani Aguiar

Ao iniciar as análises das cinco obras, observamos determinadas constâncias musicais presentes na escrita do compositor Ernani Aguiar, indicando como ele atua no uso de temas, silêncios parciais, alterações rítmicas estruturais, uníssonos, indicações de andamento, homofonia, trechos em polifonia e o pensamento harmônico.

3.1 Temas

É frequente a presença de temas nas peças – sempre a iniciam e posteriormente reaparecem por duas ou três vezes, apresentando alguma modificação. É interessante notar que, no conjunto dos *Três motetinos n° 1* e dos *Três motetinos n° 4*, são temáticas a primeira e a terceira peças; nos *Três Motetinos n° 3*, apenas a primeira; e nos *Três motetinos n° 5*, a primeira e a segunda peças¹¹⁷.

Em cada reapresentação do tema, temos uma variação, seja em função do texto empregado, mantendo ou alterando a harmonia, a figuração rítmica, a dinâmica, e outros aspectos que veremos mais à frente¹¹⁸.

Uma célula melódica de duas ou mais notas pode formar o núcleo a partir do qual o tema de toda uma obra é formatado e sua harmonia derivada. O processo composicional só tem sentido quando os enunciados temáticos são identificáveis, pois a continuidade e a coerência são levadas a termo pela memória auditiva dos motivos. (PERSICHETTI, 2012, p. 237)

¹¹⁷ Não localizamos temas nas três peças da obra *Três Motetinos n°3*, embora a primeira peça *I – Tu es sacerdos* apresente a repetição do texto por três vezes, ao iniciar as partes da peça, aspecto recorrente na escrita de temas das obras analisadas. Vimos que a peça está construída sobre um motivo rítmico-melódico que apresentamos na análise da peça, na seção 2.3.1, e que não apresenta, de fato, um tema específico.

¹¹⁸ Os exemplos da primeira peça dos *Três Motetinos n°1*, da terceira peça dos *Três Motetinos n° 4* e da primeira e da segunda peças dos *Três Motetinos n° 5* não vamos expor aqui porque estão apresentados mais adiante, na seção 3.2, pois todos os temas apresentam silêncios parciais ao iniciar as peças, outro aspecto recorrente dentro dos temas. Mas decidimos dividir, pois há dois casos diferentes, específicos, que são os exemplos que estamos citando nesta seção 3.1.

Na terceira peça dos *Três Motetinos n° 1*, *III – Domine, non sum dignus*, na repetição do tema, mantém-se o mesmo número de compassos, alteram-se o texto e a dinâmica, a figuração rítmica se modifica em função do texto e a harmonia não se modifica:

III - Domine, non sum dignus

Circa ♩ = 60 M.M. Ernani Aguiar

S
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus

A
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus

T
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus

B
Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus

Exemplo 154 - compassos 1 a 4 de *III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1*

S
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed

A
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed

T
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed

B
Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um: sed

Exemplo 155 - compassos 21 a 24 de *III – Domine, non sum dignus – Três Motetinos n° 1*

É interessante observar que, quando o tema reaparece, o compositor subdivide as mudanças rítmicas para incluir mais texto, coloca a frase inteira na mesma extensão, como da primeira vez. Isso é uma característica do tropismo¹¹⁹. Além disso, notamos que modifica as respirações em função do texto incluído para a segunda vez e ainda passa por cima da vírgula do texto, sem indicar respiração, sem escrever uma ligadura. Nas duas vezes em que o tema aparece na peça, não há indicação de caráter, só de tempo e de dinâmica.

¹¹⁹ *Tropi*, “alargamentos, paráfrases do texto [...] As palavras acrescentadas ou substituindo outras, correspondem exatamente ao número de notas da rica melódica, com o que ficou estabelecido o caráter silábico dos *t*. [...] como interpolação do texto, subordinado silabicamente à melodia” (SINZIG, 1976, p. 585).

Na primeira peça dos *Três Motetinos n° 3 (I – Pater Noster)*¹²⁰, o tema aparece por três vezes:

In memoriam Evangelos Kapsopoulos
Três Motetinos No. 2
 Ernani Aguiar
 ed. Mariana Farah

I. Pater noster
Our Father

♩ = 60
dolce

S1 Pa - ter nó - ster qui est in caé - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.
 S2 Pa - ter nó - ster qui est in caé - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.
 A Pa - ter nó - ster qui est in caé - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.

Exemplo 156 - compassos 1 a 4 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

mf

S1 si-cut in caé-lo, et in tér-ra, si-cut in caé-lo, et in tér-ra. Pá-nem nós-trum quo-ti-di-á - num
 S2 si-cut in caé-lo, et in tér-ra, si-cut in caé-lo, et in tér-ra. Pá-nem nós-trum quo-ti-di-á - num
 A si-cut in caé-lo, et in tér-ra, si-cut in caé-lo, et in tér-ra. Pá-nem nós-trum quo-ti-di-á - num

S1 da - nó-bis hó-di-e. Et dí-mít-te nó - bis dé - bi-ta nó - stra, si - cut et - nos dí - mít - ti - mus
 S2 da - nó-bis hó-di-e. Et dí-mít-te nó - bis dé - bi-ta nó - stra, si - cut et - nos dí - mít - ti - mus
 A da - nó-bis hó-di-e. Et dí-mít-te nó - bis dé - bi-ta nó - stra, si - cut et - nos dí - mít - ti - mus

Exemplo 157 - compassos 9 a 16 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

mf

S1 de - bi - tó - ri - bus nós - tris. Et ne nos in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem.
 S2 de - bi - tó - ri - bus nós - tris. Et ne nos in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem.
 A de - bi - tó - ri - bus nós - tris. Et ne nos in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem.

Exemplo 158 - compassos 17 a 20 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

Conforme reaparece, o tema vai se comprimindo em número de compassos. Ao iniciar a peça, ele ocupa quatro compassos; na segunda vez, ocupa três compassos; e, na

¹²⁰ Ressalvamos que, como adotamos a edição de Mariana Farah neste caso, estamos destacando os compassos e não os apresentamos separadamente como nos exemplos que editamos.

terceira vez, dois. Nas três vezes, apresenta uma variação da figuração rítmica que se altera em função do texto, e a harmonia não se modifica.¹²¹

¹²¹ Na análise da peça, na seção 2.2.1, vimos na que, conforme o tema reaparece, retoma e confirma a tonalidade de sol maior na peça.

3.2 Silêncios na voz dos baixos, ao iniciar as peças

Em grande parte das peças, a apresentação do tema inicial é feita com a escrita dos baixos em silêncio. Isso ocorre na primeira peça dos *Três Motetinos n° 1*; na terceira peça dos *Três Motetinos n° 4*; e na primeira e na segunda peças dos *Três Motetinos n° 5*. Nós os consideramos como silêncios parciais, de natureza timbrística, em que “a principal alteração [no caso, intenção] é nitidamente o timbre” (RAMOS, 1997, p. 144)¹²².

Todas as vezes que o tema é retomado, o baixo está presente, mas nem sempre inicia junto com as outras vozes. Na primeira peça da obra *Três Motetinos n° 1, I – Miserere nobis*, Aguiar mantém o silêncio na voz dos baixos também na retomada do tema e inicia a voz dos baixos no segundo tempo do compasso 19:

I - Miserere Nobis

Circa ♩ = 63 M.M. Ermani Aguiar

Exemplo 159 - compassos 1 a 4 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

Exemplo 160 - compassos 17 a 21 de *I – Miserere nobis – Três Motetinos n° 1*

¹²² Para uma melhor compreensão dos empregos dos silêncios na música, sugerimos a leitura do artigo “O uso musical do silêncio”, de Marco Antonio da Silva Ramos. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59980/63084>

III - Jesu summa benignitas

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

S Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

A Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

T Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

B Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

Exemplo 163 - compassos 1 a 7 de III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4

S Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.

A Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.

T Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.

B Je - su sum - ma be - ni - gni - tas.

Exemplo 164 - compassos 26 a 28 de III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos n° 4

Na segunda peça dos *Três motetinos n° 5*, II – *O Felix anima*, o tema é apresentado por três vezes. Quando é retomado, nas duas vezes, o baixo canta uma nota pedal (sol) e uma figuração rítmica diferenciada das outras vozes:

II - O felix anima

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

S O fe-lix a-ni-ma o fe-lix a-ni-ma quae coe - lum pos-si-des Quae

A O fe-lix a-ni-ma o fe-lix a-ni-ma quae coe - lum pos-si-des Quae

T O fe-lix a-ni-ma o fe-lix a-ni-ma quae coe - lum pos-si-des Quae

B

Exemplo 165 - compassos 1 a 6 de II – O felix anima – Três Motetinos n° 5

Também como na peça *III – Jesu summa benignitas* dos *Três Motetinos n° 4*, a volta do tema é feita com o coro completo. O que diferencia é essa nota pedal final, que tem mais uma função harmônica:

Exemplo 166 - compassos 9 a 12 de *II – O felix anima – Três Motetinos n° 5*

Mais interessante ainda é a terceira apresentação do tema, em que sopranos, contraltos e tenores cantam a repetição da primeira apresentação e os baixos cantam uma repetição da mesma nota pedal sol, como da segunda vez, porém, uma oitava abaixo:

Exemplo 167 - compassos 24 a 28 de *II – O felix anima – Três Motetinos n° 5*

Em duas peças que não apresentam temas, também encontramos silêncios parciais na voz dos baixos: ao iniciar a segunda peça dos *Três Motetinos n° 3*, *II – Adoramus te Christe*:

II - Adoramus te Christe

Antifona para sexta-feira maior

Ernani Aguiar

♩ ± 56

S A T B

A - do - ra - mus te Chris - te A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus

A - do - ra - mus te Chris - te A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus

A - do - ra - mus te Chris - te A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus

A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus

Exemplo 168 - compassos 1 a 5 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

E também na segunda peça dos *Três Motetinos n° 4, Jesu sole serenior*:

II - Jesu sole serenior

Ernani Aguiar

♩ = 60 M.M. (non di più) e con devozione

S A T B

Je - su so - le se - re - ni - or so - le se - re - ni - or et bal - sa - mo su - a - vi - or Om - ni dul - ci -

Je - su so - le se - re - ni - or so - le se - re - ni - or et bal - sa - mo su - a - vi - or Om - ni dul - ci -

Je - su so - le se - re - ni - or so - le se - re - ni - or et bal - sa - mo su - a - vi - or Om - ni dul - ci -

Om - ni dul - ci -

Exemplo 169 - compassos 1 a 8 de *II – Jesu sole serenior – Três Motetinos n° 4*

Mesmo escrevendo repetição dos sete primeiros compassos (ritornelo), o compositor não indica nenhuma mudança de andamento, caráter e intensidade para a repetição e também não introduz a voz dos baixos – mantém o naipe silenciado até o final do compasso 7; isso mostra uma intenção de reforçar, além do texto, a sonoridade do trecho inicial.

Como exceção, citamos duas peças que apresentam outros tipos de silêncios, ao iniciar o tema inicial e também na sua reapresentação: a segunda peça dos *Três Motetinos n° 1, II – Benedicat tibi Dominus*, e a primeira peça dos *Três Motetinos n° 4, I – Jesu mi dulcissime*. Em ambas, para coro SATB, o compositor escreve nos

compassos iniciais um “solo de naípe” e silencia as outras três vozes, tanto na primeira quanto na segunda vez.

Na segunda peça dos *Três Motetinos n° 1, II – Benedicat tibi Dominus*, contraltos, tenores e baixos estão silenciados, o solo de naípe para a voz de sopranos nos compassos 1 e 2. Na retomada do tema inicial, nos compassos 12 e 13, o solo de naípe é apresentado pelo naípe de contraltos:

Três Motetinos n°1
II – Benedicat tibi Dominus

4

Con molta simplicità
Circa ♩ = 60

Emani Aguiar

Exemplo 170 - compassos 1 a 5 de *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1*

Exemplo 171 - compassos 11 a 14 de *II – Benedicat tibi Dominus – Três Motetinos n° 1*

Na primeira peça dos *Três Motetinos n° 4, I – O Jesu mi dulcissime*, o compositor mantém o solo inicial e a sua reapresentação para o naípe de sopranos:

Três Motetinos n°4

I - O Jesu mi dulcissime!

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

S
A
T
B

O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! Spi-

O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! spi-

O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! spi-

O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! spi-

Exemplo 172 - compassos 1 a 6 de *I - Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos n° 4*

14

S
A
T
B

in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e - ro Me-um Je-sum de-

in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e - ro Me-um Je-sum de-

in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e - ro Me-um Je-sum de-

in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e - ro Me-um Je-sum de-

Exemplo 173 - compassos 14 a 19 de *I - Jesu mi dulcissime!* – *Três Motetinos n° 4*

É interessante notar que, nos exemplos que transcrevemos acima (solos de naípe), os silêncios estão para destacar a voz que está solando, portanto, também são de natureza timbrística.

3.3 Os uníssonos

É notável a presença de uníssonos¹²³ nas peças¹²⁴. O compositor escreve cada um com uma finalidade distinta, com objetivo de destacar timbres, seja das vozes femininas, das vozes masculinas, ou das vozes graves e/ou agudas. Também há casos de uníssonos que separam partes ou iniciam trechos; mas, com certeza, a maior função de todos eles é timbrística. Segundo Ramos (1997 p.144), “se um grupo de vozes graves é introduzido, calando as vozes agudas, o resultado timbrístico se altera, em virtude da quantidade de harmônicos que aparecerão ou da mudança de tessitura”.

Em I – *Tu es sacerdos* – *Três Motetinos n° 3*, as vozes iniciam em uníssono oitavado, cantando a nota ré (Exemplo 64) na segunda vez que o tema aparece (Exemplo 65). Na terceira peça dos *Três Motetinos n° 4*, III – *Jesu summa benignitas*, o uníssono acontece somente ao iniciar a peça (Exemplo 109), que também é a nota ré, para sopranos, contraltos e tenores. Em ambos os casos, o uníssono acontece somente na primeira nota.

No exemplo a seguir, III – *Justorum animae* – *Três Motetinos n° 5*, o uníssono também ocorre ao iniciar a peça, porém, todo o primeiro compasso está em uníssono oitavado para as vozes:

Três Motetinos n°5
III - *Justorum Animae*
In Festo Omnium Sanctorum

7
Ernani Aguiar

*Allegro
sempre forte e festivamente*

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt...

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt...

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt...

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i sunt... et non

Exemplo 174 - compassos 1 a 5 de III – *Justorum animae* – *Três Motetinos n° 5*

¹²³ Estamos tratando uníssono exatamente como uníssono, e uníssono oitavado, quando é cantado por vozes que estão em oitavas diferentes.

¹²⁴ Não encontramos trechos ou compassos em uníssono para todas as vozes nas três peças dos *Três Motetinos n°1*, nas três peças dos *Três Motetinos n°2*, na segunda peça dos *Três Motetinos n°3*, II – *Adoramus te Christe*, na primeira e na segunda peças dos *Três Motetinos n° 4*, I – *O Jesu mi dulcissime* e II – *Jesu sole serenior* e na segunda peça dos *Três Motetinos n°5*, II – *O felix anima*.

No segundo compasso, Aguiar escreve outro uníssono, oitavado, somente para as vozes agudas (sopranos e tenores).

Mais um uníssono escrito para vozes agudas também acontece nos compassos 20, 21 e no primeiro tempo do compasso 22, de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3* (Exemplo 66). Nos dois últimos compassos da mesma peça, há um uníssono oitavado escrito para vozes graves:

24

ff

In ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

f

In ae - ter - num In ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

In ae - ter - num In ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

Editoração: Mariana Hammerer

Exemplo 175 - compassos 24 a 28 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos n° 3*

No próximo exemplo, veremos outro uníssono escrito para as vozes graves, em que o compositor escreve um silêncio parcial para as vozes agudas, com a função de destacar os timbres:

15

il - li au - tem sunt in pa - ce,

il - li au - tem sunt in pa - ce,

il - li au - tem sunt in pa - ce,

il - li au - tem sunt in pa - ce,

Exemplo 176 - compassos 15 a 18 de *III – Justorum animae – Três Motetinos n° 5*

Esse processo também ocorre algumas vezes, somente com as vozes femininas:

Exemplo 177 - compassos 15 a 21 de *III – Jesu summa benignitas – Três Motetinos nº 4*

Ou ainda, somente com vozes masculinas, como no compasso 24 de *I – Tu es sacerdos, Três Motetinos nº 3* (Exemplo 73). Na mesma peça encontramos um trecho de uníssono oitavado para todo o coro:

Exemplo 178 - compassos 15 a 18 de *I – Tu es sacerdos – Três Motetinos nº 3*

Na primeira peça dos *Três Motetinos nº 5*, ocorre um trecho de uníssono oitavado para todo o coro:

Exemplo 179 - compassos 39 a 48 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5*

E também na terceira peça dos *Três Motetinos n° 5*, *III – Justorum animae*:

19

il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce

il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce

il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce

il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce

Da capo "ad libitum"

Exemplo 180 - compassos 19 a 23 de *III – Justorum animae – Três Motetinos n° 5*

3.4 Alterações na fórmula de compasso

Constatamos, nas obras¹²⁵, a presença de alternâncias de fórmulas de compassos, que quase sempre se alteram em função da acentuação do texto.

Nos *Três Motetinos n° 3*, somente em *I – Pater Noster* existe esse tipo de alterações. Podemos observar no exemplo 38, onde o compasso 18 se altera para binário simples (2/4). Também ocorre essa alteração no compasso 22¹²⁶; em ambos os casos, ela se dá em função do texto:

Exemplo 181 - compassos 21 a 24 de *I – Pater Noster – Três Motetinos n° 2*

Entre todas as peças dos *Três Motetinos n° 3* localizamos alternâncias de compassos. Em *I – Tu es sacerdos*, escrita em quaternário simples (4/4), constatamos essas alterações nos compassos: 4 (exemplo) e 14 (exemplo), onde a fórmula se altera para ternário simples (3/4). Já nos compassos 10 (exemplo), 15 e 17 (exemplo), 19 (exemplo) e 27 (exemplo), a fórmula se altera para binário simples (2/4).

No *II – Adoramus te Christe*, também escrita em quaternário simples (4/4), há alterações nos compassos 18 e 26, que se alteram para ternário simples (3/4), e nos compassos 27 e 29, alterados para binário simples (2/4):

¹²⁵ Apenas no conjunto dos *Três Motetinos n° 1* não há nenhuma alteração de fórmula de compasso no decorrer das peças, nem entre elas – todas têm, do princípio ao fim, 4/4.

¹²⁶ Comparando as edições, notamos que a edição da Academia Brasileira de Música apresenta, no compasso 24, a alteração para binário simples (2/4). Em entrevista, o compositor confirmou que o último compasso também se altera para binário simples (2/4). Disse também que não considera um erro o fato de, na edição de Mariana Farah, o último compasso ter empregado um quaternário simples (4/4), já que essa alteração nada modifica na música.

17

Fi - li - us re -

Fruc-tus ar-bo-ris se - du-xit nos

Fruc-tus ar-bo-ris se-du-xit nos se - du-xit nos

du - xit nos se-du-xit nos se - du-xit nos

22

de - mit nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos

de - mit nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos Qui per

de - mit nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos Qui per

de - mit nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos Qui per

27

Au - xi - li - a - re

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos Au - xi - li - a - re

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos Au - xi - li - a - re

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos Au - xi - li -

Edição: Mariana Hammerer

Exemplo 182 - compassos 17 a 30 de II – *Adoramus te Christe* – *Três Motetinos nº 3*

Na terceira peça dos *Três Motetinos nº 3*, III – *Corpus tuum Domine*, escrita em ternário simples (3/4), estão indicadas alterações para quaternário simples (4/4) nos compassos 2, 10 e 12. É interessante observar que, em 9 dos 20 compassos, a fórmula utilizada é a de um quaternário simples (4/4).¹²⁷

¹²⁷ Sugerimos aqui que neste momento se busque a partitura completa da peça III – *Corpus tuum Domine* dos *Três Motetinos nº 3* que se encontra no Apêndice 2. Já que a alternância é muito grande na obra toda, não queremos sobrecarregar com exemplos.

19

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas O fe-lix

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas O fe-lix

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas O fe-lix

Ad De - i li - mi-na tri - um - phas, tri - um - phas O fe -

Exemplo 184 - compassos 19 a 24 de II – *O felix anima* – *Três Motetinos n° 5*

Na última peça, III – *Justorum Animae*, escrita em binário composto (6/8), o compasso 10 se altera para ternário composto (9/8); o compasso 11, para binário composto (6/8); e o compasso 14, para ternário simples (3/8):

men-tum ma-li - ti - ae vi-si sunt ó-cu-lis in-si-pi - en - ti-um mo-ri

li - ti-ae vi-si sunt ó-cu-lis in - si-pi - en - ti-um mo-ri

il - los tor - men-tum ma-li-ti-ae vi-si sunt ó-cu-lis in-si-pi - en - ti-um mo-ri

tan - get il - los tor - men-tum ma-li-ti-ae vi-si sunt ó-cu-lis in-si-pi - en - ti-um mo-ri

Exemplo 185 - compassos 9 a 14 de III – *Justorum Animae* – *Três Motetinos n°5*

3.5 Indicações de andamento

As indicações marcadas por Aguiar nas peças apresentam bastantes semelhanças entre si. Em geral, os andamentos não variam muito: a maior parte está escrita entre ♩ = 55 M.M. a ♩ = 63 M.M. Há, no entanto, duas peças nas quais o compositor não indica exatamente o tempo metrônomico: o *III - Corpus tuum Domine*, dos *Três Motetinos n° 3*, em que indica *Andante*, e o *III - Justorum Animae*, dos *Três Motetinos n° 5*, em que indica *Allegro*.

Nos *Três Motetinos n° 2* encontramos as indicações mais variadas de andamento: no *II - Ego sum ressurectio et vita*, por ser binário simples (2/2), a indicação é de ♩ = 50 M.M. e na última peça: *III - Deo Gratias*, escrita em compasso quinário simples (5/8), a indicação é de ♪ = 200 M.M.

Quando perguntamos para o compositor sobre as indicações de andamento das peças, ele nos disse: “essa indicação metronômica, eu botei aqui ‘60’ pra um, botei, né, pros outros nem botei...”. Aguiar não quis sugerir uma indicação metronômica das peças que não havia colocado anteriormente e disse que “quando você acaba de escrever a música, não é mais sua...”. Ainda citou uma experiência sobre o andamento de uma peça de Guerra-Peixe que vivenciou com ele:

eu estudei, que eu ia reger. Aí cheguei lá, e segui o que o Guerra-Peixe tinha anotado (indicação metronômica). Conforme eu cantava pra ele, ele (dizia) não, não é assim não, é tá tá tá tá. Aí eu consegui um vídeo dele regendo. Era exatamente o que eu tinha pensado, quer dizer: ele marcava uma coisa, mas ele mesmo queria outra¹²⁸.

Neste ponto, é interessante observar que Aguiar escreve um sinal de ± ou *circa* na maioria das peças, deixando, portanto, para o intérprete uma certa autonomia.

¹²⁸ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

Na primeira peça dos *Três Motetinos n° 5, I- In nomine Jesu*, encontramos variações de andamento em dois trechos, ambos indicados na partitura. Inicia *Moderato* (Circa ♩ = 60 M.M.), no compasso 14; se altera, *poco piu mosso* (fino a ♩ = 70); e, depois do compasso 29, ao final, há indicação de *Allegro* (circa ♩ = 70 M.M.) no trecho final, e o compasso se altera para ternário simples (Exemplo 132).

Existem, nas peças, outras alterações de andamento, que são causadas por indicações de andamento, como *rall*, *rit.*, e até mesmo pela figuração rítmica com notas de maior duração, que fazem com que a estrutura se altere, sem precisar alterar o compasso¹²⁹.

¹²⁹ Não queremos aqui sobrecarregar com exemplos de outras alterações de andamento, pois destacamos essas alterações de forma muito detalhada nas análises de cada peça no capítulo 2.

3.6 Homofonia ou Polifonia?

Observando o conjunto de todos os exemplos mostrados no capítulo 2, vimos que a escrita de Aguiar nas peças é, em sua maior parte, horizontal. As vozes cantam em blocos, homofonicamente, de forma que a harmonia se movimenta em blocos, e há poucos espaços vazios nas melodias.

A natureza rítmica das composições de Aguiar se torna ainda mais evidente devido ao seu uso extensivo de homorritmia. Como é o caso de *Psalmus CL*, a maioria ou todas as partes da voz nas suas obras corais *a cappella*, geralmente compartilham figuras rítmicas idênticas. Esta aplicação consistente da homorritmia leva a outro aspecto essencial da linguagem musical de Aguiar: a sua ênfase em texturas homofônicas. A falta de contraponto linear torna-se um aspecto importante do estilo do compositor e outro meio, através do qual ele sublinha a importância do texto em sua música coral.¹³⁰ (FARAH, 2008, p. 130, tradução nossa)

Como revelam os exemplos do capítulo 2, ocorrem trechos com textura polifônica na primeira e na segunda peças dos *Três Motetinos n° 1, I – Miserere nobis e II – Benedicat tibi Dominus*, na terceira peça dos *Três Motetinos n° 3, III – Deo gratias*, na segunda peça dos *Três Motetinos n° 3, II – Adoramus te Christe*, na primeira peça dos *Três Motetinos n° 4, I – O Jesu mi dulcissime*, na primeira e na terceira peças dos *Três Motetinos n° 5, I – In nomine Jesu e III – Justorum Animae*. Vimos que, embora alguns compassos tenham escrita de textura polifônica, a escrita homofônica predomina em todos os conjuntos dos *Três Motetinos* analisados neste trabalho.

Nas peças onde encontramos texturas polifônicas, percebemos uma relação explícita da valorização timbrística das vozes. Segundo Ramos (1997, p. 144), “o silêncio de certas vozes, em determinados momentos, permite que a textura polifônica se realize de forma variada e, com efeito, frequentemente viabiliza a polifonia enquanto procedimento”.¹³¹

¹³⁰ “The rhythmic nature of Aguiar’s compositions becomes even more conspicuous due to his extensive use of homorhythms. As is the case with *Psalmus CL*, most or all of the vocal parts in his *a cappella* choral works generally share identical rhythmic figures. This consistent application of homorhythms leads to yet another essential aspect of Aguiar’s musical language: his emphasis on homophonic textures. The lack of linear counterpoint becomes an important aspect of the composer’s style and another means through which he underscores the significance of the text in his choral music” (FARAH, 2008, p. 130).

¹³¹ “Observando uma obra polifônica, podemos perceber que, frequentemente, uma ou mais vozes se calam enquanto outras permanecem: silêncio parcial. Os procedimentos de instauração do silêncio podem ocorrer: a) por corte: quando todo o conjunto empregado se cala simultaneamente. b) por filtragem: quando parte do conjunto se cala e parte continua” (RAMOS, 1997, p. 130-131).

A seguir, retomaremos alguns exemplos, apresentando a funcionalidade do procedimento quanto ao resultado timbrístico em cada peça.

Na primeira peça dos *Três Motetinos n° 5, I – In nomine Jesu*, vimos que as vozes são acrescentadas do grave para o agudo:

Exemplo 186 - compassos 28 a 37 de *I – In nomine Jesu – Três Motetinos n° 5*

Isso acontece também na terceira peça dos *Três Motetinos n° 5, III – Justorum Animae*; o procedimento é usado com a mesma função:

Exemplo 187 - compassos 5 a 7 de *III – Justorum Animae – Três Motetinos n° 5*

Na segunda peça dos *Três Motetinos n° 3, II – Adoramus te Christe*, o compositor também acrescenta as vozes do grave para o agudo e ainda mantém o silêncio para a voz de sopranos durante todo o trecho, procurando, assim, uma sonoridade grave:

16

Fruc-tus ar-bo-ris se - du - xit nos

(MISTERIOSO) Fruc-tus ar-bo-ris se-du-xit nos se - du-xit nos

Fruc-tus ar-bo-ris se - du - xit nos se-du-xit nos se - du-xit nos

Exemplo 188 – compassos 16 a 19 de II – *Adoramus te Christe* – *Três Motetinos* n° 3

Na terceira peça dos *Três Motetinos* n° 2, III – *Deo Gratias*, as vozes são acrescentadas do agudo para o grave:

III. Déo grátias
Thanks be to God

$\text{♩} = 200$
f deciso

S1 Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as,

S2 *f deciso* Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé-o grá-ti-as,

A *f deciso* Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as!

Exemplo 189 - compassos 1 a 6 de III – *Deo Gratias* – *Três Motetinos* n° 2

Resumindo:

Tomando em consideração a totalidade dos conjuntos de *Três Motetinos*, percebemos uma certa predominância de escrita coral homofônica. Segundo Igayara (2001, p. 123), “as peças de música sacra vocal têm sido chamadas genericamente de motetos, na historiografia musical”. No entanto, podemos igualmente constatar, em não poucos momentos, uma textura polifônica, viabilizada por meio do emprego dos silêncios de naípe (parciais, portanto) que atuam na introdução dos naipes ou em sua filtragem.

Gráfico 1: Texturas predominantes no conjunto de obras *Três Motetinos*

Obra	Pecas	Textura
<i>Três Motetinos n° 1</i>	<i>I – Miserere nobis</i>	Polifonia/Homofonia
	<i>II – Benedicat tibi Domine</i>	Polifonia/Homofonia
	<i>III – Domine non sum dignus</i>	Homofonia
<i>Três Motetinos n° 2</i>	<i>I – Pater Noster;</i>	Homofonia
	<i>II – Ego sum ressurectio et vita</i>	Homofonia
	<i>III – Deo gratias</i>	Polifonia/Homofonia
<i>Três Motetinos n° 3</i>	<i>I – Tu es sacerdos</i>	Homofonia
	<i>II – Adoramus te Christe</i>	Polifonia/Homofonia
	<i>III – Corpus tuum Domine</i>	Homofonia
<i>Três Motetinos n° 4</i>	<i>I – O Jesu mi dulcissime!</i>	Polifonia/Homofonia
	<i>II – Jesu sole serenior</i>	Homofonia
	<i>III – Jesu summa benignitas</i>	Homofonia
<i>Três Motetinos n° 5</i>	<i>I – In nomine Jesu</i>	Polifonia/Homofonia
	<i>II – O felix anima</i>	Homofonia
	<i>III – Justorum animae</i>	Polifonia/Homofonia

Fonte: Elaboração da autora a partir das partituras das obras (Apêndice 1,2,3,4 e anexo 1)

3.7 Harmonia

No decorrer das análises, localizamos a presença de alguns aspectos recorrentes no pensamento harmônico das obras. De acordo com as tabelas de tessituras vocais¹³² que apresentamos no capítulo 2, as extensões vocais estão escritas sobre regiões centrais para todas as vozes. Não localizamos nenhum trecho em que as vozes cantem em sequência suas notas mais agudas ou mais graves, embora tenhamos encontrado nas peças pequenos trechos em que cantam direcionadas para os extremos das regiões, em função das relações entre o texto e a música. “Outros aspectos da linguagem musical fundamental de Aguiar podem ser identificados em seu uso confortável de tessitura e linhas melódicas conjuntas. Praticamente nenhuma de suas obras apresenta desafios significativos em termos de registro”¹³³ (FARAH, 2008, p. 130, tradução nossa).

As composições parecem seguir uma espécie de padrão: possuem alterações com espaçamentos de segundas, quartas e quintas, acordes com notas acrescentadas, dissonâncias e notas “pedais”, que estão empregados em função de uma sonoridade específica e não estão escritos necessariamente para cumprir uma função harmônica. Encontramos também acordes vazios, formados sem intervalos de terça, ou intervalos em que a quinta não comparece¹³⁴.

O pensamento melódico na composição da harmonia não costuma chegar a grandes extremos, nem para o agudo nem para o grave. No entanto, quando isso ocorre, geralmente está nos momentos de clímax da peça, como na segunda peça dos *Três Motetinos n° 3, II – Ego sum ressurectio et vita*, no compasso 14 (Exemplo 46), onde todas as vozes cantam suas notas mais agudas da extensão vocal. Notamos também uma relação dos extremos da região aguda na finalização de algumas peças dentro do conjunto dos *Três Motetinos*, como, por exemplo, a terceira peça dos *Três Motetinos n° 3, III – Deo gratias*, no compasso 17 (Exemplo 51); e a primeira peça dos *Três Motetinos n° 3, I – Tu es sacerdos*, nos compassos 27 e 28 (Exemplo 73). Em ambos os

¹³² Apresentamos na análise de cada peça um quadro com as extensões vocais dos naipes, como também a tessitura de cada obra, presentes nos aspectos interpretativos das seções 2.1.4; 2.2.4; 2.3.4; 2.3.5; 2.4.5;

¹³³ “Further aspects of Aguiar’s fundamental musical language can be identified in his comfortable use of tessitura and conjunct melodic lines. Virtually none of his works present significant challenges in terms of register” (FARAH, 2008, p. 130).

¹³⁴ Não citaremos todos os exemplos aqui novamente, pois já descrevemos individualmente cada caso nas análises de cada peça no capítulo 2.

exemplos, todas as vozes finalizam as peças cantando suas notas mais agudas da extensão vocal.

No capítulo 2, apontamos trechos em que os cantores¹³⁵ possivelmente encontrarão problemas, como passagens de acordes, alterações de notas e saltos que podem trazer dificuldades no ajuste da afinação no momento da *performance*. Vimos que, em alguns casos de inversões do mesmo acorde, algumas vezes se apresentam dentro do mesmo compasso, ou até em dois compassos seguidos. O compositor transita as notas entre as vozes, alterando a posição do acorde e modificando automaticamente a sua sonoridade.

Retomaremos a seguir um exemplo de inversão de acordes, que já apresentamos no capítulo 2, nos compassos 33 e 34 da segunda peça dos *Três Motetinos n° 3, II – Adoramus te Christe*:

Exemplo 190 – compassos 33 a 34 de *II – Adoramus te Christe – Três Motetinos n° 3*

Podemos notar que a primeira vez que o acorde é cantado, todas as notas estão em uma região mais grave; na segunda vez, as vozes estão apresentadas de forma mais espaçada; e, na terceira vez, as notas se apresentam sobrepostas por terças menores. Como vimos na análise da peça¹³⁶, os saltos que as vozes cantam na passagem para o primeiro tempo do compasso 34 podem apresentar dificuldades no ajuste da afinação. Embora, nas três vezes, seja cantado o mesmo acorde, em cada inversão, temos um grau

¹³⁵ Estamo-nos referindo a possíveis dificuldades para um coro, ainda que este seja composto por pessoas que tenham conhecimento musical e vocal.

¹³⁶ Ver seção 2.3.2.

de tensão intervalar e “suas qualidades de consonância-dissonância modificam-se devido à alteração do espaçamento e do registro” (PERSICHETTI, 2012, p. 11).

A mudança do modo do acorde, de maior para menor, é uma constante nas peças; há trechos em que, dentro de um mesmo compasso, as vozes cantam concomitantemente duas tonalidades. Segundo Persichetti (2012, p. 219), “a escrita politonal é um procedimento em que duas ou mais tonalidades são combinadas simultaneamente”. Este autor ainda afirma: “na música do século XX, as armaduras de clave são raramente usadas pois de um lado os centro tonais e modais deslocam-se rapidamente e de outro a atonalidade é uma constante. A facilidade de leitura determina a opção pela escritas enarmônica” (PERSICHETTI, 2012, p. 32).

Embora o compositor tenha escrito armadura de clave na terceira peça dos *Três Motetinos n° 4, III - Jesu summa benignitas*, e nas três peças dos *Três Motetinos n° 5*, encontramos as notas da armadura alteradas no decorrer das peças¹³⁷. Aguiar nos disse em entrevista¹³⁸ que escreveu armadura de clave nessas peças, porque “já tava começando a voltar a escrever tudo em dó maior”. E que estava “pensando mais tonalmente”. Assim como nas peças que não apresentam armadura de clave, estas também apresentam alterações das notas, que em alguns momentos acontecem quase simultaneamente, como na última peça dos *Três Motetinos n° 4, III - Jesu summa benignitas*:

III - Jesu summa benignitas

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

S
A
T
B

Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,
Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,
Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,
Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

Exemplo 191 - compassos 1 a 7 de *III - Jesu summa benignitas - Três Motetinos n° 4*

¹³⁷ Na primeira peça dos *Três Motetinos n° 5, I - In nomine Jesu* não encontramos a nota si bemol, indicada na armadura de clave da primeira e segunda partes da peça, com outras alterações. Entretanto, na terceira parte, onde a tonalidade se amplia para ré maior, indicando sustenido para as notas fá e dó, na armadura de clave a nota fá, apresenta-se com bequadro (♯) para o naipe de contraltos nos compassos 41 e 42 (exemplo 132).

¹³⁸ Entrevista concedida a Mariana Hammerer no dia 23 de julho de 2015 (Apêndice 7).

Todos os naipes cantam a nota si nestes compassos iniciais da peça. Porém, como demonstra o exemplo acima, o si natural está escrito somente para o naipe de tenores. Na voz de contraltos, no mesmo trecho, o compositor apresenta uma alteração da nota fá natural para fá sustenido no primeiro tempo do compasso 6 e, na metade do segundo tempo, canta a nota novamente, sem a alteração (fá natural).

Na terceira peça dos *Três Motetinos n° 5, III – Justorum animae*, a armadura de clave apresenta bemol para as notas si e mi. Não encontramos a nota si natural no decorrer da peça; entretanto, nos deparamos com a nota mi natural por várias vezes. Podemos observar uma das alterações, nos três compassos finais da peça, para a voz de tenores:

21

sunt in pa - - - ce

sunt in pa - - - ce

sunt in pa - - - ce

sunt in pa - - - ce

Da capo "ad libitum"

Exemplo 192 - compassos 21 a 23 de *III – Justorum animae – Três Motetinos n° 5*

As alterações da nota mi bemol têm a função de transformar o acorde de subdominante (dó menor) em dó maior. Além disso, o compositor finaliza os dois últimos compassos no acorde de tônica (sol menor), sem a terça do acorde, escrevendo, no compasso 22, uníssono oitavado da nota fundamental do acorde (sol) para as vozes graves e da quinta, para as vozes agudas; e, no compasso 23, a nota fundamental para contraltos, tenores e baixos, mantendo o intervalo de quinta somente para sopranos.

Em alguns momentos, as notas alteradas, ou dissonâncias e trechos com modulações entre a tonalidade maior e menor, trazem uma sensação de instabilidade tonal. Segundo Persichetti (2012, p. 217), “o deslocamento rápido, contínuo, das tonalidades produz antes uma impressão de tonalidade deslocada que de modulação”. E Persichetti (2013, p. 213) assim complementa:

a tonalidade não existe como um absoluto. Ela é sugerida pela articulação harmônica e pela tensão e relaxamento dos acordes que circundam uma nota ou um acorde estrutural. Nem sempre um estilo ou um período específico têm predileção por uma única espécie de tonalidade. A música do século XX utiliza muitos graus da tonalidade e emprega diversos meios para estabelecê-los.

A respeito da escrita harmônica, Persichetti (2012, p. 233) esclarece ainda:

a escrita harmônica contemporânea é geralmente um processo misto que pode envolver procedimentos variados da norma da dissonância, escolha de um único idioma harmônico ou unificação de vários deles, fusão de tonalidades, simplicidade da organização sonora ou justaposição de aspectos tonais e atonais. O amálgama de concepções divergentes de formações tonais é parte da nossa linguagem harmônica.

Acreditamos que todos os elementos que tratamos aqui, sobre a harmonia, podem trazer dificuldades ao conjunto coral que se propuser a realizar este repertório. Outros estudos¹³⁹ também tratam deste aspecto, como a dissertação de mestrado de Tabet (2011), que traz uma análise de *Te Deum Laudamus* (2000), obra sacra de Aguiar para coro e orquestra e também apresenta para o coro dificuldades quanto à execução das linhas melódicas e intervalos, considerados de difícil execução por Tabet (2011, p. 184):

outro ponto a ser abordado é relativo aos saltos que Aguiar coloca na melodia do coral. São intervalos difíceis de serem entoados, como oitavas ascendentes ou descendentes entre registros de vozes diferentes, cromatismos que exigem uma tensão constante para não comprometer a sequência de semitons, saltos de sétima descendente, dentre outros.

Tabet (2011, p. 184) destaca um problema de dificuldade para o coro em relação à afinação da *Coral D da Quarta Pars* (trecho da obra *Te Deum Laudamus*), que é para coro *a cappella*: “além de ser um trecho *a cappella*, a harmonia utilizada por Aguiar, sem uma tonalidade definida e com resoluções excepcionais contínuas são fatores que, a nosso ver, exigem um treino bastante criterioso do coral”. E assim complementa:

a parte do coral, em toda a obra, requer, em nossa opinião, uma técnica vocal mais apurada. Aguiar escreve alguns trechos de difícil execução, principalmente para as vozes agudas. O soprano e o tenor encontram

¹³⁹ Referenciamos os estudos mencionados aqui na introdução deste trabalho.

passagens onde a sua melodia está numa região de mudança de registro de voz de peito para voz de cabeça. (TABET, 2011, p. 184)

A dissertação de mestrado de Waldman (2004) faz a análise de cinco obras do compositor, para coro *a cappella*, delas, duas apresentam temática religiosa: *Falai de Deus* (1990) e *Venid* (1990). Na análise de *Falai de Deus*, a autora cita algumas possíveis dificuldades técnicas para a *performance* da obra: “o coro também deverá acostumar-se com algumas dissonâncias e cuidar da afinação nos acordes alterados” (WALDMAN, 2004, p. 68). Na análise da obra *Venid*, cita que “a principal dificuldade parece ser a afinação de acordes bastante dissonantes e de outros sem terça” (WALDMAN, 2004, p. 83).

Quando perguntamos ao compositor sobre o processo de criação e estruturação harmônica de sua obra sacra, Aguiar nos disse em entrevista¹⁴⁰, “*procuro fazer uma coisa fácil, procuro seguir o significado do texto, isso eu procuro mais*”. Realmente, vimos que, no conjunto dos *Três Motetinos*, o compositor procura transcrever a prosódia do texto, associando as intensidades e a escrita das regiões graves, médias e agudas na música. Em entrevista à Revista *Concerto* (FRÉSCA, 2015, p. 15), Aguiar fala sobre sua intenção composicional hoje:

Pra mim a composição musical, minha inspiração. Nós compositores temos que nos preparar tecnicamente, mas a inspiração vem do Espírito Santo. A inspiração vem, encontra a técnica e sai a música. Ter só a inspiração e não ter técnica não adianta, e só técnica sem inspiração fica o troço mais chato do mundo. Trata-se da união dessas duas coisas. A técnica a gente adquire estudando, e a inspiração vem de cima. Outro princípio que eu sigo é que há mais de trinta anos me afastei de todos os ismos “intelectualoides”. Hoje minha meta é escrever uma música que os músicos gostem de tocar e o público, de ouvir.

Assim como outras pesquisas constatarem dificuldades em outras obras do compositor, nós também não consideramos esse conjunto tão simples para sua *performance*. As obras estudadas exigem, primeiramente do regente, estratégias de ensaio; e, do conjunto coral, técnica vocal, ouvido musical e memória, pois muitas vezes a harmonia que se apresenta caminha em função de uma sonoridade específica.

Aguiar disse que o *Salmo 150* (1075), sua obra sacra mais conhecida para coro *a cappella*, acabou sendo também “*um negócio meio pecaminoso*”. “*O Salmo 150 só tem*

¹⁴⁰ Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer em 08 de agosto de 2015 (Apêndice 8).

quintas justas seguidas, oitavas justas e um trítono, ou seja, tudo o que é proibido pela harmonia eu botei ali". Podemos, portanto, confirmar, por meio da fala do compositor, que sua preocupação composicional reside muito especificamente na exploração de sonoridades e no desenvolvimento de uma linguagem timbrística, através do resultado sonoro, muito mais do que em escrever atendo-se às chamadas "leis" da harmonia. Esta fala do compositor, de alguma forma, confirma o uso que apontamos tanto do silêncio quanto da tessitura como ferramentas composicionais.

Considerações finais

A partir da análise das cinco obras estudadas, buscamos encontrar certas constâncias estilísticas na escrita do compositor em sua produção sacra, identificando, de fato, elementos sobre os quais as obras estão construídas, alimentando uma concepção para a *performance*.

Constatamos a importância do compositor no âmbito do repertório sacro para canto coral, pois esse repertório é bastante expressivo na obra de Ernani Aguiar, como revela a consulta a seus catálogos e foi confirmado por nosso trabalho de pesquisa ulterior, conforme relatado no corpo do Capítulo 1. Os catálogos de obras permitiram-nos verificar, ainda, que várias obras desse repertório não foram estreadas, poucas foram gravadas e não há edições de muitas delas. Vimos, ainda, que duas peças das obras analisadas neste trabalho (*I – Tu es sacerdos*, dos *Três Motetinos n° 3*, e *III – Justorum animae*, dos *Três Motetinos n° 5*) ainda não foram estreadas.

Apresentamos uma análise individual de cada peça do conjunto dos *Três Motetinos*, de Aguiar; descrevemos aspectos técnicos e interpretativos de cada obra e constatamos possíveis dificuldades para sua execução; e indicamos sugestões de exercícios preparatórios e soluções para *performance* nos casos apontados. A partir das análises, constatamos, nas peças, relações entre o texto e a música, por meio de harmonias que estão em busca de sonoridades específicas, e a aplicação das variações de dinâmica quanto às intensidades.

Em entrevista a nós concedida¹⁴¹, perguntamos ao compositor o que considera mais importante na *performance* de suas obras, e ele nos confirmou, em sua resposta, os caminhos de análise e as relações que buscamos abordar na sua obra: “a dicção, a retórica do texto, que eu procuro traduzir na dinâmica”.

Buscamos encontrar, nas obras analisadas, as escolhas estéticas do compositor e a forma como ele atua na sua utilização, apontando alguns aspectos que nos pareceram relevantes para uma interpretação coral das obras estudadas.

Percebemos que as constâncias musicais estão à disposição dos efeitos expressivos, oferecendo, assim, opções de *performance* de grande interesse, já que a identificação e a compreensão desses elementos recorrentes na obra do compositor nos

¹⁴¹ Entrevista concedida a Mariana Hammerer em 08 de agosto de 2015 (Apêndice 85).

pareceram fundamentais para proporcionar ao intérprete a sua concepção de interpretação de cada uma das obras. Segundo Ramos (2003, p. 41):

o intérprete forma a sua concepção inteirando-se da obra, entendendo ou reinterpretando os desígnios através dos quais o compositor busca seu público, ouvindo interiormente um determinado resultado, forjado a partir de compreensões, *insights*, intuição, vontade, técnica, inspiração, desejo de perfeição e clareza.

Um dos nossos principais objetivos da escolha de Ernani Aguiar como objeto de nossos estudos neste trabalho foi divulgar seu repertório sacro para coro *a cappella* e buscar o conhecimento de seu processo de criação musical. Acreditamos que nossas edições possam vir a ser úteis, pois, como comenta Susana Cecília Igayara (2001, p. 259), “a divulgação da obra sacra coral tem sofrido, com certeza, pela falta de material disponível”. Consideramos relevante, também, esta ponderação de Farah (2008, p. 131-132, tradução nossa):

A música de Aguiar tem um grande potencial para cativar coros, regentes e platéias por todo o mundo. Embora o compositor rejeite a idéia de estar ligado a quaisquer movimentos ou tendências específicas, a sua escolha de texto, poetas, e tendências de composição reflete, até certo ponto, a realidade da vida como compositor no cenário musical brasileiro contemporâneo. Ainda assim, a atual falta de recursos e pesquisa limita apresentações da literatura desconhecida de Aguiar e a compreensão de sua música como um todo. Mais estudos e publicações de suas obras devem ser desenvolvidos para sua música se tornar disponível ao público em geral.¹⁴²

Reafirmamos que, tendo em vista que sua obra sacra representa, como vimos, grande parte do seu repertório, pouco estudada e divulgada, esperamos que esse trabalho possa contribuir para a essa divulgação da obra sacra do compositor no repertório coral nestas direções. Nossa própria pesquisa não pretende parar por aqui, uma vez que, à medida que nos aprofundamos na análise desta pequena parte da produção de Ernani Aguiar, fomos encontrando um trabalho extremamente sutil, muito elaborado, de obras curtas e condensadas. Como dissemos, há muitas outras obras e aspectos a serem

¹⁴² “Aguiar’s music has great potential to captivate choirs, conductors, and audiences worldwide. Although the composer rejects the idea of being linked to any specific movements or trends, his choice of text, poets, and compositional tendencies reflect, to some extent, the reality of life as a composer on the contemporary Brazilian musical scene. Still, the current lack of resources and research limits performances of Aguiar’s unknown literature and the understanding of his music as a whole. Further studies and publications of his works must be developed in order for his music to become available to general public” (FARAH, 2008, p. 131-132).

estudados, e o tempo e a energia dispensados até aqui foram, aos poucos, trazendo novas visões do pensamento composicional de Aguiar que, por certo, poderiam alimentar um futuro desenvolvimento desta nossa linha de pesquisa.

Referências bibliográficas:

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Catálogo de obras de Ernani Aguiar*. Rio de Janeiro: AMB, 2005.

AGUIAR, Ernani. *Catálogo de composições*. Rio de Janeiro: Ensaio, 1991.

AGUIAR, Ernani. *Catálogo de obras*. Organização e coordenação de Elizete Higino. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

AGUIAR, Ernani. *Três Motetinos nº 3* – para coro feminino a 3 vozes. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2010. p. 1-8. Editoração, coordenação de Maria José Chevitarese. Equipe de editoração: Ana Claudia Reis, Daruã Góes, Mariana Lima, Michele Menezes, Rafael Bezerra e Danielly Souza.

AGUIAR, Ernani. *Três Motetinos no. 2 (ssa)*. *Earthsongs*, 2011. Editoração: Mariana Farah. Disponível em: http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&products_id=2812 Acesso em: 23 de março de 2014.

AGUIAR, Ernani. *Catálogo de composições*. Mensagem eletrônica de Ernani Aguiar. 03 de julho de 2012. Inclui gravações, edições, revisões e transcrições, escritos.

AGUIAR, Ernani. *Catálogo de obras*. Organização de Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2013. 74p. Disponível em: http://www.abmusica.org.br/html/digital/catalogo_e.aguiar_v2_web.pdf. Acesso em 25 fev. 2015.

AMARAL, Carlos Eduardo. A música sacra brasileira Hoje. *Continente Multicultural*, n. 67, p. 70-73, jul. 2006. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/966-revista/musica/16984-A-m%C3%BAsica-sacra-brasileira-Hoje.html> Acesso em: 18 jul. 2011.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 7. reimp. São Paulo: Paulus, 2011. p. 893. Cap 2 n.3.

BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA. 141. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1959. 1632p.

BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BIBLIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA - 1977-1984. São Paulo: ECA-USP, 1988.

BOVER, Ioseph M. *Novi Testamenti Biblia Graeca et Latina*. Tradução de W. G. Braude. 4. ed. Madrid: Talleres Gráficos Montaña, 1959. 774 p.

BRISOLLA, Cyro de Almeida. *Princípios da harmonia funcional*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

CARDOSO, André. Entrevista com Ernani Aguiar. “Concertos UFRJ”. Rio de Janeiro. 24 de outubro de 2011. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=521:ernani-aguiar-em-concertos-ufrj&catid=95:temporada-2010&Itemid=203. Acesso em: 03 jul. 2012.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. edição concisa.

HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário da música Zahar*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1984

ELLMERICH, Luís. *História da música*. 4. ed. São Paulo: Fermata do Brasil, 1977.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. 2. ed. São Paulo: Art, 1998.

FARAH, Mariana. *Beyond “Salmo 150”*: The a cappella choral music of Ernani Aguiar. University of Missouri - Kansas City. Publicada pela ProQuest, 2008. 147 p.

FRÉSCA, Camila. Técnica e inspiração. Entrevista com Ernani Aguiar. *Concerto*, São Paulo, p. 14-15, maio 2015.

GALDEMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Larousse, 1995.

IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931)*: Missa de Requiem no conjunto de sua música sacra coral. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*: introdução à teoria das funções harmônicas. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

LAGO JÚNIOR, Sylvio. *A arte da regência*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

LIBER USUALIS – MISSAE ET OFFICII PRO DOMINICIS ET FESTIS DUPLICIBUS. Rome, Tournai: Society of Saint John the Evangelist; Descleé, Lefebvre & Co., Publishers to the Holy See and Printers to the Sacred Congregation of Rites, 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/liberusualissmiss00cath>. Último acesso em: 01 set. 2015.

MACHADO, Maria Celina. *Rebeldia e inspiração divina*. Entrevista com Ernani Aguiar. Rio de Janeiro. 04 de setembro de 2010. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=412:rebel-dia-e-inspiracao-divina&catid=91:arquivo&Itemid=86. Acesso em: 22 jun. 2011.

MANZINI, Eduardo José. Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação. *Percurso* – NEMO, Maringá, v. 4, n. 2, p. 149-171, 2012.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. ampl. atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 468.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Catálogo de Composições de Ernani Aguiar*. DF: Ed. do Ministério das Relações Exteriores, 1977.

MISSALE ROMANUM. *Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum Summorum Pontificum Cura Recognitum*. Romae: Turonibus, 1962. Cap. 2, n.3, p. 413.

MISSALE ROMANUM. *Ex decreto sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum Ioannis Pauli Pp. II cura recognitum*. Editio iuxta typicam tertiam, 2004.

PAHLEN, Kurt. *Nova história da música*. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*. Tradução de Dorotea Kerr et al. Revisão técnica da tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2012.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Canto coral: do repertório temático à construção do programa*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 1989.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. O uso musical do silêncio. *Música – ECA/USP*, São Paulo, v. 08, n. 1-2, p. 129-168, 1997.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. 2003, 107 f. Tese (Livre-Docência) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário musical*. 2. ed. Reimp. Rio de Janeiro: Kosmos, 1976. 612 p.

TABET, Ciro. *Hibridismo na pós-modernidade e o Te Deum Laudamus de Ernani Aguiar: propostas interpretativas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

VALLE, Gerson. Ernani Aguiar e o samba do Espírito Santo. *Poiésis - Literatura, Pensamento & Arte*, n. 88, jul. 2003. Disponível em: http://www.netterra.com.br/poiesis/88/ernani_aguiar.htm. Acesso em: 18 jul. 2011.

WALDMANN, Muriel. *Uma leitura analítica de cinco obras A Cappella para coro misto a quatro vozes de Ernani Aguiar*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo. Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos.

WEISER, Artur. *Os salmos*. Tradução de Edwino A. Royer e João Rezende Costa. Revisão de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1994.

Sites consultados:

http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2015/05/cbn_vitoria/comentaristas/helder_trefzger/3897485-a-musica-classica-brasileira-de-ernani-aguiar.html.

<http://paulocastagna.com/bases-de-dados/>

http://petropolisnoseculoxx.zip.net/arch2007-03-01_2007-03-31.html

<http://www.abmusica.org.br/>

<http://www.multimusica.net.br/?q=node/4048>

http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&task=view&id=56&Itemid=120.

http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=412:rebel-dia-e-inspiracao-divina&catid=55&Itemid=86.

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/2266.html>.

<http://www.youtube.com/watch?v=pHhJuNh6gQY>

https://archive.org/stream/rhapsodyofstbern00smit/rhapsodyofstbern00smit_djvu.txt

<https://books.google.com.br/books?id=hSlvr9Vu-CQC&pg=PA272&lpg=PA272&dq>

http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html.

http://www.netterra.com.br/poiesis/88/ernani_aguiar.htm.

<http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/IesuDecus.html>

http://petropolisnoseculoxx.zip.net/arch2007-03-01_2007-03-31.html

<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/6/3246>.

<http://comunicantus.blogspot.com.br/2015/06/lancado-no-reino-unido-cd-com.html>

<https://coralculturainglesa.wordpress.com/repertorio-2011/>

Apêndices

Apêndice 1 – Partitura da obra *Três Motetinos n° 1*

Ernani Aguiar

Três Motetinos n°1

I - Miserere nobis

II - Benedicat tibi Dominus

III - Domine, non sum dignus

Três Motetinos nº1

I - Miserere nobis

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 63 M.M.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) staves with lyrics and musical notation.

First System:

S: *p* Mi-se - re - re no - bis Mi-se - re - re no - bis Mi - se-
A: *p* Mi-se-re - re no - bis Mi-se - re - re no - bis Mi - se-
T: *p* Mi-se-re - re no - bis Mi-se - re - re no-bis Mi - se - re - re
B: *p* Mi - se - re - re

Second System (Measures 5-10):

S: *mf* re - re Mi-se - re - re Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis Mi-se-
A: *mf* re - re Mi-se - re - re Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis
T: *mf* no - bis no - bis Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis no - bis
B: *mf* no - bis no - bis Mi-se - re - re Mi-se - re - re Mi-se - re - re no - bis

Third System (Measures 11-16):

S: *p* re - re Mi-se - re - re *cresc.* Mi-se-re - re no - bis Mi-se - re - re no -
A: *p* Mi - se - re - re no - bis *cresc.* Mi-se-re - re no - bis Mi-se - re - re no -
T: *p* Mi-se - re - re Mi-se - re - re Mi-se - re - re no - *cresc.*
B: *p* Mi-se - re - re Mi-se - re - re Mi-se - re - re no *cresc.*

16 *f* *pp* *rall.*

f bis _____ Mi-se - re - re no - bis Mi-se - re - re no - bis.

f bis _____ Mi-se - re - re no - bis Mi-se - re - re no - bis

8 *f* bis _____ Mi-se - re - re no - bis Mi-se - re - re no - bis.

f bis _____ *pp* *rall.*

no - bis Mi-se - re - re no - bis.

Três Motetinos n°1

4

II - Benedicat tibi Dominus

Con molta simplicità

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 60

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at te et cus - to - di - at te Os -

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus et cus - to - di - at

ten - dat Do - mi - nus fa - ci - em su - am ti - bi et mi - se - re - a - tur

te et cus - to - di - at te Os - ten - dat Do - mi - nus fa - ci - em su - am ti - bi et mi -

te et cus - to - di - at te Os - ten - dat Do - mi - nus fa - ci - em su - am ti - bi et mi -

te et cus - to - di - at te Os - ten - dat Do - mi - nus fa - ci - em su - am ti - bi et mi -

tu - i Con - ver - tat Do - mi - nus

se - re - a - tur tu - i Con - ver - tat Do - mi - nus vul - tum su - um Con - ver - tat Do - mi - nus

se - re - a - tur tu - i Con - ver - tat Do - mi - nus

se - re - a - tur tu - i Con - ver - tat Do - mi - nus

15

vul - tum su - um ad te et det ti - bi pa - cem.

vul - tum su - um ad te et det ti - bi pa - cem.

vul - tum su - um ad te et det ti - bi pa - cem.

vul - tum su - um ad te et det ti - bi pa - cem.

Três Motetinos nº1

III - Domine, non sum dignus

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 60 M.M.

Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di - gnus

gnus, non sum di-gnus ut in-tres sub te-ctum me-um, ut in-tres sub te-ctum me-um sed tan - tum dic

gnus, non sum di-gnus ut in-tres sub te-ctum me-um, ut in-tres sub te-ctum me-um sed tan - tum dic

gnus, non sum di-gnus ut in-tres sub te-ctum me-um, ut in-tres sub te-ctum me-um sed tan - tum dic

non sum di-gnus ut in-tres sub te-ctum me-um, ut in-tres sub te-ctum me-um sed tan - tum dic

ver - bo, et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a, sed tan - tum dic ver - bo, et sa -

ver - bo, et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a, sed tan - tum dic ver - bo, et sa -

ver - bo, et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a, sed tan - tum dic ver - bo, et sa -

ver - bo, et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a, sed tan - tum dic ver - bo, et sa -

Edição: Mariana Hammerer

19

na - bi - tur a - ni - ma me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

na - bi - tur a - ni - ma me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

na - bi - tur a - ni - ma me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

na - bi - tur a - ni - ma me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

24

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

Apêndice 2 – Partitura da obra *Três Motetinos n° 3*

Ernani Aguiar

Três Motetinos n°3

- I - Tu es sacerdos*
- II - Adoramus te Christe*
- III - Corpus tuum Domine*

Três Motetinos n°3

I - Tu es sacerdos

Ernani Aguiar

Maestoso

$\text{♩} \pm 58$

S *f* Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

A *f* Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

T *f* Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

B *f* Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

5 *mf* In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num se-cun-dum or - di-nem se-cun-dum or - di- nem

mf In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num se-cun-dum or - di-nem se-cun-dum or - di- nem

mf In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num se-cun-dum or - di-nem se-cun-dum or - di- nem

mf In ae - ter-num in ae-ter-num in ae-ter-num se-cun-dum or - di-nem se-cun-dum or - di- nem

10 *f* _____ Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

f _____ Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

f _____ Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

f _____ Tu es sa - cer - dos _____ Tu es sa - cer - dos _____

15

In ae - ter - num In ae - ter - num

In ae - ter - num In ae - ter - num

In ae - ter - num In ae - ter - num

In ae - ter - num In ae - ter - num

19

Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

Tu es sa - cer - dos Tu es sa - cer - dos

24

In ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

In ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

In ae - ter - num ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

In ae - ter - num ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

Três Motetinos nº3

II - Adoramus te Christe

Antífona para sexta-feira maior

Ermani Aguiar

$\text{♩} \pm 56$

S *mp* A - do - ra - mus te Chris - te *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi

A *mp* A - do - ra - mus te Chris - te *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi

T *mp* A - do - ra - mus te Chris - te *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi

B *mf* A - do - ra - mus te Chris - te et be - ne - di - ci - mus ti - bi

7 *f* qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum per lig - num ser - vi fa - cti

f qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum per lig - num ser - vi fa - cti

f qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum per lig - num ser - vi fa - cti

f qui - a per - cru - cem tu - am Re - de - mis - ti mun - dum per lig - num ser - vi fa - cti

13 su - mus et per sanc - tan cru - cem li - be - ra - ti su - mus

su - mus et per sanc - tan cru - cem li - be - ra - ti su - mus

su - mus et per sanc - tan cru - cem li - be - ra - ti su - mus

su - mus et per sanc - tan cru - cem li - be - ra - ti su - mus (MISTERIOSO) Fruc - tus ar - bo - ris se -

17

mf

Fi - li - us re - de - mit

Fruc-tus ar-bo-ris se - du-xit nos Fi - li - us re - de - mit

Fruc-tus ar-bo-ris se-du-xit nos se - du-xit nos Fi - li - us re - de - mit

du - xit nos se-du-xit nos se - du-xit nos Fi - li - us re - de - mit

23

f

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos

f

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos

f

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos

f

nos Sal - va - tor mun - di sal - va - nos

p

Qui per

p

Qui per

p

Qui per

27

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos

cru - cem et san - gui - nem tu - um re - de - mis - ti nos

30 (DOLCE)

Au - xi - li - a - re no - bis te de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Au - xi - li - a - re no - bis te de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Au - xi - li - a - re no - bis te de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Au - xi - li - a - re de - pre - ca - nur De - us nos - ter nos - ter

Três Motetinos nº3

Para três vozes
masculinas

III - Corpus tuum Domine

Ernani Aguiar

ANDANTE

mf

Cor - pus tu - um Do-mi-ne quod sum psi_ et san - gui - nis po - ta - vi A -

mf

Cor - pus tu - um Do-mi-ne quod sum psi_ et san - gui - nis po - ta - vi A -

mf

Cor - - - pus tu - um Do-mi-ne A -

5

dhae re - at vis - ce-ri - bus me - is Et praes - ta ut in me nom re - ma - ne - at

dhae re - at vis - ce-ri - bus me - is Et praes - ta ut in me nom re - ma - ne - at

dhae - re - at Et praes - ta ut in me nom re - ma - ne - at

10

f sae - le - rum ma - cu - la quem pu - ra et san - cta re - fe - ce - rum sa - cra - men - ta qui.

f sae - le - rum ma - cu - la quem pu - ra et san - cta re - fe - ce - rum sa - cra - men - ta qui.

f sae - le - rum ma - cu - la Sa - - - cra - men - ta qui.

Ernani Aguiar - *Três Motetinos nº3 - III - Corpus tuum Domine*

15

vi - vis et reg - na in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

vi - vis et reg - na in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

vi - vis et reg - na in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

Apêndice 3 – Partitura da obra *Três Motetinos n° 4*

Ernani Aguiar

Três Motetinos n°4

- I - O Jesu mi dulcissime!*
- II - Jesu sole serenior*
- III - Jesu summa benignitas*

Três Motetinos nº4

I - O Jesu mi dulcissime!

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

S *p* *mf* *p*
O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! Spi-

A *p* *mf* *p*
O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! spi-

T *p* *mf* *p*
O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! spi-

B *p* *mf* *p*
O Je-su mi dul - cis - si-me! O spes! O spes! spi-

7 *f*
ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae, te cla-mor men - tis, et cla-mor men-tis

f
ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae, te cla-mor men - tis, et cla-mor men-tis

f
ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae, te cla-mor men - tis, et cla-mor men-tis

f
ran-tes a - ni - mae Te quae-runt pi - ae la - cry-mae, te cla-mor men - tis, et cla-mor men-tis

14 *p* *mp*
in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e-ro Me-um Je-sum de-

p *mp*
in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e-ro Me-um Je-sum de-

p *mp*
in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e-ro Me-um Je-sum de-

p *mp*
in - ti-mae. Quo - cum que lo - co fu - e-ro Me-um Je-sum de-

Ernani Aguiar - Três Motetinos nº4 - I - O Jesu mi dulcissime!

20

si - de-ro: Quam lae-tus cum in - ve - ne-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro.

si - de-ro: Quam lae-tus cum in - ve - ne-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro.

8 si - de - ro: Quam lae-tus cum in - ve - ne-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro.

si - de - ro: Quam lae-tus cum in - ve - ne-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro, quam fe-lix cum te - nu - e-ro.

Três Motetinos nº4

II - Jesu sole serenior

Ernani Aguiar

♩ = 60 M.M. (non di più) e con devozione

p

Je - su so - le se - re - ni - or so - le se - re - ni - or et bal - sa - mo su - a - vi - or

p

Je - su so - le se - re - ni - or so - le se - re - ni - or et bal - sa - mo su - a - vi - or

p

Je - su so - le se - re - ni - or so - le se - re - ni - or et bal - sa - mo su - a - vi - or

8

Om - ni dul - ci - o - re dul - ci - or prae - cun - tis A - ma - bi - li - or Cui - us gus - tus sic

Om - ni dul - ci - o - re dul - ci - or prae - cun - tis A - ma - bi - li - or Cui - us gus - tus sic

8 Om - ni dul - ci - o - re dul - ci - or prae - cun - tis A - ma - bi - li - or Cui - us gus - tus sic

Om - ni dul - ci - o - re dul - ci - or prae - cun - tis A - ma - bi - li - or Cui - us gus - tus sic

15

af - fi - cit, cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In quem me - a mens

af - fi - cit, cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In quem me - a mens

8 af - fi - cit, cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In quem me - a mens

af - fi - cit, cui - ius do - lor sic re - fi - cit, In quem me - a mens

19

de - fi - cit, So - lus a - man - ti su - fi - cit. _____

de - fi - cit, So - lus a - man - ti su - fi - cit. _____

de - fi - cit, So - lus a - man - ti su - fi - cit. _____

de - fi - cit, So - lus a - man - ti su - fi - cit. _____

Três Motetinos n°4

III - Jesu summa benignitas

Ernani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

Je - su sum-ma be-ni - gni - tas, Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

Je - su, Je - su sum-ma be-ni - gni - tas,

mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, tu - a me strin-git cha - ri-tas.

mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, tu - a me strin-git cha - ri-tas.

mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, In - com-pre-hen-sa bo - ni-tas tu - a me strin-git cha - ri-tas.

mi - ra, mi - ra cor-dis ju-cun - di - tas, In - com-pre-hen-sa bo - ni-tas tu - a me strin-git cha - ri-tas.

Bo - num mi - hi di-li - ge - re Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror-sus de

Bo - num mi - hi di-li - ge - re Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror-sus de

Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror-sus de

Je - sum, non ul - tra quae - re - re: Mi - hi pror-sus de

Ernani Aguiar - Três Motetinos nº4 - III - Jesu summa benignitas

23

fi - ce-re ut il - li que-am vi - ve-re. Je - su sum-ma be-ni - gni - tas.

fi - ce-re ut il - li que-am vi - ve-re. Je - su sum-ma be-ni - gni - tas.

fi - ce-re ut il - li que-am vi - ve-re. Je - su sum-ma be-ni - gni - tas.

fi - ce-re ut il - li que-am vi - ve-re. Je - su sum-ma be-ni - gni - tas.

Apêndice 4 – Partitura da obra *Três Motetinos n° 5*

Ernani Aguiar

Três Motetinos n°5

I - In nomine Jesu

II - O felix anima

III - Justorum Animae

Três Motetinos n°5

I - In nomine Jesu

Moderato

Circa ♩ = 60 M.M.

Ernani Aguiar

S *p* In no - mi - ne Je - su om - ne ge - nu - flec - ta - tur, om - ne ge - nu - flec -
 A *p* In no - mi - ne Je - su om - ne ge - nu - flec - ta - tur, om - ne ge - nu - flec -
 T *p* In no - mi - ne Je - su om - ne ge - nu - flec - ta - tur, om - ne ge - nu - flec -
 B *p* In no - mi - ne Je - su om - ne ge - nu - flec -

6
 S *p* ta - tur. In no - mi - ne Je - su, In no - mi - ne Je - su,
 A *p* ta - tur. In no - mi - ne Je - su, In no - mi - ne Je - su, *mp*
 T *p* ta - tur. In no - mi - ne Je - su, In no - mi - ne Je - su, *mp*
 B *p* ta - tur. In no - mi - ne Je - su om - ne ge - nu - flec - ta - tur, *mp* In

Poco piu mosso (fino a $\text{♩} = 70 \text{ M.M.}$)

mp **ancora** *cresc.*

In no - mi - ne Je - su cae - les - ti - um, ter - res - tri - um, cae -

ancora *cresc.*

no - mi - ne Je - su, In no - mi - ne Je - su cae - les - ti - um, ter - res - tri - um, cae -

ancora *cresc.*

no - mi - ne Je - su, om - ne ge - nu - flec - ta - tur om - ne ge - nu - flec - ta - tur, om - ne

ancora *cresc.*

no - mi - ne Je - su, om - ne ge - nu - flec - ta - tur om - ne ge - nu - flec - ta - tur, om - ne

f *p*

les - ti - um, ter - res - tri - um et in - fer - no - rum, in - fer - no - rum, et om - nis lin - gua con - fi - te -

f *p*

les - ti - um, ter - res - tri - um et in - fer - no - rum, in - fer - no - rum, et om - nis lin - gua con - fi - te -

f *p*

ge - nu - flec - ta - tur et in - fer - no - rum, in - fer - no - rum, et om - nis lin - gua con - fi - te -

f *p*

ge - nu - flec - ta - tur et in - fer - no - rum, in - fer - no - rum, et om - nis lin - gua con - fi - te -

24 **Allegro (circa $\text{♩} = 70 \text{ M.M.}$)**

a - tur qui - a Do-mi-nus nos-ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

a - tur qui - a Do-mi-nus nos-ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

a - tur qui - a Do-mi-nus nos-ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

a - tur qui - a Do-mi-nus nos-ter Je - su Chris - te. In glo - ri - a

31

In glo - ri - a

In glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a

est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a

est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris, in glo - ri - a

39

est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

est De - i Pa - tris, in glo - ri - a est De - i Pa - tris.

Três Motetinos n°5

II - O felix anima

Ermani Aguiar

Circa ♩ = 55 M.M.

p

O fe-lix a-ni-ma o fe-lix a-ni-ma quae coe-lum pos-si-des Quae

p

coe-lum pos-si-des O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a-ni-ma

p

O fe-lix a-ni-ma

cresc.

Ad Chris-ti lu-mi-na

cresc.

Ad coe-li nu-ni-na Ad Chris-ti lu-mi-na

cresc.

Ad coe-li nu-mi-na Ad Chris-ti lu-mi-na

cresc.

Ad coe-li nu-mi-na Ad Chris-ti lu-mi-na

19

f *ff* *rall.*

Ad De - i li - mi - na tri - um - phas, tri - um - phas.

f *ff* *rall.*

Ad De - i li - mi - na tri - um - phas, tri - um - phas.

f *ff* *rall.*

Ad De - i li - mi - na tri - um - phas, tri - um - phas.

f *ff* *rall.*

Ad De - i li - mi - na tri - um - phas, tri - um - phas.

24

p a tempo *pp*

O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a-ni-ma O fe - lix a - ni - ma.

p a tempo *pp*

O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a-ni-ma O fe - lix a - ni - ma.

p a tempo *pp*

O fe-lix a-ni-ma O fe-lix a-ni-ma O fe - lix a - ni - ma.

p a tempo *pp*

O fe - lix a - ni - ma O O fe - lix a - ni - ma.

Três Motetinos nº5

7

III - Justorum Animae

In Festo Omnium Sanctorum

Ernani Aguiar

Allegro
sempre forte e festivamente

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De - i sunt___

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De - i sunt___

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De - i sunt___

Jus-to-rum a - ni-mae, Jus-to-rum a - ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De - i sunt___ et non

et non tan - get il - los tor - men - tum ma - li -

et non tan - get il - los tor-men - tum ma - li - ti - ae

et non tan - get il - los tor-men - tum ma - li - ti - ae___ il - los tor -

tan - get il - los tor - men - tum ma - li - ti - ae et non tan - get il - los tor -

ti - ae vi-si sunt ó - cu-lis in-si-pi - en - ti - um mo - ri

vi-si sunt ó - cu-lis in - si-pi - en - ti - um mo - ri il - li au-tem

men-tum ma-li - ti-ae vi-si sunt ó - cu-lis in-si-pi - en - ti - um mo - ri

men-tum ma-li - ti-ae vi-si sunt ó - cu-lis in-si-pi - en - ti - um mo - ri il - li au-tem

16

il - li au-tem sunt in pa - ce, il - li au-tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce____

sunt in pa - ce, il - li au-tem sunt in pa - ce, il - li au-tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce____

il - li au-tem sunt in pa - ce, il - li au-tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce____

sunt in pa - ce, il - li au-tem sunt in pa - ce, il - li au-tem sunt in pa - ce, sunt in pa - ce____

Da capo "ad libitum"

Apêndice 5 – Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer, via e-mail, no dia 20 de abril de 2013

MARIANA: Conte sobre sua vida como regente, foi regente do Coral Municipal de Petrópolis em 1976 durante doze anos. Antes desse coro, regeu outros? Onde? Foi regente de coro de Igreja? Em que período?

ERNANI: Comecei regendo (1967) o Coral da Catedral de Petrópolis (que nome pomposo!) que degenerou no “Madrigal Ars Gótica” (era a moda da época os corais “Ars” pra copiar do “Ars Nova”, de meu mestre Pinto Fonseca”), que depois degenerou no “Coral Municipal de Petrópolis”, que foi uma realização que me arrependo de ter feito. Trabalhei no Grande Coral da Catedral de “Santa Maria Del Fiore”, de Firenze, onde fui assistente do Maestro de Capela Monsenhor Luigi Sessa (1973-1975). A fase de regência coral em **Petrópolis (cidade onde NADA vai pra frente)** felizmente acabou em 1998. Em janeiro de 1991, mês mais decisivo de minha vida, rompi definitivamente com todo o operato petropolitano e me “aposentei” como regente coral, violinista, violista e boêmio. Reger coro dali pra diante só quando tem uma orquestra no meio. Duas escapulidelas: o CD “Obras de Capela” à frente do Coral Porto Alegre e órgão, com oito obras inéditas do querido Zé Maurício (2003), e no ano passado, regendo a estreia no Brasil de “Al giubilo si dispongano gli animi”, de Francesco Corteccia, com os oito solistas do “Madrigal Contemporâneo” de minha ex-aluna Maestrina Danielly Souza. Fui maestro assistente do Coral (e de todos os conjuntos) da Rádio MEC (1980-1982), do Coral da UFRRJ. Regi coral paca: tenho o elenco deles todos!

MARIANA: Foi bolsista do Mozarteum Argentino e estudou no Conservatório Cherubini. Comente sobre as condições dessas viagens: bolsas; as viagens foram pagas pela família ou por você?

ERNANI: Mozarteum Argentino: bolsa riquíssima, só paguei (ah esse u aí no meio) a passagem. Conservatório “Cherubini” de Firenze: estudos e alimentação grátis, mais entradas em todos os museus (a qualquer dia e hora) grátis, entradas em todos os concertos e óperas (vi Rubinstein assim), trânsito em ônibus urbanos e descontos em

passagens de trem, desde que comprovada atividade acadêmica. Nada disso existe mais na Itália. A passagem Rio x Roma paga pelo (pasmе!) Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, na época presidido por Sebastião Mozart de Araújo. Meu tio poeta Hélio Chaves deu uma passagem nas férias e mandava uma boa grana de vez em quando. Me custava só pagar o quarto numa locanda. Com a grana do tio, tocando casamentos e o da Catedral, dava pra levar bem e comprar livros e partituras PACA!!!

MARIANA: Sobre o título que recebeu de “Maestro de Capela” em Santa Maria de Peretola: é um título honorífico ou profissionalizado? É um título ou uma função? Esse título tem função religiosa? Quanto tempo ficou lá?

ERNANI: Título de Maestro de Capela por “Santa Maria a Peretola”. Mas não trabalhava na Capela Musical de lá, trabalhava era na Capela Musical da Catedral. O título é ainda profissionalizante, obtido mediante algumas provas. Mas já mudou muito. A função é religiosa.

MARIANA: Os textos que utiliza nas obras sacras/religiosas têm efetivamente uso litúrgico ou são textos litúrgicos? Foram escritas como música funcional ou para contextos artísticos?

ERNANI: Algumas peças servem para os dois contextos

MARIANA: Você atua como pesquisador, compositor, regente e professor. Como professor de graduação, atualmente ministra quais disciplinas na UFRJ? Ministra aulas em cursos e festivais atualmente? Quais?

ERNANI: Atualmente só ensino regência orquestral na Escola de Música da UFRJ. Em janeiro, sempre no CINVES de Juiz de Fora (**no da Pró Musica em julho não passo nem pela porta**), mas já ditei cursos pelo Brasil afora (tenho o elenco de todos), Venezuela e em outubro próximo, pela segunda vez em La Spezia (Itália). Tou à disposição.

MARIANA: Em entrevista concedida a **Ciro Tabet**, comenta que se converteu ao catolicismo no fim de 1990. Os anos em que houve maiores composições para coro de caráter sacro/religioso foram os anos de 1975 e 1992. Qual a sua relação religiosa antes e depois desse período? Qual sua prática religiosa antes do catolicismo? E atualmente, é católico?

ERNANI: O caso é longo e complicado. Realmente sempre estive próximo à Igreja Romana. Talvez isso tenha me levado definitivamente a ela. Mas, sempre lembrando as origens maternas judaicas (embora a família estivesse já no espiritismo cristão levada pela família do Guerra-Peixe!!!) e, graças ao Altíssimo, com um pai anti-clerical que, no entanto venerava Nossa Senhora! Pra fechar: também sou filho de Ogum. Salve a Umbanda!

MARIANA: Comente sobre o conjunto de obras *Três Motetinos* (nº 1, nº 2, nº 3, nº 4 e nº 5)?

ERNANI: O conjunto de motetinos? Sei lá. Quis fazer e fiz. Por que fiz? Sei lá.

MARIANA: Qual foi o contexto musical para a composição da obra *Três Motetinos* nº 2?

MARIANA: A composição da obra *Três Motetinos* nº 2 foi pensada para algum coro específico? Por que a escolha para vozes femininas?

MARIANA: Comente sobre a dedicatória: *In memoriam Evangelos Kapsopoulos*.

ERNANI (em resposta às três últimas perguntas): Os TM 2 fiz na Itália e na Suíça em 1982 para a “Maîtrise du Christe Roi”, de Fribourg, na Suíça, na época regida pelo caro amigo e eminente maestro Theophanis Kapsopoulos, fã ardoroso do Brasil, que acabou casando com uma brasileira. Dediquei à memória do pai dele, gente muito querida que conheci e naquela época foi-se tristemente.

MARIANA: O editor/revisor seguiu suas indicações de andamento e dinâmicas na partitura da obra *Três Motetinos* nº 2, editada pela ABM?

ERNANI: Ih! Nem olhei, nem sei. A dinâmica tá.

Apêndice 6 – Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer, via email, no dia 26 de abril de 2013

MARIANA: Em entrevista ao programa *Harmonia* (Rede Minas) sobre a obra *Matinas do Carmo*, do padre José Maurício Nunes Garcia, comenta sobre sua pesquisa da música brasileira do Período Colonial. Comente sobre seu interesse por esse repertório. Como teve conhecimento/acesso a ele?

ERNANI: Meu interesse pela música colonial ou pelas coisas do passado brasileiro é uma coisa meio *sobrenatural*. Tudo começou aos CINCO anos de idade. Me lembro de tudo, mas daria um artigo imenso. Pela música colonial, começou aos 12 anos, ouvindo, em casa de meus pais, a “Missa em mi bemol”, do Lobo de Mesquita, que acabou sendo o primeiro disco LP que comprei com meu dinheiro. Entre as sequências e coincidências nesses “causos” está que a Cadeira Nº 4 – patrono Lobo de Mesquita da Academia Brasileira de Música – ficou vaga nove anos, após a morte da grande Oneyda Alvarenga, até minha entrada em 1993. A busca de repertório começou em 1977.

MARIANA: No seu catálogo de obras, podemos notar que a maior parte das composições possui textos bíblicos, litúrgicos, salmos. Por que o uso dos textos religiosos/sacros nas composições? Qual a escolha? Tem relação ou influência da sua pesquisa?

ERNANI: O uso dos textos nada tem a ver com as pesquisas! Nem sei por que escolhi na maioria absoluta das peças.

MARIANA: Notamos, ainda, que no catálogo a maior parte das composições com textos religiosos/sacros é para coro *a cappella*. Comente.

ERNANI: São pra coro *a cappella* porque fui fazendo, fui fazendo, fui fazendo e acontecendo!

MARIANA: **Cursou mestrado na escola de música da UFRJ. Conte um pouco da sua formação acadêmica, cursou graduação? Qual curso? Essa graduação cursou em qual instituição? Qual período?**

ERNANI: Cursei mestrado na UFRJ só por dinheiro. O que estudei e aprendi mesmo foi fora da Universidade: anos de estudo de instrumento (violino e viola) com Paulina D'Ambrosio, os quatro anos de estudo de composição (exigentíssimos) com Guerra-Peixe nos tempos auríssimos da Pro Arte do Rio de Janeiro e mais quatro de regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca em Belo Horizonte. Na volta da Itália, sem diplomas reconhecidos, tirei graduação, só pra ter diploma na UFRJ. Aliás me graduei em violino (1977-1981) e obtive “Dignidade Acadêmica” “Summa cum Laude”. NÃO ACREDITO NA UNIVERSIDADE! ESPECIALMENTE DEPOIS QUE ELA SE TORNOU “IGREJA MEDIEVAL”, OU SEJA, DONA DA VERDADE (Só um bispo pode sagrar outro bispo e assim por diante). A ENTRADA DAS ARTES NA UNIVERIDADE FOI UMA DESGRAÇA: CONTINUAM RECEBENDO TRATAMENTO COMO SE FOSSEM TÉCNICAS OU CIÊNCIAS. ARTE É OUTRA COISA. POR OUTRO LADO, A UNIVERSIDADE É UMA INSTITUIÇÃO FALIDA QUE POSSIVELMENTE NÃO CHEGARÁ AO SÉCULO XX, ENGOLIDA PELA INFORMÁTICA!

MARIANA: **Como professor, antes da sua entrada na UFRJ, foi professor na UNIRIO no período de 1985 a 2000. Ministrava quais disciplinas? Atuou como professor em outras Faculdades/Universidades? Quais? Quais disciplinas você ministrou?**

ERNANI: Na Uni-Rio fui professor sempre de regência orquestral, mas pra quebrar galho dei uma de análises e histórias da ópera uma vezinha ou outra. Na UFRJ há algum tempo só dou mesmo a regência orquestral, mas dei muita orquestração (que aliás gostava muito oferecer), análise, arranjo vocal, prosódia (acabei com essa matéria porque era enrolação prá professor incompetente), harmonia superior, análise e oficina de composição. UFA! Chega! Agora fico só na regência de orquestra e com a orquestra, é claro, a qual ta boa paca! Agora, cursos tipo de férias e festivais já dei mais de quarenta por dez estados brasileiros, mais três na Venezuela e um na Itália (talvez no corrente ano vá a dois!).

Apêndice 7 – Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana

Hammerer, via Skype, no dia 23 de julho de 2015

Transcrição das partes usadas na Dissertação

MARIANA: No *II - Ego Sum Ressurrectio et vita*, dos *Três Motetinos n° 2*, no compasso 10 da Academia Brasileira de Música e no compasso 9, da edição da Earthsongs, o si é bemol ou natural? Na voz de contralto, a última semínima da tercina?

ERNANI: É um si bemol.

MARIANA: Entre o compasso 18 e 19, não tem nenhum sinal de respiração? O segundo “non morietur” respira de novo?

ERNANI: Existe esse sinal de respiração.

MARIANA: Na edição feita por Mariana Farah, nos primeiros compassos, ela escreveu sinal de repetição.

ERNANI: Exatamente como a mamãe.

MARIANA: As dinâmicas, as indicações são suas?

ERNANI: As da Mariana são.

MARIANA: No *I – Pater Noster*, a nota da soprano 2, na edição da Academia está sol-la, colcheias, no “sanc”; e na edição da Mariana Farah, está sol, semínima. Qual é a correta?

ERNANI: Semínima. A partitura no caso, mais fiel, é a da mamãe.

MARIANA: No final do compasso 18, “debitoribus nostris” não tem respiração?

ERNANI: Automaticamente respira, porque tem o ponto; não precisa botar porque tem o ponto.

MARIANA: Também tem indicação de *rall* nos últimos compassos?

ERNANI: Nos dois últimos compassos.

MARIANA: O último compasso é binário ou quaternário?

ERNANI: É binário. Isso eu não vou considerar um erro (de edição). Ela achou que poderia botar um quaternário e botou. Isso aí não vai alterar nada em música. O que ela fez não ta errado, não. Eu aceitaria isso sem problemas.

MARIANA: Os *Três Motetinos n° 1*, você escreveu para algum coro específico?

ERNANI: Não. Vou te contar até história melhor disso daqui. Eu fiz um curso de Regência Coral certamente com um dos maiores professores de regência coral que tinha na Itália, em Ravena, Adone Zecchi, [...] o Adone Zecchi escreveu o *Miserere nobis* a três vozes iguais, eu estou falando de 1974. Inspirado pelo *Miserere nobis* de Adone Zecchi. Não, minto, minto.. ele escreveu um motetino chamado *Ora pro nobis*. Inspirado no *Ora pro nobis* de Adone Zecchi, eu compus o *Miserere nobis* no dia... me lembro, foi uma manhã do dia 12 de agosto de 1975 no castelo de Montalto em Arezzo. Eu tinha dado um recital de violino, onde eu toquei, aliás, em primeira audição na Europa a *Sonata n° 1* do Guerra-Peixe [...]. E numa manhã eu fui pro piano, que era um tremendo Steinway, e fiquei compondo esse motetino lá.

O *Benedicat tibi*.... Que eu escrevi no dia 15 de fevereiro de 78, não sei porque eu quis fazer também, não. E o *Domine, non sum dignus* escrevi no dia 28 de agosto de 1978, também não sei por quê.

O *Benedicat tibi Domine*, eu tenho um detalhe engraçado, que eu queria pôr esse texto, eu tinha o texto, mas não tinha a numeração de onde era. A minha namorada, eu me lembro dela falando no telefone: “*Isso é números 6, 24-26!*”. Minha namorada tá lá dentro agora! Me lembro desse detalhe, de eu falando com a Deni. [...]

Mas quem estreou foi o Roberto Duarte com o Coral da Universidade Federal Fluminense, mas não foi escrito pra eles, foi escrito porque foi escrito.

Agora, os *Três Motetinos* (n° 3), eu escrevi o *I – Pater Noster* em Firenze no dia 08 de março de 82, o *II – Ego sum (ressurrectio et vita)* em 22 de março de 82 em Friburgo, na casa do Teofani Kapsopolus, e o *III – Deo Gratias* no dia 10 de março de em Firenze. Foi tudo escrito em março, que eu tava na Europa essa época.

MARIANA: Nos *Três Motetinos n° 1, I – Miserere nobis*, gostaria de tirar uma dúvida: no compasso 7, o baixo vai entrar na anacruse, não tem nenhum sinal de respiração? **ERNANI:** Sol bemol... eu não escreveria sol bemol nunca mais na minha vida, escreveria fá sustenido [...] Não botei, não. Se você quiser colocar, pode colocar e taca lá “revisão Mariana Hammerer, com aquiescência do autor”.

MARIANA: Sopranos também têm uma respiração no segundo compasso, anacruse para o terceiro?

ERNANI: Tem.

MARIANA: Contraltos e tenores, não?

ERNANI: Deveria ter também.

MARIANA: Você não marcou nenhuma indicação diferente para o trecho do baixo, anacruse do compasso 7?

ERNANI: Não. É *mezzo-forte*, na tua edição pode colocar.

MARIANA: No compasso 10, após o “bis” da palavra “nobis” na voz de sopranos, tem alguma respiração para elas entrarem no final do compasso?

ERNANI: Deveria ter.

MARIANA: Nos *Três Motetinos n° 3*, em *I- Tu es sacerdos*, no final do compasso 23, onde está indicado *forte* para os homens “in aeternum”, não tem nenhuma respiração para esta entrada dos homens, em uníssono?

ERNANI: Pode “botá”. A edição é tua. Aliás, eu colocaria um *fortíssimo* depois pros homens no “aeternum”... precisa... você vai me dar essa edição de presente?

Mariana: Sim.

MARIANA: Essa peça nunca foi estreada?

ERNANI: Não. Zero quilômetro. Escrito no dia 09 de fevereiro de 80. [...] Esse *Tu es sacerdos*, por acaso eu escrevi pros 25... 30 anos do pároco da Catedral de Petrópolis. Nunca foi cantado.

O *Adoramus te Christe*, eu vou dizer por que que eu escrevi... Eu estudava música, eu achei um jornalzinho chamava-se *Lar Católico*, de Juiz de Fora, e tava impresso um *Adoramus te Christe*, não me lembro de quem era, eu rasguei aquilo e guardei. [...] Muitos anos depois achei aquilo, ah, vou fazer um *Adoramus te Christe* também. Fiz isso num domingo de manhã, dia 27 de julho de 85. Me lembro que foi num domingo de manhã, na primeira casa, depois que eu casei. Os canarinhos gravaram isso recentemente.

MARIANA: Você usa alguma bíblia específica?

ERNANI: *Liber usualis*. Às vezes uso a Bíblia também... a Vulgata, edição do vaticano. Mas às vezes eu consulto uma outra coisa, entendeu? Eu vou usando de acordo com a necessidade, pouco com que tá na frente, assim. E tem as escrituras em hebraico também.

MARIANA: No III – *Corpus tuum Domine* Não estaria faltando parte da questão?

ERNANI: Esse texto, por exemplo, não me lembro da onde tirei, não. Ah... esse aqui eu tive que fazer pra um dia que o coral ia cantar, coral masculino ia cantar, e isso fazia parte da liturgia daquele dia.

MARIANA: Qual coral?

ERNANI: O Coral Municipal de Petrópolis. Que eu me arrependo de ter fundado.

MARIANA: Você escreveu para que vozes masculinas?

ERNANI: Olha, isso aqui na verdade você pode fazer com tenor, barítonos, ou dois tenores e barítono, porque você vê, eu vou no máximo ao sol grave; no final, vou ao máximo no mi bemol para o tenor, quer dizer, mi natural. Eu fui bem amigo, né?... Isso aqui é meio à vontade do freguês, três vozes masculinas. Tenor, barítono e barítono, isso aqui não precisa de baixo para cantar.

MARIANA: No primeiro compasso não tem o 8 embaixo da clave de sol?

ERNANI: Ah! É porque nesse papel não tinha, lembra da Deltapy? É por isso, esse aqui não tem, não. Era aquele caderno de coro maravilhoso que eu ainda uso até hoje, eu tenho um estoque disso aqui em casa. Essa foi composta dia 17 de setembro 1986.

O pior revisor é o compositor, vou dizer por quê: porque na minha cabeça tem um fá sustenido, eu não escrevo o sustenido, quando eu faço a revisão, eu ouço o fá sustenido, agora outra pessoa é que não vai ouvir [...].

MARIANA: A princípio, você pensou tenor, barítono e baixo?

ERNANI: Tenor, barítono e barítono.

MARIANA: Os *Três Motetinos* nº 4...

ERNANI: Agora você vai ver já, já não se usava mais o papel vegetal, porque já tinha o xerox, então a cópia da mamãe já é no papel da deltapy, com caneta esferográfica, o trabalho já era muito menor.

MARIANA: *Três Motetinos* nº 4 você escreveu para algum coro específico?

ERNANI: Deixa eu me lembrar... Ah! Isso aqui, quem estreou foi os meninos de Novo Hamburgo, que não existem mais [...]

MARIANA: Foi estreado por eles e composto para eles?

ERNANI: Não, não foi bem composto pra eles não, eu já tinha feito isso, já... Ah! Isso aqui foi o seguinte: eu costumava às vezes pegar assim um livrinho de cantos religiosos... “Eu vou escrever sobre esse texto”, ficava simpatizado por um texto, escrevia. Tanto o *Motetino* 4 como o número 5, foi uma fase que eu pegava o texto, e pegava aqueles livrinhos de canto antigos, de cantos religiosos da Igreja Católica, e “eu vou fazer sobre esse texto”, e acontecia, tem um coro “– *Quer fazer uma estreia?*”. “– *Quero*”. “– *Tá aqui*”.

MARIANA: Os *Três Motetinos* nº 5, o primeiro, *In nomine Jesu*, você dedicou a alguém?

ERNANI: Não. [...] O número 1 não, o número 2, sim. O *Justorum anime*, por que é dedicado a Oreste Ravanelo? Porque eu peguei um *Justorum anime* dele [...] e eu dediquei a ele, e o Santino Parpinelle (III peça), foi meu professor de música de câmara e também de violino, ele era professor de violino da UFRJ, mas não fui aluno dele lá, não. Ele era sobrinho da Paulina de Ambrosio, minha professora de violino [...].

Agora, o *Felix anima*, eu peguei um do Carissimi, e, dediquei ao Carissimi; foi quem me deu uma inspiração e pro papai, que tinha morrido três meses antes.

MARIANA: E você escreveu essa obra para algum coro específico?

ERNANI: Não, não, calhou dum coral que tinha aqui, durou pouco tempo, Coral da Sociedade Artística Villa-Lobos. André regeu, aqui em Petrópolis, o número dois, Jorge Armando regeu na Classe de Canto Coral dele na Escola de Música, e o número três nunca foi tocado.

MARIANA: Tem a data de composição dessas peças?

ERNANI: Tem, o *I – In nomine Jesu*, 16 de janeiro 1992, papai tava até vivo. *II – O felix anima*: 22 de maio 1992, papai tinha morrido cinco dias antes. *III – Justorum animae*: 16 de agosto de 1992. É, até que ta organizadinho isso aqui!

MARIANA: No primeiro, I – In nomine Jesu, no compasso 28, segunda página, segundo sistema, a voz de contralto canta um dó, sustenido ou natural?

ERNANI: É dó sustenido!

MARIANA: Outra questão que eu queria ver com você é sobre as indicações de tempo nas obras.

ERNANI: Mariana, esse negócio de indicação de tempo é um negócio meio engraçado, vou te dizer por que, vou me reportar a Guerra-Peixe [...] ele me deu permissão, só eu posso reger aqueles cantos afro-brasileiros, [...] os alunos dele não permitem que eu passe pra ninguém, nem a sobrinha dele [...] Nesse cantos afro, eu estudei, que eu ia reger. Aí cheguei lá, e segui o que o Guerra-Peixe tinha anotado (indicação metronômica). Conforme eu cantava pra ele, ele [dizia]: “*Não, não é assim não, é tá tá tá tá*”. Aí eu consegui um vídeo dele regendo. Era exatamente o que eu tinha pensado, quer dizer: ele marcava uma coisa, mas ele mesmo queria outra.

Essa indicação metronômica, eu botei aqui “60” pra um, botei, né, pros outros nem botei... botei “55”. [...] É um grande problema aqui, quando você acaba de escrever a música, não é mais sua... não é [...].

MARIANA: Você gostaria de sugerir algum andamento III – Justorum Animae?

ERNANI: Não.

MARIANA: Nos *Três Motetinos n° 4*, o terceiro e o primeiro e segundo (motetino) dos *Três Motetinos n° 5* têm armadura de clave; você escreveu bemol na armadura, e os anteriores não, por quê?

ERNANI: Eu já tava começando a voltar a escrever tudo em dó maior. Eu tava pensando mais tonalmente. [...] Nem percebi isso! Não botava armadura, não [...]

Eu comecei a fazer o *Três Motetinos n° 6*, “Antonianos”, em honra a Santo Antônio, a gente imagina uma coisa e a vida segue outro caminho. [...] Eu gosto muito de Santo Antonio, Francisco nem se fala!

Veja bem, eu me afasto da regência coral em 1991, eu paro de reger coro. Só gravei aquele CD do José Maurício, mas é coro e órgão, né? Eu costumo dizer que eu agora só rejo coro quando entre eu e o coro tem uma orquestra. Não quero mais reger coro, não.

MARIANA: Uma outra curiosidade sobre os *Três Motetinos n° 3: o I – Tu es sacerdos* foi composto antes dos *Três Motetinos n° 2*?

ERNANI: É, o *Tu es sacerdos* foi, era uma peça sozinha, depois eu agrupei nas outras duas. Tem razão. O *Adoramus te Christe* ficou também sozinho durante um ano e, quando eu fiz o *Corpus tuum (Domine)*, eu juntei.

MARIANA: Tem algum motivo específico para ter essa sequência dos *Três Motetinos (n° 1, n° 2...)*?

ERNANI: Tem e não tem. [...] Fui escrevendo e juntei os três. O outro não, já escrevi um bloco, tudo em março de 82, escrevi os três, o terceiro juntei conforme escrevi e o quarto e quinto, não... fui fazendo pra ir fazendo, ir juntando... não teve algo.

MARIANA: E os *Três Motetinos n° 6*, já tem algum pronto?

ERNANI: Eu comecei acho que uns 20 anos atrás e nunca mais mexi. Tem um só. Também não calhou, entendeu? E é a tal história, onde é que a gente tem tempo para compor, hoje em dia? Hoje em dia eu só componho, por exemplo, encomenda, aí vou pra mesa ali e escrevo.

MARIANA: Para coro *a cappella*, tem mais alguma peça que você compôs que não está no catálogo?

ERNANI: Tem! Se você me permite, qual é a última que você tem aí?

MARIANA: *Três Sonetos*, 2012.

ERNANI: Ah, tem sim! Tem mais três. Vamos fazer o seguinte, vou te mandar isso aqui por *e-mail*.

Apêndice 8 – Entrevista concedida por Ernani Aguiar a Mariana Hammerer, via Skype, no dia 08 de agosto de 2015
Transcrição das partes usadas na Dissertação

MARIANA: No *I – Pater noster*, o penúltimo compasso na voz de contraltos, a última colcheia é um mi ou fá?

ERNANI: É um mi.

MARIANA: Na indicação da partitura, para as vozes, você indicou soprano 1, soprano 2 e contralto: S1, S2 e C?

ERNANI: Não.

MARIANA: S1, S2 e A?

ERNANI: Não. Isso é a Mariana (Farah) que colocou, pra mim são três vozes, à vontade do freguês! [...] Para coro a três vozes iguais.

MARIANA: No segundo, *II – Ego sum ressurectio et vita*, no compasso 7, tem um decrescendo sobre a palavra “me”?

ERNANI: Tem.

MARIANA: A indicação do compasso 9 é um *allargando* ou *rallentando*?

ERNANI: *Allargando*, naquelas quiálteras.

MARIANA: Na terceira peça, *III – Deo gratias*, no compasso 11 tem algum sinal de respiração para vozes de sopranos?

ERNANI: Uma vírgula aí; não é obrigatório, não.

MARIANA: Nos *Três Motetinos n° 3, I – Tu es sacerdos*, no final do compasso 14, não tem respiração para entrar no uníssono?

ERNANI: É o ideal é que não haja, mas para atacar esse uníssono aí, acho que precisa.

MARIANA: Você autoriza escrever um sinal de respiração?

ERNANI: Autorizo.

MARIANA: No *II – Adoramus te Christe*, do compasso 30 ao final, você não marcou nenhuma respiração?

ERNANI: Não. Pode respirar, sim, pode fazer uma, quando repito o motivo, 30 e 31 é reproduzido em 32 e 33. Pode fazer uma entre o 31 e 32, pode.

MARIANA: Quais os principais compositores que serviram de exemplo para o seu trabalho composicional para o repertório sacro/religioso?

ERNANI: Nenhum. Naquela turma de vanguarda, era Romano Peetsat. Eu acho, eu falei até pra ele, nada, nada, nada tem a ver... mas o meu *Te Deum* seria o que a missa afro-brasileira do Carlos Alberto Pinto Fonseca, meu professor, seria aquela linha, só que ele fez coro *a cappella*, agora que a viúva dele colocou aquela percussão, aliás, muito bem colocada, mas não é original, o original é *a cappella*, e eu fiz o *Te Deum*. Nada tem a ver, vamos dizer que eu “cherei” alguma maneira dele fazer música.

MARIANA: Quanto à execução de suas obras, o que você considera importante na interpretação?

ERNANI: A dicção, a retórica do texto que eu procuro traduzir na dinâmica.

MARIANA: Quais tipos de procedimentos composicionais você escolhe para compor uma obra para coro?

ERNANI: Não. Dependendo lá de cima.

MARIANA: Como você trabalha a estruturação harmônica da sua obra sacra?
Processo de criação.

ERNANI: Sei lá. Procuro fazer uma coisa fácil, procuro seguir o significado do texto, isso eu procuro mais.

Anexos

Anexo 1 – Partitura da obra *Três Motetinos n.º 2* – Edição Eartsongs

Text & Translation

I. *Pater Noster*

Pater noster, qui est in caelis:
sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum.

Fiat voluntas tua sicut
in caelo, et in terra.
Panem nostrum quotidianum
da nobis hodie.

Et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus
debitóribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem.
Sed libera nos a malo.

Our Father

Our Father, who art in Heaven:
hallowed be thy name.
Thy Kingdom come.

Thy will be done on earth
as it is in heaven.
Give us this day our daily bread.

And forgive us our debts,
as we forgive our debtors.

And lead us not into temptation.
But deliver us from the evil one.

II. *Ego Sum Resurrectio et Vita*

Ego sum resurrectio et vita.
Qui credit in me
Etiam si mortuus fuerit vivet;
Et omnis qui vivet et credit in me
Non morietur in aeternum.
Amen.

I am the Resurrection and the Life

I am the resurrection and the life.
Whoever believes in me
shall live even though they are dead;
and they that live and believe in me
shall never die.
Amen.

III. *Deo Gratias*

Deo grátias. Amen.

Thanks be to God

Thanks be to God. Amen.

In the early 1980s **Ernani Aguiar** (b. 1950) was still a young composer, yet most of the compositional principles he came to explore throughout his life were already in place. Many of the idioms he codified in his famous *Salmo 150* are evident in works from this decade, including in this setting of three short motets for treble voices, *Três motetinos No. 2* (1982). In addition to the characteristic use of homophonic texture and conjunct melodic lines, which permeate the first two movements of the work, Aguiar also employs a repetitive rhythmic pattern and asymmetrical meter in the *Deo Gratias* to bring to life a rather simple and short *a cappella* setting of these celebrated Latin texts.

Altogether, Aguiar has written five settings of *Três Motetinos*. Each one is short, unaccompanied, and consists of its own collection of sacred Latin text. Three of them are scored for SATB choir, one is scored for SATB choir with the last movement set for men's chorus, and this one is scored for treble voices.

Mariana Faralt

In memoriam Evangelos Kapsopoulos

Três Motetinos No. 2

I. Pater noster

Our Father

Ernani Aguiar
ed. Mariana Farah

$\text{♩} = 56$
dolce

S1 Pa - ter nó - ster qui est in caé - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.

S2 Pa - ter nó - ster qui est in caé - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.

A Pa - ter nó - ster qui est in caé - lis: sanc - ti - fi - cé - tur nó - men tú - um.

5 *mp* 3 3
S1 Ad - vé-ni-at rég-num tú-um, ad - vé-ni-at rég-num tú-um. Fí-at vo - lun tas tú-a, fí-at vo - lun tas tú-a,

S2 *mp* 3 3 *mf*
Ad - vé-ni-at rég-num tú-um, ad - vé-ni-at rég-num tú-um. Fí-at vō - lun tas tú-a, fí-at vō - lun tas tú-a,

A *mf* 3 3
Ad - vé-ni-at rég-num tú-um, ad - vé-ni-at rég-num tú-um. Fí-at vo - lun tas tú-a, fí-at vo - lun tas tú-a,

9 *mf* 3 3
S1 si-cut in caé-lo, et in tér-ra, si-cut in caé-lo, et in tér-ra. Pá-nem nós-trum quo-ti-di-á - num

S2 *mf* 3 3
si-cut in caé-lo, et in tér-ra, si-cut in caé-lo, et in tér-ra. Pá-nem nós-trum quo-ti-di-á - num

A *mf* 3 3
si-cut in caé-lo, et in tér-ra, si-cut in caé-lo, et in tér-ra. Pá-nem nós-trum quo-ti-di-á - num

13
S1 da nó-bis hó-di-e. Et di-mít-te nó - bis dé - bi-ta nó - stra, si - cut et - nos di - mít - ti - mus

S2 da nó-bis hó-di-e. Et di-mít-te nó - bis dé - bi-ta nó - stra, si - cut et - nos di - mít - ti - mus

A da nó-bis hó-di-e. Et di-mít-te nó - bis dé - bi-ta nó - stra, si - cut et - nos di - mít - ti - mus

Copyright © 2011 by Ernani Aguiar
published and distributed solely by earthsongs

17

S1 de - bi - tó - ri - bus nós - tris. Et ne nos in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem.

S2 de - bi - tó - ri - bus nós - tris. Et ne nos in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem.

A de - bi - tó - ri - bus nós - tris. Et ne nos in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem.

21

f Sed lí - be - ra nos a má - lo, sed lí - be - ra nos a má - lo.

f Sed lí - be - ra nos a má - lo, sed lí - be - ra nos a má - lo.

f Sed lí - be - ra nos a má - lo, sed lí - be - ra nos a má - lo.

II. Ego sum resurrectio et vita I am the resurrection and the life

♩ = 50
mf

S1 E - go sum re-sur - rēc - ti - o et vi - ta; vi - ta; qui cre - dit in me,

S2 E - go sum re-sur - rēc - ti - o et vi - ta; vi - ta; qui cre - dit in me,

A E - go sum re-sur - rēc - ti - o et vi - ta; vi - ta; qui cre - dit in me,

8 *allargando* *f* *a tempo* *mf*

S1 e - ti - am si mór - tu - us fu - er - it, vi - vet, vi - vet; et om - nis qui vi - vit et cre - dit in me,

S2 e - ti - am si mór - tu - us fu - er - it, vi - vet, vi - vet; et om - nis qui vi - vit et cre - dit in me,

A e - ti - am si mór - tu - us fu - er - it, vi - vet, vi - vet; et om - nis qui vi - vit et cre - dit in me,

14

f *mf* *mp* *f*

S1 non mo-ri - é - tur, non mo-ri - é - tur, in æ-tér-num, in æ-tér-num. A - men.

S2 non mo-ri - é - tur, non mo-ri - é - tur, in æ-tér-num, in æ-tér-num. A - men.

A non mo-ri - é - tur, non mo-ri - é - tur, in æ-tér-num, in æ-tér-num. A - men.

III. Déo grátias Thanks be to God

f *deciso* $\text{♩} = 200$

S1 Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as,

S2 *f* *deciso* Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé-o grá-ti-as,

A *f* *deciso* Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as!

7

S1 Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as!

S2 Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as!

A Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as! Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as, Dé-o grá-ti-as!

13

S1 Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as! A - men!

S2 Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as! A - men!

A Dé - o grá - ti - as, Dé - o grá - ti - as! A - men!

Anexo 2 – Partitura da obra *Três Motetinos n.º 2* – Edição ABM

TRÊS MOTETINOS N.º 2

I - PATER NOSTER

Pater noster, qui es in cælis:
Sactificetur nomen tuum:
Adveniat regnum tuum:
Fiat voluntas tua, sicut in cælo, et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie:
Et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris
Et ne nos inducas in tentationem.
Sed libera nos a malo.

Pai nosso, que estás no céu:
 santificado seja o teu nome,
 venha a nós o teu reino,
 seja feita a tua vontade assim na terra como no céu.
 O pão nosso de cada dia nos dai hoje,
 e perdoa as nossas dívidas,
 assim como nós perdoamos aos nossos devedores.
 E não nos deixe cair em tentação.
 mas livra-nos do mal.

II –EGO SUM RESURRECTIO ET VITA

Ego sum resurrectio et vita:
qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet.

Eu sou a ressurreição e a vida,
 e quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá.

III – DEO GRATIAS

Deo gratias

Demos graças a Deus.

In memoriam Evangelos Kapsopoulos

Três Motetinos nº2

I - Pater Noster

Ernani Aguiar

$\text{♩} = \text{c. } 56 \text{ M.M.}$

dolce

Soprano 1
Pa - ter nos - ter qui est in cœ - lis: san - cti - fi - ce - tur

Soprano 2
Pa - ter nos - ter qui est in cœ - lis: san - cti - fi - ce - tur

Contralto
Pa - ter nos - ter qui est in cœ - lis: san - cti - fi - ce - tur

4

mp

S 1
no - men tu - um; ad - ve - ni - at reg - num tu - um, ad - ve - ni - at reg - num tu - um,

mp

S 2
no - men tu - um; ad - ve - ni - at reg - num tu - um, ad - ve - ni - at reg - num tu - um,

mf

C
no - men tu - um; ad - ve - ni - at reg - num tu - um, ad - ve - ni - at reg - num tu - um,

2

Três Motetinos nº2
I - Pater Noster

7

S 1 *mf* fi - at vo - lun - tas tu - as, fi - at vo - lun - tas tu - as, *mf* si - cut in cœ - lo et in ter - ra.

S 2 *mf* fi - at vo - lun - tas tu - as, fi - at vo - lun - tas tu - as, *mf* si - cut in cœ - lo et in ter - ra.

C *mf* fi - at vo - lun - tas tu - as, fi - at vo - lun - tas tu - as, *mf* si - cut in cœ - lo et in ter - ra.

10

S 1 si - cut in cœ - lo et in ter - ra. Pa - nem nos - trum quo - ti - di - a - num

S 2 si - cut in cœ - lo et in ter - ra. Pa - nem nos - trum quo - ti - di - a - num

C si - cut in cœ - lo et in ter - ra. Pa - nem nos - trum quo - ti - di - a - num

13

S 1 da - no - bis ho - di - e: et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos - tra

S 2 da - no - bis ho - di - e: et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos - tra

C da - no - bis ho - di - e: et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos - tra

Três Motetinos n°2
I - Pater Noster

3

16

S 1

si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris

S 2

si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris

C

si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos - tris

19

S 1

Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem Sed li - be - ra nos a

S 2

Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem Sed li - be - ra nos a

C

Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem Sed li - be - ra nos a

22

rall

S 1

ma - lo, Sed li - be - ra nos a ma - lo,

S 2

ma - lo, Sed li - be - ra nos a ma - lo,

C

ma - lo, Sed li - be - ra nos a ma - lo,

II - Ego sum ressurectio et vita

$\text{♩} = 50 \text{ M.M.}$

mf

Soprano 1
E - go sum res - su - rec - ti - o et

Soprano 2
E - go sum res - su - rec - ti - o et

Contralto
E - go sum res - su - rec - ti - o et

[3]

S 1
vi - ta, e - go sum res - su - rec - ti - o et vi - ta. Qui *f*

S 2
vi - ta, e - go sum res - su - rec - ti - o et vi - ta. Qui *f*

C
vi - ta, e - go sum res - su - rec - ti - o et vi - ta. Qui *f*

[7]

rall

S 1
cre - dit in me e - ti - am si mor - tu - us fu - e - rit

S 2
cre - dit in me e - ti - am si mor - tu - us fu - e - rit

C
cre - dit in me e - ti - am si mor - tu - us fu - e - rit

Très Motetinos n°2
II - Ego sum ressuractio et vita

5

[11] *f* *a tempo* *mf*

S 1 vi - vet, vi - vet. Et om - nis qui vi - vet et cre - dit in me

S 2 vi - vet, vi - vet. Et om - nis qui vi - vet et cre - dit in me

C vi - vet, vi - vet. Et om - nis qui vi - vet et cre - dit in me

[15] *f* *mf*

S 1 non mo - ri - e - tur, non mo - ri - e - tur

S 2 non mo - ri - e - tur, non mo - ri - e - tur

C non mo - ri - e - tur, non mo - ri - e - tur

[19] *mp* *f*

S 1 in æ - ter - num in - æ - ter - num A - - - - men.

S 2 in æ - ter - num in - æ - ter - num A - - - - men.

C in æ - ter - num in - æ - ter - num A - - - - men.

III - Deo gratias

$\text{♩} = 200 \text{ M.M.}$
f deciso

Soprano 1
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

Soprano 2
f deciso
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

Contralto
f deciso
 De - o gra - ti - as

4

S 1.
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

S 2.
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

C.
 De - o gra - ti - as

7

S 1.
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o

S 2.
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o

C.
 De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

Três Motetinos nº2
III - Deo gratias

7

10

S 1. *f deciso*
— gra - ti - as De - o — gra - ti - as De - o gra - ti - as

S 2.
— gra - ti - as De - o — gra - ti - as

C.
De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

14

S 1.
De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

S 2. *f deciso*
De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

C. *f deciso*
De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

17

S 1.
De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

S 2.
De - o gra - ti - as De - o gra - ti - as

C.
De - o gra - ti - as

Anexo 3 – Referencial Silva Ramos

A) ASPECTOS GERAIS

1 – Autor (datas de nascimento e morte)

1.1. País de origem

2 – Autor do texto (datas de nascimento e morte)

2.1. País de origem

2.2. A obra faz parte de algum conjunto maior?

2.3. Qual o momento estético, o perfil da obra e as condições sócio-culturais que cercaram a criação do Texto empregado?

2.4. Faça uma análise do texto. Primeiro uma compreensão dos sentidos veiculados; depois localize as grandes partes e sub-partes; depois as sonoridades, aliteraões, rítmica e medida dos versos, quando necessário faça até uma análise sintática, procure identificar os tipos de sentenças que aparecem, as relações entre elas, etc.

2.5. Informe-se sobre outras obras de arte, literatura e composição musical contemporâneas, busque apreender o sentimento geral do ambiente artístico da época, procure investigar se alguma obra, contemporânea ou não, serviu de inspiração para a composição em análise.

3 – Data da composição, quando houver

3.1. A obra faz parte de algum conjunto de obras?

3.2. Investigue o período da vida do compositor em que a obra foi criada e as obras do mesmo período. Busque relações determinantes entre a obra analisada e as outras do período.

4 – Nome do arranjador, quando houver (datas de nascimento e morte)

4.1. País de origem

5 – Dados sobre a edição:

5.1. Revisor / Editor

5.2. Copista

6. Tradutor

7. Tradução

8. Outros:

B) ASPECTOS MUSICAIS

1. ASPECTOS RELATIVOS ÀS DURAÇÕES. O TEMPO. O RITMO

1.1. Quanto tempo dura a obra? (em minutos e segundos)

1.2. Existe um andamento indicado? qual?

1.2.1. Existem vários Andamentos indicados? Quais? (relacioná-los através do número do compasso onde aparecem)

1.2.2. Caso existam Andamentos indicados, eles estão identificados com grandes seções da obra?

1.2.3. Existem indicações de variação de Andamento? Quais? (relacioná-las através do número do compasso onde aparecem)

1.2.4. Essas indicações são do compositor?

1.2.5. Caso não existam indicações, ou caso não venham a ser respeitadas, que Andamentos serão adotados? Justifique.

1.3. Há indicação de que se trata de uma Dança? Qual?

1.3.1. Não havendo indicação, há no perfil rítmico algo que caracterize a obra como uma Dança? Qual?

1.3.2. Existem elementos, no perfil rítmico da obra, que demonstrem um ponto de contato com alguma Dança, embora não seja suficiente para caracterizá-la como tal? Relacionar estes elementos com as Danças.

1.4. Quais as figurações rítmicas preponderantes?

1.4.1. Existem alterações nessa preponderância no curso da obra? Localizar.

1.4.2. As figurações rítmicas preponderantes são mais importantes na condução melódica ou nos procedimentos harmônicos?

1.4.3. Há, no uso das figurações rítmicas, uma constância que leve a caracterizar o uso de algum modo rítmico conhecido? (por exemplo: pés gregos, modos medievais, serialização rítmica, etc.). Localizar.

1.5. Existem polirritmias? Onde e de que espécie?

1.6. A obra apresenta grande densidade rítmica? No sentido horizontal ou vertical? No todo ou em partes? Localizar.

1.6.1. Existem alterações de densidade rítmica no decorrer da obra? Localizar.

1.6.2. Caso existam, essas alterações de densidade correm por transição ou por corte? Onde?

1.6.3. As alterações de densidade rítmica estão relacionadas com as alterações de densidade harmônica? Localizar.

1.6.4. Existem alterações de densidade rítmica com finalidade expressiva, como um rubato ou em acelerando composicionais? Onde?

1.7. Existe na construção rítmica um claro contato com os conteúdos semânticos do texto?

1.8. Pequeno comentário sobre a edição, quando necessário.

2. ASPECTOS FREQUÊNCIAS

2.1. Lineares

2.1.1. Qual a tessitura geral da obra?

2.1.1.1. Qual a tessitura de cada voz?

2.1.2. As melodias seguem uma construção semelhante em todas as vozes, quanto à presença de graus conjuntos e saltos?

2.1.2.1. As melodias estão construídas com uma nítida predominância de graus conjuntos? Em que vozes?

2.1.2.2. As melodias estão construídas com uma grande presença em saltos?

Em que vozes? Classificá-los.

2.1.3. Existe um caráter de escala? Em que vozes? Localizar.

2.1.4. Existe um caráter de arpejo? Em que vozes? Localizar.

2.1.5. O perfil melódico geral indica alguma direcionalidade construtiva? Localizar.

2.1.5.1. Há, no perfil melódico, alguma espécie de seqüenciação? Em que vozes? Localizar.

2.1.6. A obra está escrita sobre algum modo definido? Qual?

2.1.6.1. Há diferentes modos no corpo da obra? Localizar.

2.1.6.2. Há modos superpostos? Localizar.

2.1.7. Existem cromatismos no decorrer da obra? Localizar e classificar (expressivos, estruturais, ornamentais, eventuais).

2.1.7.1. No caso de cromatismos estruturais, servem, para alterar o modo, sensibilizar ou fazem parte de uma série?

2.1.7.1.1. Se fazem parte de uma série, qual é ela, seu retrógrado, seu espelho e o retrógrado do espelho?

2.1.8. Existe, no conjunto das construções melódicas, um nítido contato com o texto? Demonstrar.

2.1.9. Breve comentário sobre os problemas da edição, quando necessário.

2.2. Superpostos

2.2.1. Quanto à relação entre as vozes:

2.2.1.1. Todas as vozes podem ser consideradas como possuindo igual

importância no tratamento da obra?

2.2.1.2. Há predominância melódica de alguma voz sobre outras? Há alterações ou transformações nesta predominância? Onde?

2.2.2. Aspectos contrapontísticos:

2.2.2.1. O tratamento dado à obra é contrapontístico? No todo ou em parte?

2.2.2.1.1. Trata-se de um contraponto a quantas vozes?

2.2.2.1.1.1. No caso de se tratar de uma obra anterior ao século XVIII, qual o nome de cada voz? (quando identificável)

2.2.2.1.2. Há variação no número de vozes empregadas no corpo da obra?

Localizar.

2.2.2.2. Esta obra emprega procedimentos contrapontísticos de que espécies? Localizar sumariamente.

2.2.2.3. Quanto ao modo de construção, trata-se de:

2.2.2.3.1. Uma obra de caráter imitativo?

2.2.2.3.2. Uma obra temática?

2.2.2.3.3. Uma obra onde o contraponto (procedimentos polifônicos) comenta os acentos do texto?

2.2.2.3.4. Outros.

2.2.2.4. Do ponto de vista rítmico, há influências definidoras no caráter do contraponto?

2.2.2.5. No caso de se tratar de uma peça serial, qual o tratamento dado à série na composição do contraponto?

2.2.2.6. Comentário à edição, se necessário.

2.2.3. Aspectos harmônicos:

2.2.3.1. Que instrumental específico para a análise harmônico será empregado? Por que?

2.2.3.1.1. Anexar análise harmônica sobre a partitura, de acordo com o instrumental escolhido.

2.2.3.2. Observando a análise realizada:

2.2.3.2.1. Do ponto de vista harmônico, a obra está dividida em seções?

Localizar.

2.2.3.2.2. Existem caminhos claros em relação a pólos definidos? Onde?

2.2.3.2.3. Existem momentos de certa estabilidade harmônica? Onde?

2.2.3.2.4. Existem momentos harmônicos sem polarizações claras?
Onde?

2.2.3.2.5. Existe uso de pedal harmônico? Onde?

2.2.3.2.6. Existem momentos onde a densidade harmônica varia? Onde?

2.2.3.2.7. O comportamento harmônico da obra tem ligação com o
conteúdo semântico do texto?

2.2.3.3. A partir da análise realizada, comentar sinteticamente a
importância do elemento harmônico no conjunto da obra.

2.2.3.4. Comentários à edição, se necessário.

3. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

3.1. Existem indicações de intensidade na partitura? Quais são? (listagem)

3.1.1. As indicações de intensidade existentes na partitura são do compositor ou do editor/revisor?

3.2. As variações de intensidade indicadas aparecem:

3.2.1. Numa dinâmica de contrastes? Onde?

3.2.2. Numa dinâmica de passagem? Onde?

3.3. As indicações de intensidade serão respeitadas? Por que?

3.4. Caso não existam indicações, ou caso as existentes não sejam respeitadas, quais as gradações de intensidade que devem aparecer na interpretação da obra? Anexar plano de intensidades a ser seguido.

3.5. A partir do resultado que se tem como definitivo (do compositor, do editor/revisor ou do intérprete):

3.5.1. Existe uma clara relação entre as variações de intensidade por passagem e por contraste? 3.5.2. As variações de intensidade obedecem a um critério estrutural? Qual?

3.5.3. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções harmônicas? Quais?

3.5.4. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções do contraponto? Quais? 3.5.5. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções melódicas? Quais?

3.5.6. As variações de intensidade obedecem a relações com as sugestões de texto? Quais?

3.6. Comentários à edição, quando necessário.

4. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

4.1. Quanto às indicações específicas:

4.1.1. Há indicações quanto às formas de ataque que influam claramente no resultado timbrístico? Quais?

4.1.2. Há indicações de coloração ou alteração da colocação da voz que resultem em transformação timbrística? Quais?

4.1.3. Não havendo indicações, haverá uso de algum recurso semelhante aos descritos nos itens 4.1.1 e 4.1.2? Quais?

4.2. Quanto à formação do coro:

4.2.1. Há alterações na formação do coro que provoquem mudanças timbrísticas? Quais?

4.2.1.1. Em relação à questão anterior, as alterações na formação do coro causam transformações timbrísticas por contraste ou gradação?

4.2.2. Há uso de solos, duos, trios, quartetos, etc.? Onde?
Este uso serve a algum recurso timbrístico?

4.3. Há vocalizações em que se perceba alguma intencionalidade timbrística? Onde?

4.4. Há, na emissão do texto, alguma intencionalidade timbrística? qual?

4.5. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento harmônico? Quais? (exemplo: abertura e fechamento dos acordes).

4.6. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento contrapontístico? Quais?

4.7. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento melódico?Quais?

4.8. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento rítmico? Quais?

4.9. Há, no tratamento timbrístico, alguma intencionalidade de comentário do

texto? Qual?

4.10. Comentários à edição, quando necessário.

5. ASPECTOS RELATIVOS AO SILÊNCIO

5.1. Quanto aos aspectos morfológicos:

5.1.1. Do ponto de vista do que ele suprime do conjunto, existem silêncios totais e/ou parciais? Localizar.

5.1.2. Do ponto de vista da supressão da matéria sonora, os silêncios se instalam por procedimentos de corte, filtragens ou tendência dinâmica?

5.1.3. Do ponto de vista da supressão do silêncio, os sons se instalam por procedimentos de corte, adição ou tendência dinâmica? Localizar.

5.2. Quanto aos usos e funções **estruturais**.

5.2.1. Do ponto de vista da articulação do discurso,

5.2.1.1. Os silêncios têm função interruptora? De partes, da obra ou de um discurso retomado depois?

5.2.1.2. Os silêncios têm função preparatória?

5.2.1.3. Os silêncios têm função de transição e/ou transformação? Se afirmativo, esta transição e/ou transformação se dá:

5.2.1.3.1. No campo harmônico?

5.2.1.3.2. No âmbito do discurso propriamente dito, como ponte ou como separação entre partes?

5.2.1.3.3. Outros?

5.2.2. Do ponto de vista construtivo:

5.2.2.1. Existem silêncios de função temporal?

5.2.2.1.1. Se afirmativo, são de natureza rítmica? E neste caso, trabalham na formação de um motivo ou de um ritmo? Justificar. Localizar.

5.2.2.1.2. Ou são de natureza de andamento? E neste caso, trabalham "acelerando" ou "rallentando"?

5.2.2.2. Existem silêncios de função estrutural propriamente dita (inerentes à estrutura mesma da obra)? Justificar.

5.2.2.3. Existem silêncios com função viabilizadora de polifonia? Justificar.

5.2.2.4. Existem silêncios de função viabilizadora de timbres (silêncio como ferramenta de instrução)? Justificar.

5.2.3. Do ponto de vista técnico:

5.2.3.1. Existem silêncios de natureza instrumental? (viabilizadores da execução)

5.2.3.2. Existem silêncios de natureza perceptiva? (viabilizadores da escuta)

5.3. Quanto aos usos e funções **gestuais**

5.3.1. Do ponto de vista do uso do silêncio sobre referência musical.

5.3.1.1. Existem silêncios de função metalingüística? Justificar.

5.3.1.2. Existem silêncios de função conceitual? Justificar.

5.3.2. Do ponto de vista do uso do silêncio sobre referências não-musicais:

5.3.2.1. Existem silêncios usados como gesto musical **descritivo**? Se afirmativo:

5.3.2.1.1. Existem silêncios descritivos de situações psicológica? Justificar.

5.3.2.1.2. Existem silêncios descritivos de situações visuais? Justificar.

5.3.2.1.3. Existem silêncios miméticos? Justificar.

5.3.2.2. Existem silêncios usados como gestos musicais dramáticos e/ou narrativos?

5.3.2.2.1. São silêncios inflexionais? Justificar.

5.3.2.2.2. São silêncios integrados à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos? Justificar.

5.3.2.2.3. Existem silêncios integrados à representação de um papel teatral? (caracterização de personagem) Justificar.

5.4. Do ponto de vista de sua tensão interna

5.4.1. São silêncios de expectativa? Localizar. Justificar.

5.4.2. São silêncios para a memória? Localizar. Justificar.

5.4.3. Comentários à edição, quando necessário.

6. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS, COMPOSICIONAIS

6.1. A que gênero pertence a obra? (sacro, profano, popular, folclórico. Região de origem. Localização histórica)

6.2. Quanto à estrutura interna da obra:

6.2.1. De quantas seções a obra é constituída? (Indicação de cada uma e localização através do número de compassos)

6.2.1.1. Existem subseções? Quais?

6.2.1.2. Faça um mapa dos meios instrumentais-vocais (solistas, acompanhamentos, partes instrumentais ou orquestrais) necessários aos diferentes movimentos ou partes da obra.

6.2.2. No exame das seções da obra, do ponto de vista estritamente musical:

6.2.2.1. Há repetição literal das seções? Onde?

6.2.2.2. Há variações (rítmicas, melódicas, harmônicas, contrapontísticas, de intensidade, timbrísticas)? Onde?

6.2.2.2.1. As variações constatadas são estruturais ou ornamentais?

6.2.2.3. Há contraste entre seções? Que elementos determinam estes contrastes?

6.2.2.4. Há elementos unificadores? Quais?

6.2.2.4.1. Há uma distribuição equânime dos elementos unificadores? Eles têm algum tipo de “ponto de geração ou de distribuição” de onde se espalham para o restante da obra?

6.2.2.5. Há predomínio de uma seção sobre outras?

6.3. A estrutura da obra mantém algum contato com a estrutura do texto?

6.3.1. A repetição de seções musicais corresponde a repetições do texto?

6.3.2. Há algum elemento estrutural que reforce aspectos do texto?

6.3.3. Há aspectos musicais que contradigam o sentido do texto?

6.4. Há indicações subjetivas do autor que possam influir nos itens anteriores?

6.5. Com base nas respostas anteriores: a obra possui características de alguma forma preestabelecida, que possam classificá-la como tal? Por que?

6.6. Com base nos itens anteriores, elaborar uma breve análise das direcionalidades e intencionalidades.

6.7. Comentários à edição, quando necessário.

7. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

- 7.1. Qual a filiação estética, o perfil da obra e as condições sócio-culturais que cercaram a criação do texto empregado?
- 7.2. Faça uma análise do texto. Primeiro uma compreensão semântica; depois localize as grandes partes e sub-partes; depois as sonoridades, aliteraões, rítmica e medida dos versos, quando necessário faça até uma análise sintática, procure identificar os tipos de sentenças que aparecem, as relações entre elas, etc.
- 7.3. Existe na construção rítmica um claro contato com o texto? Onde?
- 7.4. Existe, no conjunto das construções melódicas, um nítido contato com o texto? Demonstrar.
- 7.5. Nesta obra o contraponto (procedimentos polifônicos) faz algum comentário ao texto?
- 7.6. O comportamento harmônico da obra tem ligação com o conteúdo semântico do texto?
- 7.7. As variaões de intensidade obedecem a relações com as sugestões do texto?Quais?
- 7.8. Há, no tratamento timbrístico, alguma intenção de comentário ao texto? Qual?
- 7.9. A estrutura da obra mantém algum contato com a estrutura do texto?
 - 7.9.1 Há um sentido de isomorfismo na relação texto-música?
 - 7.9.2.A repetição de seções musicais corresponde a repetições do texto?

- 7.9.3. Há algum elemento estrutural musical que reforce aspectos do texto?
- 7.10. Há nos aspectos musicais analisados algo que contradiga o sentido do texto?
- 7.11. Os usos do silêncio encontrados na obra estavam contidos no texto enquanto tal?

C) ASPECTOS TÉCNICOS

Tendo em vista as características do conjunto coral a que se destina e tendo em mãos os resultados das análises anteriores, comentar sinteticamente:

a) O que, nesta obra, pode significar dificuldade:

1 - Rítmica:

2 - Melódica (considerando todos os dados freqüenciais lineares):

3 - Harmônica:

4 - Contrapontística:

5 - Quanto às intensidades:

6 - Na adequação timbrística:

7 - Quanto aos silêncios:

8 - Estrutural:

9 - Quanto ao caráter:

10 - Na emissão do texto:

11 - Quanto ao teor do texto:

12 - Outros:

b) O que, nesta obra, pode significar um desafio, e em que momento do trabalho (leitura, junção das vozes, afinação, amadurecimento da peça, etc.) quanto aos aspectos:

1 - Rítmicos:

2 - Melódicos:

3 - Harmônicos:

4 - Contrapontísticos:

5 - Quanto às intensidades:

6 - Na adequação timbrística:

7 - Quanto aos silêncios:

8 - Estrutural:

9 - Quanto ao caráter:

10 - Na emissão do texto:

11 - Quanto ao teor do texto:

12 - Outros:

c) O que, nesta obra, pode criar um forte interesse e envolvimento do grupo (prazer), quanto aos aspectos:

1 - Rítmicos:

2 - Melódicos:

3 - Harmônicos:

4 - Contrapontísticos:

5 - Quanto às intensidades:

6 - Na adequação timbrística:

7 - Quanto aos silêncios:

8 - Estrutural:

9 - Quanto ao caráter:

10 - Na emissão do texto:

11 - Quanto ao teor do texto:

12 - Outros:

Anexo 4 – Cópia do manuscrito da Biblioteca da ECA – USP – *Três Motetinos nº 1*

DA A REPTIC
AS PENAS DA LEI.

ERNANI AGUIAR

TRÊS MOTETINOS
PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES

I - MISERERE NOBIS (1975)
II - BENEDICAT TIBI DOMINUS (1978)
III - DOMINE NON SUM DIGNUS (1978)

BIBLIOTECA DE COMUNICAÇÃO
4029

(Para coro misto)

"Miserere nobis"

(Mozzartino)

Ernani Aguiar

circa ♩ = 63 M.M.

First system of the musical score for "Miserere nobis". It features four vocal staves: Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "Mi-se-re re no-bis Mi-se-re re no-bis". The tempo is marked "circa ♩ = 63 M.M.". The key signature has one flat (B-flat). The Soprano staff starts with a piano (p) dynamic. The Alto and Tenor staves also have a piano (p) dynamic. The Bass staff has a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Mi-se-re re no-bis Mi-se-re re no-bis".

Second system of the musical score. The lyrics continue: "bis Mi-se-re re re Mi-se-re re re Mi-se-re-re". The dynamics are marked: piano (p) for the Soprano, Alto, and Tenor parts, and mezzo-forte (mf) for the Bass part. The lyrics are: "bis Mi-se-re re re Mi-se-re re re Mi-se-re-re".

Third system of the musical score. The lyrics continue: "Mi-se-re-re no-bis no-bis bis Mi-se-re re re Mi-se-re". The dynamics are marked: piano (p) for the Soprano, Alto, and Tenor parts, and mezzo-forte (mf) for the Bass part. The lyrics are: "Mi-se-re-re no-bis no-bis bis Mi-se-re re re Mi-se-re".

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written on five systems of staves. The lyrics are in Latin, and the music includes various dynamics and performance markings.

System 1:

- Soprano: *re — re* *p* *Mi-se-re* — *re no-bis* *Mi-se-re* — *re no-* *cresc.*
- Contralto: *no — bis* *p* *Mi-se-re* — *re no-bis* *Mi-se-re* — *re no-* *cresc.*
- Tenor: *Mi-se-re* — *re* *Mi-se-re* — *re* *Mi-se-re* — *re no-* *cresc.*
- Bass: *Mi-se-re* — *re* *Mi-se-re* — *re* *Mi-se-re* — *re no-* *cresc.*

System 2:

- Soprano: *- bis —* *f* *Mi-se-re* — *re no-bis* *pp* *Mi-se-re* — *re no-* *rall.*
- Contralto: *- bis —* *f* *Mi-se-re-re* *pp* *no-bis* *Mi-se-re* — *re no-* *rall.*
- Tenor: *- bis —* *f* *Mi-se-re-re* *pp* *no-bis* *Mi-se-re* — *re no-* *rall.*
- Bass: *- bis —* *f* *Mi-se-re-re* *pp* *no-bis* *Mi-se-re* — *re no-* *rall.*

System 3:

- Soprano: *- bis —* *f* *no-bis* *pp* *Mi-se-re* — *re no-* *rall.*

System 4:

- Soprano: *- bis.*
- Contralto: *- bis.*
- Tenor: *- bis.*
- Bass: *- bis.*

3.

II Mottettino "Benedicat tibi Dominus"

E. Aguiar

Con molta semplicità (♩ : circa 60)

Sopranos *mf* Be-ne-di-cat ti-bi Dominus — et custodiat
 Contraltos *mp* Be-ne-di-cat
 Tenores *mp* Be-ne-di-cat
 Baixos *mp* Be-ne-di-cat

te et custo-di-at te — *mp* Us-tendat Do-mi-nus fa-ci-
 ti-bi Do-mi-nus *mf* et custo-di-at te et custodiat te Us-tendat
 ti-bi Do-mi-nus *mf* et custo-di-at te et custodiat te Us-tendat
 ti-bi Do-mi-nus *mf* et custo-di-at te et custodiat te Us-tendat

-em su-am ti-bi et mi-se-re-a-tur tu-i
 Do-minus — fa-ci-em su-am ti-bi et mi-se-re-a-tur tu-i
 Do-minus — fa-ci-em su-am ti-bi et mi-se-re-a-tur tu-i
 Do-minus — fa-ci-em su-am ti-bi et mi-se-re-a-tur tu-i

Con-ver-lat Do-minus

Con-ver-lat Do-minus

Con-ver-lat Do-minus

Con-ver-lat Do-minus

Con-ver-lat Do-minus

vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

vul-tum su-um ad te et det ti-bi pa-cem.

M. C. Aguilar

III Mottettino

"Domine, non sum dignus"

E. Aguiar

c. d. = 60 M.M.

p Sopranos Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

p Contraltos Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

p Tenores Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

p Baixos Do - mi - ne, Do - mi - ne, non sum di -

p - gnus Do - mi - ne, *mp* Do - mi - ne, non sum di - gnus, *dolcemente* non sum

p - gnus Do - mi - ne, *mp* Do - mi - ne, non sum di - gnus, *dolcemente* non sum

p - gnus Do - mi - ne, *mp* Do - mi - ne, non sum di - gnus, *dolcemente* non sum

p - gnus *dolcemente* non sum

20

me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

me - a. Do - mi - ne, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me -

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

um: sed tan - tum dic ver - bo et sa - na - bi - tur a - ni - ma me - a.

M.C. Aguiar

4-17-9-81
autor

PROIBIDA A REPRODUÇÃO
SOB AS PENAS DA LEI.

Cópias desta obra poderão ser obtidas
no Serviço de Documentação Musical
da Ordem dos Músicos do Brasil, Con-
selho Federal.

Av. Almirante Barroso 72 7.º Andar
Tel. 2409174 ou Reembolso Postal

Anexo 5 – Partitura manuscrita enviada pelo compositor – *Três Motetinos*
n° 3

TRÊS MOTETINOS N°3

1 - TU ES SACERDOS

ERNANI AGUIAR

MAESTOSO (♩ = 58)

Lyrics:

TU ES SA-CER-DOS TU ES SA-CER-DOS *mf* IN AE - TER-NUM IN AE-TER-NUM
 TU ES SA-CER-DOS TU ES SA-CER-DOS *mf* IN AE - TER-NUM IN AE-TER-NUM
 IN AE - TER-NUM SE-CUN-DUM OR-DI-NEM SE-CUN-DUM OR-DI-NEM *f* TU ES SA-CER-DOS TU
 IN AE - TER-NUM SE-CUN-DUM OR-DI-NEM SE-CUN-DUM OR-DI-NEM *f* TU ES SA-CER-DOS TU
 ES SA-CER-DOS *f* IN AE - TER-NUM IN AE - TER-NUM *mf* TU ES SA-CERDOS TU
 ES SA-CER-DOS *f* IN AE - TER-NUM IN AE - TER-NUM *mf* TU ES SA-CERDOS TU
 ES SA - CER-DOS *ff* IN AE-TER-NUM SE-CUN-DUM OR-DI-NEM MEL-CHI-SE DECH
 ES SA - CER-DOS *f* IN AE-TER-NUM AE-TER-NUM SE-CUN-DUM OR-DI-NEM MEL-CHI-SE DECH

9/2/80

2

II-ADORAMUS TE CHRIS-TE

ANTÍFONA PARA SEXTA-FEIRA MAIOR

ERNANI AGUIAR

♩ = 56

A - DO - RA - MUS TE CHRIS - TE A - DO - RA - MUS TE CHRIS - TE ET BE - NE - DI - CI - MUS TI - BI

mp *mf*

A - DO - RA - MUS TE CHRIS - TE A - DO - RA - MUS TE CHRIS - TE ET BE - NE - DI - CI - MUS TI - BI

mf

10

QUI - A PER CRU - CEM TU - AM RE - DE - MIS - TI MUN - DUM PER LIG - NUM SER - VI - FA - CTI

f *p*

QUI - A PER CRU - CEM TU - AM RE - DE - MIS - TI MUN - DUM PER LIG - NUM SER - VI - FA - CTI

f *p*

SU - MUS ET PER SANCTAM CRUCEM LI - BE - RA - TI SU - MUS

SU - MUS ET PER SANCTAM CRUCEM LI - BE - RA - TI SU - MUS (MISTERIOSO) FRUC - TIS AR - BO - RISSE DU - XIT

FRUC - TIS AR - BO - RISSE DU - XIT NOS SE DU - XIT

20

FI - LI - US RE - DE - MIT NOS SAL - VA - TOR

FRUC - TIS AR - BO - RISSE DU - XIT NOS *mf*

NOS SE DUXIT NOS FI - LI - US DE - I RE - DE - MIT NOS SALVATOR

NOS SE *mf* FI - LI - US *f*

MUN-DI SAL-VA NOS

QUI PER CRU-CEM ET SANGUINEM TU-UM RE-DE-MIS-TI NOS

MUN-DI SAL-VA NOS QUI PER CRU-CEM ET SANGUINEM TU-UM RE-DE-MIS-TI NOS

30 (DOLCE)

AU-XI-LI-A-RE NO-BIS TE-DE-PRE-CA-NUR DE-NOST-ER NOS

AU-XI-LI-A-RE NO-BIS TE-DE-PRE-CA-NUR DE-US NOS-TER NOS

f AU-XI-LI-A-RE DE-PRE-CA-NUR

TER

TER

25/7/85

4

PARA 3 VOZES
MASCULINAS

CORPUS TUUM DOMINE

ERNANI AGUIAR

composition 17/September/86

ANDANTE

mf COR-PUS TU-UM DO-MI-NE QUOD SUM-PSI ET SANGUI-NIS PO-TA-VI *f* A

mf COR-PUS TU-UM DO-MI-NE QUOD SUM-PSI ET SANGUI-NIS PO-TA-VI *f* A

mf COR - PUS TU - UM DO-MI-NE *f* A

DHAE-RE-AT VIS-CE-RI-BUS ME-IS ET PRAES-TA UT IN ME NOM RE - MA-NE AT

DHAE-RE-AT VIS-CE-RI-BUS ME-IS ET PRAES-TA UT IN ME NOM RE - MA-NE AT

DHAÉ - RE AT ET PRAES-TA UT IN ME NOM RE - MA-NE AT

f SAE-LE-RUM MA-CU-LA *mp* QUEM PU-RA ET SAN-CTA RE-FE-CE-RUM SACRAMENTA QUI

f SAE-LE-RUM MA-CU-LA *mp* QUEM PU-RA ET SAN-CTA RE-FE-CE-RUM SACRAMENTA QUI

f SCE-LE-RUM MA-CU-LA *mp* SA CRA - MEN - TA QUI

VI-VIS ET REG-NA IN SAE-CU-LA SAE-CU-LO-RUM *f* A - MEN

VI-VIS ET REG-NA IN SAE-CU-LA SAE-CU-LO-RUM *f* A - MEN

VI-VIS ET REG-NA IN SAE-CU-LA SAE-CU-LO-RUM *f* A - MEN

MCMC

CORAL
CHORUS

Anexo 6 – Partitura manuscrita enviada pelo compositor – *Três Motetinos*
n° 4

Ho Coral dos "Canarinhos de Novo Hamburgo"
e a Celso Fortes, seu fundador.

Ernani Aguiar

Três Motetinos n° 4
(1992)

I. O Jesu mi dulcissime!
II. Jesu sole serenior
III. Jesu summa benignitas

Ires 1106611105 r1 r1
(1993)

Ernani Aguiar

I - O Je-su mi dulcissime!

circa ♩ : 55 MM

S. *p* O Je-su mi dul-cis-si-me! *mf* O spes! O

C. *p* *mf*

T. O Je-su mi dulcis-si-me! O spes!

B.

spes! spi-ran-tes a-ni-mae Te quae-runt pi-ae la-cry-mae,

p

O spes! spi-ran-tes a-ni-mae Te quae-runt pi-ae la-cry-mae,

et cla-mor men-tis, et cla-mor mentis in-ti-mae. Quo-cum-que lo-co

F

et cla-mor men-tis, et cla-mor mentis in-ti-mae.

fu-e-ro Me-um Je-sum de-si-de-ro: Quam

p *mp*

Quo-cum-que lo-co fu-e-ro Me-um Je-sum de-si-de-ro: Quam

lae-tus cum in-ve-ne-ro, Quam fe-lix cum te-nu-e-ro, Quam

mf

fe-lix cum te-nu-e-ro.

rall.

fe-lix cum te-nu-e-ro.

D.

II. Jesu sole serenior

♩ = 60 MM (non di più) e con devozione

S. *Je - su — so - le se - re - ni - or — so - le - se - re - ni - or et bal - sa - mo su -*

C. *Je - su — so - le se - re - ni - or — so - le - se - re - ni - or et bal - sa - mo su -*

T. *Je - su — so - le se - re - ni - or — so - le - se - re - ni - or et bal - sa - mo su -*

B. — — — — —

- a - vi - or Om - ni dul - ci - o - re dul - ci - or prae cun - ctis A - ma - bi - li.

- a - vi - or Om - ni dul - ci - o - re dul - ci - or prae cun - ctis A - ma - bi - li.

- or Cui - us gus - tus sic af - fi - cit, cui - us do - lor sic re - fi - cit, In

- or Cui - us gus - tus sic af - fi - cit, cui - us do - lor sic re - fi - cit, In

quem me - a mens de - fi - cit, So - lus a - manti suf - fi - cit —

quem me - a mens de - fi - cit, So - lus a - manti suf - fi - cit —

III - Je-su summa benignitas

4.

circa ♩ = 55 MM

5. *Je - su sum - ma be - ni - gni - tas, Je - su, Je - su*

p *mf* *F*

1. *Je - su sum - ma be - ni - gni - tas, Je - su, Je - su*

3.

sum - ma be - ni - gni - tas, mi - ra, — mi - ra cor - dis ju - cun - di.

sffz *sffz*

sum - ma be - ni - gni - tas, mi - ra, — mi - ra cor - dis ju - cun - di.

.tas, tu - a me stringit cha - ri - tas.

p *(p)*

.tas, In - com - pre - hensa bo - ni - tas tu - a me stringit cha - ri - tas

Bo - num mi - hi di - li - ge - re Je - sum, non ul - tra

mf *F*

Je - sum, non ul - tra

5.

quae - re - re: Mi - hi pro - sus de - fi - ce - re ut il - li que - am

(F)

quae - re - re: Mi - hi pro - sus de - fi - ce - re ut il - li que - am

vi - ve - re, De - su summa be - ni - gni - tas.

p

vi - ve - re, De - su summa be - ni - gni - tas.

Anexo 7 – Partitura manuscrita enviada pelo compositor – *Três Motetinos*
nº 5

Três Motetinos nº 5

Ernani Aguiar

"In nomine Jesu"

- para coro misto a 4 vozes -

(1992)

"In nomine Jesu"

Moderato (circa ♩: 60 MM)

Ernani Aguiar

S In no-mine Je - su — om-ne ge - nu-flecta - tur, omne ge - nu-flec-
 C *p*
 T In no-mine Je - su — om-ne ge - nu-flecta - tur, omne ge - nu-flec-
 B *p* In no-mine Je - su — om-ne ge - nu-flec-

. ta - . tur. In no-mine Je - su, In no-mine Je - su,
p *mp* In
 - ta - - tur. In no-mine Je - su, In no-mine Je - su, In
 - ta - tur. In no - mi-ne Je - su om - ne ge-nu-flecta tur In

Poco più mosso (fino a ♩: 70)

In no - mi-ne Je - su cae - les - ti-um, ter-
 no-mine Je - su, *ancora mp* *cresc.*
 no-mine Je - su, om-ne ge - nu-flec-ta - - tur omne ge - nu-flec-

- res - tri-um, cae - les - ti-um, ter-res-tri-um et in - fer-no-rum, in - fer-no-rum,
F
 - ta - tur, omne ge - nu-flec-ta - - tur et in - fer-no-rum, in - fer-no-rum,

et om-nis lingua con-fi-te - a - tur qui-a Do-minus nos-ter Je-su Chris-

p *F*

In1 Allegro (circa d. 70 M.M.)

- te. —

F In glo-ri-a est De-i Pa-tris, in glo-ri-a est De-

F in glo-ri-a est De - - i Pa-tris, — in

- - i Pa-tris, in glo-ri-a est De - - i Pa-tris, — in

glo-ri-a est De - - i Pa - - tris.

glo-ri-a est De - - i Pa - - tris.

(para coro misto a 4 vozes)

U felix anima (1992)

Ernani Aguiar

circa ♩.55MM

S. *U* fe-lix a-ni-ma *U* fe-lix a-ni-ma quæ cæ-lum possides quæ
C. *p*
T. *U* fe-lix a-ni-ma *U* fe-lix a-ni-ma quæ cæ-lum possides quæ
B.

70
cæ-lum pos-si-des *U* fe-lix a-ni-ma *U* fe-lix a-ni-ma
p
cæ-lum pos-si-des *U* fe-lix a-ni-ma *U* fe-lix a-ni-ma
U fe - - lix a - ni - - ma

Ad Chris-ti li-mi-na -
cresc. - - -
Ad cæ-li mi-ni-ma - Ad Chris-ti li-mi-na -

80
Ad De-i li-mi-na tri-um-phas, tri-um-phas
F FF rall. - - -
Ad De-i li-mi-na tri-um-phas, tri-um-phas

fe-lix a-ni-ma fe-lix a-ni-ma fe-lix

p a tempo *pp*

fe - . . . lix a - ni - . . ma fe-lix

This system contains the first two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a melody with eighth and quarter notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. Dynamics include *p a tempo* and *pp*. The lyrics 'fe-lix a-ni-ma' are written below the notes, with a final 'fe-lix' at the end of the system.

a - ni - ma.

pp

a - ni - ma.

This system contains the next two staves. The top staff continues the melody from the first system, ending with a double bar line. The bottom staff provides the harmonic accompaniment, also ending with a double bar line. The lyrics 'a - ni - ma.' are written below the notes. A *pp* dynamic marking is present.

This system consists of four empty musical staves, two in treble clef and two in bass clef, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

This system consists of four empty musical staves, two in treble clef and two in bass clef, with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Para Orestle Ravanello e Santino Parpinelli, musicistas vênelos

In Festo Omnium Sanctorum

Justorum Animae

Ernani Aguiar

Allegro

Justo-rum a-ni-mae, Justo-rum a-ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i

sempre forte e festivamente

Ju-sto-rum a-ni-mae, Ju-sto-rum a-ni-mae in ma-nu De-i sunt, in ma-nu De-i

sunt — et non lan-get il-los tor-mentum mali -

et non lan-get il-los tor-mentum mali - ti-ae

sunt et non lan-get il-los tor-mentum mali - ti-ae il-los tor-

et non lan-get il-los tor-mentum mali-ti-ae et non lan-get il-los tor-

- ae vi-si sunt ó-cu-lis in-si-pi-en-ti-um

vi-si sunt ó-cu-lis in - - si-pi-en-ti-um

- mentum mali-ti-ae vi-si sunt ó-cu-lis in-si-pi-en-ti-um

- mentum mali-ti-ae

mo - ri: il - li au - tem sunt in pa - ce,
il - li au - tem sunt in pa - ce,
mo - ri: il - li au - tem sunt in pa - ce,
il - li au - tem sunt in pa - ce,

il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - - ce. —
il - li au - tem sunt in pa - ce, sunt in pa - - ce. —

Da capo "ad libitum"