UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

JOSÉ LUIZ CHAMORRO RIBALTA

Missa Caiçara:
Uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti.

v. 1

São Paulo
2011

JOSÉ LUIZ CHAMORRO RIBALTA

Missa Caiçara:

Uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti.

v.1

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

São Paulo
2011

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**

Ribalta, José Luiz Chamorro

Missa caiçara : uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti /
José Luiz Chamorro Ribalta – São Paulo : J. L. C. Ribalta, 2011.
2 v. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

1. Coral (Música) 2. Análise musical 3. Interpretação musical 4. Missa caiçara 5.
Setti, Kilza, 1932- I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: RIBALTA, José Luiz Chamorro

Título: Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti.

Dissertação de Mestrado apresentada à
Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção
do Título de Mestre em Música. Área de
concentração: Processos de Criação
Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da
Silva Ramos

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho à Kelly
Soraya Marques, minha esposa e
companheira no universo musical por
sua compreensão, carinho, presença e
incansável apoio ao longo do período
de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, pela orientação, paciência e amizade inestimável por todos estes anos, ajudando-me em meu desenvolvimento acadêmico e profissional.

À Prof. Dr. Susana Igayara, pelas sugestões, pela atenção e pela amizade.

Ao Prof. Dr. Edelson Gloeden e Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Sousa, pelas sugestões e orientações feitas durante o exame de qualificação.

À compositora Kilza Setti, pela disponibilidade, paciência e ajuda, permitindo-me acessar materiais de seu acervo pessoal, além de sempre mostrar boa vontade em responder todas as perguntas.

À minha mãe, Julisa C. L. Ribalta, pela inestimável ajuda, apoio e orientação durante todo o processo de criação deste trabalho, sempre o fazendo com muito amor e dedicação.

Ao meu pai, Luiz A. Ribalta, pelos conselhos, ensinamentos e compreensão pelos momentos de ausência familiar.

RIBALTA, J. L. C. **Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti**. 2011. 2 v. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RESUMO

É objetivo analisar a Missa Caiçara e reconhecer os processos composicionais utilizados por Kilza Setti em sua elaboração, demonstrando como procedimentos musicais tradicionais europeus foram mesclado com procedimentos musicais caiçara, criando material de referência sobre características composicionais da compositora. Por meio do trabalho do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos em seu Referencial de Análise de Obras Corais, foram observados diferentes aspectos musicais, relativos à duração, frequência, timbre, forma e intensidade, assim como foi realizada uma análise referente aos usos do silêncio dentro da obra. A tese de doutorado em antropologia social da compositora, sobre a música Caiçara do litoral norte de São Paulo, serviu de guia para o reconhecimento dos procedimentos musicais contidos naquela música. Entrevistas com a própria compositora forneceram subsídios sobre suas posições estéticas, ainda não publicadas. Como resultado deste trabalho é oferecido ao final da pesquisa uma nova edição revisada para *performance* da partitura da Missa Caiçara, possibilitando melhor divulgação da obra.

Palavras-chave: SETTI, Kilza; Coral (música); Análise musical; Interpretação Musical; Missa Caiçara.

RIBALTA, J. L. C. **Missa Caiçara: an analitical-interpretative approach of the work of Kilza Setti**. 2011. 2 v. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ABSTRACT

The purpose is to analyze the “Caiçara’s mass” and to recognize the compositional processes used by Kilza Setti in this composition, by demonstrating how traditional European musical procedures were blended with caiçara’s musical procedures, creating reference material on the composer's compositional characteristics. Through the benchmark analysis of choral works composed by Professor. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, different musical aspects were observed, as those related to duration, frequency, timbre, form and intensity, as well as an analysis was done regarding the uses of silence within the mass. The doctoral thesis in social anthropology written by Kilza Setti about caiçara’s musical procedures from the northern coast of São Paulo, guided the recognition of these musical procedures. Interviews with the composer herself gave subsidy on her aesthetic positions, not published yet. As a result of this work, by the end of the research, a new revised edition for performance of the score of the “Caiçara’s mass” is offered, allowing the dissemination of the work.

Keywords: Setti, Kilza; Chorus (music); Musical Analysis; Musical Interpretation; Missa Caiçara.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Aspectos Rítmicos – Indicações Metronômicas 1.	18
Figura 2: Aspectos Rítmicos – Indicações Metronômicas 2.	18
Figura 3: Aspectos Rítmicos – Indicações Metronômicas 3.	18
Figura 4: Aspectos Rítmicos – Indicações Metronômicas 4.	19
Figura 5: Aspectos Rítmicos – Indicações Metronômicas 5.	23
Figura 6: Aspectos Rítmicos – Figurações Rítmicas Preponderantes 1.	25
Figura 7: Aspectos Rítmicos – Figurações Rítmicas Preponderantes 2.	26
Figura 8: Aspectos Rítmicos – Figurações Rítmicas Preponderantes 3.	26
Figura 9: Aspectos Rítmicos – Figurações Rítmicas Preponderantes 4.	27
Figura 10: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 1.	31
Figura 11: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 2.	31
Figura 12: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 3.	32
Figura 13: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 4.	32
Figura 14: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 5.	33
Figura 15: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 6.	34
Figura 16: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 7.	35
Figura 17: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 8.	35
Figura 18: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 9.	36
Figura 19: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 10.	36
Figura 20: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 11.	37
Figura 21: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 12.	37
Figura 22: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 13.	39

Figura 23: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 14.	41
Figura 24: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 1.	45
Figura 25: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 2.	46
Figura 26: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 3.	46
Figura 27: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 4.	46
Figura 28: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 5.	46
Figura 29: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 6.	47
Figura 30: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 7.	47
Figura 31: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 8.	47
Figura 32: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 9.	47
Figura 33: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 10.	48
Figura 34: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 11.	48
Figura 35: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 12.	49
Figura 36: Aspectos Freqüenciais – Tessitura 13.	49
Figura 37: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 1.	50
Figura 38: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 2.	51
Figura 39: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 3.	52
Figura 40: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 4.	53
Figura 41: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 5.	54
Figura 42: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 6.	54
Figura 43: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 7.	55
Figura 44: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 8.	56
Figura 45: Aspectos Freqüenciais – Construção Melódica 9.	56

Figura 46: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 10.	56
Figura 47: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 11.	56
Figura 48: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 12.	57
Figura 49: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 13.	57
Figura 50: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 14.	58
Figura 51: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 15.	58
Figura 52: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 16.	58
Figura 53: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 17.	59
Figura 54: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 18.	59
Figura 55: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 19.	61
Figura 56: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 20.	62
Figura 57: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 21.	63
Figura 58: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 22.	64
Figura 59: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 23.	65
Figura 60: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 24.	65
Figura 61: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 25.	66
Figura 62: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 26.	67
Figura 63: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 27.	67
Figura 64: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 28.	67
Figura 65: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 29.	68
Figura 66: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 30.	69
Figura 67: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 31.	70
Figura 68: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 32.	71

Figura 69: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 33.	72
Figura 70: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 34.	72
Figura 71: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 35.	73
Figura 72: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 36.	73
Figura 73: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 37.	74
Figura 74: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 38.	74
Figura 75: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 39.	75
Figura 76: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 40.	76
Figura 77: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 41.	76
Figura 78: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 42.	77
Figura 79: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 43.	77
Figura 80: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 44.	77
Figura 81: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 45.	78
Figura 82: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 46.	78
Figura 83: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 47.	78
Figura 84: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 48.	79
Figura 85: Aspectos Frequenciais – Construção Melódica 49.	79
Figura 86: Aspectos Relativos à Intensidade 1.	113
Figura 87: Aspectos Relativos à Intensidade 2.	114
Figura 88: Aspectos Relativos à Intensidade 3.	116
Figura 89: Aspectos Relativos à Intensidade 4.	118
Figura 90: Aspectos Relativos à Intensidade 5.	120
Figura 91: Aspectos Relativos à Intensidade 6.	121

Figura 92: Aspectos Relativos à Intensidade 7.	122
Figura 93: Aspectos Relativos à Intensidade 8.	123
Figura 94: Aspectos Relativos à Intensidade 9.	124
Figura 95: Aspectos Relativos à Intensidade 10.	125
Figura 96: Aspectos Relativos à Intensidade 11.	127
Figura 97: Aspectos Relativos à Intensidade 12.	128
Figura 98: Aspectos Relativos à Intensidade 13.	129
Figura 99: Aspectos Relativos à Intensidade 14.	130
Figura 100: Aspectos Relativos à Intensidade 15.	131
Figura 101: Aspectos Relativos à Intensidade 16.	132
Figura 102: Aspectos Relativos à Intensidade 17.	133
Figura 103: Aspectos Relativos à Intensidade 18.	134
Figura 104: Aspectos Relativos à Intensidade 19.	135
Figura 105: Aspectos Relativos à Intensidade 20.	137
Figura 106: Aspectos Relativos à Intensidade 21.	138
Figura 107: Aspectos Relativos à Intensidade 22.	139
Figura 108: Aspectos Relativos à Intensidade 23.	141
Figura 109: Aspectos Relativos à Intensidade 24.	141
Figura 110: Aspectos Relativos à Intensidade 25.	141
Figura 111: Aspectos Relativos à Intensidade 26.	142
Figura 112: Aspectos Relativos à Intensidade 27.	142
Figura 113: Aspectos Relativos à Intensidade 28.	145
Figura 114: Aspectos Relativos à Intensidade 29.	146

Figura 115: Aspectos Relativos à Intensidade 30.	147
Figura 116: Aspectos Relativos à Intensidade 31.	148
Figura 117: Aspectos Relativos à Intensidade 32.	149
Figura 118: Aspectos Relativos à Intensidade 33.	152
Figura 119: Aspectos Relativos à Intensidade 34.	153
Figura 120: Aspectos Relativos à Intensidade 35.	154
Figura 121: Aspectos Relativos à Intensidade 36.	155
Figura 122: Aspectos Relativos à Intensidade 37.	156
Figura 123: Aspectos Relativos à Intensidade 38.	157
Figura 124: Aspectos Relativos à Intensidade 39.	158
Figura 125: Aspectos Relativos à Intensidade 40.	159
Figura 126: Aspectos Relativos à Intensidade 41.	161
Figura 127: Aspectos Relativos à Intensidade 42.	162
Figura 128: Aspectos Relativos à Intensidade 43.	163
Figura 129: Aspectos Relativos à Intensidade 44.	164
Figura 130: Aspectos Relativos ao Timbre 1.	166
Figura 131: Aspectos Relativos ao Timbre 2.	170
Figura 132: Aspectos Relativos ao Timbre 3.	170
Figura 133: Aspectos Relativos ao Timbre 4.	171
Figura 134: Aspectos Relativos ao Timbre 5.	173
Figura 135: Aspectos Relativos ao Timbre 6.	178
Figura 136: Aspectos Relativos ao Timbre 7.	180
Figura 137: Aspectos Relativos ao Timbre 8.	180
Figura 138: Aspectos Relativos ao Timbre 9.	181

Figura 139: Aspectos Relativos ao Timbre 10.	181
Figura 140: Aspectos Relativos ao Timbre 11.	182
Figura 141: Aspectos Relativos ao Timbre 12.	184
Figura 142: Aspectos Relativos ao Timbre 13.	185
Figura 143: Aspectos Relativos ao Timbre 14.	187
Figura 144: Aspectos Relativos ao Silêncio 1.	192
Figura 145: Aspectos Relativos ao Silêncio 2.	193
Figura 146: Aspectos Relativos ao Silêncio 3.	195
Figura 147: Aspectos Relativos ao Silêncio 4.	197
Figura 148: Aspectos Relativos ao Silêncio 5.	198
Figura 149: Aspectos Relativos ao Silêncio 6.	199
Figura 150: Aspectos Relativos ao Silêncio 7.	200
Figura 151: Aspectos Relativos ao Silêncio 8.	201
Figura 152: Aspectos Relativos ao Silêncio 9.	201
Figura 153: Aspectos Relativos ao Silêncio 10.	202
Figura 154: Aspectos Relativos ao Silêncio 11.	203
Figura 155: Aspectos Relativos ao Silêncio 12.	205
Figura 156: Aspectos Relativos ao Silêncio 13.	206
Figura 157: Aspectos Relativos ao Silêncio 14.	207
Figura 158: Aspectos Relativos ao Silêncio 15.	208
Figura 159: Aspectos Relativos ao Silêncio 16.	209
Figura 160: Aspectos Relativos ao Silêncio 17.	209
Figura 161: Aspectos Relativos ao Silêncio 18.	210
Figura 162: Aspectos Relativos ao Silêncio 19.	211
Figura 163: Aspectos Relativos ao Silêncio 20.	213

Figura 164: Aspectos Relativos ao Silêncio 21.	214
Figura 165: Aspectos Relativos ao Silêncio 22.	215
Figura 166: Aspectos Relativos ao Silêncio 23.	216
Figura 167: Aspectos Relativos ao Silêncio 24.	217
Figura 168: Aspectos Relativos ao Silêncio 25.	218
Figura 169: Aspectos Relativos ao Silêncio 26.	219
Figura 170: Aspectos Relativos ao Silêncio 27.	220
Figura 171: Aspectos Relativos ao Silêncio 28.	221
Figura 172: Aspectos Relativos ao Silêncio 29.	222
Figura 173: Aspectos Relativos ao Silêncio 30.	223
Figura 174: Aspectos Relativos ao Silêncio 31.	224
Figura 175: Aspectos Relativos ao Silêncio 32.	225
Figura 176: Aspectos Relativos ao Silêncio 33.	226
Figura 177: Aspectos Relativos ao Silêncio 34.	227
Figura 178: Aspectos Relativos ao Silêncio 35.	228
Figura 179: Aspectos Relativos ao Silêncio 36.	229
Figura 180: Aspectos Relativos ao Silêncio 37.	230

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Andamentos iniciais, indicações metronômicas e durações das partes da Missa Caiçara.	12
Tabela 2: Andamentos e indicações metronômicas completas da Missa Caiçara.	13
Tabela 3: Dinâmicas utilizadas na obra, separadas por movimentos e grupos.	110
Tabela 4: Instrumentação geral da obra.	232
Tabela 5: Instrumentação específica de cada parte da obra.	233

Sumário

Resumo	i
Abstract	ii
Lista de Ilustrações.....	iii
Lista de Tabelas	xi
Sumário.....	xii

Volume 1

Capítulo 1: Elementos Textuais.....	1
1.1. Introdução	1
1.2. Aspectos Gerais	4
1.3. Aspectos Relativos às Durações. O tempo. O Ritmo	11
1.3.1. Duração da Obra.....	11
1.3.2. Andamentos	11
1.3.3. Indicações Metronômicas.....	15
1.3.4. A Dança na Missa.....	19
1.3.5. Figurações Rítmicas Preponderantes	23
1.3.6. Densidade Rítmica.....	27
1.4. Aspectos Frequenciais	44
1.4.1. Lineares	44
1.4.1.1. Tessitura.....	44
1.4.1.2. Construção Melódica.....	48
1.4.2. Análise Harmônica	79
1.4.2.1. Kyrie	80
1.4.2.2. Gloria	86
1.4.2.3. Credo.....	90
1.4.2.4. Sanctus	96
1.4.2.5. Benedictus	100
1.4.2.6. Agnus Dei.....	104
1.5. Aspectos Relativos às Intensidades.....	109
1.6. Aspectos Relativos ao Timbre	164
1.7. Aspectos Relativos ao Silêncio.....	189
1.8. Aspectos Estruturais, Formais e Composicionais.....	231
1.9. Considerações Finais	236

Volume 2

Capítulo 2: Análises <i>in loco</i>	239
2.1. Análise Harmônica	239
2.2. Análise das Funções do Silêncio.....	299
Capítulo 3: Partituras	359
3.1. Edição da Missa Caiçara	359
3.2. Partes Cavas Instrumentais	419
3.2.1 Rabeca	419
3.2.2 Viola Caipira	425
3.2.3 Tambor.....	431
Bibliografia	437
Apêndices	440
Apêndice A: Transcrição Entrevista.....	440
Apêndice B: Análise Ponteio N° 50, M. Camargo Guarnieri	461
Anexos	468
Anexo 1. Referencial de Análise de Obras Corais	468
Anexo 2. Manuscrito Incompleto Missa Caiçara.....	491
Anexo 3. Contracapa CD Gravação Missa Caiçara	519
Anexo 4. “Reflexões sobre o silêncio e seus usos na música.”	523

Capítulo 1: Elementos Textuais

1.1. Introdução

Seguindo o movimento musical europeu de meados do século XIX, que defendia a incorporação de elementos nacionais característicos a música, a escola nacionalista musical brasileira possuía um propósito consciente de criar uma tradição musical nacional. A postura estética nacionalista de Mário de Andrade e as escolas de composição de Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, entre outros, deixaram um legado que ainda hoje é tema de diversas pesquisas e discussões acadêmicas.

Kilza Setti foi aluna e parte integrante da escola de composição de Camargo Guarnieri, posteriormente focando seus estudos para os procedimentos musicais indígenas e dos caiçaras.

Sem abandonar sua sólida formação composicional, Kilza Setti aprofundou-se não só na compreensão das características musicais das culturas por ela pesquisadas, como também tornou-se etnomusicóloga e antropóloga, desenvolvendo grande número de obras acadêmicas que serviram de apoio às suas composições para diferentes formações de conjuntos musicais.

A estrita relação entre suas pesquisas acadêmicas e suas composições, acrescido de entrevistas com a compositora, gera oportunidade única para compreensão de suas características composicionais além de ampliar fontes de material referencial.

Para tanto, guiar-nos-emos segundo o referencial de análise de obras corais concebido por Ramos¹, que fornecerá um caminho linear dentro das investigações de diversos aspectos musicais. Isso incluirá a realização de uma análise sobre as funções do silêncio dentro desta obra, através de conceitos criados por Ramos como o “uso estrutural” e o “uso gestual” do silêncio². Agregado ao referencial de análise de obras corais, obras de reconhecido valor serão utilizadas para sustentar as análises pormenorizadas dos diversos aspectos musicais investigados, viabilizando resultados conclusivos sobre os procedimentos composicionais da compositora na Missa Caiçara.

O referencial de análise de obras corais está constituído por um conjunto de perguntas sobre diversos aspectos musicais, distribuídas da seguinte forma: 1. Aspectos gerais; 2.

¹ RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. São Paulo, 2003. 118 f. Tese (Livre Docência em Música) - Escola da Comunicação de Arte, Universidade de São Paulo.

² _____. *O Uso Musical do Silêncio*. In: Revista Música. São Paulo, vol. Nº8, maio/novembro – 1997, p. 129-168

Aspectos temporais, rítmicos; 3. Aspectos frequenciais; 4. Aspectos relativos às intensidades; 5. Aspectos relativos ao timbre; 6. Aspectos relativos ao silêncio; 7. Aspectos estruturais, formais, composicionais; 8. Aspectos referentes à relação texto-música; e 9. Aspectos técnicos. Tais questões foram respondidas sempre que aplicáveis e depois convertidas às informações importantes e pertinentes em um texto corrido que é o que apresentamos como a análise definitiva da obra. Obviamente outras importantes obras serviram de apoio colateral tais como: *Tratado de Harmonia*³ e *Fundamentos da composição musical*⁴, ambos de Arnold Schoenberg; a pesquisa de campo da própria compositora a respeito dos procedimentos musicais caiçaras⁵; *Aspectos da música brasileira*⁶ de Mário de Andrade; bem como o próprio texto da compositora redigido na contracapa do CD que contém a gravação da estreia mundial da obra⁷. Além disso, no intuito de aproximarmo-nos da formação da compositora, utilizamos o livro de Marion Verhaalen⁸ sobre a vida e obra do Mozart Camargo Guarnieri para aprofundarmo-nos no pensamento daquele que foi uma das maiores influências musicais da compositora.

Vale notar que a participação da compositora também foi de inestimável valia, pois através de entrevista⁹ e depoimentos, assim como o fornecimento de parte do material base para a pesquisa, incluímos em nossas investigações pontos de vista que dificilmente poderíamos obter em momento futuro. Esse fato permitiu transformar possíveis conjecturas em afirmações, bem como o registro dos processos musicais caiçaras, pesquisadas pela compositora, tornaram-se os pilares centrais de nossa pesquisa.

A utilização de manuscritos pertencentes ao acervo do Teatro Municipal¹⁰, por sua vez forneceu-nos material de referência sobre a realização da gravação da estreia mundial da obra, por ocasião do II Festival de Música Sacra de São Paulo. Estreia essa executada pelo Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, mostrando como uma primeira execução

³ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical Editores. 1974. Original alemão.

⁴ _____. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

⁵ SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985.

⁶ ANDRADE, Mario de: *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

⁷ SETTI, Kilza. *Preces Mbyá-Guarani e Missa Caiçara*. São Paulo: Radio Cultura FM de São Paulo, 1996. 1 CD (ca. 50 min.), digital, estéreo.

⁸ VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Trad. Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2001.

⁹ SETTI, Kilza. Entrevista concedida a José Luiz Ribalta. São Paulo. 2 nov. 2009. residência da compositora.

¹⁰ ARQUIVO MUSICAL DO TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, São Paulo. *Partituras da Missa Caiçara*. 2009.

da obra influenciou no seu registro escrito, assim como uma primeira audição da obra pela compositora refletiu em seu processo criativo.

Como resultante da pesquisa obtemos uma edição para *performance* atualizada e revista da obra, que poderá ser utilizada como subsídio futuro a outras pesquisas sobre a compositora, além de permitir a divulgação de um repertório musical brasileiro ainda pouco estudado como a estética musical caiçara.

A estrutura do trabalho aqui apresentado possuirá dois volumes, em virtude do material resultante de nossas investigações, além de representar extensão do pensamento estrutural da tese de doutorado do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos¹¹, em momento da criação do referencial de análise de obras corais, no qual nos baseamos para esta pesquisa. Contudo, não apresentaremos aqui um item destinado à relação texto-música, pois a discussão de tais relações já estará presente dentro de outros aspectos em razão de estarmos lidando com um texto litúrgico de conhecimento comum da comunidade musical acadêmica. Também não discursaremos sobre alguns aspectos técnicos, por causa de questões de especificidades instrumentais, ainda pouco conhecidas do meio musical acadêmico e que por sua vez necessitariam de pesquisas adicionais, desviando o foco desta pesquisa.

O primeiro volume será constituído pelos elementos textuais de nossas análises, permeados por exemplos ilustrativos, que será considerado como um capítulo único. Pois em cada aspecto musical pesquisado incitamos um olhar sobre o conjunto da obra, com intuito de reconhecermos as relações existentes entre cada parte da Missa Caiçara, sobre determinados parâmetros, criando uma visão ampla sobre os mesmos. O segundo volume do trabalho contemplará o material musical, neste caso as partituras e análises *in loco*, que através da grafia musical apresentarão os resultados completos de nossas observações diretas sobre o registro gráfico da obra. Ainda neste segundo volume teremos dois capítulos, pois trataremos de forma distinta a apresentação das análises da harmonia e das funções do silêncio em relação à edição para *performance*, assim como das partes cavas instrumentais criadas por nós, como sendo conjuntos diferentes; pois, no caso das análises, as edições contêm o resultado completo de nossa reflexão sobre aspectos observados durante a pesquisa, enquanto no caso da edição para *performance* registram as nossas conclusões musicais finais no formato gráfico musical usual. Portanto, as considerações finais serão posta no final do

¹¹ RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Três Discursos sobre Composição Musical: Missa Guaimi*. São Paulo, 1996. 208f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

primeiro volume, pela natureza discursiva da análise, em formato textual, além de sugerirmos que o leitor mantenha em mãos o segundo volume, pois desta forma poderá acompanhar mais claramente o desenvolvimento das análises através da apreciação da partitura na sua íntegra, sem interromper a condução da leitura.

1.2. Aspectos Gerais

Iniciando nossas investigações sobre a Missa Caiçara partiremos observando os aspectos gerais da obra, incluindo uma curta citação sobre o desenvolvimento musical da compositora, escrito pela mesma na contracapa da gravação da Missa, cedida pela compositora, assim como discutiremos sobre algumas motivações que a levaram a criar esta obra.

Um breve histórico do desenvolvimento musical da compositora nos servirá para compreendermos quais foram suas principais influências, assim como nos fornecerá informações valiosas para as observações futuras, pois a maioria dos dados descritos a seguir foram originados de entrevistas concedidas pela compositora a nossa pessoa, bem como retirados de textos escritos pela própria, dando até certo ponto veracidade sobre as informações. Contudo lembramos que nosso objetivo principal é a compreensão dos processos composicionais existente na obra e não a criação de uma biografia, portanto deve-se ter um certo cuidado na utilização das informações.

Na contracapa da gravação da Missa Caiçara, a compositora apresenta-nos algumas informações sobre sua história que citaremos de forma literal a seguir, pois desta forma poderemos reconhecer quais de suas influências foram importantes para a mesma, segundo a visão da própria compositora:

“Kilza Setti – compositora, pesquisadora, etnomusicóloga paulista, Kilza Setti é doutora em antropologia Social pela F.F.L.C.H da USP e graduada em Música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. No início de sua carreira atuou como pianista, tendo também se dedicado a atividades didática e à pesquisa científica. Estudou contraponto e composição com M. Camargo Guarnieri. Selecionada como bolsista pelo Instituto de Altos Estudos Musicais (Buenos Aires) e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), desenvolveu em Portugal pesquisas sobre a música de tradição oral. Dedicou-se e atua ainda em pesquisas na área de Etnomusicologia. Produziu livro e vários artigos publicados no Brasil e exterior, sobre sistemas musicais como os de derivação africana no Brasil, repertórios caiçaras, sistema musical dos índios Mbyá-Guarani e música ritual dos *Timbira* de Maranhão e Tocantins. Com o apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) idealizou em 1996 o projeto Arquivo Musical *Timbira*, do qual resultou em 2004, o CD triplo *Amjēkin: Música dos Povos Timbira*, sob sua coordenação musical e patrocínio da Petrobras

Seu catálogo de composições soma cerca de cem obras e inclui partituras para solo e conjuntos instrumentais, orquestra, percussão, música de câmara, com predominância de obras para música vocal, e conjuntos corais. Tem dez peças premiadas e a quase totalidade de sua obra foi apresentada no Brasil e exterior.

A convite da Fundação Apollon de Bremen, Alemanha, suas mais recentes composições (2000, 2001, 2002, 2003) integram os programas do projeto “Poesia e Música Sonoridades Brasileiras”, com estreias em várias cidades da Europa.

Kilza Setti é membro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), do *International Council For Traditional Music (ICTM)*, do Conselho Editorial da revista *African Music (Rhodes University)*, entre outras instituições¹².“.

Após observamos o breve histórico da compositora, podemos notar que um dos seus grandes focos foi sempre vinculado à compreensão e pesquisa da música de tradição oral e da música de povos com cultura distinta da europeia. Entretanto seu catálogo de obras não se restringe a obras com temáticas indígenas ou pertencentes a algum sistema musical não europeu, e por sua vez podem ser considerados como repertório musical erudito brasileiro. Por este motivo, apesar de reconhecida internacionalmente, muitas de suas obras continuam desconhecidas da comunidade musical brasileira, mesmo que muitas delas tenham sido executadas em algum momento.

Segundo a própria compositora em entrevista cedida¹³, durante seu ingresso na universidade, a Academia Musical Brasileira, mais especificamente em São Paulo, não possuía ferramentas e tradição em pesquisas etnomusicológicas e por este motivo ela acabou por optar em seguir o caminho da Antropologia Social, buscando adquirir conhecimentos que auxiliassem em suas pesquisas musicais. Seus estudos básicos no Conservatório Dramático e Musical da São Paulo, assim como sua vivência com o Maestro M. Gamargo Guarnieri foram sem dúvida suas maiores influências do ponto de vista da tradição musical europeia, bem como acreditamos que seus primeiros interesses em música étnica também tenham sido resultado deste período de formação. Por sua vez suas viagens à Europa como bolsista lhe forneceram o conhecimento necessário para indagar sobre as origens de determinados

¹² . Ibidem, p. 1.

¹³ . A transcrição completa da entrevista encontra-se no apêndice desta pesquisa.

procedimentos musicais encontrados aqui no Brasil, bem como lhe firmaram dentro do campo da etnomusicologia.

A Missa Caiçara foi composta em 1990 entre os meses de maio e julho, por sugestão do Prof. Dr. Luís Milanesi do departamento de biblioteconomia da biblioteca da Universidade de São Paulo, amigo da compositora que então trabalhava na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e foi encomendada pela Prefeitura de Peruíbe. A compositora nos disse que originalmente a sugestão do Prof. Dr. Milanesi seria de que a compositora criasse uma Missa Caipira, mas pela proximidade da mesma com a cultura caiçara do litoral norte de São Paulo, não faria sentido que a obra tivesse uma temática caipira, mas que ela se sentiria mais a vontade referenciando-se em caiçaras. Em um primeiro momento a composição da Missa Caiçara foi pensada para ser executada dentro do ofício católico e que deveria ser executada por um coro e instrumentistas oriundos da região litorânea. Entretanto a falta de preparo técnico dos mesmos acabou por impedir a realização da estreia da obra da forma como a compositora havia idealizado, mesmo a compositora considerando a obra como sendo simples. A compositora disse ter criado a Missa como uma homenagem aos caiçaras e que a obra não possuía um sentido de protesto, mas apenas a via como uma forma de chamar a atenção para a música daquele povo que por muitos anos já vinha sofrendo com a tomada de sua região pela exploração imobiliária turística afastando-os de sua terra natal, não somente do ponto de vista geográfico, como influenciando na extinção de seus costumes musicais. Cada vez mais a proximidade com os grandes centros urbanos geravam diversas influências, tanto econômicas quanto sociais, determinando a diminuição dos grupos caiçaras produtores de música e daqueles que mantinham a tradição da fabricação de seus instrumentos.

A estreia mundial da Missa Caiçara ocorreu no II Festival de Música Sacra de São Paulo em 16 de junho de 1996, no Santuário Nossa Senhora de Fátima, com a participação do Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência do Maestro Samuel Kerr e com a participação da organista Dorotéia Kerr. Essa apresentação foi gravada ao vivo pela Rádio Cultura FM de São Paulo e também conteve, no repertório do concerto, a execução de outra obra da compositora, “*ORE RU NHAMANDU ETÊ TENONDEGUÁ*”, para mezzo-soprano, flauta, piano e percussão, com data de composição de 1993.

A Missa Caiçara teve como solistas vocais em sua estreia mundial os sopranos: Graziela Sanches e Rosemeire Moreira; a mezzo-soprano: Sílvia Tessuto; o tenor: Nelson Campacci; e o baixo: Jan Szot. A cargo dos solos instrumentais podemos citar na rabeca: Sara

Szilágyi; nas violas caipiras: Gualtieri Beloni e Fernando Deghi; na percussão: Reinaldo Calegari e Nestor Gomes. Ainda no referido concerto estiveram presente como solistas a mezzo-soprano: Magda Paino; e o flautista: Marco Canello, contudo suas presenças foram vinculadas a execução da obra “*ORE RU NHAMANDU ETÊ TENONDEGUÁ*”.

Aqui devemos mencionar que a obra executada pelo maestro Samuel Kerr, difere da obra originalmente escrita pela compositora e que a mesma sofreu diversas mudanças no período que antecedeu a estreia, por motivos desconhecidos por nós. Acreditamos que a fim de dar um caráter mais austero e ampliar a sustentabilidade auditiva da obra, o maestro Samuel Kerr, optou pela inserção do órgão em grande parte da Missa, assim como aceitou que uma grande introdução de violas, compostas pelos próprios executantes, precedesse o início da Missa. Todas as alterações existentes nesta gravação foram avisadas à compositora que por sua vez as autorizou para aquela execução, mas em entrevista nos disse que tais mudanças, apesar de muito benfeitas e de bom gosto, acabaram por mudar a intenção inicial da obra, onde a mesma idealizou a presença dos caixas junto à execução. A compositora fez questão de deixar claro que concordava com as mudanças devido à importância que o grupo possuía e ao respeito pelo festival no qual a obra fora apresentada, assim como ficou muito satisfeita com o resultado das alterações, mas seu foco principal ao compor fora diferente do resultado obtido. Estas afirmações dadas pela compositora, não devem ser consideradas de forma pejorativa, mas sim como uma constatação técnica.

Infelizmente as alterações não foram registradas em uma partitura, permanecendo apenas no acervo do Teatro Municipal de São Paulo cópias da versão original da compositora, utilizadas pelo coro. Também não foram encontradas nenhuma das partes instrumentais utilizadas pelos violeiros ou percussionistas, assim como uma partitura do órgão. Acreditamos que estas partes instrumentais se encontrem nos acervos pessoais dos executantes, assim como do maestro Kerr.

Contudo visto que apesar do bom resultado obtido na estreia mundial da obra, ainda assim ocorreram mudanças em alguns procedimentos composicionais que foram criados por terceiros, nos levando a optar por restringir nossas investigações à obra original, podendo desta forma reconhecer os procedimentos composicionais utilizados pela compositora, como a presença da estética caixara acondicionada na mesma, oferecendo uma análise que será resultante unicamente das ideias da compositora e por fim apresentar uma edição da versão

original que poderá ser utilizada como referência em futuras execuções ou pesquisas sobre a compositora e suas características composicionais.

Apesar de considerarmos que as alterações realizadas na estreia da obra não devam ser investigadas em um primeiro momento, devido à autoria das alterações, é de extrema importância que duas alterações desta execução sejam comentadas, pois tratam-se de alterações feitas pela compositora na época da realização dos ensaios e que foram registradas pela própria em uma versão manuscrita da Missa que nos foi entregue diretamente pela compositora, após iniciarmos nossas investigações sobre a Missa. Neste momento nos referimos aos duetos de sopranos presentes no Gloria e no Credo, assim como a linha da viola caipira do Agnus Dei.

Segundo a compositora, durante o período de ensaios da obra para execução no II Festival de Música Sacra de São Paulo, a compositora optou por inserir tanto no Gloria como no Credo, dois duetos de sopranos que foram sugestão do Maestro Kerr. Apesar da motivação composicional ter surgido de uma sugestão externa, acreditamos que estas alterações devam ser mantidas em nossas investigações, pois elas são fruto da reflexão da compositora sobre sua obra e são justificadas do ponto de vista musical como será visto posteriormente.

A segunda alteração que acreditamos ser imprescindível manter em nossas observações, trata-se da linha da viola caipira localizada entre os compassos quarenta e três (43) e setenta e nove (79) do Agnus Dei. Originalmente apenas a rabeca e o tambor estavam presentes no conjunto instrumental da última parte da Missa, entretanto também durante o período de ensaios da obra, a compositora optou pela inserção da viola junto ao conjunto instrumental. Contudo ela não registrou em sua partitura esta alteração de forma literal, inserindo todas as notas desejadas para a viola, apenas escreveu os dois primeiros compassos da viola e colocou uma anotação dizendo: “As violas podem interferir com acordes de apoio à Rabeca – Atenção: As violas devem rasquear acordes, onde indicados, conferir na gravação¹⁴”. Seguido da anotação eram encontrados vários pontos em forma de marcações rítmicas que determinavam a localização desses acordes.

Baseados nestas informações cedidas pela compositora, pelas orientações do próprio manuscrito, optamos por inserirmos as notas da linha da viola caipira guiando-nos pela

¹⁴ SETTI, Kilza. *Missa Caiçara*. São Paulo: Manuscrito, 1996. 1 partitura. Coro, solos vocais e intervenções de violas caipiras, violino e caixa. p. 46.

audição da referida gravação e desta forma obtermos uma partitura mais completa sem que houvesse danos a futuras análises. Contudo havia uma certa disparidade entre a marcação escrita pela compositora e a execução realizada na gravação, pois do ponto de vista harmônico ficava claro quais eram os acordes desejados pela compositora. A forma como eles eram executados divergiam da marcação rítmica, levando-nos a crer que existisse uma certa flexibilidade no processo de execução do rasqueado, processo este que posteriormente reconhecemos como sendo um “*desenho obstinado*”¹⁵ mencionado pela compositora em sua pesquisa sobre a música Caiçara. Questionando a compositora a respeito desta alteração obtivemos como resposta que o resultado sonoro da execução da viola desta parte da Missa deu -se em comum acordo com o instrumentista que a realizou. Optamos por inserir junto à linha da viola uma anotação onde além de esclarecermos a origem deste trecho, indicamos a referência bibliográfica sobre os procedimentos de execução deste tipo de rasqueado segundo a própria compositora, fornecendo desta forma, fonte segura e confiável para a execução da linha que inicialmente não foi registrada, apesar da intencionalidade comprovada no manuscrito.

Do ponto de vista textual a Missa Caiçara trabalha com o texto comum a liturgia católica, executado dentro de uma missa. A grande variação dá-se na utilização simultânea do texto em latim e do texto em português. Aqui encontramos uma justificativa da própria compositora registrada na contracapa da gravação que acreditamos ser merecedora de menção:

“O texto da missa em latim é preservado, e funciona como pano de fundo. Garante a musicalidade já implícita nas orações cantadas e secularmente repetidas pelos capelães, portanto, familiar aos caiçaras na recitação de suas ladainhas. Sobre esse texto latino sobrepõe-se o da missa em português, resultando assim uma espécie de tradução simultânea.”¹⁶

Apresentadas estas alterações inseridas após a composição original da obra, bem como alguns aspectos gerais da obra, deixamos aqui registrado que a edição realizada por nós, e apresentada ao final desta pesquisa, é resultante da verificação dos manuscritos do acervo do Teatro Municipal de São Paulo, de manuscritos autógrafos originais da compositora, da gravação da estreia mundial da obra, assim como de nossas análises sobre os diferentes aspectos composicionais que serão descritos posteriormente nesta dissertação. Esta edição

¹⁵ SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985. p. 212-223.

¹⁶ SETTI, Kilza. *Preces Mbyá-Guarani e Missa Caiçara*. São Paulo: Radio Cultura FM de São Paulo, 1996. 1 CD (ca. 50 min.), digital, estéreo.

poderá ser vista como referência para futuras pesquisas e execuções da obra, pois fornecerá um registro mais detalhado da obra, visto que além da partitura estamos disponibilizando partes cavas dos instrumentos facilitando a leitura e por sua vez a interpretação da mesma.

Contudo não podemos considerar esta edição como sendo definitiva, pois após o início de nossa pesquisa, bem como dos primeiros contatos com a compositora, a mesma mostrou-se interessada na realização de pequenas revisões sobre a obra, alterando algumas poucas indicações de dinâmicas e notas, alterações estas que foram inseridas por nós nesta edição. Entretanto é possível que algumas mudanças possam ter ocorrido após o término da elaboração desta edição, devido aos prazos ao qual estamos vinculados dentro de um programa de pós-graduação. Mas é possível afirmarmos que a partitura apresentada é um registro confiável da obra original, assim como das intenções da compositora após uma primeira audição da mesma.

Com intuito de facilitarmos o reconhecimento das informações que foram inseridas por nós na partitura, estipulamos que as alterações feitas pelo editor seriam colocadas entre colchetes, enquanto as demais informações sem esta demarcação serão consideradas como sendo pertencente à compositora.

1.3. Aspectos relativos às durações. O Tempo. O Ritmo

1.3.1. Duração da obra

A obra possui duração total aproximada de 23 minutos e 46 segundos, dividida em seis partes com durações diferentes entre elas. A primeira parte da missa, Kyrie, possui duração aproximada de 5 minutos e 32 segundos. A segunda parte, Gloria, decorre durante um tempo aproximado de 4 minutos e 22 segundos. O Credo, terceira parte da missa, possui a duração aproximada de 5 minutos e 29 segundos. A quarta parte, Sanctus, apresenta-se em duração aproximada de 3 minutos. A quinta parte da missa, Benedictus, possui aproximadamente a duração de 1 minuto e 26 segundos e encerrando a obra a última parte de missa, Agnus Dei, transcorre no período de 4 minutos e 7 segundos aproximadamente.

1.3.2. Andamentos

Cada parte da missa possui seu andamento predominante, contudo é possível notar que indicações metronômicas iguais são usadas para descrições de andamentos diferentes, como podemos notar no quadro abaixo.

Tabela 1 – Andamentos iniciais, Indicações metronômicas e durações das partes da Missa Caiçara.

Parte	Andamento	Indicação metronômicas	Duração aprox.
Kyrie	Calmo, Religioso	Semínima = 66 - 69	5'32"
Gloria	Animado	Semínima = 96 - 100	4'22"
Credo	Vivo	Semínima = 144 - 152	5'29"
Sanctus	Moderado	Semínima = 96 - 100	3'00"
Benedictus	Lento, contemplativo	Semínima = 69	1'26"
Agnus Dei	Moderado, Religioso	Semínima = 76 - 80	4'07"

Isto nos leva a crer que as descrições dos andamentos utilizadas pela compositora possuem a função ilustrativa das características interpretativas ao invés da função de indicações de velocidade. Contudo estes andamentos não são constantes em todas as partes existindo variações de andamento dentro de algumas partes assim como a inserção de trechos recitativos com andamentos variáveis. Abaixo podemos verificar a estrutura de andamentos nas partes da missa.

Tabela 2 – Andamentos e indicações metronômicas completas da Missa Caiçara.

Parte	Andamento	Indicação metronômica	Compassos
Kyrie	Calmo, Religioso	Semínima = 66-69	1-21
Kyrie	recitativo (contralto)	-X-	22
Kyrie	a tempo	(Semínima = 66-69)	23-28
Kyrie	recitativo (contralto)	-X-	29
Kyrie	a tempo	(Semínima = 66-69)	30-79
Kyrie	recitativo (baixo)	-X-	80
Kyrie	a tempo	(Semínima = 66-69)	81-82
Kyrie	recitativo (baixo)	-X-	83
Kyrie	a tempo	(Semínima = 66-69)	84-109
Gloria	<i>Sem indicação de andamento</i>	-X-	1-2
Gloria	Animado	Semínima = [94]	3-19
Gloria	Calmo	Semínima = 88-92	20-23
Gloria	Incisivo	Semínima = 100-112	24-42
Gloria	Calmo	Semínima = 88-92	43-46
Gloria	lento,quase recitativo (contralto)	Semínima = 56	47
Gloria	Animado	Semínima = [92]	48-67
Gloria	recitativo sop e alto	-X-	68-69
Gloria	Soturno	Semínima = 88	70-95
Gloria	Animado, como no início	Semínima = [94]	96-110

Gloria	Animado	Semínima = [92]	111-122
Gloria	calmo solene	Semínima = 69-72	123-139
Gloria	declamação falada contralto coro	-X-	140
Gloria	a tempo (calmo solene)	(Semínima = 69-72)	141-147
Credo	Vivo	Semínima = 144-152	1-28
Credo	lento, recitativo (alto)	Semínima = 76-80	29-35
Credo	Rápido	Semínima = 144-152	36-73
Credo	Energético	Semínima = 88	74-85
Credo	Calmo	Semínima = 76-80	86-100
Credo	Energético	Semínima = 88	101
Credo	<i>Sem indicação de andamento</i>	Semínima = 76-80	102-113
Credo	Energético	Semínima = 88	114-124
Credo	lento, recitativo (tenor)	Semínima = 76-80	125-181
Credo	solene	Semínima = 112	182-196
Credo	Vivo, festivo	Semínima = 112	197-211
Sanctus	Moderado	Semínima = 96-100	1-25
Sanctus	a tempo	Semínima = 92	26-39
Sanctus	<i>Sem indicação de andamento</i>	Semínima = 96-100	40-56
Sanctus	a tempo	Semínima = 92	57-95
Benedictus	Lento, Contemplativo	Semínima = 69	1 - 41
Benedictus	como no início	-X-	42 - 66
Agnus Dei	Moderado, Religioso	Semínima = 76-80	1 -78
Agnus Dei	a tempo, como no início		79-95

As indicações de andamento podem ou não estar relacionadas com seções da obra. Na parte inicial da Missa, Kyrie, as indicações de andamento parecem não ter relação com as seções harmônicas ou características rítmicas da mesma, pois o discurso musical dá-se variando texturas corais sem apresentar pontos em comum com as indicações de andamento. Uma relação que podemos notar mostra-se entre a compreensão do texto e a utilização dos recitativos como instrumento para este fim.

Diferentemente da primeira parte da missa a segunda parte, Gloria, apresenta a característica de utilizar a mudança de andamento como delimitador de seções musicais. Isto é claramente reconhecido desde o início do trecho que possui instrumentos inseridos ao conjunto vocal como introdução à segunda parte da missa e imediatamente tem o andamento musical alterado com o início do canto. Estas alterações de andamentos além de delimitar seções dentro da parte da missa são utilizadas como forma ilustrativa de interpretação do texto por elas descrito.

A terceira parte da missa, Credo, também utiliza-se desse recurso de alteração de andamento para delimitar seções, porém este não é o único recurso utilizado em cada seção. A compositora agrega as alterações de andamento, variações de textura, ritmo, instrumentação e recursos vocais.

Na parte denominada Sanctus, notamos a existência da relação entre alteração de andamento e delimitação de seções, contudo as seções desta parte dão-se mais pelas características harmônicas do que pela variação de andamento. Essas alterações de andamento apresentadas são pequenas quando comparadas às variações das partes anteriores, apenas (4) quatro pontos a menos no metrônomo. Porém nesta parte a compositora registra uma indicação controversa de andamento. Após utilizar duas variações de andamento curtas “*rallentando*”, encontramos na partitura a indicação de “a tempo” com a indicação metronômica de semínima igual a noventa e dois (92), contudo a indicação metronômica inicial da parte é de semínima igual a noventa e seis a cem (96 -100), o que determinaria que a indicação “a tempo” possuísse esta velocidade e não a indicada pela compositora.

A quinta parte da obra, Benedictus, por sua vez não apresenta qualquer relação entre a variação de andamento com a delimitação de seções, assim como no Kyrie.

Na parte final da obra, Agnus Dei, mais uma vez notamos que a compositora opta por utilizar outros recursos musicais, as alterações de andamento, como forma de delimitação de

seções, com exceção de um único trecho final onde é possível observar um ponto de encontro entre a variação de andamento e a retomada de material musical, utilizado no início, marcando desta forma a seção final da obra.

Observando a utilização da variação de andamento como forma de delimitação de seções nas partes, podemos notar, dentro da macroestrutura da obra, ser esse recurso utilizado como uma das formas de contraste entre as partes, em especial entre a primeira e a segunda parte da Missa, bem como fator conectivo entre partes distantes, como é o caso entre o Kyrie e o Benedictus.

1.3.3. Indicações metronômicas

As indicações de metrônomo e descrições de caráter são da própria compositora, contudo isso pode tanto nos elucidar quanto nos confundir, pois cada compositor possui características e peculiaridades na forma como utiliza os mesmos. Notamos que nesta obra a compositora opta por, na maior parte de suas indicações de metrônomo, deixar uma pequena flexibilidade de velocidade, porém dá maior ênfase na descrição do caráter utilizando palavras que remetam a uma imagem ou sensação como “Religioso, soleno, contemplativo, festivo” e outros.

As indicações de metrônomo e as descrições de caráter indicados na obra, mostram-se coerentes, contudo em dois trechos da segunda parte da obra, Gloria, sugerimos uma pequena alteração no andamento proposto. Os trechos referidos por nós dão-se entre os compassos quarenta e oito (48) ao compasso sessenta e sete (67) e dos compassos cento e onze (111) ao compasso cento e vinte e dois (122). Em ambos os trechos a compositora indica como descrição de caráter e marcação metronômica “Animado” com semínima igual a 96 a 100. Nestes trechos as vozes corais cantam uma figura rítmica que foi apresentada inicialmente pela viola, porém os textos utilizados nas vozes impedem que a realização dos mesmos aconteça naturalmente na mesma velocidade. Caso fosse feita a mesma velocidade, os textos seriam seriamente comprometidos na dicção e conseqüentemente em sua compreensão.

Os textos dos trechos são: “*Senhor Deus, rei dos céus, Deus pai todo-poderoso; Senhor Deus, rei dos céus, Deus pai todo-poderoso (...) Nós vos louvamos, nós vos bendizemos, nós vos glorificamos, nós vos damos graças, por vossa imensa glória*” e “*Vós que tirais o pecado do mundo, ai, acolhei a nossa súplica, a nossa súplica, a nossa súplica*”. Ao observarmos os textos dos trechos podemos notar que os mesmos possuem uma grande quantidade da

consoante fricativa¹⁷ surda¹⁸ “s”, além de outros exemplares de mesma classificação como “c”, “r” e “f”. Contudo vale lembrar que estamos nos referindo apenas aos casos da consoante “s” com som fonético de [s], como “Des, Senhor, cés”; e não aos casos onde a consoante “s” pode ser classificada como sonora como no caso de “poderoso”. Esta grande quantidade de sons fricativos agregados ao fato das palavras serem, na maioria, monossilábicas, exige do aparelho fonador uma movimentação muito grande até mesmo para a própria declamação do texto. Ao cantarmos este texto, impomos ao aparelho fonador uma tarefa ainda maior, mas, exatamente pelas dificuldades fonéticas naturais do texto, é que precisamos lidar com o bom senso e equalizarmos: quanto do andamento pedido pela compositora devemos obedecer e quanto devemos alterar a fim de obtermos um resultado melhor na execução, buscando a compreensão do texto e sua transmissão aos ouvintes.

Acrescido a esta dificuldade natural da língua notamos que a disposição do texto ao ritmo em alguns pontos altera o acento natural da palavra, gerando um agravante em sua execução, assim como elisões de vogais dificultam a compreensão do texto se empregadas de forma errada. Estamos nos referindo às frases localizadas entre os compassos cinquenta e dois (52) e o primeiro tempo do compasso cinquenta e cinco (55) (Figura 1); suas repetições entre os compassos sessenta e quatro (64) e sessenta e sete (67) nas linhas dos tenores e baixos do coro (Figura 2), assim como entre os compassos cento e dezessete (117) e cento e vinte e dois (122) em todo o coro (Figura 3), onde a colocação do texto sobre o ritmo desloca os acentos das palavras em latim “*laudamus*” e “*adoramus*” para “*laudamus*” e “*adoramus*”, bem como com a palavra “*súplica*” que apesar de estar com a sílaba tônica colocada sobre o tempo forte do compasso tem uma figura rítmica de menor valor escrita para a primeira sílaba da palavra seguida de uma figura rítmica maior para a última sílaba da palavra, conduzindo os cantores a acentuar a última sílaba, gerando a palavra “suplicá”, como é possível notar nas figuras abaixo.

¹⁷. “Um som é fricativo quando ocorre um estreitamento entre dois articuladores de tal modo que o ar passando por ele produz fricção. Um estreitamento desse tipo pode ocorrer em qualquer lugar do aparelho fonador, da glote até os lábios.” – CAGLIARI, Luiz Carlos- *Elementos de fonética do Português brasileiro*, Ed. Paulistana, São Paulo, 2007, p. 36.

¹⁸. “Sons produzidos com vibrações das cordas vocais chamam-se vozeados ou sonoros. Quando o som não é produzido com vibrações das cordas vocais, chama-se som desvozeado ou surdo”.- CAGLIARI, Luiz Carlos- *Elementos de fonética do Português brasileiro*, Ed. Paulistana, São Paulo, 2007, p. 27.

52 *mp*

T Lau - da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te,

52 *mp*

B Lau - da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te,

Figura 1: Aspectos Rítmicos – Indicação metronômicas 1.

64 *mp*

T Lau - da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca - mus

64 *mp*

B Lau - da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca - mus

Figura 2: Aspectos Rítmicos– Indicação metronômicas 2.

117 *pp*

S sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos - sa sú-pli-ca, sú-pli-ca

117 *pp*

A sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos - sa sú-pli-ca, sú-pli-ca

117 *pp*

T sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a sú-pli-ca, sú-pli-ca, sú-pli-ca

117 *pp*

B sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a sú-pli-ca, sú-pli-ca, sú-pli-ca,

Figura 3: Aspectos Rítmicos– Indicação metronômicas 3.

Não menos importante é a dificuldade gerada entre os compassos cento e treze (113) e cento e quatorze (114) nas vozes femininas do coro, onde encontramos dois tratamentos textuais simultâneos (Figura 4).

Figura 4: Aspectos Rítmicos– Indicação metronômicas 4

Inicialmente notamos que a compositora coloca o mesmo texto de formas diferentes para o mesmo ritmo nos sopranos e contraltos. Até então isso não seria um problema se o texto em questão não estivesse ligado a uma interjeição, seguida de uma palavra que começa com uma vogal, ambas sobre a mesma nota, gerando uma ligação vocálica. Ao colocar a palavra “mundo” sobre um ritmo sincopado naturalmente teremos o acento da palavra deslocado para a segunda sílaba, porém nos sopranos esta solução separa a última sílaba da interjeição “ai”, deixando apenas que a figura rítmica rápida junte a interjeição com a vogal inicial da palavra seguinte obtendo o tritongo “aia”. Ou seja, nos sopranos escutaríamos “mundú aia-colhêi”. Enquanto nos contraltos o deslocamento de acento da palavra “mundo”, é estendido da primeira sílaba da palavra “mundo” para a nota central da síncope, corrigindo o deslocamento natural, porém ao manter a sincronia textual entre as vozes femininas, a compositora indica uma elisão da vogal final da palavra “mundo” com a interjeição. Como a interjeição já possui uma ligação com a vogal inicial da palavra seguinte e em ambos os casos estas sílabas estão sobre as mesmas notas, no caso dos contraltos isso geraria uma ligação entre as duas palavras conectadas pela interjeição, criando um vocábulo desconhecido na língua portuguesa. O que ouviríamos seria algo como “Mun-duaia-colhêi”.

Segundo a compositora em entrevista, esta forma de disposição textual divergente entre duas vozes sobre um mesmo ritmo é um procedimento caíçara, pois em muitos casos o

deslocamento textual acaba gerando uma variação rítmica que se agrega ao próprio ritmo escrito musical criando interesse à linha rítmica.

Posto isto, uma simples redução no andamento musical concederia aos executantes tempo para articular melhor as palavras e suas separações silábicas tornando o texto mais compreensivo e musical. A redução de marcação metronômica seria de quatro (4) pontos abaixo do indicado originalmente e ocorreria apenas nos trechos indicados acima, resultando em semínima igual a noventa e dois (92). Esta redução não causaria mudança suficiente para descaracterizar a proposta inicial da compositora (animado) e concederiam maior naturalidade ao canto.

A viola por sua vez não teria as mesmas dificuldades para executar tais ritmos, porém para não gerar um contraste demasiado grande entre as partes com mesmas características também sugerimos uma pequena redução na indicação metronômica da execução da viola nos trechos localizados entre os compassos três (3) e vinte (20), e entre os compassos noventa e seis (96) e cento e dez (110), de apenas dois (2) pontos abaixo da indicação original, resultando em semínima igual a noventa e quatro (94), pois desta forma manteríamos um equilíbrio entre os trechos que reconhecemos a seguir como sendo pertencentes a uma citação da Dança de São Gonçalo.

1.3.4. A Dança na Missa

Apesar de não encontrarmos na partitura indicações que relacionariam as partes da missa com alguma forma de dança, pudemos notar que a compositora inseriu uma citação da Dança de São Gonçalo para compor grande parte do Gloria.

Na Enciclopédia da Música Brasileira é possível encontrar um verbete sobre a Dança de São Gonçalo que ajuda a reconhecermos algumas características gerais desta dança como podemos observar na citação abaixo:

“dança-de-são-gonçalo s.f. Cerimônia coreográfico-religiosa, de origem portuguesa (festa das regateiras, do Porto), realizada em louvor a São Gonçalo do Amarante. Trazida para o Brasil pelos colonizadores, difundiu-se por quase todo o país. Além do conteúdo religioso (homenagem ao santo considerado casamenteiro e patrono da fecundidade humana), chegou a ter em certa época caráter erótico, já desaparecido. (...) No interior de São Paulo apresenta complicada execução, dividida em quatro ou cinco partes, denominadas mistérios, todas de demorada realização. (...) Em Taubaté SP, ela se desenvolve assim: retiram-se todos os santos

do altar, deixando somente a imagem de São Gonçalo. Dois violeiros cantadores – o mestre, que faz a primeira voz, e o contramestre, que faz a segunda ou tipe – dirigem a coreografia. Cinco pares de dançarinos, divididos em duas colunas (mulheres à direita dos homens), têm a frente os dois violeiros, que ficam perto do altar. (...) Dividem a dança em cinco partes e em cada uma cantam cinco a seis quadras (chamadas versos); a cada verso cantado, realizam uma volta, nome dado ao conjunto de canto e coreografia (deslocamentos, sapateados e beijamentos), sendo ambos alternados. (...) Cantam a reza ‘repartindo’, e ‘repartir a reza’ significa o mestre solar um trecho e o contramestre, o outro. Cantam alternadamente, menos o último trecho e o amém, que entoam juntos.¹⁹ “

Valéria Rachid Otávio em sua dissertação de Mestrado em artes, nos oferece mais subsídios a respeito de algumas variações e desenvolvimentos coreográficos a respeito da Dança de São Gonçalo em diferentes regiões brasileiras, assim como demonstra a ligação desta manifestação com catolicismo popular advindo da colonização portuguesa²⁰, fato este que foi comprovado anteriormente pela compositora em sua pesquisa, além de reconhecer a importância desta dança na cultura caíçara, conforme podemos verificar a seguir:

“Em oposição ao caráter profano e a suspeita origem do *xiba*²¹, supostamente patrocinado ou emergente de poderes diabólicos, coloca-se a *dança de São Gonçalo* – das mais prestigiadas ainda em Ubatuba – cuja gênese se explica através dos méritos deste santo e do seu empenho em salvar as mulheres de atividade condenáveis. É inegável a herança portuguesa do culto a São Gonçalo, bem como sua relação com certos ritos de fertilidade, mediante práticas mágicas com símbolos fálicos e de superstições relativas ao casamento, para o qual o santo é invocado como protetor. De Portugal nos vieram as lendas, conhecidas em muitas regiões do Brasil, sobre a conexão entre a dança e as mulheres pecadoras e está confirmada a ligação do culto com os problemas de sexo e fecundidade, tanto aqui como lá. Apenas um traço da personalidade do santo, que foi bispo em Amarante, deve ter sido

¹⁹ DANÇA-DE-SÃO GONÇALO. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora, 2003. P. 232-233.

²⁰ OTÁVIO, Valéria Rachid. *A Dança de São Gonçalo: Re-leitura coreológica e histórica*. Campinas, 2004. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. P. 81-93.

²¹ “**Xiba** s.f.m. Dança e baile populares, designação prevalente no Estado do Rio de Janeiro. Para alguns autores, é dança portuguesa, adotada e adaptada pelos negros no Brasil; para outros, de origem africana. Pode ser descrita como uma dança de roça, ao ar livre, com acompanhamento de violão, viola, cavaquinho, na qual se canta e se sapateia ao ritmo de palmas, dos pratos e dos pandeiros. No interior do Rio de Janeiro, apresenta-se também como quadrilha rural, com pares sapateando, colocados frente a frente. Em geral os instrumentos são duas violas, cavaquinho e pandeiro. Já no séc. XIX Silvio Romero citava a xiba como função em que se reúnem homens e mulheres, numa sala ou alpendre, para dançar e cantar. Essa função recebia os nomes de samba no Norte e Nordeste, cateretê em Minas Gerais e fandango nas províncias do sul.” XIBA. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora, 2003. p. 837.

elaborado pela devoção brasileira: a imagem do *santo violeiro*, representado com a viola nos braços, e que parece desconhecida em Portugal.²²»

Do ponto de vista estritamente técnico musical, ainda poderiam surgir dúvidas a respeito do material utilizado nas citações presentes no Gloria, pois apesar de possuírem origens distintas a Dança de São Gonçalo pode ser confundida com a Catira pela semelhança nas batidas executadas pelos pés e mãos durante sua execução, assim como com a estrutura intercalada de rasqueados de violas e recitativos cantados pelo mestre e contramestre. A diferença básica pode-se dizer estar na conotação religiosa da Dança de São Gonçalo enquanto a Catira possui uma intenção de entretenimento dos boiadeiros que a executavam durante suas viagens²³. Corroborando nossas deduções a respeito da utilização da Dança de São Gonçalo está a informação cedida pela própria compositora, mas do ponto de vista analítico consideramos ser de valia mencionar a proximidade da Catira com a Dança de São Gonçalo, pois buscamos as informações inicialmente dentro do material por nós pesquisado, antes mesmo de um confronto com informações externas, a fim de reconhecermos quaisquer inconsistências entre a informação obtida pela partitura e a informação obtida por fonte externa à música.

A segunda parte da missa inicia-se com a antífona do Gloria, executada pelo tenor solo, conectando-se imediatamente com a introdução da viola, seguida pelo dueto de sopranos que se liga ao recitativo do contralto solo e sequencialmente o coro canta o ritmo da viola dando continuidade ao texto litúrgico. A presença do ritmo da Dança de São Gonçalo na viola, deve ser visto como uma citação literal da mesma, enquanto a intercalação da viola com o dueto conectado ao recitativo e consequentemente o coro rerepresentando o ritmo da dança, pode ser visto como uma variação da forma da dança de São Gonçalo, onde originalmente as violas iniciam com rasqueados, os violeiros cantam a moda em terças e os dançarinos dão sequência com as palmas e pés em ritmos sincopados

A introdução e o interlúdio das violas, localizados entre os compassos três (3) e dezenove (19) e entre os compassos noventa e seis (96) e cento e dez (110) respectivamente, assim como os trechos corais localizados entre os compassos quarenta e oito (48) e sessenta e sete (67), bem como entre os compassos cento e onze (111) e cento e vinte e dois (122),

²² SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985. p.110-111.

²³ BAUMGRATZ, Jacqueline. *Cultura Popular do Vale do Paraíba*. 2.ed. São José dos Campos: Cia Cultural Bola de Meia. 2005. P.65-69.

apresentam os ritmos típicos da dança de São Gonçalo compostos por grupos de colcheias seguido de semicolcheias. Desta forma a utilização rítmica da dança de São Gonçalo apresenta-se não somente na estrutura dos blocos musicais, como também na utilização da estrutura rítmica destes trechos. Transforma assim uma simples repetição rítmica presente na dança em ferramenta composicional, elevando o grau de elaboração da música, sem se distanciar da simplicidade característica da Dança. No exemplo abaixo podemos observar como a rítmica da viola foi transferida para o coro de forma literal ao compararmos o compasso dezesseis (16) e dezessete (17) da viola com os compassos cinquenta e um (51) e cinquenta e dois (52) das vozes femininas do coro (Figura 5).

The image displays a musical score snippet with three staves. The top staff is for Soprano (S), the middle for Alto (A), and the bottom for Viola C. (Vla C.). The Soprano and Alto parts are aligned with measures 51 and 52, with lyrics 'céus, Deus pai to-do po-de-ro-so' under measure 51. The Viola C. part is aligned with measures 16 and 17, marked with a 'dim.' (diminuendo) instruction. Vertical double-headed arrows connect the rhythmic patterns of measures 16 and 17 of the Viola C. to measures 51 and 52 of the vocal parts, illustrating the literal transfer of the dance's rhythm into the choral setting.

Figura 5: Aspectos Rítmicos– A dança na Missa

A inserção de processos musicais caiçaras, neste momento específico a dança de São Gonçalo, será um dos pontos principais em toda a obra, contudo a forma literal como este se apresentou no Gloria não será predominante no conjunto da obra. A presença do “toque” da rabeca na terceira parte da Missa, é outro exemplo literal de procedimento musical caiçara, mas por não se tratar de uma dança em específico, deixaremos para comentá-lo futuramente ao tratarmos dos aspectos timbrísticos da obra.

1.3.5. Figurações rítmicas preponderantes

Por se tratar de uma peça com duração relativamente longa, a variação da preponderância rítmica seria algo esperado, pois a permanência continua de determinados ritmos entre as partes da missa poderiam gerar monotonia e falta de contraste musical. Portanto podemos dizer que a obra não possui uma preponderância rítmica geral, mas sim que existem preponderâncias rítmicas dentro de suas partes.

A primeira parte da missa caracteriza-se ritmicamente pela utilização de ostinatos sob e/ou sobre linhas melódicas de notas longas e suspensas com intercalação de recitativos com durações variadas. Esta formação rítmica dá mais ênfase às características harmônicas e textuais que a variação rítmica como objeto de interesse musical. Acreditamos que o objetivo nesta primeira parte é criar um clima de oração onde se mantém uma condução rítmica tranquila e o foco está sobre aquilo que é dito, na obra expressado nos recitativos do contralto solo nos compassos vinte e dois (22) e vinte e nove (29) e nos recitativos do baixo solo nos compassos oitenta (80) e oitenta e três (83).

Na segunda parte da missa, como citado anteriormente, a compositora utilizou-se das características da Dança de São Gonçalo para compor grande parte do Gloria. Contudo, após a utilização das características da dança a compositora serve-se da mudança de andamento para induzir o interprete a uma imagem através das descrições de caráter. No trecho localizado entre os compassos setenta (70) e noventa e cinco (95) ao indicar o andamento “soturno”, a compositora utiliza rítmica simples, novamente baseada em ostinatos e repetições tanto rítmicas como textuais invocando uma atmosfera religiosa ,após o momento de “festa e glória” apresentado pela dança. Após a volta do foco para a intenção religiosa mais uma vez as características da dança são utilizadas como contrastes rítmicos e de andamento, criando movimento e interesse musical. Para terminar a segunda parte a compositora novamente altera o andamento sugerindo um contexto mais sério onde o foco retorna ao texto e a harmonia musical. Aqui podemos dizer que na segunda parte da missa a preponderância rítmica dá-se exatamente pelos contrastes rítmicos gerados pelas características de ritmos rápidos da dança e os ambientes mais lentos dos ostinatos e notas longas.

A terceira parte da missa apresenta semelhanças na estrutura rítmica se comparado a parte anterior, porém a escala de utilização é diferente. Da mesma forma que a compositora utilizou características da Dança de São Gonçalo para contrastar com momentos mais lentos, alternadamente. No Credo, o contraste rítmico acontece em apenas um momento onde a

compositora divide o Credo em duas partes ritmicamente distintas, a primeira rápida e baseada no “toque” da Rabeca e a segunda mais lenta com ritmos constantes e simultâneos nas vozes, voltando novamente o foco para a harmonia e texto.

Assim como na parte rápida existe a inserção de recitativos, na parte mais lenta encontramos a inserção de notas longas dos solistas e pequenas chamadas instrumentais realizadas pela percussão.

Outra característica rítmica importante para comentarmos é a utilização da voz falada nesta seção lenta da terceira parte da missa, localizada entre os compassos cento e oitenta e sete (187) e cento e noventa e seis (196) (Figura 6). O Recurso da voz falada já havia sido utilizado no Gloria, porém em apenas um compasso (comp. 140 – Gloria), com sugestão rítmica do andamento e da pronúncia do texto. Entretanto neste momento a compositora literalmente mantém o foco na leitura do texto e apenas usa linhas melódicas com notas longas como forma de sustentação para o texto que é declamado por dois naipes do coro (Contraltos e Tenores). Isto cria um contraste rítmico não mais entre seções musicais, mas dentro de uma seção, pois com a declamação do texto a resultante rítmica deste trecho sempre terá pequenas variações entre os naipes que estão cantando e os que estão declamando.

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 3/4 time and spans measures 187 to 196. The Soprano part begins with the lyrics "di - e in cael - lum - lum". The Alto and Tenor parts have a section of spoken text (Voz falada) starting at measure 187, which reads: "Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna." The Bass part continues with the lyrics "xit Et as - cen - dit in cael - lum e - lum". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

Figura 6: Aspectos Rítmicos – Figurações rítmicas preponderantes 1.

Após estes contrastes rítmicos gerados pela voz falada, o Credo encerra-se com uma rítmica simples e constante que apesar de possuir um andamento relativamente rápido não sentimos a mesma sensação da primeira seção do credo, onde predominam os ritmos rápidos e isso nos mantém no âmbito da 2ª seção predominantemente lenta.

Contrastando com a 2ª e 3ª partes da missa (Gloria e Credo), onde a variação de andamento delimita seções, claros contrastes de andamento dentro das partes faziam-se presentes e inserções de recitativos e instrumentos quebram grupos rítmicos, o Sanctus e o Benedictus (4ª e 5ª partes da missa respectivamente) mantém constância rítmica de movimentos que mais uma vez trazem o foco quase que totalmente para a harmonia e textos. Porém é exatamente pela utilização dos ostinatos e notas longas que ao pequeno sinal de uma variação rítmica sobre as notas sustentadas (Figura 7e 8), este pequeno ritmo ganha destaque elevando sua importância rítmica e destacando consigo o texto e harmonia presentes.

Figura 7: Aspectos Rítmicos – Figurações rítmicas preponderantes 2.

Figura 8: Aspectos Rítmicos – Figurações rítmicas preponderantes 3.

O andamento moderado constante do Sanctus, acrescido de um ostinato de semínima e mínima (Figura 9) que perdura por toda a parte, notas longas constantes apenas variando a voz pela qual é executada e o momento de iniciar a sequência, transforma esta parte da missa

em um momento rítmico onde a métrica do compasso quase desaparece para ser substituída por massa sonora a que conduz o texto. No Sanctus é fácil encontrarmos deslocamentos tanto de notas como no texto, exatamente para gerar esta falta de referência métrica.

Figura 9: Aspectos Rítmicos – Figurações rítmicas preponderantes 4.

A 5ª parte, Benedictus, por sua vez mantém um andamento lento durante toda a parte, porém a condução rítmica pode ser sentida claramente apesar das notas longas cantadas com a boca fechada, recurso este que não se sustenta durante todo o Benedictus. A rítmica predominante desta parte é a condução constante da figura que representa a unidade de compasso, semínima em compasso de 2/4. Esta condução nos dá a sensação de movimento continuo sem sobrepor o ritmo à harmonia ou ao texto. Fermatas e algumas pausas são as ferramentas que a compositora usa para quebrar este movimento, porém por breves momentos.

Na última parte da missa, Agnus Dei, a compositora utiliza alguns recursos rítmicos já apresentados anteriormente, acrescidos de novas características rítmicas, criando um ponto em comum com as partes anteriores a fim de dar estabilidade a toda estrutura rítmica da peça. O Agnus Dei inicia-se com rítmica predominante de fugato, onde uma figura é repetida após a apresentação da mesma em outra voz, gerando polifonia e movimento. Ao mesmo tempo notas longas sustentadas são inseridas lembrando outras partes da missa, criando contraste com o movimento continuo da rítmica de pergunta e resposta, concluindo este trecho localizado nos compassos vinte e cinco (25) e vinte e seis (26) com uma homofonia rítmica.

Após a utilização desta técnica contrapontística a compositora retoma o recurso de ostinatos rítmicos sobre notas longas, trazendo de volta a nossa atenção para o texto, que

também se repete a fim de enfatizar seu significado. Do compasso quarenta e dois (42) ao compasso setenta e oito (78), a rabeca, a viola e a percussão são utilizados juntamente com os cantores para criar uma nova característica rítmica, pois enquanto os instrumentos executam uma linha melódica e rítmica bem demarcada, as vozes executam linhas melódicas compostas por notas longas sustentadas. Essas têm seus inícios muitas vezes deslocados dos tempos iniciais dos compassos, gerando em primeiro momento a sensação de antecipação ou de atraso por parte das vozes. Contudo isto é controlado com a utilização novamente de ostinatos rítmicos que surgem para trazer novamente a sensação de pulso rítmico.

Esta movimentação ora sem pulso rítmico, ora bem delimitado, caracteriza este trecho central do Agnus Dei que se conclui com uma fermata, localizada no compasso setenta e nove (79), onde novamente a rítmica contrapontística do fugato inicial é retomada concluindo Agnus Dei e a Missa, criando ligação rítmica não somente na parte mas com as outras partes da missa.

1.3.6. Densidade Rítmica

Assim como ocorrera ao observarmos a preponderância rítmica na obra, notamos que cada parte da Missa possui densidades rítmicas diferentes. Esta diversidade deu-se possivelmente pela intenção de criar contrastes entre as partes e/ou relacioná-las, gerando uma linha condutora que integra as partes no todo. De forma geral, as densidades rítmicas da peça dão-se horizontalmente, sendo intercaladas com momentos de densidades rítmica vertical com intuito de explorar e/ou aumentar as características textuais.

Referimo-nos ao conceito de densidade rítmica, no qual o aumento da presença da variação rítmica está diretamente relacionada com o aumento da densidade, assim como a diminuição da variação rítmica significa redução na densidade. Desta mesma forma, consideramos que a constante presença de figuras rítmicas de menores valores perante a fórmula de compasso, podem determinar uma densidade maior. A constante presença de figuras rítmicas de valores maiores podem representar uma densidade menor, onde o valor da figura rítmica é inversamente proporcional à densidade rítmica. A densidade rítmica pode ocorrer de forma horizontal, onde em determinada linha encontramos aumento na utilização de células rítmicas distintas, bem como de forma vertical, onde a sobreposição de diferentes ritmos resultam em aumento da resultante sonora do conjunto. Este conceito nos foi passado pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos em momento de discussão a respeito de seu referencial para análise de obras corais, contudo tal conceito ainda não foi publicado pelo

mesmo. Acreditamos que o reconhecimento dos procedimentos de utilização de densidade rítmica possa nos mostrar de que forma a variação rítmica foi utilizada, ou não, para gerar movimento no decorrer da obra e consequentemente elucidar possíveis predileções por aspectos rítmicos.

O Kyrie não apresenta uma grande densidade rítmica, pois notamos que a compositora, possivelmente buscando um caráter tranquilo e “religioso”, optou por dar ênfase nas relações harmônicas, deixando que as densidades rítmicas desta parte acontecessem em função do texto que são apresentados em duas línguas, Latim e Português, e por se tratar da primeira parte da missa o texto é bastante reduzido, contando apenas com diversas repetições do mesmo. As maiores variações rítmicas desta parte ficam por conta dos recitativos que por sua própria natureza possuem andamentos variáveis, criando interesse e contraste com as outras subseções do Kyrie que mantêm constância rítmica.

O Gloria, diferentemente da parte anterior, já apresenta uma densidade rítmica bem maior. Claramente notamos que as densidades rítmicas são resultado da caracterização feita pela compositora ao inserir os procedimentos da Dança de São Gonçalo. Nesta parte, seguindo a estrutura básica da dança, momentos rápidos, ora feitos pelos instrumentos ora pelo coro, intercalados por recitativos, foram a base para a compositora conduzir as densidades rítmicas. Nos trechos introdutórios dos instrumentos ou suas respostas dos dançarinos, neste caso feito pelo coro, as densidades são maiores e ocorrem basicamente no sentido horizontal, apesar de notarmos diferenças verticais dentro do próprio coro. Após estes momentos de maior densidade rítmica, a compositora foge da estrutura da dança inserindo novamente trechos de menor densidade rítmica, voltando a nos chamar a atenção para o texto e harmonia.

Na terceira parte da missa, Credo, novamente a densidade rítmica surge da intercalação de trechos rápidos e lentos, porém desta vez os instrumentos são encarregados de criar densidade rítmica nos momentos rápidos, enquanto as vozes mantêm variedade rítmica menor nos momentos lentos. Contudo as vozes também se apresentam em um trecho rápido ao final da terceira parte de missa com uma densidade rítmica maior que a apresentada anteriormente na mesma parte, porém as densidades rítmicas maiores desta parte ainda ficam a cargo dos instrumentos.

Vale notarmos que entre os compassos cento e oitenta e sete (187) e cento e noventa e seis (196) a compositora utiliza o recurso de mesclar linhas melódicas metrificadas, por parte das sopranos e baixos do coro, e texto declamado, por parte dos contraltos e tenores, criando

uma densidade rítmica vertical maior que as apresentadas até então. Apesar de não metrificado a declamação, por se tratar de um texto religioso de conhecimento de muitos brasileiros, a própria tradição da declamação do texto nas cerimônias eucarísticas já induz a uma metrificação não precisa. Esse fato gera variedade rítmica ao ser agregado 'as linhas melódicas e por sua vez aumentam verticalmente a densidade rítmica do trecho musical.

A quarta parte da missa, em contraste com as duas partes anteriores, possui uma densidade rítmica muito baixa. Composta sobre ostinatos e notas longas sustentadas, o Sanctus possui uma característica oposta às anteriores, no qual o ritmo era bem delimitado e claro. Nesta parte acreditamos que o objetivo da compositora é realmente nos fazer perder o pulso rítmico, conduzindo nossa atenção à massa sonora e ao texto de algumas linhas melódicas, que se sobrepõem aos ostinatos e repetições, exatamente pela sua variedade rítmica.

Complementando a quarta parte da missa, o Benedictus, quinta parte, também possui em sua maior parte uma pequena densidade rítmica. Composta sobre notas longas sustentadas por alguns compassos e com variação pequena de ritmos, a densidade rítmica acaba por ser notada muito mais pela variação dos textos e acentos tônicos das palavras, sobre mesmos ritmos, do que pela própria composição rítmica da parte em questão.

A parte final da missa, Agnus Dei, por sua vez apresenta densidade rítmica bem maior do que as demais, pois apresenta características das partes anteriores, como momentos de maior densidade rítmica intercalados a momentos de densidades menores, compostos por notas longas. Densidades rítmicas verticais onde os instrumentos mantêm condução rítmica clara sobre notas longas do coro, formam frases que propositalmente tem seus começos deslocados para diferentes tempos dos compassos, levando a uma sensação de sobreposição rítmica; assim como pequenos ostinatos que se repetem em alguns momentos dando ênfase aos seus textos. Neste ponto podemos notar grande densidade rítmica tanto horizontal, por parte dos instrumentos, quanto vertical por parte da sobreposição de características rítmicas do coro (notas longas deslocadas, ostinatos) agregado aos instrumentos. A junção de todos estes recursos originando esta maior densidade rítmica possui o propósito de aumentar a tensão musical para que em uma pequena coda da parte final com a densidade rítmica menor, tenhamos a sensação de relaxamento e por consequência conclusão.

Na maior parte da missa, as variações de densidades rítmicas ocorrem por meio de transição, como podemos notar nas figuras abaixo relativas aos trechos do Gloria, localizados entre os compassos dezoito (18) e vinte e cinco (25) (Figura 10), cento e onze (111) e cento e

quinze (115) (Figura 11); do Credo entre os compassos vinte e nove (29) e trinta e sete (37) (Figura 12), duzentos e cinco (205) e duzentos e onze (211) (Figura 13); assim como do Agnus Dei entre os compassos trinta e nove (39) e quarenta e cinco (45) (Figura 14) e cinquenta e oito (58) e sessenta e um (61) (Figura 15), entre outros.

Dueto de Sopranos
Incisivo ($\text{♩} = 100-112$)
Como trombetas

18 *rall.* *f* *Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o*

18 *f* *Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o*

18 *rall.* *f* *E*

18 *f* *E*

18 *f* *E*

18 *f* *E*

18 *mp*

Figura 10: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 1.

Animado ($\text{♩} = 96-100$)

111 *f* *Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, ai, a - co - lhei a nos - sa sù - pli - ca, a - co -*

111 *f* *Vós que ti - rais o pe - ca - do do mun - do, ai, a - co - lhei a nos - sa sù - pli - ca, a - co -*

111 *ff* *A - co - lhei a nos - sa sù - pli - ca, a - co -*

111 *ff* *A - co -*

Figura 11: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 2.

29 **Lento, Recitativo** (♩ = 76 - 80) *mf* **Rápido** (♩ = 144-152) *apressando*

A. S. Cre - do in u-num De - um
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - is - tum

Vla C. *f*

Rb. *f*

Tb. *mf* Metal/Madeira

Detailed description: This musical score snippet shows measures 29 to 32. It features four staves: Soprano (A. S.), Viola (Vla C.), Horn (Rb.), and Trombone (Tb.). The tempo starts as 'Lento, Recitativo' (♩ = 76 - 80) and changes to 'Rápido' (♩ = 144-152) with the instruction 'apressando'. Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f). The vocal line has lyrics in Portuguese. The instrumental parts include a woodwind section (Viola, Horn, Trombone) with specific articulations and dynamics.

Figura 12: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 3.

205 *rall.* *f*

S car-ne, na vi-da e - ter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem A - mem.

A car-ne, na vi-da e - ter-na, na vi-da_e-ter-na, na vi-da_eter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem.

T car-ne, na vi-da e - ter-na, na vi-da_e-ter-na, na vi-da_eter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem.

B car-ne, na vi-da e - ter-na, na vi-da_e-ter-na, na vi-da_eter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem.

Detailed description: This musical score snippet shows measures 205 to 208 for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked 'rall.' (rallentando) and the dynamics are 'f' (forte). The lyrics are in Portuguese, repeated across the four parts with slight variations in phrasing. The notation includes long notes and ties, emphasizing the slow tempo.

Figura 13: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 4.

39 *multo expressivo* *mf*

S. S. Dei donna nobis pacem, donna nobis pac - cem

39

S.

39 *mp* *mf*

A. dai nos a paz a paz nos dai

39 *mp* *mf*

T. dai nos a paz a paz nos dai

39 *mf* *mf*

B. paz paz paz paz nos dai

39 Viola Caipira (*) [*mf*]

39 Rabeca Sereno [*mf*] *f*

39 Tambor [*mf*]

Figura 14: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 5.

Figure 15 is a musical score for a choir and instruments. It consists of seven staves. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts are Violoncello (Vla C.), Double Bass (Rb.), and Trombone (Tb.). The score starts at measure 58. The lyrics are: "cor - dei - ro" for Soprano and Bass, and "ten - de pi - e - da - de" for Alto and Tenor. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for Soprano and Bass, and *p* (piano) for Alto and Tenor. The instrumental parts include triplets and various rhythmic patterns.

Figura 15: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 6.

Porém o corte como forma de mudança de densidade rítmica também é utilizado em menor escala e podemos citar as situações localizadas no Gloria entre os compassos noventa e quatro (94) e noventa e oito (98) (Figura 16), cento e vinte e um (121) e cento e vinte e seis (126) (Figura 17); no Credo entre os compassos cento e oitenta (180) e cento e oitenta e três (183) (Figura 18), cento e noventa e cinco (195) e cento e noventa e oito (198) (Figura 19); bem como no Agnus Dei entre os compassos vinte e cinco (25) e vinte e nove (29) (Figura 20), como sendo bons exemplos da utilização do corte.

Interlúdio das Violas

Animado
como no início (♩ = 96-100)

S
nós, ai de nós

A
nós, ai de nós

T
nós, ai de nós

B
nós, ai de nós

Vla C.
94 *ff* [simile]

Figura 16: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 7.

Calmo, Solene
(♩ = 69-72)

S
sú-pli-ca, só-pli-ca Só vós sois

A
sú-pli-ca, só-pli-ca Só vós sois San -

T
sú-pli-ca, só-pli-ca Só vós sois San - - -

B
sú-pli-ca, só-pli-ca, Só vós sois Sa - - - to

Figura 17: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 8.

180 *ppp* Solene (♩ = 112)

T. S.

180 *ppp*

S.

180 *ppp*

A.

180 *ppp*

T.

180 *ppp*

B.

180

Tambor

Solene (♩ = 112)

fff

Figura 18: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 9.

195 Vivo (♩ = 112) Festivo

S.

195 *f*

- lum In re - mis - si - o - nem pec - ca -

195 texto falado

A.

195 *f*

(...)na comunhão dos Santos,
na remissão dos pecados,
na ressurreição da carne, na vida eterna. In re - mis - si - o - nem pec - ca -

195 texto falado

T.

195

B.

195

- - lum

Figura 19: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 10.

Figure 20 is a musical score for five vocal parts: Soprano Solo (S. S.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 4/4 time and features the lyrics "A - gnus De - i cor - dei - ro de". The Soprano Solo part begins at measure 25 with a *mp* dynamic. The Soprano part starts at measure 25 with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The Alto part starts at measure 25 with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The Tenor part starts at measure 25 with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The Bass part starts at measure 25 with a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The lyrics are: "A - gnus De - i" (Soprano Solo), "De - i paz" (Soprano), "De - i paz" (Alto), "paz" (Tenor), and "paz" (Bass). The score includes various dynamic markings (*mf*, *pp*) and phrasing slurs.

Figura 20: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 11.

Na Missa Caiçara de uma forma geral as densidades rítmicas estão mais ligadas aos conteúdos semânticos do texto do que a mudanças de densidades harmônicas. Alguns aumentos de densidade rítmica podemos relacionar com uma finalidade expressiva, porém os mesmos não justificariam uma alteração formal de um andamento não especificado, como podemos notar na linha rítmica da rabeca, localizada no Agnus Dei entre os compassos quarenta e dois (42) e quarenta e sete (47) (Figura 21).

Figure 21 is a musical score for the Rabeca part, starting at measure 42. The score is in 4/4 time and features the lyrics "Serenos". The Rabeca part begins at measure 42 with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. The score includes various dynamic markings (*mf*, *f*) and phrasing slurs.

Figura 21: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 12.

Neste ponto a própria redução da figura rítmica sobre as notas Fá # e Sol, acrescido do aumento da densidade rítmica da percussão e das frases longas do coro, geram um acelerando

composicional, mas com a única finalidade de criar tensão sobre o texto cantado, trazendo o foco novamente para a expressividade do significado do texto. Posto isto não acreditamos possuir razão suficiente para formalizarmos um acelerando expressivo baseado no aumento da densidade rítmica.

Contudo vale notarmos e observarmos as claras relações que a compositora criou entre as construções rítmicas e os conteúdos semânticos dos textos.

Na primeira parte da missa, por estarmos lidando com um texto pequeno da Liturgia católica, “Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison²⁴”, a compositora opta por uma construção rítmica simples e repetitiva para gerar a ambiência religiosa, onde o foco maior torna-se a sonoridade e o timbre vocal, visto que a movimentação harmônica nesta parte também é pequena. Este ambiente só é quebrado com a inserção de recitativos que possuem duas novas características distintas da sonoridade anterior, a rítmica variável e o texto em português. Ao desvincular o texto em português da rítmica repetitiva, apresentada pelo coro, a compositora imediatamente conduz a atenção dos ouvintes para o significado do texto que está sendo recitado, retomando a ambiência “religiosa” imediatamente após o termino do recitativo. Após o segundo recitativo notamos que a compositora insere no coro pequenas citações do texto em português cantado no recitativo, sobre notas longas, como forma de fazer soar um eco do que havia sido dito.

As linhas melódicas sobre notas longas estão presentes desde o começo do Kyrie, contudo as mesmas eram sempre cantadas com o texto original em latim, onde possuíam uma característica muito mais de “*cantus firmus*”²⁵ sobre a rítmica repetitiva do início, do que uma característica de recuperação e/ou ênfase do texto cantado. Durante toda a primeira parte da missa estas trocas de significados das notas longas acontecem, sempre sendo conduzidas pelos textos ora em português ora em Latim. Mesmo quando a compositora insere um trecho maior de texto em português no coro, ela o enfatiza ritmicamente para destaque sobre as demais vozes, como podemos notar entre os compassos noventa e sete (97) e cento e um (101) (Figura 22).

²⁴. Tradução: “*Senhor tende piedade de nós, Cristo tende piedade de nós, Senhor tende piedade de nós*”.

²⁵ Expressão usada no contexto da polifonia dos sécs. XVI e XVII para uma melodia de cantochão, frequentemente em valores de notas longas e iguais, ou para uma melodia já existente utilizada como base de uma composição polifônica; em geral situava-se na parte do tenor. Nos manuais de contraponto também costumava significar “parte dada”. SADIE, Stanley. *Cantus Firmus*. In: *Dicionário Grove de música*. Ed. Concisa. Trad. Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994. P. 167.

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) shows measures 97-100. The Soprano and Alto parts have lyrics 'Se - nhor ten - de pie - da - de de nós'. The Tenor part has lyrics 'Ky - rie e - le - i - son lei -'. The Bass part has lyrics 'Chris - te te Ky - rie e -'. The score includes dynamic markings (mf, f, mp) and articulation marks (accents, slurs).

Figura 22: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 13.

Na segunda parte da missa, a compositora continua a utilizar o recitativo como recurso para aumentar a atenção sobre o texto por ele cantado, mas nesta parte ela agrega outro recurso formal que facilita a relação da densidade rítmica com a semântica do texto exposto. No Gloria a compositora ao utilizar a estrutura formal da Dança de São Gonçalo, permite que o coro ao responder o recitativo, ou o seu correspondente na dança as palmas e batidas do pé após o canto da moda, utiliza densidade rítmica maior para expressar o significado do texto, neste caso a exaltação a Deus. De forma semelhante a primeira parte da Missa, onde a compositora trabalha as duas línguas para criar interesse nas repetições textuais, aqui ela o faz dentro do próprio coro sobre a rítmica originada da dança.

No momento em que o texto adquiriu um caráter de súplica ao cantar “*vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós, vós que tirais o pecado do mundo acolhei nossa súplica, vós que estais sentado a direita de Deus pai todo-poderoso, tende piedade de nós*” a compositora diminui a densidade rítmica exatamente para aumentar a compreensão do texto, ao mesmo tempo em que pela primeira vez na obra todo coro canta o mesmo texto no mesmo

ritmo em português. Esta condução técnica poderia sugerir uma caracterização do coro como sendo o povo que suplica junto na cerimônia eucarística.

Ao verificarmos o abandono do caráter de súplica do texto, a compositora novamente se utiliza da estrutura da dança para retomar o caráter festivo do início do Gloria, aproveitando os instrumentos, que exatamente por não expressarem textos acabam por serem utilizados como ponte ou forma de ligação da música com o conteúdo semântico dos textos.

Neste ponto o coro retoma a função de “povo suplicante”, mas desta vez o faz com alegria e exaltação como no início, porém todos cantam o mesmo texto em português e é neste momento que também notamos o aumento da densidade rítmica como reflexo da expressão do texto.

Mais uma vez assim que o texto muda seu caráter a densidade rítmica também se altera, neste caso o texto ao adquirir o caráter de contemplativo a densidade rítmica diminui também modificando a condução rítmica musical. Aqui a compositora volta a utilizar duas línguas para expressar o texto, porém para compensar a facilidade de compreensão e assimilação do texto em português, o texto em latim é expresso com uma rítmica mais marcada e por três (3) dos naipes do coro (Contralto, Tenor e Baixo) ao mesmo tempo, criando um comentário quase que imediato ao texto cantado em português.

Porém para o significado do mesmo não se perder a compositora imediatamente após este comentário em latim utiliza um recurso usado desde o início da obra para dar ênfase ao texto, agora traduzido, o recitativo. Contudo desta vez o recitativo é unicamente falado, mas ao ter sua divisão rítmica escrita torna a declamação do texto muito mais compreensiva. Encerrando esta parte da Missa o comentário em latim é retomado, agora com uma compreensão maior por parte do ouvinte, sobposto ao texto em português.

No Credo, terceira parte da missa, a compositora novamente utiliza os instrumentos, nesta parte com a inserção da rabeca, como forma de alteração de densidade rítmica para contrastar com os recitativos que expressam o significado do texto, assim como com o dueto dos sopranos. Contudo pela primeira vez na obra o recitativo é utilizado com o texto em latim, bem como após a repetição dos instrumentos, o dueto dos sopranos toma lugar desenvolvendo o texto em ambas as línguas e com uma variação de densidade rítmica pequena, mas presente.

O texto em português do recitativo do tenor solo, localizado após o dueto dos sopranos, apresenta uma densidade rítmica compatível com o dueto que o precedeu, tornado o mesmo

em uma forma de ligação do recitativo com o trecho a seguir do coro, que se utiliza do texto em português em caráter mais narrativo e por sua vez com uma densidade rítmica menor.

Aqui notamos que ao atingir a parte do texto que expressa a morte de Jesus, “*padeceu sob Pôncio Pilatos*”, a densidade rítmica é ligeiramente aumentada pelo deslocamento rítmico acrescido de uma repetição imediata (Figura 23), desenvolvendo aumento na expressividade do significado do texto. Assim como a diminuição da densidade rítmica ocorrida com notas longas, vinculada a descrição da morte de Jesus pelo texto “*foi crucificado, morto e sepultado. Desceu à mansão dos mortos*”, traz a atenção musical prioritariamente para o significado do texto, onde a repetição de palavras do texto como “mortos” enfatiza o caráter de sombrio indicado pela compositora no compasso cento e cinquenta e um (151) no coro. É portanto um aumento da densidade informativa e não da massa sonora.

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is set in 3/4 time and begins at measure 151. The lyrics are in Portuguese: "Pa-de - ceu___ sob Pôn-cio Pi - la - tos sob". The Soprano part starts with a *p* (piano) dynamic and a *sombrio* (sombre) marking, followed by a *mf* (mezzo-forte) section. The Alto part also starts with *p* and *sombrio*, then *mf*, and ends with a *p* dynamic. The Tenor part starts with *p* and *sombrio*, then *mf*, and ends with a *p* dynamic and a *(Divisi)* marking. The Bass part starts with *p* and *sombrio*, then *mf*, and ends with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 23: Aspectos Rítmicos – Densidade Rítmica 14.

Imediatamente após enfatizar a morte de Jesus, a compositora opta por um caráter solene com uma densidade rítmica maior, obtido pela junção de linhas melódicas construídas com notas longas nos sopranos e baixos do coro sobre texto em latim, envolvendo a declamação de

um texto falado em português relativamente grande perto dos recitativos anteriormente apresentados. No texto falado em português é narrada a ressurreição de Jesus, e neste ponto a compositora coloca uma indicação na partitura onde as linhas melódicas dos sopranos e baixos do coro devem sustentar a última nota da frase até que o texto seja terminado pelos contraltos e tenores do coro. Isto aponta para a importância do texto falado sobre as linhas melódicas. Encerrando o Credo a compositora aumenta a densidade rítmica com um caráter festivo para ilustrar as consequências da ressurreição de Cristo descritas pelo texto “Na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna”.

O Sanctus, diferentemente das partes anteriores, não apresenta variações grandes na densidade rítmica, porém a compositora trata esta parte inteira sob o mesmo prisma, justificando esta constância. Isto não significa que recursos rítmicos não foram utilizados para ilustrar e/ou enfatizar o significado do texto cantado.

O Sanctus apresenta em toda sua duração um ostinato sobre notas longas que percorre as linhas internas do coro com a função de gerar um ambiente de sustentação, enquanto outras linhas com rítmica mais marcada expressam os textos cantados, tentando desta forma criar um ambiente quase que “flutuante”, visto que o texto discorre sobre a posição de Deus nas alturas após a sua ressurreição. Durante esta parte, a inserção de notas longas e frases deslocadas dos tempos fortes dos compassos, sobre textos de “Gloria” e “Hosana”, enfatizam a tentativa da compositora de utilizar variações rítmicas pequenas para voltar a atenção para o texto.

A condução tranquila do Sanctus, acrescida do ostinato contínuo, realmente elevam a importância de pequenas variações rítmicas durante a execução, inclusive pela utilização de repetições textuais constantes nos ostinatos, enquanto as linhas rítmicamente mais elaboradas expressam o texto de forma mais clara e fluente, isto tanto em latim como em português.

Mantendo um caráter também lento, o Benedictus, quinta parte da missa, continua de certa forma a condução rítmica da parte anterior, porém desta vez sem a utilização de um ostinato constante. A presença de notas longas permanece a fim de manter certa “flutuabilidade”, pois o texto ainda discorre sobre aquele que veio em nome de Deus e agora está nas alturas. Contudo nesta parte, todas as vozes do coro apresentam pequenas variações rítmicas com o intuito de nos chamar a atenção para o texto, ao invés de manter-se sobre notas longas. Porém a grande alteração rítmica dá-se nas vozes solistas que além de serem as únicas vozes a apresentarem uma rítmica mais rápida, cantam sobre o texto em português, enquanto o coro permanece em sua maior parte cantando em latim. Desta forma a compositora dá

destaque ao que é cantado pelos solistas, enfatizando mais uma vez texto através de um recurso rítmico.

Na parte final da missa, *Agnus Dei*, o texto discorre sobre uma súplica do povo à Jesus, pedindo que Deus tenha piedade e nos dê a paz. A forma que a compositora encontrou de utilizar variações de densidades rítmicas, vinculando as mesmas ao texto, foi desenvolver por meio de repetições de textos, de inserção de instrumentos com rítmica variada, construções rítmicas longas e pequenas repetições rítmicas rápidas, uma tensão rítmica exatamente no momento que o texto expressa a súplica pela piedade de Deus e após esta tensão a diminuição da densidade rítmica representando a “paz” pedida pelo povo.

A parte inicial do *Agnus Dei* utiliza uma densidade rítmica moderada para descrever através do texto o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo. Por se tratar de um início com uma construção em fugato, a própria apresentação das perguntas e respostas rítmicas, em ambas as línguas, simultaneamente, se encarregam de apresentar o texto como uma tentativa de ilustrar o pedido do povo ao Senhor.

Poderíamos até conjecturar sobre uma representação de que o uso de diferentes línguas poderia ser considerado como duas entidades, uma o povo e outra o clero, que neste momento, independentemente de qual língua pede, todas se voltam para a súplica ao Senhor.

Esta súplica por sua vez torna-se cada vez mais necessitada, assim que musicalmente notamos repetições rítmicas sobre mesmos textos, chamando o Senhor sobre textos em português pelo coro e em latim pelos solistas, como podemos notar a partir do compasso vinte e sete (27) até uma grande sustentação de notas longas no compasso trinta e oito (38), representando o desespero do povo pela ajuda de Deus.

Consequentemente esta súplica, após uma breve crescida e quebra, torna-se cada vez mais desesperada, agora com o aumento da densidade rítmica, agregado a inserção dos instrumentos com uma rítmica mais elaborada, originando uma tensão rítmica crescente, além das repetições rítmicas de maiores velocidades sobre os textos “tende piedade de nós” e “Ai, dai-nos a paz, dai-nos a paz”, formando uma tentativa de representar musicalmente o sofrimento do povo em seu desespero pela ajuda daquele que tira os pecados do mundo.

Após este momento de desespero do povo, representado pelo coro e solistas, novamente eles clamam pelo cordeiro de Deus como no início, com uma densidade rítmica moderada a fim de serem atendidos, como se aquilo que foi pedido no início fosse agora apenas esperança

por obter a graça algum dia. Desta forma a repetição do texto ganha uma nova possibilidade interpretativa pela repetição musical do que foi apresentado, mostrando como a condução rítmica pode ser afetada pelo texto na Missa e vice-versa.

1.4. Aspectos frequenciais

1.4.1. Lineares

1.4.1.1. Tessituras

Ao analisarmos os aspectos frequenciais da obra é lógico que comecemos pelas características mais simples, como tessitura da obra e de cada voz ou instrumento nela contido.

A Missa Caiçara originalmente foi composta para coro misto (SATB), cinco (5) solistas vocais (SSATB), rabeca, viola caipira e tambor. Por estarmos observando as características relativas às tessituras não discorreremos sobre o tambor pela lógica ausência de tessitura, contudo voltaremos a analisá-la quando incorreremos sobre os aspectos timbrísticos da peça.

Começemos por observar as tessituras gerais da obra podendo separar em três (3) grupos: Tessitura geral da obra; Tessitura vocal geral e tessitura geral instrumental.

A Tessitura geral da peça está contida entre a nota sol (1) e a nota ré (5) do sistema temperado musical (Figura 24).

Figura 24: Aspectos frequenciais – Tessitura 1

A tessitura vocal geral, que contém em si, coro (SATB) e solistas (SSATB), localiza-se entre a nota sol (1) e a nota sol (4) (Figura 25).

Figura 25: Aspectos frequenciais – Tessitura 2.

Por sua vez a tessitura instrumental geral está contida entre as notas fá (2) e ré (5) (Figura 26).

Figura 26: Aspectos frequenciais – Tessitura 3.

Observemos abaixo as tessituras independentemente em cada voz e instrumento para que possamos compreender melhor seus âmbitos sonoros. Começaremos observando as tessituras instrumentais da obra. A tessitura da rabeca está contida entre as notas si (2) e ré (5) (Figura 27), assim como a viola possui sua tessitura entre as notas fá (2) e fá (5) (Figura 28).

Figura 27: Aspectos frequenciais – Tessitura 4.

Figura 28: Aspectos frequenciais – Tessitura 5.

Podemos notar que os instrumentos da obra possuem tessituras que abrangem da região média aguda à aguda. Contudo estas marcações de tessitura instrumental mostram apenas os extremos da sonoridade instrumental e não representam as alturas predominantes dos instrumentos. Diferentemente das vozes que estão presentes na obra inteira, os instrumentos só são utilizados em algumas partes e em apenas alguns momentos destas partes.

Posteriormente discorreremos sobre estas utilizações e suas possíveis funções timbrísticas, porém podemos dizer que os instrumentos possuem predominantemente tessitura localizada na região média aguda do sistema temperado musical.

A fim de compreendermos melhor as tessituras vocais e suas predominâncias de alturas, verifiquemos abaixo as tessituras de cada voz separadamente. As tessituras vocais das vozes femininas estão contidas entre as notas sol (2) e ré (4) para os contraltos (Figura 29) e entre as notas dó # (3) e sol (4) para os sopranos respectivamente (Figura 30).

Figura 29: Aspectos frequenciais – Tessitura 6.

Figura 30: Aspectos frequenciais – Tessitura 7.

Com o intuito de visualizarmos melhor as regiões predominantes das tessituras vocais utilizadas na peça, nas ilustrações acima, assim como nas ilustrações referentes às vozes masculinas, demarcamos com as notas pretas as tessituras mais utilizadas e com notas brancas, entre parêntesis, as notas extremas das tessituras utilizadas. As tessituras das vozes masculinas por sua vez estão contidas entre as notas sol (1) e a nota si (2) para os baixos (Figura 31), bem como entre as notas dó (2) e a nota Fá # (3) (Figura 32).

Figura 31: Aspectos frequenciais – Tessitura 8

Figura 32: Aspectos frequenciais – Tessitura 9

Ao observarmos as tessituras vocais do coro, bem como suas regiões predominantes, notamos que a compositora utiliza tessituras reduzidas se comparadas às tessituras padrões

ensinadas nos livros de harmonia e contraponto. Ainda que consideremos as notas extremas das tessituras usadas, podemos dizer que o âmbito sonoro de coro mantém-se nas regiões médias de cada voz. Logicamente isto não significa que a compositora não tenha utilizado as regiões graves ou agudas das vozes, porém podemos observar predominância nas regiões de maior facilidade de emissão sonora.

Acreditamos que esta escolha tenha sido feita pelo conhecimento da compositora em relação às possibilidades vocais da maioria de nossos coros brasileiros. Pelo intuído inicial, a compositora iria criar uma missa que originalmente fosse executada por um coro amador, justificando desta forma a predominância de regiões médias nas vozes do coro.

Contudo, ao observamos as vozes solistas notaremos que apesar de possuírem tessituras parecidas com as tessituras do coro, as construções melódicas exigem muito mais do executante do que seria necessário para realizar o coro. Por este motivo nas ilustrações abaixo as tessituras estarão demarcadas sem uma região predominante, pois toda a região utilizada poderia ser considerada predominante nos solistas. Importante lembrarmos o fato de que os solistas e os instrumentos não estão presentes em todas as partes e, em nenhum momento da obra, encontraremos todos solistas cantando juntos. Talvez, pelo mesmo motivo, sejam os mesmos mais exigidos em seus âmbitos sonoros durante suas aparições na peça. As possíveis estruturas e funções dessas utilizações dos solistas serão analisadas mais adiante, por hora, limitar-nos-emos a observar suas tessituras. As tessituras vocais das vozes femininas solistas na Missa encontram-se entre as notas lá (2) e lá (3) para o contralto solista (Figura 33) e entre as notas ré (3) e sol (4) para os sopranos solistas (Figura 34).

Figura 33: Aspectos frequenciais – Tessitura 10

Figura 34: Aspectos frequenciais – Tessitura 11

As vozes masculinas solistas por sua vez estão contidas entre as notas dó (2) e fá # (3) para o tenor solista (Figura 35) e entre as notas sol (1) e lá (2) para o baixo solista (Figura 36).

Figura 35: Aspectos frequenciais – Tessitura 12

Figura 36: Aspectos frequenciais – Tessitura 13

Observando as tessituras vocais, tanto dos solistas quanto do coro, assim como as tessituras instrumentais utilizadas, podemos notar que a missa mantém-se em região predominantemente média, onde solistas e instrumentos são utilizados esporadicamente como ferramentas de contrastes ou de ênfase. Sugerimos isto, posto observarmos todas as vozes do coro em regiões predominantemente de conforto, não ocasionando tensões e aumentos de intensidade sonora desnecessários ou descontrolados, enquanto os instrumentos pela suas própria natureza e timbre destacar-se-ão das vozes. Da mesma forma, os solistas, por possuírem construção melódica diferenciada, ora destacar-se-ão, ora poderão reforçar alguma ideia melódica ou semântica.

Outra hipótese que podemos propor em relação à utilização dessas tessituras seria: consequente ao fato das vozes estarem predominantemente em suas regiões de conforto, provavelmente elas poderiam controlar melhor e mais precisamente as nuances propostas pela compositora, tornando tudo mais funcional, mesmo para grupos amadores. Pela própria instrumentação da obra e pela característica semântica do texto, poderíamos considerar esta composição como sendo uma obra de câmara, onde é mais perceptível nuances por parte dos ouvintes e mais trabalhoso para os executantes. A utilização das tessituras em regiões médias facilitaria muito para os executantes alcançarem as propostas da compositora.

1.4.1.2. Construção melódica

A construção melódica na Missa Caiçara apresenta, de forma geral, constância entre as vozes corais. Claramente podemos localizar, dentro de cada parte, pontos onde as melodias são construídas sob o mesmo prisma em duas, três e/ou nas quatro vozes. Salvadas algumas exceções, a construção melódica do coro dá-se de forma paralela, onde a movimentação melódica caracteriza-se por pequenas alterações na direção da melodia. Com isso obtém mudanças harmônicas sutis, conduzindo a harmonia de forma mais horizontal do que vertical.

As vozes solistas também apresentam semelhança em relação à construção melódica do coro, mas as mesmas aparecem esporadicamente e na maior parte das vezes nos recitativos.

Essas semelhanças acabam por se afastar das construções melódicas do coro, se compararmos as semelhanças presentes entre as vozes corais.

A semelhança que notamos nas construções melódicas das vozes corais dá-se na presença constante de graus conjuntos. Se buscarmos algum paralelo na utilização de saltos na construção melódica das vozes, notaremos tais similitudes acontecendo com frequência muito menor do que as relações de graus conjuntos, justificadas apenas em momentos de uníssono entre as vozes, de paralelismo ou por meio de técnica contrapontística predeterminada. Tomemos como exemplos o compasso noventa (90) do Gloria, os compassos cento e quarenta e seis (146) e cento e quarenta e oito (148) do Credo, assim como os quatro primeiros compassos do Agnus Dei.

No caso do compasso noventa (90) do Gloria (Figura 37), claramente podemos notar o momento de uníssono do coro, onde o salto é utilizado como forma de contraste à movimentação dos graus conjuntos.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measure 90 of the Gloria. The lyrics are "vós que es - tais à di - rei - ta do Pai". A dashed box highlights the final notes of each voice part, which are all G4, indicating a unison. The Soprano part starts on a treble clef, the Alto on a treble clef, the Tenor on a treble clef with an 8 below it, and the Bass on a bass clef. The notes are connected by slurs, and there are accents on the final notes. The key signature has one sharp (F#).

Figura 37: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 1.

No trecho contido entre os compassos cento e quarenta e quatro (144) e cento e cinquenta (150) (Figura 38), as vozes femininas do coro realizam linhas simultâneas distanciadas por uma terça menor, caracterizando um paralelismo, típico procedimento caiçara, que por sua vez justificaria a construção semelhante do salto intervalar.

The image displays a musical score for two voices, Soprano (S) and Alto (A), spanning measures 144 to 150. The Soprano staff begins at measure 144 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Alto staff also begins at measure 144 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Both staves feature a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: 'Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri, Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a'. The score illustrates a parallel motion between the two voices, characteristic of the Caiçara style.

Figura 38: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 2.

Assim como nos compassos um (1) e dois (2) da parte final da missa, Agnus Dei, que exatamente pela estrutura de fugato apresentam construção melódica inicial dos temas igual a suas respostas, transposta uma quarta justa acima, nos compassos seguintes três (3) e quatro (4) (Figura 39).

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

Soprano (S): *mp* A - gnus Dei A - gnus Dei qui —

Alto (A): *mp* A - gnus Dei A -

Tenore (T): *mp* A - gnus Dei qui tol - lis pec - ca - ta

Basso (B): *mp* A - gnus

Figura 39: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 3.

A maior característica melódica que podemos citar na Missa Caiçara é a constante presença da movimentação por graus conjuntos, que se dá em todas as vozes, assim como nos instrumentos. Mesmo ao observarmos a movimentação melódica da viola, que executa somente rasqueados, possui movimentações por graus conjuntos dentro dos acordes repetidos destacando esta movimentação. Esse fato, por sua vez, pode ser visto como forma de conexão entre vozes e instrumentos tendo, por característica básica, o salto de notas entre os acordes rasqueados com as vozes que, de forma predominante, movimentam-se por graus conjuntos.

Agregado a esta frequente movimentação melódica por graus conjuntos, em alguns momentos a constância de uma direção nos graus conjuntos sugerem-nos a possibilidade da presença de alguma escala ou modo presente na obra. A constante presença de ostinatos e figuras melódicas pequenas repetidas, sugerindo diversas possibilidades de escalas ou modos, e a ausência do restante das notas a serem utilizadas para classificá-la, levam-nos a optar por critério, que minimizasse essas possibilidades ou esclarecesse, mais rapidamente, possíveis escalas dentro da construção melódica.

Considerando a definição de escala do dicionário Grove de música, “*Uma seqüência de notas em ordem de alturas ascendente ou descendentes. É longo o suficiente para definir sem ambigüidade um modo ou tonalidade, (...)*”²⁶ buscaremos apenas trechos melódicos que possam ser caracterizados como escalas ou modo, não deixando ambiguidades a respeito de suas classificações. Não é possível deixar de considerar a importância do posicionamento rítmico, da possível escala ou modo. Como estamos lidando com obra artística e não com construção técnica pedagógica, um dos pontos a ser observado, para a classificação das escalas, será o ponto de repouso sobre o tempo forte do compasso. Esse fato, por sua vez, poderá nos dizer qual será o primeiro grau desta escala ou modo.

A primeira constatação que tivemos após buscar as características escalares, nas construções melódicas da peça, foi o Credo apresentar um maior número de características do que as demais partes da missa. Notamos ainda a apresentação em diferentes formas como ilustraremos abaixo.

A primeira parte da missa, Kyrie, possui construção melódica nas vozes do coro, com ostinatos sobre algumas notas em grau conjunto, sugerindo modo ou escala, contudo só iremos notar um modo completo, do ponto de vista escalar, no compasso cinquenta e sete (57) (Figura 40), com a aparição de um Ré dórico nos tenores do coro.

Figura 40: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 4.

Outro bom exemplo de uma construção escalar nesta primeira parte da Missa, encontra-se entre os compassos oitenta e oito (88) e noventa (90) nos contraltos do coro (Figura 41), onde apesar da mudança na direção da linha melódica, pudemos reconhecer um modo completo de Sí lócrio, construído de forma escalar.

²⁶ SADIE, Stanley. Escala. In: *Dicionário Grove de música*. Ed. Concisa. Trad. Eduardo Francisco Alvez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.1994. P. 301.

Figura 41: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 5.

Aqui gostaríamos de expor uma reflexão a respeito do uso de construções melódicas escalares. Em uma obra onde a construção melódica tem como maior atributo a construção em graus conjuntos, a busca por características escalares podem sugerir muitas opções de respostas, se considerarmos apenas uma determinada linha musical e não o conjunto das linhas.

Os dois exemplos citados acima demonstram uma característica escalar que se mostra coerente dentro do âmbito harmônico geral, como poderá ser visto posteriormente na análise harmônica da obra. Mas ao olharmos o exemplo da figura 41, sem considerar a presença das demais vozes, nem a importância rítmica do compasso e os pontos de repouso, poderíamos conjecturar a respeito da utilização de notas comuns, como forma de conexão entre dois modos distintos. Indo mais longe poderíamos observar as notas comuns ausentes da escala como forma de conexão dos modos. Desta forma sugeriríamos que o exemplo da figura 42 poderia ser entendido como uma escala sobre o modo de Fá lócrio com o Sol ausente conectada a uma escalada do modo de Lá eólio.

Figura 42: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 6.

Esta forma de conexão de modos, por meio da ausência de notas comuns, é uma ferramenta composicional, possivelmente foi aprendida com o maestro Mozart Camargo Guarnieri. É possível comprovar na análise da obra Ponteio nº 50, onde também reconhecemos a subtração de notas em modos para facilitar a conexão entres modos diferentes²⁷. Contudo, ao desconsiderarmos fatores rítmicos e fatores harmônicos, estaríamos

27 Ver análise do Ponteio Nº 50 de M.Camargo Guarnieri no apêndice desta dissertação.

manipulando nossas observações a fim de obtermos um resultado determinado. Por sua vez este resultado não representaria uma opção da compositora e sim uma intencionalidade do analista. Consideramos a exposição desta ideia válida para demonstrar as diferentes possibilidades na construção melódica escalar dentro desta obra.

O Gloria não apresenta uma constante de construção melódica que poderíamos considerar como escalar, porém notamos, do compasso cento e vinte e três (123) ao compasso cento e vinte e seis (126), ser possível encontrar essa característica por meio da sobreposição de vozes do coro (Figura 43). Por sustentarem uma nota final a voz seguinte continua a escala, gerando auditivamente a construção escalar melódica entre as mesmas.

Além de utilizar esta nova forma de apresentação do modo, a compositora novamente aproveita as notas comuns para conectar dois modos completos. Neste ponto, os baixos e tenores coro sugerem um modo de Sol mixolídio, enquanto tenores ambiguamente sugerem com os contraltos um modo de Ré dórico.

The musical score for three voices (A, T, B) shows a melodic construction starting at measure 123. The lyrics are "Só vós sois San - to". The score is in 3/4 time. The mode is identified as Ré Dórico for the Tenor and Sol Mixolídio for the Bass. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.

Figura 43: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 7.

No Credo é possível encontrarmos as construções melódicas escalares não somente nas vozes corais, mas na Rabeca também. Esta característica de construção melódica irá se repetir, por algumas vezes como é possível notar nos trechos localizados entre os compassos quatro (4) e oito (8) (Figura 44); dezesseis (16) e vinte (20) (Figura 45); quarenta e quatro (44) e quarenta e oito (48) (Figura 46) e cinquenta e nove (59) e sessenta e três (63) (Figura

47). Como forma de variação na construção melódica a compositora utiliza apogiaturas para amenizar a sonoridade escalar.

Figura 44: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 8.

Figura 45: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 9.

Figura 46: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 10.

Figura 47: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 11.

No trecho a seguir podemos notar como a compositora trabalha com a construção melódica escalar, sugerindo um modo de Fá # Mixolídio com a nota Ré # ausente, seguido por uma sugestão possível de Fá # Dórico, com as notas ausentes Ré # e Sí, alcançado um modo sugerido de Mí Frígio com a nota ré ausente. Desta forma a nota ausente Ré #, assim como sua homônima natural Ré, poderiam ser vistas como um elo de transição entre as linhas melódicas localizadas entre os compassos cento e quarenta e quatro (144) e cento e cinquenta (150) na linha dos baixos do coro (Figura 48).

Figura 48: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 12.

Encerrando a terceira parte da missa, a compositora nos apresenta mais uma forma de lidar com a construção melódica escalar. Ao trabalhar um modo de Lá Lócrio com a nota Sol ausente, alongando sua resolução por meio da repetição de algumas notas, mantém desta forma a frase musical dentro de um único modo. Esta construção escalar encontra-se entre os compassos cento e sessenta e nove (169) e o cento e setenta e cinco (175), na linha do baixo do coro (Figura 49).

Figura 49: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 13.

Contrastando com as construções melódicas escalares da segunda e terceira parte da Missa, o Sanctus e o Benedictus não apresentam características escalares claras. Isso se deve ao uso contínuo de ostinatos, constituídos de poucas notas e/ou notas de longa duração. Esse fato cria ambiguidades e possibilidades analíticas diversas, ao mesmo tempo, dificulta a estabilidade harmônica, provocando constante sensação de transição. Sentimento este, já constatado ao analisarmos os aspectos rítmicos dessas partes, sugerindo intencionalidade de enfatizar o conteúdo semântico do texto.

Contudo no Agnus Dei, as construções melódicas escalares são retomadas em alguns pontos, como forma de reutilizar material composicional, a fim de desenvolver uma linha conectora, criando coerência no conjunto da Missa, além de ampliar a gama de processos composicionais reutilizados, como vimos nos aspectos rítmicos.

Nos compassos dezenove (19), vinte (20), vinte e um (21) na linha dos tenores do coro (Figura 50), bem como nos compassos vinte e dois (22) e vinte e três (23) na linha dos baixos

do coro (Figura 52), podemos observar tanto a reutilização de modos com notas ausentes, quanto a reutilização de modos completos em formas escalares. A classificação dos mesmos deu-se de forma a considerar as demais vozes e seus posicionamentos rítmicos, pois pela simples observação destes exemplos, poderíamos conjecturar sobre estarmos lidando com outros modos que não marcados aqui.

Figura 50: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 14.

Figura 51: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 15.

Finalizando o Agnus Dei, a compositora mais uma vez retoma a utilização das construções melódicas escalares com pequenas interrupções na direção das linhas melódicas. Interrupções essas localizadas nos compassos oitenta e sete (87), oitenta e oito (88) (Figura 52), noventa e um (91) e noventa e dois (92) na linha dos contraltos do coro (Figura 53), como foi feito na primeira parte da Missa, criando mais um fator conectivo entre o final e início da obra.

Figura 52: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 16.

Figura 53: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 17.

Ao contrário das construções melódicas escalares encontradas durante a peça, construções melódicas que pudessem caracterizar arpejos não foi opção predominante da compositora na composição da obra. Houve clara preferência da compositora em utilizar graus conjuntos durante toda a Missa. Entretanto localizamos um exemplar de construção melódica com caráter de arpejo, entre os compassos cento e vinte e seis (126) e cento e trinta (130) (Figura 54), na segunda parte da missa, na linha dos sopranos do coro, onde reconhecemos um arpejo de um acorde de Lá menor na segunda inversão.

Figura 54: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 18.

Observando o perfil melódico geral da obra é possível notar o uso pela compositora de duas (2) características direcionais principais em toda a obra. A primeira característica direcional melódica é a estrutura ondulatória das melodias. A segunda característica corresponde exatamente ao oposto da estrutura ondulatória, a estagnação de direção pela sustentação de notas longas.

Podemos dizer que estamos lidando com os motivos melódicos básicos da obra ao observarmos a forma como a compositora utiliza tanto estruturas ondulatórias, quanto a estagnação do movimento. Schoenberg em seu livro “Fundamentos da Composição Musical” nos dá o seguinte conceito de motivo:

“Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. (...) Os

fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia (...) De qualquer maneira, tudo depende do uso que se faz dele. Que o motivo seja simples ou complexo. Que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento. Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela variação.²⁸”.

Portanto, da mesma maneira, como descrito por Schoenberg, notamos que os motivos básicos da Missa Caiçara estão diretamente vinculados com a estrutura direcional das melodias e suas variações. A utilização de notas longas sustentadas, em oposição à constante movimentação da estrutura ondulatória, pode ser vista também como um motivo básico.

A estrutura ondulatória nas melodias da Missa é forma simples de direcionar as melodias que possuem superutilização de graus conjuntos, criando motivos que além de possuírem movimentação própria, podem ser conduzidos entre eles sem gerar percepção clara de movimentação unidirecional. Contudo esta estrutura ondulatória dos motivos pode ser encontrada em diversas formas e tamanhos durante o decorrer da obra.

Algumas vezes esta ondulação terá amplitude pequena, pois será conduzida através de cromatismos; outras vezes terá amplitude maior, pois será desenvolvida por meio de grupos de sete (7) graus conjuntos, sendo quatro (4) em uma direção e três (3) na direção oposta, retornando ao ponto de partida. Outra possibilidade de variação é a utilização de um salto no início da sequência com direção oposta à sequência de graus conjuntos. Esta última variação causa uma sensação ondulatória irregular, pois os tamanhos entre suas direções internas são diferentes, mas pode ser utilizado como gerador de tensão, bem como ampliador de velocidade musical. Entretanto a superutilização dessa estrutura ondulatória também criaria constante instabilidade a dificultar sua condução a longo prazo. Por isso a estagnação de movimentação, causada por notas longas, é utilizada para contrastar e equilibrar a orientação direcional melódica, mesmo que inicialmente pareça controverso dizermos que a falta de direção acabe por conduzir a melodia.

²⁸ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. P. 35.

As sustentações de notas longas inicialmente podem não mostrar a condução melódica, mas as pequenas movimentações que elas possuem, sejam graus conjuntos ou cromatismo, são o suficiente para gerar um ponto de referência para que a movimentação ondulatória não seja descontrolada, nem se perca dentro de sua própria movimentação.

A primeira parte da missa pode ser considerada como o exemplo mais claro da utilização da direção ondulatória das melodias sobreposta à estagnação de movimento das notas longas. No início da obra é comum que os compositores apresentem seus motivos básicos em estados mais claros, a fim de desenvolvê-las no decorrer da obra. Em muitos casos alcançam o ponto de não reconhecermos mais tais motivos, decorrentes da alteração que os mesmos sofreram, porém suas ideias principais e pontos geradores ainda existem contidos em si próprios.

Abaixo podemos notar claramente o movimento ondulatório introduzido pelos baixos do coro nos primeiros compassos da Missa (Figura 55).

Figura 55: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 19.

Contudo, apesar da movimentação ondulatória nos primeiros compassos da Missa, não há condução direcional melódica, pois o motivo ondulatório possui o mesmo tamanho, a mesma formação e se inicia sempre no mesmo ponto. De certa forma esse achado condiz com a inserção de notas longas, como é feito no compasso dez (10) pelos sopranos do coro, a fim de contrastar o motivo ondulatório com a introdução de um motivo estagnado.

Durante este primeiro momento da peça a compositora já introduz pequenas mudanças nos movimentos ondulatórios dos motivos. Essas mudanças não possuem o caráter de alteração da movimentação, mas são apenas pequenas introduções de movimentação interna da célula para que, aos poucos, a movimentação da direção dos motivos ondulatórios não seja sentido como abrupto ou quebra.

A primeira alteração na célula ondulatória, que nos chama a atenção, por introduzir um pequeno salto dentro do motivo ondulatório, está localizada no compasso dezoito (18) nos

tenores e baixos do coro (Figura 56). Além de ser a primeira alteração que desestabiliza, ainda que por pouquíssimo tempo, a continuidade ondulatória até então apresentada, é o ponto onde a compositora agrega o conteúdo semântico, pois também é a primeira vez que nome de Cristo surge na missa.

Figura 56: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 20.

Seguido pela introdução de um recitativo no contralto solo, o motivo ondulatório é momentaneamente interrompido a fim de destacar a melodia solo do recitativo. Contudo a movimentação é substituída pela sustentação das notas durante o recitativo, causando semelhança com as notas longas anteriormente usadas para contrastar o motivo ondulatório.

Assim que o motivo ondulatório é retomado após o recitativo, a compositora aproveita para iniciar alterações nas células, criando uma pequena forma direcional na condução geral da melodia. Porém esta movimentação é novamente interrompida por outro recitativo, que mais uma vez mantém notas sustentadas sob a melodia solo.

Vale notarmos que esta condução de motivos ondulatórios, sobrepostos por notas longas, interrompido por recitativos, desencadeia até então uma orientação melódica pequena, pois as alterações que ocorrem são breves e sempre dentro das células. Podemos notar isso pelo fato de que até o compasso quarenta e cinco (45), os motivos ondulatórios sempre se iniciam nas mesmas notas, tanto nos baixos do coro como nos tenores do coro, criando sensação de pedal, apesar da movimentação interna das células.

Estes motivos ondulatórios só começam realmente a se direcionar a partir do ponto onde a compositora transfere a condução ondulatória para os contraltos e tenores do coro

(Figura 57), criando uma movimentação não mais nas linhas melódicas, mas entre as vozes do coro.

Aqui a compositora aumenta o grau de alteração dos motivos ondulatorios, onde acreditamos haver o intuito de conduzir estes motivos a movimentação. A condução de notas longas, deixando o baixo solo e o tenor solo sobrepondo-se a esta movimentação, claramente nos mostra a movimentação harmônica.

The musical score for Figure 57 shows six vocal parts: T.S. (Tenor Solo), B.S. (Baixo Solo), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Baixo). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *f* (forte) for the solos and *mf* (mezzo-forte) for the choir parts. The lyrics are: Ky - rie_e - lei - son e - lei - . The musical notation includes long notes for the solos and more active, moving lines for the choir parts. The S part is mostly rests. The A part has a melodic line with many eighth and sixteenth notes. The T part has a similar active line. The B part is mostly rests.

Figura 57: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 21.

Por meio dessa movimentação a compositora pode modificar a sonoridade padrão, criada pelo grupo de motivos ondulatorios, mostrando-nos condução harmônica, que apesar de possuir diversas alterações dentro das células dá-se de forma lenta, sendo modificada após vários compassos de sua utilização.

No compasso setenta e dois (72), com o retorno dos baixos do coro e a utilização de motivos ondulatorios nos sopranos, que até então cantaram notas longas de forma predominante, podemos notar claramente a condução harmônica desta parte da missa, pelas pequenas alterações realizadas nas células (Figura 58).

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 72 to 75. The Soprano part starts with a forte (f) dynamic and an expressive marking. The Alto part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Tenor part starts with a forte (f) dynamic. The Bass part starts with a forte (f) dynamic. The lyrics are: Ky - ri - e Ky - rie - e - le - i - son. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 58: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 22.

Continuando a conduzir a harmonia pelos motivos ondulatorios, a compositora retoma a forma inicial dos motivos no compasso noventa e cinco (95) na linha dos baixos, a fim de conectar o início e o fim da primeira parte da missa. Por sua vez o Kyrie é concluído com as vozes femininas do coro, acrescido dos tenores, sustentando notas longas, enquanto o motivo ondulatorio dos baixos do coro apresenta uma rítmica completamente diferente das alterações anteriores, chamando a atenção do ouvinte exclusivamente para estas células. Apesar de possuir intensidade menor do que as demais vozes do coro, os baixos apresentam variação do motivo inicial, também apresentado pelos mesmos.

A segunda parte da Missa, Gloria, possui uma predominância de movimentação ondulatoria muito menor do que o Kyrie. Esta mudança é de se esperar exatamente pela proximidade entre as partes e pelo costume de geração de contrastes entre partes de uma mesma obra. Contudo isto não significa que a movimentação ondulatoria não esteja presente nesta parte.

Acreditamos que a fim de obscurecer esta presença ondulatoria a compositora enfatiza outros aspectos da obra, porém os mantém com um grau de alteração grande, deixando-os aparecer nos momentos em que esta movimentação traga algum conteúdo semântico ou crie contrastes entre seções internas do Gloria.

Podemos notar um resquício da movimentação ondulatória, logo no início da segunda parte, voltando nossa atenção para as notas agudas dos acordes executados pela viola (Figura 59). Apesar das repetições e do andamento rápido, é possível notar a movimentação em graus conjunto com direções quase que alternadas.

Figura 59: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 23.

Este resquício de movimentação ondulatória também é possível ser encontrado nas vozes do coro, porém a diversificação textual deixa que a movimentação seja colocada em segundo plano. Entre os compassos cinquenta e oito (58) e sessenta e quatro (64), nas linhas dos sopranos e contraltos do coro (Figura 60), encontramos a lembrança dos motivos ondulatórios, não somente pela orientação direcional melódica, mas pela repetição de pequenos blocos rítmicos. Todavia o deslocamento do texto e a repetição dos blocos rítmicos, mais uma vez, dificulta a imediata conexão com os motivos ondulatórios da parte anterior.

Figura 60: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 24.

Nas vozes solistas, a utilização da movimentação ondulatória como resquício dos motivos básicos, apresenta-se inicialmente na forma de melisma, como podemos observar no trecho localizado entre os compassos vinte e seis (26) e vinte e oito (28) na linha dos sopranos solos (Figura 61).

26 S.S. *ff* Glo - ri - a Glo - ria in ex - cel - sis

26 S. S. *ff* Glo - - -

Figura 61: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 25.

O primeiro momento do Gloria onde realmente encontramos um motivo ondulatorio claro, que se conecte com as construções melódicas da primeira parte da missa, localiza-se entre os compassos setenta (70) e noventa e cinco (95), no qual a compositora diminui o andamento musical e apresenta uma melodia ondulatoria no tenor do coro, sobreposta a notas longas dos baixos do coro, relembrando o ambiente sonoro do Kyrie. Esta movimentação torna-se mais clara quando todas as vozes do coro cantam em uníssono, aumentando a intensidade da melodia, sem que existam outras linhas para mudar o foco melódico. Entretanto devemos lembrar que por se tratar de uma parte contrastante da missa quando comparada à primeira parte, os motivos ondulatorios sempre aparecerão com alterações rítmicas, exatamente para diferenciá-los dos anteriores.

Utilizando apenas estes resquícios dos motivos ondulatorios a compositora desenvolve o Gloria dando prioridade ao ritmo e ao texto, porém não o desconecta da parte anterior.

O Credo, por sua vez, também mantém a proposta composicional do Gloria em relação à utilização das construções melódicas ondulatorias. Mas novamente a presença da movimentação ondulatoria quase sempre é ofuscada por outros aspectos, colocando-a em segundo plano. Na figura abaixo podemos verificar um resquício desta movimentação, agora no contralto solo, durante o primeiro recitativo localizado entre os compassos vinte e nove (29) e trinta e um (31) (Figura 62).

132 *p*

S

Motivo ondulatório alongado

Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to

132 *p*

A

Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to

Figura 65: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 29.

Entre os compassos cento e quarenta e quatro (144) e cento e cinquenta (150) (Figura 66), a compositora usa uma construção melódica mais unidirecional, que se aproxima de uma construção escalar. Foi possível encontrar alguns modos dentro deste trecho como mencionado anteriormente. Ao repetir algumas vezes esta orientação melódica, sempre a retomando por salto, observamos variação do motivo ondulatório, onde os derivados seriam maiores do que os motivos anteriormente citados.

Esta movimentação ondulatória também estaria assegurada, apesar de seu alto grau de variação, pela presença de motivos ondulatórios menores na linha dos tenores do coro, conectando as movimentações escalares às movimentações ondulatórias e consequentemente aos motivos ondulatórios derivados.

Motivo ondulatório derivado

144 *mf* *cresc.* *f* *mp*

S Escalar Escalar Escalar

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri, Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a

Motivo ondulatório derivado

144 *mf* *cresc.* *f* *mp*

A Escalar Escalar Escalar

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri, Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a

Ondulatório

144 *mf* *cresc.* *f* *mp*

T 8 Ondulatório Ondulatório Ondulatório

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri, Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a

Ondulatório

144 *mf* *cresc.* *f* *mp*

B Escalar Escalar Escalar

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri, Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a

Motivo ondulatório derivado

Figura 66: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 30.

A partir do ponto de grandes variações nos motivos ondulatórios, a compositora rapidamente diminui a amplitude das construções melódicas, trabalhando com movimentações cromáticas. Essas seriam as menores movimentações possíveis dentro do nosso sistema temperado. Intercalando-as, com notas longas suspensas, leva a uma desaceleração na movimentação natural da melodia até a fermata no compasso cento e oitenta e um (181), ponto que marca a quebra de caráter musical dentro do credo. O caráter ondulatório nas melodias só será retomado a partir do compasso cento e noventa e sete (197) que agora apresenta um trabalho de variação utilizando mais cromatismos, aumentando as possibilidades de variações, ainda que diminuam as distâncias entre as notas e, por conseguinte, tenda a desacelerar a movimentação. Esta tendência é aproveitada pela compositora para concluir o Credo.

O Sanctus, quarta parte da missa, conforme anteriormente mencionado, possui uma construção geral bem diferenciada das partes anteriores, tanto ritmicamente quanto em relação às construções melódicas. Nesta parte a compositora opta por trabalhar ostinatos sobre linhas

pedais, onde o discurso do texto é desenvolvido por uma ou duas vozes melódicas. Essas vozes alternam-se com construções melódicas mais amplas, criando destaque natural para as mesmas, enquanto as repetições e pequenas variações dos ostinatos fazem o papel de suporte para essas linhas.

Seguindo essa maneira de trabalho, a compositora trabalha preferencialmente a estagnação do movimento melódico. Ao contrário do que ocorre em outras partes da missa, em que a construção melódica ondulatória é o fator gerador de movimento e condução direcional, pode daquela forma variar os motivos com maior ou menor amplitude. Posto isso, seria de se esperar que o Sanctus não apresentasse uma grande quantidade de construções melódicas ondulatórias. Fato este que se confirma, porém a compositora ainda assim consegue manter pequenas pistas sobre este movimento melódico, até mesmo quando trabalha a estagnação do movimento.

Pela falta de amplitude dos movimentos, gerados pelos ostinatos, os motivos ondulatórios nessa parte da missa não tem comprimento menor do que dois compassos. E não terão uma amplitude maior do que um grau conjunto em cada direção, pois do contrário este movimento destacar-se-ia perante a pouca movimentação geral dos ostinatos, desviando a atenção das melodias principais que discorrem sobre o texto.

Acreditamos no intuito da compositora de apenas citar essas construções melódicas e dar origem a um ponto conectivo entre as partes da missa, utilizando-se muito pouco dessas citações. O primeiro ponto onde há essa movimentação ondulatória localiza-se entre os compassos oito (8) e onze (11) na linha dos tenores do coro (Figura 67). Aqui a movimentação torna-se pouco perceptiva, pois trata da primeira movimentação com direção contrária ao ostinato apresentado inicialmente. Porém, a fim de evitar uma movimentação demasiada, a compositora restringe a amplitude da célula a um semitom e ainda utiliza a repetição da nota para alongar o comprimento da célula, evitando um retorno imediato ao ponto de partida.

Figura 67: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 31.

Entre os compassos vinte e nove (29) e trinta e quatro (34) na linha dos baixos do coro (Figura 68), encontraremos o segundo ponto onde podemos localizar uma movimentação ondulatória, porém o comprimento do motivo é ampliado e sua rítmica é deslocada do tempo forte do compasso. Neste caso nos referimos às linhas pedais com notas longas que sustentam a movimentação dos ostinatos e melodias principais. A movimentação ondulatória alongada, gerada pela linha pedal, assegura uma camuflagem para a mesma, porém o deslocamento rítmico a coloca brevemente em destaque, tornando assim seu reconhecimento possível.

Figura 68: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 32.

Na parte central do Sanctus, novamente a compositora nos mostra a movimentação ondulatória com comprimento igual ao primeiro exemplo desta parte. Aumenta a amplitude da célula dando- lhe um retorno imediato ao ponto de partida e o transpassa na direção oposta. Neste momento a movimentação torna- se perceptível, porém de forma mínima; a constante presença do ostinato viciou nossos ouvidos e mesmo que não tenha ocorrido mudança direcional no ostinato, apenas a alteração na nota inicial do ostinato é o bastante para nos acostumarmos com a sonoridade, causando um atraso na percepção. Fato este que nos levaria a perceber a movimentação ondulatória somente após a mesma já ter acontecido.

Acreditamos que a fim de minimizar este vício auditivo, a compositora coloca o motivo ondulatório em duas vozes do coro, porém em sentidos inversos, evitando que o movimento ondulatório, apesar de se destacar, não o faça de forma demasiada, não causando contraste com a própria linha condutora dos ostinatos.

Observemos as figuras destes pontos localizados entre os compassos quarenta e dois (42) e quarenta e três (43) (Figura 69) e entre os compassos quarenta e seis (46) e quarenta e nove (49) (Figura 70) nas linhas dos contraltos e tenores do coro.

Figure 69 shows two staves, A and T, at measure 42. Both staves feature a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. The lyrics 'San - to, ___' are written below the notes.

Figura 69: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 33.

Figure 70 shows two staves, A and T, at measure 46. Both staves feature a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. The lyrics 'San - to, ___ San - to, ___' are written below the notes.

Figura 70: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 34.

Eventualmente a modificação no sentido do ostinato também pode gerar esta movimentação ondulatória, desde que o ponto de partida do ostinato se mantenha o mesmo. Se esta alteração de sentido ocorrer em momento onde a melodia principal esteja se desenvolvendo, a percepção do movimento ondulatório será prejudicada ou até mesmo imperceptível.

Encerrando as citações ondulatórias no Sanctus, a compositora novamente apresenta-nos uma célula ondulatória expandida sobre as notas longas da linha pedal. Desta vez, a rítmica não deslocada e o retorno da linha dos baixos em meio à célula tornam-na praticamente imperceptível, sendo possível muitas vezes apenas localizá-la através da análise

da partitura. Consideramos válido ilustrá-la aqui com intuito de reconhecermos diversas formas com o qual a compositora trabalha os motivos ondulatórios em âmbito de citação. Encontraremos este motivo entre os compassos setenta (70) e setenta e cinco (75) na linha dos tenores do coro (Figura 71).

Figura 71: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 35.

Assim como a segunda e a terceira parte da missa apresentam características semelhantes em diversos aspectos, a quarta e a quinta parte também o fazem, possivelmente com o intuito de contrastar com as partes anteriores, como forma de equilíbrio geral da obra. Desta maneira o Benedictus avança na predominância de construções melódicas unidirecionais, em sua maioria sobre notas longas e com um aumento na utilização cromática. Entretanto, mais uma vez a compositora utiliza pequenos motivos ondulatórios, mas com frequência ainda menor do que na parte anterior.

Entre os compassos vinte e seis (26) e vinte e nove (29) podemos encontrar resquícios desta construção melódica (Figura 72). É importante notarmos a utilização destas células normalmente localizadas nas linhas corais e desta vez ela o faz no contralto solo. Isto destaca, até certo ponto, a presença da célula em meio as demais vozes, não só pela voz que a executa, mas também pela divergência rítmica que a célula apresenta perante os ritmos das outras vozes.

Figura 72: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 36.

Logo após a utilização desta célula no soprano solo, podemos encontrar outro motivo ondulatório. Diferentemente do citado acima, o motivo apresenta-se de forma expandida em

notas longas na linha do tenor do coro, sob a execução de duas linhas melódicas principais. Essas linhas executadas pelo soprano solo e pelo tenor solo desviam a atenção do movimento ondulatório para as linhas principais, transformando a linha melódica do tenor em apenas uma sustentação harmônica e consequentemente dificultam o reconhecimento do motivo. A linha expandida encontra-se entre os compassos trinta (30) e trinta e cinco (35) (Figura 73).

Figura 73: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 37.

Seguindo a busca pelos motivos ondulatórios em meio à predominância unidirecional do Benedictus, encontramos um último exemplar desse tipo de construção melódica entre os compassos quarenta e seis (46) e cinquenta e um (51) na linha do baixo do coro (Figura 74). Apesar de apresentar-se em meio às demais vozes do coro, um salto de oitava obtém certo destaque por preceder o início da célula, acrescido de uma amplitude de movimentação ligeiramente maior do que as demais vozes.

Figura 74: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 38.

O Agnus Dei, por possuir característica predominante de construção melódica contrapontística, abre muito espaço para a reutilização de células ondulatórias, definindo dessa forma um contraste com as partes imediatamente anteriores. Conecta-se tal contraste com as partes iniciais da missa, nas quais foi utilizada, de forma abrangente, a construção melódica ondulatória. Portanto não é difícil localizarmos motivos ondulatórios nesta parte. Vamos ilustrar apenas algumas formas destas células, buscando alguma novidade em sua utilização, assim como restringiremos o âmbito dos motivos ondulatórios para grupos de notas que demonstrem possuir um direcional circular. A amplitude entre a nota inicial da

célula e a final não passa de uma distancia intervalar de quarta, pois do contrário qualquer contraponto livre que usasse predominantemente graus conjuntos poderia ser considerado como um motivo ondulatorio.

Conforme já mencionado, o Agnus Dei inicia-se com uma estrutura de fugato, no qual a compositora utiliza uma construção melódica ondulatoria como base para a pergunta e resposta inicial desta parte. Assim como em outros trechos, esta célula apresenta-se com a inserção de um salto, para sugerir uma direção dentro da célula, que é imediatamente redirecionado à nota inicial, criando um movimento ondulatorio completo. Isso se repete na reapresentação da célula, nas outras vozes do coro, salvadas as alterações contrapontísticas que fazem com que a resposta, diferentemente da pergunta, termine na mesma nota inicial da célula, mantendo sua estrutura básica. Observemos os cinco (5) primeiros compassos do Agnus Dei nas vozes dos sopranos, contraltos e tenores do coro (Figura 75).

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

S *mp* Pergunta
A - gnus Dei A - gnus Dei qui —

A *mp* Resposta
A - gnus Dei A -

T *mp* Reapresentação
A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta

Figura 75: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 39.

A compositora mescla o uso de células com amplitude maior com células de menor amplitude, aproveitando a característica contrapontística desta parte como podemos notar nos compassos seis (6) e sete (7) na linha dos baixos do coro (Figura 76).

Figura 76: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 40.

Nos compassos doze (12) e treze (13) na linha dos tenores do coro (Figura 77), a compositora utiliza a técnica de inversão dentro de um motivo ondulatório, para criar variedade sem descaracterizar a construção melódica. A utilização desta técnica não se mostra predominante nesta última parte da missa, consistindo de alguns poucos pontos dentro do tratamento contrapontístico.

Figura 77: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 41.

Novamente aproveitando as possibilidades oferecidas pelas características contrapontísticas que conduzem ao início desta última parte da missa, a compositora agrega, em uma mesma seção, diversas formas de variações de construções ondulatórias, criando interesse e movimentação contínua em todas as vozes do coro.

Podemos ainda citar outras duas formas de variação na construção melódica ondulatória neste trecho inicial, que apesar de não constituírem novidades no conjunto da obra, a proximidade com que se apresentam transforma-se em ponto de nosso interesse. Entre os compassos quatorze (14) e dezesseis (16), na linha dos tenores do coro (Figura 78), é possível visualizar uma célula com o comprimento ligeiramente ampliado, assim como no trecho localizado entre os compassos vinte e um (21) e vinte e três (23) (Figura 79), podemos encontrar um motivo ondulatório que possui em seu interior característica de construção melódica escalar. Mas difere do tratamento dado no Gloria, onde varias construções escalares geravam um motivo ondulatório derivado. Neste caso a construção escalar é parte integrante do motivo ondulatório, através do aumento da amplitude do movimento.

Figura 78: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 42.

Figura 79: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 43.

Assim que esta primeira seção da parte final da missa é encerrada, por meio de quebra rítmica e de pausas nos compassos vinte e cinco (25) e vinte e seis (26), a compositora utiliza repetidamente motivos ondulatórios, a partir do compasso vinte e oito (28) (Figura 80), com amplitude reduzida para condução direcional melódica. Isso é feito de forma lenta em contraposição à primeira seção, onde era grande a movimentação melódica produzida pela diversidade de variações dos motivos ondulatórios utilizados simultaneamente.

Figura 80: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 44.

Estas repetições das estruturas dos motivos ondulatórios, mantém-se transitando entre as vozes do coro até sua imersão em uma sonoridade estática. Tal sonoridade foi desenvolvida

pela sustentação de notas longas no compasso quarenta e um (41), concluindo a segunda seção do Agnus Dei.

A partir deste ponto a reutilização de motivos ondulatorios fica a cargo da rabeca, que é reintroduzida na obra após algumas partes sem a utilização dos instrumentos.

Enquanto as vozes do coro mantêm-se com construção melódica praticamente sem movimentação direcional, a rabeca é utilizada como ponto de contraste. Apresentando motivos ondulatorios com pequena amplitude, com variações rítmicas maiores do que as anteriores, causa a repetição maior entre as células, e consequentemente inicia um processo de geração de tensão e movimento. Abaixo podemos observar a diferença de amplitude e duração rítmica que a compositora impõe sobre os motivos ondulatorios executadas na rabeca, entre os compassos quarenta e dois (42) e sessenta e um (61) (Figuras 81, 82 e 83).

Figura 81: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 45.

Figura 82: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 46.

Figura 83: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 47.

A partir do compasso sessenta e um (61), o aumento da tensão musical tem como fator agravante, não somente as variações rítmicas dos motivos ondulatorios da rabeca, como também a sobreposição dos mesmos à retomada das repetições dos motivos ondulatorios nas

vozes do coro. Neste momento os motivos ondulatorios do coro são apresentados com um comprimento menor e são imediatamente repetidos com provável propósito do aumento de tensão musical, como é possível visualizar no trecho contido entre os compassos sessenta e um (61) e sessenta e três (63) na linha dos contraltos do coro (Figura 84).

Figura 84: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 48.

Como no movimento ondulatorio, onde há condução em um sentido, atingindo seu ápice e retornando ao ponto de partida, a geração de tensão musical criada nesta terceira seção do Agnus Dei, retorna à estática. Ocorre a diminuição de movimentação melódica, pelo aumento da frequência de repetições de notas longas, sob e sobrepostas aos motivos ondulatorios. Acrescido ao aumento da utilização de notas longas, podemos citar um *rallentando* rítmico sobre um motivo ondulatorio, que encerra esta seção. *Rallentando* este que se localiza entre os compassos setenta e seis (76) e o compasso setenta e nove (79) nas linhas dos tenores e contraltos do coro (Figura 85).

Figura 85: Aspectos frequenciais – Construção Melódica 49.

Após esta grande movimentação ondulatoria de tensão musical, a compositora retoma a ideia inicial do Agnus Dei, trabalhando com uma construção melódica mais livre, baseada no contraponto, onde retoma alguns motivos ondulatorios com construções anteriormente mencionadas, mas com liberdade maior tanto na delimitação da amplitude quanto do

comprimento. Esta mesma liberdade contrapontística, que permitiu o uso de diversas variações das células melódicas, acaba neste final de obra por se mesclar às demais construções melódicas tornando-se apenas um resquício do que havia sido em partes anteriores.

A fim de reconhecermos as características composicionais da compositora, tomando por base a análise e observação da Missa Caiçara, tentamos localizar diversas possibilidades de tratamentos melódicos. Durante este processo pudemos reconhecer algumas características e constatar a inexistência de outras possibilidades. Na busca por algum tipo de sequenciação dentro do perfil melódico, não constatamos a presença de nenhuma sequência melódica.

1.4.2. Análise Harmônica

Por meio de entrevistas com a compositora pudemos ter conhecimento de alguns processos composicionais utilizados pela própria durante a criação da missa caiçara. Segundo a compositora, cada parte da missa foi composta como uma parte isolada, onde a fonte inspiradora para a utilização de determinadas técnicas de escrita, simplesmente refletiriam como a compositora sentia a relação entre a parte e o texto. E ainda como seria o desenvolver entre composição em âmbito mais erudito e inserção de características caiçaras. Desta forma é possível notar a desigualdade presente nas diferentes utilizações da harmonia musical nas partes da missa, assim como a diferença na complexidade da harmonia dentro da missa.

Posto isto, concluímos que a melhor forma de compreendermos estas diferenças seria observarmos harmonicamente cada parte da missa, não com abordagem analítica tradicional, como seria com obras tonais, segundo o modelo analítico de Arnold Schoenberg²⁹. Mas buscando descrever o tratamento harmônico no decorrer da obra, pelo reconhecimento de grupos harmônicos e contrapontístico que venham a esclarecer e justificar a utilização de determinadas notas dentro do conjunto da obra e por sua vez nos elucidar sobre características composicionais da compositora.

Pelo tamanho da obra, e conseqüentemente pelo tamanho da análise harmônica, dispostos a seguir apenas a parte textual de nossa análise, sugerindo que para uma apreciação mais completa o leitor tenha em mãos um exemplar gráfico da análise harmônica, que estará disponível nos anexos desta pesquisa. Desta forma acreditamos que o entendimento

²⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical Editores. 1974. Original alemão.

de nossa análise ocorra por um meio mais fluente, já que determinados exemplos poderão ocupar diversas páginas da partitura.

1.4.2.1. **Kyrie**

Após observamos atentamente a primeira parte da missa, podemos notar que duas características harmônicas principais foram utilizadas como base para a condução da composição desta parte da missa. São elas a presença de uma sonoridade modal constante e a utilização de trechos sobrepostos, ora dissonantes, ora consonantes. Apesar da clara sonoridade modal desta parte, a compositora fez questão de trabalhar a harmonia modal omitindo inúmeras vezes as notas que poderiam classificar os modos, deixando assim uma ambiguidade constante na parte, onde a presença do paralelismo apenas poderá sugerir possíveis modos. Contudo é possível notar sempre intervalos harmônicos nos primeiros tempos dos compassos, o que nos ajudam a seguir a condução musical, mesmo que dentro do compasso existam dissonâncias que aparentemente vão de encontro ao sentido lógico da condução harmônica.

A obra inicia-se com a condução melódica através de graus conjuntos que vão de Fá a Dó, via descendente, e retornam à nota Fá, de forma ascendente, no primeiro tempo do compasso seguinte. Esta figura repete-se sem interrupção por dez compassos nas linhas dos baixos do coro. Só isto poderia nos sugerir o modo Lídio ou jônio sobre a nota Fá, contudo a omissão exatamente da nota Si, não nos permite afirmar com certeza a presença do modo lídio ou jônio. No quinto compasso da obra os tenores do coro unem-se na figuração inicial, porém começando a figuração a partir da nota lá, contudo novamente o quarto grau do modo mantém-se omitido.

Neste ponto já podemos notar com a entrada das vozes das sopranos, no compasso dez (10), e dos contraltos, no compasso treze (13), a presença constante do intervalo de terça maior (Fá e Lá) como sendo sempre o ponto de início dos compassos. Esses intervalos, em sua maioria de apenas duas notas, serão nossos guias para compreender a condução harmônica. Porém a ausência de notas chaves como o quarto grau deste modo inicial da obra não nos permitem classificar alguns modos, o que nos leva a nomeá-los apenas pelas notas onde sentimos haver algum ponto de repouso harmônico e que coincidentemente estejam em pontos de repouso rítmico.

Desta forma podemos dizer que nos treze primeiros compassos do Kyrie a obra encontra-se em um modo de Fá, mesmo que a presença de uma pequena apojatura sobre a nota Sí natural, na linha dos sopranos, induza-nos rapidamente à uma possível confirmação de um modo Lídio. Entretanto uma pequena sustentação dos baixos do coro no compasso onze (11) sobre a nota Ré dá-nos uma pista do que poderia ser o próximo modo utilizado na obra.

A partir do compasso quatorze (14), a nota Ré torna-se uma constante sobre o ponto de apoio harmônico, levando-nos a crer que o modo de fá, utilizado no início da obra, foi uma forma de preparação para a utilização do primeiro modo. Tal modo apresenta-se com suas notas chaves de classificação conduzindo-nos a verificar a presença do modo Dórico sobre a nota Ré. Entretanto a constante presença da escrita contrapontística e a voz mais grave do coro sempre se apoiando sobre o terceiro grau do modo tornam a presença do modo obscurecida, pois não sentimos inicialmente a nota Ré como repouso. O primeiro momento em que a ouviremos como sendo uma referência do modo, dar-se-á no primeiro recitativo do contralto solo, no compasso vinte e dois (22), onde a condução da melodia e a repetição da nota irá nos convencer de que estamos lidando com um modo sobre a nota Ré.

A partir do compasso vinte e três (23) é possível dizermos que a obra encontra-se sobre o modo Dórico sobre a nota Ré, contudo a compositora, visando não permitir clara afirmação sobre a real posição harmônica, utiliza pequenas dissonâncias e alterações dentro das conduções contrapontísticas. Esses fatos levam-nos sempre a duvidar de onde realmente estamos, mas a sonoridade como um todo torna-se nossa principal ferramenta para que façamos tais afirmações.

Um exemplo destas intervenções pode ser notado entre os compassos trinta e dois (32) e trinta e sete (37), nas vozes dos sopranos e contraltos do coro. Aqui a compositora insere dois intervalos de quinta justa (Sol-Ré; Lá-Mí) movimentando-se paralelamente sobre o ostinato inicial, que nos soa como notas não pertencentes ao modo, apesar da consonância existente entre as vozes. Sentimos como se fossem notas pertencentes a dois acordes que não podemos classificar pela ausência de um terceiro grau no intervalo. A observação destes intervalos, juntamente com as demais notas do compasso, acaba por formar sempre acordes com muitas dissonâncias que não nos ajudam a compreender a condução harmônica.

Visto isto, sugerimos que tais momentos não devam ser considerados harmonicamente, mas sim devemos observar como possíveis intervenções que venham ou não a ser utilizadas como forma de conexão de possíveis mudanças de modos, assim como

possíveis pontos de conexão textual. Neste momento acreditamos possuírem as dissonâncias, criadas nestes compassos, um papel muito maior de destacar o texto. Observa-se que se trata da primeira vez em que o texto em português é cantado pelo coro, enfatizando a súplica feita pela solista, mais do que a alteração possua algum fator harmônico de condução.

Desta forma podemos afirmar que do compasso quatorze (14) ao compasso quarenta e cinco (45) a obra manteve-se no mesmo modo de Ré dórico. Entretanto a partir do compasso quarenta e seis (46) podemos notar uma mudança na condução harmônica, mais rápida e constante. Isso fará com que só possamos afirmar com clareza possíveis pontos de localização modal mais adiante, o que nos leva a imaginar que este momento possa vir a ser considerado como transição para algo. Portanto tomaremos como ponto de referência os intervalos criados nos tempos fortes dos compassos a fim de compreendermos uma possível condução.

Entre os compassos quarenta e seis (46) e quarenta e oito (48), podemos notar que a clara presença da nota Ré como ponto de repouso é enfraquecida, conduzindo estes compassos a um possível retorno ao Fá inicial, Fá que só poderíamos caracterizar como sendo o modo lídio sobre Fá. Contudo no compasso quarenta e nove (49) a interrupção da condução do ostinato por graus conjuntos, apresentando condução arpejada, inevitavelmente leva nosso ouvido a encontrar um acorde de lá menor, apesar da presença da nota Fá natural nos sopranos. Fato que nos conduziria a considerar este compasso como sendo pertencente aos três compassos anteriores e manter a proposição de Fá. Acreditamos que a consideração do acorde de lá menor seja melhor exatamente pela quebra que ele apresenta depois de tantos compassos com graus conjuntos, assim como uma possível utilização deste acorde como preparação para o que virá. Referimo-nos aqui a uma possível sonoridade do acorde de Ré maior, induzida pelo intervalo das notas Ré-Fá# no primeiro tempo do compasso cinquenta (50).

Neste ponto é importante verificarmos, entre os compassos cinquenta (50) e oitenta e três (83), existir grande presença de falsas relações, criadas entre notas de diferentes vozes. É possível encontrar intervalos sobrepostos de segundas menores grafados com a mesma nota, como por exemplo, as notas Sí *b* e Sí natural do compasso cinquenta e quatro (54). Isto nos leva a crer que a compositora não estava trabalhando com uma harmonia vertical, mas sim com sobreposições de ideias horizontais, que através do aumento ou diminuição das dissonâncias conduziu a música ao fim deste período de transição. Para elucidar esta nossa constatação tentaremos abaixo descrever estas ideias horizontais.

Tomemos por base a linha dos contraltos do coro entre os compassos cinquenta (50) e cinquenta e cinco (55). A forma como a linha é conduzida poderia ser considerada como sendo pertencente ao modo Jônico de Ré, onde a figuração inicia-se no terceiro grau e nos dois últimos compassos repousa sobre o segundo grau. Contudo a linha dos tenores nos mesmos compassos não se encaixaria nesta descrição, pois podemos notar que ao tocá-la isoladamente, tenderíamos a ouvir que cada compasso deste trecho dos tenores seria pertencente a um acorde diferente, que não estaria presente na descrição de Ré Jônico. Por sua vez as vozes do Tenor solo e do Baixo Solo entre os compassos cinquenta e dois (52) e cinquenta e seis (56), levam-nos a ouvir uma modulação de Ré maior para Sol com apenas intervalos harmônicos de duas notas. Mas isto não bastaria para afirmarmos que a música está em um ou outro modo ou tom.

O que podemos notar, através destas sobreposições, é existir maior consonância de sons que nos levariam a dizer da possibilidade de estarmos dentro de um centro modal, onde a nota Ré seria um forte indicativo de referência sonora. Já entre os compassos cinquenta e oito (58) e setenta e um (71) é possível notar a presença de dois trítomos (Sol#/Ré/Si-Fá) entre as linhas dos contraltos e tenores do coro, assim como a quinta justa (sol#-Ré#) na linha das sopranos, que são sustentados por sete compassos.

A presença das quintas, ora diminutas ora justas, faz-nos acreditar que este trecho foi construído sobre a ideia de diferentes quintas sobrepostas e a grande presença dos trítomos nos remete a acordes diminutos ou com sétimas que teriam função de tensão em busca do repouso. O equilíbrio desta tensão mais uma vez dá-se na condução horizontal onde a quinta diminuta alternada pela quinta justa conduz nossos ouvidos a acordes de Sol # diminuto com sétima diminuta, passando a Sol # menor e alcançando um possível Si *b* no compasso sessenta e seis (66). Contudo é possível verificar uma construção melódica mantida pela compositora, na linha do contralto sobre o modo Dórico de Ré entre os compassos cinquenta e seis (56) e sessenta e quatro (64). Construção essa seguida por uma condução melódica sobre o modo Eólio de Ré, juntamente com os tenores, entre os compassos sessenta e seis (66) e setenta e um (71), mostrando-nos, que entrelaçado com a sonoridade das quintas, o desenvolvimento melódico sobre modos de Ré mantém as mudanças harmônicas dentro de um mesmo âmbito, ainda que enfraquecido pela sobreposição de ideias e sonoridades dissonantes.

Entre os compassos setenta e dois (72) e oitenta e dois (82) encontramos outra forma de construir a harmonia. Neste trecho é possível notar que novamente é trabalhada a harmonia

vertical, mais presente em todas as vozes do coro, contudo a compositora deixa de nos indicar os pontos de referência desta harmonia, mais uma vez colocando acordes sem graus importantes, abrindo diversas possibilidades de interpretação.

No compasso setenta e dois (72) a entrada dos baixos e sopranos do coro, sustentando as notas Sol # e Si, enquanto os contraltos fazem um salto de trítono, conduzem- nos a ouvir um acorde dominante de Sol # diminuto apesar a ausência da nota Ré. Entretanto o repouso esperado, para os compassos seguintes, surge por meio da disposição de acordes sem terça ou quintas, que apresentam o trítono Si-Fá ou o trítono Lá-Ré#. Isso desencadeia nova tensão prolongada até o compasso oitenta (80), onde a linha do baixo solo induz- nos a uma audição, na qual a nota Mí é o repouso. Porém a distribuição das notas sustentadas torna esta nota Mí do solista como parte integrante desse acorde suspenso, mas sem identificar uma possível classificação do mesmo.

Neste ponto observamos o fato de que, horizontalmente, cada linha parece pertencer a um modo distinto, sendo: um possível lá eólio ou dórico na linha das sopranos; um modo de fá lídio nos contraltos; um modo de Sí lócrio alterado, pois encontramos a nota Ré #, o que consideraremos como uma dissonância acrescentada. E mais, um pedal sobre a nota Lá nos baixos e um Mí frígio no baixo solo, o que nos leva a perceber estando a compositora a trabalhar com modos distintos e notas comuns consegue manter uma variedade melódica horizontal enquanto verticalmente tendemos a ouvir um mesmo acorde suspenso.

Contudo podemos dizer, apesar das ambiguidades e ausência de pontos de referência, nossos ouvidos são levados a ouvir, de uma forma estranha, a presença constante de uma sonoridade de Sí diminuto, que ao chegar no recitativo do compasso oitenta e três (83), encontra uma pista do que poderá vir a ser um ponto de referência. Novamente a linha melódica solista conduz- nos para a nota Mí. Os acordes formados pelo coro, juntamente com o solista, mostra- nos uma cadência em sentido ao acorde de Mí maior no compasso oitenta e quatro (84), onde podemos sentir este acorde como repouso.

Porém imediatamente após, no compasso oitenta e cinco (85) a compositora nega este acorde maior, incluindo sua terça menor, deixando- nos novamente sem referência sobre um possível tom ou modo geral, mas podemos dizer que predomina neste compasso o modo Frígio sobre Mí.

No compasso oitenta e seis (86), em um dos poucos casos onde podemos encontrar nesta parte da missa um acorde completo, a compositora mostra um acorde de Fá maior que perdura até o compasso oitenta e sete (87), onde consideraremos que o material destes compassos foi construído sobre o modo de Fá Lídio. Apesar deste acorde não apresentar uma característica de dominante e durante a utilização de sua sétima, a mesma seja uma sétima maior, podemos considerar que a compositora esteja nos conduzindo para uma sensação de Sí diminuto, presente nas três vozes superiores do coro, entre os compassos oitenta e oito (88) e noventa (90), chegando novamente a uma sonoridade sobre Mí frígio nos compassos noventa e um (91) e noventa e dois (92). Portanto é possível ouvir a presença do modo de Sí Lócrio como uma dominante para o Mí Frígio que o seguirá.

Considerando o modo de Mí Frígio nos compassos noventa e um (91) e noventa e dois (92), o acréscimo de uma nota Mí *b* de passagem, poderia ser vista como estranha ao modo, mas a vemos como antecipação dos compassos noventa e três (93) e noventa e quatro (94), que possuem sonoridade de Mí *b* aumentado e também apresenta, por sua vez, uma nota Mí natural, criando falsa relação que a mantém conectada aos compassos anteriores.

Nos compassos noventa e cinco (95) e noventa e seis (96) novamente encontramos uma possível interpretação de um acorde de Mí maior, sem a quinta, nas vozes femininas do coro, mas a condução melódica não se encaixa em um modo com terceiro grau maior sobre Mí, induzindo- nos a concluir que verticalmente a compositora deseja a sonoridade do Mí maior, mas contradiz esta sonoridade utilizando notas de modos que sobre a nota Mí possuiriam o terceiro grau menor. Ainda no compasso noventa e cinco (95) os baixos do coro retomam o ostinato inicial repousando sobre a nota Fá. Este ostinato juntamente com o intervalo de quinta (lá-Mí) das vozes femininas dos compassos noventa e sete (97) e noventa e oito (98), remete- nos imediatamente ao modo inicial do Kyrie. Isso sem a presença da nota Sí, mantinha- nos sobre a ambiguidade dos modos jônio ou Lídio de Fá, assim como no começo a aparição da nota Ré, nos tenores, demonstra a transição para o modo Ré Dórico nos compassos noventa e nove (99) e cem (100).

A quinta justa sustentada pelas vozes femininas até o compasso cento e dois (102), serve de conexão para a entrada do modo Lídio de Fá nos compassos cento e um (101) e cento e dois (102), os quais seriam compreendidos como preparação de um grande Mí Frígio que perdurará até o final desta parte da missa.

Depois de observadas estas conduções, podemos dizer que o Kyrie possui três grandes momentos harmônicos do ponto de vista estrutural. A primeira seção harmônica ocorre desde o início do Kyrie até o compasso quarenta e cinco (45), onde possivelmente a obra tenha sido composta com sonoridade predominantemente sobre o modo Dórico da nota Ré. Denominaremos de transição o segmento entre os compassos quarenta e seis (46) e oitenta e três (83), pois não é possível encontrar um fator comum a toda seção, mas sim uma condução de sonoridades que passam por modos de Ré, Fá, lá, Sí e Mí, ora com funções dominante, ora com funções de tônicas. Essas funções afastam a sonoridade modal original, quase sugerindo centros tonais, mas que pela omissão de pontos referenciais, exatamente, não nos permitem concluir um centro tonal. Por sua vez na terceira e última seção do Kyrie, localizada entre os compassos oitenta e quatro (84) e cento e nove (109), podemos sentir uma predominância na utilização da construção harmônica sobre Mí.

Entretanto esta afirmação torna-se enfraquecida pelo fato da presença considerável de outros modos, fazendo muitas vezes com que os mesmos sejam sentidos mais como pertencentes à seção anterior do que possuir a função de dominante e/ou preparação da sonoridade de Mi. Esse fato torna a chegada final sobre Mí uma tônica fraca não permitindo afirmação definitiva sobre uma tonalidade ou modo geral desta terceira seção.

1.4.2.2. Gloria

A segunda parte da missa apresenta citações literais da Dança de São Gonçalo. Estas citações literais, assim como a forma que a compositora conduziu harmonicamente esta parte, tornam o Gloria como sendo a parte mais simples do ponto harmônico. Durante as citações ficam muito claros os modos trabalhos, porém ao observarmos os trechos alheios às citações, notamos que a compositora retoma uma das ideias do Kyrie de evitar notas chaves que venham a definir um determinado modo, sempre mantendo certa dúvida sobre a análise. Todavia isto se dá de forma bem mais branda nesta parte da missa.

Nos dois primeiros compassos do Gloria, é- nos apresentada uma antífona sobre o modo Jônico de Sol. Apesar do curto tempo, o acorde em posição fundamental da viola no primeiro compasso e a colocação do sétimo grau do modo alterado no segundo compasso dão-nos a confirmação de estarmos tratando do modo Jônico.

Entre os compassos três (3) e dezenove (19) encontramos a primeira citação literal da Dança de São Gonçalo, feita pela introdução das violas. Por estarmos tratando de uma citação

literal a compositora manteve a simplicidade originária desta manifestação religiosa. Neste trecho claramente podemos notar que a introdução foi construída sobre o modo Jônico de Dó. Contudo encerrando a citação a compositora muda a tendência natural de resolução do modo indo para o terceiro grau do modo, introduzindo as vozes corais sustentando um acorde de Mi menor entre os compassos vinte (20) e vinte e três (23). Apesar das vozes corais não apresentarem a terça do acorde, fato que nos remeteria à técnica já utilizada pela compositora de subtração de notas chaves, podemos com certeza afirmar se tratar de um acorde menor. A viola ao fazer esta conexão com o coro toca, mesmo que brevemente, o acorde completo, não deixando dúvidas. Embora o acorde seja sentido como apenas o terceiro grau do modo jônico de Dó, podemos afirmar que ele já é uma referência para possíveis modos que virão a ser apresentados posteriormente.

Após a introdução do coro encontramos um dueto de sopranos que se localiza entre os compassos vinte e quatro (24) e quarenta e dois (42). Este dueto, apesar de claramente possuir a nota Sol como referência central de seu modo, mais uma vez fica obscurecido pela ausência do sétimo grau do modo, o que nos forneceria a informação necessária para classificá-lo. Por isso podemos dizer que o dueto encontra-se sobre um modo Jônico ou Mixolídio sobre a nota sol.

Segundo a compositora (sic), tanto a antífona como este dueto foram compostos depois que o Gloria já havia sido escrito e estava em fase de ensaios. Por isso acredito que ambos tenham sido escritos em modos sobre a nota Sol, visto que não é possível encontrar mais nenhum trecho do Gloria que possa vir a ser caracterizado por ter a nota Sol como nota central.

Terminado o dueto das sopranos, o coro retoma novamente o acorde de Mi menor, porém da segunda vez conectando-se ao primeiro recitativo do Gloria, localizado no compasso quarenta e seis (46). Este recitativo, conectado ao acorde anterior, dá-nos informações a qual modo pertence, mas novamente a ausência de um grau do modo não nos permite classificá-lo. Mas podemos afirmar que o recitativo e o acorde anterior são pertencentes tanto a um modo Dórico como a um modo Eólio sobre a nota Mi.

Entre os compassos quarenta e sete (47) e sessenta e três (63) está localizado uma repetição rítmica e harmônica da Dança de São Gonçalo, porém desta vez adaptada para o coro. Esta repetição dá-se nas vozes femininas do coro que apresentam o texto em português. As vozes masculinas respondem utilizando o texto em latim. De forma geral é fácil

classificarmos todo este trecho como sendo pertencente ao modo Jônico de Dó, assim como foi a introdução das violas. É interessante notar, mesmo quando não há dúvidas sobre um modo geral utilizado pela compositora, se olharmos, com mais afinco, a ausência de algumas notas poderá causar dúvida a respeito da classificação de possíveis acordes.

Enquanto as vozes femininas foram divididas em 4 linhas melódicas, as vozes masculinas mantiveram-se em apenas duas linhas. Como estamos tratando de uma técnica contrapontística de pergunta e resposta, tendemos a ouvir a harmonia que viesse a concluir a pergunta feita pela harmonia, apresentada pelas mulheres. Ainda mais por estarmos lidando com a repetição de algo que já foi apresentado (introdução das violas), não havendo dúvida sobre o modo, notamos no compasso cinquenta e dois (52), nossos ouvidos a nos dizer estar com o primeiro grau de um modo sobre a nota Dó. Porém a nota que nomearia este grau não está presente. Isto mostra como mesmo dentro de um trecho, onde não há dúvida sobre a localização harmônica, a ausência de pontos-chaves pode ser utilizada.

Assim como a introdução das violas termina sobre o terceiro grau do modo conectando-se com coro, a repetição do coro faz o mesmo, porém com o segundo recitativo do Gloria. O recitativo dos compassos sessenta e sete (67) e sessenta e oito (68) apresenta-se como mais uma citação a características caíçaras e não imprime qualquer dificuldade para nós o classificarmos. Este recitativo claramente encontra-se no modo Jônico sobre a nota Mí. A característica mais marcante deste recitativo está localizada no timbre das vozes que deverão executar o recitativo, assim como no paralelismo de intervalos de terças.

Porém vale a pena considerar a resolução das citações sobre o terceiro grau do modo Jônio de Dó usado como forma de modulação entre os modos. Inicialmente a simples sustentação de um acorde prepararia a mudança do modo durante os recitativos, enquanto após, a reutilização desta construção harmônica o coro pode iniciar um trecho totalmente novo sobre a nota Mí, sem que percebamos qualquer divergência na mudança.

No segundo recitativo não tivemos dúvida sobre qual modo predominava, mas no trecho compreendido entre os compassos sessenta e nove (69) e noventa e quatro (94), não podemos afirmar com certeza, pois novamente a ausência de notas-chaves manteve a ambiguidade modal. Podemos considerar este momento musical construído sobre um modo Frígio ou Lócrio da nota Mí, embora com a presença de uma nota Ré # no compasso oitenta e nove (89), que não faz parte destes modos sugeridos. Mas acreditamos, pela construção

melódica, esta nota seja apenas uma interferência ao modo e não uma parte pertencente ao mesmo.

É curioso observar o fato de que, mesmo se tentarmos nomear um modo no qual a nota Ré # pertenceria a algum modo sobre a nota Mí, mais uma vez chegaríamos a duas possíveis respostas, Jônio ou Lídio, o que ironicamente continuaria a não permitir classificar o modo e consequentemente manteria a característica da compositora de omitir tais informações.

Do compasso noventa e cinco (95) ao compasso cento e vinte e dois (122) encontraremos uma repetição da introdução das violas e uma nova resposta às mesmas pelo coro, sem que haja maiores dificuldades na classificação do modo predominante. Aqui novamente o foco central dá-se na reutilização das características da Dança de São Gonçalo e sua adaptação para o coro. Tranquilamente é possível afirmar a concepção de todo este trecho sobre o modo Jônico da nota Dó.

No trecho musical contido entre os compassos cento e vinte e três (123) e cento e vinte e nove (129) surge uma nova forma de utilização da ambiguidade de possíveis escalas modais, como instrumento de transição entre modos predominantes de seções maiores.

A construção melódica caracterizada pela movimentação por graus conjuntos ascendente de quatro (4) notas, onde a quarta nota é sustentada, enquanto a voz imediatamente superior do coro continua a sequência até sua nova quarta nota e assim por diante até a resolução pelos sopranos, possibilita diversas localizações de escalas modais. Essa construção serve assim como ferramenta de transição de seções com modos diferentes.

Levemos em consideração as primeiras quatro notas da linha dos baixos nos compassos cento e vinte e dois (122) e cento e vinte e três (123). Poderíamos dizer que estas notas são pertencentes a um modo Jônio ou Lídio sobre a nota Dó. Contudo se continuássemos a sequência adicionando as próximas quatro notas dos tenores nos compassos cento e vinte e três (123) e cento e vinte e quatro (124), obteríamos uma escala completa do modo Mixolídio sobre a nota Sol. Posto isso, observamos a mesma lógica, que funcionou partindo da linha dos baixos e chegando aos tenores, também irá funcionar se iniciarmos a verificação a partir dos tenores e terminarmos na linha dos contraltos e assim consecutivamente até os sopranos. Desta forma podemos grafar que as quatro (4) notas dos tenores poderiam ser pertencentes a um modo Mixolídio ou Dórico sobre a nota Sol, enquanto

ao adicionarmos as notas dos contraltos, obteremos uma escala completa do modo Dórico sobre a nota Ré.

Por sua vez as quatro notas dos contraltos poderiam ser pertencentes tanto a um modo Dórico como um modo Mixolídio sobre a nota Ré, enquanto ao inserirmos as notas dos sopranos obteremos outra possibilidade. Neste caso, diferentemente dos compassos anteriores, a não sequenciação por graus conjuntos abriu uma dúvida sobre o modo exato da escala, podendo ser um modo Dórico ou um modo Eólio sobre a nota Lá, exatamente pela ausência do quinto e do sexto grau da escala. Porém esta ausência não só iria retomar a característica da ambiguidade, presente nesta parte da missa, como claramente servirá de preparação para o modo predominante do trecho final do Gloria.

Apenas readequando uma posição de acorde e dando destaque a uma nota Fá # dividida em um intervalo de oitava nos sopranos, ligeiramente deslocada ritmicamente das demais vozes, verificamos toda a seção final do Gloria. Compreendida entre o segundo tempo do compasso cento e vinte e nove (129) e o compasso cento e quarenta e três (143), foi escrita sobre um modo Dórico sobre a nota Lá. Modo este em que não sentimos nenhuma resistência durante sua introdução, exatamente pela preparação dada nos compassos anteriores através da movimentação escalar.

A disposição das notas, mesmo que deslocadas ligeiramente, sugere- nos um acorde diminuto com sétima menor sobre Fá #, que por si só gera uma tensão de dominante. Esta tensão será resolvida nos dois últimos compassos do Gloria, onde a retirada da nota Fá # e a introdução do Sol, como sétima do acorde de Lá menor transforma- se em um acorde de Dó maior em segunda inversão. Porém esta solução muito abrupta e curta, após muitos compassos de tensão gerada pelo acorde diminuto, enfraquece o acorde final como chegada. Sem considerar o fato de o acorde estar na segunda inversão, o que mais uma vez não nos permite afirmar uma mudança do modo Dórico de Lá nos compassos finais. Também não podemos mais dizer que estamos no modo Dórico de Lá, concluído desta forma o Gloria sobre uma ligeira suspensão.

1.4.2.3. **Credo**

A terceira parte da missa apresenta um desenvolvimento harmônico interessante, pois é momento onde a compositora mistura de forma gradual características modais, advindas de

citações da musicalidade caíçara, com um tratamento harmônico cromático obtendo conjuntos de sonoridades alteradas, se consideradas de um único ponto de vista.

Segundo a compositora (sic), muitos momentos de seu processo criativo são direcionados muito mais pelas sonoridades e suas relações textuais que por algum tipo de sistema harmônico. Isto não significa que a mesma simplesmente ignore quaisquer convenções musicais, mas sim que explicações e justificativas teóricas fiquem em segundo plano. Neste ponto devemos muitas vezes recorrer aos nossos ouvidos para achar uma lógica harmônica, tendo em mente a memória auditiva criada no decorrer da audição da obra.

O Credo pode ser dividido em três seções, sendo a primeira seção predominantemente modal, contida entre os compassos um (1) e cento e trinta (130); uma segunda seção, a qual nomearemos de transição devido a transformação do uso do modalismo para o cromatismo, contida entre os compassos cento e trinta e um (131) e cento e cinquenta e seis (156); e a terceira seção final contida entre os compassos cento cinquenta e sete (157) e duzentos e dez (210), onde a predominância cromática e de efeitos sonoros sobrepõem-se às conduções harmônicas tradicionais.

A primeira seção do Credo mantém muito da simplicidade modal, exatamente por ser o local escolhido para apresentar novas citações da musicalidade caíçara. Neste caso me refiro aos “toques da Rabeca” segundo a própria compositora (sic). Estes “toques” são as intervenções instrumentais presentes entre os compassos um (1) e vinte e sete (27) e entre os compassos trinta e seis (36) e setenta e três (73).

A primeira intervenção instrumental mantém-se sobre o modo Jônico de Dó. Conectando as duas intervenções instrumentais a compositora insere um recitativo sobre o modo Dórico de Ré. Contudo a breve aparição do recitativo, que em sua maior parte repousa sobre o quarto grau do modo (Sol), torna este modo enfraquecido auditivamente. Assim o faz para que, exatamente, sirva de condução para a segunda intervenção instrumental, a se manter, quase que em sua totalidade, sobre o modo Mixolídio de Sol, criando desta forma relações quase que tonais apesar de utilizar um discurso modal. Terminando a segunda intervenção, entre os compassos sessenta e oito (68) e setenta e três (73), a compositora rapidamente altera o modo, mas novamente omite um grau importante do mesmo, nos permitindo dizer a possibilidade deste trecho ser inserido dentro de um modo Lídio ou Jônio de Fá.

Entre os compassos setenta e quatro (74) e cento e vinte e três (123) a compositora apresenta um breve dueto de sopranos solos servindo de conexão harmônica, assim como demonstração de certas características caiçaras. Este dueto foi composto e inserido após a composição do Credo, durante os ensaios da estreia da obra.

Este dueto pode ser subdividido em três partes, sendo a primeira parte uma demonstração do paralelismo típico caiçara, onde ambas as cantoras mantêm-se a uma distância intervalar de quarta ou terça, em sua maior parte, entre os compassos setenta e quatro (74) e cem (100). Este paralelismo é construído basicamente sobre o modo Dórico de Ré, contudo nos últimos compassos deste trecho a compositora já insere uma pequena alteração cromática a fim de criar uma condução para o segundo modo predominante da segunda parte do dueto.

Esta segunda parte do dueto contida entre os compassos cento e um (101) e cento e treze (113) abandona o paralelismo, assim como mantém-se sobre o modo Eólio de Lá. Com intuito de retornar ao recitativo posterior ao dueto dos sopranos, que havia sido previamente escrito, a compositora rapidamente retoma o paralelismo sobre o modo Dórico de Ré tornando a terceira parte do dueto uma conexão direta com a música que seguiria.

O recitativo seguinte ao dueto das sopranos, assim como o recitativo inicial do credo do Contralto solo, pode ser descrito como sendo pertencente ao modo Dórico de Ré. Da mesma forma que o recitativo anterior era enfraquecido, este também é construído de forma a enfraquecer nossa audição sobre o modo predominante, apoiando a melodia sobre outros graus do modo que não o primeiro, levando-nos a entender este recitativo também como uma transição para o que virá.

No compasso cento e trinta e um (131) inicia a seção que nomeamos de transição, devido a inserção de outras características harmônicas que não o modalismo. Contudo isto se dá de forma gradual. Entre os compassos cento e trinta e um (131) e cento e quarenta e dois (142) a compositora mantém o tratamento modal, acrescido do paralelismo entre as vozes, porém desta vez o faz no coro e não mais nos solistas.

Notamos que a repetição do texto “*que foi concebido pelo espírito Santo*” apresenta-se inicialmente sobre o modo Jônio de Dó; na segunda repetição do texto podemos considerar que estamos sobre um possível modo Jônio ou Mixolídio de Sol, visto que aqui a compositora omite o sétimo grau do modo e conclui a terceira repetição sobre um provável modo Jônio de

Mí. Aqui vale notarmos que a ausência do primeiro grau do modo abre portas para outras interpretações, contudo se mantivermos em nossos ouvidos a condução harmônica anterior, naturalmente tenderemos a ouvir internamente o primeiro grau de Mí, mesmo que este não esteja presente.

Seguindo nesta seção a compositora insere um trecho homofônico no coro que aparentemente não pertencerá mais a um modo só, pois encontramos diversas falsas relações, conduzindo- nos a uma busca mais individualizada nas vozes, apesar da homofonia. Novamente tomando por ponto de referência a repetição do texto “*Nasceu da Virgem Maria*”, foi possível avaliar em sua primeira aparição, entre o segundo tempo do compasso cento e quarenta e três (143) e o primeiro tempo do compasso cento e quarenta e cinco (145), a linha melódica dos baixos do coro. Foi utilizado um modo Mixolídio de Fá #, enquanto as demais vozes utilizaram um modo Dórico de Fá #.

A segunda repetição do texto, tendo o intuito de amenizar esta sobreposição, retoma sua construção sobre um modo Dórico de Fá # em todas as vozes.

A terceira repetição do texto novamente é alterada em sua construção agora com a inserção de um cromatismo na linha dos tenores do coro, permitindo localizar esta repetição dentro do modo Frígio sobre a nota Mí. Este cromatismo poderá ser visto como o início da transformação na utilização de um sistema harmônico dentro do Credo.

A partir deste ponto a compreensão harmônica do Credo deverá levar em consideração muito mais as sonoridades propostas pela compositora e sua relação textual que uma possível ordem harmônica.

Encerrando a seção denominada transição uma última repetição de texto concluirá a transformação harmônica. O texto “*padeceu sob Pôncio Pilatos*” aparece em sua primeira vez com uma construção semelhante a primeira repetição do texto “*nasceu da Virgem Maria*”, onde existem sonoridades sobrepostas. Aqui é possível encontrarmos o modo lídio de Fá na linha dos baixos, se levarmos em consideração as duas primeiras colcheias das demais vozes do coro no segundo tempo do compasso cento e cinquenta (150) até o compasso cento e cinquenta e três (153), somente nos baixos. Sobreposto a este modo um tratamento cromático apresenta- se nas demais vozes do coro. Ainda é possível notar um resquício do paralelismo entre as sopranos e contraltos.

Na segunda repetição do texto, dando ênfase ao conteúdo semântico, a compositora reduz o registro vocal e trabalha unicamente com o cromatismo em todas as vozes. A amplitude reduzida do cromatismo nesta repetição e a falsa relação criada pela notação, não nos permitiu classificar mais especificamente esta harmonia. Tomamos como ponto referencial a audição que nos mostra que o intuito da compositora era a geração de tensão criada pelo acúmulo de dissonância como forma de representar o texto, que menciona neste ponto exatamente a morte de Cristo.

A terceira e última seção do Credo, seguindo o pensamento final da seção de transição, possui uma predominância do uso cromático como sistema harmônico. Desenvolve, desta forma, um contraste com a primeira seção, preparando nossa audição para as próximas partes da missa que também utilizam a sonoridade como ponto de referência central.

Mantendo a tensão gerada pelas dissonâncias associadas ao cromatismo, a compositora inicia esta última seção sustentando acordes inconclusivos por vários compassos. Novamente tenta ilustrar sonoramente o texto, que aqui descreve a crucificação e sepultamento de Cristo. Tomando por base a imagem gerada pelo texto, fica clara a sustentação imóvel do acorde dissonante. Devemos notar que durante a movimentação cromática a compositora ainda mantém um paralelismo entre as vozes buscando não dissociar a característica do canto caíçara do tratamento harmônico mais complexo.

Entre os compassos cento e sessenta e nove (169) e cento e oitenta (180), podemos verificar novamente a condução melódica através da compreensão do texto. Aqui ilustrado pela descida de Jesus à mansão dos mortos, observamos individualmente as linhas. A linha dos baixos mantém um padrão melódico diferente do padrão cromático das demais vozes. Mantendo o pensamento de sobreposição de alguns compassos anteriores, podemos dizer que os baixos executam uma linha melódica sobre o modo Lócrio de Lá, enquanto as demais vozes trabalham o paralelismo cromático, chegando novamente a um acorde dissonante sustentado que decresce de intensidade até uma pausa, representando desta forma a morte.

Retomando uma sonoridade mais consoante para expressar a ressurreição de Cristo, a compositora utiliza uma linha melódica nos baixos, contida entre os compassos cento e oitenta e quatro (184) e cento e noventa e cinco (195), acompanhada pelos sopranos que dobram as notas de apoio, aonde a construção melódica conduz nossos ouvidos a possíveis modos, mas devido à curta duração das frases e a ausência de intervalos harmônicos diferentes de oitava, apenas nos levam a conjecturas sobre possíveis modos.

Neste caso poderíamos dizer que a melodia escrita sobre o texto “*et resurrexit*” fosse pertencente a um modo Jônio ou Mixolídio de Ré, repousando sobre o terceiro grau do modo. Assim como a melodia sobre o texto “*Et ascendit in caelum*” seria pertencente ao modo Lídio sobre Mi, repousando sobre o quarto grau do modo. É importante notarmos que neste momento a polifonia continua existindo, mas não através de um sistema temperado e sim na conjunção entre as linhas melódicas dos baixos e sopranos e dos tenores e contraltos que estão falando o texto litúrgico simultaneamente.

Do compasso cento e noventa e seis (196) até o fim do Credo, a grande quantidade de cromatismos e apojeturas melódicas dificulta a compreensão harmônica, pois cria inúmeras falsas relações. Contudo utilizando nossa audição e observando a construção melódica de cada voz para compreender este trecho final, podemos notar que as sopranos possuem a única linha deste trecho final que apresenta uma construção regular a partir do segundo tempo do compasso cento e noventa e sete (197).

Tomando por base esta linha, podemos observar a formação de uma escala modal pelos pontos de repouso da melodia, excluindo as apojeturas e cromatismos. Neste caso poderíamos dizer que estamos lidando com o modo Eólio de Lá. Esta afirmação em um primeiro momento parece mais imposta por nossa vontade de elucidar o desenvolvimento musical do que por provas encontradas junto ao emaranhado de dissonâncias e cromatismos. Mas se notarmos que as notas pertencentes ao texto “*in remissionem*”, tanto nos sopranos como nos contraltos entre o segundo tempo do compasso cento e noventa e seis (196) e o segundo tempo do compasso cento e noventa e sete (197), momento este não pertencente a regularidade da construção melódica da linha das sopranos, formam uma escala menor melódica de Lá. Durante os últimos compassos do credo, podemos encontrar nas sopranos um possível modo Eólio ou Dórico de Lá, sobreposto às dissonâncias, talvez sendo justificável concluirmos que isto seria alguma afirmação do modo final. Modo este que termina o credo sem que haja qualquer estranhamento após tantas mudanças.

Durante a utilização dos cromatismos e apojeturas deste trecho final do Credo a compositora continua a utilizar o paralelismo, trazendo desta forma a característica caixara utilizada inicialmente a um desenvolvimento muito mais amplo do que as relações originais.

1.4.2.4. **Sanctus**

A quarta parte da missa, assim como foi observado na última seção da parte anterior, terá como sistema harmônico a relação de escalas modais com um cromatismo constante. Contudo é possível notar o cromatismo utilizado de forma diferente da parte anterior.

Posto isso, novamente devemos utilizar nossa audição para tentar buscar características que possam vir a explicar determinados procedimentos. Após observarmos e ouvirmos diversas vezes esta parte, concluímos, apesar da notação musical não nos elucidar sobre qual a função da figura inicial, localizada no primeiro compasso entre os tenores e baixos do coro, a presença de um certo padrão sonoro. A sonoridade intervalar de sexta Maior indo cromaticamente para uma sexta menor estava presente em todo o Sanctus com algumas pequenas variações.

Ao seguirmos este caminho de busca por toda a parte podemos dizer, que além do cromatismo e das escalas modais, a compositora usa ostinato construído sobre sonoridades intervalares com amplitude entre uma sexta menor e uma sétima Maior. Isto não significa que outros intervalos deixem de ser usados, mas dentro deste ostinato que é utilizado como linha guia para condução musical não há uma amplitude maior.

Estamos lidando com a sonoridade e não com sua forma escrita, pois em diversos momentos podemos observar, pela notação musical, os intervalos presentes enarmonizados. Na análise completa, utilizaremos a distância intervalar entre parêntese quando sua representação musical escrita for enarmonizada.

Baseados nas constatações acima, verificamos o Sanctus possuir três seções, estando a primeira seção localizada entre os compassos um (1) e trinta e nove (39), a segunda seção nomeada de transição, situada entre os compassos quarenta (40) e cinquenta e seis (56) e a última seção localizada entre os compassos cinquenta e sete (57) e noventa e cinco (95).

A primeira seção do Sanctus pode ser subdividida em duas subseções, sendo a primeira subseção encontrada entre os compassos um (1) e vinte e cinco (25), enquanto a segunda permanece entre o compasso vinte e seis (26) e trinta e nove (39).

A primeira subseção desta parte da missa inicia-se apresentando o ostinato ao qual nos referimos anteriormente, durante 15 compassos. Esta repetição já atrai nossos ouvidos para a sonoridade intervalar de sexta maior indo cromaticamente para uma sexta menor, e vice-

versa, mostrando- nos ser esta figuração uma base para todo o Sanctus. No compasso quatro (4) os sopranos introduzem uma melodia que se conectará com os contraltos no compasso quinze (15) perdurando até o compasso dezenove (19). Podemos notar que esta melodia foi construída dentro de um modo Eólio ou Frígio de Sol #.

Devido à repetição do ostinato nas linhas das vozes masculinas e os baixos manterem como nota mais grave um *Mí*, sentimos que todo este trecho, apesar do cromatismo do ostinato, poderia ser colocado dentro do modo Jônio de *Mí*. Porém ao notarmos a movimentação melódica da linha dos baixos no compasso dezesseis (16), sentimos haver uma mudança.

Observando a forma com que as linhas das sopranos e contraltos foram construídas, podemos notar que a ausência de determinados graus do modo, permite o uso das notas presentes como forma de conexão com outros modos quando o ostinato se movimenta. Desta forma o repouso da melodia sobre a nota *Dó #* permite que consideremos estes quatros compassos da melodia dos contraltos como sendo pertencentes a possíveis modos Jônio ou Lídio de *Ré*.

Com intuito de preparar o início de próxima subseção, lentamente o ostinato começa a apresentar uma pequena alteração em sua composição, partindo agora de uma sonoridade intervalar de sétima menor indo para uma sexta maior. No compasso vinte e seis (26) a segunda subseção da primeira seção do Sanctus mantém a utilização do ostinato, agora levemente modificado, enquanto as vozes femininas sobrepõem- se executando um pequeno dueto.

A fim de manter o interesse do ostinato e a movimentação musical podemos notar que a linha dos baixos começa a se movimentar cromaticamente, enquanto a compositora ajusta as sonoridades de sétima e sexta dentro do ostinato. Mais uma vez a ausência de determinados graus dos modos deixam algumas possibilidades em aberto. Entre os compassos vinte e seis (26) e vinte e oito (28), tanto as melodias das vozes femininas assim como a nota pedal dos baixos pertencem ao modo Lócrio de *Ré #*, modo este que se liga imediatamente ao modo Frígio de *Mí* entre os compassos vinte e nove (29) e trinta e sete (37).

É interessante notar que nos compassos trinta (30) e trinta e um (31) a movimentação dos baixos para a nota *Sí b* não é sentida como estranha, pois embora as melodias das vozes femininas sejam pertencentes ao modo Frígio de *Mí*, no momento em que há a mudança das

linhas dos baixos, o quinto grau do modo não é utilizado pelas mulheres, permitindo assim que os baixos façam uma conexão com o modo lócrio de *Mí*, mesmo que brevemente retornando ao modo Frígio, assim que abandonam a nota. Contudo no quarto tempo do compasso trinta e um 31, na linha dos contraltos, encontramos uma nota *Mí b* que aparentemente não pertence a nenhum dos modos citados. Por estarmos tratando de uma única aparição e em um breve momento, decidimos por classificá-la apenas como sendo uma condução cromática, com intuito de gerar dissonância com a voz dos sopranos.

Da mesma forma que notamos, no final da primeira subseção, uma alteração na relação intervalar do ostinato, como preparação para a mudança musical, verificamos nos dois últimos compassos da primeira seção do Sanctus, compassos trinta e oito (38) e trinta e nove (39), nova alteração no ostinato. Desta vez a amplitude intervalar passa a ser entre sétima maior e sétima menor.

Entre os compassos quarenta (40) e cinquenta e seis (56), encontraremos o que foi nomeado por nós de transição. Esta seção central do Sanctus foi assim nomeada por trabalhar unicamente com a variação dos ostinatos, sobre a linha dos baixos, conduzida cromaticamente, com mudança no tratamento do ostinato muito mais rápida do que apresentada anteriormente, despertando a sensação de movimentação.

Com a entrada dos contraltos como parte integrante do ostinato, a localização auditiva da sonoridade do ostinato torna-se um pouco obscurecida. Contudo a análise da partitura permite-nos registrar a relação intervalar, antes mencionada, mantida presente, assim como podemos notar a breve transferência da sonoridade, que até então era pertencente às vozes masculinas, para entre os baixos e as contraltos.

Entre os compassos quarenta (40) e quarenta e nove (49), a relação intervalar do ostinato mantém-se entre os homens, passando para os contraltos e os baixos entre os compassos cinquenta e um (51) e cinquenta e quatro (54), retornando para os tenores nos compassos cinquenta e cinco (55) e cinquenta e seis (56), onde novamente o ostinato serve de conexão para o início da última seção do Sanctus.

Assim como a primeira seção do Sanctus, esta última seção também pode ser dividida em duas subseções, estando a primeira subseção da terceira seção localizada entre os compassos cinquenta e sete (57) e setenta e um (71); e a segunda subseção da terceira seção, encontrada entre os compassos setenta e dois (72) até o fim.

A primeira subseção da terceira seção inicia com as mesmas características do início do Sanctus, inclusive repetindo o mesmo ostinato e possuindo a melodia principal dos sopranos construída sobre um modo Eólio ou Frígio de Sol #, enquanto cria a relação com a linha dos baixos originando um modo Jônio de Mí. A novidade neste trecho fica por conta da mudança de registro vocal, neste caso tendo os tenores como linha mais grave do ostinato e a presença dos contraltos complementando as sonoridades intervalares de sexta.

Entre os compassos sessenta e nove (69) e setenta e um (71), observamos, ao contrário das demais vezes, onde havia uma alteração no ostinato preparando o início de uma nova seção ou mudança musical, aqui além da alteração na sonoridade do ostinato, vemos as notas do ostinato tornando parte do todo, gerando por três compassos o modo frígio de Sol #, contrariando a tendência inicial do modo Jônio de Mí. Contudo o curto período de tempo não é suficiente para mudar a predominância do modo inicial. Prova disto é, ao iniciarmos a última subseção do Sanctus no compasso setenta e dois (72), a melodia dos sopranos mantém-se quase completamente sobre o modo jônio de Mí.

Neste último trecho do Sanctus é importante verificarmos a utilização de pequenos artifícios para concluir o Sanctus sobre um modo final diferente do predominante. Como feito anteriormente, aqui podemos encontrar a sonoridade intervalar movimentando-se entre vozes e sendo alterada mais rapidamente, com intuito de criar movimentação, localizado entre os compassos setenta e cinco (75) e setenta e seis (76), entre as vozes dos contraltos e dos tenores. Também é notado tanto a linha dos baixos, a partir dos compassos setenta e seis (76), quanto a linha dos contraltos, a partir do quarto tempo do compasso setenta e oito (78), movimentar-se de forma cromática e longa, conduzindo toda a sonoridade musical, mesmo que permeado de dissonâncias.

A melodia dos sopranos mantém-se sobre um determinado modo, contudo chama a atenção a presença de algumas notas estranhas. Referimo-nos aqui à nota *Sí b* encontrada entre os compassos setenta e seis (76) e setenta e oito (78), na linha dos contraltos e entre os compassos oitenta (80) e oitenta e um (81), na linha dos sopranos.

Em primeiro momento essas notas não fazem parte da sonoridade intervalar do ostinato, do cromatismo ou do modo da linha da soprano. Mas se observarmos os últimos cinco (5) compassos do Sanctus e notarmos os mesmos estarem sobre o modo Eólio de Ré, poderemos justificar as notas *Sí b* mencionadas como sendo uma forma de antecipação do modo final. Assim agindo, como preparação para a mudança do modo, mesmo tendo passado

a maior parte do Sanctus sobre outros modos, a conclusão sobre o modo Eólio de Ré não nos soará brusco.

1.4.2.5. **Benedictus**

A penúltima parte da missa é a menor parte de todas, contudo apresenta o sistema harmônico mais complexo de todos. Ampliando as dissonâncias e cromatismos, a compositora opta por se opor ao máximo da simplicidade harmônica modal, encontrada nas citações caíçaras de partes anteriores. Trabalha basicamente com texturas sonoras no Benedictus. Auditivamente é possível reconhecer a existência de certos centros modais, contudo a grande presença do cromatismo, aliado a ausência de notas chaves e inserção de dissonâncias em meio a notas sustentadas, chega a nos criar dúvidas a respeito de diversas afirmações que faremos a seguir. O reconhecimento de certos padrões, baseados em ideias anteriormente utilizadas pela compositora em outras partes da missa, levam-nos a crer estarmos corretos em nossas hipóteses analíticas.

O Benedictus pode ser dividido em duas seções, sendo a primeira localizada entre os compassos um (1) e quarenta e um (41); e a segunda seção entre os compassos quarenta e dois (42) até o fim.

Por estarmos lidando com uma composição onde o fator primordial é a textura sonora, claramente poderemos observar a predominância da homofonia. Esse fato inevitavelmente obriga a que diversas ferramentas composicionais sejam utilizadas simultaneamente. A intersecção das mesmas será o fator conectivo para que não haja quebras bruscas durante o desenvolvimento musical.

Iniciando esta parte da missa, é possível localizar dentro da textura vocal três (3) objetos composicionais. Primeiro e mais destacado objeto na sonoridade é o cromatismo que pode ser encontrado, por exemplo, na linha dos contraltos entre os compassos um (1) e quatro (4).

Pela sustentação contínua de algumas vozes, qualquer movimento que se faça torna esta movimentação destacada, mesmo que se trate de um cromatismo. Acrescido ao fator movimentação, o fato de os contraltos serem a única voz a cantar com texto aumenta o destaque sobre a linha. Isso não impede que o cromatismo deixe de ser notado, ao transferir a movimentação cromática para o *divisi* do segundo tenor, locado entre os compassos cinco (5) e dez (10) e cantando em *boca chiusa*.

Apesar do destaque da linha dos contraltos, é possível dizermos que a sonoridade criada ao redor do cromatismo pode ser pertencente a um modo. Entretanto a estagnação de movimentação e ausência de alguns graus do modo, inicialmente nos direciona a optar por um modo Eólio ou Dórico de Lá. Assim que os contraltos abandonam o cromatismo temos então a confirmação de um possível modo Eólio de Lá.

A utilização novamente dos modos de maneira mais obscurecida pode por sua vez ser considerado como o segundo objeto dentro das sonoridades desta parte.

Ainda observando os primeiros compassos notamos duas notas, Dó dos primeiros tenores e Mí dos sopranos, mantendo sustentadas por mais tempo do que as demais notas nas linhas melódicas. Esse fato serviu para chamar-nos a atenção sobre sua sonoridade. Sonoridade esta que possui uma relação intervalar de terça e nos encaminhou ao tratamento dos intervalos de sexta da parte anterior da missa, visto que a inversão intervalar da terça é a sexta, além de ser uma característica do canto caíçara a dobra em terças.

Seguindo estas duas notas pudemos notar a inserção do Mí *b* nos sopranos no compasso oito (8), e ,apesar de não pertencer ao modo proposto, poderia ser justificado do ponto de vista do paralelismo intervalar de terça com os tenores. Este paralelismo inicialmente é posto em segundo plano, devido à falta de movimentação, mas ao localizarmos sua transferência para o naipe dos tenores entre os compassos dez (10) e quinze (15), novamente em sua posição intervalar de sexta, permite- nos propor que o paralelismo seja o terceiro objeto trabalhado dentro das texturas sonoras.

Em meio ao paralelismo e o cromatismo ainda podemos detectar um segundo modo utilizado neste início do Benedictus. Estamos nos referindo a um possível modo Frígio ou Lócrio, situado entre os compassos oito (8) e onze (11), nas linhas dos sopranos e contraltos. Entretanto ao alcançar a nota Sí *b* no compasso doze (12) na linha das sopranos, confirma a presença do modo Frígio de Mí. Neste ponto podemos dizer que uma pequena subseção introdutória encerrou- se no compasso quinze (15).

Confirmando nosso ponto de vista sobre a utilização do paralelismo, podemos verificar durante todo o restante da primeira seção do Benedictus, o encontro das vozes masculinas utilizando paralelismo, mas desta vez a compositora amplia o tratamento deste objeto servindo- se do cromatismo como fator primordial para o paralelismo na condução de movimentação musical, enquanto as vozes femininas trabalham com os outros objetos

anteriormente citados. Entretanto isto não significa dizer que durante a escrita das vozes masculinas o paralelismo seja literal e irrestrito, pois do contrário não haveria interesse na movimentação e a intenção provável da compositora seria o de manter até certo ponto esta movimentação em segundo plano.

Por sua vez ao voltarmos nossa atenção para a retomada dos contraltos, no terceiro tempo do compasso quinze (15), localizamos um trecho musical composto sobre um possível modo Jônio ou Lídio de Dó, que se estenderia até o compasso vinte e seis (26) na linha dos contraltos. Porém este trecho possuiria uma pequena extensão ao ser transferido para a intervenção das Sopranos entre os compassos vinte (25) e vinte (28), e a nota Sol # do início da frase não seria selecionada para o modo.

Neste ponto voltamos nosso olhar para a melodia do Soprano solo. Observando a construção da primeira frase, contida entre os compassos vinte (20) e vinte e seis (26), a insistente repetição de uma única nota, apenas realizando saltos de oitava e a aparição uma única vez de uma nota Fá #, leva- nos a crer que a melodia poderia ter sido construída sobre diversos modos, Jônio, Dórico, Lídio, Mixolídio e Eólio sobre a nota Mí.

Se considerarmos como parte integrante do modo, inicialmente proposto para a linha dos contraltos, a nota Fá # seria a pista para afirmarmos que ambas as linhas, assim como a intervenção das sopranos do coro, teriam sido compostas sobre o modo Lídio de Dó.

Entre os compassos vinte e sete (27) e trinta (30) nas linhas dos contraltos do coro, a construção melódica sobre um modo é abandonada para a reutilização do cromatismo, agora levemente mais destacado devido ao acréscimo de um *divisi* nos contraltos. Este *divisi*, apesar de muito brevemente, é tratado com um movimento paralelo juntamente com o cromatismo, mostrando novamente como a compositora utiliza de forma simultânea suas ferramentas composicionais.

Seguindo novamente pela frase melódica principal, entre os compassos vinte e seis (26) e trinta e dois (32) nas linhas do contralto solo, do Soprano solo e do Tenor solo, observaremos linha melódica com uma construção possivelmente pertencente ao modo Frígio de Mí, mas com a presença da nota Ré #, externa ao modo, o que será considerado como apoiatura e poderia ser vista como uma breve conexão com o cromatismo existente na linha das contraltos do coro, localizados no mesmo compasso.

Entre os compassos trinta e três (33) e quarenta e um (41) a construção musical, baseada em modos, é quase abandonada por completo, pois a linha melódica principal, localizada entre as linhas do Soprano solo e do Tenor solo, simplesmente se mantém sobre a mesma nota, apenas alternando o ataque da nota. Neste ponto, auditivamente, poderíamos considerar existir algum modo de Dó #, porém uma única nota deixaria em aberto esta ideia, pois poderíamos estar lidando com todos os modos existentes. Desta forma, com uma única nota na melodia principal, sendo sustentada pela movimentação cromática paralela das vozes masculinas do coro, a primeira seção do Benedictus é encerrada.

A segunda seção do Benedictus inicia-se com as mesmas ideias e ferramentas do começo desta parte da missa, inclusive as mesmas notas. A única mudança está na textura, pois desta vez o *divisi* dos tenores do coro deixa de existir para ser executado pelos baixos do coro cantando não mais em *boca chiusa*. Mas com a mesma letra dos contraltos, dando ênfase à letra e deixando a sonoridade de terça existente entre os sopranos e os tenores mais a mostra do que na seção inicial.

Entre os compassos quarenta e três (43) e cinquenta e quatro (54) é possível notar predominância na construção musical sobre o modo Eólio de Lá, enquanto a utilização do cromatismo e do paralelismo ficam em segundo plano. Aqui poderíamos dizer que apesar de a compositora utilizar as mesmas ferramentas do início da parte, o foco se tornou outro, pois agora notamos uma retomada da sonoridade modal para concluir esta parte sem que a liberdade harmônica, tanto do cromatismo como do paralelismo, nos mantivesse sem pontos de referência.

As entradas consecutivas das linhas melódicas dos tenores, dos contraltos e das sopranos do coro, entre os compassos cinquenta e cinco (55) e sessenta e um (61), sugerem pertencer ao mesmo modo, apesar de cada uma das linhas utilizar uma nota de repouso. Mas ao observarmos mais atentamente iremos verificar que a entrada dos sopranos sobre a nota Sol# apresenta uma divergência na escolha do modo deste trecho. Posto isso, podemos concluir que a compositora utilizou dois modos simultâneos sem que eles fossem distantes entre si, ou seja, enquanto a maior parte deste trecho pode ser colocado dentro do modo Frígio de Mi, a entrada dos sopranos sugere-nos modo Jônio ou Mixolídio de Mi. A ausência de graus dos modos e o breve tempo de aparição fazem com que esta mistura não seja sentida como abrupta e sim como um grande bloco dominante que virá a preparar a retomada do modo final da parte.

Entre os compassos sessenta e dois (62) e sessenta e seis (66) encontramos o trecho final do Benedictus que nos apresenta uma construção musical sobre o modo Eólio de Lá, com a inserção de conduções melódicas cromáticas. Por estarmos lidando com o trecho final é de se esperar uma conclusão auditiva. Diferentemente do resto do Benedictus, onde a condução cromática muitas vezes afastava nossa audição dos modos, aqui a mesma é utilizada para reforçar o modo criando uma cadência sobre o primeiro grau do modo, fazendo desta forma que não haja dúvidas sobre sua conclusão. Neste ponto é interessante notarmos como a compositora utiliza as ferramentas modais e cromáticas para atingir o que quase seria uma tonalidade. A pouca utilização do cromatismo com a mesma intenção musical dos modos, faz-nos acreditar que a única intenção deste trecho seria realmente criar uma sonoridade conclusiva ao final do Benedictus, criando desta forma um retorno ao início, mesmo que durante a parte intermediária o paralelismo e o cromatismo tivessem nos afastado do início.

1.4.2.6. **Agnus Dei**

O Agnus Dei, última parte da missa, apresentará uma construção harmônica levemente diferente das demais partes, pois claramente podemos notar uma preocupação maior com o tratamento contrapontístico do que com a condução harmônica. Por estarmos lidando com a parte final da missa, poderemos encontrar diversas características de outras partes da missa, como por exemplo, o uso de certa simplicidade harmônica vinculada ao uso do instrumental típico caíçara. Esta simplicidade também se apresentará de forma levemente alterada quando comparadas as citações literais encontradas nos Gloria e no Credo.

Ao considerarmos a predominância contrapontística desta parte da missa, sendo utilizada com desenvolvimento cromático pequeno sobre possíveis materiais modais, obtemos uma sonoridade quase que tonal, pois em diversos momentos podemos ouvir encadeamentos de acordes que poderiam ser explicados se postos em vista de uma tonalidade. Mas ao verificarmos que a notação dos mesmos não corresponde aos possíveis centros tonais, enfrentamos um dilema analítico sobre a forma como devemos descrevê-los.

Segundo a compositora em entrevista, muitas vezes sua preocupação não estava na explicação teórica para o uso de determinados procedimentos musicais, mas sim na resultante sonora que viria a ser utilizada. Por isso decidimos manter nossa linha analítica onde reconhecemos possíveis ferramentas e objetos que foram utilizados como fonte base para a criação musical. Todavia isto poderá muitas vezes deixar de explicar determinadas notas ou

frases musicais que não sejam pertencentes ao grupo predominante, soando as vezes como interferências.

O Agnus Dei inicia-se com escrita melódica em fugato, nas vozes das sopranos seguidas pelos tenores, que poderia ser colocado como pertencente a um modo Dórico ou Eólio sobre Ré. Contudo a entrada das demais vozes já nos mostra que o material central deste início poderia ser descrito como sendo o modo Eólio de Ré. Novamente lembramos que a técnica contrapontística deste início, acrescido de pequenos cromatismos, direciona-nos a um encadeamento tonal, contudo isso não se suporta se observamos as falsas relações criadas pelos mesmos cromatismos, mas sentimos que os apoios do modo são alterados criando esta sensação de encadeamento. Isto pode ser visto, por exemplo, na frase dos baixos localizada entre os compassos oito (8) e dez (10), onde é possível ouvir uma frase sobre um modo lócrio de Sí, mas como esta frase não se concretiza como ponto forte da condução melódica de outras vozes, acabamos considerando a mesma como forma de ligação com a frase dos contraltos iniciada no compasso nove (9), que nos sugere um modo dórico de Ré.

O surgimento da nota Sí *b* nos compassos seguintes novamente leva nosso pensamento ao modo Eólio sobre Ré, anteriormente descrito, mas novamente a condução contrapontística começa a nos sugerir outros modos. A não utilização da nota Sí entre os compassos quatorze (14) e dezesseis (16) deixa em aberto uma dúvida onde poderíamos novamente considerar estes compassos como sendo pertencente a dois modos, o Eólio ou o Dórico sobre a nota Ré.

Nos próximos compassos a utilização de uma construção melódica escalar ajuda a sentirmos a sonoridade musical como se fosse um encadeamento tonal, como é possível notar na condução melódica da linha dos baixos entre os compassos dezoito (18) e vinte e seis (26). Nestes compassos podemos encontrar nos baixos uma construção onde seriam contemplados os modos Eólio e Dórico de Lá, os modos Jônio, Dórico, Mixolídio e Eólio de Sol, assim como o modo Eólio de Ré. Porém se voltarmos nossa atenção para as vozes femininas entre os compassos dezenove (19) e vinte e quatro (24), devido a sustentação da nota Mí nos sopranos teremos a sensação de estarmos lidando com um modo Frígio de Mí, enquanto as vozes masculinas através da construção escalar dão- nos a sensação de movimentação harmônica.

Quebrando este tratamento mais contrapontístico, baseado em construções escalares, a compositora inicia a utilização do paralelismo cromático nos compassos vinte e cinco (25) e vinte e seis (26) entre as vozes corais. Estes compassos possuem ainda uma função de ponte

para o novo tratamento musical e para isso o paralelismo que será utilizado nos compassos seguintes é diluído entre as vozes, originando paralelismo entre duas vozes enquanto cria um movimento contrário com as outras.

Entre os compassos vinte e sete (27) e trinta e sete (37), podemos notar que o paralelismo cromático torna-se fonte geradora de condução harmônica, enquanto uma condução mais linear do cromatismo é trabalhada texturalmente entre as linhas dos tenores e da soprano solo. Assim que o soprano solo inicia uma nova frase juntamente com o tenor solo no compasso trinta e três (33), o paralelismo é deslocado para as vozes masculinas do coro a fim de complementar a condução harmônica.

Usando a frase dos solistas como fator conectivo a compositora apresenta a melodia solista contida entre os compassos trinta e três (33) e trinta e sete (37), em um possível modo Frígio ou lócrio sobre Fá #, modo este que será confirmado como Frígio de Fá # na segunda frase solista entre os compassos trinta e oito (38) e quarenta e um (41).

Este modo sobreposto às dissonâncias sustentadas, resultantes do paralelismo cromático, possuem a função de geração de tensão de dominante que será resolvida no compasso quarenta e dois (42), quando temos a retomada do instrumental caixara e a clara audição de resolução sobre um acorde de Sí menor.

A partir deste ponto a reutilização dos instrumentos típicos traz a construção harmônica a uma condução mais simples em oposição ao cromatismo anteriormente usado. É possível notar que, através da condução de acordes pouco dissonantes, a compositora trabalha os modos como se fossem acordes encandeando uma tonalidade, mas novamente a ausência de certas notas não nos permite dizer que estamos trabalhando com tons, mas sim com texturas modais.

O mais expressivo neste ponto é a sobreposição de modos e ou de acordes que acabam por criar as dissonâncias necessárias para conduzir harmonicamente a música. Como sendo o primeiro trecho a retomar os instrumentos, localizado entre os compassos quarenta e dois (42) e quarenta e seis (46), a condução harmônica dá-se de forma tranquila sobre o modo Eolio de Sí. Em seguida, entre os compassos quarenta e sete (47) e cinquenta e um (51), podemos notar um trecho trabalhado sobre um modo Jônio ou Mixolídio de Sol. Tais modos mantêm-se ambíguos apesar da rápida aparição da nota Fá #, como nota de passagem no

compasso quarenta e sete (47) e que ainda pode ser ouvido como parte integrante do modo anterior.

O coro, apesar de manter as notas do modo que são utilizadas pelos instrumentos, soa como sendo um fator separado, devido ao ritmo deslocado. Dá- nos a audição de que o coro está retomando um acorde de Sí com função de Dominante, enquanto a rabeca mantém o primeiro grau do modo de Sol, fazendo desta forma que a mudança para o modo seguinte de Mí, no compasso cinquenta e quatro (54) não seja sentida como brusca. A viola caipira por sua vez dá o suporte necessário às vozes corais ao confirmar o modo de Sí Frígio sobreposto ao modo de Sol da Rabeca.

Entre os compassos cinquenta e quatro (54) e cinquenta e nove (59), já sobre um modo de Mí, enquanto o coro trabalha um possível modo Frígio ou Eólio de Mí, juntamente com a viola, a rabeca através de um motivo ondulatório, no compasso cinquenta e seis (56) fornece a confirmação do modo Frígio de Mí. Imediatamente após esta confirmação, a construção melódica da rabeca é alterada propondo- nos um modo jônio ou lídio sobre Mí, unicamente na Rabeca, enquanto as demais vozes do coro, bem como a viola irão trabalhar outros modos.

Sustentado por um pedal sobre a nota Sí na linha dos baixos, que perdura desde o compasso cinquenta e um (51), a compositora retoma a sonoridade dominante de um acorde de Sí Maior nas vozes centrais do coro. Agora encontra-se acrescido do cromatismo ligado ao movimento paralelo, intercalado com o movimento contrário, localizado nos compassos sessenta e um (61) e sessenta e dois (62), que poderia sugerir o uso de três modos sobre a nota Sí, sendo eles os modos Jônio, Lídio e Mixolídio de Sí.

Ampliando a sobreposição de modos distintos e o contraponto na sonoridade maior do coro, a viola, nos compassos sessenta e um (61) e sessenta e dois (62), mantém a possibilidade de três modos também sobre a nota Sí. Neste caso, o modo Dórico, o Frígio e o Eólio.

Entretanto a mudança na direção da movimentação do cromatismo central do coro, nos compassos sessenta e três (63) e sessenta e quatro (64), transforma o acorde dominante novamente em primeiro grau do modo. Mais uma vez dá- nos a sensação tonal sobre os modos. Esta troca de acordes entre Sí Maior e Mí menor permanecerá por mais três (3) compassos. Nos compassos sessenta e cinco (65) e sessenta e seis (66) a sobreposição de modos distintos deixará de existir entre a rabeca e a viola, para se manter unicamente entre as

vozes e os instrumentos, retomando todos aos mesmos possíveis modos Frígio ou Eólio sobre Mí no compasso sessenta e sete (67).

Entre os compassos sessenta e oito (68) e setenta e um (71), observamos a utilização dos modos obedecendo a uma condução cromática, a fim de criar uma sonoridade cadencial para o modo que encerraria a seção de reutilização dos instrumentos no Agnus Dei. A sobreposição de modos, assim como suas intersecções, foram as formas que a compositora utilizou para mesclar o tratamento modal ao cromatismo, obscurecendo a sensação tonal criada anteriormente.

Na segunda metade do compasso sessenta e oito (68) nas vozes do coro, a fim de concluir a alternância maior/ menor descrita anteriormente, amenizando-a para a entrada da condução cromática, é possível encontrarmos uma breve retomada do acorde de Sí que poderia ser encaixada dentro dos modos Jônio, Lídio e Mixolídio, desta vez sobreposta a terminação dos possíveis modos Frígio e Eólio sobre Mí do compasso anterior, mantidos pelos instrumentos.

Seguindo a sequenciação cromática e retomando a participação de todos sobre um mesmo modo, encontramos o modo Jônio sobre a nota Dó no compasso sessenta e nove (69). Imediatamente após, a compositora novamente sobrepõem duas possibilidades modais, entre os instrumentos e as vozes, gerando tensão de dominante pelo acúmulo de dissonâncias, que pode ser visto a partir da segunda metade do compasso setenta (70) até o compasso setenta e um (71). Nesse ponto as vozes corais mantêm-se trabalhando com poucas notas que poderiam ser pertencentes aos modos Dórico, Frígio e Eólio de Dó #, enquanto os instrumentos mantêm-se sobre um modo de Dó # Lócrio. Finalmente um claro modo Dórico de Ré é alcançado, localizado entre os compassos setenta e dois (72) e o primeiro tempo do compasso setenta e nove (79), concluindo de forma totalmente modal a participação dos instrumentos no Agnus Dei.

Encerrando a missa a compositora retoma o início contrapontístico do Agnus Dei no compasso setenta e nove (79), novamente trabalhando a escrita em fugato e construções escalares, acrescido de pequenos cromatismos para sustentar a alternância de dois possíveis modos predominantes deste final, assim como criar uma sonoridade de condução tonal que nos remete à uma cadência, concluindo desta forma a missa sobre um possível modo Dórico ou Eólio de Ré.

1.5. Aspectos relativos às intensidades

Voltando nossa atenção aos aspectos relativos às intensidades sonoras na obra, inicialmente nos proporemos a listá-las em uma tabela com o intuito de facilitar a visualização da variação e a utilização das mesmas no conjunto da missa, assim como em suas partes individualmente. De forma geral, a compositora utiliza ampla gama de intensidades durante a obra. Observando a gradação dinâmica geral da Missa, podemos dizer que a compositora emprega dinâmicas básicas entre “*ppp*” e “*fff*”, seguindo a ordem abaixo apresentada em gradação da menor intensidade para a maior.

Menor - *ppp* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff* *fff* - Maior

Na tabela abaixo podemos observar quais dinâmicas são utilizadas em cada parte da missa. Contudo prevendo a existência de possíveis relações nas utilizações das dinâmicas entre os conjuntos pertencentes à instrumentação, decidimos dividir esta tabela entre coro, solistas e instrumentos.

Tabela 3 – Dinâmicas utilizadas na obra separadas por movimentos e grupos.

Parte	Coro	Solistas	Instrumentos
<i>Kyrie</i>	<i>pp-p-mp-mf-f</i>	<i>p-mp-mf-f</i>	<i>não utilizados</i>
<i>Gloria</i>	<i>pp-p-mp-f-ff</i>	<i>mp-mf-f-ff</i>	<i>mp-ff</i>
<i>Credo</i>	<i>ppp-pp-p-mp-mf-f</i>	<i>ppp-mp-mf-f-ff</i>	<i>pp-mp-mf-f-fff</i>
<i>Sanctus</i>	<i>ppp-pp-p-mp-mf-f-ff</i>	<i>não utilizados</i>	<i>não utilizados</i>

<i>Benedictus</i>	<i>ppp-pp-p-mf-f</i>	<i>p-mp-mf-f-ff</i>	<i>não utilizados</i>
<i>Agnus Dei</i>	<i>pp-p-mp-mf-f-ff</i>	<i>mp-mf-f-ff</i>	<i>pp-mp-mf-f</i>

Embora a tabela mostre em quais partes de cada conjunto existe gama maior de dinâmicas, não nos permite observar como as dinâmicas foram utilizadas no contexto musical. Contudo podemos chegar a algumas informações ao analisar a tabela.

Pela simples observação da tabela, podemos dizer que a maior gama de dinâmicas utilizada em uma parte dá-se no Credo. Porém se tomarmos por foco os conjuntos internos, verificaremos a maior gama dinâmica ocorrendo no coro do Sanctus. Possivelmente esta amplitude dinâmica deva-se ao fato desta ser a única parte da missa estritamente coral. A dinâmica pode ter sido usada de forma mais detalhada para gerar contraste e variação sonora dentro do conjunto.

Por outro lado, a parte da missa que apresenta a menor gama de dinâmicas é o Kyrie. Mas novamente se considerarmos os conjuntos internos, notaremos que os instrumentos do Gloria são os que apresentam a menor gama de dinâmicas. Embora os solistas do Gloria possuam a mesma amplitude dinâmica que a utilizada pelos instrumentos desta parte, consideramos a menor quantidade de dinâmicas utilizadas para classificar esta gama como sendo a menor da tabela.

Outra informação que podemos retirar da tabela é que existe predominância na utilização de dinâmicas de média intensidade para intensidade forte, sendo as dinâmicas mais frequentes, em um contexto de utilização de ferramentas composicionais, *mezzo-piano*, *mezzo-forte* e *forte*. Contudo isto não quer dizer que estas dinâmicas sejam predominantes musicalmente, pois a tabela não considera a quantidade de vezes que cada dinâmica é utilizada dentro de cada parte.

Ainda verificando dados que acabam por ser mais estatísticos do que musicais, podemos notar a compositora utilizando menos dinâmicas de extremidade na obra.

Possivelmente para que as mesmas tenham uma função maior junto a um ápice musical, ou, pra que o efeito gerado por elas seja agregado a um conteúdo semântico do texto.

Durante toda a obra é possível encontrar variações de intensidades com uma dinâmica de passagem, assim como com uma dinâmica de contrates. De forma geral as indicações de intensidades da missa, em sua maioria, possuem dinâmica de passagem, porém este perfil pode se alterar dependendo da parte da missa a qual nos referimos. Por este motivo descreveremos como estas variações são utilizadas em cada parte a fim de compreendermos melhor como a compositora utiliza essa ferramenta composicional para expressar suas intenções.

O Kyrie, como mencionado anteriormente, possui uma construção melódica ondulatória que, em sua maioria movimenta-se por graus conjuntos, gerando movimento sem quebras, a fim de, musicalmente, criar o ambiente religioso proposto no andamento, assim como dar certa tranquilidade ao texto. Desta mesma forma, as variações de intensidade do coro desta primeira parte acontecem predominantemente por uma dinâmica de passagem sobre indicações de baixa intensidade, como *pianíssimo*, *piano* e *mezzo-piano*.

Ao observarmos a função dos solistas nesta primeira parte, notaremos que além de possuírem função explicativa, uma vez que são os únicos a cantarem em português nesta primeira parte, desenvolvem-se por uma dinâmica de contrates. Não apresentam uma construção melódica constantemente repetida, como ocorre no coro, e sempre se sobrepõem aos demais, exatamente, pela parada do movimento ondulatório do coro. Desta forma a dinâmica de intensidade nos solista também segue o processo de contrates, se analisado de forma vertical.

Enquanto o coro trabalha com uma variação dinâmica predominantemente sobre intensidades baixas e forma de passagem, a inserção dos solistas é utilizada com uma dinâmica de contraste, ampliando o foco não somente para a linha melódica solista como para seu texto.

Outra indicação que corrobora esta nossa observação é o primeiro solo do Kyrie localizado no compasso vinte e um (21) na linha do contralto solo (Figura 86). Este é o primeiro local em que encontramos uma indicação de dinâmica *mezzo-forte*, enquanto o coro até então só havia trabalhado dentro de um âmbito de *pianíssimo* à *mezzo-piano*, com

permanência predominantemente sobre intensidade de *piano*, gerando contraste imediato em termos de intensidade.

The image shows a musical score for three vocal parts: Alto Solo (A. S.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Alto Solo part begins at measure 21 with the instruction 'Alto Solo' and '(Canto di glote)'. It features a 'Recitativo' section marked 'mf' (mezzo-forte) with a triplet of eighth notes. The lyrics are 'Se - nhor ten - de pie - da - de - de nós'. The tempo changes to 'a tempo'. The Tenor (T.) and Bass (B.) parts also begin at measure 21. The Tenor part has a 'Recitativo' section marked 'p' (piano) and 'a tempo', with the instruction '[sempre pianissimo]' (always pianissimo). The lyrics are 'son - Ky - i - rie'. The Bass part has a 'Recitativo' section marked 'p' and 'a tempo', with the instruction '[sempre pianissimo]'. The lyrics are 'son - Ky - i - rie'. The score uses various dynamic markings (mf, p, pp) and tempo markings (a tempo) to indicate changes in intensity and speed.

Figura 86: Aspectos relativos a intensidades 1.

Outro ponto aonde pode ilustrar esta característica de utilizar a variação de intensidades, através de dinâmica de passagem, observando horizontalmente, e ao mesmo tempo utilizar variação de intensidade por meio de dinâmica de contraste, se observado verticalmente, está localizado entre os compassos cinquenta e dois (52) e sessenta e oito (68). Neste ponto o coro mantém-se trabalhando sobre variações pequenas de intensidades, enquanto o tenor e o baixo solistas cantam sobre notas longas com uma intensidade forte, contrastando com todo o coro.

Entretanto não podemos deixar de mencionar que a variação de intensidade com uma dinâmica de passagem, também ocorre nas vozes solistas. Assim como a localizamos de forma horizontal no coro, também devemos busca-la horizontalmente nos solistas. Isto pode ser visto entre os compassos setenta e nove (79) e noventa e um (91), na linha do baixo solista, aonde claramente o solista trabalha seus dois recitativos e a conclusão das frases sobre um decrescente de intensidade, dando assim um caráter de passagem as intensidades utilizadas.

No coro por sua vez também não podemos deixar de mencionar a utilização da variação de intensidade com dinâmica de contraste. No compasso setenta e dois (72) nas

linhas corais (Figura 87), é possível encontrar um momento aonde todas as vozes passam ou do silêncio para uma intensidade forte, ou de uma intensidade baixa de *piano* para *forte*, gerando um contraste imediato assim como a delimitação de um ápice dinâmico no coro.

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) is shown, starting at measure 70. The Soprano part (S) begins with a forte (*f*) dynamic and an expressive marking. The Alto part (A) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Tenor part (T) begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The Bass part (B) begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: Soprano: Ky - ri - e Ky - rie - e -; Alto: e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - ; Tenor: son Ky - rie e - ; Bass: Ky - rie.

Figura 87: Aspectos relativos a intensidades 2.

Na segunda parte da missa, em contraposição ao Kyrie, a compositora trabalha predominantemente a variação de intensidade com uma dinâmica de contrastes. Assim como na primeira parte a movimentação ondulatória conduzia a uma variação de passagem, a construção em blocos da segunda parte conduz a uma variação por contrastes imediatos. Isto pode ser notado também pela distancia maior entre as intensidades que são utilizadas entre cada bloco. As mudanças dão-se de forma mais abrupta, causando desta forma imediata mudança de caráter musical.

Podemos ilustrar este modo de utilização contrastante das intensidades apenas observando o trecho localizado entre os compassos quarenta e oito (48) e cinquenta e sete (57) nas linhas corais. Neste ponto claramente observamos um primeiro bloco cantado pelos

sopranos e contraltos do coro com uma intensidade *forte*, entre o compasso quarenta e oito (48) e o primeiro tempo do compasso cinquenta e dois (52), imediatamente contrastados por um segundo bloco cantado pelos tenores e baixos do coro, entre o segundo tempo do compasso cinquenta e dois (52) e o compasso cinquenta e sete (57), com intensidade de *mezzo-piano*.

Este contraste de intensidade agrega-se aos contrastes do texto, que no primeiro bloco está em português e no segundo, em latim. Outro fator claro destes contrastes dá-se na utilização da viola caipira, pela utilização de blocos na construção musical.

A segunda parte da missa em seu início tem a viola com a dinâmica “*ff*”, intensidade esta que até então não havia sido utilizada, o que apesar da interrupção entre as partes da Missa, ainda gera um contraste com o final da parte anterior. A reutilização da viola, entre os compassos noventa e seis (96) e cento e dez (110), causa imediato contraste de intensidade com a seção anterior do coro, entre os compassos sessenta e nove (69) e noventa e cinco (95), que são cantados sob intensidade baixa de *pianíssimo*. Este contraste novamente é agregado à outra mudança, neste caso à mudança de andamento entre as seções.

Assim como podemos localizar variações de intensidades com dinâmicas de contraste na primeira parte da missa, utilizando predominantemente variações por meio de dinâmica de passagem, nesta segunda parte também é possível encontrarmos o contrário.

Entre os compassos cento e vinte e três (123) e cento e trinta e três (133), nas linhas corais, podemos notar uma variação de intensidade por dinâmica de passagem que ocorre tanto pela forma e pelas linhas melódicas com que são construídas, quanto pelas dinâmicas indicadas.

A seção que se encerrou no compasso cento e vinte e dois (122), acabou com uma indicação da compositora de *pianíssimo*. A construção das linhas melódicas vocais dos quatro compassos seguintes, iniciando-se em regiões graves indo a regiões médias e se sobrepondo umas as outras, com uma conclusão da linha dos sopranos em região aguda, naturalmente gera um crescendo gradual na intensidade da obra. Fato que poderia ser considerado como dinâmica de passagem (Figura 88). Isto somado ao fato do coro cantar simultaneamente nas vozes masculinas, acrescidos dos contraltos, com intensidade *forte*, no compasso cento e trinta e dois (132), sob um *fortíssimo* dos sopranos, não nos gera sensação de contraste.

Comprovando a construção melódica conduziu o processo de variação de intensidade, apesar das próprias indicações de intensidades deste trecho nos indicarem a ocorrência do mesmo.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a section titled "Calmo, Solene". The tempo is marked as 123 (♩ = 69-72). The score includes dynamic markings (f, mf, mp, p, ff) and lyrics in Portuguese. The lyrics are: "Só vós sois San - to, só vós o_al - tis-símo Jesus Cris - to - - - - - tô" and "Só vós sois San - to San - to - - - - - Cum Sancto spi-ri-tu". The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 123 and the second system starting at measure 123. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

Figura 88: Aspectos relativos a intensidades 3.

Assim como ocorreu com outros aspectos analisados, aonde notamos as semelhanças entre a segunda e a terceira parte da Missa, o Credo também apresenta predominância na utilização de variações de intensidade por meio de dinâmicas de contraste. Contudo nesta parte a presença das variações de intensidade por meio de dinâmicas de passagem é consideravelmente maior do que na parte anterior, aonde as localizamos mais pelas construções melódicas do que pelas próprias indicações.

A variação de intensidades por meio de contraste no Credo, novamente pode ser relacionada com a clara construção em blocos das seções musicais, bem como pela utilização dos instrumentos com forma separada das vozes. Podemos notar isso nos compassos vinte e sete (27) e vinte e oito (28), aonde a introdução instrumental encerra-se com um *forte* na percussão, sob notas acentuadas, enquanto o recitativo inicia-se com intensidade de *mezzo-forte* em região vocal média, abruptamente recebendo novamente os instrumentos. Desta vez todos juntos (rabeca, viola e tambor), com intensidade *forte* no compasso trinta e seis (36), criam imediato contraste com a voz solista.

Este contraste irá se repetir nos compassos cento e vinte e quatro (124) e cento e vinte e cinco (125), porém com o início de uma nova seção com o coro, no compasso cento e trinta e dois (132) e com a intensidade baixa de *piano*. Neste ponto o contraste dinâmico também ocorre entre os solistas e as vozes corais, mas de forma muito amena.

Em oposição às seções anteriores desta parte da Missa, aonde as variações de intensidade por contraste entre solistas e instrumentos eram constantes, podemos observar, na seção que está contida entre os compassos cento e trinta e dois (132) cento e oitenta e um (181), a compositora utilizando variações de intensidade por meio de dinâmicas de passagem. Isto o faz dentro das vozes corais, como método predominante. Ainda é facilmente perceptível, não só pelas indicações de intensidade como também pela atenção com que a compositora oferece às intensidades, ao repetir os textos e as figuras rítmicas nas vozes.

Observando as indicações de intensidade desta seção podemos notar uma movimentação ondulatória dentro das intensidades. É possível verificar através de movimentação crescente e decrescente, com amplitude maior sempre na direção da diminuição da intensidade, a compositora encerrando esta seção com intensidade baixíssima de “*ppp*”, sem que tenhamos percebido qualquer mudança brusca na intensidade.

Entretanto imediatamente após, no compasso cento e oitenta e dois (182), a compositora quebra esta condução de passagem ao utilizar o extremo de contraste de intensidade, ao inserir a percussão com uma intensidade altíssima de “*fff*”, retomando a condução predominante desta parte da missa com variações de intensidade, através de dinâmicas de contrastes até o final do Credo (Figura 89).

180 *ppp* Solene (♩ = 112)

T. S.

180 *ppp* Solene (♩ = 112)

S.

180 *ppp*

A.

180 *ppp*

T.

180 *ppp*

B.

180

Tambor

Solene (♩ = 112)

fff

Figura 89: Aspectos relativos a intensidades 4.

O Sanctus, quarta parte da missa, retoma como no Kyrie a predominância da variação das intensidades por meio da dinâmica de passagem. Por um lado, visa criar contraste com as partes anteriores e por outro, cria semelhança com a parte inicial da missa, gerando uma linha condutora geral, em termos de utilização das intensidades.

Assim como nas partes anteriores a construção musical em bloco foi fator importante na utilização das variações através de contraste, a construção melódica continua. Com ostinatos e graus conjuntos é fator determinante na utilização das variações de intensidades através de dinâmica de passagem.

A opção da compositora de utilizar somente o coro para esta parte, provavelmente explica a grande variação na amplitude das intensidades utilizadas, elevando desta forma, do ponto de vista dinâmico, o grau de complexidade apresentado até então.

Como mencionado anteriormente, esta parte da missa apresenta a maior variação de intensidades em um único conjunto, ocorrendo entre “*ppp*” e “*ff*”, que se apresenta sempre através de dinâmica de passagem. Gera mais um fator que, agregado ao ritmo e a condução harmônica, concretizam um ambiente musical mais tranquilo e contínuo, focalizando o texto e sua compreensão.

Posto isto, as pequenas variações de intensidades existentes entre as linhas em um mesmo momento poderiam ser justificadas, pois o único contraste de intensidade que ocorreria seria apenas para diferenciar as linhas melódicas principais das linhas com ostinatos e notas longas, que sustentam a base harmônica desta parte.

Um exemplo desta ocorrência está localizado entre os compassos um (1) e cinco (5), onde os sopranos iniciam com intensidade de *mezzo-piano* sobre condução dos tenores e baixos que se mantêm em *pianíssimo*. Porém a constante repetição das notas dos sopranos faz com que este contraste não seja demasiado grande a ponto de interromper a dinâmica de passagem, ou mesmo, o início da linha melódica dos contraltos no compasso quinze (15). Entrada esta que, apesar de ser a primeira aparição dos contraltos nesta parte da missa e vir do silêncio, não leva a contraste, pois é colocada como continuação da linha dos sopranos, sendo atingida na mesma nota e com gradação de intensidade idêntica aos sopranos que os precederam.

Esta dinâmica de passagem torna-se mais visível entre as linhas melódicas principais, exatamente pela maior movimentação das mesmas em oposição aos ostinatos e notas longas da base, como podemos observar nos compassos vinte e seis (26) e vinte e sete (27) (Figura 90). Nesse ponto a imediata repetição da linha melódica dos contraltos, executada em região vocal média, nos sopranos, dá-se uma oitava acima em região vocal média aguda, naturalmente justificando o aumento na gradação da intensidade de *mezzo-forte* para *forte*, sem criar contraste.

Figura 90: Aspectos relativos a intensidades 5.

Conduzindo as variações de intensidade de forma sempre lenta e passageira, a compositora atinge o ápice da intensidade desta parte da Missa, no compasso setenta e seis (76), com um *fortíssimo* para regressar, de forma tranquila, para seu oposto, no final do Sanctus, em “*ppp*” sem criar contrastes entre as intensidades.

Nesta parte da Missa, a utilização de garfos de *crescendo* e *decrescendo*, assim como as próprias indicações escritas de *crescendo*, possuem importância muito maior do que nas demais partes, pois estas indicações terão a responsabilidade de conectar as intensidades sem que haja quebras bruscas. Desta forma, ao reconhecermos os pontos de partidas e chegadas das dinâmicas, o cálculo para a execução dos mesmos deverá ser mais preciso, a fim de evitarmos “buracos” na parte como um todo.

A quinta parte da missa, bem como o Sanctus, apresenta predominância no emprego da variação de intensidades por meio de dinâmica de passagem. Da mesma forma que o Credo apresentava semelhança na predominância de variações de intensidade com o Gloria, mas também mostrava maior concentração de uso da variação oposta, o Benedictus faz o mesmo com variações de intensidades iguais ao Sanctus, mas em concentração maior, na presença de variações de intensidades através de dinâmicas de contraste.

O contraste de intensidades nesta parte por sua vez, não se dá dentro das linhas melódicas, mas sim entre as linhas corais e as linhas solistas em sua maioria. Isto significa a existência de contrastes entre as próprias linhas corais, mas a amplitude desses contrastes não se compara à amplitude das intensidades com os solistas. Podemos notar isso nos compassos quarenta e um (41) e quarenta e dois (42) (Figura 91), quando a intensidade *forte* das linhas das vozes masculinas do coro é interrompida pela mudança brusca de intensidade, gerada pela

técnica de *boca chiusa* nos tenores e sopranos do coro, acrescido da indicação de *pianíssimo* nos sopranos. Fato que, apesar de não existir nos tenores, conduz-nos a realizar a mesma intensidade, pois não seria coerente termos duas linhas com mesmas técnicas e intensidades diferentes, causando divergência na sonoridade, além do que não estariam respeitando a indicação de “como no início”, onde as linhas com *boca chiusa* utilizam intensidade igual ao executarem esta técnica.

The musical score for six voices (S. S., T. S., S., A., T., B.) is shown. The score is divided into two systems, each starting at measure 40. The first system (measures 40-43) features a *ff* (fortissimo) dynamic for the Soprano Soprano (S. S.) and Tenor Soprano (T. S.) parts, with the instruction "COMO NO INÍCIO" above the Soprano Soprano part. The Soprano (S.) part has a *pp* (pianissimo) dynamic and the instruction "boca fechada" (closed mouth). The Alto (A.) part has a *mp* (mezzo-piano) dynamic and the instruction "Religioso". The Tenor (T.) part has a *f* (forte) dynamic and the instruction "boca fechada". The Bass (B.) part has a *f* (forte) dynamic. The second system (measures 44-47) features a *pp* (pianissimo) dynamic for the Soprano (S.) and Tenor (T.) parts, with the instruction "boca fechada" below the Tenor part. The Alto (A.) part has a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The Bass (B.) part has a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The lyrics "ras" are under the Soprano Soprano part, and "de - o" are under the Tenor and Bass parts. The lyrics "Be - ne - di -" are under the Alto and Tenor parts, and "Be - ne -" are under the Bass part.

Figura 91: Aspectos relativos a intensidades 6.

Este contraste não é maior do que o contraste de intensidade criado pelas linhas solistas e as linhas corais. No compasso trinta e quatro (34) (Figura 92), por exemplo, temos o

soprano e o tenor solistas atingindo intensidade de *fortíssimo* sobre as linhas do coro, que se mantiveram em *piano* e apenas neste momento transitam para *mezzo-forte*.

33 *ff*
S. S. tu - ras, nas al - tu -

33 *ff* *cresc.*
T. S. tu - ras nas al - tu - ras Ho -

33
S.

33
A.

33 *mf*
T. sis de - o

33 *mf*
B. cel - sis de - o

Figura 92: Aspectos relativos a intensidades 7.

Porém devemos lembrar que estas variações de intensidades através de dinâmica de contraste não são predominantes nesta parte da missa e isso ocorre dentro das linhas que estamos considerando contrastantes.

Vejamos as linhas corais localizadas entre os compassos vinte (20) e quarenta e um (41). Apesar de se apresentarem de forma lenta e alongada, podemos notar que o coro sai de intensidade baixa de *piano* para *forte*, sem que ocorram mudanças bruscas ou interrupções, caracterizando a dinâmica de passagem. Isto também acontece entre os compassos cinquenta e

cinco (55) e sessenta e seis (66), aonde por meio da inserção vocal intercalada do coro, a variação da intensidade passa de *mezzo-forte* para *forte*, e através de garfos de decrescendo retornam todos a uma intensidade de *mezzo-piano* para encerrar a parte.

O Agnus Dei, parte final da missa, apresenta equilíbrio grande entre utilização das variações de intensidades com dinâmicas de passagem e variações com dinâmicas de contraste. Contudo, ainda assim, podemos perceber pequena predominância nas variações de intensidade através de dinâmicas de passagem.

Como mencionado em outros aspectos, o Agnus Dei é o momento onde a compositora utiliza diversas ferramentas apresentadas anteriormente, com a possível intenção de criar uma ligação entre as partes, assim como chegar a uma conclusão das propostas anteriores.

Do início do Agnus Dei até ao compasso vinte e cinco (25) apenas o coro está cantando e a compositora basicamente só utiliza variações por meio de passagem, como fora utilizado anteriormente em partes como o Kyrie, o Sanctus e o Benedictus. Logo no compasso vinte e seis (26) a compositora quebra esta utilização criando um contraste estritamente de intensidade, visto que tanto o texto como o as notas são repetidas, e a intensidade instantaneamente muda de *mezzo-forte* para *pianíssimo* (Figura 93).

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in treble and bass clefs. At measure 25, the dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). At measure 26, the dynamics change to *pp* (pianissimo). The lyrics 'De - i' and 'paz' are written below the notes. The score shows a clear contrast in intensity between the two measures, with the *pp* measure being significantly softer than the *mf* measure.

Figura 93: Aspectos relativos a intensidades 8.

Entre os compassos vinte e sete (27) e trinta e oito (38) a compositora emprega a disposição de variações, já encontrada no Kyrie (Figura 94). Se analisarmos horizontalmente as intensidades, perceberemos uma dinâmica de passagem, porém se o fizermos verticalmente, encontraremos uma dinâmica de contrastes, entre as linhas solistas e as linhas corais.

Em escala menor o contraste vertical também acontece entre a linha dos tenores do coro e as demais linhas corais, entre os compassos vinte e sete (27) e trinta e dois (32).

The musical score for Figure 94 consists of five staves, each representing a different vocal part: S.S. (Soprano Solista), T.S. (Tenor Solista), S (Soprano Corista), A (Alto Corista), and T (Tenor Corista). The score begins at measure 27. The S.S. staff starts with a *mp* dynamic, followed by *mf* and *f*, and ends with *ff* *intenso*. The T.S. staff is mostly silent, with a *ff* *intenso* entry at the end, marked 'Tenor Solo'. The S and A staves start with *pp* dynamics, followed by *p* and *f*. The T staff starts with a *mf* dynamic. The lyrics for S.S. are 'A-gnus De-i' repeated three times. The lyrics for S and A are 'cor-dei-ro de Deus' repeated three times. The lyrics for T are 'paz' repeated three times. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 94: Aspectos relativos a intensidades 9.

A partir deste ponto o coro mantém-se em amplitude de intensidade pequena variando pouco entre *piano*, *mezzo-piano* e *mezzo-forte*, até o compasso setenta e dois (72). Aqui podemos encontrar um contraste de intensidade dentro do coro, no qual todas as linhas do coro atinge intensidade *forte*, após vários compassos de *mezzo-piano* e *piano* (Figura 95).

The image displays a musical score for a vocal ensemble and instruments, specifically focusing on measures 71 and 72. The parts are arranged vertically as follows:

- Soprano (S):** Treble clef, starting at measure 71 with a half note G4, followed by a half note A4 in measure 72. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the staff in measure 72.
- Alto (A):** Treble clef, starting at measure 71 with a whole rest, followed by a half note G4 in measure 72. A dynamic marking of *f* is placed above the staff in measure 72.
- Tenore (T):** Treble clef, starting at measure 71 with a whole rest, followed by a half note G4 in measure 72. A dynamic marking of *f* is placed above the staff in measure 72.
- Bass (B):** Bass clef, starting at measure 71 with a whole rest, followed by a half note G3 in measure 72. A dynamic marking of *f* is placed above the staff in measure 72.
- Viola C. (Vla C.):** Treble clef, playing a series of chords. The lyrics "paz" and "a" are written below the staff. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 72.
- Rabeca (Rb.):** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 72.
- Tromba (Tb.):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 72.

The lyrics "a" and "paz" are repeated across the vocal parts and the Viola C. part.

Figura 95: Aspectos relativos a intensidades 10.

No trecho localizado entre os compassos quarenta e dois (42) e setenta e um (71), o coro mantém-se em variação de intensidade por dinâmica de passagem, tendo como único contraste a Rabeca, a viola e a percussão, que são reinseridas na obra, exatamente com uma variação de intensidade de dinâmica de passagem. Mas criam uma dinâmica de contraste se comparada verticalmente com o coro, assim como foi feito em compassos anteriores entre o coro e os solistas.

Do compasso setenta e dois (72) ao compasso setenta e oito (78), este contraste entre coro e instrumentos deixa de existir, pois ambos alcançam seus ápices e unem-se na mesma intensidade para decrescer e concluir esta seção em *pianíssimo* sob uma fermata.

Do compasso setenta e nove (79) ao final da Agnus Dei, a compositora apenas utiliza a variação de intensidades por meio de dinâmica de passagem. Agora a gradação segue sentido ascendente de *mezzo-piano* para *forte*, concluindo a obra com um *forte* suspenso por uma fermata em todo o coro, gerando um contraste de intensidade com o início da obra que possuía entradas intercaladas das vozes com intensidade baixa em *pianíssimo*.

Após observarmos de que forma as intensidades são utilizadas na Missa, bem como suas variações, concluímos que as mesmas estão bem fundamentadas e suas funções, sejam apenas relativas ao contraste, como criar uma dinâmica de condução; que devem ser respeitadas, pois é possível notar o controle que a compositora possui sobre as mesmas e a alteração injustificada acarretaria desconexão das estruturas das intensidades com outros aspectos, os quais claramente seguem um padrão e/ou uma linha condutora geral na obra.

As dinâmicas indicam uma determinada intensidade a ser seguida e compõem um grupo de informações, juntamente com andamento, ritmo e harmonia, que nos mostram como a compositora criou este quadro, aonde a imagem representa seu pensamento a respeito de uma obra. Essa poderia ser uma conexão entre uma estrutura musical tradicional (a missa) com influências folclóricas do povo que a cantam, aproximando desta forma a Missa da realidade vivida pelo povo.

Contudo, apesar de respeitarmos as indicações de intensidades escritas pela compositora, notamos, no manuscrito da Missa, que alguns pontos aparecem sem uma indicação de intensidade, desencadeando dúvida a respeito de como deveria interpretar aquele determinado trecho, porém é possível deduzirmos qual deveria ser a intensidade a ser executada, exatamente pela análise realizada das intensidades e pela compreensão do aspecto conectivo existente entre as partes da missa.

Posto isso, descreveremos abaixo quais são estes pontos que geram dúvidas em relação à intensidade e sugeriremos quais intensidades deverão ser executadas. Manteremos, na edição final da Missa, tais sugestões sempre entre colchetes demarcando quais intensidades são originais da compositora e quais intensidades foram por nós sugeridas.

Os pontos onde há dúvidas em relação à intensidade, em sua maioria são sempre devidos a esquecimentos, por parte da compositora na hora da escrita. Estes pontos quase sempre são claras variações de intensidade por dinâmica de contraste, onde mais de uma voz apresenta a variação, porém uma determinada voz foi esquecida no momento do preenchimento. Outros pontos, no entanto são mais suscetíveis à discussão, pois pertencem a variações de intensidades por meio de dinâmicas de passagem e não possuem conduções melódicas semelhantes que naturalmente sugiram a intensidade correta.

O primeiro ponto que podemos demarcar como momento de esquecimento, localiza-se no compasso trinta e oito (38), na linha dos baixos do coro do Kyrie (Figura 96). Neste compasso claramente notamos uma mudança na condução rítmica, melódica e textual em todas as vozes do coro, no qual todas apresentam pequena variação de intensidade para *mezzo-piano*, contudo não há indicação desta variação no manuscrito e no compasso seguinte existe uma indicação de *piano* na mesma voz. Como a dinâmica da frase era *piano*, não havia razão para que a compositora indicasse novamente a dinâmica, a menos que tivesse ocorrido uma variação. Tomando por base estas indicações e sugerimos a colocação da indicação de *mezzo-piano*.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) at measure 38. The Soprano (S) and Alto (A) parts have a melisma 'Ê' and the instruction '(Glote, como nos tipos)'. The Tenor (T) and Bass (B) parts have the text 'Chris'. The dynamic marking 'mp' is present for all parts. The Bass part has a bracketed 'mp' marking. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat.

Figura 96: Aspectos relativos a intensidades 11.

Na segunda parte da missa, nos recitativos dos compassos sessenta e oito (68) e sessenta e nove (69), nas linhas do contralto solo e soprano solo, encontramos pontos onde não há indicações de intensidades para os solos. Por estarmos tratando de recitativos com tempos variados, acreditamos que as intensidades destes dois compassos devem ser as mais naturais possíveis em termos de intensidade, onde o foco deverá ser o texto.

Como base para nossa sugestão de intensidade, observamos o primeiro recitativo desta parte da missa localizado no compasso quarenta e sete (47), no qual a compositora indica um pequeno aumento de intensidade entre as duas frases melódicas, conduzindo desta forma o recitativo a segunda parte do texto cantado na melodia. Desta forma também sugerimos que a primeira frase melódica do contralto solo inicie em *mezzo-piano*. Intensidade esta que termina a frase do coro antes de conectar o recitativo e, que receba um pequeno aumento de intensidade para *mezzo-forte* na segunda frase melódica do recitativo, conduzindo o texto a uma fluência maior (Figura 97). Contudo este aumento de intensidade não deve ser demasiado, pois o próprio fato do soprano solo cantar simultaneamente com o contralto solo, já gera um aumento de intensidade nas melodias.

The image displays a musical score for Soprano Solo (S. S.) and Alto Solo (A. S.) parts, measures 68 and 69. The Soprano Solo part begins with a dynamic marking of *[mf]* and a tempo marking of *(Canto di glote)*. The Alto Solo part begins with a dynamic marking of *[mp]* and a tempo marking of *(Canto di glote)*. The lyrics for the Soprano Solo part are: "De - us cor-dei - ro de De - us ____". The lyrics for the Alto Solo part are: "Ai, Senhor Jesus Cris-to fi-lho_u - ni-gê - ni - to SenhorDeus__ cor-dei - ro de Deus fi - lho de__Deuspai". The score is written for Soprano (S. S.), Alto (A. S.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Soprano and Alto parts are marked with *[mf]* and *(Canto di glote)*. The Tenor and Bass parts are marked with *[mp]* and *(Canto di glote)*. The score is written for Soprano (S. S.), Alto (A. S.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Soprano and Alto parts are marked with *[mf]* and *(Canto di glote)*. The Tenor and Bass parts are marked with *[mp]* and *(Canto di glote)*.

Figura 97: Aspectos relativos a intensidades 12.

Ainda na segunda parte da missa, no compasso oitenta (80), na linha dos sopranos do coro, encontramos o retorno das mesmas, após dezesseis compassos, sem nenhuma indicação

de intensidade, fato este que já justificaria alguma indicação. Observando a seção que se iniciou no compasso setenta (70) com descrição de caráter “soturno”, podemos notar que as demais vozes do coro são inseridas intercaladamente. Há sempre uma indicação de *pianíssimo*, com intuito de manter o aumento natural da intensidade sonora controlada, a fim de estabilizar a proposta inicial da seção de obscuro. Desta forma consideramos que a indicação possível para a entrada dos sopranos também deveria ser *pianíssimo* (Figura 98).

79 *[pp]*

S de nós, que ti -

79

A da - de de nós vós que ti -

79

T da - de de nós vós, que ti -

79

B da - de, pi - e - da - de, que ti -

Figura 98: Aspectos relativos a intensidades 13.

Assim como ocorreu na seção mencionada acima, o mesmo ocorre na seção coral iniciada no compasso cento e onze (111), aonde as entradas intercaladas dos tenores e baixos do coro, não possuem indicações de intensidade após diversos compassos de pausa. Mais uma vez é possível notar que a intenção da compositora é manter o ambiente sugerido pelas vozes que os precederam nesta seção. Portanto acreditamos ser correta a inclusão das indicações de intensidades iguais as indicadas pela compositora nas vozes femininas no início da seção, neste caso *forte* no compasso cento e treze (113), para os tenores do coro e novamente *forte* no compasso cento e quinze (115), para os baixos do coro (Figura 99).

113

S

mun-do, ai, a-co - lhei a nos-sa sú-pli-ca, a-co -

113

A

mun - do, ai, a-co - lhei a nos-sa sú-pli-ca, a-co -

113

T

A-co - lhei a nos-sa sú-pli-ca, a-co -

113

B

A-co -

Figura 99: Aspectos relativos a intensidades 14.

Encerrando o Gloria, ainda localizamos um ponto onde acreditamos ser útil a colocação de uma indicação de intensidade não mencionada pela compositora no manuscrito.

No compasso cento e quarenta e dois (142) na linha dos sopranos do coro, não há indicação de intensidade, diferentemente das outras vozes corais no mesmo compasso. Contudo mais uma vez observando a estrutura musical deste compasso, perceberemos que se trata de uma repetição do trecho localizado entre os compassos cento e trinta e seis (136) e cento e trinta e nove (139). O trecho segue uma dinâmica proposta pela compositora, onde a linha dos sopranos, por ser exatamente a única do coro que neste momento canta um texto diferente, neste caso o nome do Senhor em português (Jesus Cristo), além de possuir uma rítmica diferente, merece receber uma ênfase, através do aumento da intensidade sobre as demais vozes do coro, colocando a linha dos sopranos em *fortíssimo*, enquanto as demais cantam com indicações de *forte*.

Porém após a execução destes compassos, a compositora insere um pequeno recitativo falado no coro, antes de repetir esta estrutura musical. Possivelmente pelo esquecimento e por este ponto se localizar em uma virada de página do manuscrito, a compositora não tenha percebido a ausência da indicação de intensidade dos sopranos na repetição do compasso

cento e quarenta e dois (142). Portanto a fim de evitarmos que esta ênfase se perca na repetição, sugerimos a colocação da indicação de *fortíssimo* na linha dos sopranos do coro no compasso acima mencionado (Figura 100).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) at measure 140. The Soprano part has a fortissimo (fff) dynamic marking. The Alto part is marked 'SOLENE Voz falada' and has a forte (f) dynamic marking. The Tenor and Bass parts also have forte (f) dynamic markings. The lyrics are: 'Com o_es-pi-ri-to san-to, na gló-ria de Deus pai In glo-ria dei Pa -'.

Figura 100: Aspectos relativos a intensidades 15.

No Credo encontramos apenas um momento que acreditamos ser plausível da inserção de uma indicação. Este ponto localiza-se no compasso duzentos e dois (202), na linha dos baixos do coro (Figura 101). Assim como ocorreu no Gloria, onde as vozes inferiores do coro ficaram sem indicação de intensidade no início de uma seção musical que apresentava a inserção de vozes intercaladas, aqui a falha se repete possivelmente por o compasso mencionado localizar-se em uma mudança de sistema da página no manuscrito.

Da mesma forma como seguimos a indicações iniciais das demais vozes em outras seções, também consideramos que este caso deva ter a mesma solução, pois novamente a estrutura rítmica homofônica não indica que alguma voz do coro deva ter algum destaque em especial. Portanto sugerimos que a indicação de *forte* presente no início da seção nas outras vozes se repita na entrada dos baixos do coro, fazendo com que o aumento de intensidade se dê apenas pela sobreposição das vozes e não por uma indicação escrita.

201

S o - rum Dos ___ pe - ca - dos, na res - sur - rei -

201

A o - rum Dos ___ pe - ca - dos, na res - sur - rei -

201

T *f* Na ___ re - mis - são ___ Dos ___ pe - ca - dos, na res - sur - rei -

201

B *ff* Dos ___ pe - ca - dos, na res - sur - rei -

Figura 101: Aspectos relativos a intensidades 16.

No Sanctus, bem como no Credo, sugerimos a colocação de uma indicação de intensidade em apenas um compasso, ponto este localizado no compasso quarenta (40) na linha dos baixos do coro. Neste ponto as vozes masculinas, acrescidos dos contraltos, retomam o ostinato proposto desde o início do Sanctus, após uma quebra causada por uma fermata sobre uma pausa. Os tenores e contraltos apresentam uma indicação de *pianíssimo* sobre a figuração do ostinato que nos indica que os baixos também deveriam seguir esta indicação. Até este momento a figuração do ostinato apresentava-se sempre sobre linhas melódicas de notas longas, onde as intensidades das notas longas não excediam a intensidade do próprio ostinato. Contudo neste compasso o ostinato que anteriormente se apresentava em apenas duas vozes tem sua intensidade aumentada naturalmente pela dobra executada nos contraltos, o que poderia ser considerado como suficiente para mantermos a intensidade anterior dos baixos em *mezzo-piano*, mantendo de certa forma o equilíbrio da intensidade.

Porém acreditamos que ao mantermos os baixos sem indicação de intensidade neste ponto, estaremos ignorando uma pequena mudança na condução das intensidades desta parte da missa. Acreditamos ainda, por ser a única parte estritamente coral e possuir a maior variação de intensidades em um único conjunto da obra, deva possuir o maior cuidado na

execução das intensidades a fim de realmente criarmos contrastes e variações no âmbito das intensidades. Assim como acreditamos que a compositora apenas tenha se esquecido de colocar a indicação, pois os prejuízos causados pela ausência da indicação seriam maiores que os benefícios.

Outra razão que corrobora nossa sugestão de colocar uma indicação de *pianíssimo* na linha dos baixos do coro é a presença de grafos decrescente na linha dos baixos, um compasso imediatamente anterior ao discutido, o que naturalmente levaria a intensidade da linha a uma diminuição natural (Figura 102).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 39 and 40. Above the Soprano staff, there is a tempo marking: (♩ = 96-100). The Soprano staff has a whole rest in measure 39 and a half rest in measure 40. The Alto staff has a whole rest in measure 39 and a half note in measure 40, marked with *pp*. The Tenor staff has a whole rest in measure 39 and a half note in measure 40, marked with *pp*. The Bass staff has a whole rest in measure 39 and a half note in measure 40, marked with *[pp]*. The lyrics are: "San - to, ___" for Soprano, "to ___ San - to, ___" for Alto, "to ___ San - to, ___" for Tenor, and "to San - to" for Bass. There are also some markings like "8" and "39" on the staves.

Figura 102: Aspectos relativos a intensidades 17.

A quinta parte da missa por sua vez, apresenta uma quantidade maior de pontos de inserção de intensidades sugeridas por nós que as duas partes anteriores. Contudo acreditamos que a ausência das indicações, por parte da compositora, se deva na maior parte pela disposição gráfica que o manuscrito possui nesta parte, pois apresenta o acréscimo e retirada das linhas solistas em meio à música, causando certa confusão, à primeira vista, para localizar determinados pontos musicais.

A primeira inserção que sugerimos nesta parte localizar-se-ia no compasso vinte e cinco (25) na linha dos sopranos (Figura 103). Neste ponto após alguns compassos de pausa, os sopranos do coro fazem uma pequena citação ao texto cantado pelo soprano solo no compasso anterior com intensidade de *mezzo-piano*. Exatamente por se tratar de uma menção ao solo e as demais vozes estarem cantando com uma intensidade abaixo dos solistas, não faria sentido sugerirmos que a indicação de intensidade para os sopranos do coro fosse diferente da intensidade das demais vozes do coro, portanto *piano*.

24

S. S.

no - me do Se - nhor

24

A. S.

Alto Solo *p*

24

S

[p] *expressivo* Ho -

No - me do Se -

24

A

na Ho - sa - na

24

T

cel - sis in

24

B

cel - sis be - ne -

Figura 103: Aspectos relativos a intensidades 18.

No compasso trinta (30) na linha do tenor solo (Figura 104), a compositora novamente não indica uma intensidade inicial para a frase. Entretanto ao perceber que esta frase do tenor solo possui clara dinâmica de passagem, onde a mesma deveria prosseguir gradualmente, a partir da última graduação de intensidade que foi utilizada na frase anterior do contralto solo, porém sem que a frase do tenor solista estivesse abaixo da intensidade apresentada pelo coro no mesmo momento, consideramos *mezzo-piano* ser uma sugestão coerente para o início desta frase.

28

S. S. nas al - tu - ras

28

A. S. sa - na nas al - tu - ras

28

T. S. **Tenor Solo** [*mp*] Ho - sa - na nas al -

28

S. Ho - sa - na

28

A. sa - na na

28

T. cel - sis in ex -

28

B. be - ne - di - ctus Ho - sa - na in

Figura 104: Aspectos relativos a intensidades 19.

No compasso quarenta e dois (42) do Benedictus, a compositora inicia uma nova seção musical, retomando a ideia inicial desta parte da Missa, com a reutilização da técnica de *boca chiusa* nos sopranos e tenores do coro, enquanto os contraltos e os baixos do coro apresentam uma frase melódica com texto. Porém diferentemente do início desta parte, a linha melódica envolta pelas notas cantadas em *boca chiusa*, são acompanhadas por um contracanto, executado pelos baixos do coro, que no início eram pertencentes ao *divisi* inferior dos tenores e também eram executadas em *boca chiusa*. Neste ponto a compositora apenas nos indica *pianíssimo* para a linha dos sopranos do coro e *mezzo-piano* para a linha melódica dos contraltos do coro, sem colocar qualquer indicação de intensidade para os tenores e baixos do coro.

Contudo a inserção da indicação de “como no início” dá- nos a pista necessária para sugerirmos quais indicações deverão estar presente neste compasso. Assim como no início, a segunda voz, ao executar a técnica de *boca chiusa* sobre notas longas, deverá ter uma indicação igual à indicação dos sopranos, ou seja, *pianíssimo*. Enquanto os baixos do coro, por apresentarem texto na linha melódica do contracanto deverão apresentar uma indicação de *mezzo-piano*, equiparando as intensidades das linhas melódicas com textos, mantendo dessa forma um equilíbrio entre as linhas semelhante ao início, como pedido pela compositora (Figura 105).

41 **ff** *COMO NO INÍCIO*

S. S.

41 **ff**

T. S.

41 **pp** *boca fechada*

S

41 **mp** *Religioso*

A

Be - ne - di - ctus

41 **f** [**pp**] *boca fechada*

T

41 **f** [**mp**]

B

o Be - ne - di - ctus

Figura 105: Aspectos relativos a intensidades 20.

No compasso sessenta e dois (62) após a inserção de três vozes intercaladas no coro, novamente os baixos do coro não apresentam indicação de intensidade. Porém seguindo nossa linha de pensamento, onde em outras situações semelhantes, as intensidades das demais vozes sugeriam que mantivéssemos a mesma intensidade, acreditamos que este caso não seja diferente, levando-nos a sugerir a presença da indicação de *mezzo-forte* nos baixos do coro. Entretanto vale notarmos que, diferentemente de outras situações semelhantes, todas as vozes do coro acabariam por ter a mesma indicação de intensidade. Mas, neste caso, optamos por não manter a intensidade superior dos sopranos do coro, pelo simples fato de observarmos a intenção da compositora de enfatizar a linha superior, por ser a única deste momento que

canta com o texto em português, o que ampliaria no final desta parte a compreensão textual da mesma (Figura 106).

59 *f* *expressivo*

S Ho - sa - na nas al - tu - ras nas al -

59

A in ex - cel - sis in ex - cel - sis

59

T - sis in ex -

59

B in ex - cel - sis, [*mf*]

Figura 106: Aspectos relativos a intensidades 21.

O Agnus Dei, parte final da Missa, apresenta dois (2) problemas de ausência de indicações de intensidades diferentes. O primeiro, está localizado nos compassos oitenta e um (81), oitenta e dois (82) e oitenta e três (83), nas vozes dos contraltos, tenores e baixos do coro (Figura 107). É uma situação semelhante ao observado em outras partes, onde ao colocar a indicação “como no início” a compositora deixa de indicar em cada voz as intensidades desejadas. Para este problema, a solução se torna mais simples exatamente por termos tratado anteriormente desta questão e nos basta apenas observar se a repetição das indicações do início é pertinente ao trecho. Como não encontramos qualquer razão que se oponha a esta simples solução, sugerimos a inserção da indicação de *mezzo-piano* nestes compassos. Isso é uma forma de nos assegurarmos que os executantes não tenham de desviar a atenção para lembrar como havia sido pedido no início e, desta forma, facilite a execução imediata do trecho musical, permitindo que os executantes se concentrem em outros aspectos mais complexos.

79 *COMO NO INÍCIO*
a tempo
mp

S *A - gnus Dei A - gnus Dei qui*

A *pp* *[mp]*
A - gnus Dei

T *pp* *[mp]*
A - gnus

B *pp* *[mp]*
A -

Vla C. *pp*

Rb. *a tempo*
pp

Tb. *pp*

The image displays a musical score for a choral and instrumental ensemble. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Viola (Vla C.), Horn (Rb.), and Trombone (Tb.). The score is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano), and includes tempo markings like *a tempo*. The lyrics are in Latin: "A - gnus Dei A - gnus Dei qui". The score is numbered 79 at the beginning of each staff.

Figura 107: Aspectos relativos a intensidades 22.

O segundo problema desta parte refere-se à falta de indicações nas linhas instrumentais de uma forma geral. A percussão, apesar de possuir um papel relevante nesta parte, por estar presente por trinta e sete (37) compassos, possui apenas uma indicação de intensidade no final de sua aparição. Fato em oposição à rabeca que possui a mesma relevância na parte, porém possui indicações de intensidades variadas durante sua aparição, assim como a viola caipira, que por não ter sido grafada originalmente pela compositora, deixa de apresentar as indicações de intensidade.

Uma hipótese que sugerimos para a ausência destas indicações na percussão é que, exatamente pela rabeca e o tambor serem introduzidos na parte com o mesmo tamanho, com características rítmicas semelhantes e claramente formarem um pequeno grupo contrastante com o coro e o solista, ambos os instrumentos devem possuir o mesmo tratamento em relação às intensidades. Devido a uma questão gráfica e de praticidade a compositora optou por apenas indicar as intensidades na rabeca, acreditando que essa ligação entre os instrumentos seria clara o suficiente para que os músicos a percebessem e desta forma ambos executariam as mesmas indicações. Isto agregado ao fato de não termos conhecimento de existir partes em separado para os músicos, ou seja, todos executariam a música com as mesmas partituras. Como consequência teriam a possibilidade de visualizar as intensidades dos demais participantes, tendo a posição da linha da percussão imediatamente abaixo da rabeca, as indicações de intensidades da rabeca seriam suficientes para a leitura do percussionista.

Pensando desta forma, acreditamos que as indicações de intensidades da percussão devam ser as mesmas da rabeca, porém é de extrema importância que elas estejam presentes nas suas respectivas linhas a fim de evitarmos ambiguidades, gerando incoerências de intensidades, bem como facilitaria a leitura da mesma, mais uma vez permitindo que o executante volte sua atenção à outros aspectos musicais, criando desta forma uma fluência maior na compreensão de seu papel dentro do conjunto.

Portanto sugerimos a inserção da indicação de intensidade na linha do tambor no compasso quarenta e dois (42) de *mezzo-forte* (Figura 108); no compasso quarenta e seis (46) de *forte* (Figura 109); no compasso cinquenta (50) de *mezzo-piano* (Figura 110); no compasso setenta e dois (72) de *forte* (Figura 111) e no compasso setenta e seis (76) de *forte* (Figura 112).

Por sua vez, as mesmas razões utilizadas para justificar a inserção das indicações de intensidades na linha do tambor parecem válidas para a linha da viola caipira, originalmente não grafada, mas inserida pela compositora durante a execução da estreia mundial. Por esse motivo aqui apresentamos uma grafia da mesma em nossa edição. Portanto serão inseridas as mesmas indicações mencionadas para o tambor, agora para a viola Caipira.

42 (*)

Vla C. *[mf]*

42 *Sereno*
mf

Rb. *mf*

42 *[mf]*

Tb. *[mf]*

Figura 108: Aspectos relativos a intensidades 23.

46

Vla C. *[f]*

46 *f cresc.*

Rb. *f*

46 *[f]*

Tb. *[f]*

Figura 109: Aspectos relativos a intensidades 24.

50

Vla C. *[mp]*

50 *mp*

Rb. *mp*

50 *[mp]*

Tb. *[mp]*

Figura 110: Aspectos relativos a intensidades 25.

Figure 111 shows a musical score for measures 72 to 75. The score is for three instruments: Vla C. (Violoncello), Rb. (Rancho), and Tb. (Tuba). The Vla C. part consists of sustained chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The Rb. part features a melodic line with accents and a forte (*f*) dynamic. The Tb. part has a rhythmic pattern with accents and a forte (*f*) dynamic.

Figura 111: Aspectos relativos a intensidades 26.

Figure 112 shows a musical score for measures 76 to 79. The Vla C. part continues with sustained chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The Rb. part has a melodic line with accents, a forte (*f*) dynamic, and a 'rall.' (rallentando) instruction starting in measure 78. The Tb. part has a rhythmic pattern with accents and a forte (*f*) dynamic.

Figura 112: Aspectos relativos a intensidades 27.

Com estas sugestões de indicações de intensidades concluímos possíveis pontos de dúvidas referentes às indicações de intensidades ausentes na partitura, considerando que nossas sugestões não alterarão as intenções originais da compositora, mas apenas facilitarão o reconhecimento das propostas dinâmicas da obra.

De forma geral, podemos dizer que as variações de intensidades na obra possuem relação predominantemente com as sugestões textuais. Isto não significa que não seja possível encontrarmos momentos onde estas variações estejam conectadas de alguma forma com a harmonia, contraponto, direção melódica e até mesmo entre elas, se levarmos em consideração as dinâmicas de passagem e contraste. Contudo acreditamos que estas relações são secundárias se comparadas à clara relação que existe entre as intensidades e o texto.

Para que possamos entender esta relação da intensidade com a sugestão textual na primeira parte da missa é preciso que analisemos a estrutura musical, assim como a estrutura do texto.

O texto da primeira parte da missa é o menor dos textos entre as partes da Missa e consiste de três frases, sendo a última repetição da primeira “Senhor tende piedade de nós, Cristo tende piedade de nós, Senhor tende piedade de nós”. No rito católico, a primeira parte de uma missa é dedicada ao pedido de perdão ao Senhor pelos pecados cometidos, como sinal de respeito e veneração, antes que sejam feitas as súplicas ou louvações (sic). O pedido é feito em três frases, pois representa a santíssima trindade. Neste pedido de perdão existe uma pequena inflexão sobre a palavra central (Cristo) do pedido.

Pensando nisso, a compositora cria um ambiente sonoro onde a tripartição do significado do texto apresenta-se em diversos tamanhos. E é exatamente esta estrutura que servirá de base para a construção estrutural do Kyrie, assim como a relação das intensidades com o texto desta parte, ponto este que nos interessa momentaneamente. Portanto antes de comentarmos as relações das intensidades precisamos reconhecer as estruturas trifásicas na primeira parte da missa.

Observando a partitura do Kyrie de um ponto de vista mais afastado, podemos notar que existem duas entidades distintas musicalmente, o coro e os solistas. Apesar de ambas serem entidades vocais, a compositora claramente trata cada uma de forma diferente. O coro é considerado como um conjunto único que aparenta ter, à primeira vista, uma função de base ou sustentação para os solistas. E por isso, em quase toda sua extensão desta primeira parte não caberia ao coro possuir uma intensidade que sobrepujasse os solistas, justificando a predominância de intensidades baixas de *pianíssimo* à *mezzo-piano*.

Os solistas por sua vez possuem um papel de destaque pela forma como se apresentam, recitativos com texto em português sobrepostos a notas longas sustentadas do coro com amplitude melódica pequena, enfatizando o significado do texto e justificando as intensidades médias e fortes das mesmas.

Ao observarmos a utilização do texto podemos perceber que a compositora utiliza durante toda a obra o texto da missa sempre em duas línguas (latim e português). Nesta primeira parte a forma como a compositora utilizou o texto serviu- nos para compreender a

estrutura musical, já que o coro apresenta uma construção cíclica sem quebras, transformando a primeira parte em uma seção única.

Ainda com uma visão distanciada, é possível perceber que exatamente pela função de base do coro, a compositora mantém o texto em latim no coro, exceto nos momentos que iremos comentar, enquanto os solistas executam os recitativos com texto em português, tornando-se assim demarcadores de possíveis seções estruturais. Ao lembrarmos a composição em três partes do texto, começamos a encontrar diversas divisões estruturais em três partes, se tomarmos como base os solistas.

Durante a primeira parte os solistas aparecem em três momentos, onde os recitativos em português estão nas extremidades enquanto na parte central os solistas executam o texto em latim. As intensidades dos solos mantêm-se entre *mezzo-piano* à *mezzo-forte* nos recitativos, enquanto o solo central possui uma intensidade *forte*, tratamento da intensidade que nos remete a inflexão central que existe no texto.

Apesar de possuir uma característica de sustentação o coro também é utilizado dentro desta estrutura do solo, ora comentando o texto, ora complementando o texto, e é exatamente nestes momentos que o coro apresenta intensidades fortes destacando novamente o texto.

Mais uma vez, tomando como ponto de referência a diferença na utilização das línguas, podemos verificar que as notas longas dos sopranos e contraltos do coro, localizadas entre os compassos trinta e dois (32) e trinta e sete (37) (Figura 113), são um comentário ao recitativo anterior e uma forma de conectar a função do solo a base, mesmo que rapidamente.

Recitativo

The musical score is divided into two systems, measures 29 and 30. The first system (measure 29) is marked 'Recitativo'. It features three vocal parts: A. S. (Alto Solo), T. (Tenor), and B. (Baixo). The A. S. part has a melodic line with a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation, followed by a triplet. The T. and B. parts are marked *sf p* (sempre piano) and have a sustained, low-pitched line. The lyrics for measure 29 are: 'Cris - to, ten - de pie - da - de de nós Se - nhor ten-de pie-da-de de'. The second system (measure 30) continues the vocal parts. The A. S. part has a melodic line with a wavy line, followed by a triplet. The T. and B. parts are marked *pp* (pianissimo) and have a sustained, low-pitched line. The lyrics for measure 30 are: 'nós Nós De nós De nós Ky - rie - e - le - i le-i - son e - le-i - son Ky - rie e - le - i -'. The score includes dynamic markings such as *sf p*, *mp*, *p*, and *pp*.

Figura 113: Aspectos relativos a intensidades 28.

Devido à utilização do texto completo no primeiro recitativo, o comentário do coro, repetindo as palavras finais do texto, é a forma mais branda de fazer esta conexão, assim como uma citação de um processo musical caíçara, onde há o costume de se repetir as sílabas finais dos textos, segundo a compositora em entrevista.

Contudo o solo central, executado pelo tenor e pelo baixo solo, não apresenta o texto completo em latim, apenas as duas primeiras frases. A terceira frase aparece no compasso

setenta e dois (72) (Figura 114), onde o coro, em um dos poucos momentos de articulação simultânea do texto, canta a terceira frase do texto com uma intensidade *forte*. É importante mencionar que este ponto é o único ponto que o coro apresenta uma intensidade *forte*, o que os conectaria imediatamente como o solo central com intensidade *forte*, mais uma vez sendo justificado pela inflexão central do texto.

The musical score for Figure 114 shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) starting at measure 72. The Soprano part is marked *f* and *expressivo*. The Alto part is marked *mf*. The Tenor part is marked *f*. The Bass part is marked *f*. The lyrics are in Portuguese: "Ky - ri - e Ky - rie - e - le - i - son". The Soprano part has a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. The Alto part has a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. The Tenor part has a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. The Bass part has a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures.

Figura 114: Aspectos relativos a intensidades 29.

Encerrando esta conexão entre solo e coro, a compositora repete esta forma de complementação de texto do solo pelo coro, agora no recitativo final em português, onde o recitativo apresenta as duas primeiras frases do texto em português com intensidade de *mezzo-forte* e a terceira frase, localizada entre os compassos noventa e sete (97) e cento e dois (102) (Figura 115), nas vozes femininas do coro, também com intensidade de *mezzo-forte*, mais uma vez justificando o aumento da intensidade do coro através da ligação com a complementação do texto executado pelos solistas.

S *mf* *f*
 Se - nhor ten - de pie - da - de de nós _____
 A *mf* *f*
 Se - nhor ten - de pie - da - de - de nós _____
 T *mf*
 Ky - rie - e - le - i - son lei - son
 B *mf* *mp*
 Chris - te - te - Ky - rie - e - le - i -

Figura 115: Aspectos relativos a intensidades 30.

Contudo se observarmos esta primeira parte com uma visão mais voltada para os microaspectos, também poderemos localizar algumas variações de intensidades relacionadas com o texto. No compasso dezoito (18) nas vozes masculinas do coro notamos a primeira utilização de uma intensidade *mezzo-piano*, após o coro permanecer em intensidades baixas de *pianíssimo* e *piano*. Neste ponto também verificamos ser a primeira vez que o coro canta a frase central das três fases que compõem o texto (Figura 116).

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in treble clef for S and A, and bass clef for T and B. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' at the top. The score begins at measure 17. The Soprano and Alto parts have a long melisma on the word 'son' (son) with a crescendo leading to a *pp* (pianissimo) dynamic. The Tenor and Bass parts enter at measure 17 with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and an *expressivo* marking. The Tenor part has a melisma on 'son' (son) and then sings 'Chris - te e - le'. The Bass part has a melisma on 'son' (son) and then sings 'Chris - te e - le'. The score ends at measure 20. The lyrics are: 'son' (son) and 'Chris - te e - le'.

Figura 116: Aspectos relativos a intensidades 31.

Novamente a inflexão central do texto original justificaria este aumento de intensidade no coro. Desta forma podemos verificar como a inflexão do texto foi utilizada para criar as relações de variação de intensidade dentro desta primeira parte da missa.

A seguir podemos observar mais facilmente esta relação através da ilustração que considera os blocos musicais divididos por função e mostra as intensidades predominantes nos blocos, assim como suas ligações com as intensidades da inflexão do texto original em latim (Figura 117).

Figura 117: Aspectos relativos a intensidades 32.

Na segunda parte da Missa podemos notar que as variações de intensidades estão mais diretamente relacionadas com as seções musicais e com o ambiente sonoro que a compositora propõe para estas seções, induzindo uma interpretação para cada parte do texto contido em cada seção.

Conforme comentado anteriormente, a presença da estrutura da Dança de São Gonçalo conduz as seções iniciais do Gloria, da mesma forma como a estrutura do texto conduziu a composição da primeira parte da Missa. Pensando nisso as variações de intensidade apenas seguem esta estrutura, onde a viola introduz o momento de louvação com animação e com intensidade *fortíssima*, após a antífona realizada pelo tenor solista.

Interrompendo a estrutura da Dança de São Gonçalo, o coro sustentando um acorde com intensidade *forte*, prepara o dueto das sopranos. O que por se tratar de um momento claramente mais lírico, permite-se trabalhar, mesmo que brandamente, uma variação de intensidades vinculada unicamente à música e a técnica vocal, visto que a repetição do texto “*Gloria, in excelsis Deo*” sobre intensidades de *forte*, *fortíssimo* e *mezzo-forte*, conduzem a audição do público para a técnica vocal das solistas e suas habilidades de controle sobre as intensidades propostas pela compositora.

Retomando o acorde sustentado pelo coro que preparou o dueto dos sopranos, agora este mesmo acorde repete-se, com a função de religar o coro com o primeiro recitativo em português desta parte da Missa. Por possuir exatamente a função da comunicação do texto, mantém-se em uma intensidade média, papel esse referente ao mestre na dança.

O coro, respondendo ao recitativo, inicia a louvação novamente com animação em uma intensidade *forte*. Neste momento o coro é dividido em dois blocos, masculino e feminino, no qual cabe aos homens louvar através do texto em latim, enquanto as mulheres o fazem com o mesmo texto em português. Como não há mudança no significado do texto, mas apenas na língua que o expressa, a compositora opta por manter a mesma intensidade em ambos os blocos de *mezzo-piano*.

Esta seção é quebrada novamente pela inserção de um recitativo com a função de conduzir o fluxo textual e por isso volta a crescer ligeiramente, resultando em *mezzo-forte*.

Assim que o texto chega a um ponto onde percebemos não mais uma louvação, mas sim uma súplica àquele que sofreu por nós, o cordeiro de Deus, a ambiência sonora muda para uma condução mais lenta, com as vozes do coro sendo inseridas intercaladamente e em

grande parte, cantando em uníssono. Obedecendo esta nova proposta, a variação se dá imediatamente, diminuindo em todas as vozes a intensidade para um *pianíssimo*.

Após a seção soturna, a viola novamente aparece, trazendo a relação com a dança à mostra, visto que a condução musical já começava a se afastar da estrutura inicial, justificando novamente a variação de intensidade para *fortíssimo*.

Entre os compassos cento e onze (111) e cento e vinte e dois (122), diferentemente da seção soturna, em que as intensidades obedeceram a uma proposta textual, esta seção, apesar de novamente explicitar um pedido, o faz obedecendo a condução da dança, portanto animadamente, o que não o poderia ser em uma intensidade baixa.

No trecho contido entre os compassos cento e vinte e três (123) e cento e trinta e nove (139) podemos notar outra forma de relação entre a variação de intensidade e o texto (Figura 118). Assim como o texto refere-se ao Senhor como divino e sua posição nas alturas, a compositora também o eleva as alturas de uma forma física, através de uma condução melódica escalar que surge sobrepondo uma voz à outra, até uma região aguda dos sopranos do coro, simultaneamente com o texto na palavra altíssimo. A variação de intensidade também o eleva, saindo de um *piano* para um *fortíssimo* gradativamente, trazendo para o ouvinte a sensação da presença do Senhor realmente nas alturas, mostrando que a variação de intensidade pode assumir um papel ilustrativo dentro da relação com o texto.

Calmo, Solene

123 (♩ = 69-72)

S *f* *ff* (Divisi)
Só vós sois San - to, só vós o al - tis - sí - mo Je - sus Cris - to

A *mf* *f*
Só vós sois San - to San - to Cum Sancto

T *mp* *f*
Só vós sois San - to San - to Cum Sancto

B *p* *f*
Só vós sois Sa - to San - to to Cum Sancto

133
S Je - sus Cris - to Je - sus Cris - to

133
A spi - ri - tu cum san - cto spi - ri - tu in glo - ria dei Pa - tris

133
T spi - ri - tu cum San - cto spi - ri - tu in glo - ria dei Pa - tris

133
B spi - ri - tu cum San - cto spi - ri - tu in glo - ria dei Pa - tris

Figura 118: Aspectos relativos a intensidades 33.

Aqui a variação de intensidade do Gloria chega ao seu ápice, quando os sopranos do coro cantam o nome de Jesus, enquanto as demais vozes do coro mantém-se com intensidade *forte* cantando em latim o texto “*cum sancto spiritu, in Gloria dei Patris*”. Este momento de louvação extrema só é interrompido pela declamação dos contraltos do coro (Figura 119),

com intensidade média, que aparentemente possui a função de elucidar o texto latino. O texto declamado trata de uma repetição, mas desta vez traduzido para o português “com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai”.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked 140. The Alto part is labeled 'SOLENE' and 'Voz falada'. The text is in Portuguese: 'Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai'. The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'In'. The Alto part has a triplet of eighth notes. The text is in Portuguese.

Figura 119: Aspectos relativos a intensidades 34.

Imediatamente após a declamação, tanto na intensidade como na harmonia, uma última repetição do texto em latim apresenta-se simplesmente preparando o final do Gloria com todo o coro cantando em *fortíssimo* a palavra final do texto (Amem). Final este que, de certa forma, conecta todas as ideias semânticas desta parte da missa. Ora ilustradas pela utilização do texto em línguas distintas, ora pela condução melódica ou pela variação de intensidades em um mesmo trecho, em uma sonoridade de intensidade *fortíssima* para todos, gerando mais um fator conclusivo na construção musical.

Na terceira parte da missa, Credo, a construção das intensidades obedece a relações sugeridas pelo conteúdo semântico do texto. Apesar de existir a inserção de um “toque” da rabeça, a construção das intensidades nesta parte da missa não toma como ponto principal a intercalação da construção musical caíçara com uma construção musical tradicional europeia como sendo o fator determinante para a utilização da variação de intensidades.

No capítulo destinado aos aspectos timbrísticos, iremos discorrer sobre as características deste “toque” caíçara, mas por ora nos ateremos apenas a sua presença do ponto de vista de influência no processo construtivo das variações de intensidades.

Durante a presença dos instrumentos não existe nenhuma variação de intensidades dentro de suas linhas que seja justificada como sendo uma variação puramente musical, mas é possível notar a variação de intensidades nos mesmos entre determinados trechos que se justificam do ponto de vista semântico do texto executado pelo coro.

Outra relação que podemos notar na construção das variações de intensidades, dentro desta parte da missa, dá-se na utilização das duas línguas presentes no texto da missa. Porém esta se mostra discreta e em segundo plano se observado a presença da relação das variações de intensidades em concordância com o texto.

No início do Credo observamos que existe uma predominância das intensidades de *mezzo-forte* a *forte* que perduram por entre a execução instrumental e o recitativo do contralto solo até o início do dueto dos sopranos.

Aqui vale notarmos que os textos executados mantiveram-se apenas em latim, criando uma ambiência formal a música apesar da inserção das características musicais caíçaras inseridas. Esta ambiência formal começa a ser quebrada no compasso oitenta e seis (86) (Figura 120), quando o texto em português surge juntamente com uma mudança no andamento, que imediatamente nos remete a uma veneração, não somente pela redução no andamento como pela redução na intensidade, mesmo que esta seja uma variação pequena visto que a intensidade se reduz para *mezzo-piano*.

84 *f* *Calmo* (♩ = 76-80) *mp*

S.S. Cre - do Cre - do

84 *f* *mp*

S.S. Cre - do Crei-o em Deus Pa-(ai)

Figura 120: Aspectos relativos a intensidades 35.

O uso da intensidade *fortíssimo* no compasso cento e um (101) (Figura 121), corrobora nossa observação da relação texto-intensidade, pois esta é a primeira vez em que esta intensidade é utilizada nesta parte da missa e justamente quando há um aumento do andamento enquanto as solistas cantam o texto “todo poderoso”, confirmando a descrição de caráter de enérgico.

Energético (♩ = 88)

101 *ff*

S.S. To-do po-de-ro - so

S. S. To-do po-de-ro - so

Figura 121: Aspectos relativos a intensidades 36.

Desta forma a intensidade *fortíssimo* mantém-se durante o texto em latim até o recitativo do tenor solo no compasso cento e vinte e cinco (125) (Figura 122), que retoma a intensidade de *mezzo-piano* e mais uma vez retoma o texto em português, sugerindo novamente a relação da variação de intensidade com a alternância das línguas.

Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)

125 *mp* *mf*

T. S. E_em Je-sus Cris-to seu ú-ni-co fi - lho nos - so Senhor - nhor

Viola Caipira

125 **Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)**

Vla C.

125 *f* Metal/Madeira

Tb. *mp*

Obs: O solo do tenor pode ser descomprometido da medida.

Figura 122: Aspectos relativos a intensidades 37.

Contudo esta relação mantém-se novamente em segundo plano se observarmos que a repetição dos textos seguintes, agora em português, mostra uma variação de intensidades diretamente relacionadas com a semântica do texto.

Observando o texto compreendido entre os compassos cento e trinta e dois (132) e cento e oitenta e um (181), "Que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; Nasceu da Virgem Maria; Padeceu sob Pôncio Pilatos; foi crucificado, morto e sepultado", é possível notar a variação da intensidade de *piano* para *forte* e vice-versa, acontecendo concomitantemente com o significado do texto. Seu ponto mais forte se dá durante o nascimento e conseqüentemente o retorno ao ponto de menor intensidade ocorre durante a morte, tornando a dinâmica musical mais uma ferramenta de ilustração do conteúdo semântico do texto.

No compasso cento e oitenta e dois (182) encontramos um momento de variação brusca de intensidade, acarretada pela retomada do tambor em intensidade *fortíssimo* (Figura 123), assumindo neste caso um papel de anunciador do texto que se seguirá, visto que o trecho seguinte narra a ressurreição de Cristo, o que do ponto de vista semântico traz novas esperanças àqueles que por Cristo oram, justificando a retomada de intensidades fortes.

The musical score for Figure 123 consists of six staves. The first five staves are for vocal parts: T. S. (Tenor Soprano), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each vocal staff begins with a tempo marking of 180 and a dynamic marking of *ppp* (pianissimo). The tempo is also indicated as 'Solene (♩ = 112)'. The sixth staff is for the Tambor (Tambourine), marked with a 'T' in a box and a tempo of 180. It features a series of rhythmic patterns marked with '>>>>' and a dynamic marking of *fff* (fortissimo). The score is written in a single system with a common time signature.

Figura 123: Aspectos relativos a intensidades 38.

Aqui a variação das intensidades utilizadas relacionadas com a variação das línguas surge novamente com a presença de intensidades escritas para as linhas melódicas dos baixos e sopranos do coro (Figura 124). Esses cantam em latim, enquanto os tenores e contraltos do coro literalmente falam o texto em português, gerando dessa forma um contraste de intensidades causado pela forma de projeção vocal dos textos.

185 *mf*

S Tertia di - e in cael - lum - lum

185 (Voz falada)

A Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

185 (Voz falada)

T Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

185 *f*

B Et ressur - re - xit Et as - cen - dit in cael - lum e - lum

185 *mf*

Tb.

Obs: Sopranos e baixos sustentarão o som do último compasso, enquanto necessário, até o final do texto recitado por contraltos e tenores. ("Ressucitou ao terceiro diana vida eterna.")

Figura 124: Aspectos relativos a intensidades 39.

Do compasso cento e noventa e sete (197) até o final do Credo, a intensidade de *forte* se mantém, pois o texto ilustra a continuidade da vida de Cristo na concretização de vida eterna, através de ressurreição da carne e da remissão dos pecados, de forma gloriosa, e por isso a indicação de “Vivo” e “festivo” justificaria a intensidade musical.

Diferentemente do Credo, o Sanctus não apresenta uma predominância da variação de intensidades relacionadas com a semântica do texto e sim com as características harmônicas e contrapontísticas desta parte da missa. Vale notar que da mesma forma como houve uma mudança na utilização da variação de intensidades, baseadas na semântica do texto, existe uma mudança na compreensão do significado textual deste trecho da missa por parte da compositora (sic) em relação ao significado usual na liturgia católica³⁰. Não cabe a nós discutirmos os motivos que levaram a compositora a desenvolver tal convicção, portanto buscamos somente a relação entre tal postura e suas escolhas composicionais.

³⁰ No rito católico moderno se compreende a parte denominada “Sanctus” como sendo uma parte alegre da missa, pois se refere a uma nova aclamação a Deus (sic). Contudo segundo a própria compositora, esta parte da missa, lhe inspira um momento mais introspectivo e triste, o que por sua vez leva este conceito de encontro ao tratamento dado pela comunidade católica moderna. KILZA, Setti. Entrevista concedida à José Luiz Ribalta. São Paulo, 19 out. 2011.

Conforme citado anteriormente, a construção desta parte da missa apoia-se basicamente sobre uma estrutura de melodia acompanhada, onde predominantemente encontramos um ostinato servindo de sustentação para as linhas melódicas que se mantêm transitando pelas vozes corais. Justamente pela utilização desta estrutura é que podemos notar que a variação de intensidades ocorre de forma a ressaltar as linhas melódicas principais enquanto o ostinato mantém-se com intensidades inferiores. Ainda assim, é possível notar que a utilização da variação de intensidades relacionada com o texto continua presente. Mas isso só acontece quando existe uma mudança na utilização da língua cantada, vinculando dois diferentes tipos de relações entre variação de intensidade simultaneamente: uma quanto ao significado do texto e outra quanto à alternância entre o português e o latim. No compasso setenta e dois (72) (Figura 125), encontramos a intensidade *forte* no coro, enquanto o texto expressa a palavra “glória” apesar do conceito da compositora em relação ao texto ter sido exposto como triste (sic), tal fenômeno pode ser observado.

72 *f*

S

Gló - ria

72 *f*

A

De - us De - us

72 *f*

T

San - to

72 *f*

B

San - to,

Figura 125: Aspectos relativos a intensidades 40.

Mas de forma geral as variações de intensidades, nesta parte da Missa, vêm nos ajudar a localizar as linhas melódicas que necessitam destaque.

O Benedictus, assim como o Sanctus, mantém uma predominância na utilização da variação de intensidades relacionadas à construção contrapontística e harmônica. Porém nesta parte da Missa as linhas melódicas principais tornam-se mais fáceis de localizar, pois as presenças dos solistas naturalmente impõem um aumento de intensidade sobre as demais linhas corais.

Tendo desta forma uma condução mais natural para a variação de intensidades relacionada à harmonia e ao contraponto, podemos notar que novamente a variação de intensidades relacionada ao conteúdo semântico do texto surge entre os compassos vinte e seis (26) e quarenta e um (41), dentro das linhas solistas, quando observamos que ao repetir o texto “Hosana nas alturas” a compositora gradativamente aumenta a intensidade, partindo de *piano* para *fortíssimo*, transformando a variação de intensidade novamente em uma ferramenta ilustrativa do texto, dando uma sensação de elevação física ao texto cantado.

Este tipo de utilização da variação de intensidade repete-se entre os compassos cinquenta e cinco (55) e sessenta e um (61) (Figura 126), mas agregando além do aumento de intensidade e a repetição textual, a construção contrapontística em forma de fugato. Aonde a inserção intercalada das vozes do coro torna-se mais um item para ilustrar a elevação física de Cristo aos céus.

55

S

Ho - sa - na nas al -

55

A

Ho - sa - na in ex - cel - sis

55

T

Ho - sa - na in ex - cel - sis

55

B

Figura 126: Aspectos relativos a intensidades 41.

Ainda observando as relações existentes entre as variações de intensidades com outros aspectos composicionais, podemos notar, na última parte da Missa, que a relação das variações de intensidades com o conteúdo semântico do texto, deixa de se apresentar diretamente vinculada a uma determinada frase do texto, para se mostrar mais ligada à concepção geral deste último texto da Missa.

O texto da última parte da missa descreve, de forma comparativa, a morte do filho de Deus com os cordeiros que eram sacrificados como sinal de oferenda e por esta atitude demonstram a imperfeição dos homens que necessitam clamar pela misericórdia de Deus em busca do perdão pelos pecados cometidos.

Pela própria natureza do texto poderíamos supor a predominância de intensidades médias dentro desta parte da Missa, assim como momentos de intensidades fortes onde as mesmas tornam-se um fator ilustrativo de um pedido desesperado pela misericórdia divina. Esta suposição mostra-se verdadeira ao observamos o *Agnus Dei*, contudo a variação das intensidades surgem de forma gradativa e muitas vezes sobre diversas repetições de um mesmo texto, obscurecendo esta relação com o conteúdo semântico do texto. Entretanto ao notarmos esta predominância sobre a macroestrutura musical, não poderíamos deixar de comentá-la.

Posto isto, acreditamos ser correto sugerir que do ponto de vista mais próximo da estrutura musical, a variação de intensidades relaciona-se mais claramente com a construção contrapontística e harmônica, nesta parte da Missa, do que com o conteúdo semântico do texto. Isto pode ser observado nos compassos vinte e cinco (25) e vinte e seis (26) (Figura 127), aonde encontramos dois compassos idênticos, do ponto de vista rítmico e com as mesmas notas, que quebram a continuidade da construção contrapontística, gerada pelo fugato do início desta parte da Missa. Mas que apresenta duas intensidades relativamente distantes, *mezzo-forte* para *pianíssimo*, gerando desta forma um efeito musical de quebra acentuado pela variação de intensidades que se relaciona mais à condução melódica e rítmica do que ao texto.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two measures, 25 and 26. In measure 25, the dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). In measure 26, the dynamics are marked *pp* (pianissimo). The lyrics are 'De - i' in measure 25 and 'paz' in measure 26. The Soprano and Alto parts have a fermata over the 'paz' syllable. The Tenor and Bass parts have a fermata over the 'paz' syllable. The score is written in treble clef for Soprano, Alto, and Tenor, and bass clef for Bass. The key signature has one sharp (F#).

Figura 127: Aspectos relativos a intensidades 42.

Entretanto ao observarmos que a colocação desta quebra surge junto à primeira aparição do texto “paz”, fica claro que a utilização das variações de intensidades relacionadas ao conteúdo semântico do texto não deixou de estar presente apesar da predominância de outras relações.

Entre os compassos vinte e oito (28) e trinta e sete (37) (Figura 128), é possível observamos a variação de intensidade relacionada com a condução harmônica. Neste trecho, ao localizarmos o paralelismo que transita inicialmente pelas vozes femininas do coro, passando pelas vozes masculinas e retornando às vozes femininas, podemos observar variação gradativa das intensidades. Saindo de *pianíssimo* para *fortíssimo*, sobre células rítmicas idênticas que se repetem inclusive com mesmo texto, tornam a mudança harmônica o único fator gerador de interesse musical deste paralelismo e por sua vez ilustram a utilização da variação de intensidades relacionada com a construção harmônica.

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) begins at measure 28. The Soprano and Alto parts start with a *pp* (pianissimo) dynamic, followed by a crescendo to *p* (piano) and then *f* (forte). The Tenor and Bass parts enter later with a *ff* (fortissimo) dynamic. The lyrics for the Soprano and Alto parts are "cor-dei-ro de Deus", "cordeiro de Deus", and "cordeiro de Deus". The Tenor and Bass parts have lyrics "paz" and "cordeiro de Deus".

Figura 128: Aspectos relativos a intensidades 43.

No trecho contido entre os compassos quarenta e dois (42) e setenta e um (71) (Figura 129), a reutilização dos instrumentos junto ao coro mostra-se como um fator preponderante sobre a variação de intensidades. Isto pode ser percebido ao reconhecermos que as intensidades dos instrumentos diferem das intensidades utilizadas pelo coro, remetendo-nos mais uma vez à relação harmônica existente entre os instrumentos e as vozes. Contudo, ao verificarmos a conexão que ocorre tanto dos pontos de vista harmônico e rítmico, como o das intensidades, no compasso setenta e dois (72), entre instrumentos e vozes, podemos dizer que a variação de intensidades ocorridas entre os instrumentos e as vozes e sua posterior conexão com todas as linhas melódicas do coro, serviu como um dos fatores conectivos musicais, relacionando a variação de intensidades à condução harmônica.

Mas ainda vale notarmos, que da mesma forma que observamos no compasso vinte e seis (26) (Figura 127) a utilização do texto em um momento de variação de intensidade relacionada à harmonia, no compasso setenta e dois (72) novamente a utilização do texto “paz” ritmicamente sincronizado com todas as vozes remete-nos, mesmo que brandamente, a variação de intensidades relacionadas com a semântica do texto.

The musical score for Figure 129 consists of seven staves, numbered 71 to 79. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the upper staves, and the instrumental parts (Violoncello, Contrabasso, Tromba) are in the lower staves. The vocal parts sing the words 'a paz' with a forte (f) dynamic. The instrumental parts play a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 129: Aspectos relativos a intensidades 44.

A reutilização da construção contrapontística no trecho final da missa, localizada entre os compassos setenta e nove (79) e o fim da obra, novamente deixa de considerar a variação das intensidades relacionadas com o conteúdo semântico do texto, como sendo um recurso claro, comprovando novamente a predominância da relação existente entre variações de intensidades e conduções harmônicas e contrapontísticas nesta última parte da missa.

1.6. Aspectos relativos ao timbre

Neste capítulo focaremos nossa observação nos aspectos relativos aos timbres utilizados na Missa Caiçara. Isto por sua vez englobará tanto as formas quanto as vozes corais e solistas como foram concebidas na obra, assim como a utilização dos instrumentos típicos da região que serviu de inspiração para a composição desta obra. Contudo, com intuito de seguir a lógica direcional de nossa análise, optaremos por comentar as características timbrísticas dos instrumentos de acordo com a ordem de aparição dos mesmos dentro da Missa, tentando desta forma elucidar as mudanças timbrísticas que ocorrem entre as partes da obra.

A Missa Caiçara, como um todo, possui um fator timbrístico que nos serviu de motivação para a escolha desta obra como objeto de pesquisa. Referimo-nos aqui à clara utilização de características da música Caiçara juntamente com os processos composicionais da música erudita³¹. Dentre estas características podemos citar inicialmente as indicações de “canto di glote” e “glote” que aparecem junto ao recitativo do contralto solo no compasso vinte e um (21) e ao recitativo do baixo solo no compasso setenta e nove (79) respectivamente. Da mesma forma, como a indicação de “glote, como nos tipos” presente no compasso trinta e oito (38) nas vozes corais dos sopranos e dos contraltos e a utilização de glissandos e portamentos na execução dos recitativos solistas.

Começamos por tentar compreender um pouco a indicação “glote, como nos tipos” e qual sua relação com a música caiçara. Segundo pesquisa³² realizada pela compositora, durante anos de profundos estudos acadêmicos, sobre a música Caiçara, o termo *tipos* refere-se a uma corruptela do termo musical medieval *triplum* que se manteve na tradição oral Caiçara, advinda da colonização portuguesa que indicava a voz aguda. Na música Caiçara esta indicação servia não somente para indicar a voz aguda como também sugerir que, quando a pessoa a realizar a linha fosse de voz masculina, normalmente a linha deveria ser executada em falsete, mostrando uma predileção pelos sons superagudos. Normalmente a orientação de *tipos* era solicitada a um único cantador, entretanto poderiam ocorrer segundo ou terceiro *tipos*, que se sobrepunham ao grupo em intervalos de 5ª, 6ª, 8ª ou 10ª. Desta maneira está escrito entre os compassos trinta e oito (38) e quarenta e um (41) nas linhas dos sopranos e

³¹ Consideramos aqui os processos comuns ao ensino acadêmico da música erudita, advindos da tradição europeia, e não aqueles que permaneceram na prática musical cotidiana através de transferência oral não formal.

³² SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985. P. 181.

contraltos do coro (Figura 130), comprovando a inserção de uma característica vocal Caiçara dentro do contexto coral da Missa.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and starts at measure 38. The Soprano and Alto parts are marked with *mp* and have a performance instruction: "(Glote, como nos tipos)". The Tenor and Bass parts are also marked with *mp*, and the Bass part has a *p* marking. The lyrics are "Chris - te_e - le - i - son". The Soprano and Alto parts have a long, sustained note on "i" in "son", while the Tenor and Bass parts have a more rhythmic melody.

Figura 130: Aspectos relativos ao timbre 1.

Apesar de estarmos lidando com um simples intervalo de 8ª, sustentado por quatro compassos, não podemos lidar com esta sonoridade com o olhar da técnica vocal erudita, mas sim considerarmos o significado existente por trás desta indicação e consequentemente modificarmos o timbre vocal a fim de obtermos o resultado pretendido pela compositora.

Supondo a dúvida que poderia gerar esta indicação frente ao coro, a compositora escreve uma pequena orientação na partitura de como se deve pronunciar o texto após transferir a voz para a região da glote, bem como os recitativos serão executados sobre esta mesma técnica. Observemos a orientação da compositora, “Glote – Os recitativos deverão ser cantados em glote, bem arrastado o fio melódico; Ê – Deve soar como nos tipos, som intermediário entre Ê e Ô”. Após esta orientação da compositora fica claro a intencionalidade de alteração do timbre vocal a fim de obter uma sonoridade típica dos cantadores Caiçaras ao executarem o *tipe*. Contudo a falta de familiaridade com o gênero entre cantores não oriundos da comunidade Caiçara pode provocar um resultado estereotipado. Porém, em tempos de

internet, tal risco pode ser substancialmente reduzido pela escuta do som original através da consulta de gravações feitas pela compositora e que se encontram disponível no Projeto Acervo Memória Caiçara³³, também idealizado por ela. Já os recitativos anteriormente citados também devem apresentar a mesma preocupação na alteração timbrística da voz a fim de obtermos uma dualidade vocal através da intercalação de trechos corais com recitativos característicos Caiçara, mesmo que estes não apresentem uma indicação escrita de “como nos tipos.” Supomos que a simples indicação de “canto di glote” seja suficiente para conduzir o executante ao reconhecimento da mudança timbrística com sendo uma característica Caiçara.

Outro recurso utilizado nos recitativos desta primeira parte da Missa que vem a reforçar a utilização das características Caiçaras é a utilização de glissandos e portamentos vocais a fim de ilustrar a liberdade vocal típica dos Caiçaras. Em sua pesquisa³⁴ a compositora descreve a utilização dos portamentos e glissandos dentro da comunidade Caiçara como sendo uma forma de ornamentação³⁵ musical, através de sons intermediários aos sons considerados principais, neste caso, dentro do sistema temperado. Neste ponto a compositora nos adverte sobre este problema em sua pesquisa:

“É muito problemático, portanto, o critério de precisão tonal. Mesmo quando se trata da avaliação de documentos moldados no sistema tonal, como é o caso da música caiçara, é preciso não esquecer que, embora entrem em jogo matrizes da música ocidental de tradição europeia, estas são reelaboradas e adequadas a uma cosmovisão e a um sistema de compreensão muito distintos daqueles de onde se originaram. Voltando ao exemplo do músico da praia do Bonete, verifica-se que, embora a precisão por ele não corresponda àquela precisão cultuada, por exemplo, numa sala de concertos, isto não invalida a ação e a preocupação do músico ubatubano, em tentar aproximar-se de uma *precisão*, cujos limites são fixados pelo seu próprio estilo de vida (...)”³⁶

Desta forma, podemos compreender que a utilização dos glissandos e portamentos, presentes nos recitativos da primeira parte da missa, possuem uma liberdade que não deve ser confundida com descontrole vocal, mas sim como alteração na condução técnica a fim de obtermos uma mudança timbrística, que aproximaria a sonoridade solista aos cantos caiçaras

³³ ACERVO MEMÓRIA CAIÇARA. Projeto de preservação da memória Caiçara. Disponível em <<http://www.memoriacaicara.com.br/projeto.html>>. Acesso em 10 Dezembro 2011.

³⁴ SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985. p. 142.

³⁵ Ibidem, p. 195.

³⁶ Ibidem, p. 143.

enquanto as demais vozes mantêm-se sobre uma postura predominantemente mais tradicional confirmando a dualidade timbrística desta primeira parte da missa.

Na segunda parte da Missa, Gloria, logo de início é possível constatar uma alteração timbrística na música, alteração esta que se dá pela introdução da viola caipira como instrumento acompanhador. Citamos a utilização da viola caipira como alteração timbrística por se tratar de um instrumento incomum na prática vocal erudita, principalmente se buscarmos no repertório sacro. Contudo a presença da viola no repertório caçara é imprescindível, como podemos notar segundo a compositora em sua pesquisa:

“O caçara tem demonstrado que a viola é peça indispensável para os seus encontros musicais. Se nessas reuniões a rabeca e um ou outro instrumento de percussão podem não estar presentes, o mesmo não se diz da viola: não se prescinde dela. Apesar de ser a rabeca prestigiada em Ubatuba, supervalorizada e tida como instrumento mais elaborado e de mais difícil execução, e apesar de ser a percussão importante como apoio rítmico, a viola é a alma do fazer musical caçara. Sem ela, não há música coletiva possível.”^{37,38}

Ainda do ponto de vista timbrístico, a simples escolha da viola caipira como instrumento acompanhador se torna um problema pela escassez deste instrumento na forma encontrada entre os caçaras no meio musical. Este fato também se tornou um problema para os caçaras quando foi constatado pela compositora em sua pesquisa³⁹ haver uma resistência por parte da comunidade caçara em aceitar as chamadas violas “sertanejas”. As grandes fábricas de São Paulo deixaram de fabricar as violas “Caipiras” ou “Paulista”, devido ao advento da música sertaneja que despontavam nos programas de rádio da região e por este motivo garantiam aos fabricantes maior rentabilidade.

A viola caipira, ainda segundo a compositora, era um instrumento de pequenas dimensões, cintura bem acentuada e cinco cordas duplas, enquanto as violas “sertanejas” possuíam dimensões maiores, aproximando-se de um violão. A resistência da comunidade caçara em aceitar as ditas violas “sertanejas” ocorria, não pela diferença nas dimensões do instrumento, mas pela qualidade do som e diferenças timbrísticas existentes entre elas.

Para compreender melhor as características deste instrumento assim como suas origens e desenvolvimento seria necessário que desenvolvêssemos uma pesquisa onde o objeto

³⁷ Ibidem, p. 147.

³⁸ Grifo nosso.

³⁹ Ibidem, p. 155.

principal pesquisado fosse o instrumento. Por sua vez nos desprenderíamos de nosso foco inicial da pesquisa tratada aqui⁴⁰. Portanto, julgamos que estudos mais aprofundados sobre este instrumento não caberiam neste momento de nossa pesquisa e por hora nos contentaremos em relacionar a utilização do instrumento dentro do âmbito timbrístico ao qual estamos observando.

Ainda nos referindo à viola caipira, tal qual como era utilizada pelos caiçaras e que, por sua vez, deveria ser o instrumento utilizado em uma execução da obra que aqui analisamos, podemos verificar um problema secundário, mas que iria se refletir no resultado timbrístico da obra. Referimos-nos à indeterminação da afinação do instrumento, visto não ter sido encontrada na partitura da Missa nenhuma indicação a respeito da utilização de uma determinada afinação. Segundo a compositora, a afinação das violas caipiras pelos caiçaras ocorria de forma muito variável conforme podemos notar na citação abaixo:

“O Caiçara afina seu instrumento de acordo com as necessidades do momento e, como cada afinação serve, em geral, para o desempenho de várias formas musicais (já se falou antes do hábito de se conservar uma mesma tonalidade o tanto quanto possível para a execução de diferentes peças), a variedade de afinações utilizadas é bastante reduzida⁴¹”

A indeterminação do tipo afinação, assim como a substituição do tipo de viola utilizada na execução da obra, pode gerar uma divergência timbrística em relação ao resultado pretendido inicialmente pela compositora. Entretanto devido às condições adversas relativas ao instrumento desejado, assim como sua afinação, consideramos que eventuais alterações durante uma execução da obra possam ser aceitas e tomamos como suporte a ausência de maiores especificações a este respeito junto ao manuscrito da obra. Porém acreditamos que algumas informações fornecidas pela compositora⁴², sejam suficientes para nos sugerir algumas afinações necessárias para a execução desta obra.

Dentre as afinações registradas pela compositora em sua pesquisa, tomaremos como ponto de partida duas afinações que foram utilizadas para execução da Dança de São Gonçalo, visto que anteriormente já identificamos a clara inserção de procedimentos desta dança no processo composicional do Gloria da Missa. A primeira, o qual foi denominada como

⁴⁰ Para maiores informações a respeito da viola buscar NOGUEIRA, Gisela. C. P. – *A viola com alma: uma construção simbólica*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

⁴¹ SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985. p. 160.

⁴² Ibidem, p.160-163.

“afinação Paraguaçu” pelo falecido violeiro Otaviano, versista do Itaguá, em entrevista à compositora, apresentava-se da seguinte maneira (Figura 131):

Figura 131: Aspectos relativos ao timbre 2.

A segunda afinação não recebeu um título, mas foi recolhida pela compositora quando um dos violeiros a usou para execução da Dança de São Gonçalo na praia de Perequê-Açu e se apresentava da seguinte forma (Figura 132):

Figura 132: Aspectos relativos ao timbre 3.

No caso da “afinação Paraguaçu”, segundo a compositora obteremos uma tonalidade de Ré Maior ao tocarmos as cordas soltas, assim como a resultante da segunda afinação seria uma tonalidade de Sol Maior. Posto que as afinações eram escolhidas de acordo com as necessidades momentâneas para a execução das canções pelos caiçaras, propomos manter este critério para a execução da Missa. Entretanto a complexidade desta obra não pode ser comparada às características musicais do repertório caiçara, o que geraria uma dificuldade inexistente no repertório caiçara. Portanto consideramos que a apresentação de uma terceira afinação seja posta aqui para aumentar as possibilidades timbrísticas no momento da escolha. Neste caso optamos pela “afinação por cima” também nomeada e citada pelo violeiro Otaviano em entrevista à compositora, resultando em uma tonalidade de Sol Maior e disposta da forma abaixo (Figura 133):

Figura 133: Aspectos relativos ao timbre 4.

Optamos pela inserção da “afinação por cima” como referencial de escolha pelo simples fato desta afinação apresentar em sua disposição de cordas soltas com a presença da nota Fá natural, ao contrário das demais afinações que contêm a nota Fá #. Se partirmos do pressuposto que a afinação deverá obedecer à música que será executada, devemos então nos voltar para a análise harmônica anteriormente feita. E ainda optarmos pela afinação que melhor nos conviriam naquele determinado momento, bem como qual afinação seria mais adequada para a execução do Credo e do Agnus Dei. Avaliados estes três momentos, é necessária a verificação se alguma das afinações englobaria os três, em que a viola caipira está presente na Missa. Pois desta forma também obedeceríamos à indicação anteriormente mencionada pela compositora,⁴³ no qual o costume caíçara era o de escolher uma afinação para a execução de várias músicas.

Do ponto de vista estritamente teórico, nossa intuição seria a de escolher uma determinada afinação para cada momento da Missa. Em cada parte da Missa, onde a viola está presente, existe um modo predominante diferente dos modos predominantes das outras partes e a maior congruência entre cordas soltas e os acordes executados em um determinado momento da Missa viriam a obter um resultado timbrístico melhor. Contudo não estamos habilitados a discursar sobre as técnicas de execução deste instrumento e, portanto não podemos oferecer aqui uma solução clara para este problema, pois dependendo da forma de execução do instrumento uma mesma afinação poderia ser mais do que suficiente para suprir nossas necessidades timbrísticas. Assim sendo, consideramos aqui que a opção pela afinação da viola deverá ser feita em conjunto com o executante do instrumento. Mas, levando-se em consideração as afinações acima mencionadas, assim como o costume pela escolha de apenas uma afinação para diversas músicas, provavelmente um melhor resultado timbrístico vinculado à sonoridade da viola será alcançado e, de certa forma, manterá uma tradição

⁴³ Ibidem, p. 143.

caixara que poderia ser incluída dentre a lista de contribuições caixaras no processo composicional da obra.

Outro fator timbrístico presente no Gloria nota-se na indicação “como trombetas” presente no compasso vinte e quatro (24) no início do dueto dos sopranos solos. Apesar de não influir diretamente no timbre das vozes, esta indicação sugere um modo de articulação musical que direciona o dueto para uma execução mais próxima a trompetes em uma obra sacra erudita do que a um simples dueto vocal lírico. A própria construção rítmica e melódica sugere uma agilidade comparável a dos instrumentos de metais agudos, presente em obras do período barroco da música europeia. Desta forma, a alteração timbrística entre a utilização da viola caipira e a presença do dueto poderia ser vista como uma intercalação de características musicais eruditas e caixaras. A gerar uma diversidade timbrística, da mesma forma, como na primeira parte da Missa, o uso dos glissandos e portamentos nas vozes solistas intercalou-se à condução vocal coral.

A diversidade acima mencionada é utilizada novamente nas vozes solistas do Gloria, entre os compassos sessenta e oito (68) e setenta e dois (72) (Figura 134), onde acrescido ao uso dos portamentos, glissandos e a indicação “canto di glote”, podemos notar uma construção melódica em intervalos harmônicos de 3^a, gerando mais uma característica vocal caixara e por sua vez deve ser visto pelos executantes, não como um solo lírico do repertório tradicional europeu, mas sim como um típico dueto caixara. Este por sua vez estaria disposto na obra para gerar certo equilíbrio perante o dueto dos sopranos, que permaneceu no âmbito da música erudita.

The musical score for Figure 134 consists of two systems of vocal parts: Soprano (S. S.), Alto (A. S.), Tenor (T.), and Bass (B.).

System 1 (Measures 68-69):

- Measures 68-69:** The Soprano part has a rest. The Alto part begins with a melodic line starting on a half note G4, marked *[mp]* and *(Canto di glote)*. The lyrics are: "Ai, Se-nhor Je-sus Cris-to fi-lho_u-ni-gê-ni-to".
- Measures 68-69:** The Tenor and Bass parts have rests.

System 2 (Measures 69-70):

- Measure 69:** The Soprano part begins with a melodic line starting on a half note G4, marked *[mf]* and *(Canto di glote)*. The lyrics are: "De-us cor-dei-ro de De-us".
- Measure 69:** The Alto part begins with a melodic line starting on a half note G4, marked *[mf]*. The lyrics are: "Se-nhor Deus cor-dei-ro de Deus fi-lho de Deus pai".
- Measures 69-70:** The Tenor and Bass parts have rests.

The score concludes with a double bar line and a 2/4 time signature at the end of measure 70.

Figura 134: Aspectos relativos ao timbre 5.

Como última alteração timbrística presente no Gloria, apontaremos a utilização da voz falada presente na linha dos contraltos do coro no compasso cento e quarenta (140). Neste momento do Gloria é possível notar que a construção musical deixou de utilizar as vozes solistas e a viola, ferramentas estas que até então geravam maior diversidade timbrística perante o coro sob uma postura timbrística mais tradicional. Agora sendo trabalhado apenas o coro e até certo ponto com uma condução predominantemente homofônica, acreditamos que a inserção da voz falada venha a ser a forma com que a compositora optou para manter a alternância de características eruditas e caiçaras dentro do âmbito coral. Pois, ao ouvirmos os

contraltos falando o texto litúrgico em português, automaticamente somos remetidos a uma visão de pessoas orando. Este fato, por sua vez, nos conduz à impressão de afastamento do contexto musical e consequentemente poderíamos conjecturar que a voz falada poderia ser uma alusão às vozes dos caixas em suas orações. Contudo estas suposições podem ser consideradas muito subjetivas e devemos ter cuidado ao concluirmos os fatores que inspiraram a compositora a utilizar tal recurso. O que podemos afirmar é que a utilização da voz falada vem a gerar uma diversidade timbrística dentro do próprio coro, assim como as diferenças entre o dueto dos sopranos e o recitativo das vozes solistas criaram uma variação timbrística dentro desta parte da Missa.

Da mesma forma com que a inserção da viola caipira na segunda parte da missa pode ser considerada como uma alteração timbrística, a novidade apresentada pela compositora do ponto de vista timbrístico na terceira parte da missa. A novidade está localizada na utilização da rabeca junto ao conjunto vocal, assim como a utilização do instrumental de percussão. Entretanto é possível notarmos que no Credo ainda são utilizados, mas de maneira diferente, glissandos e voz falada, aumentando a lista de alterações timbrísticas da obra.

Assim como notamos que a utilização da viola caipira mostrava-se incomum em um contexto de música vocal sacra, a rabeca também pode ser classificada da mesma forma. Neste ponto acreditamos ser importante apresentarmos um problema existente em relação ao significado do instrumento rabeca.

Do ponto de vista histórico musical, a evolução do instrumento denominado Rabeca para o Violino é comum e de conhecimento geral da comunidade musical acadêmica. Entretanto, o instrumento Rabeca ao qual nos referimos nesta obra não se refere ao antepassado do violino europeu, mas sim a um instrumento que pode ter passado por um processo de “ruralização” segundo a compositora⁴⁴. Isto significa que, talvez pelo próprio desenvolvimento da música durante a colonização brasileira, o violino erudito possa ter sofrido alterações em suas formas de construção, não por ser resultado de uma vontade musical, mas por ser uma consequência das condições do conhecimento técnico disponíveis em determinado momento. Originando desta forma o retorno a um instrumento mais rústico, com características distintas do violino erudito encontrado em salas de concertos.

⁴⁴ Ibidem, p. 132.

Contudo não acreditamos que esta retrogradação na técnica da construção do instrumento deva ser considerada como pejorativa. De certa forma a utilização deste instrumento específico, agregado às características culturais locais, gerou uma utilização do instrumento diferente do encontrado em sua história europeia, agregando outros valores culturais e musicais ao instrumento.

Apesar da consciência da diferença existente entre a rabeca e o violino, por parte dos próprios caiçaras, os nomes utilizados por eles para classificar os instrumentos misturam-se muitas vezes, acarretando certa confusão para pessoas alheias à comunidade caiçara. Em entrevista concedida à compositora, o rabequista Juvenal, falecido em setembro de 1979 dá a seguinte explicação sobre a diferença dos instrumentos acima mencionados assim como demonstra a utilização dúbia das nomenclaturas, apesar da consciência da distinção:

“_ Antigamente era rabeca; hoje eles qué que seja violinio ‘traveiz’. Mas é a mesma coisa; a rabeca tem diferença, que é feita da madeira daqui, como justamente é feito no violino também ‘lá’; mas ‘lá’ tem outras preparação; bem preparado; com bom arco, né?, preparado com bom, qué dizê, como é que vô dizê?, ela já vem envernizada – ‘lá fora’ – e aqui não; a Sra. Compra um violino de madeira branca, fazem de caxeta ou guairana...”⁴⁵

Podemos notar pela explicação do Sr. Juvenal que a diferença entre os instrumentos é consciente, porém se dá principalmente na parte estética do instrumento, mas a distinção técnica restringe-se ao tipo de madeira utilizada e não as diferenças como dimensões ou afinações.

Ao voltarmos nossa atenção para as distinções técnicas entre os instrumentos ainda teremos muitas dificuldades de padronizar tais diferenças, pois segunda a compositora em suas pesquisas⁴⁶ foram registrados diferentes afinações e sonoridades para o instrumento nomeado rabeca. A compositora constatou que a sonoridade do instrumento aproximava-se de uma viola da família das cordas, não somente pelo seu tamanho um pouco maior do que um violino, como também, pela sua sonoridade mais grave e pela afinação registrada, afinação esta de uma viola de orquestra. Entretanto também foi constatada por ela a existência da utilização da afinação padrão de um violino neste instrumento, bem como foram encontrados outros instrumentos com tamanhos um pouco menores, o que criava certa dúvida

⁴⁵ Ibidem, p. 135.

⁴⁶ Ibidem, P. 136-138

sobre qual a diferença entre os instrumentos, se fossem descartadas as questões estéticas, justificando a utilização de ambas as nomenclaturas pelos caixaras.

Facilitando o reconhecimento das diferenças existentes entre os instrumentos a compositora registrou em sua pesquisa⁴⁷ duas ilustrações onde está discriminada a diferença de nomeação das partes dos instrumentos, assim como as medidas de um instrumento encontrado em 1978 fabricado por Ricardo Nunes, artesão de Ubatumirim.

Assim como conduzimos a problemática existente na utilização da viola caipira, consideramos que a rabeca também deva ser tratada de forma isolada para obtenção de uma compreensão completa sobre seus aspectos e possibilidades, o que nos desviaria novamente do cerne de nossa pesquisa. Portanto, do ponto de vista prático, novamente sugerimos que a escolha do instrumento a ser usado em uma execução da obra deva ser feita em conjunto com um instrumentista especializado, a fim de se obter a melhor solução para alcançar não somente um resultado tecnicamente viável. Mas possíveis substituições seriam aceitáveis, pela dificuldade de aquisição dos instrumentos originais, como para manter as características caixaras inerentes ao instrumento, gerando novamente a dualidade timbrística presente na obra entre as características caixaras e a características eruditas. Posto isto, nos ateremos apenas às alterações timbrísticas geradas pela utilização da rabeca.

O Credo inicia-se com uma introdução instrumental gerada pela execução de um “toque” da rabeca que imediatamente apresenta uma característica timbrística distinta do timbre final do Gloria, gerado pelas vozes do coro. Aqui o simples uso do instrumental típico caixara já influiria em uma mudança timbrística, visto que até então este instrumento não havia sido utilizado, mas agregando valor à alteração timbrística foi possível notar que este “toque” apresentava característica específica distinta da construção musical até então utilizada.

Segundo informação obtida junto à compositora, “toques” são tipos de introduções utilizadas pelos caixaras, antecipando uma determinada música que a seguiria. Em sua pesquisa a compositora demonstra mais claramente o significado de sua explicação, conforme podemos observar na citação abaixo:

“O próprio caixara usa, para distingui-las umas das outras, as expressões: ‘tocar na toada de cana-verde’, ‘tocar na toada da ciranda’, o que quer dizer que cada uma

⁴⁷ Ibidem, P. 144-145

destas matrizes melódicas corresponde a uma *forma* musical. Refere-se ainda aos *toques*, vale dizer, comportamentos instrumentais que tipificam cada uma das formas musicais: ‘o toque de São Gonçalo’, ‘o toque de xiba’. Referem-se os primeiros mais ao contorno melódico (a toada), e os segundos, à estrutura rítmica desempenhada pelo instrumental (o toque). Estas expressões são referenciais distinguidores das diferentes *formas*.⁴⁸”

Infelizmente, não pudemos identificar que tipo de “toque” foi utilizado no início do Credo, mas ao indagarmos a compositora sobre esta dúvida obtivemos a resposta de que teria usado um “toque comum” dos tocadores caíçara, não especificando se este toque pertencia a um tipo determinado de música ou situação.

Acreditamos que da mesma forma que a inserção da Dança de São Gonçalo, veio a servir de ferramenta para uma variação timbrística no Gloria, a inserção deste toque possua a mesma justificativa. Encerrando esta introdução, a compositora agrega ao toque da rabeca, a viola caipira e um tambor aumentando a sonoridade instrumental caíçara como uma forma de conectividade com o recitativo que virá a seguir, executado pelo contralto solo no compasso vinte e nove (29), alternando a sonoridade caíçara pelo timbre vocal erudito.

A alternância de sonoridades mantém-se no decorrer do Credo, pois logo após o recitativo do contralto solo, a compositora retoma o “toque introdutório”, mas levemente alterado e com uma variação timbrística dentro do próprio toque. Referimo-nos agora a alternância do timbre solicitado entre o couro e o metal do tambor.

Não soubemos identificar até que ponto a música escrita, entre os compassos trinta e seis (36) e setenta e três (73), é uma citação de um determinado procedimento caíçara já existente e, até que ponto esta música, refere-se a uma composição original baseada em uma característica caíçara, mas pudemos reconhecer a alternância timbrística gerada no tambor como sendo um procedimento comum aos caíçaras conforme a própria compositora nos explica em sua pesquisa:

“De Portugal nos vieram a tradição e o uso dos tambores (denominados caixas, no litoral paulista), adufes e pandeiros, (...) Vale mencionar a importância da caixa nas cantorias de *Reis* e do *Divino*; nas *Rezas*, *Benditos* e orações como *Rosário de Maria*, em que se utilizam dois tipos de batidas diferentes, com funções bem-definidas e que resultam muito bem como contraste de timbres: as baquetas percutidas no aro de metal ou madeira (repique) para acompanhar as vozes e o instrumental, e a baqueta percutida no couro (pele), para

⁴⁸ Ibidem, p. 97.

acompanhar os interlúdios instrumentais da rabeca e das violas. A caixa é indispensável nas cantorias do repertório religioso e o pandeiro é importante nas danças do *fandango*. A *dança de São Gonçalo* constitui-se exceção, pois aí se dispensa a caixa e se adota o pandeiro na percussão instrumental.⁴⁹ “

Desta forma podemos verificar que a compositora utiliza um recurso de variação timbrística existente dentro da tradição caíçara na construção de sua obra, aumentando o número de recursos musicais caíçaras dentro da composição da Missa. Bem como através da citação acima pudemos justificar a utilização do tambor nesta parte da missa e a não utilização do mesmo no Gloria, visto que a presença da Dança de São Gonçalo geraria uma contradição no uso do tambor dentro da tradição caíçara.

O dueto dos sopranos, contido entre os compassos setenta e quatro (74) e cento e vinte e três (123), mostra- nos como a compositora trabalha a variação timbrística dentro de um procedimento vocal predominantemente erudito. Do início do dueto até o compasso oitenta e cinco (85) é possível verificar uma construção vocal baseada em intervalos de 4ª sobre o texto litúrgico em latim, criando uma sonoridade erudita e, que por sua vez, deve ser tratada como tal com uma técnica lírica europeia. Contudo, entre os compassos oitenta e seis (86) e cem (100), o dueto transforma-se em dueto com características caíçaras em que devem ser consideradas apesar destas mostrarem- se de forma reduzida. A imediata utilização do texto em português, assim como, a mudança da relação intervalar das vozes de 4ª para intervalos de 3ª, nos remete imediatamente às cantorias caíçaras. Estas ocorrem de forma menor, pois a utilização da escrita contrapontística entre os compassos oitenta e seis (86) e oitenta e nove (89) (Figura 135) acabam por servir como forma de ligação entre as características eruditas e caíçaras.

86 Calmo (♩ = 76-80)
mp

S.S. Cre - do Cre - do

S.S. 86 mp
Creio em Deus Pa-(ai) Creio em Deus Pai

Figura 135: Aspectos relativos ao timbre 6.

⁴⁹ Ibidem, p. 167.

Entre os compassos cento e um (101) e cento e vinte e três (123), a compositora retoma a característica erudita utilizando novamente texto latino dentro de uma construção um pouco mais elaborada do ponto de vista contrapontístico, até o momento em que retoma a relação intervalar de 4ª.

Isto nos levar a crer que a forma de escrita harmônica, neste caso a movimentação intervalar paralela, assim como a escrita contrapontística, possam ser consideradas como fatores de variação timbrística, dentro do procedimento vocal acima descrito.

Após o dueto dos sopranos o tambor novamente é utilizado com a função descrita pela compositora em sua pesquisa, onde a variação timbrística entre a utilização do aro e da pele poderia servir como conexão de interlúdios vocais ou instrumentais. Neste momento o tambor serve de conexão entre o dueto dos sopranos com o recitativo do tenor solo que possui característica caiçara, no qual podemos citar a terminação da frase com um portamento sobre uma nota indeterminada, conforme descrito pela compositora em sua pesquisa:

“Verificou-se que estes músicos utilizam com maior ou menor desenvoltura a prática de ornamentos da voz. Dos ornamentos reconhecidos pela tradicional terminologia da música, os mais freqüentes na música vocal de Ubatuba são as apojaturas breves e longas, os mordentes, os glissandos e os portamentos – estes, com muita frequência na forma descendente. Algumas vezes é usado o mordente ligado a um portamento descendente. Outras vezes os portamentos descendentes conduzem a nota final (que arremata a linha melódica) a um som indeterminado que, embora dentro da tessitura vocal do cantador, não é emitida como voz cantada, mas sim como fala.⁵⁰”

Contendo um pouco a grande quantidade de variação timbrística até então apresentada no Credo, podemos notar que, entre os compassos cento e trinta e dois (132) e cento e oitenta e um (181), a compositora trabalha predominantemente as vozes corais. Porém a utilização do tambor, entre os compassos cento e cinquenta e cinco (155) e cento e cinquenta e oito (158) (Figura 136), e a retomada de algumas características caiçaras na linha do tenor solo, tais como a terminação da frase em nota indeterminada e a reutilização de indicações de “como voz de tipe”, localizados entre os compassos cento e sessenta e cinco (165) e cento e sessenta e nove (169) (Figura 137); e cento e setenta e seis (176) e cento e oitenta e um (181) respectivamente (Figura 138), demonstram a presença constante da variação timbrística gerada pela alternância de características caiçaras e eruditas.

⁵⁰ Ibidem, p. 195-196

155 *rall.* *mp*

S *Foi cruci-fi-*

155 *mp*

A *Pôn - cio Pi - la - tos Foi cruci-fi-*

155 *mp*

T *Pôn - cio Pi - la - tos Foi cruci-fi-*

155

B *Pôn - cio Pi - la - tos Couro Metal/Madeira Couro*

155 *rall.* *pp*

Tb. **Tambor**

Figura 136: Aspectos relativos ao timbre 7.

165 *mf*

T. S. *A - - - a - do*

165 *mf*

S *ta - do Des-*

165 *mf*

A *ta - do Des-*

165 *mf*

T *ta - do Des-*

165 *mf*

B *Des-*

Figura 137: Aspectos relativos ao timbre 8.

Tenor Solo

176 *mf* (como voz de tiple) *ppp*

T. S. *(fechado)*

176 *ppp*

S. *A*

176 *ppp*

A. *ppp*

176 *ppp*

T. *ppp*

176 *ppp*

B. *ppp*

tos - - - tos - - - ôs

Figura 138: Aspectos relativos ao timbre 9.

Entre os compassos cento e oitenta e dois (182) e cento e noventa e seis (196), é possível encontrarmos as duas últimas utilizações de variação timbrística gerada pela alternância de características dentro do Credo. A primeira novamente se trata da utilização do tambor como forma conectiva entre trechos musicais distintos, neste caso situado entre os compassos cento e oitenta e dois (182) e cento e oitenta e cinco (185) (Figura 139).

182 Solene (♩ = 112) *f*

B. *f*

Tambor

182 Solene (♩ = 112) *fff*

Tb. *fff*

Et res-sur-

Figura 139: Aspectos relativos ao timbre 10.

A segunda refere-se à reutilização do recurso da voz falada (Figura 140). Entretanto neste ponto este recurso é utilizado de forma mais abrangente, pois ao mesmo tempo em que as vozes dos baixos e sopranos do coro cantam uma linha melódica sobre um texto em latim, as vozes centrais do coro falam o texto final do Credo em português. Isso gera sobreposição de características timbrísticas vocais dentro do coro. A este fato deve-se também notar que o tambor agrega mais uma variação timbrística, visto que o tambor é utilizado como forma de conexão, não do ponto de vista horizontal, entre trechos, e sim do ponto de vista vertical, entre linhas.

185 *mf*

S Tertia di - e in cael - lum - lum

185 (Voz falada)

A *Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.*

185 (Voz falada)

T *Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.*

185 *f*

B Et ressur - re - xit Et as - cen - dit in cael - lum e - lum

185 *mf*

Tb.

Obs: Sopranos e baixos sustentarão o som do último compasso, enquanto necessário, até o final do texto recitado por contraltos e tenores. ("Ressucitou ao terceiro diana vida eterna.")

Figura 140: Aspectos relativos ao timbre 11.

Contrastando esta complexidade sonora gerada pela sobreposição de características timbrísticas vocais e instrumentais, a compositora opta por retornar a condução coral como forma de resolução timbrística para o encerramento do Credo. Consegue desta forma que, mesmo após muitos compassos de variações timbrísticas, o encerramento desta parte da Missa sobre uma sonoridade coral erudita possa ser ouvida como conclusiva, mesmo que este, do ponto de vista harmônico, não seja sentido com tanta força.

O Sanctus, diferentemente das partes anteriores da Missa, não utiliza nenhuma característica caixara como forma de contraposição timbrística, assim como é possível verificar que esta parte da Missa é a única parte estritamente coral. Do ponto de vista de estruturação do coro não se nota qualquer modificação na utilização das vozes que justifique uma alteração intencional no timbre vocal. A utilização unicamente de uma linguagem erudita, nos leva a crer que neste momento a música deva ser conduzida sob um ponto de vista tradicional europeu.

Contudo podemos notar que a constante repetição textual de palavras dissilábicas, que em sua maioria possuem um direcionamento vogal de um som mais aberto para um mais fechado, utilizadas sobre um ostinato constante, geram uma variação timbrística branda que se torna perceptível na medida em que a manutenção do ostinato e a repetição das palavras vão se acumulando em nossa memória auditiva. Para tal basta notarmos como a emissão das vogais das palavras utilizadas nos ostinatos, como “Santo”, “Sanctus”, “Deus” e “Senhor” comportam-se ao serem pronunciadas..

Entretanto fazemos aqui uma ressalva, pois no caso da palavra “Deus” notamos que a compositora transforma um ditongo em hiato ao separar uma palavra monossílaba, claramente com a intenção de manter a característica rítmica e harmônica do ostinato, mantendo desta forma a condução vocal apesar da modificação na morfologia da palavra. Este tipo de alteração é muito comum no repertório vocal brasileiro, conforme é possível notar através das análises fonéticas registradas por Mário de Andrade em seu livro “Aspectos da Música Brasileira”⁵¹.

Conforme visto na análise harmônica, esta parte da Missa trabalha com a manutenção de um ostinato onde há a predominância de uma sonoridade intervalar dentro de um âmbito entre uma 7ª Maior e uma 6ª Menor. Por sua vez a utilização de repetições de textos com características fonéticas similares, mostra-se como sendo mais uma ferramenta no trato composicional, onde diferentemente dos aspectos frequenciais a utilização do texto pode gerar uma pequena variedade timbrística. Mas não acreditamos que esta variação timbrística deva ser gerada intencionalmente por meio de quaisquer reforços técnicos. A simples execução do texto através de uma técnica lírica tradicional deve ser suficiente para criar a variação no timbre vocal e por sua vez a variação timbrística deverá ser gerada pela utilização das

⁵¹ ANDRADE, Mario de. Hiato e Ditongos. In: *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991, vol.11, p. 44-73.

palavras escolhidas pela compositora, o que demonstraria de que forma o texto foi utilizada como recurso timbrístico.

Vale notarmos que assim como reconhecemos anteriormente a mudança de direcionalidade melódica dentro do ostinato como fator gerador de interesse musical, podemos relacionar aqui a mudança na direcionalidade vogal utilizada na repetição textual como fator criador de alteração timbrística. Referimo-nos aqui as palavras “Glória” e “Hosana” que em oposição às palavras mencionadas acima demonstram uma condução vogal do som mais fechado para um som mais aberto, gerando desta forma uma contraposição fonética às palavras “Santo”, “Sanctus”, “Deus” e “Senhor”. Entretanto esta mudança de direcionalidade vogal não está disposta no ostinato no mesmo momento onde ocorre a mudança de direcionalidade melódica, o que nos leva a sugerir que este artifício tenha sido usado de forma moderada a fim de se evitar uma supervalorização do mesmo.

A quinta parte da Missa, em acordo com a parte imediatamente anterior, mantém uma condução predominantemente erudita e sem alterações timbrísticas bruscas. Entretanto a reutilização das vozes solistas permite à compositora a retomada de alguns aspectos caíçaras religando de forma suave a condução musical erudita à alternância de procedimentos tradicionais com procedimentos caíçaras já visto em outras partes da Missa. Isto pode ser observado na utilização dos portamentos e glissandos presentes na linha do soprano solo no compasso vinte e quatro (24), entre os compassos vinte e oito (28) e vinte e nove (29) (Figura 141), trinta e dois (32) e trinta e três (33), bem como na linha do tenor solo entre os compassos trinta e um (31) e trinta e dois (32) (Figura 142).

The image shows a musical score for two vocal parts: Soprano Solo (S. S.) and Alto Solo (A. S.). The Soprano Solo part starts at measure 24 with the lyrics "no-me do Se - nhor" and continues with "nas al - tu - ras". The Alto Solo part also starts at measure 24, with a box labeled "Alto Solo" and a dynamic marking "p". The lyrics for the Alto Solo part are "Ho - sa - na, Ho - sa - na nas al - tu - ras". The score includes musical notation with notes, rests, and slurs, indicating a melodic line with some portamento or glissando effects.

Figura 141: Aspectos relativos ao timbre 12.

The image shows a musical score for two solo voices. The top staff is for Soprano Solo (S. S.) and the bottom staff is for Tenor Solo (T. S.). Both staves begin at measure 31. The Soprano staff has the lyrics "nas al - tu - ras, nas al -". The Tenor staff has the lyrics "sa - na nas al - tu - ras, nas al - tu - ras". The Tenor staff includes a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin.

Figura 142: Aspectos relativos ao timbre 13.

Ainda nos referindo às linhas solistas, gostaríamos de chamar a atenção para a indicação localizada no compasso vinte (20) na linha do soprano solo, “*expressivo, quase como modinha*”.

Em um primeiro momento podemos considerar que esta indicação destina-se unicamente a uma referência sobre o modo de execução da melodia, portanto não deveria sofrer alguma alteração timbrística na postura vocal. Mas ao lembrarmos que, ao constatamos a predominância de uma condução vocal erudita, sentimos a referência da compositora a um gênero musical pertencente aos primórdios da música brasileira e que por muitos é considerado o embrião da música popular brasileira⁵². Talvez a compositora tenha tido a intenção de fazer algum tipo de conexão entre a condução das vozes corais, claramente tradicional, com a condução das linhas solistas sob um ponto de vista distinto. Assim como ocorreu de forma semelhante em outras partes da Missa a alternância das características caixaras com características tradicionais europeias.

Neste caso estamos considerando que esta indicação presente no soprano solo deva ser considerada pelas demais vozes solistas, mesmo que a indicação não esteja presente, pois é possível notar as similaridades na construção rítmica e melódica das linhas. Isto posto, acreditamos que a execução das linhas solistas no Benedictus devam ter uma variação timbrística pequena resultante não de uma intencionalidade técnica vocal, mas sim de uma reflexão sobre como estas linhas poderiam ser vistas do ponto de vista de uma modinha

⁵² LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. P.12-16.

brasileira de meados do século XIX, período este que escolhemos por ser considerado como ápice deste gênero nos centros urbanos⁵³.

Indo mais adiante, poderíamos conjecturar que a opção da compositora por esta indicação, nos remetendo a um gênero musical considerado como uma das matrizes de nossa música popular e que de alguma forma, foi transferida para a tradição musical popular, poderia ser visto como uma referência erudita⁵⁴ da origem de aspectos musicais, os quais poderiam ter servido de base para a construção da música caiçara. Desta forma a compositora manteria a alternância de características caiçaras e tradicionais, mas de uma forma extremamente diluída sem que houvesse um choque com a predominância da condução musical tradicional proposta pelas vozes corais.

A última parte da Missa apresenta uma disposição timbrística resultante novamente da alternância das características musicais eruditas com as características caiçaras. Contudo esta alternância mostra-se com maiores proporções do que anteriormente. Claramente podemos verificar que a compositora trabalha com uma forma ternária (ABA), do ponto de vista estrutural, onde a primeira e última parte do Agnus Dei são predominantemente eruditos enquanto a parte central é, de forma predominante, influenciada pela presença do conjunto instrumental.

Já descrevemos como os instrumentos afetaram timbristicamente outras partes da Missa de forma mais individualizada e neste momento as alterações mencionadas continuam valendo. Mas vale notarmos que nesta última parte da Missa o conjunto instrumental demonstra possuir não somente as características individuais dos instrumentos e acrescenta novas cores no painel geral da obra, por estar presente de forma mais prolongada e simultânea. Isto se deve aos *desenhos rítmicos-melódicos obstinados*⁵⁵ utilizados como base para a construção da parte central do Agnus Dei.

Segundo a compositora em sua pesquisa sobre a música caiçara “O que se chama aqui de *desenhos obstinados* são motivos melódicos ou rítmicos que se repetem seguidamente durante muitos compassos, como por exemplo este que o violino realiza.” (Figura 143).

⁵³ Ibidem, p. 16.

⁵⁴ Neste caso específico nos referimos à palavra “erudita” no sentido de “culto”; “de instrução vasta”; e não como referência ao termo utilizado na música ocidental.

⁵⁵ SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985. P 212-213

Figura 143: Aspectos relativos ao timbre 14.

Ao compararmos o exemplo oferecido pela compositora, imediatamente notamos a similaridade com a música localizada entre os compassos quarenta e dois (42) e setenta e nove (79), que consideramos aqui como sendo a parte central (B) do Agnus Dei. Desta forma podemos perceber que, através da utilização destes *desenhos*, existe uma nova variação timbrística até então não encontrada na obra. Isto não significa que em outras partes da Missa não se encontre o conjunto instrumental sendo utilizado em sua totalidade e com a presença de *desenhos obstinados*. Mas a forma como o mesmo é conduzido, ou seja, reforçando as vozes corais, não se mostra de acordo com a característica caíçara mencionada pela compositora:

“O apoio rítmico-harmônico é uma constante nas cantorias. Os instrumentos de corda, como a viola e o cavaquinho, possibilitam o reforço da harmonia, justamente pelo recurso de fazer soar o acorde perfeito, complementando assim a verticalidade nas melodias.”⁵⁶

Verificando-se o conjunto instrumental presente no Credo, concluímos que a música utilizada naquele momento como citação caíçara é resultante em maior grau do que foi chamado pela compositora de “toque” do que pela característica de reforço embutida nos *desenhos obstinados*. Logicamente não podemos deixar de mencionar que, pela própria definição de *desenho obstinado* oferecido pela compositora, é claro que a construção dos “toques” é baseado na utilização de *desenhos obstinados*. Contudo a sua utilização puramente instrumental, como visto no Credo, valoriza a linha melódica da Rabeca caracterizando a viola mais como um acompanhamento do que um reforço, diferentemente da aparição destes desenhos no Agnus Dei, onde a verticalidade mostra-se presente não somente nos instrumentos como no coro, agregando às repetições, principalmente da viola caipira, uma característica de reforço harmônico.

⁵⁶ Ibidem, p. 216.

Compreendida a função básica destes *desenhos*, acreditamos por sua vez que a condução das vozes desta parte central do Agnus Dei, deva até certo ponto ser condizente timbristicamente com a obstinação dos instrumentos. Não consideramos que deva ser feito uma alteração timbrística vocal, mas a forma como as constantes repetições de textos, figuras rítmicas e notas longas, presente no coro nesta seção central, devem resultar em uma postura vocal onde a verticalidade sobreponha-se à horizontalidade das linhas individuais. Assim sendo facilitara a sincronia geral, assim como eventuais deslocamentos harmônicos deverão gerar uma resultante sonora mais clara não sendo confundidos com um simples recurso contrapontístico.

Neste ponto é importante registrarmos que originalmente a compositora não escreveu a parte da viola caipira, localizada nesta seção central do Agnus Dei, como a encontramos na edição proposta por nós. Existia apenas um acorde escrito, durante dois compassos, e indicações rítmicas do posicionamento da repetição deste acorde. Havia contudo outras duas indicações por escrito a respeito da linha da viola neste trecho. A primeira, que optamos por manter em nossa edição, diz: “As violas podem interferir com acordes de apoio à Rabeca”; e a segunda, omitida por nós na edição: “Atenção: as violas devem rasquear acordes, onde indicados; conferir na gravação”.

A primeira indicação nos mostra que a inserção da viola neste trecho final foi uma opção da compositora no momento da estreia da obra (sic) e sua inserção ocorreu através do comum acordo entre compositor e instrumentista. A compositora não registrou as notas na partitura e solicita que seja feito uma conferência com a gravação realizada pelo Coral Paulistano, conforme a segunda indicação. Posto isso, acreditamos ser correto inserirmos as notas, tomando como base a referida gravação, mas ao reconhecemos já anteriormente a influência das características caïçara e discorrermos sobre a necessidade da colaboração de instrumentistas especializados para execução destas partes, optamos por registrar na partitura somente as notas bases dos acordes sem inserir possíveis variações de rasqueados. Pois no intuito de mantermos as características caïçaras, as escolhas destas variações devem ser feitas em conjunto com o instrumentista.

Infelizmente a má qualidade da gravação não nos permitiu registrar estas pequenas variações executadas, mas acreditamos que as informações por nós registradas são suficientes para se obter uma boa referência sobre a condução harmônica que deverá ser executada na viola caipira.

Com intuito de facilitarmos o acesso às informações sobre os procedimentos instrumentais dos caiçaras ainda optamos por registrar na partitura a referência bibliográfica da pesquisa da compositora oferecendo desta forma mais um referencial à forma de execução da viola e por consequência evitarmos a alteração de características timbrísticas da obra.

1.7. Aspectos relativos ao Silêncio

Até o presente momento, a maior parte de nossas observações sobre a Missa Caiçara foi voltada para aspectos relativos à produção sonora e suas características, como duração, aspectos frequenciais, intensidade e timbre. Agora focaremos o silêncio e seu uso no processo composicional da obra segundo o capítulo apresentado por Marco Antonio da Silva Ramos em sua tese de doutorado⁵⁷, onde conceitos como o “uso estrutural do silêncio” e o “uso gestual do silêncio” são apresentados de forma a nos oferecer subsídios ao reconhecimento analítico das características e funções do silêncio, e por sua vez possuímos maiores recursos na compreensão dos processos composicionais aqui investigados.

Devido às proporções da análise do silêncio nesta obra, sugerimos que para uma compreensão maior das funções demonstradas, o leitor tenha em mãos um exemplar gráfico da análise completa das funções do silêncio, o qual se encontra disponível nos anexos desta pesquisa. Na contracapa da análise completa está localizada a lista de abreviaturas que utilizamos na análise. Contudo em momentos pontuais apresentaremos neste capítulo alguns exemplos com a simples intenção ilustrativa da função mencionada.

Segundo Ramos “A ausência do som na música, o silêncio, representado pela pausa, possui no discurso musical uma possibilidade de articulação tão presente e com funções tão múltiplas quanto o som⁵⁸” e são estas múltiplas funções que impõem sobre o silêncio a capacidade de absorver intenções e significados tanto do ponto de vista estrutural como no âmbito conceitual, que transportam o silêncio de uma simples constatação de ausência sonora para um fator primordial na construção do discurso musical.

Em suas conclusões sobre o uso do silêncio Ramos descreve como a compreensão do silêncio pode se tornar importante do ponto de vista analítico, nos servindo de referência em nossas observações, assim como justificando o valor do silêncio perante o som:

“Concluimos que o uso do silêncio está estreitamente relacionado às suas margens. Para além das funções do silêncio na música, há uma característica que parece possível de ser encontrada em qualquer silêncio (especialmente se total): ele pode ter uma característica atrativa ou repulsiva em relação às suas margens. Aqueles que repelem suas margens parecem estar reservados à ação da memória, com uma característica quase atemporal. Aqueles que

⁵⁷ RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Três Discursos sobre Composição Musical: Missa Guaimi*. São Paulo, 1996. 208f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. P.7-29. em anexo.

⁵⁸ Ibidem, p. 8.

atraem as margens parecem estar reservados à expectativa, ao domínio geral da ação, da próxima informação. Através da análise da função que determinado silêncio ocupa no discurso musical pode-se chegar ao domínio da expectativa, da calma, da memória, da ansiedade, tornando o não-som um dado tão importante como qualquer outro na criação e interpretação musicais.⁵⁹»

No caso da Missa Caiçara o uso do silêncio não resultou de uma reflexão sobre suas funções (sic), mas isto não significa que o mesmo deixe de possuir funções, pois mesmo que o compositor não justifique uma determinada escolha em seu processo composicional, a função do recurso utilizado, assim como sua resultante sonora, não deixam de existir. Em sua maior parte o silêncio na Missa pode ser visto como complemento a um determinado procedimento sonoro empregado, confirmando desta forma a afirmação de Ramos ao vincular o silêncio às suas margens.

A primeira parte da Missa, por possuir uma construção predominantemente polifônica, apresenta apenas o silêncio parcial⁶⁰, ou seja, durante o decorrer da música algumas vozes se calam enquanto outras permanecem presentes, não incorrendo em um corte total do som. Sob o ponto de vista estrutural do silêncio, podemos dizer que este silêncio parcial possui uma função construtiva de natureza polifônica. Contudo assim como mencionado por Ramos⁶¹, a função construtiva de natureza polifônica pode ser confundida com a função construtiva de natureza timbrística, onde a supressão de determinadas vozes visa uma alteração timbrística resultante da permanência das demais vozes. Desta forma consideraremos que na primeira parte da Missa ambas as funções mencionadas estão presentes, pois é possível notar o uso do silêncio como uma ferramenta polifônica, assim como o uso do silêncio como viabilizador de alterações timbrísticas.

Um exemplo do silêncio com função construtiva de natureza polifônica se encontra entre os compassos trinta e dois (32) e trinta e sete (37) (Figura 144), onde as pausas das vozes femininas são utilizadas para distinguir o procedimento rítmico e melódico da condução rítmica e melódica das vozes masculinas.

⁵⁹ Ibidem, p. 29.

⁶⁰ Ibidem, P. 10.

⁶¹ Ibidem, p. 14.

The musical score is for five voices: Alto Soprano (A. S.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Baixo (B.). It begins at measure 32. The Alto Soprano part has a rest followed by a melodic line with the lyrics "U.E - F.C.N.T.". The Soprano part has a rest followed by a melodic line with the lyrics "U.E-F.C.N.P.". The Alto part has a rest followed by a melodic line with the lyrics "De nós". The Tenor part has a rest followed by a melodic line with the lyrics "le - i - son e - le - i - son Ky - rie e - le - i - son". The Baixo part has a rest followed by a melodic line with the lyrics "le - i - son le - i - son e - le - i - son Ky - rie e - le - i - son". The score includes dynamic markings: *p* for Alto Soprano, *pp* for Soprano and Alto, and *mp* for Soprano. There is also an *expressivo* marking for the Tenor part. The lyrics are in Portuguese and appear to be a liturgical text.

Figura 144: Aspectos relativos ao silêncio 1.

Por sua vez um bom exemplo da utilização do silêncio com função construtiva de natureza timbrística pode ser visto entre os compassos quarenta e um (41) e quarenta e sete (47) (Figura 145), onde a mudança da condução melódica, que até então estava presente entre as vozes masculinas, passa a ser realizada pelos tenores e contraltos do coro, acarretando em uma mudança timbrística que foi viabilizada pela inserção do silêncio na linha dos baixos do coro.

38 (Glote, como nos tipos)

S

Ê

A

mp (Glote, como nos tipos)

Ê

T

mp

Chris - te_e - le - i - son

B

[mp]

Chris - te_e - le - i - son

U.E - F.C.N.T.

mf *expressivo*

Ky - rie -

Figura 145: Aspectos relativos ao silêncio 2.

Outro exemplo de utilização desta função do silêncio pode ser notada através da utilização de vozes solistas, pois o simples fato destas vozes só estarem presentes em determinados momentos da música já agrega ao silêncio, disposto antes e depois do aparecimento do solista, uma função de natureza timbrística, ainda mais se notarmos que os solos, em sua maioria, tiveram uma variação timbrística acentuada pelo uso de procedimentos caiçaras, conforme descrevemos anteriormente.

Contudo, independentemente da função estrutural do silêncio, que pudemos verificar nesta primeira parte da Missa, notamos que os procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio ocorreram por filtragem, adição e por tendência dinâmica. Novamente buscando orientação em Ramos⁶², consideramos a descrição oferecida para estes processos, onde a instauração do silêncio por filtragem dá-se “quando parte do conjunto se cala e parte continua” permitindo que o processo possa ser evoluído paulatinamente. No caso do processo de desaparecimento por adição, o mesmo ocorre “quando os participantes do conjunto vão atacando suas notas um após o outro, paulatinamente”; assim como na tendência dinâmica, tanto na instauração como no desaparecimento do silêncio, quando existe uma

⁶² Ibidem, P. 10.

movimentação dinâmica que pode “partir do nada”⁶³, bem como ir “para o nada” vislumbrando um *crescendo* ou um *decrescendo*, respectivamente.

O início da obra por sua vez é um bom exemplo do processo de desaparecimento do silêncio ocorrido por adição (Figura 146), pois o silêncio instaurado antes do início da obra é desfeito através da inserção das vozes corais uma após a outra, mas ao verificarmos que o aparecimento das vozes criam um pequeno *crescendo*, resultante não de uma alteração dinâmica escrita, mas pelo simples fato do aumento da massa sonora, poderíamos dizer que o desaparecimento deste silêncio inicial também ocorreu por uma tendência dinâmica, pois o mesmo partiu do nada.

⁶³ As expressões “a partir do nada” e “para o nada” são traduções livres dos mesmos termos em italiano “al niente” e “dal niente” utilizados por Ramos. Ibidem. P.10-11

Calmo (♩ = 66-69)
Religioso

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

U.E - F.C.N.T
U.E - F.C.N.P

T.D.
P.A

pp [muito ligado]

Ky - rie

pp muito ligado

Ky - rie - e - Ky - rie

7

S

A

T

B

U.E - F.C.N.T
U.E - F.C.N.P

p

Ky - rie_e - le-i - son

pp

Ky -

e - le - i - son son son lei -

e - le - - i - son son le - i -

Figura 146: Aspectos relativos ao silêncio 3.

Do ponto de vista do uso gestual do silêncio⁶⁴, nesta primeira parte da Missa, pudemos encontrar dois pontos onde o uso do silêncio é resultado de um gesto musical descritivo sobre

⁶⁴ Ibidem, p. 26-28

referência não-musical derivado de situação psicológica, localizados nos recitativos do contralto solo, compasso vinte e nove (29), e baixo solo, compasso oitenta (80).

Para compreendermos melhor esta afirmação acreditamos ser necessário discorrer brevemente sobre o conceito de uso gestual oferecido por Ramos. Segundo Ramos o fazer musical é construído a partir de dois momentos distintos. O primeiro refere-se a todos os fatos e fenômenos que estão diretamente ligados ao discurso musical, como a utilização de “(...) macros e micro formas, modos de ação e construção, sua estrutura, a articulação dos parâmetros sonoros em discurso musical, as leis diretoras do edifício harmônico ou contrapontístico, as partes da melodia, etc.⁶⁵”. O segundo refere-se àquele ponto onde o discurso musical é construído “**a partir de** ou **sobre** uma referência exterior a ele mesmo.”, sendo este momento classificado por Ramos de “Gesto Musical”. Complementando Ramos escreve:

“que o ato da composição, o ato intencional do criador pode se apoiar e interagir com estes subtextos, estes **referenciais não estritamente musicais** e pode assim fazer transparecer estas **intenções** dentro de seu próprio discurso musical. Assim consideramos o uso do gesto na música: o **momento musical que faz referências intencionais a um universo não-musical.**⁶⁶”.

Compreendido o conceito de “gesto musical”, Ramos descreve ainda os níveis existentes neste momento musical a fim de oferecer ferramentas analíticas sobre as referências exteriores utilizadas no processo composicional.

Com intuito de mantermos a condução de nossas observações da Missa, optamos por discorrer apenas sobre os níveis do gesto musical que foram encontrados em nossas análises, evitando o desvio de foco em nossa pesquisa. Posto isso, discorreremos sobre os “gestos musicais descritivos de situações psicológicas”⁶⁷.

Os gestos musicais descritivos, como o próprio subtítulo diz, são gestos musicais que tentam de alguma forma descrever as referências externas não-musicais que inspiraram o compositor, como paisagens, sons ou emoções, por exemplo. Dentro deste pensamento Ramos dividiu os gestos musicais descritivos em três grupos principais onde os “gestos

⁶⁵ Ibidem, p. 16-17

⁶⁶ Ibidem, P. 17.

⁶⁷ Ibidem, p. 20.

musicais descritivos de situações psicológicas” são responsáveis pelas referências relativas às emoções e sensações que foram tomadas como base pelo compositor.

Do ponto de vista sonoro fica claro o conceito de gesto musical, contudo devemos lembrar que estamos nos referindo inicialmente ao silêncio e, da mesma forma, como verificamos que o silêncio absorve funções estruturais ligadas às suas margens, podemos perceber que isto também vale para o gesto musical, ou seja, o silêncio pode ser utilizado com uma referência externa derivada de uma sensação, imagem, etc.

No caso dos exemplos citados anteriormente dos recitativos do contralto solo e do baixo solo, é possível verificar a presença de uma pausa de semínima sob uma *fermata* no meio da linha melódica. Na linha melódica do recitativo do contralto solo (Figura 147), podemos verificar que a pausa é utilizada para separar as duas frases “Cristo tende piedade de nós” e “Senhor tende piedade de nós”. Mas a simples utilização da pausa já seria suficiente do ponto de vista estrutural e não seria necessária a utilização da *fermata*. Portanto a inclusão da *fermata* sugeriu-nos que este silêncio deveria possuir algo mais do que uma simples separação literária. Se considerarmos o conteúdo semântico do texto é possível dizer que este aumento da pausa poderia sugerir uma respiração mais prolongada. Esta aconteceria, não por uma necessidade física, mas sim como resultado de um momento de concentração que antecede o pedido de clemência ao Senhor, pedido este impregnado de significados psicológicos inseridos pela religião.

Figura 147: Aspectos relativos ao silêncio 4.

Desta mesma forma podemos considerar a pausa com *fermata* existente no recitativo do baixo solo (Figura 148). Porém a utilização do silêncio, não mais entre duas frases e sim no meio de uma frase, separando-se o sujeito do predicado, do ponto de vista gramatical, só nos reforça a ideia de que o silêncio venha a possuir um fator psicológico pertinente ao texto. Que o segue, transformando o sentimento de súplica embutido na clemência, parte integrante do silêncio que o precede, e por isso é justificado o aumento intencional da sua duração.

Figura 148: Aspectos relativos ao silêncio 5.

A segunda parte da Missa apresenta predominância no uso do silêncio com funções construtivas, ou seja, segundo Ramos “aquelas que, uma vez empregadas, fazem parte de maneira indissociável do pensamento musical ao nível da estrutura, dos procedimentos composicionais e de instrumentação⁶⁸”.

Na introdução das violas, localizada entre os compassos três (3) e dezenove (19), podemos observar que as pausas utilizadas possuem função estrutural, aonde o silêncio vem a contrastar com o som, sob um único parâmetro de duração, a fim de viabilizar a formação de um ritmo, neste caso um padrão rítmico típico caíçara. Desta forma podemos classificar o uso destas pausas como sendo um uso estrutural do silêncio com função construtiva de natureza temporal rítmica. Consecutivamente o mesmo poderá ser dito no interlúdio das violas, localizados entre os compassos noventa e seis (96) e cento e dez (110).

Mas ao observarmos a forma como as violas são utilizadas perante o conjunto, nesta segunda parte da Missa, não pudemos deixar de notar que o silêncio presente nas demais vozes, enquanto as violas tocam, agregam ao silêncio uma função construtiva de natureza timbrística, pois permite que as características sonoras das violas sejam ouvidas sem a interferência de outros timbres vocais. Observada esta função do silêncio sobre as violas, fica fácil percebermos que esta função do silêncio será predominante em todo o Gloria, pois do ponto de vista estrutural, a segunda parte da missa apresenta-se sob uma construção musical predominantemente de blocos sonoros, que visam alternar timbres, ora vocais, entre solistas e coro ou mesmo entre o próprio coro, ora entre as vozes e as violas. Consequentemente as pausas utilizadas para demarcar estes blocos assumem uma função construtiva de natureza timbrística. Um bom exemplo que podemos citar a respeito desta função está localizado entre os compassos quarenta e oito (48) e sessenta e sete (67) (Figura 149). Aqui o silêncio é usado para demarcar dois grupos distintos dentro das vozes corais, um grupo sendo as vozes

⁶⁸ Ibidem, p.13.

masculinas e o outro as vozes femininas, e por sua vez alternar o timbre apresentado aos ouvintes.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It begins at measure 53. The Soprano and Alto parts have a long rest followed by a melodic line starting with the lyrics "Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di -". The Tenor and Bass parts have a long rest followed by a melodic line starting with the lyrics "te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te". The score includes the instruction "sempre *mp*" (sempre mezzo-piano) and the text "U.E. - F.C.N.T." (União Eclética - Federação Católica Nacional de Trabalho) in several places. The lyrics are in Portuguese and are written below the corresponding vocal lines.

Figura 149: Aspectos relativos ao silêncio 6.

Outro exemplo da função timbrística do silêncio que podemos oferecer está localizado no compasso cento e quarenta (140) (Figura 150). Nos dois compassos imediatamente anteriores ao mencionado, o coro canta em sua formação completa sustentando um acorde. Mas, ao termos o silêncio introduzido em três das quatro vozes e a voz remanescente ainda sofrer uma alteração timbrística pela mudança da projeção vocal, neste caso o uso da voz falada, torna esta diferença sonora primordialmente timbrística e através da instauração das pausas nas demais vozes permite maior amplitude no contraste timbrístico gerado pela mudança de projeção vocal.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in Portuguese and includes lyrics. The Soprano part starts with a measure number 136 and has lyrics 'to Je-sus Cris - to'. The Alto part has lyrics 'spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris' and 'Com o es-pi-ri-to san-to, na glô-ria de Deus pai'. The Tenor part has lyrics 'spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris'. The Bass part has lyrics 'spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris'. There are musical markings such as 'P.F.', 'SOLENE', 'Voz falada', and 'U.E. - F.C.N.T.'.

Figura 150: Aspectos relativos ao silêncio 7.

Entretanto, consideramos ser de valia mencionar a presença da função construtiva do silêncio de natureza polifônica, mesmo que em menor escala. Conforme mencionado anteriormente, tanto as funções de natureza polifônica quanto as de natureza timbrística podem ser confundidas, pois ambas lidarão com certa alternância de vozes utilizadas e, por sua vez, com o silêncio parcial. A forma como esta alternância ocorrerá e seu objetivo sonoro é que poderão ser os diferenciais na classificação da função. Sobre este ponto, acreditamos possuir um bom exemplo para ilustrar não somente o uso da função de natureza polifônica na Missa, mas suas diferenças da função de natureza timbrística.

Tomando como foco o dueto das sopranos, localizado entre os compassos vinte e quatro (24) e quarenta e dois (42) (Figura 151), podemos notar que o silêncio é utilizado como forma de delimitação de frases melódicas. Aqui poderíamos até pensar em estar lidando com uma função construtiva de natureza temporal. Mas ao verificarmos que esta delimitação não resulta na criação de um determinado motivo ou ritmo, fica claro que a única função deste silêncio seria o de viabilizar a polifonia gerada pelos sopranos, além do fato de estarmos lidando com duas vozes de mesmo timbre e tessitura. A alternância das vozes também não resulta em uma mudança timbrística, o que por sua vez eliminaria a classificação da função de natureza timbrística.

U.E. - F.C.N.P.

35 *mf*

mp

mf

mf

in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis De - o

in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis

Figura 151: Aspectos relativos ao silêncio 8.

Observando os procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio nesta segunda parte da Missa, podemos dizer que em sua maior parte o silêncio passou por processos de filtragem e adição, onde sua utilização está vinculada à entrada ou saída de conjuntos sonoros de maior ou menor porte. Um exemplo de desaparecimento do silêncio por processo de adição está localizado entre os compassos vinte (20) e vinte e um (21) (Figura 152), onde após a introdução das violas o coro é introduzido rapidamente através das entradas alternadas das vozes, gerando um desaparecimento do silêncio paulatino. Este mesmo procedimento também pode ser encontrado entre os compassos quarenta e três (43) e quarenta e quatro (44).

16 *rall.*

S

A

T

B

Vla C.

U.E - F.C.N.T.

P.A

E

E

E

E

16 *dom.*

mp

U.E - F.C.N.T.

Figura 152: Aspectos relativos ao silêncio 9.

Outro bom exemplo deste procedimento localiza-se entre os compassos cento e vinte e três (123) e cento e vinte e seis (126) (Figura 153), onde após um momento homofônico do coro o silêncio desaparece pela inserção das vozes corais alternadamente.

P.C
U.E. - F.A.D.F.I

Calmo, Solene
(♩ = 69-72)

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It begins at measure 119. The lyrics for the first part are 'sùpli-ca, a nos - sa sùpli-ca, sùpli-ca'. Above the Soprano part, there are markings 'P.C' and 'U.E. - F.A.D.F.I'. Above the Alto part, there is 'U.E-F.C.N.P'. Above the Tenor part, there is 'P.A' and 'T.D'. Above the Bass part, there is 'Só vós sois Sa - - - to'. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) for the Soprano, Alto, and Tenor parts in the first section; *mf* (mezzo-forte) for the Alto part in the second section; *mp* (mezzo-piano) for the Tenor part in the second section; and *p* (piano) for the Bass part in the second section. The tempo/mood is marked 'Calmo, Solene' with a tempo indication of '(♩ = 69-72)'. The key signature has one sharp (F#).

Figura 153: Aspectos relativos ao silêncio 10.

A grande novidade nos procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio, nesta parte da Missa, fica a cargo da utilização do procedimento por corte. Diferentemente do Kyrie, no Gloria é possível encontrar momentos onde há uma quebra total da sonoridade causada pela inserção do silêncio. Neste ponto é interessante notarmos que todos os momentos onde localizamos este procedimento de instauração ou desaparecimento por corte, a massa sonora anterior ao silêncio retorna após o mesmo, na mesma proporção, transformando a instauração em um desaparecimento, simultaneamente. Enquanto o silêncio se liga à sua margem anterior através de uma instauração, o mesmo se liga à margem posterior por meio de um desaparecimento. Esta situação pode ser considerada comum dentro de procedimentos homofônicos.

Ilustrando a situação acima mencionada podemos citar os cortes presentes entre os compassos oitenta e seis (86) e oitenta e sete (87); noventa (90) e noventa e um (91); cento e

dezenove (119) e cento e vinte e dois (122); bem como entre os compassos cento e quarenta e quatro (144) e cento e quarenta e cinco (145) (Figura 154).

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is divided into two systems by a vertical line. Above the line, the text 'P.C' and 'U.E.-F.A.D.F.P' is written. The lyrics are: 'Je - sus Cris - to' and 'A - mem.' for Soprano; 'glo - ria dei Pa - tris' and 'A - mem.' for Alto, Tenor, and Bass. The rests are indicated by horizontal lines above the notes.

Figura 154: Aspectos relativos ao silêncio 11.

Em todos esses casos, acima mencionados, é importante notarmos que o uso estrutural do silêncio não possui uma função construtiva, mas sim uma função de articulação do discurso musical. Podemos observar que o silêncio é utilizado como ferramenta para articular o fluxo de informações musicais através de interrupções na massa sonora, sem passar por transformações importantes, gerando desta forma o que poderíamos classificar, segundo Ramos⁶⁹, um uso estrutural do silêncio com função de articulação do discurso através de função interruptora.

Do ponto de vista do uso gestual do silêncio, poderíamos até conjecturar sobre sua utilização nesta parte da Missa, mas o uso do silêncio através de um prisma estrutural mostrou-se tão forte que nos permite considerar: possíveis funções ligadas ao gestual no Gloria seriam resultantes, mais de nossa intenção de localização das funções do que de um resultado musical claro, levando- nos a compreender que o silêncio nesta parte da Missa, não possui implicações gestuais.

⁶⁹ Ibidem, p. 12.

Assim como em outros aspectos anteriormente analisados, do ponto de vista do silêncio, o Credo apresenta muitas características em comum com a parte anterior da Missa. Referimo-nos aqui à clara predominância no uso estrutural do silêncio sobreposto a pequenos momentos onde podemos agregar valores gestuais.

A utilização de uma construção em blocos sonoros, novamente propicia o uso do silêncio com função construtiva de natureza timbrística, que aqui podemos notar logo no início do Credo. Onde a introdução da rabeca solo conecta-se ao recitativo do contralto solo, demonstrando que o silêncio das demais vozes durante a alternância de sonoridades serve a uma alteração timbrística (Figura 155). Isto poderá ser encontrado em toda esta parte da Missa como podemos observar entre os compassos setenta e três (73) e setenta e seis (75), por exemplo, no qual a alternância do conjunto instrumental contrasta timbristicamente com o dueto dos Sopranos solos. Ou ainda, entre os compassos cento e vinte e cinco (125) e cento e quarenta e cinco (145), onde inicialmente temos o recitativo do tenor solo sendo seguido pelas vozes femininas do coro e chegando ao compasso cento e quarenta e quatro (144) à sonoridade do coro completo (Figura 156).

Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)

125 *mp* *mf* U.E-F.C.N.T

T. S. E_em Je-sus Cris-to seu ú-ni-co fi - lho nos - so Senhor - nhor____

S. *p* Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po-

A. *p* Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po-

T. U.E-F.C.N.T

B.

Vla C. 125 **Viola Caipira**

Tb. *f* Metal/Madeira *mp*

Obs: O solo do tenor pode ser descomprometido da medida.

Figura 155: Aspectos relativos ao silêncio 12.

Missa Caiçara - Credo

29

U.E-F.A.D.F.I

P.C. P.C.

134

S

der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce -

A

der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce -

T

8

U.E-F.C.N.T

B

P.C

U.E-F.A.D.F.P

141

S

bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

A

bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

T

8

U.E-F.C.N.T

B

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

Figura 156: Aspectos relativos ao silêncio 13.

Por outro lado se compararmos a utilização do silêncio com função construtiva de natureza temporal rítmica presente no Gloria com a encontrada no Credo, poderemos verificar

que a utilização de instrumental de percussão será o maior responsável pela utilização desta função do silêncio. Isto pela própria natureza do instrumento, que por sua vez acarretará em um pequeno aumento em sua utilização, como é possível observarmos entre os compassos quarenta e três (43) e cinquenta e quatro (54) na linha do Tambor (Figura 157).

The image displays a musical score for three instruments: Viola C. (Viola Contralto), Rb. (Horn), and Tb. (Drum). The score is divided into two systems, measures 43-49 and 50-54. The time signature is 3/4. The Viola C. part consists of chords. The Rb. part features melodic lines with some slurs. The Tb. part is a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'U.E-F.C.N.T.R' (Uso Especial da Função Construtiva do Silêncio Rítmico). The drum part includes dynamic markings 'f' (forte) and 'Couro' (leather) and 'Metal/Madeira' (metal/wood). The score is flanked by double bar lines with repeat signs.

Figura 157: Aspectos relativos ao silêncio 14.

Contudo pudemos observar que do ponto de vista estrutural do silêncio com função construtiva de natureza temporal, no compasso cento e oitenta e um (181) (Figura 158), o silêncio pode ser classificado como sendo de natureza temporal de andamento⁷⁰ e não rítmico. O silêncio é utilizado para provocar uma mudança de andamento entre o trecho musical antecedente e o trecho precedente, fato este até então não visto na Missa.

⁷⁰ Ibidem, p. 13.

U.E-F.A.D.F.T
U.E-F.C.N.T.A
U.G-G.D.I.N.E

The musical score is for a piece featuring vocal and instrumental parts. The vocal parts are for Tenor Solo (T. S.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The instrumental parts are for Tambor (Tb.) and Solene (♩ = 112). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 176. The Tenor Solo part has a melodic line with lyrics 'A' and 'A' (fechado). The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts have a melodic line with lyrics 'tos - tos - - - - - ôs - - - - -'. The Tambor part has a rhythmic pattern. The Solene part has a melodic line. The second system starts at measure 176. The Tenor Solo part has a melodic line with lyrics 'A' and 'A' (fechado). The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts have a melodic line with lyrics 'tos - tos - - - - - ôs - - - - -'. The Tambor part has a rhythmic pattern. The Solene part has a melodic line. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, ppp, f, fff), articulation (accents), and phrasing (slurs). The lyrics are in Portuguese and include 'A', 'A' (fechado), 'tos - tos - - - - - ôs - - - - -', and 'Et res-sur - re'.

T. S. 176 *mf* (como voz de tipo) *ppp* Solene (♩ = 112)

S. 176 *ppp* Solene (♩ = 112) *mf* Ter-tia

A. *ppp* U.E-F.C.N.T

T. *ppp*

B. *ppp* *f*

Tb. U.E-F.C.N.T *fff* Tambor Solene (♩ = 112) Et res-sur - re U.E-F.C.N.T

Figura 158: Aspectos relativos ao silêncio 15.

Mesmo observando a construção musical em blocos e por sua vez a predominância da função construtiva timbrística do silêncio, assim como na parte anterior, a presença da função construtiva de natureza polifônica também se faz presente em menor escala. Entre os compassos cento e quatro (104) e cento e oito (108) nas linhas do dueto de sopranos solos (Figura 159), novamente podemos encontrar o uso do silêncio servindo a uma função polifônica e não a um objetivo timbrístico, visto a igualdade das vozes.

Figura 159: Aspectos relativos ao silêncio 16.

Do ponto de vista dos procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio, notamos que nesta parte da Missa há um aumento considerável na utilização de procedimentos de cortes se comparado com o Gloria. Diferentemente da parte anterior, os cortes assumem funções de articulação do discurso não somente interruptoras como também funções preparatórias⁷¹ e de transição e/ou transformação. No exemplo localizado entre os compassos cento e cinquenta (150) e cento e cinquenta e um (151) (Figura 160), é possível notarmos que as pausas são utilizadas através de um processo de corte como uma preparação para a mudança de caráter indicada pela compositora, com a palavra “sombrio”.

Figura 160: Aspectos relativos ao silêncio 17.

⁷¹ Ibidem, p. 12.

Já entre os compassos cento e cinquenta e sete (157) e cento e cinquenta e oito (158) (Figura 161), podemos verificar que na parte coral existe a utilização de pausas que separam dois trechos musicais distintos, agregando a estas pausas uma função de transição e/ou transformação. Mas neste exemplo vale mencionarmos que não poderíamos considerar o processo de instauração ou desaparecimento do silêncio como sendo por corte, pois apesar de haver uma quebra dentro do coro, a presença do tambor não permite que haja um silêncio total instaurado imediatamente após o término da frase vocal.

The musical score for measures 154-158 shows a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Tambor (drum). The lyrics are: "la - tos sob Pôn - cio Pi - la - tos Foi cru - ci - fi -". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, pp), articulation (rall., >), and performance instructions (U.E-F.C.N.T, U.E-F.A.D.F.I, U.E-F.A.D.F.T, U.E-F.C.N.P). The Tambor part includes a "Tambor pp" section and a "U.E-F.C.N.P" section.

Figura 161: Aspectos relativos ao silêncio 18.

Entretanto a utilização de cortes com função interruptora continua a ser maioria dentro dos procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio por cortes. Um bom exemplo disto é o dueto dos sopranos localizado entre os compassos setenta e quatro (74) e cento e vinte e quatro (124), onde por diversas vezes podemos observar um corte total do som apenas com a função de articular o discurso musical, usando o silêncio como interrupção sonora. Outro bom exemplo da constante utilização dos cortes com função interruptora está situado

entre os compassos cento e setenta (170) e cento e setenta e cinco (175) (Figura 162), no qual podemos observar por três vezes a utilização dos cortes em meio à produção sonora.

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) spans measures 170 to 175. The lyrics are: "ceu à man-são dos mor-tos Des - ceu à man-são dos mor-tos dos mor-tos dos mor -". The score includes dynamic markings (*mp*, *pp*) and articulation marks (cortes) above the notes. A bracket labeled "U.E-F.A.D.F.I" spans measures 170 to 175.

Figura 162: Aspectos relativos ao silêncio 19.

Analisando ainda o uso do silêncio no Credo, mas buscando o uso gestual, podemos dizer conforme mencionado anteriormente, que a utilização gestual do silêncio é minoritária dentro desta parte da Missa. Diferentemente da parte anterior, onde não encontramos subsídios que justificassem a classificação de determinadas pausas como sendo resultado de uma referência exterior ao procedimento musical, no Credo é notado que em um determinado momento o silêncio possui uma característica gestual. Mais importante que a localização deste gestual é a percepção de que de forma intencional esta pausa agrega funções estruturais e gestuais simultaneamente. O ponto por nós mencionado encontra-se no compasso cento e oitenta e um (181).

Este compasso torna-se tão importante para nós, pois reconhecemos que na pausa acrescida de *fermata*, é possível encontrar do ponto de vista estrutural uma função construtiva de natureza temporal de andamento, devido à utilização do silêncio como forma de alteração do andamento. A instauração do silêncio se dá por um processo de corte com função de articulação do discurso através de uma função de transição e/ou transformação, pois os

trechos antecedentes e precedentes possuem características distintas e, ainda, agrega um uso gestual musical dramático e/ou narrativo⁷² do silêncio sobre referência não-musical.

O uso gestual do silêncio sobre referência não-musical, segundo Ramos, pode ser dividido em dois grupos: gestos musicais descritivos e gestos musicais dramáticos e/ou narrativos. O primeiro já foi comentado por nós anteriormente, portanto discorreremos brevemente sobre os gestos musicais dramáticos e/ou narrativos, a fim de compreendermos melhor a função desempenhada pela pausa do compasso cento e oitenta e um (181).

Os gestos musicais dramáticos e/ou narrativos são aqueles que tiveram como referência exterior ao processo composicional, informações pertinentes aos campos do domínio literário e teatral, mas que dentro de suas devidas dimensões perante o tratamento musical devam ser pensados “(...) em ambos como encadeamentos de ações ou enredos, narrados ou representados, cantados ou musicados, explícitos ou frequentemente sugeridos (...)”⁷³. Dentro deste uso gestual ainda são agrupados três subdivisões, mas em nosso caso específico a pausa mencionada pertence ao gesto musical integrado à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos. Segundo Ramos “sua principal característica é a de estar a serviço do enredo. Seja quando sublinha certos fatos importantes, seja quando toma para si o papel de participante do cenário ou quando toma para si o próprio papel de narrar ou representar (...)”⁷⁴.

No caso do compasso cento e oitenta e um (181) é preciso que voltemos alguns compassos para compreender o enredo narrado pelo texto e então vislumbrar a característica dramática inserida no silêncio.

O texto litúrgico em questão descreve a descida de Jesus à mansão dos mortos após sua morte. De forma ilustrativa toda a condução melódica é direcionada de forma descendente assim como o texto é repetido algumas vezes, mas subtraindo-se partes da frase até o ponto aonde restam apenas às sílabas finais da frase. A intensidade sonora coral por sua vez acompanha a “descida de Jesus” partindo de “*mf*” para um “*ppp*”. A inserção de uma pausa, acrescida de *fermata* logo após estas conduções descendentes sobre um texto narrativo da descida de Jesus ao mundo dos mortos (Figura 163), transforma o silêncio total instaurado como sendo o ponto final da descida e por sua vez a concretização da morte de Cristo. Isto

⁷² Ibidem, p. 27-28

⁷³ Ibidem, p. 24

⁷⁴ Ibidem, p. 24

demonstraria a influência do texto na função musical da pausa. Partindo deste pressuposto, podemos dizer que a pausa possui uma função dramática muito maior que suas funções estruturais mencionadas, o que nos serve de subsidio para apontá-la com uso gestual do silêncio dentro do Credo.

U.E-F.A.D.F.T
U.E-F.C.N.T.A
U.G-G.D.I.N.E

Tenor Solo
176 *mf* (como voz de tipo) *ppp*
8 (fechado)
A

S
176 *ppp*
tos - tos - ôs

A
ppp
- - tos - tos - ôs

T
8 *ppp*
- - tos - tos - ôs

B
ppp
- - tos - tos - ôs

Tb.
U.E-F.C.N.T
fff
U.E-F.C.N.T

Solene (♩ = 112)
Solene (♩ = 112)
U.E-F.C.N.T
Tambor
Solene (♩ = 112)
Et res-sur - re
U.E-F.C.N.T

Ter-tia
mf

Figura 163: Aspectos relativos ao silêncio 20.

Conforme dito anteriormente, o Sanctus é a única parte estritamente coral da Missa Caiçara e não apresenta citações literais de características caiçaras que poderiam sugerir que a utilização de certas pausas possuísse função construtiva temporal de natureza rítmica. Por outro lado sua condução musical, construída sobre ostinatos e grandes frases melódicas, demonstra que a maior característica do silêncio nesta parte da Missa é a utilização do silêncio

sobre uma função construtiva de natureza timbrística. Pois a constante alternância da condução do ostinato, assim como das frases melódicas, sobrepõe-se a grandes silêncios de determinadas vozes que servem como fonte delimitadora do timbre vocal utilizado para valorizar, ora o ostinato, ora a frase melódica principal. Isto pode ser visto entre os compassos dez (10) e dezoito (18) (Figura 164), onde o silêncio instaurado na voz dos contraltos do coro e transferido para a linha dos sopranos do coro, alterando o timbre da frase melódica principal é acompanhada pelo ostinato das vozes masculinas.

The musical score for Figure 164 consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass).
 - The Soprano staff (S) begins at measure 10 with a melodic line: *ctus, Do - mi - nus*. A bracket labeled 'U.E-F.C.N.T' spans measures 10 through 18.
 - The Alto staff (A) has a melodic line starting at measure 18: *De - us sa - ba - oth*. A bracket labeled 'U.E-F.C.N.T' spans measures 10 through 18. A dynamic marking *mp* is present at the start of this phrase.
 - The Tenor staff (T) features a rhythmic ostinato starting at measure 8: *é o Se - nhor - nhor De - us, De - us, De - us, De - us*.
 - The Bass staff (B) features a rhythmic ostinato starting at measure 10: *to, San - to, De - us, De - us, De - us*.

Figura 164: Aspectos relativos ao silêncio 21.

Outro exemplo desta utilização da função construtiva de natureza timbrística do silêncio, mas agora voltada para a condução do ostinato e não mais para a frase melódica principal, pode ser visto entre os compassos cinquenta e um (51) e cinquenta e nove (59) (Figura 165). Aqui o silêncio pertencente à linha dos sopranos do coro é transferido para a linha dos baixos do coro, modificando o timbre do ostinato. Contudo esta alteração timbrística se dá, de forma amenizada, pela adição das vozes dos contraltos do coro juntamente com as vozes masculinas compassos antes, mas isto não significa que o silêncio dos baixos não sirva para reconduzir o ostinato sob um prisma timbrístico.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It begins at measure 51. The Soprano part has a rest for several measures, then enters with a half note G4. The Alto, Tenor, and Bass parts enter with a half note G3, marked *mf*. The lyrics for all parts are: "to, San - to, to, San -". Above the Soprano part, there is a tempo change to *a tempo* and a dynamic change to *mf* *expressivo*. The tempo is marked as $(\text{♩} = 92)$. The Alto, Tenor, and Bass parts continue with their melody, marked *mf*. The lyrics for the Alto and Tenor parts are: "to, San - to, to, San -". The Bass part has a rest for several measures, then enters with a half note G2, marked *mf*. The lyrics for the Bass part are: "to, San - to, San - to, to". The score ends with a rest for all parts, marked *U.E-F.C.N.T.*

Figura 165: Aspectos relativos ao silêncio 22.

Apesar da grande utilização do silêncio com função construtiva de natureza timbrística, foi possível encontrarmos um pequeno momento onde podemos dizer que pausas foram utilizadas para gerar polifonia, ou seja, estas pausas possuem uma função construtiva de natureza polifônica. Citamos aqui as pausas situadas entre os compassos setenta e oito (78) e oitenta (80) na linha dos contraltos do coro (Figura 166), pois claramente vemos que as pausas serviram para separar a frase anterior de sua posterior e desta forma sobre o ostinato. Este, do ponto de vista melódico, deixa de se movimentar no segundo tempo do compasso, permite o início de outra frase no terceiro tempo do compasso, criando uma polifonia distinta das demais nesta parte da Missa. Nesse trecho existe uma predileção pela sustentação rítmica baseada no primeiro tempo do compasso e sem a utilização de pausas como forma de separação polifônica.

Contudo a ausência do coro em sua totalidade enfraquece este corte, pois o silêncio da linha dos sopranos, tanto antes como após a *fermata*, diminui a amplitude do corte e por sua vez a função interruptora. Assim como a pequena diferença entre os andamentos propostos pelas indicações metronômicas enfraquece a função de natureza temporal, pois quase não percebemos uma real mudança no andamento.

U.E-F.A.D.F.I
U.E-F.A.D.F.P.

(♩ = 96-100)

U.E-F.C.N.T

U.E-F.C.N.T

33

S a - a

A cel - sis

T Gló - ria Gló - ria San - to San - to to San - to

B - ri - a San - to, to San - to

mp

pp

pp

[pp]

Figura 167: Aspectos relativos ao silêncio 24.

Novamente as semelhanças presentes entre o Sanctus e o Benedictus mostram-se também do ponto de vista do uso do silêncio. Assim como ocorreu com outros aspectos observados entre estas duas partes, verificamos a predominância do uso do silêncio com função construtiva de natureza timbrística sobre a utilização da função construtiva de natureza polifônica. Porém o grau com que as mesmas se apresentam é maior, permitindo uma variedade rítmica maior criada pela utilização polifônica, enquanto a reutilização das vozes solistas aumenta as características timbrísticas.

Logo de início podemos mencionar o silêncio dos baixos do coro como resultante de uma função construtiva de natureza timbrística (Figura 168). Neste momento ainda é possível notar que tanto tenores como sopranos mantêm-se sustentando notas longas em *boca chiusa*, a fim de gerar um determinado timbre que valoriza a linha melódica dos contraltos do coro.

Lento (♩ = 69)
Contemplativo
ppp

S *boca fechada* ----- U.E.-F.C.N.P

A *P Religioso*
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -
(Divisi)

T *ppp*
8 *boca fechada* -----

B ----- U.E.-F.C.N.T

Figura 168: Aspectos relativos ao silêncio 25.

Por sua vez as pausas presentes entre os compassos cinco (5) e sete (7) na linha dos contraltos do coro, já demonstram a utilização da função construtiva de natureza polifônica também de início, assim como as pausas localizadas entre os compassos dezessete (17) e dezenove (19) (Figura 169).

The musical score is for a choir and solo voices. It consists of five staves: Soprano Solo (S.S.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes lyrics in Portuguese. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). There are also tempo markings: "expressivo, quase como modinha" and "U.E.-F.C.N.T." (Unusually Early - Fast - Chorus - Normal - Tempo). The Soprano Solo part has a "Soprano Solo" marking and a "Ben - di - to" marking. The Alto part has a "(Divisi)" marking and a "cresc." (crescendo) marking. The Tenor part has a "U.E.-F.C.N.T." marking. The Bass part has a "U.E.-F.C.N.T." marking. The score is numbered 12 at the beginning of each staff.

Figura 169: Aspectos relativos ao silêncio 26.

De forma geral, podemos sugerir que os silêncios de maior escala presentes nesta parte da Missa, servem preferivelmente a uma função timbrística, enquanto as pausas de menores proporções localizadas dentro das linhas melódicas principais estão condicionadas à função polifônica do silêncio, como podemos observar entre os compassos trinta e um (31) e trinta e seis (36) (Figura 170). Neste ponto o silêncio das vozes femininas do coro delimita uma característica timbrística da condução musical das vozes masculinas do coro ao mesmo tempo em que as pequenas pausas presentes nas linhas do soprano solo e do tenor solo atribuem uma característica polifônica às mesmas.

31

S. S. *ff* *f* *ff*

U.E.-F.C.N.P

nas al - tu-ras, nas al - tu - ras, nas al - tu - ras

T. S. *mf* *ff* *cresc.* *ff*

sa-na nas al - tu-ras, nas al - tu - ras nas al - tu-ras Ho - sa-na nas al - tu - ras

S

U.E.-F.C.N.T

A

T *mf*

ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

B *mf*

na in ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

Figura 170: Aspectos relativos ao silêncio 27.

As semelhanças entre estas partes também se dão pelos procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio, ou seja, a predominância do uso de processos de filtragem e adição. É um bom exemplo de processo de adição o trecho localizado entre os compassos cinquenta e cinco (55) e sessenta e um (61) (Figura 171), no qual o desaparecimento do silêncio ocorre por meio da entrada alternada das vozes do coro.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two parts by a vertical line. The first part contains the lyrics "mi - ne Do - mi - ni" for Soprano and Alto, and "no - mi - ne Do - mi - ni" for Tenor and Bass. The second part contains the lyrics "Ho - sa - na" for Soprano and Alto, and "Ho - sa - na in ex - cel - sis" for Tenor and Bass. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (expressivo, cresc.), and performance instructions (U.E.-F.C.N.P, P.A, P.C, U.E.-F.C.N.T). The Soprano part starts with a measure number of 50. The Alto part has a measure number of 8. The Tenor part has a measure number of 8. The Bass part has a measure number of 8. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Figura 171: Aspectos relativos ao silêncio 28.

Entretanto, divergindo da utilização do procedimento de corte com função interruptora localizada no Sanctus, o Benedictus nos oferece dois exemplos da utilização do procedimento de corte com função de articulação de discurso por meio de função de transição e/ou transformação. O primeiro exemplo desta utilização do silêncio no Benedictus pode ser visto entre os compassos quarenta e um (41) e quarenta e dois (42) (Figura 172), onde a instauração total do silêncio serve para delimitar uma mudança entre o discurso musical realizado pelas vozes masculinas do coro juntamente com os solistas e o coro que retoma a música inicial do Benedictus, mas com uma leve mudança timbrística.

The musical score for Figure 172 is divided into two systems. The first system includes parts for S.S. (Soprano Soprano) and T.S. (Tenor Soprano), both marked *ff* and starting with the word "ras". The second system includes parts for S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano part is marked *pp* and includes the instruction "boca fechada" (closed mouth). The Alto part is marked *mp* and includes the instruction "Religioso". The Tenor part is marked *f* and includes the instruction "boca fechada". The Bass part is marked *f*. The lyrics for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts are: "Be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus qui ve - nit in in no -". The score also includes annotations: "COMO NO INÍCIO" above the Soprano part, "U.E.-F.C.N.T" below the Soprano and Tenor parts, "U.E.-F.C.N.P" below the Alto part, and "U.E.-F.A.D.F.T" below the Bass part.

Figura 172: Aspectos relativos ao silêncio 29.

O segundo exemplo encontra-se entre os compassos cinquenta e quatro (54) e sessenta e um (61) (Figura 173), em que a instauração do silêncio por corte presente imediatamente após a *fermata* do compasso cinquenta e quatro (54) também serve de limite para a mudança de procedimento contrapontístico. Contudo a dimensão do silêncio total, uma pausa de semínima, acrescido de um processo de desaparecimento por meio de adição, desvaloriza este corte do ponto de vista de sua função de transição, quase o levando para uma função interruptora. Mas mesmo reduzido, acreditamos que a possibilidade de transformação oferecida pelo corte sobrepõe-se a interrupção causada, o que conduz a considerarmos, realmente, este ponto como sendo resultante de uma função de articulação do discurso ocorrido por meio de uma função de transição e/ou de transformação.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two parts by a vertical line. The first part contains the lyrics 'mi - ne Do - mi - ni' for Soprano and 'no - mi - ne Do - mi - ni' for Alto and Bass. The second part contains the lyrics 'Ho - sa - na' for Soprano, 'Ho - sa - na in ex - cel -' for Alto, and 'Ho - sa - na in ex - cel - sis' for Tenor. The score includes various musical markings such as dynamics (mf, f), articulation (expressivo, cresc.), and performance instructions (U.E.-F.C.N.P, P.A, P.C., U.E.-F.C.N.T). The number 50 is written above the Soprano staff at the beginning of the first part, and the number 8 is written below the Tenor staff at the beginning of the second part.

Figura 173: Aspectos relativos ao silêncio 30.

Como última semelhança existente entre o Sanctus e o Benedictus sobre o uso do silêncio, podemos mencionar a ausência de usos gestuais presentes. Claramente podemos observar que os focos sobre o timbre e sobre a condução harmônica não permitiram a utilização de algum referencial externo ligado ao silêncio da mesma forma com que foi encontrado em outras partes da Missa. Podemos aqui sugerir que a ausência deste recurso possa ter servido de fator contrastante entre as partes da Missa a fim de gerar interesse no discurso musical, mas não podemos deixar de considerar isto como apenas uma conjectura.

A última parte da Missa apresenta uma nova proporção na utilização de funções de natureza timbrística e de natureza polifônica. Devido à estrutura formal desta parte da Missa, onde possuímos três seções musicais, sendo a primeira e a última essencialmente vocais, intercaladas por uma seção que contém instrumentos e vozes, podemos observar que existe uma predominância na utilização do silêncio com função construtiva de natureza polifônica nas seções vocais. As pausas destas seções são subsidiadas à construção contrapontística das linhas melódicas, como é possível notar nos quatro primeiros compassos do Agnus Dei (Figura 174), no qual as entradas alternadas das vozes, característica da escrita em fugato, sobrepõem-se a alguma alteração timbrística causada pela ausência de determinadas vozes. Enquanto a seção central apresenta um uso maior na utilização de funções de natureza

timbrística, exatamente pela presença dos instrumentos como fator timbrístico distinto na produção sonora desta parte da Missa.

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

mp

S A - gnus Dei A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta

A U.E.-F.C.N.P. A - gnus Dei A U.E.-F.C.N.P.

T A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta mun-di

B A - - - gnus A-gnus dei A-gnus

Figura 174: Aspectos relativos ao silêncio 31.

Conforme descrito acima, os quatro primeiros compassos são um bom exemplo de uso do silêncio com função construtiva de natureza polifônica e sua utilização é predominante nesta primeira seção assim como na última seção do Agnus Dei. Mas a utilização do silêncio com função de natureza timbrística também pode ser visto nesta primeira seção se observarmos de que forma o coro se comporta entre os compassos vinte e sete (27) e trinta e seis (36) (Figura 175). Neste ponto verificamos que os silêncios inseridos nos compassos vinte e sete (27), trinta e três (33), trinta e quatro (34) e trinta e cinco (35), nas vozes femininas do coro, bem como o silêncio presente entre os compassos vinte e sete (27) e trinta e três (33) na linha dos baixos do coro, veem a servir de parâmetro de utilização para o paralelismo harmônico realizado sobre o texto “cordeiro de Deus”, gerando uma alternância timbrística desse paralelismo.

Missa Caiçara - Agnus Dei

48

24

S. S. U.E.-F.C.N.T. Soprano Solo *mp* *mf* *cresc. pouco*

U.E.-F.A.D.F.I. A-gnus De - i A-gnus De - i

S. *mf* *pp* *pp* *p*

- - gnus De - i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

A. *mf* *pp* *pp* *p*

Dei De - i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

T. *mf* *pp* *mf* U.E.-F.C.N.T.

dai - nos a paz paz paz paz

B. *mf* *pp* U.E.-F.C.N.T.

nós dai nos a paz paz

31

S. S. *f* *ff* *intenso* U.E.-F.A.D.F.T. U.G.-G.D.I.N.E.

A - gnus De - i A - gnus De - i mi - se - re - re, re-re no -

T. S. *ff* *intenso*

A - gnus De - i mi - se - re - re, re-re no -

S. *f* U.E.-F.C.N.T.

Deus cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de Deus

A. *f*

Deus cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de Deus

T. *ff* *f*

paz cor-dei-ro de Deus paz

B. *ff* *f*

cor-dei-ro de Deus paz

Figura 175: Aspectos relativos ao silêncio 32.

Já na última seção do Agnus Dei, localizada a partir do compasso setenta e nove (79) (Figura 176), vale observarmos que enquanto as pausas presentes em meio ao coro novamente possuem uma função de natureza polifônica, exatamente como a primeira aparição deste trecho musical no início desta parte da Missa, a utilização do silêncio com função de natureza timbrística ocorre pela supressão dos instrumentos. Os quais até então fizeram-se presentes na seção central, causando uma variação timbrística, e por sua vez uma função timbrística ao silêncio, simultânea à função de natureza polifônica no início da seção final.

79 *COMO NO INÍCIO*
a tempo
mp

S — A - gnus Dei A - gnus Dei qui — tol - lis pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta

A *pp* — U.E.-F.C.N.P A P.A - gnus Dei A - gnus De - i

T *pp* — A - gnus Dei qui — tol - lis —

B *pp* — A - - - gnus Dei

79 *pp*
a tempo U.E.-F.C.N.T

Vla C. *pp*

Rb. *pp*

Tb. *pp*

Figura 176: Aspectos relativos ao silêncio 33.

A seção central, localizada entre os compassos quarenta e dois (42) e setenta e oito (78), demonstra possuir uma presença maior da utilização do silêncio com função de natureza timbrística, contrapondo-se às seções anterior e posterior. Entre os compassos cinquenta e uma (51) e cinquenta e três (53) (Figura 177) podemos ver que a inserção das pausas no coro

serve de desvio de foco timbrístico para os instrumentos. Da mesma forma como as pausas presentes entre as vozes dos contraltos e dos tenores do coro, localizadas entre os compassos sessenta e um (61) e sessenta e oito (68) (Figura 178), demonstram uma pequena variação timbrística dentro do próprio coro causado pelo uso do paralelismo sobreposto as notas longas das vozes externas do coro.

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'U.E.-F.C.N.T' at the top, contains four vocal staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each staff begins at measure 51 and features a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The lyrics for the vocal parts are: 'cor - dei - ro' followed by a pause, then 'de Deus _____ a paz de'. The second system, labeled 'U.E.-F.C.N.T.R' at the bottom, contains three instrumental staves: Violoncello (Vla C.), Contrabaixo (Rb.), and Tuba (Tb.). The Violoncello part starts at measure 51 and consists of a series of chords. The Contrabaixo and Tuba parts also start at measure 51 and feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 177: Aspectos relativos ao silêncio 34.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violoncello, Contrabasso, Tromba). The second system continues the instrumental parts. The lyrics are in Portuguese and include the phrase "U.E.-F.C.N.T." which appears to be a musical or organizational acronym.

System 1:

- Soprano (S):** Melody line with lyrics: "dei - ro", "ro", "ro".
- Alto (A):** Melody line with lyrics: "ten-de pi-e-da-de", "ten-de pi-e-da-de", "ai, dai nos a paz, dai nos a paz".
- Tenor (T):** Melody line with lyrics: "ten-de pi-e-da-de", "ten-de pi-e-da-de", "ai, dai nos a paz, dai nos a paz".
- Bass (B):** Melody line with lyrics: "ten-de pi-e-da-de", "ten-de pi-e-da-de", "ai, dai nos a paz, dai nos a paz".
- Violoncello (Vla C.):** Accompaniment line with lyrics: "dei - ro", "ro", "ro".
- Contrabasso (Rb.):** Accompaniment line with lyrics: "dei - ro", "ro", "ro".
- Tromba (Tb.):** Accompaniment line with lyrics: "dei - ro", "ro", "ro".

System 2:

- Violoncello (Vla C.):** Continuation of the accompaniment.
- Contrabasso (Rb.):** Continuation of the accompaniment.
- Tromba (Tb.):** Continuation of the accompaniment.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p* for piano). The lyrics are written below the corresponding vocal parts.

Figura 178: Aspectos relativos ao silêncio 35.

Contudo vale notarmos que no início desta seção central, podemos encontrar pausas que possuem uma função construtiva de natureza temporal rítmica, pois sua utilização visa à construção de um ritmo que engloba tanto coro quanto instrumentos do ponto de vista da fórmula de compasso. Referimo-nos aqui aos compassos quarenta e dois (42), quarenta e três (43) e quarenta e quatro (44) (Figura 179).

The musical score is for a section of a Mass, specifically focusing on the use of silence. It includes the following parts and markings:

- S. S. (Soprano):** Measures 42-43, marked with a fermata and a crescendo hairpin.
- S. (Soprano):** Measures 42-43, marked with a fermata.
- A. (Alto):** Measures 42-43, marked with *mp* and *mf*. Lyrics: "dai nos a paz a paz nos dai nos dai a".
- T. (Tenor):** Measures 42-43, marked with *mp* and *mf*. Lyrics: "dai nos a paz a paz nos dai nos dai a".
- B. (Bass):** Measures 42-43, marked with *mf*. Lyrics: "dai nos a paz a paz nos dai nos dai a".
- Vla. C. (Violoncello):** Measures 42-43, marked with *[mf]*. Lyrics: "paz paz paz paz nos dai nos dai a".
- Rb. (Rebaca):** Measures 42-43, marked with *mf* and *f*. Lyrics: "Serenio".
- Tb. (Tromba):** Measures 42-43, marked with *[mf]* and *f*. Lyrics: "paz paz paz paz nos dai nos dai a".

Additional markings include "U.E.-F.C.N.T." and "U.E.-F.C.N.T.R." above the vocal staves, and "cem" above the Soprano staves. The score also features various dynamic markings like *mf*, *f*, and *cresc.*

Figura 179: Aspectos relativos ao silêncio 36.

Mais uma vez os procedimentos de instauração e desaparecimento do silêncio por filtragem e adição foram responsáveis também pela predominância de usos do silêncio com funções de natureza polifônica e timbrística. Mas podemos localizar dois procedimentos de corte que acreditamos ser de valia dentro de nossas observações, pois demonstram que nesta última parte da Missa, assim como em outros aspectos, muitas das ferramentas composicionais utilizadas no decorrer de toda a obra são reutilizadas na parte final, gerando certa conexão com as demais partes.

Entre os compassos vinte e cinco (25) e vinte e seis (26) (Figura 180), podemos encontrar dois cortes na produção sonora instaurados pelo silêncio que possuem duas funções distintas. Ambos os cortes podem ser classificados como pertencentes à função de articulação do discurso. Entretanto, enquanto o primeiro simplesmente determina uma ruptura do discurso, e por sua vez será classificado como tendo uma função interruptora, o segundo corte serve de transição para um novo trecho musical, e respectivamente será classificado como tendo uma função de transição e/ou transformação. O segundo corte, além de possuir a função de transição, conecta-se com um silêncio com função construtiva de natureza timbrística presente na linha dos baixos e das vozes femininas do coro. Esse fato mostra-nos que, apesar de não ser possível percebermos auditivamente a mudança de funções do silêncio, a análise pode demonstrar como a ausência do som pode ser imbuída de significados.

Missa Caiçara - Agnus Dei

48 24 S.S. U.E.-F.C.N.T Soprano Solo *mp* *mf* *cresc. pouco*

24 S U.E.-F.A.D.F.I *mf* *pp* A-gnus De-i A-gnus De-i *pp* *p*

A - gnus De-i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de *pp* *p*

T Dei *mf* *pp* *mf* cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de U.E.-F.C.N.T paz

B nós dai nos a paz paz U.E.-F.C.N.T U.E.-F.A.D.F.T U.G.-G.D.I.N.E

Figura 180: Aspectos relativos ao silêncio 37.

Ainda nos referindo aos compassos acima mencionados, consideramos que os mesmos cortes com funções estruturais, também agregam uma função gestual, da mesma forma que encontramos no Credo a dupla utilização de usos do silêncio, mostrando mais uma vez a reutilização de procedimentos composicionais observados em outras partes da Missa.

Se observarmos o conteúdo semântico do texto, notaremos que no momento dos cortes, a palavra “paz” é utilizada dentro do Agnus Dei pela primeira vez que. Os trechos anteriores da frase, referem-se “ao cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”, e a forma como esses trechos se repetem, em concordância com a condução contrapontística das melodias, condicionam-nos a uma certa tensão que ao chegarmos no silêncio após a execução da palavra “paz”, temos quase que imediatamente uma referência da paz na ausência do som, e por sua vez agregamos um valor referencial não-musical a um procedimento musical. Desta forma podemos classificar o silêncio instaurado por corte nestes compassos como sendo também um gesto musical dramático e/ou narrativo integrado à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos.

1.8. Aspectos Estruturais, Formais e Composicionais.

Em nossa busca pela compreensão dos processos composicionais utilizados pela compositora dentro da Missa Caiçara, observamos aspectos que em sua maioria referiam-se às microestruturas musicais. Neste capítulo buscaremos apresentar como as macroestruturas musicais foram trabalhadas, tentando desta forma delimitar uma linha condutora geral dentro da obra analisada.

Em relação ao gênero da obra, acreditamos não haver quaisquer dificuldades de classificação, pois como o próprio título da obra nos mostra, estamos lidando com uma obra sacra. Segundo a compositora “trata-se de uma prece pela preservação do litoral paulista, e de homenagem aos músicos pescadores caiçaras.”⁷⁵. Do ponto de vista estrutural da Missa como forma musical, todas as partes ordinárias de uma missa estão presentes. Mas devemos lembrar que nos referimos às partes ordinárias que se firmaram como prática musical no decorrer da história da música ocidental, o que nos leva a desconsiderar a última parte de uma missa “Ite, Missa Est”, estando presente desta forma: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei.

A instrumentação geral da obra por sua vez nos apresenta uma novidade, pois agrega instrumental típico caiçara em uma forma musical que é conhecida predominantemente por possuir acompanhamento de órgão ou de uma estrutura instrumental tradicional européia, não apresentando geralmente instrumentos regionais. Entretanto a presença dos instrumentos típicos não se sobrepõe a predominância vocal distribuída entre coro misto (SATB) e solistas vocais, demonstrando certo resguardo na inserção de uma estética caiçara dentro da obra. Abaixo estão discriminados tanto a instrumentação geral da obra como uma pequena tabela sobre a instrumentação de cada parte da Missa Caiçara.

Tabela 4: Instrumentação geral da obra.

Solistas	Coro Misto	Instrumentos
(2) Sopranos Contralto Tenor Baixo	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	Rabeca Viola Caipira Tambor

⁷⁵ SETTI, Kilza. *Preces Mbyá-Guarani e Missa Caiçara*. São Paulo: Radio Cultura FM de São Paulo, 1996. 1 CD (ca. 50 min.), digital, estéreo.

Tabela 5: Instrumentação específica de cada parte da obra.

Parte	Coro	Solistas	Instrumentos
<i>Kyrie</i>	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	Contralto Tenor Baixo	<i>não utilizados</i>
<i>Gloria</i>	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	(2) Sopranos Contralto Tenor	Viola Caipira
<i>Credo</i>	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	(2) Sopranos Contralto Tenor	Rabeca Viola Caipira Tambor
<i>Sanctus</i>	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	<i>não utilizados</i>	<i>não utilizados</i>
<i>Benedictus</i>	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	(1) Soprano Contralto Tenor	<i>não utilizados</i>
<i>Agnus Dei</i>	Sopranos Contraltos Tenores Baixos	(1) Soprano Tenor	Rabeca Viola Caipira Tambor

No decorrer de nossa pesquisa apresentamos anteriormente muitos fatores comuns e opostos que relacionavam ou contrastavam as partes da obra, mas sempre nos referíamos a determinados aspectos musicais observando microestruturas. Contudo, acreditamos que estas observações já foram suficientes, para oferecer ao leitor uma visão geral da obra. Com o intuito de sintetizarmos estas semelhanças discorreremos a seguir sobre características comuns as partes da missa no objetivo de concretizarmos os vínculos existentes entre as

partes da obra, demonstrando desta forma a condução geral de possíveis direcionalidades e intencionalidades.

Ao lembrarmos dos aspectos observados dentro do Kyrie, pudemos verificar a predominância de uma estética musical erudita intercalada por recitativos solos repletos de características caiçaras, mas de uma forma geral a condução musical contínua do coro sobrepõe-se às inserções caiçaras, transformando o coro e os solistas em quase que duas entidades distintas, onde ora um comentava a ação musical do outro e ora um complementava a ação musical do outro, gerando desta forma uma unidade dentro da primeira parte da missa, que mesmo ao possuir duas estéticas distintas, ambas trabalhassem de forma a se completarem. Neste sentido podemos sugerir que a primeira parte da Missa já apresentava a dualidade presente no conjunto da obra analisada, mas de uma forma comedida, apenas informando aos ouvintes a presença destas duas entidades.

O Gloria por sua vez apresentava uma predominância de estética caiçara, resultante principalmente pela utilização da viola caipira sobre a citação musical da Dança de São Gonçalo, citação esta que posteriormente é transferida para as vozes corais. Mas este fator estético, assim como no Kyrie, era intercalado por uma estética oposta, neste caso a erudita, que servia de contrapeso à dualidade musical presente, gerando novamente uma unidade estética interna desta parte da Missa. Do ponto de vista harmônico, o Gloria apresentava um tratamento mais simples, em acordo com a estética caiçara, se comparado ao tratamento harmônico da primeira parte da Missa, mas por outro lado, sob uma visão rítmica o Gloria mostrava-se mais elaborado exatamente pela influência da estética caiçara, compensando desta forma possíveis desinteresses ocorridos dentro do aspecto frequencial com novidades no aspecto rítmico e por sua vez mantendo um equilíbrio entre as duas primeiras partes, apesar de suas posições contrastantes.

No Credo, a terceira parte da Missa mostrou-se como uma expansão do Gloria, pois o instrumental caiçara participa de forma mais ativa na condução musical ampliando ainda mais a presença da estética caiçara dentro da obra. Entretanto a dualidade de estéticas também se amplia, a fim de não permitir que uma sobreponha à outra, como é possível notar através do aumento do dueto dos sopranos, que já presente no Gloria, ganha maiores proporções no Credo, impedindo um resultado predominante da estética caiçara. Mas a ampliação do dueto também não é suficiente para sobrepor a estética erudita sobre a caiçara. De forma geral

podemos notar uma expansão nos recursos de ambas as estéticas trabalhando como forma de desenvolvimento do discurso musical.

O Sanctus contrastando o Gloria e o Credo, nitidamente é trabalhado sobre uma estética erudita, expandindo os domínios harmônicos para além da compreensão caçara ao utilizar cromatismos. Nesta parte da missa o coro assume uma postura unicamente erudita que não deixa transparecer a presença da característica caçara presente na condução paralela das vozes, mas esta condução mesmo que em menor escala demonstra a presença da dualidade estética também nesta parte da Missa.

O Benedictus em seu tempo dispõe-se da mesma forma que o Credo se pôs diante do Gloria, ou seja, servindo como uma expansão das características da parte imediatamente anterior. A condução cromática é ampliada e as conduções polifônicas do coro consolidam ainda mais a presença da estética erudita, mas da mesma forma que ocorrera com o Credo, os recursos da estética caçara também são ampliados, através da reutilização dos solistas com indicações de execução dos solos mencionando um caráter modinheiro, nos remetendo de forma branda a possíveis origens da música popular, e por sua vez conectando-se à estética caçara mesmo que de forma frágil.

Neste ponto podemos notar de forma clara um padrão de tratamento da dualidade estética, onde em um primeiro momento (Kyrie) as duas estéticas são apresentadas de forma a não interferirem uma na outra. Em um segundo momento (Gloria), temos a presença assídua da estética caçara, por meio de citações musicais que se expandem (Credo) a fim de consolidar a estética musical popular na obra e são imediatamente interrompidos pela reutilização da estética erudita (Sanctus) de forma a se distanciar desta consolidação, ainda mais pela ampliação dos recursos estranhos a estética caçara (Benedictus), gerando um equilíbrio entre as duas estéticas se observadas à distância.

Por fim, o Agnus Dei novamente reequilibra esta dualidade, sendo trabalhado de forma clara e consistente em ambas estéticas, servindo como uma conclusão dos aspectos anteriores; pois apresenta diferentes recursos, utilizados nas partes anteriores com graus de desenvolvimento maiores, não permitindo que uma ou outra estética se sobreponha, assim como foi no Kyrie, mas determinando que a estética desta obra se encontre na dualidade da utilização de características eruditas com características caçaras. Desta forma, apesar das diferentes características de cada parte da Missa, podemos não só notar a unidade do conjunto da obra, como sentir o diálogo proposto pela compositora. Dialogo esse que poderia ser

entendido como uma forma de convivência pacífica entre a cultura caiçara e a cultura erudita, se lembrarmos da intenção da compositora, mencionando a obra como uma “prece pela preservação do litoral paulista” ou também na dedicatória da partitura “Pela preservação da Juréia- Iguape”.

Ao restringirmos nossa observação para a estrutura interna de cada parte da Missa, poderemos em algumas partes encontrar seções e subseções, como já foi mencionado em outros aspectos investigados, mas percebemos que, de forma geral, todas as partes da Missa apresentam uma condução contínua, onde o interessa maior está na condução do discurso musical geral. Mais por meio de utilização simultânea ou intersecção de estéticas do que na estruturação formal em menor escala. Isso nos leva a considerar uma demarcação pormenorizada destas subseções de cada parte da Missa como um fato de menor relevância, bem como acreditamos que as seções e subseções já mencionadas anteriormente nas análises dos diversos parâmetros, são suficientes para elucidar este ponto nos casos em que tais demarcações estruturais existam e sejam relevantes.

1.9. Considerações Finais

No decorrer de nossa pesquisa observamos e analisamos diversos aspectos musicais da Missa Caiçara, com intuito de reconhecemos e compreendermos, em parte, os processos composicionais utilizados pela compositora no momento da criação desta obra. Para tal nos munimos de referência bibliográfica especializada que sustentou diversas afirmações nossas demonstrando como a intencionalidade da compositora, comprovada por entrevistas, em mesclar procedimentos musicais caiçaras com procedimentos musicais eruditos europeus foram alcançados, criando uma obra ao mesmo tempo complexa do ponto de vista das microestruturas e relativamente simples se observado a macro estrutura.

Com o auxílio da pesquisa prévia dos procedimentos musicais caiçaras, realizada pela compositora em seu doutorado em antropologia social, pudemos reconhecer no decorrer da obra, não somente citações musicais, como ampliarmos nossos conhecimentos sobre este assunto ainda muito pouco estudado pela musicologia, ajudando de certa forma a cumprir com uma das intenções iniciais da compositora (sic), divulgando de forma acadêmica parte da música caiçara.

Reconhecemos como diferentes aspectos musicais são trabalhados simultaneamente, demonstrando momentos de concordância entre eles. Em outros a contraposição dos mesmos era utilizada com finalidade de equilibrar o conjunto da obra, criando desta forma mais um pequeno pedaço do painel musical das características composicionais de Kilza Setti que ainda precisa ser muito estudada para obtermos uma visão global das obras desta compositora, que já teve seu valor reconhecido no exterior, mas que ainda precisa ser descoberta pela cena musical brasileira.

Através dos conceitos de uso do silêncio de Ramos, implantamos um novo olhar sobre a obra percebendo como um determinado conceito de ausência sonora foi trabalhado pela compositora, mesmo que ela não tivesse apresentado nenhuma intencionalidade sobre este aspecto (sic), comprovando em parte que a análise das funções do silêncio podem nos mostrar referências não musicais que foram utilizadas durante o processo de criação musical, assim como ampliar a gama de processos composicionais com funções estruturais reconhecidos na obra.

Não menos importante é concluirmos, dada a grande quantidade de material musical, relativo a especificidades não corriqueiras dos repertórios de concertos, estar claro que muitos

outros estudos referentes aos aspectos técnicos do instrumental caiçara e sua forma de execução faz-se necessário. Dessa maneira futuras execuções da obra serão ouvidas de acordo com a intencionalidade da compositora e por sua vez enriquecerão a musicologia brasileira, pois permitira por meio da apreciação destes estudos que uma concepção interpretativa da obra possa ter um valor pedagógico para o ensino da composição musical.

Posto isto, a confecção de uma edição revisada da obra vem a servir de material referencial para futuras pesquisas e execuções, registrando de forma mais permanente uma obra artística que demonstra possuir um valor não somente no âmbito musical como dentro da antropologia social, pois é resultado de anos de pesquisas da compositora sobre o povo caiçara e seus processos musicais, que apesar de serem transmitidos oralmente, ganham nesta obra uma forma de notação musical, salvo as devidas proporções.

Desta forma encerramos nosso discurso tendo em mente que o valor de nossas investigações possa ser refletido na busca pelo conhecimento musical a respeito da compositora, fornecendo material base para o reconhecimento da arte musical desenvolvida em muitos anos de carreira por Kilza Setti, a quem registramos aqui nossa total gratidão pelo livre acesso aos materiais musicais de seu acervo pessoal, assim como pelas inestimáveis conversas que engrandeceram esta pesquisa e a nós mesmos.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

JOSÉ LUIZ CHAMORRO RIBALTA

Missa Caiçara:
Uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza
Setti.

v. 2

São Paulo
2011

JOSÉ LUIZ CHAMORRO RIBALTA

Missa Caiçara:

Uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti.

v.2

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

São Paulo
2011

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**

Ribalta, José Luiz Chamorro

Missa caiçara : uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti /
José Luiz Chamorro Ribalta – São Paulo : J. L. C. Ribalta, 2011.
2 v. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

1. Coral (Música) 2. Análise musical 3. Interpretação musical 4. Missa caiçara 5.
Setti, Kilza, 1932- I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título

CDD 21.ed. – 780

Sumário

Resumo.....	i
Abstract.....	ii
Lista de Ilustrações.....	iii
Lista de Tabelas.....	xi
Sumário.....	xii

Volume 1

Capítulo 1: Elementos Textuais.....	1
1.1. Introdução.....	1
1.2. Aspectos Gerais	4
1.3. Aspectos Relativos às Durações. O tempo. O Ritmo	11
1.3.1. Duração da Obra	11
1.3.2. Andamentos.....	11
1.3.3. Indicações Metronômicas.....	15
1.3.4. A Dança na Missa	19
1.3.5. Figurações Rítmicas Preponderantes	23
1.3.6. Densidade Rítmica	27
1.4. Aspectos Frequenciais	44
1.4.1. Lineares.....	44
1.4.1.1. Tessitura.....	44
1.4.1.2. Construção Melódica	48
1.4.2. Análise Harmônica.....	79
1.4.2.1. Kyrie	80
1.4.2.2. Gloria	86
1.4.2.3. Credo.....	90
1.4.2.4. Sanctus	96
1.4.2.5. Benedictus.....	100
1.4.2.6. Agnus Dei	104
1.5. Aspectos Relativos às Intensidades	109
1.6. Aspectos Relativos ao Timbre	164
1.7. Aspectos Relativos ao Silêncio.....	189
1.8. Aspectos Estruturais, Formais e Composicionais.....	231
1.9. Considerações Finais	236

Volume 2

Capítulo 2: Análises <i>in loco</i>	239
2.1. Análise Harmônica.....	239
2.2. Análise das Funções do Silêncio.....	299
Capítulo 3: Partituras	359
3.1. Edição da Missa Caiçara.....	359
3.2. Partes Cavas Instrumentais	419
3.2.1 Rabeca	419
3.2.2 Viola Caipira	425
3.2.3 Tambor.....	431
Bibliografia	437
Apêndices	440
Apêndice A: Transcrição Entrevista.....	440
Apêndice B: Análise Ponteio Nº 50, M. Camargo Guarnieri	461
Anexos	468
Anexo 1. Referencial de Análise de Obras Corais.....	468
Anexo 2. Manuscrito Incompleto Missa Caiçara.....	491
Anexo 3. Contracapa CD Gravação Missa Caiçara	519
Anexo 4. “Reflexões sobre o silêncio e seus usos na música.”	523

Capítulo 2 : Análises *in loco*

2.1. - Análise Harmônica

Kilza Setti Missa Caiçara

(pela preservação da Juréia - Iguape)

Edição: José Luiz Ribalta

Kilza Setti

Missa Caiçara

Instrumentação

Solistas
(2) Sopranos
Contralto
Tenor
Baixo

Coro
Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Rabeca
Viola Caipira
Tambor

Índice

Kyrie.....3

Gloria.....13

Credo.....24

Sanctus.....35

Benedictus.....41

Agnus Dei.....46

Missa Caiçara

Kyrie

Kilza Setti
São Paulo, 31 de maio, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Calmo (♩ = 66-69)
Religioso

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Fá lídio ou Jônio

pp [muito ligado]

Ky - rie

pp muito ligado

Ky - rie - e Ky - rie

7

S

A

T

B

Possível confirmação do Lídio

p

Ky - rie_e - le-i - son

pp

Ky -

e - le - i - son son son lei -

e - le - - i - son son le - i -

Missa Caiçara - Kyrie

Ré Dórico

Missa Caiçara - Kyrie

14

S

son le - i - son

pp

rall.

A

rie Ky - rie

pp

T

son e - le - i - son son Chris - te e - le e - le - i -

mp

expressivo

B

son e - le - i - son son Chris - te e - le e - le - i -

mp

[expressivo]

Ré Dórico

Alto Solo

(Canto di glote)
mf **Recitativo** *a tempo* **mp**

Se - nhor _____ ten-de pie-da-de-de nós _____ Nós _____

Soprano

Recitativo *a tempo*

Alto

Tenore

p *[sempre pianissimo]* **pp**

son _____ Ky - - - i - rie _____ e -

sempre pianissimo

Basso

p *sempre pianissimo* **pp**

son _____ Ky - - - i - rie _____ e -

Ré Dórico

Missa Caiçara - Kyrie

26

A. S.

mf

Ai,

26

S

A

T

8

le - - - i - son e - le - i - son e - le - i -

B

le - - - i - son e - le - i - son e - le - i -

Recitativo Ré Dórico

29

A. S.

mp

3 3

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

29

Recitativo

S

A

T

sf p sempre piano

8

son Ky - rie - e -

B

sf p sempre piano

son Ky - rie e -

A. S.

32 *p*

S

32 *pp* *pp* *mp* (Glote, como nos tipos)

De nós De nós Ê

A

pp *pp* *mp* (Glote, como nos tipos)

De nós De nós Ê

T

8 *expressivo mp*

le - i le-i - son e - le-i - son Ky - rie e - le - i - son Chris -

B

[*mp*]

le-i-son le-i - son e - le-i - son Ky - rie e - le - i - son Chris -

Ré Dórico

S

39

A

mf *expressivo*

Ky - rie -

T

8

te_e - le - i - son le - i - son

B

p

- te_e - le - i - son Chris - te_e - le - i - son le - i -

[illegible]

Modulação Ré - Sol

T. S. **Tenor Solo** *f*
Ky - rie_e - lei - son e - lei -

B. S. **Baixo Solo** *f*
Ky - rie_e - lei - son

S. **Soprano** *f*
Ky - rie_e - lei - son e - lei -

A. **Alto** *mf*
rie-e - le-i - son_e - le-i - son son Ky - rie_e - le - i -

T. **Tenore** *mf*
rie e - le-i - son_e - le-i - son_e - le-i - son e - le-i - son lei - son

B. **Baixo** *f*
Ky - rie_e - lei - son

Missa Caiçara - Kyrie

57 *f* *cresc.* *trítono* *5ª justa*

T. S. son Chris - te e - lei son

S *mp* *expressivo* *mf* *pp* (*Divisi*)
e - le - i - son, e - le - i - son son

A *pp* *p*
son Chris - te - e - le - i - son Chris -

T *pp* *mp* *p*
e - le - i - son Chris - te e - le - i - son e - le - i -

B

63 *mp*

T. S. son

S

A *Ê* *Ré Eólio*
- - te e - le - i - son son

T
e - le - i - son e - le - i - son son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

B

69

S

A

T

B

Lá eólio ou Dórico *expressivo*

f >

Fá lídio

mf

Sí lócrio alterado

f

Pedal

f

75

B. S.

S

A

T

B

Missa Caiçara - Kyrie

Agora me levanto
 Antônio Carlos Gomes

Recitativo
 80 *mp* *a tempo*

B. S. nhor ten - de pie - da - de de nós Ai,

Recitativo
 80 *pp* *a tempo*

S. son Ky - rie e - le - i -

A. *pp* *pp* son Ky - rie e - le - i -

T. *pp* *pp* son Ky - rie e -

B. *pp* son

Mí Maior **Mí Frigio** **Fá Lídio**

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

B. S. Cris - to ten - de pie - da - de de nós

S. son lei - son e - le - i - son

A. *p* *mp* *pp* son lei - son e - le - i - son e - le - i -

T. *p* *mp* *pp* lei - son e - le - i - son

B. Possível I

Falsa Relação

Missa Caiçara - Kyrie

87 *p* *p*

B. S. *p*

Fá Lídio

S *pp*

A *pp*

T *mp*

B *p*

pie - da - de de nós de nós

son Chris - te te e Chris -

son Chris - - - te te Chris - te

Ky - rie Ky - rie Ky - rie

pie - da - de de nós de nós

Mi Frigio

antecipação

93

Mi Bemol aumentado

Mi maior

Mi menor

Mi maior

S *mp* *mf*

A *mp* *mf*

T *mp*

B *mp*

te te Chris - te Se - nhor

Falsa Relação

Ky - rie Chris - te Se - nhor

Chris - te

Fá Jônio ou Lídio

Chris - te e - le - i - son Chris - te

Missa Caiçara - Kyrie

Ré dórico

Fá Lídio

99

f

S

ten - de pie - da - de de

nós

f

A

ten - de pie - da - de - de

nós

mf

8

T

Ky - rie e - le - i - son

lei - son

lei - son

mf

B

te Ky - rie_e - le - i - son ky - rie_e -

Mí Frígio

Mí Frigio

105

mf

S

Ê

mp

mf

A

Ê

mp

mf

8

T

Ê

mp

p

B

lei - son Ky - rie e - le - i - son e - le - i - son lei - son

Glote - Os recitativos deverão ser cantados em glote, bem arrastado o fio melódico.
Ê - Deve soar como nos Tipes, som intermedirário entre Ê e Ô

Missa Caiçara

Gloria

Kilza Setti
Itamambuca, maio, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Sol Jônio

T. S.

Tenor Solo

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Vla C.

Viola

Dó Jônio

Introdução das Violas

3 Animado [♩ = 94]

Vla C.

ff

Vla C.

10

Missa Caiçara -Gloria

16

rall.

Calmo (♩ = 88-92)

f

f

f

f

E _____

E _____

E _____

E _____

Dó Jônio

16

dim.

mp

Sol Jônio ou Mixolídio

Dueto de Sopranos
Incisivo (♩ = 100-112)
Como trombetas

24

S.S. *f* *ff*

Glo - ri - a in ex-cel-sis De-o Glo - ri - a Glo - ri - a in ex-cel - sis

S. S. *f* *ff*

Glo - ri - a in ex-cel-sis De-o Glo -

29 *f* *mf* *f*

S.S. *f* *mf* *f*

Glo-ri-a Glo - ri-a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri-a Glo-ri-a

S.S. *f* *mf* *f*

- ri-a Glo - ri-a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri-a Glo-ri-a

Missa Caiçara -Gloria

Sol Jônio ou Mixolídio

35 *mf* *mp* *mf*

S.S. *mf* *mp* *mf*

in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis De - o

in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis

39 *cresc.* *f* *ff* *Calmo* (♩ = 88-92)

S.S. *f* *ff* *Calmo* (♩ = 88-92)

Glo - - - ri-a Glo - ri - a

Glo - - - ri-a Glo - ri - a

S. *f* *Calmo* (♩ = 88-92)

A. *f*

E

T. *f*

E

B. *f*

E

Vla C. 39 *mp*

Mí Dórico ou Eólico

Lento, Quase recitativo (♩ = 56)

Alto Solo

Animado [♩ = 92]

Dó Jônio

E paz na ter - ra aos ho-mens por e - le - ma - dos

Paz

Paz

Paz

Paz

Paz

(Divisi) **f**

Se-nhor Deus, rei dos

(Divisi) **f**

Se-nhor Deus, rei dos

Dó Jônio

49

S

céus, Deus pai to-do po-de - ro-so, Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus pai to-do po-de - ro-so

A

céus, Deus pai to-do po-de - ro-so, Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus pai to-do po-de - ro-so

T

8

mp

Lau - da-mus

mp

Lau - da-mus

Dó Jônio

53

S *sempre mp*

A *sempre mp*

T

B

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben-di-

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben-di-

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi - ca - mus te _____

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi - ca - mus te _____

60

S

A

T

B

ze-mos, nós vos a-do - ra-mos, nós vos glo-ri-fi - ca-mos, nós _____ vos da-mos gra-ças, por vos-sa_i-men-sa gló-ria

ze-mos, nós vos a-do - ra-mos, nós vos glo-ri-fi - ca-mos, nós _____ vos da-mos gra-ças, por vos-sa_i-men-sa gló-ria

Lau-da-mus

Lau-da-mus

Mí Jônio

Alto Solo
(Canto di glote)
[mp]

Ai, Senhor Jesus Cris-to fi-lho_u - ni - gê - ni - to

A. S.
65
S
65
A
T
8
B
te, benedi-cimus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te
te, benedi-cimus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te

Missa Caiçara -Gloria

Soprano Solo

Mí Jônio

(Canto di glote)

[mf]

69

S. S

[mf]

A. S.

69

S

A

T

B

Mí Frígio ou Lócrio

pp

pp

vós _____

73

S

[pp]

A

T

B

_____ vós _____ do mun - do, do mun - do, pie - da-de, pi - e - da - de, que ti-

Mí Frígio ou Lócrio

S

82

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

A

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

T

8

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

B

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

Interlúdio das Violas

Animado
como no início (♩ = 94)

S

92

da - de de nós, de nós, ai de nós

A

da - de de nós, de nós, ai de nós

T

8

da - de de nós, de nós, ai de nós

B

da - de de nós, de nós, ai de nós

Dó Jônio

Vla C.

92

ff
[simile]

Missa Caiçara -Gloria

Dó Jônio

100

Vla C.

107

S

A

T

B

Vla C.

107

Animado [♩ = 92]

f

Vós que ti - rais o pe-ca - do do

f

Vós que ti - rais o pe-ca - do do

113

S

A

T

B

mun-do, ai, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

mun - do, ai, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli - ca, a nos-sa

f

A - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

f

A - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

A - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

Dó Jônio

Calmo, Solene

(♩ = 69-72)

S

A

T

B

119

súpli-ca, a nos - sa súpli-ca, súpli-ca

súpli-ca, a nos - sa súpli-ca, súpli-ca

súpli-ca, a súpli-ca, súpli-ca, súpli-ca

súpli-ca, a súpli-ca, súpli-ca, súpli-ca

pp

pp

pp

pp

Só vós sois

Lá Dórico ou Eólio

Ré dórico ou Mixolídio

Ré Dórico Só vós sois San

Sol Dórico ou Mixolídio

Sol Mixolídio

Só vós sois San

Dó Jônio ou Lídio

Só vós sois Sa - - - to

Lá Dórico

S

A

T

B

127

San - to, só vós o_al - tís - si-mo

- to San - to

to San - to

San - to

(Divisi)

ff

f

f

f

Je-sus Cris - to

Cum San-cto spi - ri-tu

Cum San-cto spi - ri-tu

Cum San-cto spi - ri-tu

tô

cum san-cto

cum San-cto

cum San-cto

Je-sus Cris -

Lá Dórico

136

S

to Je-sus Cris - to

SOLENE
Voz falada

A

spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris Com o_es-pi-ri-to san-to, na gló-ria de Deus pai In

T

8

spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris In

B

8

spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris In

Lá Dórico

142

S

Je - sus Cris - to A - mem.

A

glo - ria dei Pa - tris A - mem.

T

glo - ria dei Pa - tris A - mem.

B

glo - ria dei Pa - tris A - mem.

Missa Caiçara

Kilza Setti
São Paulo, 8 de julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Credo

Dó Jônio

Rabeca

Vivo (♩ = 144-152)

Rb.

Rb.

Viola Caipira

Vla C.

Rb.

Ré Dórico

Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)

mf

A. S.

Cre - - - do in - - - u - num De - um
Et - - - in u - num Do - mi - num Je - - - sum

Vla C.

Rb.

Tb.

Couro

Tambor

f

34 *apressando* **Rápido** (♩ = 144-152)

A. S.

Vla C.

Rb.

Tb.

Chri - is - tum

f

f

Metal/Madeira

mf Sol Mixolídio

43

Vla C.

Rb.

Tb.

50

Vla C.

Rb.

Tb.

Couro

f

f

Metal/Madeira

Sol Mixolídio

57

Vla C.

Rb.

Tb.

Fá Lídio ou Jônio

65

Vla C.

Rb.

Tb.

Dueto de Sopranos

Energético (♩ = 88)

Ré Dórico

73

S.S.

S. S.

Vla C.

Rb.

Tb.

Cre - do ____ in u-num De - um Cre - do ____ in u-num De - um pa - trem om - ni - po -

, Paralelismo

Cre - do ____ in u-num De - um Cre - do ____ in u-num De - um pa - trem om - ni - po -

Missa Caiçara - Credo

Ré Dórico

81

f *f* *Calmo* (♩ = 76-80) *mp*

S.S. ten - tem pa - trem om - ni - po - ten - tem Cre - do Cre - do

S.S. ten - tem pa - trem om - ni - po - ten - tem Cre - do Crei - o em Deus Pa - (ai)

88

S.S. Cre - do Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

S.S. Crei - o em Deus Pai Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

96

rall. *Energético* (♩ = 88) (♩ = 76-80) *ff*

S.S. to - do po - de - ro - so to - do po - de - ro - so To - do po - de - ro - so Fa(c) - to - rem

S.S. to - do po - de - ro - so to - do po - de - ro - so To - do po - de - ro - so Fa(c) - to - rem

104

S.S. cri - a - dor fa(c) - to - rem - coe - li cri - a - dor do Céu e da

S.S. dor Coe - li et ter - rae do Céu e da

113

mp *ff* *f* *Ré Dórico* *Energético* (♩ = 88)

S.S. Ter - ra Cre - do in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et

S.S. Ter - ra Cre - do in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et

Ré Dórico

120

S.S. *ff* *>* ter - rae Ê _____

S. S. *ff* *>* ter - rae Ê _____

Tb. *3* Metal/Madeira *Couro* *>* *>* *>>*

Tambor

Tenor Solo

125

T. S. *mp* *mf* *3*

E_m Je-sus Cristo seu ú-ni-co fi - lho nos - so Senhor - nhor _____

S. 125 *Lento, Recitativo* ($\text{♩} = 76 - 80$)

A. *p* *Dó Jônio*

Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po-

T. *p*

Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po-

B.

Vla C. 125 Viola Caipira

Tb. *f* Metal/Madeira *mp*

Obs: O solo do tenor pode ser descomprometido da medida.

Missa Caiçara - Credo

	Dó Jônio	Sol Jônio ou Mixolídio	Mí Jônio
S	<p>134</p>	<p><i>p</i></p>	<p><i>mp</i></p>
A		<p><i>p</i></p>	<p><i>mp</i></p>
T			
B			

141

S

bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to

A

bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to

T

8

B

Fá # Dórico

mf

cresc.

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

mf

cresc.

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

mf

cresc.

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

mf

cresc.

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

Fá # Mixolídio

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

Mi Frigio

148 *f* *mp* *p* *mf*

S ri, Nas - ceu da Vir - gem Ma - ri - a Pa - de - ceu sob Pôn - cio Pi -

A ri, Nas - ceu da Vir - gem Ma - ri - a Pa - de - ceu sob Pôn - cio Pi -

T ri, Nas - ceu da Vir - gem Ma - ri - a Pa - de - ceu sob Pôn - cio Pi -

B ri, Nas - ceu da Vir - gem Ma - ri - a Pa - de - ceu sob Pôn - cio Pi -

Cromatismo

Tratamento Cromático

Paralelismo de 3ª

Fá Lídio

Ilustração sonora

154 *rall.* *p* *mp*

S la - tos Foi cru - ci - fi -

A la - tos sob Pôn - cio Pi - la - tos Foi cru - ci - fi -

T la - tos sob Pôn - cio Pi - la - tos Foi cru - ci - fi -

B la - tos sob Pôn - cio Pi - la - tos Foi cru - ci - fi -

Tb. *pp*

Tambor

Couro Metal/Madeira Couro

Tratamento Cromático

Paralelismo de 3ª

Paralelismo

Ilustração sonora

Tenor Solo

176 *mf* (como voz de tpe) *ppp* Solene (♩ = 112)

T. S.

8 (fechado)

A.

176 *ppp* Solene (♩ = 112)

S.

tos - tos ____ ôs ____

mf Ter-tia

A.

- - tos - tos ____ ôs ____

T.

8

- - tos - tos ____ ôs ____

Ré Jônio ou Mixolídio

Lá Lócrio

ppp

B.

- - tos - tos ____ ôs ____

Tambor

Solene (♩ = 112)

fff

Tb.

Et res-sur - re -

Missa Caiçara - Credo

Ré Jônio ou Mixolídio

Mí Lídio

187

S

A

T

B

Tb.

di - e in cael - lum - lum

(Voz falada)

(Voz falada)

- xit Et as - cen - dit in cael - lum e - lum

mf

Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

Obs: Sopranos e baixos sustentarão o som do último compasso, enquanto necessário, até o final do texto recitado por contraltos e tenores. ("Ressucitou ao terceiro diana vida eterna.")

Lá Menor Melódico

Lá Eólio

Vivo (♩ = 112)
Festivo

197

S

A

T

B

In re-mis-si - o-nem pec - ca - to-rum res-sur-re-cti - o-nem mor - tu - o-rum

Paralelismo cromático

In re-mis-si - o-nem pec - ca - to-rum res-sur-re-cti - o-nem mor - tu - o-rum

Na re-mis-

f

f

f

202

S

Lá Eólio

Lá Dórico ou Eólio

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da___ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

A

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da___ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

T

são___ Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da___ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

B

f

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da___ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

Paralelismo

Tratamento Cromático

Lá Dórico ou Eólio

207

S

vi - da_e - ter - na, A - mem

A

Tratamento Cromático

vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, A - mem A - mem.

T

vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, A - mem A - mem.

B

vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, A - mem A - mem.

Missa Caiçara

Sanctus

Kilza Setti
São Paulo, julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Moderado (♩ = 96 - 100)

S

mp Sol # Eólio ou Frígio

San - ctus, San - ctus, San -

A

Ostinato

sempre muito ligado
pp

8 (6ª M) 6ª m

San - to, San - to, San - to, San - to, é

B

pp Mí Jônio

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

10

S

Sol # Eólio ou Frígio

ctus, Do - mi - nus

A

mp Ré Jônio ou Lídio

De - us sa - ba - oth

Ostinato

8

é o Se - nhor - nhor De - us, De - us, De - us, De - us,

B

Mí Jônio

to, San - to, De - us, De - us, De - us,

19

S

Ré Jônio ou Lídio

Sol # Eólio ou Frígio

Ré # Lócrio

mf *expressivo*

rall. *a tempo* (♩ = 92)

A

T

ostinato

7^a m 6^a M

Ostinato

B

De - us, San - to, San - to, San - to, Ple - ni sunt San - to,

Ré # Lócrio

Mí Frígio

27

f *expressivo*

S

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ria tu - a glo - ria tu - - -

A

cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a tu - a Ho - san - na in ex -

T

Ostinato

San - to San - to Gló - ria Gló - ria Gló - ria Gló - ria

B

Mí Frígio

Mí Lócrio

Mí Frígio

San - to, San - to, Gló - ri - a Gló - ri - a Gló -

Missa Caiçara -Sanctus

Missa Caiçara -Sanctus

Mi Frigio

33

(♩ = 96-100)

S

a - a

A

cel - sis

T

Ostinato

8

Gló-ria

B

Mi Frigio

mp

San - to, San - to, San - to

7ª M (7ªm)

pp

Ostinato

7ª m 6ªM

San - to, San - to

[pp] Cromatismo

San - to

42

S

A

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

T

6ª M (6ªm) 6ª M 7ªm 6ª M (6ªm) 6ª M (7ªm) 7ª M (7ªm) 7ªm (7ª M) 7ª m 6ªM 6ªM 7ªm 6ªm 7ªm

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

B

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

(♩ = 92) Sol # Eólio ou Frígio
a tempo
mf *expressivo*

51 *rall.*

S

7^a M 6^a M

mf Ostinato

A

to, San - to - to,

p

San - to San -

T

8 *mf*

(7^a M) 7^a m

to, San - to, San - to - to

p

San (6^aM) 6^am

to San -

B

mf

Cromatismo

to, San - to, San - to - to

Se - nhor, Se -
Mí Jônio

60 Sol # Eólio ou Frígio

S

3 *mf*

to, San - to, Se - nhor Deus do_u - ni - ver - so Deus do_u - ni - ver - so o

A

Ostinato

6^am (6^aM)

to San - to San - to San - to De - us

7^am (7^aM)

T

8 Mí Jônio

nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se -

B

Missa Caiçara -Sanctus

Sol # Eólio ou Frígio

Sol # Frígio

Mí Jônio

68

3

cresc.

f

S

A

T

B

céu e a ter - ra pro - cla - mam vos - sa Gló - ria Gló -

De - us De - us De - us De - us De - us De - us

nhor, nhor Deus Se - nhor, San - to Deus

Cromatismo

San - to, San -

Mí Jônio

75

ff

f

ff

f

f

S

A

T

B

ria, vos - sa Gló - - - ria! Nas nas al -

De - us Gló - ri - a Ho - sa - na! Ho - sa -

Deus San - to, San - to, San - to,

Cromatismo

to San - to - to San - to San -

Missa Caiçara -Sanctus

82 *f* **Mí Jônio**

S *mf* *mf*

tu - ras _____ Ho - sa - - -

A **Cromatismo** *mf*

- na! _____ Ho - - - sa - - - na

T **Ostinato** *mp*

7^am 6^a M 6^am 6^a M 6^a M (6^am) (6^a M) 6^am

San - to, _____ Se - nhor _____ De - us San - to _____

B **Cromatismo** *mp*

to San - to Se - nhor - nhor Deus Ho - sa -

89

S na _____

A _____

T *Ostinato*
8 (6^a M) 6^am
San - to _____ San - to, _____ San - to - to _____

B na Ho - sa - na, Ho - sa - na

Ré Eólio

ppp

ppp

ppp

ppp

Missa Caiçara

Benedictus

Lá Eólio ou Dórico

Kilza Setti
São Paulo, 26 de agosto, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Lento (♩ = 69)
Contemplativo
ppp

boca fechada

Cromatismo
p Religioso

Lá Eólio

Mí Frígio ou Lócrio

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

(Divisi)
ppp
boca fechada

3ªm 3ªM (6ªm) 6ªM

Cromatismo

S
A
3ªM
T
B

Mí Jônio, Dórico, Mixolídio e Eólio

expressivo, quase como modinha
Soprano Solo *mp*

Ben - di - to

Mí Frígio

Dó Jônio ou Lídio

(Divisi)
pp cresc. p

pp cromatismo p

paralelismo

pp cromatismo p

ni Ho - sa - na Ho - sa - na Ho - sa - na Ho -

In no - mi - ne Do mi - ni

6ªM 7ªm

S
A
T
B

Missa Caiçara -Benedictus

22

S. S. *Mi Frigio*

o que vem em no-me do Se - nhor nas al - tu - ras

A. S. *Alto Solo* *p*

T. S. *Tenor Solo* *[mp]*

S. *Dó Lídio* *[p]* *expressivo*

No-me do Se - nhor

A. *1ª alto:* *Ho - sa - na* *cromatismo*

sa - na Ho - sa - na Ho - sa - na - na

T. *cromatismo*

na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in

B. *cromatismo*

na in ex - cel - sis be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus Ho - sa -

Missa Caiçara -Benedictus

Mí Frígio

31

S. S.

nas al - tu-ras, nas al - tu - ras

nas al - tu-ras Ho - sa-na nas al - tu - ras

Modo indefinido de Dó #

31

T. S.

nas al - tu-ras, nas al - tu - ras

nas al - tu-ras Ho - sa-na nas al - tu - ras

S

31

A

T

8

ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

B

8

na in ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

Mí Frígio

Modo indefinido de Dó #

S. S.

T. S.

S

A

T

B

cromatismo

cromatismo

ff

f

ff

mf

ff

cresc.

ff

mf

mf

Missa Caiçara -Benedictus

Mi Jônio ou Mixolídio

50

S

cromatismo

f

expressivo

mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na

Lá Eólio

A

mf

no - mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na in ex - cel -

T

mf

expressivo

cresc.

mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na in ex - cel - sis

B

cromatismo

no - mi - ne Do - mi - ni

61

S

Lá Eólio

mp

nas al - tu - ras nas al - tu - ras

A

cromatismo

mp

sis in ex - cel - sis Ho - sa - na

T

mp

cromatismo

in ex - cel - sis, ex - cel - sis

B

[mf]

cromatismo

mp

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

Missa Caiçara

Agnus Dei

Kilza Setti
São Paulo, julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

mp

S A - gnus Dei A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta

A Ré Eólio
Ré Dórico ou Eólio A - - gnus Dei A - - -

T *mp* A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta mun-di

B *mp* Cromatismo
A - - - gnus A-gnus dei A-gnus

7

S mun - di, pec-ca - ta mun - di cor-dei-ro de

A *mp* Ré Dórico
- - gnus Dei A cor dei - ro de Deus cor-dei-ro de

T interferências
que ti-raís o pe - ca - do do mun - do

B Sí Lócrio
Dei qui tol - lis pec-ca - a - ta mun - di

Ré Dórico ou Eólio

S 12 *f*

De - us pec - ca - ta mun - - - di

A *f*

Deus que ti - ra_o pe - ca - do__ do__ mun - - - do

T *mf*

cor - dei - ro de Deus qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A_____

B *mf*

cor - dei - ro__ de Deus Deus cor - dei - ro

Mí Frígio

S 18 *mf* *f*

A - gnus Dei A - gnus Dei_____ A -

A

A - A - gnus Dei A - gnus Dei A - gnus

T

cor - dei - ro de Deus ten-de pie-da-de de nós__ ten-de pie - da - de

B

Lá Eólio ou Dórico

que ti-ra-is o pe-ca - do que ti-ra-is-o pe-ca - do

Lá Dórico

cor - dei-ro de deus ten-de pie-da-de de

Sol Jônico, Dórico, Mixo ou Eólio

24

S. S

Soprano Solo

mp

mf

cresc. pouco

A-gnus De - i A-gnus De - i

S

mf *pp*

pp *p*

gnus De - i paz

Paralelismo cromático

cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

A

mf *pp*

pp *p*

Dei De - i paz

cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

T

mf *pp*

mf Cromatismo

Cromatismo

Ré Eólio

dai - nos a paz paz paz paz

B

mf *pp*

nós dai nos a paz paz

Fá # Frígio ou Lócrio

31

S. S

f

ff *intenso*

A-gnus De - i

Tenor Solo

ff *intenso*

A-gnus De - i mi-se-re-re, re-re no

T. S.

ff *intenso*

A-gnus De - i mi-se-re-re, re-re no

S

f

Deus cor-dei-ro de Deus

f

cor-dei-ro de Deus

A

f

Deus cor-dei-ro de Deus

f

cor-dei-ro de Deus

T

Cromatismo

ff Paralelismo

f

cor-dei-ro de Deus paz

B

ff

f

cor-dei-ro de Deus paz

Fá # Frígio

multo expressivo

S. S. *f* *f* *mp* *mf*

bis _____ A-gnus Dei don-na no-bis pac-tem, don-na no-bis pac - cem _____

T. S. *f* *f*

bis _____

S. *f*

cor-dei-ro de Deus _____

Paralelismo cromático

A. *f*

cor-dei-ro de Deus _____

T. *f* *f*

Paralelismo

paz _____

B. *f* *f*

paz _____

Vla C. 37

Viola Caipira (*)

Rb. *mf* *Sereno*

Tb. *mf*

[*mf*]

(*) As violas podem interferir com acordes de apoio à Rabeca.

Obs: As notas escritas na linha da viola caipira entre os compassos 43 e 79 são apenas uma referência da harmonia a ser seguida, inseridas pelo editor. Para maiores detalhes sobre procedimentos de execução de *desenhos obstinados* ver: SETTI, Kilza - "*Ubatuta, nos cantos da praia: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*". São Paulo, Ática, 1985, P 212-223

S. S

43

S

43

A

mf

a paz a paz nos dai nos dai a

T

mf

a paz a paz nos dai nos dai a

B

mf

paz paz paz nos dai nos dai a

Vla C.

43

f

Rb.

f

f cresc.

Tb.

f

47

S

Sol Jônio ou Mixolídio

A

T

B

47

Vla C.

Rb.

Tb.

paz a paz

paz

paz

paz

p

p

p

f

mp

mp

mp

Sí Frígio

Mí Frígio ou Eólio

51

mp

S

cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

mp

A

cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

mp

T

cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

mp

B

cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

51

Vla C.

Rb.

Tb.

Mí Frígio

S

A

T

B

Deus

Deus

Deus

Deus

cor -

cor -

mp

mp

Vla C.

Rb.

Tb.

Confirmação Frígio

Mí Jônio ou Lídio

3

3

61

S

dei - ro ro ro

A

p

ten-de pi-e-da - de ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz, dai nos a paz

T

p

ten-de pi-e-da - de ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz, dai nos a paz

B

dei - ro ro ro

61

Sí Dórico, Frígio ou Eólio

Vla C.

Rb.

Tb.

Sí Jônio, Lídio ou Mixolídio

S

A

T

B

64

de Deus

ai, dai nos a paz

ten-de pi - e - da - de

ai, dai nos a paz

ai, dai nos a paz

ten-de pi - e - da - de

ai, dai nos a paz

de Deus

Vla C.

Rb.

Tb.

64

Si Frígio ou Eólio

Sí Jônio, Lídio ou Mixolídio

Mi Frígio ou Eólio

Dó Jônio

S

de Deus dai

A

ai, dai nos a paz dai nos a paz

a paz

T

ai, dai nos a paz dai nos a paz

a paz

B

de Deus a Dó # Lócrio

Vla C.

Rb.

Tb.

Dó # Dórico, Frígio ou Eólio

Ré Dórico

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Dó # Dórico, Frígio ou Eólio', is marked with a '71' and a 'paz' (peace) instruction. The second section, labeled 'Ré Dórico', is marked with a '71' and a 'paz' instruction. The choir part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) is in D major, Dorian, Phrygian, or Eolian mode. The orchestra part (Violins, Viola, Cello, Double Bass, Trombones, Trumpets) is in D major, Dorian mode. The score is in 4/4 time and features a strong dynamic contrast between the two sections.

Ré Dórico

76

S

paz _____

A

ten-de pi - e - da-de, pi - e - da - de de nós, ai, de nós dai _____ a paz _____

T

ten-de pi - e - da-de, pi - e - da - de de nós, ai, de nós dai _____ a paz _____

B

paz _____

76

Vla C.

Rb.

f

Tb.

f

79 *COMO NO INÍCIO*
a tempo
mp

S
Ré Dórico ou Eólio
A - gnus Dei A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta

A
pp
[*mp*] Ré Eólio
A - gnus Dei A - gnus De - i
Cromatismo

T
pp
[*mp*]
A - gnus Dei qui tol - lis

B
pp
[*mp*]
A - - - gnus Dei

Vla C.
79
[*pp*]
a tempo

Rb.
pp

Tb.
pp

86

S

mun - di

mi-se - re-re no - bis don - na

A

A - gnus__ dei cor - dei - ro__ de__ Deus que ti-ra os pe - ca - dos ten - de__ pi - e

T

pec - ca - ta__ mun - di

ten - de__ pi-e - da - de

B

cor - dei - ro de Deus,__ dai__ nos a paz

ten-de pie-da-de de

Ré Dórico

Ré Eólio

Lá Jônico

Sí Lócrio

Cromatismo

92

S

no - - - bis no - bis pac - cem

A

da - de__ pi - e - da - de, dai nos a paz

T

ten - de__ pi - e - da - de, dai__ nos a paz

B

nós dai a paz

ff *rall* *f*

f *f*

Cromatismo

2.2. - Análise das Funções do Silêncio

Kilza Setti

Missa Caiçara

(pela preservação da Juréia - Iguape)

Edição: José Luiz Ribalta

Kilza Setti

Missa Caiçara

(Análise das funções do Silêncio)

Instrumentação

Solistas
(2) Sopranos
Contralto
Tenor
Baixo

Coro
Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Rabeca
Viola Caiçara
Tambor

Índice

Kyrie.....3

Gloria.....13

Credo.....24

Sanctus.....35

Benedictus.....41

Agnus Dei.....46

Legenda análise

- P.A.** - Processo de Adição
- P.C.** - Processo de Corte
- P.F.** - Processo de Filtragem
- T.D** - Tendência Dinâmica
- U.E.- F.A.D.F.I** - Uso Estrutural - Função de Articulação do Discurso por Função Interruptora
- U.E.- F.A.D.F.P** -Uso Estrutural - Função de Articulação do Discurso por Função Preparatória
- U.E.- F.A.D.F.T** -Uso Estrutural - Função de Articulação do Discurso por Função de Transição e/ou Transformação
- U.E - F.C.N.P** - Uso Estrutural-Função Construtiva de Natureza Polifônica
- U.E - F.C.N.T** - Uso Estrutural-Função Construtiva de Natureza Timbrística
- U.E.- F.C.N.T.A** - Uso Estrutural-Função Construtiva de Natureza Temporal de Andamento
- U.E - F.C.N.T.R** - Uso Estrutural- Função Construtiva de Natureza Temporal Rítmica
- U.G - G.D.S.P** - Uso Gestual-Gesto Descritivo de Situação Psicológica
- U.G- G.D.I.N.E**- Uso Gestual-Gesto Dramático Integrado à Narração ou Enredo

Missa Caiçara

Kyrie

Kilza Setti
São Paulo, 31 de maio, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Calmo (♩ = 66-69)
Religioso

Soprano

U.E - F.C.N.T
U.E - F.C.N.P

Alto

T.D.
P.A

Tenor

pp [muito ligado]

Ky - rie

Baixo

pp muito ligado

Ky - rie - e Ky - rie

7

S

U.E - F.C.N.T
U.E - F.C.N.P

p

Ky - rie_e - le-i - son

A

pp

Ky -

T

e - le - i - son son son lei -

B

e - le - - i - son son le - i -

Missa Caiçara - Kyrie

14 ,

S *pp* *rall.* *P.F.*

son le i son

A *pp*

rie Ky rie

T *mp* *expressivo*

son e le-i son son Chris-te e-le e-le-i-

B *mp* *[expressivo]*

son e le i son Chris-te e-le e-le-i-

The musical score is for a setting of 'Ave Maria' by J. S. Bach, featuring four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Portuguese.

Alto Solo (Canto di glote) *mf* **Recitativo**

Soprano: *a tempo* **Recitativo** *mp*

Alto: *a tempo*

U.E - F.C.N.T.

Tenor: *p* *[sempre pianissimo]* *pp*

Bass: *p* *sempre pianissimo* *pp*

Lyrics:

Se - nhor ten-de pie-da-de-de nós

Nós

son Ky - - - i - rie e -

son Ky - - - i - rie e -

Missa Caiçara - Kyrie

26

A. S.

26

S

26

A

U.E - F.C.N.T.

8

T

8

B

le - i - son e - le - i - son e - le - i -

29

A. S.

29

S

29

A

U.G - G.D.S.P

8

T

8

B

son Ky - rie - e -

32 *p* U.E - F.C.N.T.

A. S.

32 *pp* Nós U.E-F.C.N.P. *mp* (Glote, como nos tipos)

S

De nós _____ De nós _____ Ê _____

pp *pp* *mp* (Glote, como nos tipos)

A

De nós _____ De nós _____ Ê _____

expressivo mp

T

le - i le-i - son__ e - le-i - son_____ Ky - rie__ e - le - i - son Chris -

[mp]

B

le-i-son__ le-i - son__ e - le-i - son_____ Ky - rie__ e - le - i - son_____ Chris -

39

S

U.E - F.C.N.T.

mf *expressivo*

A

Ky - rie -

T

te_e - le - i - son_____ le - i - son

p

B

- te_e - le - i - son_____ Chris - te_e - le - i - son_____ le - i -

57 *f*

T. S. *cresc.*

son Chris - te e - lei son

S 57 *mp* *expressivo* *mf* *pp* (Divisi)

e-le - i - son, e-le - i - son U.E - F.C.N.P. son

A *pp* *p*

son Chris - te - e-le - i - son Chris -

T *pp* *mp* *p*

e - le-i - son Chris - te e - le - i - son e - le-i -

B

U.E - F.C.N.T.

63 *mp*

T. S.

son

S 63

Ê U.E - F.C.N.T.

A

- - te e - le - i - son son

T

e - le-i - son e - le-i - son son e-le-i - son e-le-i - son e-le-i - son

B

U.E - F.C.N.T.

Missa Caiçara - Kyrie

69 U.E - F.C.N.T.

S Ky - ri - e Ky - ri - e - le - i -

A e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

T 8 son Ky - ri e - - -

B U.E - F.C.N.T.

Ky - ri e -

75 U.E - F.C.N.T. Baixo Solo (glote) *rall.* **p**

B. S.

75 *rall.*

S

son _____ le - i - son__ e - le - i - son _____ e - le - i - son__

A

pp

son - Ky - rie _____ e - le - i - son__ e - le - i - son

T

pp

Ky - rie e - - - lei e - le - i - son e - le - i -

B

p

lei - son _____ son _____

U.G. - G.D.S.P

80 **Recitativo** *a tempo* *mp*

B. S. nhor ten - de pie - da - de de nós Ai,

S *pp* *a tempo* *pp*

son Ky - rie e - le - i -

A *pp* *pp*

son Ky - rie e - le - i -

T *pp* *pp*

son Ky - rie e -

B *pp*

U.E - F.C.N.T.

83 *mf* *p*

B. S. Cris - to ten - de pie - da - de de nós

S *p* *mp* *pp*

son lei - - son e - le - i - son

A *p* *mp* *pp*

son lei - - son e - le - i - son e - le - i -

T *p* *mp* *pp*

lei - - son e - le - i - son

B

U.E - F.C.N.T.

Missa Caiçara - Kyrie

U.E - F.C.N.P

87 *p* *p* U.E - F.C.N.T.

B. S. pie - da - de de nós de nós

S *pp* son Chris - te te e Chris -

A *pp* son Chris - - - te te Chris - te

T *mp* Ky - rie Ky - rie Ky - rie *p*

B *p* U.E - F.C.N.T. pie - da - de de nós de nós

93 *mp* *mf* U.E-F.C.N.P *mf*

S te te Chris - te Se - nhor

A *mp* *mf* Ky - rie Chris - te Se - nhor

T *mp* U.E - F.C.N.T. Chris - te

B *mp* Chris - te e - le - i - son Chris - te

99 *f*

S

ten - de pie - da - de de nós

A

ten - de pie - da - de - de nós

T

mf

8

Ky - rie e - le - i - son lei - son lei - son

B

mf *mp*

te Ky - rie e - le - i - son ky - rie e -

U.E - F.C.N.T.

105 *mf* *mp*

S

Ê

(Divisi) *mf* *mp*

A

Ê

T

mf *mp*

8

Ê

B

p *mp*

3 3

lei - son Ky - rie e - le - i - son e - le - i - son lei - son

Glote - Os recitativos deverão ser cantados em glote, bem arrastado o fio melódico.
Ê - Deve soar como nos Tipes, som intermedirário entre Ê e Ô

Missa Caiçara

Gloria

Kilza Setti
Itamambuca, maio, 1990
Edição:José Luiz Ribalta

T. S.

Tenor Solo

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

U.E - F.C.N.T

Vla C.

Viola

U.E - F.C.N.T.

Introdução das Violas

3 Animado [♩ = 94]

Vla C.

U.E - F.C.N.T.

U.E - F.C.N.T.

Vla C.

U.E - F.C.N.T.

Missa Caiçara -Gloria

16

S

A

T

B

U.E - F.C.N.T

rall.

Calmo (♩ = 88-92)

f

P.A

E

E

E

E

16

Vla C.

dim.

mp

U.E - F.C.N.T

Dueto de Sopranos
Incisivo (♩ = 100-112)
Como trombetas

24

S.S. *f* *ff*

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o U.E. - F.C.N.T.R. Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

S.S. *f* *ff*

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o U.E - F.C.N.P. Glo -

29 *f* *mf* *f*

S.S. *f* *mf* *f*

Glo-ri-a Glo - ri-a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri-a Glo-ri-a

S.S. *f* *mf* *f*

- ri-a Glo - ri-a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri-a Glo-ri-a

Missa Caiçara -Gloria

U.E. - F.C.N.P

35 *mf* *mp* *mf*

S.S. *in ex-cel-sis* *in ex-cel-sis* *in ex-cel-sis* *in ex-cel-sis* De - o

S. S. *in ex-cel-sis* *in ex-cel-sis* *in ex-cel-sis* *in ex-cel-sis*

39 *cresc.* *f* *ff* *Calmo* (♩ = 88-92)

S.S. *Glo - - - ri-a* *Glo - ri - a*

S. S. *Glo - - - ri-a* *Glo - ri - a*

S. *Calmo* (♩ = 88-92) *f*

A. *U.E. - F.C.N.T.* *P.A* *f*

T. *f*

B. *f*

Vla C. *mp*

Lento, Quase recitativo (♩ = 56)

Alto Solo

Animado [♩ = 92]

A. S. 47 *mp* 3 *mf* U.E. - F.C.N.T

S 47 E paz na ter - ra aos ho-mens por e - le a - ma - dos *p* (Divisi) *f* U.E. - F.C.N.T.R Se-nhor Deus, rei dos

A *p* Paz Paz Se-nhor Deus, rei dos

T *p* Paz U.E. - F.C.N.T

B *p* Paz

S 49 U.E. - F.C.N.T céus, Deus pai to-do po-de - ro-so, Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus pai to-do po-de - ro-so

A céus, Deus pai to-do po-de - ro-so, Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus pai to-do po-de - ro-so

T U.E. - F.C.N.T *mp* Lau - da-mus

B *mp* Lau - da-mus

Missa Caiçara -Gloria

53

S

U.E. - F.C.N.T

sempre *mp*

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben-di -

A

sempre *mp*

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben-di -

T

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi - ca - mus te

U.E. - F.C.N.T.R

U.E. - F.C.N.T

B

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi - ca - mus te

60

S

U.E. - F.C.N.T

mp

Lau-da-mus

A

mp

Lau-da-mus

T

U.E. - F.C.N.T

Lau-da-mus

B

U.E. - F.C.N.T

Lau-da-mus

[illegible]

Missa Caiçara -Gloria

Soprano Solo

(Canto di glote)

[mf]

Soturno (♩ = 88)

De - us cor-dei - ro de De - us

Senhor Deus cor-dei - ro de Deus fi - lho de Deus pai

Soturno (♩ = 88)

U.E. - F.C.N.T

P.A

vós que ti - rais o pe - ca - do do

vós

U.E. - F.C.N.T

de nós, que ti -

Que ti - rais o pe - ca - do do mun - do ten-de pi - e - da - de de nós vós que ti -

mun-do vós que ti - rais o pe - ca - do do mun-do, pi - e - da - de, pie - da - de de nós vós, que ti -

vós do mun - do, do mun - do, pie - da-de, pi - e - da - de, que ti -

82

S

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

A

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

T

8

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

B

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

Interlúdio das Violas

Animado
como no início [= 94]

92

S

da - de de nós, de nós, ai de nós

A

da - de de nós, de nós, ai de nós

T

da - de de nós, de nós, ai de nós

B

da - de de nós, de nós, ai de nós

U.E. - F.C.N.T

92

U.E. - F.C.N.T

Vla C.

ff

[simile]

U.E. - F.C.N.T.R

Animado como no início [♩ = 94]

Missa Caiçara -Gloria

Vla C.

100

U.E. - F.C.N.T.R

S

107

Animado [♩ = 92]

f

Vós que ti - rais o pe-ca - do do

A

f

Vós que ti - rais o pe-ca - do do

T

8

U.E. - F.C.N.T

B

Vla C.

107

S

113

mun-do, ai, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

A

mun - do_ai, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli - ca, a nos-sa

T

8

P.A

U.E. - F.A.D.F.I

U.E. - F.C.N.T

B

A - co - lhei a ___ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

P.C
U.E. - F.A.D.F.I

Calm, Solene
(♩ = 69-72)

119

S

súpli-ca, a nos - sa súpli-ca, súpli-ca

A

súpli-ca, a nos - sa súpli-ca, súpli-ca

T

súpli-ca, a súpli-ca, súpli-ca, súpli-ca

B

súpli-ca, a súpli-ca, súpli-ca, súpli-ca

U.E-F.C.N.P

P.A
T.D

Só vós sois

Só vós sois San -

Só vós sois San - - -

Só vós sois Sa - - - to

P.C
U.E.-F.A.D.F.I

127

S

San - to, só vós o_al - tís - si-mo

A

- to San - to

T

to San - to

B

San - to

(Divisi)

Je-sus Cris - to

Je-sus Cris -

Cum San-cto spi - ri-tu

cum san-cto

Cum San-cto spi - ri-tu

cum San-cto

Cum San-cto spi - ri-tu

cum San-cto

Missa Caiçara -Gloria

136

S to Je-sus Cris - to

A spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris Com o_es-pi-ri-to san-to, na gló-ria de Deus pai In

T spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris

B spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris

P.F.

SOLENE
Voz falada

U.E. - F.C.N.T.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The title is "P.C. U.E.-F.A.D.F.P." and the piece is "Gloria Dei". The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 142. The Soprano part begins with a forte (ff) dynamic. The lyrics are "Je - sus Cris - to" for the Soprano, "glo - ria dei Pa - tris" for the Alto, Tenor, and Bass. The second system continues the piece with the lyrics "A - mem." for all parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

P.C
U.E.-F.A.D.F.P

142

S
Je - sus Cris - to
A - mem.

A
glo - ria dei Pa - tris
A - mem.

T
glo - ria dei Pa - tris
A - mem.

B
glo - ria dei Pa - tris
A - mem.

Missa Caiçara

Credo

Kilza Setti
São Paulo, 8 de julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Rabeca
Vivo (♩ = 144-152)
f

Rb.

9

Rb.

Viola Caipira
U.E.-F.C.N.T P.A
f

Vla C.

Rb.

U.E.-F.C.N.T.R

Alto Solo
Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)
mf

A. S.

Cre - - - do in - - - u-num De - um
Et - - - in u-num Do-mi-num Je - - - sum

Vla C.

P.F. U.E.-F.C.N.T

Rb.

Couro

Tb.

Tambor
f

Missa Caiçara - Credo

34 *apressando* **Rápido** (♩ = 144-152) U.E-F.C.N.T

A. S.

Vla C.

Rb.

Tb.

Chri - is - tum

U.E-F.C.N.T

f

f

Metal/Madeira

mf

43

Vla C.

Rb.

Tb.

U.E-F.C.N.T.R

50

Vla C.

Rb.

Tb.

Couro

Metal/Madeira

f

f

U.E-F.C.N.T.R

57

Vla C.

Rb.

Tb.

This image shows measures 57 through 64 of a musical score for three instruments: Violoncello (Vla C.), Horn (Rb.), and Trombone (Tb.). Measure 57 is marked with a large '57' above the staff. The Violoncello part consists of a series of chords, each marked with a 'v' (pizzicato). The Horn part features a melodic line with various note values and rests. The Trombone part is a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes and rests, marked with 'x' symbols above the staff.

65

Vla C.

Rb.

Tb.

Missa Caiçara - Credo

U.E.-F.A.D.F.I

P.C.

81

S.S

ten - tem

pa - trem om - ni - po - ten - tem

Cre - do

Cre - do

Calmo (♩ = 76-80)

mp

f

f

mp

mp

Pa - (ai)

88

S.S

Cre - do

Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

Crei - o em Deus Pai

Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

Crei - o em Deus Pai

U.E.-F.A.D.F.I

96

S.S

to - do po - de - ro - so

to - do po - de - ro - so

To - do po - de - ro - so

Fa(c) - to - rem

rall.

Energético (♩ = 88)

ff

ff

ff

104

S.S

cri - a - dor

fa(c) - to - rem - coe - li

cri - a - dor do Céu e da

dor

Coe - li et ter - rae do Céu e da

U.E.-F.C.N.P

113

S.S

Ter - ra

Cre - do

in u - num De - um

Pa - trem om - ni - po - ten - tem

fac - to - rem coe - li et

Energético (♩ = 88)

mp

ff

f

f

U.E.-F.A.D.F.I

Missa Caiçara - Credo

120

S.S. *ff* *>* *ter - rae* *Ê* *U.E-F.C.N.T*

S. S. *ff* *>* *ter - rae* *Ê* *P.F.*

Tb. *3* *Metal/Madeira* *Tambor* *Couro* *> > >* *U.E-F.C.N.T*

Tenor Solo

125 *mp* *mf* *3* *U.E-F.C.N.T*

T. S. *8* *E_m Jesus Cristo seu ú-ni-co fi - lho nos - so Senhor - nhor*

S. **125** *Lento, Recitativo* ($\text{♩} = 76 - 80$) *p* *Que foi conce - bi-do pe(lo) po-*

A. *p* *Que foi conce - bi-do pe(lo) po-*

T. *8* *U.E-F.C.N.T*

B.

Vla C. **125** *Viola Caipira* *f* *Metal/Madeira*

Tb. *mp*

Missa Caiçara - Credo

U.E-F.A.D.F.I

134

S

der do_es(pri) - to san-to

Que foi con-ce - bi - do pe(lo) po - der do_es(pri) - to san-to

Que foi con-ce -

A

der do_es(pri) - to san-to

Que foi con-ce - bi - do pe(lo) po - der do_es(pri) - to san-to

Que foi con-ce -

T

U.E-F.C.N.T

B

P.C

U.E-F.A.D.F.P

141

S

bi - do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

A

bi - do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

T

U.E-F.C.N.T

B

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

Missa Caiçara - Credo

U.E-F.A.D.F.I

U.E-F.A.D.F.P

148

f

mp

p

mf

S

A

T

B

ri,

Nas - ceu

da

Vir - gem

Ma - ri - a

Pa - de - ceu

sob

Pôn - cio

Pi -

ri,

Nas - ceu

da

Vir - gem

Ma - ri - a

Pa - de - ceu

sob

Pôn - cio

Pi -

ri,

Nas - ceu

da

Vir - gem

Ma - ri - a

Pa - de - ceu

sob

Pôn - cio

Pi -

ri,

Nas - ceu

da

Vir - gem

Ma - ri - a

Pa - de - ceu

sob

Pôn - cio

Pi -

154

rall.

mp

U.E-F.C.N.T

U.E-F.A.D.F.I

U.E-F.A.D.F.T

U.E-F.C.N.T

S

A

T

B

Tb.

la - tos

la - tos

la - tos

la - tos

la - tos

sob

sob

sob

sob

Pôn - cio

Pôn - cio

Pôn - cio

Pôn - cio

Couro

Pi - la

Pi - la

Pi - la

Pi - la

Metal/Madeira

- tos

- tos

- tos

- tos

- tos

Foi cru - ci - fi -

Foi cru - ci - fi -

Foi cru - ci - fi -

Foi cru - ci - fi -

U.E-F.C.N.T

Tambor

U.E-F.C.N.P

pp

Missa Caiçara - Credo

Tenor Solo

U.E-F.A.D.F.I

U.E-F.C.N.T

159

f

mf

A - - - a - do

A - - - a - do

159

mf

mf

ca - do

Mor - to se - pul - ta - do

Des -

A

mf

mf

ca - do

Mor - to se - pul - ta - do

Des -

T

mf

mf

ca - do

Mor - to se - pul - ta - do

Des -

B

mf

U.E-F.C.N.T

Des -

U.E-F.A.D.F.I

170

mp

pp

ceu à man-são dos mor-tos

Des - ceu à man-são dos mor-tos

dos mor-tos

dos mor -

A

mp

pp

ceu à man-são dos mor-tos

Des - ceu à man-são dos mor-tos

dos mor-tos

dos mor-tos -

T

mp

pp

ceu à man-são dos mor-tos

Des - ceu à man-são dos mor-tos

dos mor-tos

dos mor-tos -

B

mp

pp

ceu à man-são dos mor-tos

Des - ceu à man-são dos mor-tos

dos mor-tos

dos mor-tos -

U.E-F.A.D.F.T
U.E-F.C.N.T.A
U.G-G.D.I.N.E

Tenor Solo

176 *mf* (como voz de tipe) *ppp* Solene (♩ = 112)

T. S. 8 (fechado)

A _____

176 *ppp* Solene (♩ = 112)

S. tos - tos ____ ôs ____ *mf* Ter-tia

A. - - tos - tos ____ ôs ____ U.E-F.C.N.T

T. 8 *ppp*

- - tos - tos ____ ôs ____

B. *ppp*

- - tos - tos ____ ôs ____

Tb. U.E-F.C.N.T

Tambor

Solene (♩ = 112) Et res-sur - re - U.E-F.C.N.T

fff

Missa Caiçara - Credo

187

U.E-F.C.N.P

S

di - e in cael - lum - lum

A

(Voz falada)

Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

T

(Voz falada)

Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

B

U.Ê-F.C.N.T^{xit} Et as - cen - dit in cael - lum e - lum

Tb.

mf

U.E-F.C.N.T

Obs: Sopranos e baixos sustentarão o som do último compasso, enquanto necessário, até o final do texto recitado por contraltos e tenores. ("Ressucitou ao terceiro diana vida eterna.")

Vivo (♩ = 112)
Festivo

U.E-F.A.D.F.T

197

S

In re-mis-si - o-nem pec - ca - to-rum res-sur-re-cti - o-nem mor - tu - o-rum

A

In re-mis-si - o-nem pec - ca - to-rum res-sur-re-cti - o-nem mor - tu - o-rum

T

U.E-F.C.N.T

B

U.E-F.C.N.T

Na re-mis-

202

S

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

A

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

T

são___ Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

B

f

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

207

S

vi - da_e - ter - na, A - mem_____ A - mem A - mem.

A

vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, A - mem A - mem.

T

vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, A - mem A - mem.

B

vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, na vi - da_e - ter - na, A - mem A - mem.

rall.

f

Missa Caiçara

Sanctus

Kilza Setti
São Paulo, julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Moderado (♩ = 96 - 100)

mp

S

U.E-F.C.N.T

San - ctus, San - ctus, San -

A

T

sempre muito ligado
pp

San - to, San - to, San - to, San - to, é

B

pp

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

10

S

ctus, Do - mi - nus

U.E-F.C.N.T

A

mp

De - us sa - ba - oth

T

é o Se - nhor - nhor De - us, De - us, De - us, De - us,

B

to, San - to, De - us, De - us, De - us,

19

rall. *a tempo* (♩ = 92)

S

A

T

B

U.E.F.C.N.T

mf *espressivo*

Ple - ni sunt

De - us, San - to, San - to, San - to

De - us, De - us, De - us, é San - to,

27 *f* *espressivo*

S
Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ria tu - a glo - ria tu - - -

A
cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a tu - a Ho - san - na in ex -

T
San - to San - to Gló - ria Gló - ria Gló - ria Gló - ria

B
San - to, San - to, Gló - ri - a Gló - ri - a Gló -

Missa Caiçara -Sanctus

U.E-F.A.D.F.I
U.E-F.A.D.F.P.

(♩ = 96-100)

U.E-F.C.N.T

U.E-F.C.N.T

U.E-F.C.N.T

33

S

a - a

A

cel - sis

T

Gló-ria Gló-ria San - to San - to - to San - to,

B

- ri - a San - to, to San - to San - to

mp

pp

pp

[pp]

U.E-F.C.N.T

42

S

A

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

T

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

B

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

cresc.

cresc.

cresc.

(♩ = 92)

rall.

mf *a tempo* *expressivo*

51

S

A

T

B

U.E-F.C.N.T

San - to, San -

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

to, San - to, San - to - to Se - nhor, Se -

to, San - to, San - to - to

U.E-F.C.N.T

60

S

A

T

B

U.E-F.C.N.T

to, San - to, Se - nhor Deus do_u - ni - ver - so Deus do_u - ni - ver - so o

to San - to San - to San - to De - us

nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se -

Missa Caiçara -Sanctus

68

S

céu e a ter - ra pro - cla - mam vos - sa Gló - ria Gló -

A

De - us De - us De - us De - us De - us De - us De - us

T

nhor, nhor Deus Se - nhor, San - to Deus

B

San - to, San -

U.E-F.C.N.T

75

S

ria, vos - sa Gló - - - ria! Nas nas al -

A

De - us Gló - ri - a Ho - sa - na! Ho - sa -

T

Deus San - to, San - to, San - to,

B

to San - to - to San - to San -

U.E-F.C.N.P

82 *f*

S tu - ras _____ Ho - sa - - -

A - na! _____ Ho - - - sa - - - na _____ *mf*

T San - to, _____ Se - nhor _____ De - us San - to _____ *mp*

B to San - to Se - nhor - nhor Deus Ho - sa - *mp*

89 *ppp*

S na _____ A _____

A _____ A _____ *ppp*

T San - to _____ San - to, _____ San - to - to _____ *ppp*

B na Ho - sa - na, Ho - sa - na *ppp*

Missa Caiçara

Benedictus

Kilza Setti
São Paulo, 26 de agosto, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Lento (♩ = 69)
Contemplativo
ppp

S
boca fechada

A
p Religioso
U.E.-F.C.N.P

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

(Divisi)
ppp
T
boca fechada

B
U.E.-F.C.N.T

S. S
12
expressivo, quase como modinha
Soprano Solo *mp*

U.E.-F.C.N.T

S
12
pp
Ben - di - to

A
U.E.-F.C.N.P
(Divisi)
pp cresc.
p

ni Ho - sa - na Ho - sa - na Ho - sa - na Ho -

T
p
pp
U.E.-F.C.N.T
pp
p

In no - mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na Ho - sa -

B
pp
p
Ho - sa - na Ho - sa -

Missa Caiçara -Benedictus

S. S

22

o que vem em no-me do Se - nhor

nas al - tu - ras

A. S.

U.E.-F.C.N.T

Ho - sa - na, Ho - sa-na nas al - tu - ras

T. S.

Ho-

S

22

No - me do Se - nhor

A

sa - na Ho - sa - na Ho - sa - na - na

1ª alto: Ho- - - - - sa- - - - - na

T

na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in

B

na in ex - cel - sis be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus Ho - sa -

Missa Caiçara -Benedictus

S. S

31

U.E.-F.C.N.P

T. S.

nas al - tu-ras, nas al - tu - ras, nas al - tu - ras

S

31

U.E.-F.C.N.T

A

T

ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

B

na in ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

Missa Caiçara -Benedictus

40 *ff* COMO NO INÍCIO

S. S.

ras

U.E.-F.C.N.T

T. S.

8

40 *pp*

S

boca fechada

mp Religioso

A

U.E.-F.C.N.P

Be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus qui ve - nit in

T

f

[pp]

boca fechada

de - o in no -

B

f

[mp]

de - o Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

U.E.-F.A.D.F.T

Missa Caiçara -Benedictus

50

S mi - ne Do - mi - ni

A no - mi - ne Do - mi - ni

T mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni

B no - mi - ne Do - mi - ni

U.E.-F.C.N.P

P.A

P.C.

mf

expressivo

cresc.

f

expressivo

Ho - sa - na

Ho - sa - na in ex - cel -

Ho - sa - na in ex - cel - sis

U.E.-F.C.N.T

61

S nas al - tu - ras nas al - tu - ras

A sis in ex - cel - sis Ho - sa - na

T in ex - cel - sis, ex - cel - sis

B in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

U.E.-F.C.N.P

U.E.-F.C.N.T

[mf]

mp

mp

mp

Missa Caiçara

Agnus Dei

Kilza Setti
São Paulo, julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

S *mp* A - gnus Dei A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta

A U.E.-F.C.N.P. A - gnus Dei A U.E.-F.C.N.P.

T *mp* A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta mun-di

B *mp* A - gnus A-gnus dei A-gnus

S 7 U.E.-F.C.N.P. mun - di, pec-ca - ta mun - di cor-dei-ro de

A *mp* - gnus Dei A cor dei - ro de Deus cor-dei-ro de

T 8 U.E.-F.C.N.P. que ti-raís o pe - ca - do do mun - do

B Dei qui tol - lis pec-ca - a - ta mun - di

12 *f* U.E.-F.C.N.P.

S De - us pec - ca - ta mun - di

f *f*

A Deus que ti - ra_o pe - ca - do do mun - do

mf

T cor - dei - ro de Deus qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A

U.E.-F.C.N.P. *mf*

B cor - dei - ro de Deus Deus cor - dei - ro

18

S *mf* A - gnus Dei A - gnus Dei A - *f*

A A - A - gnus Dei A - gnus Dei A - gnus

T 8 cor - dei - ro de Deus U.E.-F.C.N.P. ten-de pie-da-de de nós ten-de pie - da - de

B que ti-ra-is o pe-ca - do que ti-ra-is-o pe-ca - do cor - dei-ro de deus ten-de pie-da-de de

Missa Caiçara -Agnus Dei

24 U.E.-F.C.N.T Soprano Solo *mp* *cresc. pouco*

24 U.E.-F.A.D.F.I *mf* *pp* A-gnus De-i A-gnus De-i

- gnus De-i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

Dei De-i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

dai-nos a paz paz paz paz

U.E.-F.C.N.T

U.E.-F.C.N.T

nós dai-nos a paz paz U.E.-F.A.D.F.T U.G.-G.D.I.N.E

31 *f* *ff* *intenso* A-gnus De-i A-gnus De-i mi-se-re-re, re-re no

Tenor Solo *ff* *intenso*

A-gnus De-i mi-se-re-re, re-re no

31 *f* *f* *f* Deus cor-dei-ro de Deus U.E.-F.C.N.T cor-dei-ro de Deus

Deus cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de Deus

paz cor-dei-ro de Deus paz

cor-dei-ro de Deus paz

cor-dei-ro de Deus paz

37 *f* *mp* *mf* *multo expressivo*

S. S. *f* *mp* *mf*

bis _____ A-gnus Dei don-na no-bis pac-cem, don-na no-bis pac - cem _____

T. S. *f* *mp* *mf*

bis _____ U.E.-F.C.N.T

S. *f*

cor-dei-ro de Deus _____

A. *f* *mp*

cor-dei-ro de Deus _____ dai nos

T. *f* *mp*

paz _____ U.E.-F.C.N.T.R dai nos

B. *f* *mp*

paz _____ paz

Vla C. 37 *mf* Viola Caipira (*)

U.E.-F.C.N.T

Rb. *mf* Rabeca Sereno

Tb. *mf* Tambor

(*) As violas podem interferir com acordes de apoio à Rabeca.
Obs: As notas escritas na linha da viola caipira entre os compassos 43 e 79 são apenas uma referência da harmonia a ser seguida, inseridas pelo editor. Para maiores detalhes sobre procedimentos de execução de *desenhos obstinados* ver: SETTI, Kilza - "Ubatuta, nos cantos da praia: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical". São Paulo, Ática, 1985, P 212-223

43

S. S

43

S

U.E.-F.C.N.T

U.E.-F.C.N.T.R

A

a paz a paz nos dai nos dai a

T

8

a paz a paz nos dai nos dai a

B

paz paz paz nos dai nos dai a

Vla C.

43

Rb.

f

f

cresc.

Tb.

f

47 U.E.-F.C.N.T

S

A

T

B

Vla C.

Rb.

Tb.

paz a paz

p

p

p

[mp]

f

mp

[mp]

U.E.-F.C.N.T

The musical score is for a piece titled "A Paz de Deus" (The Peace of God). It is written for four vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a brass section consisting of Cornet (Vla C.), Trumpet (Rb.), and Trombone (Tb.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are in Portuguese: "cor - dei - ro de Deus a paz de". The brass section provides harmonic support, with the Cornet and Trumpet playing chords and the Trombone playing a rhythmic pattern. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 51. The vocal parts have a melodic line with a long note on "de" and a short note on "Deus". The brass section has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "cor - dei - ro de Deus a paz de".

56

S

Deus _____

U.E.-F.C.N.T

cor -

mp

A

Deus _____

T

Deus _____

B

Deus _____

U.E.-F.C.N.T

cor -

mp

Vla C.

56

Rb.

Tb.

S

61

dei - ro ro ro

A

ten-de pi-e-da - de ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz, dai nos a paz

T

8

ten-de pi-e-da - de ten-de pi-e-da - de U.E.-F.C.N.T ai, dai nos a paz, dai nos a paz

B

dei - ro ro ro

Vla C.

61

Rb.

Tb.

U.E.-F.C.N.T.R

S

64

de Deus

A

ai, dai nos a paz ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz

T

ai, dai nos a paz U.E.-F.C.N.T ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz

B

de Deus

Vla C.

64

Rb.

Tb.

U.E.-F.C.N.T.R

S

67

de Deus dai

A

ai, dai nos a paz dai nos a paz a paz

T

8

ai, dai nos a paz dai nos a paz U.E.-F.C.N.T a paz

B

de Deus a

Vla C.

67

Rb.

Tb.

71

S

f

a paz.

U.E.-F.C.N.T

A

U.E.-F.C.N.T

a paz.

f

T

8

a paz.

B

a paz.

Vla C.

71

f

Rb.

f

Tb.

f

76

S

paz

A

ten-de pi - e - da-de, pi - e - da - de de nós, ai, de nós dai a paz

T

ten-de pi - e - da-de, pi - e - da - de de nós, ai, de nós dai a paz

B

paz

Vla C.

Rb.

f

Tb.

f

rall.

79

COMO NO INÍCIO

a tempo

mp

S

— A - gnus Dei A - gnus Dei qui — tol - lis pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta

pp

A

U.E.-F.C.N.P

A

P.A

gnus Dei

A - gnus De - i

pp

T

8

A

gnus Dei

qui — tol - lis —

pp

B

A - - - gnus Dei

79

Vla C.

[pp]

a tempo

U.E.-F.C.N.T

pp

Rb.

pp

Tb.

86

S

mun - di mi-se - re-re no - bis don - na

A

A - gnus__ dei cor - dei - ro__ de__ Deus que ti-ra os pe - ca - dos ten - de__ pi - e

T

pec - ca - ta__ mun - di ten - de__ pi-e - da - de

B

cor - dei - ro de Deus,__ dai__ nos a paz ten-de pie-da-de de

U.E.-F.C.N.P

mf

92

S

no - - - bis no - bis pac - cem

A

da - de__ pi - e - da - de, dai nos a paz

T

ten - de__ pi - e - da - de, dai__ nos a paz

B

nós dai a paz

ff

rall

f

f

f

f

Capítulo 3: Partituras

3.1. - Edição da Missa Caiçara

Kilza Setti

Missa Caiçara

(pela preservação da Juréia - Iguape)

Edição: José Luiz Ribalta

Kilza Setti

Missa Caiçara

Instrumentação

Solistas
(2) Sopranos
Contralto
Tenor
Baixo

Coro
Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Rabeca
Viola Caipira
Tambor

Índice

Kyrie.....3

Gloria.....13

Credo.....24

Sanctus.....35

Benedictus.....41

Agnus Dei.....46

Missa Caiçara

Kyrie

Kilza Setti
São Paulo, 31 de maio, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Calmo (♩ = 66-69)
Religioso

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

pp *[muito ligado]*

Ky - rie

pp *muito ligado*

Ky - rie - e Ky - rie

7

S

p

Ky - rie_e - le-i - son

A

pp

Ky -

T

pp

e - le - i - son son son lei -

B

e - le - - i - son son le - i -

26

A. S.

26

S

A

26

T

26

B

le - - - i - son e - le - i - son e - le - i -

29

A. S.

29

S

A

29

T

29

B

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

Recitativo

29

S

A

29

T

29

B

son Ky - rie - e -

son Ky - rie e -

32 *p*

A. S.

S

Nós _____

pp *pp* *mp* (Glote, como nos tipos)

De nós _____ De nós _____ Ê _____

A

pp *pp* *mp* (Glote, como nos tipos)

De nós _____ De nós _____ Ê _____

T

8

le - i le-i - son__ e - le-i - son_____ Ky - rie__ e - le - i - son Chris -

B

[*mp*]

le-i-son__ le-i - son__ e - le-i - son_____ Ky - rie__ e - le - i - son_____ Chris -

39

S

A

mf *expressivo*

Ky - rie -

T

8

te_e - le - i - son_____ le - i - son

B

p

- te_e - le - i - son_____ Chris - te_e - le - i - son_____ le - i -

45

S

sonson

A

e - le - i - son_ e - le - i - son_ son Ky -

T

Ky - rie_ e - le - i - son_ e - le - i - son_ Ky - rie_ Ky -

B

son

51

T. S.

Tenor Solo

Ky - rie_e - lei - son e - lei -

B. S.

Baixo Solo

Ky - rie_e - lei - son_

51

S

A

rie-e - le-i - son_ e - le-i - son_ son_ Ky - rie_ e - le - i -

T

rie e - le-i - son_ e - le-i - son_ e - le-i - son e - le-i - son lei - son_

B

57 *f*

T. S. *cresc.*

son Chris - te e - lei son _____

57 *mp* *expressivo* *mf* *pp* (Divisi)

S e-le - i - son, e-le - i - son _____ son _____

A *pp* *p*

son Chris - te - e-le - i - son _____ Chris -

T *pp* *mp* *p*

e - le-i-son__ Chris - te__ e - le - i - son _____ e - le-i-

B

63 *mp*

T. S.

son _____

63

S

Ê _____

A

- - te _____ e - le - i - son _____ son _____

T

e - le-i-son__ e - le-i-son__ son__ e-le-i - son__ e-le-i - son__ e-le-i - son _____

B

69

S

Ky - ri - e Ky - rie - e - le - i -

A

e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - e - le - i -

T

son Ky - rie e - - -

B

Ky - rie e - - -

75

B. S.

Se -

75

S

son le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

A

son Ky - rie e - le - i - son e - le - i - son

T

Ky - rie e - - - lei e - le - i - son e - le - i -

B

lei - son son

87

p

B. S.

pie - da - de de nós de nós

87

pp

S

son Chris - te te e Chris -

pp

A

son Chris - - - te te Chris - te

mp

T

Ky - rie Ky - rie Ky - rie

p

B

pie - da - de de nós de nós

93

mp

S

te te Chris - te Se - nhor

mp

A

Ky - rie Chris - te Se - nhor

mp

T

Chris - te

mp

B

Chris - te e - le - i - son Chris - te

99 *f*

S

ten - de pie - da - de de nós

A

ten - de pie - da - de - de nós

T

mf

8 Ky - rie e - le - i - son lei - son lei - son

B

mf *mp*

te Ky - rie e - le - i - son ky - rie e -

≡ ≡

105 *mf* *mp*

S

Ê

A

(Divisi) *mf* *mp*

Ê

T

mf *mp*

8

Ê

B

p *mp*

3 3

lei - son Ky - rie e - le - i - son e - le - i - son lei - son

Glote - Os recitativos deverão ser cantados em glote, bem arrastado o fio melódico.
Ê - Deve soar como nos Tipes, som intermedirário entre Ê e Ô

Missa Caiçara

Edição Missa Caiçara - 371

Gloria

Kilza Setti

Itamambuca, maio, 1990

Edição: José Luiz Ribalta

T. S.

Tenor Solo

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Vla C.

Viola

Introdução das Violas

3 Animado [♩ = 94]

Vla C.

The musical score for Viola C. is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Animado' with a quarter note equal to 94 beats per minute. The time signature is 3/4. The score starts with a forte (ff) dynamic. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and frequent ties. The first measure is a whole rest, followed by a series of rapid, beamed notes. The score includes several measures with ties and complex rhythmic figures, suggesting a challenging and fast-paced introduction.

Vla C.

16

rall.

Calmo (♩ = 88-92)

S

A

T

B

Vla C.

dim.

mp

E _____

E _____

E _____

E _____

Dueto de Sopranos

Incisivo (♩ = 100-112)

Como trombetas

24

S.S

S. S

f

ff

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - - - ri - a Glo - ria in ex - cel - sis

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - -

29

S.S

S. S

f

mf

f

Glo - ri - a Glo - - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - - - ri - a Glo - ri - a

- ri - a Glo - - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - - - ri - a Glo - ri - a

35 *mf* *mp* *mf*

S.S. in ex-cel-sis *mf* in ex-cel-sis *mp* in ex-cel-sis *mf* in ex-cel-sis De - o

S.S. in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis

39

S.S. *cresc.* *f* *ff* *Calmo (♩ = 88-92)*

Glo - ri - a Glo - ri - a

S. *f* *ff* *Calmo (♩ = 88-92)*

Glo - ri - a Glo - ri - a

S. *f* *Calmo (♩ = 88-92)*

E

A. *f* *Calmo (♩ = 88-92)*

E

T. *f* *Calmo (♩ = 88-92)*

E

B. *f* *Calmo (♩ = 88-92)*

E

Vla. C. *mp* *Calmo (♩ = 88-92)*

Lento, Quase recitativo (♩ = 56)

Animado [♩ = 92]

Alto Solo

A. S.

47

mp

3

mf

E paz na ter - ra aos ho-mens por e - le a - ma - dos

S

47

p

Paz

f

(Divisi)

Se-nhor Deus, rei dos

A

47

p

Paz

f

(Divisi)

Se-nhor Deus, rei dos

T

47

p

Paz

B

47

p

Paz

S

49

céus, Deus pai to-do po-de - ro-so, Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus pai to-do po-de - ro-so

A

49

céus, Deus pai to-do po-de - ro-so, Se-nhor Deus, rei dos céus, Deus pai to-do po-de - ro-so

T

49

mp

Lau - da-mus

B

49

mp

Lau - da-mus

53

S

sempre mp

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di -

A

sempre mp

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di -

T

8

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi - ca - mus te _____

B

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi - ca - mus te _____

60

S

ze-mos, nós vos a-do-ra-mos, nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças, por vos-sa_i-men-sa gló-ria

A

ze-mos, nós vos a-do-ra-mos, nós vos glo-ri-fi-ca-mos, nós vos da-mos gra-ças, por vos-sa_i-men-sa gló-ria

T

8

mp

Lau-da-mus

B

mp

Lau-da-mus

Alto Solo
(Canto di glote)

65

A. S.

65

S

A

T

B

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te

te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te

Ai, Se-nhor Je-sus Cris-to fi-lho_u-ni-gê-ni-to

Soprano Solo

(Canto di glote)

[mf]

Soturno (♩ = 88)

S. S

De - us cor-dei - ro de De - us ____

A. S.

Senhor Deus ____ cor-dei - ro de Deus ____ fi - lho de ____ Deus pai

Soturno (♩ = 88)

S

A

T

vós que ti - rais o pe - ca - do do

B

vós _____

S

de nós, _____ que ti-

A

Que ti - rais o pe - ca - do do mun - do ____ ten-de pi - e - da - de de nós vós _____ que ti-

T

mun-do ____ vós que ti - rais o pe - ca - do do mun-do, pi - e - da - de, pie - da - de de nós _____ vós, que ti-

B

____ vós _____ do mun - do, do mun - do, pie - da-de, pi - e - da - de, que ti-

S

82

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

A

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

T

8

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

B

rais o pe - ca-do do mun-do_a-co - lhei a nos-sa súp-li-ca vós que es - tais à di - rei - ta do Pai___ Ten-de pi-e-

Interlúdio das Violas

Animado
como no início [♩ = 94]

S

92

da - de de nós, de nós, ai de nós

A

da - de de nós, de nós, ai de nós

T

8

da - de de nós, de nós, ai de nós

B

da - de de nós, de nós, ai de nós

Vla C.

92

ff
[simile]

Vla C.

100

S

107

Animado [♩ = 92]

f

Vós que ti - rais o pe-ca - do do

A

f

Vós que ti - rais o pe-ca - do do

T

8

B

Vla C.

107

S

113

mun-do, ai, a - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

A

mun - do_ai, a - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli - ca, a nos-sa

T

f

A - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

B

f

A - co - lhei a ____ nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa sú-pli-ca, a nos-sa

Calm, Solene

(♩ = 69-72)

119

S

súp-li-ca, a nos - sa súp-li-ca, súp-li-ca Só vós sois

A

súp-li-ca, a nos - sa súp-li-ca, súp-li-ca Só vós sois San -

T

súp-li-ca, a súp-li-ca, súp-li-ca, súp-li-ca Só vós sois San - - -

B

súp-li-ca, a súp-li-ca, súp-li-ca, súp-li-ca, Só vós sois Sa - - - to

127

S

San - to, só vós o_al - tís - si-mo Je-sus Cris - to (Divisi) tô Je-sus Cris -

A

- to San - to Cum San-cto spi - ri-tu cum san-cto

T

to San - to Cum San-cto spi - ri-tu cum San-cto

B

San - to to Cum San-cto spi - ri-tu cum San-cto

136

S

to Je-sus Cris - to

SOLENE

Voz falada

A

spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris Com o_es-pi-ri-to san-to, na gló-ria de Deus pai_____ In

T

spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris In

B

spi - ri-tu in glo-ria dei Pa - tris In

142

S

Je - sus Cris - to A - mem.

A

glo - ria dei Pa - tris A - mem.

T

glo - ria dei Pa - tris A - mem.

B

glo - ria dei Pa - tris A - mem.

Missa Caiçara

Credo

Kilza Setti
São Paulo, 8 de julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Rabeca

Vivo (♩ = 144-152)

Rb.

f

Rb.

Viola Caipira

Vla C.

f

Rb.

Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)

Alto Solo

mf

A. S.

Cre - - - do in - - - u - num De - um
Et - - - in u - num Do - mi - num Je - - - sum

Vla C.

Rb.

Tb.

Couro

Tambor

f

34 *apressando* **Rápido** (♩ = 144-152)

A. S.

Vla C.

Rb.

Tb.

Chri - is - tum

f

mf

Metal/Madeira

43

Vla C.

Rb.

Tb.

50

Vla C.

Rb.

Tb.

Couro

f

Metal/Madeira

57

Vla C.

Rb.

Tb.

65

Vla C.

Rb.

Tb.

Dueto de Sopranos
Energético (♩ = 88)

73

S.S

S. S

Vla C.

Rb.

Tb.

Cre - do ____ in u-num De - um Cre - do ____ in u-num De - um pa-trem om-ni - po -

Cre - do ____ in u-num De - um Cre - do ____ in u-num De - um pa-trem om-ni - po -

81 *f* *f* *Calmo* (♩ = 76-80) *mp*

S.S. ten - tem pa - trem om - ni - po - ten - tem Cre - do Cre - do _____

S. S. ten - tem pa - trem om - ni - po - ten - tem Cre - do Crei - o em Deus Pa - (ai)

88

S.S. Cre - do _____ Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

S. S. Crei - o em Deus Pai Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai Crei - o em Deus Pai, em Deus Pai

96 *rall.* *Energético* (♩ = 88) (♩ = 76-80) *ff*

S.S. to - do po - de - ro - so to - do po - de - ro - so To - do po - de - ro - so Fa(c) - to - rem

S. S. to - do po - de - ro - so to - do po - de - ro - so To - do po - de - ro - so Fa(c) - to - rem

104

S.S. cri - a - dor _____ fa(c) - to - rem - coe - li cri - a - dor do Céu e da

S. S. dor _____ Coe - li et ter - rae do Céu e da

113 *Energético* (♩ = 88) *mp* *ff* *f*

S.S. Ter - ra Cre - do _____ in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et

S. S. Ter - ra Cre - do _____ in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et

134

S

der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce -

A

der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce - bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Que foi con-ce -

T

B

141

S

bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

A

bi-do pe(lo) po - der do_es(pri)-to san-to Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

T

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

B

Nas-ceu da Vir-gem Ma - ri - a Nas-ceu da Vir-gem Ma-

Tenor Solo

159

f

mf

T. S.

A - - - a - do

A - - - a - do

159

mf

mf

S

ca - do

Mor - to se - pul - ta - do

Des -

159

mf

mf

A

ca - do

Mor - to se - pul - ta - do

Des -

159

mf

mf

T

ca - do

Mor - to se - pul - ta - do

Des -

159

mf

B

Des -

170

mp

pp

S

ceu à man-são dos mor-tos Des - ceu à man-são dos mor-tos dos mor-tos dos mor -

170

mp

pp

A

ceu à man-são dos mor-tos Des - ceu à man-são dos mor-tos dos mor-tos dos mor-tos -

170

mp

pp

T

ceu à man-são dos mor-tos Des - ceu à man-são dos mor-tos dos mor-tos dos mor-tos -

170

mp

pp

B

ceu à man-são dos mor-tos Des - ceu à man-são dos mor-tos dos mor-tos dos mor-tos -

187

S

di - e in cael - lum - lum

A

(Voz falada)

Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

T

(Voz falada)

Ressucitou ao terceiro dia; subiu aos céus; está sentado à direita de Deus pai todo poderoso donde há de vir de julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna.

B

- xit Et as - cen - dit in cael - lum e - lum

Tb.

mf

Obs: Sopranos e baixos sustentarão o som do último compasso, enquanto necessário, até o final do texto recitado por contraltos e tenores. ("Ressucitou ao terceiro diana vida eterna.")

Vivo (♩ = 112)
Festivo

197

S

In re-mis-si - o-nem pec - ca - to-rum res-sur-re-cti - o-nem mor - tu - o-rum

A

In re-mis-si - o-nem pec - ca - to-rum res-sur-re-cti - o-nem mor - tu - o-rum

T

Na re-mis-

B

202

S

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

A

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

T

são___ Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

B

f

Dos___ pe - ca-dos, na res-sur-rei - ção___ da_____ car-ne, na vi-da e - ter-na, na

207

S

vi-da_e-ter-na, A - mem_____ A - mem A - mem.

A

vi-da_e-ter-na, na vi-da_e-ter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem.

T

vi-da_e-ter-na, na vi-da_e-ter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem.

B

vi-da_e-ter-na, na vi-da_e-ter-na, na vi-da_e-ter-na, A - mem A - mem.

rall. *f*

Missa Caiçara

Sanctus

Kilza Setti
São Paulo, julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Moderado (♩ = 96 - 100)

mp

S

San - ctus, San - ctus, San -

A

sempre muito ligado
pp

T

San - to, San - to, San - to, San - to, é

B

pp

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

10

S

ctus, Do - mi - nus

mp

A

De - us sa - ba - oth

T

é o Se - nhor - nhor De - us, De - us, De - us, De - us,

B

to, San - to, De - us, De - us, De - us,

33 (♩ = 96-100)

S
a - a _____

A
cel - sis _____ San - to, _____

T
Gló - ria Gló - ria San - to _____ San - to - to _____ San - to, _____

B
- ri - a San - to, to San - to San - to

[illegible]

(♩ = 92)
a tempo
mf *expressivo*

rall.

51

S

A

T

B

to, San - to, San -
to, San - to, San -
to, San - to, Se - nhor, Se -
to, San - to, San - to - to

60

S

A

T

B

to, San - to, Se - nhor Deus do_u - ni - ver - so Deus do_u - ni - ver - so o
to San - to San - to San - to De - us
nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se - nhor, Se -

68

S

céu e a ter - ra pro - cla - mam vos-sa Gló - ria Gló -

A

De - us De - us De - us De - us De - us De - us De - us

T

nhor, nhor Deus Se - nhor, San - to Deus

B

San - to, San -

75

S

ria, vos-sa Gló - - - ria! Nas nas al -

A

De - us Gló - ri - a Ho - sa - na! Ho - sa -

T

Deus San - to, San - to, San - to,

B

to San - to - to San - to San -

82 *f*

S tu - ras _____ Ho - sa - - -

A - na! _____ Ho - - - sa - - - na _____ *mf*

T San - to, _____ Se - nhor _____ De - us San - to _____ *mp*

B to San - to Se - nhor - nhor Deus Ho - sa - *mp*

89 *ppp*

S na _____ A _____

A _____ A _____ *ppp*

T San - to _____ San - to, _____ San - to - to _____ *ppp*

B na Ho - sa - na, Ho - sa - na *ppp*

Missa Caiçara

Benedictus

Kilza Setti
São Paulo, 26 de agosto, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Lento (♩ = 69)
Contemplativo
ppp

S *boca fechada*

A *p Religioso*

T *(Divisi) ppp*
boca fechada

B

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

12

S. S *expressivo, quase como modinha*
Soprano Solo *mp*

S *pp*

A *(Divisi) pp cresc. p*

T *p pp p*

B *pp p*

Ben - di - to

ni Ho - sa - na Ho - sa - na Ho - sa - na Ho -

In no - mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na Ho - sa -

Ho - sa - na Ho - sa -

Missa Caiçara -Benedictus

22

S. S. o que vem em no-me do Se - nhor nas al - tu - ras

A. S. **Alto Solo** *p* Ho - sa - na, Ho - sa-na nas al - tu - ras

T. S. **Tenor Solo** [*mp*] Ho-

S. 22 [*p*] *expressivo* No - me do Se - nhor

A. 1ª alto: Ho- - - - - sa- - - - - na
sa - na Ho - sa - na Ho - sa - na - na

T. 8 na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in

B. 8 na in ex - cel - sis be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus Ho - sa -

Missa Caiçara -Benedictus

S. S

31

T. S.

8

nas al - tu-ras, nas al - tu - ras, nas al - tu - ras

sa-na nas al - tu-ras, nas al - tu - ras

nas al - tu-ras

Ho - sa-na nas al - tu - ras

S

31

A

T

8

ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

B

na in ex - cel - sis de - o Ho - sa - na in ex - cel - sis

Missa Caiçara -Benedictus

S. S

40

ff

COMO NO INÍCIO

T. S.

8

ff

ras

S

40

pp

boca fechada

in no -

A

mp

Religioso

Be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus qui ve - nit in

T

8

f

[pp]

boca fechada

de - o in no -

B

f

[mp]

de - o Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

Missa Caiçara -Benedictus

50

S mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na *f* *expressivo* <

A no - mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na in ex - cel - *mf*

T mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni Ho - sa - na in ex - cel - sis *mf* *expressivo* *cresc.*

B no - mi - ne Do - mi - ni

61

S nas al - tu - ras nas al - tu - ras *mp*

A sis in ex - cel - sis Ho - sa - na *mp*

T in ex - cel - sis, ex - cel - sis *mp*

B in ex - cel - sis, in ex - cel - sis *[mf]* *mp*

Missa Caiçara

Agnus Dei

Kilza Setti
São Paulo, julho, 1990
Edição: José Luiz Ribalta

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

S *mp*
A - gnus Dei A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta

A *mp*
A - - gnus Dei A - - -

T *mp*
A - gnus Dei qui tol - lis pec-ca - ta mun-di

B *mp*
A - - - gnus A-gnus dei A-gnus

S 7
mun - di, pec-ca - ta mun - - - di cor-dei-ro de

A *mp*
- - gnus Dei A cor dei - ro de Deus cor-dei-ro de

T 8
que ti-raís o pe - ca - do do mun - do

B
Dei qui tol - lis pec-ca - a - ta mun - di

12 *f*

S De - us pec - ca - ta mun - - - di

A *f* Deus que ti - ra o pe - ca - do do mun - - do

T *mf* cor - dei - ro de Deus qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A_____

B *mf* cor - dei - ro de Deus Deus cor - dei - ro

18 *mf* *f*

S A - gnus Dei A - gnus Dei A -

A A - A - gnus Dei A - gnus Dei A - gnus

T cor - dei - ro de Deus ten-de pie-da-de de nós ten-de pie - da - de

B que ti-ra-is o pe-ca - do que ti-ra-is-o pe-ca - do cor - dei-ro de deus ten-de pie-da-de de

Missa Caiçara - Agnus Dei

406 - Edição Missa Caiçara

Soprano Solo

S. S. *mp* *mf* *cresc. pouco*

24 *mf* *pp* *pp* *p*

A-gnus De - i A-gnus De - i

- gnus De - i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

A *mf* *pp* *pp* *p*

Dei De - i paz cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de

T *mf* *pp* *mf*

dai - nos a paz paz paz paz

B *mf* *pp*

31 *f* *ff* *intenso*

S. S. A-gnus De - i A-gnus De - i mi-se-re-re, re-re no

T. S. *ff* *intenso*

A-gnus De - i mi-se-re-re, re-re no

31 *f* *f*

S Deus cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de Deus

A *f* *f*

Deus cor-dei-ro de Deus cor-dei-ro de Deus

T *ff* *f*

paz cor-dei-ro de Deus paz

B *ff* *f*

cor-dei-ro de Deus paz

37 *f* *mp* *mf* *multo expressivo*

S. S. bis _____ A-gnus Dei don-na no-bis pac-tem, don-na no-bis pac - cem _____

T. S. bis _____

S. cor-dei-ro de Deus _____

A. cor-dei-ro de Deus _____ dai nos

T. paz _____ dai nos

B. paz _____

Vla C. 37 Viola Caipira (*) [mf]

Rb. Rabeca Sereno [mf]

Tb. Tambor [mf]

(*) As violas podem interferir com acordes de apoio à Rabeca.
Obs: As notas escritas na linha da viola caipira entre os compassos 43 e 79 são apenas uma referência da harmonia a ser seguida, inseridas pelo editor. Para maiores detalhes sobre procedimentos de execução de *desenhos obstinados* ver: SETTI, Kilza - "*Ubatuta, nos cantos da praia: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*". São Paulo, Ática, 1985, P 212-223

43

S. S

43

S

A

mf

a paz a paz nos dai _____ nos dai a

T

mf

a paz a paz nos dai _____ nos dai a

B

mf

paz paz paz nos dai _____ nos dai a

Vla C.

43

Rb.

f

f *cresc.*

Tb.

f

47

S

A

T

B

Vla C.

Rb.

Tb.

paz a paz

paz

p

p

p

[mp]

f

mp

[mp]

51

S *mp* cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

A *mp* cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

T *mp* cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

B *mp* cor - dei - ro de Deus _____ a paz de

Vla C. 51

Rb.

Tb.

56

S

Deus _____ cor - *mp*

A

Deus _____

T

Deus _____

B

Deus _____ cor - *mp*

Vla C.

56

Rb.

Tb.

61

S

dei - ro ro ro

A

p

ten-de pi-e-da - de ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz, dai nos a paz

T

p

8

ten-de pi-e-da - de ten-de pi-e-da - de ai, dai nos a paz, dai nos a paz

B

dei - ro ro ro

Vla C.

61

Rb.

3

Tb.

64

S

A

T

B

64

Vla C.

Rb.

Tb.

S

67

de Deus dai

A

ai, dai nos a paz dai nos a paz a paz

T

ai, dai nos a paz dai nos a paz a paz

B

de Deus a

Vla C.

67

Rb.

Tb.

71

S

f

a paz.

A

f

a paz.

T

f

a paz.

B

f

paz a paz.

Vla C.

71

f

Rb.

f

Tb.

f

76

S

rall.

p

paz

A

ten-de pi - e - da-de, pi - e - da - de de nós, ai, de nós dai a paz

T

ten-de pi - e - da-de, pi - e - da - de de nós, ai, de nós dai a paz

B

paz

76

Vla C.

Rb.

f

rall.

3 3 3

Tb.

f

79

COMO NO INÍCIO

a tempo

mp

S

— A - gnus Dei A - gnus Dei qui — tol - lis pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta

pp

A

— A - gnus Dei A - gnus De - i

pp

T

— A - gnus Dei qui — tol - lis —

pp

B

— A - - - gnus Dei

79

Vla C.

[pp]

a tempo

Rb.

pp

Tb.

pp

86

S

mun - di mi-se-re-re no - bis don - na

A

A - gnus__ dei cor - dei - ro__ de__ Deus que ti-ra os pe - ca - dos ten - de__ pi - e

T

pec - ca - ta__ mun - di ten - de__ pi-e - da - de

B

cor - dei - ro de Deus,__ dai__ nos a paz ten-de pie-da-de de

92

S

no - - - bis no - bis pac - cem

A

da - de__ pi - e - da - de, dai nos a paz

T

ten - de__ pi - e - da - de, dai__ nos a paz

B

nós dai a paz

3.2. - Partes Cavas Instrumentais

3.2.1. - Rabeca

Kilza Setti Missa Caiçara

(pela preservação da Juréia - Iguape)

Rabeca

Edição: José Luiz Ribalta

Rabeca

Missa Caiçara

421

Kilza Setti

São Paulo, 31 de maio, 1990

Edição: José Luiz Ribalta

Kyrie - Tacet
Gloria - Tacet

Credo

Vivo (♩ = 144-152)

Dueto de Sopranos

Energético (♩ = 88)

422 Missa Caiçara - Rabeca

77 **Calmo** (♩ = 76-80) **Energético** (♩ = 88)

102 (♩ = 76-80) **Energético** (♩ = 88)

121 **Lento, Recitativo** (♩ = 76 - 80) *rall.*

158 **Solene** (♩ = 112) **Vivo** (♩ = 112)
Festivo

Sanctus - Tacet

Benedictus - Tacet

Agnus Dei

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

41 *Sereno*

mf *f*

46 *f* *cresc.* *f*

50 *mp*

55 *3* *3*

60

66

69

73

77

rall.

a tempo

f

pp

16

3.2.2. - Viola Caipira

Kilza Setti

Missa Caiçara

(pela preservação da Juréia - Iguape)

Viola Caipira

Edição: José Luiz Ribalta

Viola Caipira

Missa Caiçara

427

Kyrie - Tacet

Kilza Setti

São Paulo, 31 de maio, 1990

Edição: José Luiz Ribalta

Gloria

Antífona - Tenor Solo

Introdução das Violas

Dueto de Sopranos

Calmo (♩ = 88-92)

Incisivo (♩ = 100-112)

Como trombetas

Interlúdio das Violas

67 **Soturno** (♩ = 88) **Animado** como no início [♩ = 94]

2 26

ff > > > [simile]

99

105

111 **Animado** [♩ = 92] **Calmo, Solene** (♩ = 69-72)

12 17 8

Credo

Vivo (♩ = 144-152) **Lento, Recitativo** (♩ = 76 - 80)

24 4 1.

f

34 *apressando* 2 **Rápido** (♩ = 144-152)

44

Sanctus - Tacet

Benedictus - Tacet

Agnus Dei

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

41 (*)

[mf] [f]

48 [mp]

55

63

71 [f] rall.

79 a tempo [pp] 16

(*) As violas podem interferir com acordes de apoio à Rabeca.

Obs: As notas escritas na linha da viola caipira entre os compassos 43 e 79 são apenas uma referência da harmonia a ser seguida, inseridas pelo editor. Para maiores detalhes sobre procedimentos de execução de *desenhos obstinados* ver: SETTI, Kilza - "*Ubatuta, nos cantos da praia: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*". São Paulo, Ática, 1985, P 212-223

3.2.3. - Tambor

Kilza Setti

Missa Caiçara

(pela preservação da Juréia - Iguape)

Tambor

Edição: José Luiz Ribalta

Tambor

Missa Caiçara

433

Kyrie - Tacet

Gloria - Tacet

Kilza Setti

São Paulo, 31 de maio, 1990

Edição: José Luiz Ribalta

Credo

Vivo (♩ = 144-152)

Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)

25

Couro

f

33

1. *apressando* 2. **2**

Rápido (♩ = 144-152)

Metal/Madeira

mf

41

48

Couro

Metal/Madeira

56

63

Dueto de Sopranos

Energético (♩ = 88)

71

f

79 **Calmo** (♩ = 76-80) **Energético** (♩ = 88)

7 13

102 (♩ = 76-80) **Energético** (♩ = 88)

11 2 3

121 ₃ Metal/Madeira Couro

Lento, Recitativo (♩ = 76 - 80)

125 Metal/Madeira 6 23 *rall.* Couro Metal/Madeira Couro

mp *pp*

159 **Solene** (♩ = 112)

22 4

fff *mf*

192 **Vivo** (♩ = 112) *Festivo*

9 5

Sanctus - Tacet
Benedictus - Tacet

Agnus Dei

Moderado, Religioso (♩ = 76 - 80)

41 *[mf]* *[f]*

47 *[mp]*

52

57

62

67

72 *[f]* *[f]*

77 *rall.* *a tempo* 16 *pp*

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked 'Moderado, Religioso' with a quarter note equal to 76-80 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 41, 47, 52, 57, 62, 67, 72, and 77 indicated. Dynamics include *[mf]*, *[f]*, *[mp]*, and *pp*. There are also markings for *rall.* (rallentando) and *a tempo*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

BIBLIOGRAFIA

ACERVO MEMÓRIA CAIÇARA. Projeto de preservação da memória Caiçara. Disponível em <<http://www.memoriacaicara.com.br/projeto.html>>. Acesso em 10 Dezembro 2011.

ALMEIDA, Nanci Bueno de. *Kilza Setti e sua Suíte Cantante para seis trabalhos de amor com texto de Luís Milanese: uma análise para performance*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni, São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, s/d.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *O Banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ARQUIVO MUSICAL DO TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, São Paulo. *Partituras da Missa Caiçara*. 2009.

BAUMGRATZ, Jacqueline. *Cultura Popular do Vale do Paraíba*. 2.ed. São José dos Campos: Cia Cultural Bola de Meia. 2005.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 15ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de fonética do Português brasileiro*, Ed. Paulistana, São Paulo, 2007

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001. (Série Princípios)

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora, 2003.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. *Kilza Setti: Catálogo de obras*. [S.l.]: Ministério das Relações Exteriores; Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1976.

HENRIQUES, Claudio Cezar. *Fonética, fonologia e ortografia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007. (Coleção Português na Prática).

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

NOGUEIRA, Gisela. C. P. – *A viola com alma: uma construção simbólica*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

OTÁVIO, Valéria Rachid. *A Dança de São Gonçalo: Re-leitura coreológica e histórica*. Campinas, 2004. 187 f. Dissertação (mestrado em artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Três Discursos sobre Composição Musical: Missa Guaimi*. São Paulo, 1996. 208f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. *O Ensino da Regência Coral*. São Paulo, 2003. 118 f. Tese (Livre Docência em Música) -Escola da Comunicação de Arte, Universidade de São Paulo.

_____. *O Uso Musical do Silêncio*. In: Revista Música. São Paulo, vol. Nº8, maio/novembro – 1997, p. 129-168.

RODRIGUES, André Figueiredo. *Como elaborar referência bibliográfica*. 5ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.(Coleção Metodologias, v.1)

_____. *Como elaborar citações e notas de rodapé*. 3ª ed. ampliada. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.(Coleção Metodologias, v.2)

_____. *Como elaborar e apresentar monografias*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.(Coleção Metodologias, v.3)

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Ed. Concisa. Trad. Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical Editores. 1974. Original alemão.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. edição e prefácio Leonard Stein. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SETTI, Kilza. Entrevista concedida a José Luiz Ribalta. São Paulo. 2 nov. 2009.

_____. *Ubatuba nos Cantos das Praias: Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Preces Mbyá-Guarani e Missa Caiçara*. São Paulo: Radio Cultura FM de São Paulo, 1996. 1 CD (ca. 50 min.), digital, estéreo.

_____. *Missa Caiçara*. São Paulo: Manuscrito, 1996. 1 partitura. Coro, solos vocais e intervenções de violas caipiras, violino e caixa. p. 46.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Trad. Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2001.

APÊNDICE

Apêndice A: Transcrição Entrevista.

Transcrição da Entrevista com Kilza Setti concedida à José Luiz C. Ribalta em 02 de novembro de 2009 na residência da compositora.

José Luiz Ribalta: *“Me fale um pouco do porquê de você ir estudar na Faculdade de Antropologia!”*

Kilza Setti: *“Não existia a menor possibilidade! Sabe, agora é claro que as coisas estão diferentes, né, saíram aquelas pessoas mais radicais, né. Eu estou acompanhando de longe... É, e, então, eu acho que agora está melhor, tem mais abertura, né. Eu, desde, em 70 eu propus ao (Olivier) Toni de trazer um professor de Musicologia. Ele disse que não, que tinha outros compromissos, que tinha que pagar não sei o que, um professor de violoncelo...enfim, descartou, né. Então não havia esta abertura, né. E, Música brasileira era mais música sacra, né?” ... aquela coisa, aquela vertente...”*

JLR: *“É, música sacra, que acabava ali, sempre ficando em Padre José Maurício, né.?”*

K.S.: *“É, e daí eu tinha esse viés, quer dizer, que me puseram. Dá, de ter trabalhado com Guarneri...né. Eu tive algumas aulas com Guerra Peixe, mas só de orquestração, mas o consistente mesmo foi o curso com Guarneri. Nem foi um curso completo porque depois eu me casei, fui para o Rio, fiquei de 54 a 60 com ele.*

JLR: *“Mas a senhora teve um contato grande com Guarneri? .*

K.S.: *“Tive, sim, desde 50...Eu já o conhecia, eu ia aos concertos dele. Eu sempre gostei muito da musica dele, como não só dele, como música brasileira contemporânea, e não me interessa esse nacionalismo. Eu acho isso uma bobagem, uma perda de tempo. Na verdade foi o único curso de composição que eu fiz foi com ele...e..., eu tive uma bolsa de estudos do Instituto Torquato di Tella, naquele tempo, depois cortaram, depois de uns anos acabou aquilo. Acho que era financiando pela Fundação Rockfeller, tinha alguma ligação lá. E no ano seguinte até o Marlos (Nobre) foi contemplado, mas no ano de 67 eu tive a bolsa e mais uma moça de São Paulo – Marilena, uma compositora, Marilena, Marilena... agora não me lembro. Bom, ela foi, eu não pude ir, eu tinha criança pequena.E não foi só isso, eu tive um grande acidente na minha vida,então eu não fui,né. Era o Ginastera quem coordenava o curso. Fora isso, eu só estudei, essa grande oportunidade que eu perdi, eu só estudei com o*

Camargo Guarnieri. E nos anos 70 foi uma coisa muita desagradável, porque, mesmo Villa Lobos era muito tripudiado, né. Os nacionalistas em geral, né. Até Levistro foi muito discutido, ah! não sei o que, é muito subjetivo, e no final é uma obra respeitável. São essas ondas né, coisas de moda. ”

JLR: *“É, essas pesquisas tem coisas da moda, levam cada hora para um lado diferente”.*

K.S.: *“É, é, e se contradizem, voltam a trás, bom, mas acho que isso também é saudável, é discutível. Então, e daí você queria saber?...”*

JLR: *“A senhora já está falando de como foi seu do início. Eu queria saber o que te levou para esse lado da antropologia?”*

K.S.: *“Por isso, porque eu queria fazer etnomusicologia. Ninguém nem sabia o que era isso, nos anos 70 aqui no Brasil não. Eu assinava umas revistas americanas, canadenses, andei estudando semântica e semiótica, e no final desisti dessa parte e fiquei só com a etnomusicologia. Como não tinha nada aqui, a única universidade que me convidou e continua convidando é a Federal da Bahia. Por que lá nós montamos um curso primeiro de mestrado e depois já temos doutorado, temos doutor, já formamos doutor. É, e aí sempre tinha convite, passei lá um ano, ia todo ano por causa da Anpom. Agora, aqui não tinha como, não tinha convite ia ficar pregando no deserto, não tinha resposta. Aí eu pensei, o único jeito era ir para Ciências Sociais. E lá fui muito bem recebida, é outra abertura, embora não sejam músicos, mas eles tem um interesse muito grande. Logo de cara já arranjei 3 ofertas de orientador. Foi um luxo né, e bom, daí decidi por um que era mais prático e a coisa já ia, todas aquelas exigências acadêmicas, que você já tem que ir preenchendo papel, mas 3 pessoas ilustres, duas delas muito ilustres o Rui Coelho e Teófilo Queiróz, mas a gente mantinha sempre diálogo com eles e o meu orientador mesmo foi João Batista Borges Pereira. Ele foi avisando que não era músico, mas você vai ter que fazer a parte de música meio que sozinha, mas a parte de antropologia eu posso orientar. Daí eu fiz todas aquelas disciplinas de adaptações, né. Eu fiz um longo caminho para chegar lá onde eu queria.”*

JLR: *“Eu tive essa dificuldade também na Áustria. Quando eu cheguei lá, minha esposa também é musicista e ela tinha uma bolsa para o Instituto Orff. E eu fui junto na raça...para aprender e durante um período eu estudava na Mozarteum em performance - regência de Ópera e no mesmo momento eu estudava na Universidade de Salzburgo que era*

Musicologia, para tentar terminar meu mestrado que era o mais próximo do que eu tinha começado. Mas quando eu fui entrar eles não aceitaram meu diploma, disseram que eu tinha que fazer adaptações porque eles tinham Bacharelado em Musicologia. E perguntei quanto tempo demora essa adaptação, eles disseram – 4 anos. Bom, eu ia ter que fazer tudo. Mesmo assim eu fui fazendo algumas disciplinas que não eram oferecidas aqui no Brasil, que lá oferecem musicologia, etnomusicologia. Foi ótimo porque pra mim o que interessa neste presente momento é muito mais o conhecimento do que o papel em si. Porque eu vou voltar para o Brasil e vou continuar...”

K.S.: *“É claro, você vai selecionar o seu assunto.”*

JLR: *“Então eu entendo bem essa questão de adaptação.”*

K.S.: *“É complicado, mas eu fiz porque eu gostava muito, gosto muito, gostava de tudo ali, os professores muito receptivos. Então, é, pois é, eu fui para lá. Tem que fazer umas disciplinas: Sistema de parentesco dos índios do Brasil, Sistema econômico dos índios. Uma literatura complicadíssima que eu adorava, está tudo lá no meu estudo. Pra chegar próximo ao trabalho que eu queria. Do livro, você tem ou conhece? Este livro está meio antigo, mas na essência não mudou.”*

JLR: *“Sim, eu tenho”.*

K.S.: *“Este livro está meio antigo, mas na essência não mudou, sabe porque a situação é mais ou menos igual. O que muda são as pessoas que eu entrevistei que a maioria já morreu, a situação é.”*

JLR: *“É, essa minha última disciplina com a Professora Ecléia Bosi sobre Memória e Sociedade...”*

K.S.: *“Ela é muito boa”.*

JLR: *“É, ela é muito boa. Está sendo muito bom, eu até ia te pedir uma ajuda, eu preciso entregar o meu trabalho final que é uma entrevista. Eu me reconheci muito, mesmo não sendo da psicologia, eu reconheci muito do meu trabalho. Eu não sou etnomusicólogo, não tenho formação, mas eu sempre tive curiosidade de buscar coisas no interior de São Paulo, nas minhas viagens, levar uma câmera.”*

K.S.: *“Ah sei, você tem uma curiosidade”.*

JLR: “É, eu gosto. E minha esposa como trabalha com educação musical, falava: ‘Ah, vamos até aquela cidade ver como é aquela manifestação? Só para conhecer, vamos’. Ai a gente ficava passeando pelas cidades do interior, pesquisando”.

K.S.: “É, já tem uma abertura, uma inquietação.”

JLR: “É, mesmo desde antes de estudar na faculdade de música, apesar de já tocar, eu ia passear no nordeste e via a Semana Santa e estava acontecendo alguma coisa, nossa – O que é isso, deixa eu ver...”

K.S.: “É, você tem a veia do etnomusicólogo”.

JLR: “Eu gosto, eu acho bacana porque eu acho que a gente tem que preservar dentro do possível, porque a gente sofre muitas alterações com o decorrer do tempo e tudo que eu acabo pesquisando em música brasileira sempre cai nisso.”

K.S.: “Cai em alguma coisa, é.”

JLR: “Daí eu penso: poxa isso é uma coisa que me interessou muito. E daí eu queria te perguntar o seguinte: O que te levou a escolher Ubatuba para fazer esse seu trabalho?”

K.S.: “Tá, bom eu tinha, eu trabalhava com, eu sempre trabalhei. Desde o ano 60 que eu trabalho, comecei o trabalho com uma equipe. Eu era uma das pessoas, eu trabalhei com o Guerra Peixe nessa altura, nós dois cuidávamos da música, depois tinha outro para Literatura, foi uma equipe. E daí comecei em 59-60 e foi todo o litoral– Ilha Bela, todo o litoral norte. E depois quando eu estava para definir um tema de doutorado, aliás era um mestrado, depois a comissão de pós-graduação transformou em doutorado. É, é. Já estava muito consistente que não tinha que fazer mais. Eu estava com três perspectivas, uma que eu já tinha ido a Portugal para conferir uma coisa que a gente tem quase certeza, mas eu queria ver e ouvir lá. Então eu tive uma bolsa da Fundação Gulbenkian onde eu fui andando nas aldeias portuguesas para sentir os pontos de ligação com a música do litoral. Ai eu já estava bem interessada nesta música dos pescadores, na produção musical deles, né, na atividade. Mas ao mesmo tempo eu já tinha trabalhado com grupos de cultura. Bom, não pode falar negra agora, né? É, grupos de samba, de batuques aqui. Eu trabalhei num projeto da Comefati em Itú, um projeto de Ação Cultural com uma equipe grande de arquitetos, geólogos, sociólogos, tinha gente ilustre na equipe. E tinha um interesse em música portuguesa, porque eu tinha voltado de Portugal, já tinha feito um relatório para a Fundação

Gulbenkian, estava com todo um material que eu poderia transformar num trabalho de mestrado. Mas aí meu orientador, eu disse: estou com uma dúvida. São três áreas bem diferentes, né, dentro desta perspectiva de antropologia da música. Ai ele disse: “Faça dos pescadores caiçaras, nós não temos nada sobre isso”. E naquele altura não tinha mesmo, aí eu me defini. Agora porque em Ubatuba? Porque pelo seguinte, eu até escrevi um artigo para a Revista do IEB. Depois do livro eu já atualizei algumas coisas. Ubatuba ficou restrito naquela altura, estavam abrindo a BR”,

JLR: “A BR 101.”

K.S.: “É 101 e Ubatuba ficou como num nicho ali com alguns arcaísmos de linguagem, eu também me interessei muito pela linguagem. Ficou com alguns procedimentos antigos mais preservados e musicais também. Muitos hábitos da vida caiçara. Enquanto que na Ilha Bela, por exemplo, o contato com o exterior é mais imediato. Ubatuba tem, mas tudo se fazia por canoa, não tinha essas, eram trilhas. A primeira vez que nós fomos trabalhar lá em 59, não havia caminho para a Perequê-açu. Que já é quase dentro da cidade. Então, eu achei que ali eu ia ter bastante material. Foi uma escolha, né. Eu poderia ter visto o lado contrário, o contato e como se deu esse contato. Ai o que eu observei, que os músicos poetas da ilha tem muito mais sentido de protesto, de protestar, de se opor, ao estranho que vem, tem músicos lá que foram presos por fazer críticas ao prefeito. E em Ubatuba não, é um conformismo assim uma coisa tão estável. Eu achei diferente essa coisa, mas como eu não fiz psicologia não posso entrar nesse terreno. É uma questão do confinamento ali. Tem a muralha da serra do mar em Ubatuba, bem muralha mesmo. E Parati não tinha estrada boa, o contato se fazia por mar mesmo. Eu achava muito interessante encontrar violinos lá naqueles sertões e com uns toques que se você pega o Barroco Alemão, Espanhol – Antonio Cabezón, não é que seja igual, mas há uma inspiração. Traços! Eu tenho a impressão que houve modelos que se deslocaram para lá de europeus e criou-se uma estética caiçara. Eu não posso afirmar isso, são suposições. Hoje nós recebemos um vídeo, essas coisas que vem pela internet. Sobre uma das Ilhas dos Açores. Eu como só tinha visto Portugal Continental, eu fui também aos Açores depois. Depois que acabou a pesquisa eu fui lá para conferir. É muito, muito, tem muito haver com as músicas dos nossos pescadores. Que é ilha também, é litoral, a gente sabe dos açorianos e tal. Mas aí eu tava ouvindo, tava lá dentro do meu quarto e o Luis (esposo) estava aqui no computador e eu falei: mas o que é isso? É música caiçara? Não deve ser portuguesa. E era né. Mas era o próprio instrumental, sabe é um tipo de estética que cai bem para eles. Então, bom, em certas peças musicais tem muito cavaquinho, bandolim, essa coisa

muito dedilhado e não só rasqueado. E a coisa do violino, eu achava muito assim, me comovia essa coisa de ver. E então um pescador lá da Ilha de Búzios ele falou: eu troquei. Mas como é que você arranhou o violino alemão? Eu troquei com uma espingarda. Eu passei a espingarda para um conhecido meu e fiquei com o violino. Mas como é que esses violinos iam parar? E eles consideram o violino um instrumento supra-sumo. É o mais difícil de tocar evidentemente e os rabequistas lá tem um conceito muito alto, são poucos. De 2002 para cá teve um reviver, um reflorescimento, há vários jovens Luthier fazendo violino, tocando violino, aprendendo com os mais velhos. Eu tô a mais de 20 anos no ouvido do pessoal dizendo: olha, não deixa morrer.”

JLR: *“E está fazendo efeito?”*

K.S.: *“É, tá, um pouco tarde, mas tá. Porquê Ubatuba? Porquê eu me estabeleci lá e lá tinha vários amigos e fui ficando. Depois eu passei para outras regiões também. Fui até Cananéia mais para checar como estava a situação. É muito parecida. Agora litoral norte você sabe como é que é. Outro dia o José de Sousa Martins disse: “A delinquência imobiliária atingiu muito mais”. De Santos, pegou toda a Baixada Santista. Eu trabalhei também na Baixada Santista.”*

JLR: *“Realmente teve um aumento imobiliário muito grande. Eu conheço bem a Baixada Santista. Eu conheço todo o litoral de São Paulo também, mas nunca fui para pesquisar, sempre a passeio.”*

K.S.: *“Mas a gente tem sempre um olho né?”*

JLR: *“É sempre, e passei por Ubatuba bem no norte, depois até Cananéia, fui descendo.”*

K.S.: *“É Iguape, são lugares lindos.”*

JLR: *“Desci um pouco, sai de São Paulo para conhecer.”*

K.S.: *“Paraná, né. Tem tudo a ver.”*

JLR: *“É a gente percebe essa relação.”*

K.S.: *“Tem uma unidade.”*

JLR: *“Exatamente.”*

K.S.: “Essa unidade é muito importante porque define bem, a cultura caipira está bastante estudada, se bem que está estudada no sentido da Sociologia, os textos. Tem um trabalho do, ele foi diretor da Eca antes do Milanesi, foi o Valdemir. Eu assisti a tese de mestrado dele, era “Acordes na Aurora”. Ele analisa a música caipira, mas ele analisa do ponto de vista da linguagem e da sociologia, mas ele não se detém, provavelmente ele não é musicólogo. E eu to vendo se alguém faz um estudo sobre a moda de viola, a moda autêntica de viola, com todas aquelas modulações.”

JLR: “É. Eu sei que agora em Ribeirão Preto tem um movimento da música, da Faculdade de Música da USP de revitalizar o estudo do caipira, voltado para a música, né. Inclusive até criou-se o Bacharelado em instrumento em Viola Caipira.”

K.S.: “É, é. Eu li.”

JLR: “Então, e um dos meus trabalhos nesta pós-graduação em uma disciplina foi justamente buscar a história do violão, da viola caipira.”

K.S.: “É, a afinação, os valores.”

JLR: “É, a afinação, mas também como foi essa transição de sair de Portugal e chegar aqui, se espalhar, o que se perdeu, se misturar, cultura de massa e o que aconteceu. E neste meu trabalho a gente percebeu que realmente, existe essa pesquisa deste caipira social, musicalmente não muito, mas agora a partir de 2002 – 2003 começou-se novamente se resgatar isso de uma forma musical.”

K.S.: “Nossa, aí que bom. Porque também é...Eu não gosto desta palavra estética porque tem mil implicações. Mas vamos dizer como não encontro outra, é a noção do bonito, de belo. É a ideia de belo, de bonito do que é bom. Então, existe também a estética caipira, do caipira que eu to falando, do caipira mesmo. Aquelas modulações da moda de viola, que tem a haver, se a gente vai retrocedendo no tempo. Eu queria encontrar isso, da onde vieram esses valores estéticos, da onde vieram esses valores, né? Se é capaz de chegar à música medieval, ou antes. Eu estou falando isso, mas estou chutando. Eu nunca vou fazer isso.

JLR: “Mas é uma hipótese que todos temos, mas que ninguém conseguiu ainda...”

K.S.: “É, não esmiuçou ainda.”

JLR: “É, a maioria das pessoas acredita que olhando as músicas; inclusive num dos seminários que eu fiz para a Ecléia que era sobre folclore, eu, dentro do grupo eu fiquei responsável pela questão musical já que eu era o único do grupo que era mais ligado a música. Eu então ficava buscando nos cantos, no caso do tema que eu falava que era a encomenda das almas do interior de São Paulo da onde saiu aquilo. Então eu pegava os registros da década de 60 que eram feitos por antropólogos sociais que tinham conhecimento musical muito pequeno.”

K.S.: “Que só gravavam”.

JLR: “Não era nem gravado, era um texto escrito com uma notação musical muito simples.”

K.S.: “É, sei. Que coisa né.”

JLR: “Eu olhava para isso, o que é que isso me diz? Eu até tentei reconstruir aquele canto baseado naquilo que logicamente tinha milhões de problemas. Tinha mais palavras que notas, mais notas que palavras e sílabas.”

K.S.: “Sei, não batia né?”

JLR: “É, e mesmo quando a gente encaixava tudo falava assim: isso não quer me dizer nada porque eu tenho uma estética européia de estilo tradicional e como isso me influenciou? E buscando na internet, hoje em dia a internet oferece para gente muitos recursos de pessoas que não são muito pesquisadoras, mas tem um registro.”

K.S.: “É uma curiosidade.”

JLR: “Da encomenda da alma da década de 80 que alguém gravou. E aí tinha pessoas de mais idade que mantinham uma tradição naquela fazenda. Olha isso já me interessa porque apesar do registro ser ruim, você percebe que tem características musicais. E era inegável porque todo mundo percebia essa relação com a música medieval, mas não conseguia conectar uma coisa na outra. É bem difícil.”

K.S.: “É bem difícil. Você precisa de muita bibliografia, muita pesquisa, pesquisa na Europa, pesquisa aqui e ninguém tem...”

JLR: “Bibliografia que nem existe...”

K.S.: “Esse recurso todo, esse tempo todo para dispor.”

JLR: *“Inclusive no meu trabalho da viola, o que ficou bem marcado foi que pra fazer esse trabalho nas pessoas em que eu me baseei, todos tiveram que buscar bibliografia na Europa porque aqui você não encontra bibliografia de viola, pouco, mas e todos os registros de época do século XIX e final do século XVIII que falavam da viola, eram de Portugal, que eles publicavam como música de moda de viola brasileira. E aqui não tem, você tem que sair daqui para buscar o que os outros falam sobre a gente.”*

K.S.: *“É, é complicado, mas se você tiver um bom suporte para pesquisa vale a pena porque você vai pesquisando e achando coisas, é estimulante.”*

JLR: *“É mais sozinho é complicado.”*

K.S.: *“Ah não, sozinho não dá. É mais esses valores, eles curtem esse negócio. Agora também o foco para mim calhou em toda pesquisa que eu tenho feito, sempre é da área rural ou indígena. Foi o destino que foi me levando, não que eu não tenha interesse, mas por exemplo um grupo de seresteiros daqui, eu gostaria de estudar, urbano, samba urbano eu gostaria de estudar. Só que foi me levando do Caiçara e eu passei para o Guarani, porque por causa da proximidade das aldeias. Eu fiquei sabendo que os Guaranis convidavam os Caiçaras e eu achava isso muito interessante, essa solidariedade. E daí pulei, acabou a tese eu comecei a ver o Guarani. E dos Guarani eu tava com ideia de trabalhar com os Caigangues que são muito sofridos e são muito detonados. Os Caigangues e os Terenas. E daí eu me integrei ao CTI - Centro de trabalho indigenista e o destino me levou para trabalhar no Maranhão e Tocantins e fui trabalhar com os Timbiras, que são muito interessantes, mas eu queria pegar justamente esses grupos que estão em fase de, bom, não estão em fase não, eles já foram detonados”*

JLR: *“Mas ainda tem resquícios?”*

K.S.: *“Tem, os Terenas tens umas músicas lindas, cantos de Purum que eles chamam, de Xamã, muito bonitos, ainda tem. Mas ali tem uma patrulha, patrulha das Igrejas pentecostais, patrulha da política local, também uma certa rivalidade entre aldeias. Mato Grosso está muito complicado, Mato Grosso do Sul, ali em Dourados, eles tem problemas tão sérios com suicídio e tal. Ai você vai estudar música e vê cada coisa. Eu já tentei e um rapaz que é historiador e trabalha lá com eles, ele disse: “Kilza eu vou avisar a hora mais propícia para você vir, mas tem muita contenda entre chefes tribais e os políticos aproveitam e colocam os caras de escudo. Sabe aquela malandragem toda. Ai eu acabei não indo aos*

Terenas. E os Caigangues, mais difícil ainda, eles estão mais assalariados, mais incorporados ao mercado de trabalho. É, como bóia-frias, está mais difícil, está bem complicada. Ai acabei. Bom os Guaranis são um caso a parte. Os Guaranis são incríveis, é uma cultura que cada dia eu fico mais fascinada. Eles estão ali nas grandes cidades junto com toda essa população que agride e eles continuam com a música, com a reza, com a dança.”

JLR: *“É, a gente vê pelos relatos da televisão que eles ainda tentam se manter.”*

K.S.: *“É, tentam se manter. Quando a gente lembra que eles foram os primeiros a sofrer o contato, os da costa, então os Guaranis são, agora esses do interior são mais preservados. Mais ou menos, tem uns 150, 170 anos, por aí, de contato com a sociedade brasileira. Mas ainda fiquei numa aldeia lá que eles preservam bem. Fiquei uns dias numa aldeia lá em Tocantins que eles tem rituais muito crus.”*

JLR: *“E isso precisa ser preservado mesmo.”*

K.S.: *“É tem, e para detonar é uma coisa rápida. E não é questão de saudosismo nem de passadismo. Eu acho que a gente não pode ficar naquela mentalidade só ocidental, sabe. Só a música que, eu mesma fui pianista, toquei Beethoven, toquei com orquestra. Mas se, eu acho que não dá para ficar circunscrito ao modelo que você tomou desde criança. Eu tenho todo um estudo de música, digamos de concerto, erudito sei lá, eu nem sei que rótulo usar. Eu tocava Debussy. Mas eu acho, eu tenho curiosidade de saber mais, porque a gente só fica detido aqui neste círculo. Afinal todos os povos do mundo tem manifestação musical, tem que se expressar. E aí essa curiosidade de saber.”*

JLR: *“Eu acho isso excelente. Inclusive eu tive contato, não sei se a senhora conhece a pesquisadora Mary Goetze de Indiana nos Estados Unidos?”*

K.S.: *“Só de nome.”*

JLR: *“Ela veio pra USP há uns 4 anos atrás dar um workshop. Ela é musicóloga, etnomusicóloga. Tem esse trabalho também de pesquisa. No caso dela mais para África. E foi muito bacana este contato com a pesquisa dela. Ela foca mais para o lado musical, mas ela também vai atrás de tudo isso que a gente busca, apesar de ter mais tradição na música de concerto. Mas, eu acho isso super importante. Eu acho que a gente tem que tentar manter,*

seguindo exemplos como o seu, tentar desenvolver pesquisas, para cada vez estimular mais as pessoas pra manter estes registros.”

K.S.: *“E essa abertura, você não pode limitar e dizer isso aqui é que é bom. Inclusive o conceito de música é tão variável em cada sociedade que você vai. Nós nos preocupamos em conceituar música como uma combinação de sons agradáveis ao ouvido. Agradáveis para qual ouvido? Ao seu, ao meu ou ao do outro ? Então, este conceito já está muito cristalizado, não dá. E tem sociedades na África, está cheio de povos, depende do país que praticam música sem a preocupação de conceituar o que é música. Alguns tem o conceito. Então, esta diversidade é extremamente rica. Então não é só por uso, antes que as coisas desapareçam, não desaparecem, só se você matar o povo. Eu vou muito para a Austrália, por uma razão familiar. Uma das minhas filhas mora lá com netos e eu já fui várias vezes. E toda vez que eu vou eu compro um livro e leio muito sobre a conquista da terra, como os ingleses chegaram e na Nova Zelândia também. Houve uma matança bastante admirável lá na Austrália, coisa assim formidável. Não adianta porque os que ficam se reorganizam. Na Nova Zelândia então, também foi uma coisa assim, na Tasmânia acharam que tinham exterminados todos e os que ficaram se reorganizaram. Os aborígenes australianos tem até bandeira , os nossos não tem bandeira, eles tem uma bandeira única. Quando o europeu chega e fala esta terra está vazia, não, está cheio de gente com milhares de sistemas lingüísticos que a gente nem conhece e sistemas musicais também. Eu falo de sistema, mas eu já li uns artigos aí que são contra o sistema musical, porque sistema musical dá ideia de algo sistemático, mas pra mim o Guarani é um sistema. Eu não tenho a menor dúvida, porque você pega aqui qualquer aldeia do Espírito Santo até o Paraguai é um, são os padrões. É, são conceitos e padrões de procedimentos instrumentais e vocais. Isto já está sistematizado. Talvez sem a proposta.”*

JLR: *“É, não conscientemente, mas...”*

K.S.: *“É, mas já existe uma coisa bem sedimentada, né. Então cada grupo lingüístico tem lá seu padrão em música. Eu acho isso muito rico, você poder conhecer. E aí o que acontece, eu vou até te avisando. Quando você começa a fazer musicologia você deixa um pouco de lado a prática da música.” Foi o que aconteceu comigo, eu estou escrevendo muito menos, eu tenho um catálogo com 100 obras mais ou menos, eu estou fazendo alguma coisa. O Guarneri ele implicava: o que você vai ficar lá no meio dos pescadores, você tem que sentar e fazer, faz uma sonata, faz não sei o que... Eu: ai meu Deus! Mas eu fico num estúdio fechado, eu fico pensando: o que o pessoal tá tocando, o que eles estão cantando? Eu tenho essa agitação e*

isso eu comecei a não tocar mais. Mas isso depende da gente ter uma diretriz. Ainda mais que você é regente, vai sempre ter uma obrigação.”

JLR: *“Eu atualmente sou regente de duas orquestras jovens em São Bernardo...”*

K.S.: *“Ah é?”*

JLR: *“Trabalho na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, não com atividade prática, mas administrativa; dou aula em faculdade de música. Eu tento me manter o máximo possível ativo musicalmente, mas a carreira acadêmica acaba sempre empacando.”*

K.S.: *“É, acaba...”*

JLR: *“É, eu tento sempre juntar uma coisa na outra. A minha pesquisa que é sobre você e sua obra, mas especificamente a Missa Caiçara, uma das primeiras que eu defini quando eu fui começar é que antes de qualquer coisa eu quero fazer essa música.”*

K.S.: *“Ah, sei.”*

JLR: *“Eu quero executá-la, preparar com coro e orquestra. Conversando com os meus orientadores: não claro tem que fazer. Antes de mais nada eu quero fazer para que o resultado da minha pesquisa possa ser refletido em alguma coisa prática.”*

K.S.: *“Sei claro, porque ficar só no academismo também...”*

JLR: *“É, mas infelizmente é o que está acontecendo muito hoje na academia. Fica muito no conceito, chega-se a ideias, mas isso não se transforma...”*

K.S.: *“É muito bom, mas é que o tempo é um só. E você não pode alargar o tempo. E aí investe numa coisa.”*

JLR: *“É eu sei, eu quero compreender para ter um registro e ter uma reflexão conceitual sobre música, sobre tudo, mas eu quero que isso seja pra que eu possa mostrar para as pessoas, não numa forma acadêmica, mas do tipo: olha, isso me levou a desenvolver tal conceito sobre a obra, ou sobre determinadas outras coisas. Até não por causa só de uma obra, mas como eu compreendo e vou compreender o seu processo de criação numa sociedade, como isso se desenvolve.”*

K.S.: *“É concluir, uma pessoa na sociedade em que vive.”*

JLR: *“Isso vai me gerar outras coisas para outras músicas.”*

K.S.: *“Então Zé Luiz, essa Missa Caiçara, você sabe a história dela?”*

JLR: *“A senhora comentou rapidamente.”*

K.S.: *“É porque é assim: o Milanesi, nós somos muito amigos, antes dele ser diretor lá. Ele trabalhou na Secretaria de Cultura e falou: Kilza faça uma, não quer fazer uma missa caipira? Eu falei eu estou muito metida com os Caiçaras, vai sair uma coisa que. No momento não dá, eu faço uma Missa Caiçara, pode ser? Ele disse: Ah sim, pode. Ai eu fiz assim. Aí a Prefeitura de Peruíbe encomendou. Acho que eu te falei isso. Bom era para ser cantada por um coral amador de lá, mas o coral não conseguiu. Ela é simples, mas o coral não conseguiu cantar porque eles não eram profissionais. Então ela tem uma escrita bem despojada, eu acho, bem singela. E a inserção dos instrumentos da viola e rabeca é pra dar uma cor, afinal eu vou chamar de Caiçara tem que ter alguma razão. A ideia era que os músicos mesmos, os pescadores que eu convidasse que eles entrassem na Igreja tocando. Era uma Missa mesmo, era no aniversário da cidade, uma coisa assim. Por isso que eu fiz o texto em português e latim porque a igreja exige, parece que isso vai mudar. Eu estou ouvindo uma conversa...Então eu fiz aquela coisa meio que simultânea porque era para ser no ofício da missa. Bom, então aquela introdução das violas não é minha. Aquilo foram os meninos do coral, o Gualtieri, sabe, e aquele rapaz da viola caipira - o Fernando Deghi. Eles estavam muito entusiasmados com a missa. “Nós podemos fazer uma introdução baseado nos seus temas”, eu falei: pode. E aí fizeram, mas aquilo não faz parte da partitura. A missa começa já com o coro e também o Samuel (Kerr) pediu autorização para colocar órgão, acrescentar órgão. Eu falei: não, tudo bem, até reforça, deu um ar mais solene. Agora, eu nunca pensei em orquestrar porque aí já teria que trabalhar melhor, está um pouco simples demais. Bom, então esta é a história. Aí no final, eles não conseguiram fazer e ficou com o Marcos algum tempo e depois ele passou para o Samuel. Então a história é esta, ela é simples assim, mas tinha que ser mais simples para eles poderem cantar.”*

JLR: *“Sim, eu entendo. Você se considera uma compositora sistemática na hora de compor, de escrever, ou não?”*

K.S.: *“Você diz com um pragmatismo – vou fazer tal coisa...”*

JLR: *“É, vou pegar isso, vou desenvolver para cá, vou pegar tal tema. Uma coisa de pensar num sistema mesmo na hora de compor.”*

K.S.: *“A de sistema, eu não sou muito não, eu sou meio desorganizada. Tanto que eu nunca fiz uma sonata. É, tem que fazer uma peça com uma forma, mas eu nunca fiz. Fui sempre meio avessa e não sou tão sistemática. Mas eu tenho algumas ideias e essas ideias eu anoto e daí eu vou colocando. Por exemplo, a missa não começou pelo Kyrie. Ela começou pelo Agnus Dei, depois ela, ela é toda desorganizada. No final eu achei o jeito do Kyrie como eu queria, mas não sou não organizada assim não. Mas as ideias que eu tenho estão bem claras na cabeça e em geral eu já tenho a ideia da partitura na minha cabeça e daí eu vou trabalhando, né. Trabalhando os temas, eu demoro muito para escrever, eu demoro muito. Eu sou muito indecisa, tá bom não tá bom, né. Eu sei que tem gente que escreve rápido.”*

JLR: *“Tem muita gente que escreve muito e pouca coisa com qualidade e outras escrevem pouco e quase tudo com qualidade. E assim, você, como é para você, você acha que a música das suas pesquisas influenciou na sua música?”*

K.S.: *“Ah é, essa é uma pergunta que as pessoas sempre fazem. Então, eu, não é que a música tenha influenciado, mas a vivência com essas pessoas e com a problemática dessas pessoas, desses grupos, isso é que me vai bem fundo. Então, eu, por exemplo, na música, vamos pegar outra vez a Missa Caiçara. Na Missa Caiçara eu tinha que justificar, tinha que ter algum elemento caiçara para eu chamar de música caiçara, se não também fica muito abstrato. Já que era em homenagem aos pescadores, eles iriam tocar, eu então inseri alguns trechinhos da rabeca com o violino, da rabeca com a viola, que são exatamente trechinho, citações da, que eu vi lá. Tirando isso você vê que não tem muito haver, o Kyrie não tem, mas algumas costuras vocais, cantar de glote, muito portamento, coisas que eu via nas procissões. São mais uns procedimentos assim. Então, influi na medida em que eu estou muito integrada com esses grupos, muito afetivamente ligadas a eles. Eu ainda sou até hoje, direto com aquela gente. Mesma coisa com os Guaranis, quando eu tive essa peça Preces Indιά, que o luminare gravou, Lumiramara...O que eu pensei: chamar a atenção para o povo Guarani. Olha este povo existe, sofre, está numa situação muito precária, mais do que aqueles índios lá do Xingu. Aqueles lá estão ótimos, de dólar para cima. Considerando os nossos aqui. Você conhece a friagem destas matas, todos sofrem do pulmão, então é um horror. Então, chamar a atenção pra esses povos, a fibra desta gente que conseguiu vencer 500 anos de bombardeio contra cultural. A intenção é esta, eu não usei nenhum elemento a não ser o texto, mas eu não quis usar o que eu recolho nas rezas. Eu usei um texto que foi publicado em Buenos Aires justamente por um antropólogo argentino que também trabalhou com os Guaranis. Então tem um autor, um autor não, mas um coletor com editora. Já escrevi para*

eles há algum tempo dizendo que eu fiz essa peça e que talvez fosse gravada e agora já foi gravada. E assim citando, que eu uso – um baracá, é um baracá. O que é que eu usei de instrumentos – piano, não tem nada haver com Guarani, flauta que eles usam mas não na situação de ritual religioso e o baracá e voz. Então o que foi o elemento que faz a ideia da cultura Guarani – eu tentei fazer uma peça um tanto que baseada numa monotonia, que ela fica muito naquela nota pedal ali, que é para, digamos, remeter as rezas. Mas eu tenho inúmeros temas de rezas Guaranis, mas eu jamais iria usar porque são sagradas e eles não, eu não iria usar. Então tem flauta, piano, instrumentos ocidentais que não tem nada haver com a cultura deles a não ser o baracá e as clavas, o irai que eles também usam. Para os Guaranis é tudo meio esotérico, místico. Eles são altamente espiritualizados, acho que você já conhece.”

JLR: *“Ah sim, eu conheço um pouco.”*

K.S.: *“Então, Guarani. Bom, eu fiz uma peça depois que eu voltei lá da aldeia, eu voltei tão deslumbrada com tudo que eu ouvi, aí eu fiz uma peça chamada – Ron Crepoi, não sei se você já ouviu?”*

JLR: *“Não, essa eu não conheço.”*

K.S.: *“É uma peça para mezzo e oito instrumentos. É de câmara, mas tem tímpano, tem fagote, piano, flauta. Eu não me lembro o que mais vai, piano.”*

JLR: *“Como chama?”*

K.S.: *“Ron Crepoi. Ron Crepoi.”*

JLR: *“É aquela que eu assisti, agora eu não me lembro o nome. No youtube tem um vídeo de um cantor...”*

K.S.: *“Mas, não é.”*

JLR: *“...de música de câmara sua.”*

K.S.: *“É o Smetti?”*

JLR: *“É.”*

K.S.: *“Não, o do Smetti é o Acre noturno. Essa é uma peça que eu fiz agora, agora não. Já foi em 2005, eu fiz para a Alemanha. É, é um texto do Mário. E também é uma coisa do*

Carlos Drumond. Agora, o que você talvez tenha encontrado no youtube é, agora eu estou lembrando, é as Preces Ygua Guarani. Não se você viu, mas tem um vídeo, o Zé Antonio. Você viu esse vídeo?”

JLR: *“Ah, é um vídeo que tem a sua música? Eu vi.”*

K.S.: *“Ele pediu se podia fazer um vídeo. Eu disse: tá, pode. Prejuízo não sei se eu vou ter, mas eu não sei se está rolando esse vídeo, mais...”*

JLR: *“Se você colocar na pesquisa na internet você encontra.”*

K.S.: *“Ah, tá. Então tá lá. Ele trouxe pra mim aqui, passou aqui. Eu disse: tá interessante e tal não têm nada contra, eu autorizei o uso da música e só que tinha umas figuras de índios maravilhosos com uns cocares, ainda tenho um ou dois. Aqueles coloridos, eu falei: isso não vai poder ficar, porque a música é toda Guarani, o texto é Guarani e eles tem uma cultura que não tem exuberância nenhuma. Eles fazem questão de ser discretos. Eles são discretos, eles são reservados, espiritualizados, eles ficam refletindo. Eles não tem nada haver com esses índios de cocar. Mesmo os meus lá, eu falo os meus lá no Tocantins são muito mais exuberantes, é outra coisa. Ai eu falei: é isso ai não está bom. Esses índios, vocês tem que por uns Guaranis. Ai eu falei: vocês querem fotos eu tenho, só que aí é meio complicado, põe foto de longe porque usar foto assim né. Ai ele, eu não me lembro do rapaz que fez o vídeo, tem um nome alemão. Ele trocou realmente, ele deixou só uma vez, tem uma figura de índio e uma indiazinha que não é Guarani. Bonita né, aquela coisa colorida. Porque sabe, o negócio é tão melancólico, é tão baixo astral aquilo. A música é monótona, não é para público. Agora põe um índio exuberante daquele jeito. Ele trocou as figuras, mas isso ai está no youtube mesmo. É essa peça que o Zé Antonio fez.”*

JLR: *“É essa eu consegui ver.”*

K.S.: *“É a Silvia Tessuto também fez, né. Não sei se você tem a Missa Caiçara?”*

JLR: *“Eu não tenho gravação não.”*

K.S.: *“Você não tem a gravação?”*

JLR: *“Não, eu só tenho a partitura. Tenho partituras de outras músicas que eu consegui no acervo da USP. Eu acredito que até tenho algumas aqui”*

K.S.: *“Não sei se você tem o catálogo?”*

JLR: *“A lenda do céu...”*

K.S.: *“Esta é bem antiga.”*

JLR: *“Balada do Rei das Sereiras.”*

K.S.: *“São bem antigas, esta já está editada.”*

JLR: *“Ah, já está editada?”*

K.S.: *“Tá, tá.”*

JLR: *“É, foi o que encontrei aqui. Dois corais mistos – Obialá.”*

K.S.: *“Esta está editada também.”*

JLR: *“São coisas que eu consegui encontrar dentro do acervo da USP.”*

K.S.: *“Ah, sei. Do acervo da USP. Eu tenho um catálogo...”*

JLR: *“Na USP tem o catálogo...”*

K.S.: *“Aquele catálogo está desatualizado. Ele tá, tá. Eu pus na internet, não, não, eu não pus na internet. Ele está na área de trabalho e eu vou acrescentando.”*

JLR: *“É, mas mesmo assim a gente encontra, mas não tem acesso a muita coisa. A gente sabe que existe...”*

K.S.: *“Você tentou lá o CDMC da UNICAMP?”*

JLR: *“Tô tentando. O CDMC da UNICAMP eu to tentando, mas não estou conseguindo entrar em contato. Está meio confuso.”*

K.S.: *“Eu não sei como eles estão, mas no tempo do Maniz funcionava muito bem.”*

JLR: *“Agora eles estão num processo de digitalização, de disponibilizar, então você entra em contato e eles dizem veja no site digital...”*

K.S.: *“Ah tá, isso complica muito.”*

JLR: *“E depois não tá...Deve estar na parte ainda só no papel, aí você tem que entrar em contato, falar com a pessoa. Eu to tentando entrar em contato com eles, né.”*

K.S.: *“Bom, o que eu posso fazer é te passar por e-mail o meu catálogo...”*

JLR: *“Ah, está ótimo.”*

K.S.: *“Um pouco mais atualizado porque eu estou fazendo umas coisas que ainda não entraram lá, mas já está bem mais atualizado do que o primeiro que saiu. E aí você vê o que interessa, porque o CDMC está meio confuso mesmo. ”*

JLR: *“Talvez você mesmo possa me orientar mais do que seja mais relativo a essa produção da época dos caixas, para eu tentar, não sei se existe, mas para eu tentar encontrar uma unidade musical nisso, né? Pra ver como é que funciona.”*

K.S.: *“É, olha, eu não sei se você vai encontrar muita unidade no meu trabalho. Porque são as etapas da vida da gente que a gente vai mudando, vai tendo outros insights, outras visões. Mas a ideia minha é sempre essa: eu não, às vezes eu uso como citação. Nesta peça, o Acre noturno, eu usei uma citação. Eu vou te dar o... Tá de carro?”*

JLR: *“Tô.”*

K.S.: *“Ah, porque tem peso. Eu vou te passar uns programas que aí dá para você ver bem como é que eu usei no Acre noturno uma citação de um Choro, um Choro-Canção do Cachimbino. Sabe, o Cachimbino era um clarinetista chorão do Rio Grande do Norte que fez carreira aqui no Rio, né. É lindo aquilo, é tão bonito. Então numa hora em que o texto fala em ternura, que o Mário fala do seringueiro – você sofre aí tão longe, nós somos brasileiros, um não conhece o outro... Aquela história bem melancólica, eu falei, eu vou inserir uma citação aqui, né. Então, às vezes, como citação eu usei isso aí, porque pode usar acho que até oito compassos. Nas outras peças depende muito da situação. Mas, não que eu use, eu uso mais a razão das coisas. Eu fiz umas peças também – Séries Tasmanianas, sobre o que eu senti lá na Austrália com os Aborígenes... É tudo assim, vamos dizer, não é denunciar, mas para chamar a atenção para a situação de um povo. Entende? Então é muito pelo texto. Eu uso muito, gosto muito de música vocal, né. A voz, a voz... Todo instrumento é muito interessante, mas a voz é uma coisa. Eu estudei canto, foi bom, sabe. Mas nunca pretendia ser cantora, mas foi bom para você poder sentir como compor para voz. Dá muito mais desembaraço. É porque se o instrumentista fica só no instrumento ele não percebe essas nuances. Então, como eu lido muito com texto, eu já escolho o texto, é aquele texto que eu quero para relatar uma situação ou pra chamar a atenção de uma situação. Assim eu fiz o Ron crepoi, fiz a Dream pai poi, que é sobre os Aborígenes da Austrália, um texto de uma*

menina de 14 anos que ganhou, aborígene né, filha de aborígene, neta. Ela ganhou um prêmio lá na escola, elas estão estudando, são alfabetizadas; com um poema em que ela protesta quanto a tomada de uma terra que era sagrada. Então, eu pego esse texto, uso. Já foi feito aqui. Então é assim, neste sentido eu posso usar uma citação ou outra, mas não que eu pegue um tema, a não ser estes que você tem aí – Os corais mistos à Capela que foi o primeiro prêmio que eu ganhei de composição. Eu trabalhei com dois temas de Candomblé. Isso aí já é diferente...É uma harmonização, uma adaptação, não sei como dizer. Bom, Villa-Lobos fez, muitos compositores fazem. Bom, neste caso, teve um outro caso que eu fiz – Canoa em dois tempos, que eu também tive um prêmio da Funarte, com dois temas que eu recolhi com cantadores caiçaras. Mas assim, aí é muito claro, tanto é que eu escrevi tudo aquilo eles editaram e não puseram – tema recolhido pela autora... Não puseram, dá o crédito para o cantador lá, mas eles não puseram. Então, não é que eu sempre utilizo, de vez em quando eu utilizo, em geral eu faço uma citação quando eu acho que cabe em determinado ponto da composição. Agora eu estou trabalhando, eu quase já terminei, com textos do Neruda e do Bartolomeu de Las Casas, já inseri os dois numa série de mosaicos Sul-americanos. Mas é sempre assim, eu sou meio do contra, estou sempre protestando.”

JLR: “Mas isso é ótimo, vai enriquecer muito a minha pesquisa.”

K.S.: “É, a gente tem uma fase. Quando eu tinha meus vinte anos, eu tinha a cabeça mais fresca, então você fazia as coisas mais... Enfim, descomprometidas, a situação era outra. Eu acredito que um jovem de vinte anos hoje já tenha uma cabeça muito mais engajada nos problemas sociais. Será que não? É que com o tempo você vai vendo as coisas acontecerem e aí, essa postura também da música popular, da MPB, aquela coisa do protesto muito explícito. O que resulta? Resulta na censura,né. Na censura, no exílio, sei lá. Não me convenço muito desta história não, porque esse exílio também...Eu gostaria de ficar exilada em Paris, não gostaria? Roma. Então é muito relativo isso e daí o que é que a gente pode fazer? A gente pode chamar a atenção. Qual é o nosso papel?”

JLR: “Eu acredito que chamar a atenção é importante. Eu tentei, no meu período na Áustria, eu fui convidado a dar palestras na Universidade, não no departamento de música, mas de Romanística onde tinha o curso de cultura brasileira dentro do curso de letras. Eles tem um curso específico de português do Brasil que é bem separado do português de Portugal.”

K.S.: “Aí que legal. É porque é bem separado mesmo.”

JLR: “É só aqui que é uma coisa meio complicada. Então eles me convidaram e eu ficava dando palestras sobre música popular brasileira, não só popular no sentido em que a gente conhece como Bossa Nova, mas popular música brasileira...”

K.S.: “É, nossa, é tão vasto.”

JLR: “E eu montei um grupo vocal para cantar lá, chamado Grupo vocal Terra Brasilis, onde a gente só cantava música brasileira. E daí eu tentei pegar de tudo, desde música erudita brasileira até uma música que tivesse um tema mais indígena, exatamente para mostra isso para eles. E foi um trabalho muito bacana para eles e pra mim também, porque eu aprendi muito a como olhar para minha cultura do lado de fora.”

K.S.: “É. Porque é um outro olhar, né. Quando você está aqui, você incorpora. ”

JLR: “É eu percebi coisas que eu não percebia aqui. Nossa quando eu estava lá eu não parava para pensar sobre isso. Com as perguntas que eles me faziam e como que eu podia...Nossa, eu acho que a gente precisava dar mais atenção a certas coisas, porque lá eu simplesmente...”

K.S.: “É, mas eles se interessam bastante. Os grandes pesquisadores, pelo menos da música indígena aqui, foram alemães, franceses, ingleses. Nós também tivemos bons pesquisadores aqui muito antes de se fixar como etnomusicologia, como uma disciplina. Ainda não está bem fixado no Brasil, mas está começando. Muito antes já tem trabalhos aqui muito bons de etnomusicólogos, faz parte. É que nem jornalista, não existia a profissão. Como é que é o negócio? Pode exercer a profissão, mas não fez o curso? Eu fiz um ano de jornalismo, mas desisti. Existem trabalhos muito bons. Aquele senhor sabe aquele senhor Dr. Aitai de Campinas? Você conheceu? Já ouviu falar?”

JLR: “Não, não.”

K.S.: “Nossa, ele tem um trabalho com os índios nhambiquaras e com os Xavantes. É um trabalho muito bom. Ele era um engenheiro eletrônico e musicista Húngaro. Eles têm uma formação musical completa, então ele tem um trabalho muito bom. E têm outros, tem o Siguer, ta aí. Ele está lá no Sul. Então tem, essa trajetória é uma coisa que você vai meio na onda, vai sendo levada. Comigo aconteceu isso, ora eu me dedico mais...eu não sei. Eu sempre tenho uma predominância de produção vocal. No conjunto do meu trabalho você vai ver que... É, e tem muita coisa para soprano, contralto, piano, enfim, mas quer dizer essa

parte era mais despreocupada. Até meus trinta anos era mais despreocupada com essa coisa, não tem essa sintonia que tem depois e a gente vai ganhando depois com a vivência. Mas acho que é isso. Eu vou te deixar uns programas, se você tem. Ah, você não tem a missa, né?”

JLR: *“Não, eu gostaria, ficaria muito feliz.”*

K.S.: *“Então merece. Deixa eu pegar um cd da missa.”*

Apêndice B: Análise ponteio N° 50 de M. Camargo Guarnieri.

Universidade de São Paulo

Programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicação e Arte (ECA/USP)

**Análise da obra “Ponteio N° 50” de Mozart
Camargo Guarnieri.**

Trabalho apresentado para
obtenção de crédito parcial
junto a disciplina: Introdução
às teorias analíticas da
música atonal.

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Sousa

Aluno: José Luiz Ribalta

N°USP 5329412

Análise da obra “Ponteio Nº 50” de Mozart Camargo Guarnieri.

As obras denominadas Ponteios de Mozart Camargo Guarnieri fazem parte de uma coleção de pequenas obras para piano compostas durante quase 30 anos da carreira do compositor. Estas obras se dividem em (5) cinco volumes totalizando 50 ponteios. Diferentemente de outras coleções de outros compositores esta coleção de obras não segue um padrão composicional de acordo com o período estilístico do compositor, mas é um compêndio de diversas técnicas utilizadas pelo compositor durante toda sua carreira. A obra escolhida para a presente análise é a última obra desta coleção, Ponteio Nº50.

Em um primeiro momento com o intuito de desenvolver técnicas analíticas discutidas em aula optei por iniciar a análise me utilizando da teoria dos conjuntos para verificar as características da obra. Contudo após o desenvolvimento da mesma percebi que a técnica utilizada não supria minhas necessidades apenas me confirmando a existência de certo padrão composicional, porém sem me dar subsídios para explicar qual era este padrão ou como ele se deu durante a composição da obra. Neste ponto sob orientação do Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Sousa optamos por mudar as ferramentas analíticas a fim de obter maior compreensão da obra. Notando a característica modal da obra através de sua audição, optei por buscar na obra possíveis modos eclesiásticos assim como outras escalas utilizadas na música do século XX como escalas octatônicas e/ou escala de Tons inteiros.

Desta forma compus uma tabela de escalas e modos a fim de me auxiliar na busca conforme segue abaixo.

<i>Escala/Modo</i>	<i>Notas/relação intervalar</i>
Tons Inteiros 1	C; D; E; F#; G#; A#
Tons Inteiros 2	C#; D#; F; G; A; B
Octatônica 1	Eb; F; F#; G#; A; B; C; D
Octatônica 2	D; E; F; G; Ab; Bb; B; C#
Octatônica 3	Db; Eb; E; F#; G; A; Bb; C
Modo Jônio	T T S T T T S
Modo Dórico	T S T T T S T
Modo Frígio	S T T T S T T
Modo Lídio	T T T S T T S
Modo Mixolídio	T T S T T S T
Modo Eólio	T S T T S T T
Modo Lócrio	S T T S T T T

Após o início da utilização desta ferramenta foi possível encontrar padrões em toda a obra, padrões estes pertencentes aos modos assim como as escalas acima citadas. Contudo ainda não conseguia explicar as relações entre os materiais utilizados visto que apesar de materiais originados dos modos eclesiásticos sua utilização não respeitava as características modais antigas.

Seguindo um pensamento simples onde pretendia apenas reconhecer as relações pré-existentes entre os modos, como notas em comum ou proximidade entre modos criados sobre diferentes notas, optei por criar listas com todos os (7) sete modos construídos sobre os (12) tons do sistema musical ocidental. Terminado este trabalho manual criei outra lista onde notava quais modos de uma determinada nota se aproximava de outros modos criados sobre uma transposição da nota base, desconsiderando a ordem destas notas assim como me utilizando de enarmonias, obtendo a seguinte tabela.

<i>Modos de T0 = Modos de T1</i>	<i>Modos de T0 = Modos de T11</i>
Frígio = Lídio	Jônio = Lócrio
Lócrio = Jônio	Lídio = Frígio
<i>Modos de T0 = Modos de T2</i>	<i>Modos de T0 = Modos de T10(enarmonizado)</i>
Jônio = Dórico	Dórico = Jônio
Dórico = Frígio	Frígio = Dórico
Mixolídio = Eólio	Eólio = Mixolídio
Eólio = Lócrio	Lócrio = Eólio
<i>Modos de T0 = Modos de T3</i>	<i>Modos de T0 = Modos de T9</i>
Dórico = Lídio	Jônio = Eólio
Frígio = Mixolídio	Dórico = Lócrio
Eólio = Jônio	Lídio = Dórico
Lócrio = Dórico	Mixolídio = Frígio
<i>Modos de T0 = Modos de T4</i>	<i>Modos de T0 = Modos de T8 (enarmonizado)</i>
Jônio = Frígio (enarmonizado)	Frígio = Jônio
Lídio = Eólio	Eólio = Lídio
Mixolídio = Lócrio	Lócrio = Mixolídio
<i>Modos de T0 = Modos de T5</i>	<i>Modos de T0 = Modos de T7</i>
Jônio = Lídio	Jônio = Mixolídio
Dórico = Mixolídio	Dórico = Eólio
Frígio = Eólio	Frígio = Lócrio
Mixolídio = Jônio	Lídio = Jônio
Eólio = Dórico	Mixolídio = Dórico
Lócrio = Frígio	Eólio = Frígio
<i>Modos de T0 = Modos de T6</i>	
Lídio = Lócrio	

Ao observar esta tabela, notei que estas relações nada mais são do que os graus de proximidades utilizados no sistema tonal com exceção de que no sistema tonal algumas notas

são alteradas para se manter a tonalidade. Desta forma é possível compreender relações entre material utilizado originado de um modo F-lócrio e sua automática transformação em Eb-Eólio, como podemos encontrar na linha da mão esquerda do piano nos compassos 2, 3, e 4. Bem como a relação existente entre a primeira parte da música que se mantém na maior parte com materiais originados dos modos Eb-Dórico e Eólio e se transformam na segunda parte em F#-Lídio e Jônio, ou a utilização do F#-Lídio para obter proximidade para um retorno ao F-Frígio que por sua vez se transforma automaticamente em Eb-Dórico na repetição do material inicial a partir do compasso 30.

Contudo ainda não podia encontrar relações dos modos com as escalas de tons inteiros ou com as escalas octatônicas ao qual encontrei referências auditivas na peça e através de enarmonia pude identificar na partitura. Buscando estas relações observei quais relações eram possíveis de se fazer levando em conta as construções intervalares dos modos assim como das escalas acima citadas. Neste ponto notei que na maioria das vezes que estes materiais eram usados pelo compositor quase sempre algumas notas pertencentes às escalas eram omitidas. Desta forma podemos dizer que ao omitirmos (3) ou (4) notas de um modo e/ou enarmonizarmos alguma nota de algum modo obtemos parte do material de uma escala de tons inteiros, como podemos ver no exemplo abaixo.

Esta constatação também é verdadeira ao relacionarmos os modos com as escalas octatônicas, porém nesta relação a quantidade de material em comum é um pouco maior podendo obter um total de (5) notas de modo dentro da escala octatônica. Conforme o exemplo abaixo.

Ao constatar estas relações tentei descobrir uma fórmula que pudesse sintetizar estas relações ou produzir uma tabela da mesma forma que fiz com os modos, porém cada vez que criava uma fórmula esta fórmula só era válida para um caso, deixando desta forma de ter sua função de sintetizar as relações. Compreendo também que ao considerarmos segmentos de escalas ou modos estamos abrindo possibilidades de relações extremamente gerais que podem nos levar a um beco sem saída. Porém acredito que ao relacionarmos (5) cinco notas entre (8) oitos de uma escala octatônica, bem como (4) quatro notas entre (6) seis de uma escala de tons inteiros temos uma porcentagem considerável para acreditar na existência desta relação, ainda que não possamos explicá-la totalmente.

Compreendido em parte estas relações podemos voltar nossa atenção a macro estrutura da obra para relatarmos como possivelmente a obra foi composta. Baseado nestas relações, podemos dizer que a obra possui claramente duas partes maiores onde os materiais são originados de dois centros modais (Eb e F#) sendo a primeira parte precedida por uma material ambíguo comparável a uma introdução assim como a segunda parte é seguida da repetição deste material introdutório com função de coda. Esta Introdução se dá do compasso 1 ao 4 assim como sua repetição se localiza no compassos 30 ao 33. A primeira grande parte estaria delimitada entre os compassos 5 ao 22, assim como a segunda parte se localizaria entre os compassos 23 ao 29. Podemos ainda conjecturar sobre partes menores, como um possível momento de transição entre os compassos 18 ao 22. O compositor optou por compor esta obra se utilizando de materiais modais seqüenciais com intersecções de materiais originados das escalas de tons inteiros assim como das escalas octatônicas. Outra técnica utilizada pelo compositor foi a utilização da condução cromática das melodias para costurar o contraponto entres estes materiais. Certo da compreensão do compositor a respeito das relações acima citadas fica claro que apesar da variedade de materiais usados assim com sua sobreposição ou intersecção resultassem em uma obra auditivamente coesa sem grandes quebras podendo até ser considerada como uma obra monotemática. Ainda é possível realizar uma análise motívica da obra, contudo como nosso intuito em um primeiro momento era apenas reconhecer a existência de alguma relação entre os materiais utilizados, consideramos ter alcançado parte deste primeiro objetivo.

PONTEIO Nº 50

In memoriam do saudoso amigo D. F.

F-Frigio (Ab?) **Tons I-2** **Tons I-1**

Lentamente e triste (♩ = 60) *pp*

4 **Eb-Dorico** **Eb-Eolio** **Oct.1** **F-Locrio (Ab?)**

7 **Eb-Eolio** **Eb-Dorico** **Oct.3** **Eb-Eolio** **Crom**

10 **Eb-Dorico** **Oct.1** **F-Jonio** **Eb-Dorico** **Oct.3** **Eb-Eolio**

13 **Eb-Jonio** **Eb-Dorico** **Eb-Frigo** **Br. 3065** **Eb-Locrio** **Oct.1**

16 **Eb-Dorico** **Oct.3** **Eb-Dorico** **Eb-Mixolidio** 29

Eb-Mix. **F-Lidio** **F#-Mix/Jonio (F#,C#,E?)**

20 **F-Lidio** **F#-Lidio** **F#-Frigio**

24 **F#-Mix.** **F-Frigio (Ab?)** **F-Locrio (Ab?)**

28 **Tons I - 2** **Tons I - 1** **Eb-Dorico** **Eb-Eolio** **Br. 3065** **Eb-Dorico/Eolio (C/C#?)**

mf *p* *rall.* *p a tempo* *delicado* *rall.* *a tempo* *pp* *ppp*

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system is annotated with red boxes and arrows pointing to specific musical phrases, with labels indicating the mode or tonality. The labels include: Eb-Dorico, Oct.3, Eb-Mixolidio, Eb-Mix., F-Lidio, F#-Mix/Jonio (F#,C#,E?), F#-Lidio, F#-Frigio, F#-Mix., F-Frigio (Ab?), F-Locrio (Ab?), Tons I - 2, Tons I - 1, Eb-Dorico, Eb-Eolio, Br. 3065, and Eb-Dorico/Eolio (C/C#?). The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, *rall.*, *p a tempo*, *delicado*, *a tempo*, *pp*, and *ppp*.

ANEXOS

Anexo 1: Referencial de Análise de obras Corais

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

Referencial de Análise de Obras Corais¹

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. 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

¹ Reformulado com relação ao apresentado no Mestrado, com inclusão dos itens referentes ao uso do silêncio e separação dos itens sobre a relação Texto – Música em um campo próprio.

5 – Dados sobre a edição:

5.1. Revisor / Editor

5.2. Copista

5.3. Ano da edição utilizada

5.4. Ano da primeira edição

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 estas 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 ocorrem 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. Pequeno comentário sobre a edição, quando necessário.

2. ASPECTOS FREQUÊNCIAIS

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 de 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?

2.1.9. 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?

2.2.2.3.4. 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 harmônica 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 direção 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 em que a densidade harmônica varia? Onde?

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 estilísticas 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? (exemplo: serialização dos níveis de intensidade).

3.5.3. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções harmônicas? Quais?

Marco Antonio da Silva Ramos – O Ensino da Regência Coral

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?

3.6. 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 colocação 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?

4.10. 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 "*accelerando*" 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 com função metalingüística? Justificar.

5.3.1.2. Existem silêncios com 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 psicológicas? 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 necessários aos diferentes movimentos ou partes da obra (acompanhamentos, solistas, partes instrumentais ou orquestrais).

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. Há indicações subjetivas do autor que possam influir nos itens anteriores?

6.4. Com base nas respostas anteriores: a obra possui características de alguma forma preestabelecida, que possam classificá-la como tal? Por que?

6.5. Com base nos itens anteriores, elaborar uma breve análise das direcionalidades e intencionalidades.

6.6. 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 variações 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 2: Manuscrito Incompleta da
Missa Caiçara – Kilza Setti.**

Missa Caiçara

(pele preservação de Jureia-Tupac)

Leif-Jeth

agosto 1990

20

RECITATIVO (canto livre)
(canto di glote)

Solo

C *S* *C* *T* *B*

mf SE - NHOR - TEN DE PIE DA - PE DE NÓS

LE LEI SON Ky

LE E - LE SON Ky

rall

25

RECITATIVO
(glote)

Solo

C *S* *C* *T* *B*

mp NÓS Ai,

RIE E LEI SON E LEI SON E LEI

RIE E LEI SON E LEI SON E LEI

pp *Sempre pianissimo*

RECITATIVO

Solo

C. *mp* CRIS-TO, TEN-DE PIE-DA-DE DE NÓS SE AMOR, TE ADE PIE DA DE DE NÓS

S

C

T *sf.* SON sempre piano

B *sf.* SON sempre piano

30

3

4

p Ky

p Ky

Solo

C. *f* NÓS

S *pp* DE NÓS

C *pp* DE NÓS

T RI-E LEI-SON E LEI-SON KY-RIE E LEI-SON

B RIE-E LEI-SON LEI-SON E LEI-SON KY-RIE E LEI-SON

35

pp DE NÓS

pp DE NÓS

pp DE NÓS

pp DE NÓS

MISSA CAIARA - KURI

Kyrie 3

③

Missa Caiara

(glote, como no tipo)

40

S

C

T

B

SON CHRIS TEE LE i SON LE i

SON CHRIS TEE LE i SON CHRIS-TEE

45

S

C

T

B

SON KY RIEE LE i SON E-LEI SON

SON KY-RIE-E LE i SON E-LE i SON

LEI-SON LE i SON

Kyrie 4

④
Missa Paigara

SOLO VIOLA SOLO TENOR

GLO-RI-A IN EX-CEL-SIS DE-O

ANIMADO (♩ = 96-100) Introdução das violas

OLAS

ff

rall.

din.

Repete!

ALMO

(♩ = 88-92)

Allegro

Gloria

Ao dueto dos sopranos

pp 11a

SOLO ALTO

S

C

T

B

VIOLAS

rall.

mp

Gloria 1

11

Missa Paçare

Ao dueto dos sopranos

Gloria pp 10a

KILIAN SIKORA

LENTO, QUASE RECITATIVO ($\text{♩} = 56$)

SOLO
VTRALTO

2.ª vez

mp f 3 mf

E PAZ - NA TER - RA - AOS HO MEIS POR E - LEA - MA - DOS

S

f *p* PAZ

C

f *p* PAZ

T

f *p* PAZ

B

f *p* PAZ

ANIMADO ($\text{♩} = 96 - 100$)

SOLO
VTRALTO

2
4

S

f SE NHOR DEUS REI DCS CEUS DEUS PAI TGO DO PO DE - RO SU, SE NHOR DEUS, REI DCS CEUS DEUS PAI TGO DO PO DE - RO SU

C

f SE NHOR DEUS REI DCS CEUS DEUS PAI TGO DO PO DE - RO SU, SE NHOR DEUS, REI DCS CEUS DEUS PAI TGO DO PO DE - RO SU

T

mp LAU - DA - MUS

B

mp LAU - DA - MUS

Gloria 2

12
Mina Carcare

Handwritten musical score for Gloria, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

First System:

Soprano: *Sempre mp* NÓS VOS LOU-

Alto: *Sempre mp* NÓS VOS LOU-

Tenor: TE, BENE DICIMUS TE ADORAMUS TE GLORIFI-CA-MUS TE

Bass: TE, BENE DICIMUS TE ADORAMUS TE GLORIFI-CA-MUS TE

Second System:

Soprano: VA-MOS NÓS VOS BEN-DI-ZE-MOS, NÓS VOS A-DO-RA-MOS, NÓS VOS GLORIFI-CA-MOS, NÓS VOS DA-MOS

Alto: VA-MOS, NÓS VOS BEN-DI-ZE-MOS, NÓS VOS A-DO-RA-MOS, NÓS VOS GLORIFI-CA-MOS, NÓS VOS DA-MOS

Tenor: (Empty staff)

Bass: (Empty staff)

Third System:

Soprano: GRAÇAS, POR VOS SAÍ-MEN-SA GLÓ-RIA

Alto: GRA-ÇAS POR VOS SAÍ-MEN-SA GLÓ-RIA

Tenor: *mp* LAU-DA MUS TE, BENE DICIMUS TE A-DO-RA-MUS

Bass: *mp* LAU-DA MUS TE, BENE DICIMUS TE A-DO-RA-MUS

Handwritten Notes:

Gloria #

43

Missa Coringa

SOLO (canto de glória)

SOLO

C. 3

S

C

T

B

TE, GLORI FI CA - MUS

TE, GLORI FI CA - MUS - TE

Ai, SE - NHOR JESUS CRIS - TO FI - LHOU - NI GE - NI - TO

SOLO Sopr.

DE - US COR DEI RO DE DE - US

SOLO 1. ALTO

SE - NHOR DEUS COR - DEI - RO DE - DEUS FI - LHOU DE - DEUS PAI

S

C

T

B

VIVO ($\text{♩} = 144-152$)

Kelp. Setti
pullu 10

SLINO
f

VL

VL

VL

LO

VL
LINO

CLAS

AIXA

GRE
mf
ET

Rápido ($\text{♩} = 144-152$)

DO IN U-NUM DE-O
IN U-NUM DO-MINE JE SU CHRI IS TE

f

mf

20
Missa Capino

CREDO 1

KILWA SETTI - MISSA CAPINO

Solo

VL.

Viola

CAIXA

VL.

VLA.

Cx.

VL.

VLA.

CAIXA

SAO PAULO - BRASIL

CREDO 2

(21)

M. P.

Handwritten musical score for a Mass, featuring staves for Violins (VL), Viola (VLA), Cymbals (CX), Tenor (TENOR), and Soprano (SOLO). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Key annotations and markings include:

- ATENÇÃO** (Attention) written above the Tenor staff.
- pgs. 22a - 22b** (pages 22a - 22b) written above the Tenor staff.
- * Ao Duetto dos sopranos** (At the Duet of the sopranos) written above the Soprano staff.
- CREDO DUETTO DOS SOPRANOS** (Credo Duet of the Sopranos) written above the Soprano staff.
- 2** (number 2) written to the right of the Soprano staff.
- mp** (mezzo-piano) written below the Viola staff.
- CREDO 3** written below the Cymbals staff.
- (22)** (number 22) written below the Cymbals staff.
- Missa Carism** (Mass Carism) written below the Cymbals staff.
- * Ao Duetto dos sopranos** (At the Duet of the sopranos) written below the Cymbals staff.
- pgs. 22A - 22B** (pages 22A - 22B) written below the Cymbals staff.
- KILDA SET. MISSA CARISMA** (Kilda Set. Mass Carisma) written vertically on the right side of the page.

LENTO, RECITATIVO
(♩ = 76-80) descomprometido, flexível em relação à medida

SOLO 2
TENOR *mp* *mf*
CAIXA
VIOLAS

EM JE-SUS - CRIS-TO SEU ÚNICO FI- LHO NOS- SO SE-NHOR

f Pouco mais rápido
(♩ = 138-144)

SOLO
TENOR *mp* *mf*
S *ligado*
C *ligado*
T
B

QUE FOI CON-CE- BI-DO PE(LU)PO- DER DOES PR' TO SANTO QUE FOI CON-CE-
QUE FOI CON-CE- BI-DO PE(LU)PO- DER DOES (PR') TO SANTO QUE FOI CON-CE-

S *mp*
C *mp*
T
B

BI-DO PE(LU)PO- DER DOES PR' TO SANTO QUE FOI CONCE- BI-DO PE(LU)PO- DER DOES PR' TO
BI-DO PE(LU)PO- DER DOES PR' TO SAN-TO QUE FOI CON-CE- BI-DO PE(LU)PO- DER DOES PR' TO

29

SANCTUS

MODERADO ($\text{♩} = 96-100$)

sempre muito ligado
OBSTINADO

5

Kelp. S. 1990

Measures 29-34:

- Soprano (S):**
 - Measure 29: mp ♩ ♯D SAN
 - Measure 30: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 31: ♩ ♯D SAN
 - Measure 32: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 33: ♩ ♯D DO
 - Measure 34: ♩ ♯D NI
- Alto (C):**
 - Measure 29: ♩ ♯D SAN
 - Measure 30: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 31: ♩ ♯D SAN
 - Measure 32: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 33: ♩ ♯D DO
 - Measure 34: ♩ ♯D NI
- Tenor (T):**
 - Measure 29: ♩ ♯D SAN
 - Measure 30: ♩ ♯D TO
 - Measure 31: ♩ ♯D SAN
 - Measure 32: ♩ ♯D TO
 - Measure 33: ♩ ♯D SAN
 - Measure 34: ♩ ♯D TO
- Bass (B):**
 - Measure 29: ♩ ♯D SAN
 - Measure 30: ♩ ♯D TO
 - Measure 31: ♩ ♯D SAN
 - Measure 32: ♩ ♯D TO
 - Measure 33: ♩ ♯D SAN
 - Measure 34: ♩ ♯D TO

Measures 35-40:

- Soprano (S):**
 - Measure 35: ♩ ♯D SAN
 - Measure 36: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 37: ♩ ♯D SAN
 - Measure 38: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 39: ♩ ♯D DO
 - Measure 40: ♩ ♯D NI
- Alto (C):**
 - Measure 35: ♩ ♯D SAN
 - Measure 36: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 37: ♩ ♯D SAN
 - Measure 38: ♩ ♯D CTUS
 - Measure 39: ♩ ♯D DO
 - Measure 40: ♩ ♯D NI
- Tenor (T):**
 - Measure 35: ♩ ♯D SAN
 - Measure 36: ♩ ♯D TO
 - Measure 37: ♩ ♯D É
 - Measure 38: ♩ ♯D É
 - Measure 39: ♩ ♯D O
 - Measure 40: ♩ ♯D SE
- Bass (B):**
 - Measure 35: ♩ ♯D SAN
 - Measure 36: ♩ ♯D TO
 - Measure 37: ♩ ♯D SAN
 - Measure 38: ♩ ♯D TO
 - Measure 39: ♩ ♯D SAN
 - Measure 40: ♩ ♯D TO

Measures 41-46:

- Soprano (S):**
 - Measure 41: ♩ ♯D DE
 - Measure 42: ♩ ♯D US
 - Measure 43: ♩ ♯D DE
 - Measure 44: ♩ ♯D US
 - Measure 45: ♩ ♯D DE
 - Measure 46: ♩ ♯D US
- Alto (C):**
 - Measure 41: ♩ ♯D DE
 - Measure 42: ♩ ♯D US
 - Measure 43: ♩ ♯D DE
 - Measure 44: ♩ ♯D US
 - Measure 45: ♩ ♯D DE
 - Measure 46: ♩ ♯D US
- Tenor (T):**
 - Measure 41: ♩ ♯D NHOR
 - Measure 42: ♩ ♯D NHOR
 - Measure 43: ♩ ♯D DE-US
 - Measure 44: ♩ ♯D DE-US
 - Measure 45: ♩ ♯D DE-US
 - Measure 46: ♩ ♯D DE-US
- Bass (B):**
 - Measure 41: ♩ ♯D DE
 - Measure 42: ♩ ♯D US
 - Measure 43: ♩ ♯D DE
 - Measure 44: ♩ ♯D US
 - Measure 45: ♩ ♯D DE
 - Measure 46: ♩ ♯D US

15

DE — US SA — BA — CTH

29

Sanctus 1

Missa Cairano

30

Handwritten musical score for SATB choir, numbered 30. The score is divided into three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Latin, and the music includes various performance markings such as *ad tempo*, *espressivo*, *rall.*, and *pp*.

System 1 (Measures 20-25):

- Measures 20-25: Tenor part has lyrics "DE - US SAN TO SAN TO SAN". Bass part has lyrics "DE US DE US DE US".

System 2 (Measures 25-30):

- Measure 25: *ad tempo* marking.
- Measures 26-30: Soprano and Alto parts have lyrics "PLE NI SUNT COE LI ET TER RA GLÓ RIA". Tenor and Bass parts have lyrics "SAN TO SAN TO SAN TO GLÓ RIA".

System 3 (Measures 30-35):

- Measures 30-35: Soprano part has lyrics "TU A GLÓ RIA TU A A". Alto part has lyrics "TU A TU A HO SAN NA IN EX CEL SIS". Tenor and Bass parts have lyrics "GLÓ RIA GLÓ RIA GLÓ RIA GLÓ RIA GLÓ RIA SAN".

SANCTUS 2

Ma. 30 Pereira

(♩ = 96-100)

40

S

C

T

B

mp

pp

TO

SAN

45

S

C

T

B

SAN

TO

50

S

C

T

B

resc.

mf

pp

SAN

TO

31

Missa Paigara

SANCTUS 3

(♩ = 92) *a tempo*

mf *expressivo*

55

S
C
T
B

SAN TO SAN
TO SAN TO
SAN TO TO
SAN TO TO

60

S
C
T
B

TO SAN TO, SE- NHOR DEUS DOY-NI - VER SO DEUS DOY-NI
TO SAN TO SAN TO SAN
NHOR SE NHOR SE NHOR SE
NHOR SE NHOR NHOR DEUS SE NHOR

65

70

S
C
T
B

VER SO O CÉU E A TER- RA PRO- CLA- MAM VOS- SÁ
TO DE- US DE- US DE- US DE US DE US
NHOR SE NHOR, NHOR DEUS SE NHOR

cresc.

BENEDICTUS

LENTO (♩=69)
CONTEMPLATIVO

Kleber Setti
SP, junho '90

Soprano (S): *boca fechada*, *Religioso*, *Divisi*, *boca aberta*

Contralto (C): *boca fechada*, *Religioso*, *Divisi*, *boca aberta*

Tenor (T): *boca fechada*, *Religioso*, *Divisi*, *boca aberta*

Bass (B): *boca fechada*, *Religioso*, *Divisi*, *boca aberta*

Lyrics: BE-NE DIC-TUS BE-NE DI-CTUS qui VE-ritas IN NO-mi ni DO-Mi ni IN-NU-ntia SAN-NA HO-SAN-NA HO-SAN-NA HO-SAN-NA HO-SAN-NA

BENEDICTUS I

(35) Missa Capelara

Kleber Setti - Missa Capelara

Expressivo, quase como Modinha

20 *mp* 25

do
opr. BEN- DI- TO — O QUE VEM EM NO-ME DO SE- NHOR — *expressivo*

S — — — — — NO- ME

C
visi SAN- NA HO SAN- NA HO

T HO SAN NA IN EX CEL SIS

B HO SAN NA IN EX- CEL SIS

30

Solo S. *mp* *cresc.* *mf* *TEANDR*

Solo ALTO e TENOR CONTR. HO-SA-NA, HO-SA-NA NAS AL-TU-RAS HO-SA NA NAS AL-

S DO SE- NHOR

C
divi SAN- NA HO SAN NA NA

T IN EX CEL SIS IN EX

B BE NE DI- CTUS BE NE DI- CTUS HO-SAN- NA IN-

Handwritten musical score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Portuguese, likely a Mass setting.

First System (Measures 35-40):

- Soprano (S):** *ff* NAS AL- TU-RAS, NAS AL- TU - RAS - NAS AL- *f*
- Alto (A):** *mf* TU-RAS, NAS AL- TU - RAS *ff* NAS AL- TU-RAS HO- SA NA NAS AL- TU
- Tenor (T):** *cresc.* CEL- SIS DE - O HO - SA - NA
- Bass (B):** *cresc.* EX - CEL- SIS DE - O HO - SAN- NA

Second System (Measures 41-46):

- Soprano (S):** TU - RAS *ff*
- Alto (A):** RAS *ff*
- Tenor (T):** RAS *ff*
- Bass (B):** IN EX- CEL- SIS DE - O

Third System (Measures 47-52):

- Soprano (S):** *pp* Como no início
- Alto (A):** *mp* boca fechada - - - - - Religioso
- Tenor (T):** *pp* boca fechada - - - - -
- Bass (B):** BE NE - DI -

Bottom Left: BENEDICTUS 3

Bottom Center: (37) Missa Carreira

Handwritten musical score for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B) voices. The score is divided into three systems, each with a rehearsal mark (45, 50, 55).

System 1 (Rehearsal Mark 45):

- Soprano (S):** IN NO MI
- Contralto (C):** CTUS BE NE DI CTUS QUE VE NIT IN NO
- Tenor (T):** IN NO MI
- Bass (B):** DI CTUS QUE (expressivo) VE NIT IN NO MI

System 2 (Rehearsal Mark 50):

- Soprano (S):** NI DO MI NI
- Contralto (C):** MI NI DO MI NI HO
- Tenor (T):** NI NO MI NI DO MI NI HO SAN NA IN EX
- Bass (B):** NI DO MI NI

System 3 (Rehearsal Mark 55):

- Soprano (S):** HO SAN NA NAS AL TU RAS NAS AL TU RAS
- Contralto (C):** SAN NA IN EX CEL SIS IN EX CEL SIS HO SAN NA
- Tenor (T):** CEL SIS IN EX CEL SIS EXCEL SIS
- Bass (B):** IN EX CEL SIS IN EX CEL SIS

Handwritten annotations include "expressivo", "mf", "mp", "cresc.", and "decresc.".

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS
CASA MANON S. A.
RUA 24 DE MAIO, 242
SÃO PAULO - BRASIL

BENEDI-

38

S.P. julho 1990

AGNUS DEI

MODERADO, Religioso (♩ = 76-80)

S.P. *[Signature]*, 1990

Handwritten musical score for Agnus Dei, Moderado, Religioso (♩ = 76-80). The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, with piano accompaniment (C and B staves). The lyrics are in Latin.

First System (Measures 1-5):

- Soprano:** GNUS DEI A GNUS DEI qui
- Alto:** mp A GNUS DEI A
- Tenor:** mp A GNUS DEI qui TOL-LIS PECCA TA
- Bass:** mp A GNUS

Second System (Measures 6-10):

- Soprano:** TOL-LIS PEC-CA TA MUN-DI, PECCA-TA MUN-DI
- Alto:** GNUS DEI A COR-DEI-RO DE
- Tenor:** MUNDI QUETI RAIS O PE-CA-DO-DO MUN-DO
- Bass:** MUN-DO

Third System (Measures 11-15):

- Soprano:** AG-NUS DEI AG-NUS DEI QUI-TOL-LIS PECCA-TA MUN-DI
- Alto:** CORDEI RO DE DE-US PECCATA MUN
- Tenor:** DEUS-CORDEI RO DE DEUS-QUE TI-RAO PE-CA-DO-DO MUN
- Bass:** COR-DEI-RO DE DEUS QUI TOL LIS PEC CA TA

Fourth System (Measures 16-19):

- Soprano:** COR-DEI-RO DE DEUS DEUS
- Alto:** COR-DEI-RO DE DEUS QUI TOL LIS PEC CA TA
- Tenor:** COR-DEI-RO DE DEUS
- Bass:** COR-DEI-RO DE DEUS DEUS

AGNUS DEI 1

39

[Signature]

KILZAI SETTI

Handwritten musical score for a choral and instrumental arrangement of "Agnus Dei". The score is written on ten staves, with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Piano, Solo Soprano, and a section labeled "CORDEIRO DE DEUS").

Staff 1 (Soprano): *mf* *>* *20*
Di — A — GNUS DEI

Staff 2 (Alto): DO — A — GNUS DEI

Staff 3 (Tenor): MUN — Di A — COR-DEI- RODE DEUS

Staff 4 (Bass): COR — DEI — RO — QUE TI RAIS O PE CA- DO QUE TI RAIS O PE CA-

Staff 5 (Soprano): A — GNUS DEI *f* A — GNUS DE-i *pp* PAZ —

Staff 6 (Alto): A — GNUS DEI A — GNUS DEI DE-i *pp* PAZ —

Staff 7 (Tenor): TEN-DE PIE DA DE DE NÓS — TEN-DE PIE- DA — DE — DAI — NOS — A — PAZ — *pp* PAZ —

Staff 8 (Bass): DO COR — DEI-RU DE DEUS TEN-DE PIE-DA DE DE NÓS — DAI — NOS A PAZ — *pp* PAZ —

Staff 9 (Solo Soprano): *mp* A — GNUS DE-i *mf* *CREC. pouco* A — GNUS DE-i A — GNUS

Staff 10 (Piano): *pp* CORDEIRO DE DEUS *p* CORDEIRO DE DEUS

Staff 11 (Piano): *mf* *pp* CORDEIRO DE DEUS *p* CORDEIRO DE DEUS

Staff 12 (Tenor): PAZ PAZ PAZ

Bottom Left: PAZ
MÚSICAS E INSTRUMENTAIS
CASA MANON S. A.
RUA 24 DE MAIO, 242
SÃO PAULO - BRASIL

Bottom Center: (40)
Missa Po. Yana

Bottom Right: AGNUS DEI 2

ff intenso

SOLO SOPR. *f* DE - i *ff* A - GNUS DE - i. MISE RE RE, RE RE NO

SOLO TENOR A - GNUS DE - i MISE - RE - RE, RE RE NO

S CORDEIRO DE DEUS COR - DEI RO DE DEUS

C COR DEI RO DE DEUS COR DEI - RO DE DEUS

T COR DEI RO DE DEUS, PAZ

B COR DEI RO DE DEUS, PAZ

SOLO SOPR. OU CONTR. *f* BIS *mp* A - GNUS DEI DON NA NO - BIS *40 mf* PACCEM, DON NA NO BIS PAC

SOLO TENOR *molto espressivo*

S BIS COR - DEI - RO DE DEUS

C COR - DEI RO DE DEUS

T PAZ

B PAZ

PAZ

AGNUS DEI 3

41
Mina Carcan

* ATENÇÃO: AS VIOLAS DEVEM RASQUEAR ACORDES, ONDE INDICADOS
conforme na gravação

4

45

SOLO
SOPR.

CEM

S

C

T

B

PAZ NOS A PAZ A PAZ NOS DAI NOS DAI A

DAI NOS A PAZ A PAZ NOS DAI NOS DAI A

PAZ PAZ PAZ PAZ NOS DAI NOS DAI A

Violino

VIOLAS

CAIXA

CORO

As violas podem interferir com acordes de
apoio ao violino etc.

50

S

C

T

B

PAZ, A PAZ

PAZ, A PAZ

PAZ, A PAZ

VLs

CAIXA

CORO

Arr. de 4

42
Missa Paixão

Anexo 3. Contracapa CD Gravação Missa Caiçara

KILZA SETTI

Compositora, pesquisadora, etnomusicóloga paulista, Kilza Setti é doutora em Antropologia Social pela F.F.L.C.H. da USP e graduada em Música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. No início de sua carreira atuou como pianista, tendo também se dedicado a atividades didáticas e à pesquisa científica. Estudou contraponto e composição com M. Camargo Guarnieri. Selecionada como bolsista pelo Instituto de Altos Estudos Musicais (Buenos Aires) e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), desenvolveu em Portugal pesquisas sobre música de tradição oral. Dedicou-se e atua ainda em pesquisas na área de Etnomusicologia. Produziu livro e vários artigos publicados no Brasil e exterior, sobre sistemas musicais como os de derivação africana no Brasil, repertórios caiçaras, sistema musical dos índios Mbyá-Guarani e música ritual dos *Timbira* do Maranhão e Tocantins. Com apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) idealizou em 1996 o projeto Arquivo Musical *Timbira*, do qual resultou em 2004, o CD triplo *Amjékin: Música dos Povos Timbira*, sob sua coordenação musical e patrocínio da Petrobras.

Seu catálogo de composições soma cerca de cem obras e inclui partituras para solos e conjuntos instrumentais, orquestra, percussão, música de câmara, com predominância de obras para música vocal, e conjuntos corais. Tem dez peças premiadas e a quase totalidade de sua obra foi apresentada no Brasil e exterior. A convite da Fundação Apollon de Bremen, Alemanha, suas mais recentes composições (2000, 2001, 2002, 2003) integram os programas do projeto "Poesia e Música Sonoridades Brasileiras", com estréias em várias cidades da Europa.

Kilza Setti é membro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), do *International Council For Traditional Music (ICTM)*, do Conselho Editorial da Revista *African Music* (Rhodes University), entre outras instituições.

1 ORE RU NHAMANDU ETÊ TENONDEGUÁ- Preces Mbyá Guarani Para mezzo-soprano, flauta, piano e percussão (1993)

Nesta obra foram utilizados textos sagrados em dialeto *Mbyá-Guarani*, extraídos do livro de Lorenzo Ramos, A. Martinez e C. Gamba: *El Canto Resplandeciente- Ayyvu*

Rendy Verá (Buenos Aires, Ed. Del Sol, 1984). Esses textos são basicamente os mesmo usados em suas rezas, pelos povos *Mbyá* do Brasil, incluindo os de São Paulo, com os quais a compositora trabalha em estudos antropológicos desde 1987. Os *Guarani* vêm resistindo à pressões por quase cinco séculos de contato, e suas preces musicais representam a força dessa resistência e tenacidade cultural.

Esta composição teve sua estréia mundial na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, em 1993. Divide-se em duas preces: a primeira diz do fervor religioso dos fiéis, que rezam através do canto e da dança, em busca da perfeição (*aguidjé*). A segunda inicia-se por sibilacões e consiste num dramático apelo ao *Nhanderu*, Pai Verdadeiro, ao qual os *Guarani* confiam suas consciências.

Não são utilizados aqui materiais sonoros indígenas. Pretende-se apenas uma aproximação com a atmosfera sagrada das cerimônias religiosas *Mbyá*. Estão presentes alguns procedimentos vocais desses povos, e dois de seus instrumentos percussivos de alto significado religioso: o *mbaracá* e o *ywyraí*, respectivamente cabaça ressoadora e clavas de madeira. A linha vocal insiste no uníssono, que é geralmente o núcleo tonal da invocação musical, e sobre o qual se constroem as matrizes cantadas dos *porai* (rezas). O teclado é intencionalmente repetitivo, obstinado. As intervenções da flauta sugerem a diversidade de sons extra-musicais que ecoam pelas madrugadas nas aldeias, durante as rezas.

No II Festival de Música Sacra de São Paulo, esta peça foi apresentada em diferente versão: um órgão (gravação registrada neste CD) substituiu o piano. Durante o Congresso Brasil-Europa-500 Anos, em Köln, Alemanha, 1999, *Ore Ru Nhamandu Etê Tenondeguá* recebeu diferente tratamento instrumental: a flauta foi substituída por violino.

MISSACAÍÇARA

2-Kyrie 3-Gloria 4-Credo 5-Sanctus 6-Benedictus 7-Agnus Dei Para coral, solos vocais, intervenções de violas caipiras, órgão, violino e caixa (1990)

Escrita em 1990 por sugestão de Luís Milanese (Secretaria de Estado da Cultura-Governo de São Paulo) e encomenda da Prefeitura Municipal de Peruíbe. Trata-se de uma prece pela preservação do litoral paulista, e de homenagem aos músicos-pescadores caiçaras.

Nesta gravação há inicialmente uma introdução das violas, que não consta da partitura

original. Trata-se de improviso feitos pelo violeiros intérpretes, que se utilizaram de alguns temas predominantes e recorrentes na composição. Nesta peça, iniciada pelos baixos e tenores com o **Kyrie**, fluem alguns elementos da estética musical caiçara. Aparecem citações rítmico-melódicas dos repertórios tradicionais sagrados e procedimentos vocais caiçaras, como por exemplo, a cadência silábica repetitiva e as vozes duplicadas chamadas de *tipe* ou *tripe* (corruptelas de *triplum*), e possíveis resíduos de antigos cantos monásticos, conservados e a nós repassados pela cultura de tradição oral portuguesa.

O texto da missa em latim é preservado, e funciona como pano de fundo. Garante a musicalidade já implícita nas orações cantadas e secularmente repetidas pelos capelães, portanto, familiar aos caiçaras na recitação de suas ladainhas. Sobre esse texto latino sobrepõe-se o da missa em português, resultando assim uma espécie de tradução simultânea.

No **Kyrie** foram usadas unidades melódicas mínimas, construídas predominantemente em graus conjuntos, com desenhos repetitivos, aos quais acrescentam-se solos de canto livre, em que são recomendadas emissões de glote e portamentos acentuados (procedimentos da tradição caiçara). **Gloria, Credo e Agnus Dei** recebem visitas do instrumental sagrado caiçara (violões de dez cordas, violino e caixa). A Introdução das violas no **Gloria** desenha conhecido ritmo de dança sagrada (da devoção a São Gonçalo), que se reproduz nas vozes do conjunto coral. **Kyrie, Sanctus e Benedictus** mantêm clima introspectivo. **Sanctus** e **Benedictus** mostram cromatismos e se distanciam da estética musical caiçara. No **Benedictus** ainda que tenha sido preservada atmosfera de religiosidade as vozes solistas mostram certa liberdade de caráter modinheiro.

Violino, violas e caixa se apresentam apenas como citações do instrumental caiçara. O desempenho do órgão, registrado nesta gravação, sublinha sons de sustentação e acrescenta austeridade à peça.

A **MISSA CAIÇARA** teve sua estréia mundial em 16 de junho de 1996, no Santuário Nossa Senhora de Fátima, durante o II Festival de Música Sacra de São Paulo. A apresentação pelo Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, sob regência de Samuel Kerr, foi gravada ao vivo pela Rádio Cultura FM de SP.

Kilza Setti

KILZA SETTI

Composer, researcher, and ethnomusicologist from São Paulo, Brazil, Kilza Setti received her undergraduate degree in Music at the Drama and Music Conservatory of São Paulo, and her Ph.D. in Social Anthropology at the University of São Paulo. She began her career as a pianist while also pursuing teaching and research activities. She studied counterpoint and composition with M. Camargo Guarnieri, and received fellowships from the Institute of Advanced Musical Studies (Buenos Aires) and the Calouste Gulbenkian Foundation (Lisbon). She undertook research in Portugal on music in oral traditions and continues to do research in ethnomusicology. Various articles and a book of hers have been published within and outside Brazil on musical systems, such as Afro-Brazilian repertoires, those of traditional *caiçara* fishing communities (on the coast of São Paulo state), the Mbyá-Guarani, and the Timbira of Maranhão and Tocantins. With assistance from the Center for Indigenist Research (CTI) and sponsorship from Petrobras, she conceived and coordinated the Timbira Musical Archives Project, which resulted in the triple CD set, *Amjêkin: Music of the Timbira Peoples* (2004).

Her body of compositions total nearly one hundred works, included partituras for instrumental soloists, orchestra and chamber orchestra, percussion instruments, with a predominance of vocal music and choral works. Most of her pieces have been performed in Brazil and other countries, and ten of them have won awards. Some of her recent works (2001/2003) were part of programs in the project, "Poetry and Music: Brazilian Soundscapes" (produced by Apollon Stiftung of Bremen), which premiered in various European cities.

Kilza Setti is a member of the Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET), the National Association for Research and Graduate Studies in Music (ANPPOM), the International Council for Traditional Music (ITCM), the editorial board of the African Music Journal (Rhodes University), and other organizations.

1. ORE RU NHAMANDU ETÊ TENONDEGUÁ: Mbyá-Guarani Prayers

For mezzo-soprano, flute, piano, and percussion (1993)

This work incorporates sacred texts in the Mbyá-Guarani language, excerpted from the book, *El Canto Resplandeciente: Ayvu Rendy Verá*, by Lorenzo Ramos, A. Martinez, and C. Gamba (Buenos Aires, Ed. Del Sol, 1984). These texts are essentially the same as those used in prayers by the Mbyá peoples in Brazil, including those of São Paulo state, with whom Kilza Setti has done anthropological research since 1987. The Guarani have been resisting the pressures exerted by almost five centuries of contact. Their musical prayers demonstrate the strength of this cultural resistance and tenacity.

This composition had its world premier in the Tenth Biennial of Contemporary Brazilian Music held in Rio de Janeiro in 1993. It is comprised of two prayers: the first speaks to the religious fervor of the faithful, who pray through song and dance in search of perfection (*aguidjé*). The second begins with long, piercing notes that lead into a dramatic appeal to Nhanderu, the True Father, to whom the Guarani entrust their conscience.

The piece does not actually employ indigenous sonoral material; rather, it seeks to approximate the sacred atmosphere of Mbyá religious ceremonies. Some vocal practices of the Guarani are employed, along with two of their percussion instruments that bear great religious significance: the *mbaracá* (gourd rattle) and the *ywyrai* (wooden club). The vocal line insists on unison, which tends to be the tonal center of Guarani musical invocations and upon which the framework of the *porai* (prayers) are constructed. The keyboard is intentionally repetitive and obstinate. The flute passages suggest the diversity of extramusical sounds that echo through the villages at dawn during prayers.

At the Second Festival of Sacred Music in São Paulo, this piece was performed in a different version, substituting the piano with the organ (as in the recording on this CD). During the Brazil-Europe 500 Years Congress in Köln, Germany, in 1999, *Ore Ru Nhamandu Etê Tenondeguá* received a different instrumental treatment, substituting the flute with the violin.

CAIÇARA MASS: (1990)

2. Kyrie 3. Gloria 4. Credo 5. Sanctus 6. Benedictus 7. Agnus Dei

For chorus, vocal solos, guitar, organ, violin, and tambourine

This work was commissioned by the Peruipe Municipal Offices and suggested in 1990 by Luís Milanesi of the Office of Culture of the São Paulo State Government. It represents a prayer for the preservation of the São Paulo coastal region and honors the traditional fishermen-musicians who live there.

In this recording, an introduction with country guitars has been added to the original partitura. It involves an improvisation by the guitarists, who use some of the recurrent themes in the composition. The *Kyrie*, sung by bass and tenors, employs certain elements of *caiçara* musical aesthetics. Some rhythmic-melodic quotations from *caiçara* traditional sacred repertoires appear, as well as some of their vocal techniques, such as repetitive syllabic cadences and duplicated voices, called *tipe* or *tripe* (from the term *triplum*), and possible echoes of early monastic songs, conserved to this day by Portuguese oral traditions.

The text of the mass is in Latin, which serves as a backdrop to assure the musicality implicit in the orations sung by the rural chaplains and repeated by the *caiçaras*. Latin is a familiar language to the members of these communities when reciting their litanies. Superimposed on the Latin text is the Portuguese version, resulting in a sort of simultaneous translation.

The *Kyrie* uses minimalistic melodic units, mostly constructed in adjoining degrees with repetitive designs. To these are added solos of free song, which use glottal sounds and accentuated glissandi (part of the *caiçara* vocal tradition). *Gloria*, *Credo*, and *Agnus Dei* include passages using *caiçara* sacred instruments (ten-string guitars, violin, and tambourine). When the guitars are introduced in *Gloria*, they trace the familiar rhythm of sacred dance (showing devotion to Saint Gonzalo), which is reproduced in the voices of the chorus. *Kyrie*, *Sanctus*, and *Benedictus* maintain an introspective atmosphere. *Sanctus* and *Benedictus* reveal chromaticism and depart from the *caiçara* musical aesthetic. Despite the maintenance of a religious atmosphere in *Benedictus*, the solo voices evince certain traits drawn from a 19th-century style of popular music known as *modinha*.

Violins, guitars, and tambourines are included here as quotations of *caiçara* instrumental music. The organ performance in this recording underlines the sustaining notes and adds austerity to the piece.

The *Caiçara Mass* premiered on June 16, 1996, in the Sanctuary of Nossa Senhora da Fátima during the Second Festival of Sacred Music in São Paulo. Its performance by the Paulistano Chorus of the São Paulo Municipal Theater, under the direction of Samuel Kerr, was recorded live on Cultural Radio FM in São Paulo.

Kilza Setti

Ficha técnica:
Músicas: Kilza Setti

Solistas vocais:
Sílvia Tessuto, mezzo soprano
Graziela Sanches, soprano
Rosemeire Moreira, soprano
Magda Palmo, mezzo soprano
Nelson Campacci, tenor
Jan Szoł, baixo

Solistas instrumentais:
Sara Szilágyi, violino
Marco Cancelli, flauta
Gualtieri Beloni e
Fernando Deghi, violas caipiras
Reinaldo Calegari e
Nestor Gomes, percussão

Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo
Regente: Samuel Kerr
Organista: Dorotéia Kerr

Gravação ao vivo pela Rádio Cultura FM de São Paulo
II Festival de Música Sacra, 1996

Projeto gráfico: www.gregor-osipoff.com

Textos: Kilza Setti
Versão inglesa: Catherine Howard
Foto da capa: José Roberto de Andrade
Fotos do encarte: Kilza Setti

Anexo 4. “Reflexões sobre o silêncio e seus usos na música.”

Capítulo extraído da tese de doutorado do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

1.1. Reflexões sobre o silêncio e seus usos na música

A ausência da manifestação sonora, a ausência de manifestação de todos os parâmetros do som, caracteriza o que chamamos de silêncio. Na música, o silêncio tem notação própria e ocupa espaços perfeitamente delimitados no tempo.

Analisando a utilização do silêncio na música, o que estamos observando é como ele se manifesta enquanto fenômeno sonoro: - como a ausência que justifica a presença, como a ausência que penetra e constrói, junto com a presença, um discurso musical.

A utilização do silêncio na construção do discurso musical possui uma importância construtiva. Sabemos que, musicalmente, não existem variáveis no som além de sua duração.¹ No entanto, não são apenas as variações paramétricas dos sons que produzem música. É necessário que estes sons se articulem, se organizem; é necessário que, nesse processo, cada som responda a uma ou diversas funções dentro de algum tipo de discurso musical.

A ausência do som na música, o silêncio, representado pela pausa, possui no discurso musical uma possibilidade de articulação tão presente e com funções tão múltiplas quanto o som.

O objetivo deste capítulo é a proposição de uma descrição destes usos, demonstrando como suas diferentes utilizações conferem aos silêncios múltiplos significados e funções na articulação de um discurso musical.

Consideraremos que, como proposição artística, o discurso musical desenvolve-se sempre em pelo menos dois níveis diferentes mas simultâneos: um discurso afetivo, expressivo, e um discurso estrutural. Uma das características destacadas por nós no processo analítico da música é precisamente a da simultaneidade enquanto projeto construtivo intrínseco.

¹ Para efeito deste trabalho não estamos considerando as implicações físicas, psicológicas ou filosóficas do assunto. Trata-se de um estudo restrito ao uso musical do silêncio e às necessidades de uma melhor compreensão destes usos objetivando a composição e a análise musicais.

Para efeito de sistematização do trabalho, analisaremos separadamente o que passaremos a chamar de *Uso estrutural do silêncio* e *Uso gestual do silêncio*, referindo-se exatamente aos dois níveis de discurso citados. Entre estes dois itens incluímos um terceiro, a título de subsídio, tratando do *Uso musical do gesto*, indispensável para que nossa proposição do uso gestual do silêncio possa ser compreendida. Dispensamos um item semelhante com relação às questões estruturais, por se tratar já de matéria bastante desenvolvida na literatura musical, e para a qual indicamos as obras listadas na bibliografia.

Em cada um desses itens serão apresentados exemplos, subdivisões e justificativas quando necessárias.

1.1.1. O uso estrutural do silêncio

Estamos considerando como estrutural aquele dado musical que esteja ligado de maneira intrínseca à realização do discurso enquanto projeto construtivo. Tanto mais estrutural um dado musical será (no caso, o silêncio) quanto mais indispensável e mais capaz de condicionar o pensamento composicional ele for.

Lembramos que a principal função da divisão entre usos estruturais e gestuais é didática, uma vez que a mecânica dos usos do silêncio e suas relações com o texto literário ou musical fazem com que grande parte das aparições tenham um uso misto, cumprindo tanto com funções estruturais como gestuais.

Em determinadas circunstâncias, um silêncio gestual poderá se confundir com um estrutural ou mesmo converter-se numa parte tão indispensável à realização do discurso que nos fará classificá-lo como estrutural.

Para efeito deste estudo, as supressões de partes do conjunto utilizado na composição serão consideradas como aparições parciais do silêncio. Observando uma obra polifônica, podemos perceber que freqüentemente 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. (Ex. 1)
- b) por filtragem: quando parte do conjunto se cala e parte continua (Ex. 2); tal processo pode evoluir paulatinamente.
- c) por tendência dinâmica, quando em um *decrecendo* se estabelece uma tendência dinâmica "al niente". (Ex. 3)

Analogamente, classificamos o desaparecimento dos silêncios:

- a) por corte, quando uma grande massa do conjunto empregado na composição ataca ao mesmo tempo. (Ex. 4)
- b) por adição, quando os participantes do conjunto vão atacando suas notas um após o outro, paulatinamente. (Ex. 5)

c) por tendência dinâmica – quando em um *crescendo* se estabelece uma tendência dinâmica "dal niente". (Ex. 6)

Estes aparecimentos e desaparecimentos dos silêncios atendem a funções estruturais específicas, listadas abaixo e examinadas em seguida:

1) Funções de articulação do discurso

- a) função interruptora
- b) função preparatória
- c) funções de transição e/ou transformação

2) Funções construtivas

- a) temporal
- b) estrutural
- c) polifônica
- d) timbrística

3) Funções técnicas

- a) instrumental
- b) perceptiva

1) Funções de articulação do discurso

Entendemos por **articulação** os processos de ligação entre as partes, subpartes, micropartes do discurso. Tais funções se manifestam concretamente das maneiras abaixo descritas:

a) *Função interruptora* – aquela que faz cessar o discurso. Faz-se presente no final de uma obra (Ex. 7); no final de cada uma de um conjunto de peças, como as *Liebeslieder Walzer* op. 52 de J. Brahms; no final de grandes obras, como missas, oratórios, sinfonias, sonatas etc.; ou ainda interrompendo um fluxo de informações que, após o silêncio, não passa por transformações importantes, apenas continua, prossegue. (Ex. 8)

b) *Função preparatória* – podemos pensá-la como o fato contrário à função interruptora. Dentro de um discurso musical, ocorre quando a idéia anterior passou por um processo de liquidação até ser abandonada.² Um silêncio após uma liquidação deste tipo assume a função de uma **preparação** para o que está por vir. Um exemplo deste procedimento pode ser visto em F. Chopin, em sua 4.^a *Ballade*. (Ex. 9)

Podemos também considerar como tendo função preparatória aquele silêncio que se estabelece antes de se iniciar uma execução, o silêncio que permite ao ouvinte e aos intérpretes uma preparação para a música que será executada. É bastante comum que, numa obra de fôlego, entre um movimento e outro de um concerto o público se mexa na cadeira, tussa, balbucie impressões ao vizinho. Mas quando o maestro demonstra que vai iniciar novo movimento, o silêncio se instala novamente.

c) *Funções de transição e/ou de transformação*. Para se estabelecer uma transição é necessário que existam fatos musicais distintos, para que se possa abandonar um e

² Utilizamos o conceito de “liquidação” como a maneira de propiciar uma finalização preliminar de uma seção e assim permitir o aparecimento de um a outra idéia musical, tal como definido por A. Schönberg em seu artigo *Connection of Musical Ideas in Style and Idea* pp. 287-288.

introduzir outro. O silêncio, neste caso, terá em suas duas margens fatos musicais diferentes. Assim pensando, podemos vislumbrar alguns tipos de funções de transição e/ou transformação:

– No campo da harmonia, se, em cada margem, estivermos em uma tonalidade diferente e definida, o silêncio terá uma função de MODULAÇÃO. (Ex. 10)

– 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 (Ex. 11), ou poderá ter uma função de **desunir** estas partes, quando terá uma função de SEPARAÇÃO (Ex. 12). A definição entre essas possibilidades de PONTE ou SEPARAÇÃO é dada pela intensidade de atração ou repulsa entre as margens, assim como o quanto cada margem se fecha sobre si mesma. Partes de uma sinfonia costumam ter um sentido de integridade que faz dos silêncios que a separam quase um fato não-musical, transformando tais silêncios em momentos de uma certa descontração. A expectativa se dá, então, por outra seção íntegra, mais do que por uma continuidade do discurso.

2) Funções construtivas

Chamamos de funções construtivas aquelas que, uma vez empregadas, fazem parte de maneira indissociável do pensamento musical ao nível da estrutura, dos procedimentos composicionais e de instrumentação.

Observando a natureza desses silêncios, nós os separamos nas seguintes categorias:

a) de **natureza TEMPORAL** – Silêncios têm, como já vimos, um único parâmetro: o do tempo. Nesse sentido, nós os separamos em **rítmicos** e de **andamento**.

RÍTMICOS são aqueles que viabilizam, no contraste com o som, a formação de certos ritmos (Ex. 13) ou mesmo viabilizam a formação de determinados motivos (Ex. 14).

DE ANDAMENTO são aqueles que provocam ou são usados para provocar alterações no andamento de determinado trecho, seja *acellerando* ou *ritardando*. (Ex. 15) (Ex. 16) (Ex. 12)

b) de **natureza ESTRUTURAL** propriamente dita – Estes existem quando são tão fundamentais à existência da obra quanto o próprio som. É como se ocupassem o devido lugar de uma nota. Se observarmos os *Modes de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, notaremos que, ao serializar todos os parâmetros do som, ele serializa também o silêncio, utilizando uma série de silêncios com durações diferentes, que só se repetem quando todo o resto da série já tiver se repetido. Como se vê, neste caso, o silêncio é material fundamental da obra, assim como as séries de notas, de durações, de intensidades ou de timbres. Webern ou Schönberg, nas obras mais pontilísticas, têm no silêncio uma necessidade para que os pontos se erijam como pontos. Sem o silêncio em torno, no mínimo se tornariam blocos. (Ex. 17)

c) de **natureza POLIFÔNICA** – Aqui se trata principalmente do que anteriormente descrevemos como silêncio parcial. Não se pode falar, é claro, em polifonia de silêncios. A idéia é de que o silêncio de certas vozes, em determinados momentos, permite que a textura polifônica se realize de forma variada e, com efeito, freqüentemente viabiliza a polifonia enquanto procedimento. Se observarmos o Madrigal *Ad un dolce usignolo* de Adriano Banchieri (Ex. 18), notaremos a grande desenvoltura no tratamento das vozes ou grupos de vozes ambientadas pelo silêncio das outras. Algumas vezes, nesses casos, a relação entre silêncio e matéria sonora lembra o recurso plástico de figura e fundo.

d) de **natureza TIMBRÍSTICA** – Grande é a semelhança entre este uso do silêncio e aquele que chamamos de polifônico. Frequentemente podem confundir-se. Mas aqui, o que diferencia é o objetivo sonoro a que se visa. Quando silencia um instrumento ou um grupo de instrumentos de um "tutti" de orquestra, a principal alteração é nitidamente no timbre (Ex. 19). Assim também na voz, 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. A obra de Garcimuñoz, *Una montaña pasando* (Ex. 20), está cheia de exemplos desta espécie de orquestração vocal concretizada pelos silêncios. Aqui, como no item anterior, o silêncio age como um viabilizador.

3) Funções técnicas

Entendemos por técnicas as funções que, embora frequentemente limitem o discurso musical, não necessariamente aparecem na partitura em função dele. Elas aparecem por uma necessidade técnica, uma necessidade do instrumento ou do instrumentista ou da percepção do ouvinte. Em vista disso, nós as dividimos em:

a) de **natureza INSTRUMENTAL** – quando o instrumento exige o aparecimento de um silêncio para que o próximo som possa ser emitido. Como exemplo, citamos as situações em que o fôlego do cantor ou soprista exige nova respiração; as situações em que um percussionista deve mudar de instrumento ou de baquetas, afinar os tímpanos e outras situações semelhantes.

b) de **natureza PERCEPTIVA** – quando, em função da ressonância da sala em que determinada obra deva ser executada, é necessário dar uma duração maior aos silêncios (pausas) para que o excesso de reverberação não confunda o entendimento da obra (Ex. grandes igrejas) ou dar ao silêncio uma duração menor para que a excessiva falta de reverberação não retire à música a fluência que deve ter (Ex. salas de convenções acarpetadas de cima a baixo).

Certas obras já são construídas tendo em vista o espaço provável de apresentação. Quem nunca se perdeu, mergulhado na ressonância de um grande "tutti" num órgão de tubos de uma grande igreja? (Ex. 21)

1.1.2 O uso musical do gesto

É comum ocorrer que o músico, mergulhado em seu fazer, observe em sua arte apenas os fatos e fenômenos que ocorrem no âmbito exclusivo do discurso musical. Que observe e estude suas macro e micro formas, seus modos de ação e construção, sua estrutura, a articulação dos parâmetros sonoros em discurso musical, as leis diretoras do edifício harmônico ou contrapontístico, as partes da melodia, etc. Existem, porém, momentos em que o discurso musical se constrói **a partir de** ou **sobre** uma referência exterior a ele mesmo. É neste momento que, a nosso ver, se configura o que chamamos GESTO MUSICAL. O momento em que a música aborda e assume discursos externos a ela, qualquer que seja este exterior. Assim, podemos ver em toda a história da música exemplos de abordagens miméticas (onomatopaicas), de abordagens que aproximam o discurso melódico do discurso verbal, abordagens que sublinham ou integram discursos dramáticos, abordagens que comentam ou homenageiam outras obras já escritas e conhecidas (e que, portanto, transformam estas próprias em referenciais externos ao discurso que se constrói sobre elas).

Quando Monteverdi, em seu madrigal *A un giro sol de'bell'occhi lucenti*, ao texto "*certo quando nasceste così crudel e ria*" (Ex. 22) justapõe uma sucessão de dissonâncias bastante duras nos tempos fortes, que se amenizam nos tempos fracos gerando novas dissonâncias nos tempos fortes e assim sucessivamente, ele está intencionalmente sublinhando a crueldade a que o texto se refere, ao mesmo tempo em que usa um código comum aos madrigalistas anteriores ou contemporâneos a ele: para a dor, dissonâncias; para o amor e a felicidade, terças, se possível paralelas; para a morte, linhas direcionadas para o grave; para Deus, linhas direcionadas para o alto; para descrições pictóricas, a imitação de relevos na construção das melodias.

Muito da intenção descrita no exemplo acima sobreviveu no mundo da ópera, onde a música quase necessariamente sublinha uma ação dramática (recitativos) ou um certo sentimento, estado de espírito ou situação psicológica (ária). Podemos reconhecer Átila e suas hostes e o Papa no poema sinfônico (música programática) *A Batalha dos Hunos* de Franz Liszt. Ou reconhecer franceses e russos na *Abertura 1812* de Tchaikovsky.

Através dos exemplos citados, percebemos que o ato da composição, o ato intencional do criador pode se apoiar e interagir com estes subtextos, estes **referenciais não estritamente musicais** e pode assim fazer transparecer estas **intenções** dentro de seu próprio discurso musical.

Assim consideramos o uso do gesto na música: **o momento musical que faz referências intencionais a um universo não-musical.**

Quanto à problemática do silêncio, será também através dos múltiplos usos gestuais possíveis que analisaremos sua integração ao discurso musical, seja quando a música comenta a música, seja quando se refere diretamente a pensamentos, palavras, sons e atos não musicais.

Antes de analisar o uso gestual do silêncio, passaremos a explicitar os diferentes níveis de ocorrência do gesto musical, agrupados em dois troncos principais: o gesto musical sobre referências musicais e não musicais.

OS NÍVEIS DO GESTO MUSICAL

1. O gesto musical sobre referência musical

Em toda a história da música ocidental é possível encontrar exemplos de obras que têm como objeto outras obras, as quais servem como um motivador, um objeto de homenagem, um objeto de crítica ou escárnio, um objeto de reminiscência. De qualquer maneira, o fato musical novo se dá em referência a algo externo a ele, fazendo um outro discurso sobre um discurso já feito e conhecido. Tomamos aqui um termo emprestado à lingüística, o de metalinguagem.³ Voltando à história, observamos em Gustav Mahler, no Primeiro Movimento de sua *Quinta Sinfonia*, a alusão direta e constante ao tema da Quinta Sinfonia de Beethoven (Exs. 23 e 24). Luciano Berio, na 3.^a Seção de sua *Sinfonia*, homenageia de maneira óbvia a *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler, fazendo uso de seu Terceiro Movimento e, sobre ele, faz referências a Bach, Berg, Schönberg, Debussy, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousseur e ao próprio Berio. A este conjunto de atitudes acima descrito chamaremos de **gesto musical metalingüístico propriamente dito**.

Existe um outro nível de **metalinguagem** enquanto gesto musical, que chamaremos **gesto musical conceitual**, que é aquele em que o comentário se dá menos a obras específicas e mais a idéias musicais ou à própria música enquanto entidade. Assim, a obra de Eric Satie *Três peças em forma de pera* ironiza uma mentalidade de ensino de composição musical na Paris de então, comenta a questão da forma musical, satiriza a coda clássica. Mais radicalmente, John Cage nega à música sua própria condição de manipuladora dos sons ao pedir na sua famosa obra de 1952, *4 minutos e 33 segundos*, que o intérprete permaneça à frente do piano pelo número de minutos e segundos que dão nome à obra sem tocar uma só nota. Eis que, descendente do Dadaísmo, esta obra de Cage, como algumas das de Satie, só se coloca como obra porque o compositor, se valendo da situação de ser um compositor, diz de sua obra: ela é uma obra. A idéia é

³ Sobre o uso da função metalingüística na linguagem ver o artigo de R. Jakobson "Lingüística e Poética", in *Lingüística e Comunicação* pp. 127-130.

que, como na chamada Arte Conceitual, é possível desprezar eventualmente a própria artesanaria do compositor fazendo com que a obra seja apenas e tão somente um conceito.

2. O gesto musical sobre referências não-musicais

Aqui encontraremos referências musicais aos domínios da literatura, do teatro, da imagem visual, da natureza, da psicologia. A cada um desses domínios a música se referirá criando para si técnicas e procedimentos que enriquecem seu próprio domínio. Diante disto e principalmente diante do fato de que, afastando-se de seu próprio campo de ação, a música acaba por estabelecer relações cada vez mais subjetivas com estes domínios externos a ela, podemos desde já perceber que o campo do gesto é um campo onde os limites estão sempre um pouco mais à frente, um pouco mais definidos cada vez que se avança.

A tentativa de cercar certos procedimentos, de descrever certas referências servem para clarificar tais idéias, a partir de exemplos e análises.

Didaticamente nós os dividimos em:

A) Gestos musicais descritivos

- a - Gestos musicais descritivos de situações psicológicas;
- b - Gestos musicais descritivos de situações visuais;
- c - Gestos musicais miméticos.

B) Gestos musicais dramáticos e/ou narrativos

- a - Inflexionais;
- b - Integrados à ação como narração de fatos e enredos; ←
- c - Integrados à representação de um papel teatral

A) Gestos musicais descritivos

Acreditamos que o subtítulo já define bem a característica fundamental deste campo do gesto musical. No entanto, o campo da descrição é vasto e é importante notar que, necessariamente, a descrição não se esgota em si mesmo. A **intenção organizadora** do compositor será sempre o que, fazendo uso deste **gesto** descritivo, transforma este **material** em obra ou em parte de uma obra. Observando o *Chant des Oiseaux* de Clément Janequin, percebemos que há uma alternância entre partes polifônicas puras e partes miméticas; observamos que o tratamento dado ao material constituído de imitações de cantos de diferentes pássaros obedece a critérios construtivos próprios, seja no âmbito do tratamento dos modos, seja na organização contrapontística, seja no tratamento das direcionalidades, das densidades, dos timbres etc. (Ex. 25). Ou seja: a obra não se esgota na descrição, ela a utiliza como gesto, como recurso. Tal pensamento pode e deve estender-se a toda música programática e a uma importantíssima parte daquilo que chamamos relação texto-música.

O campo dos Gestos Musicais Descritivos se subdividirá em tantas partes quantas os compositores (tomados como um todo) assim o desejarem. O campo sempre poderá se estender conforme se amplia, por exemplo, o limite do conhecimento humano. Por isso, as subdivisões que proporemos a seguir não pretendem nem poderiam pretender esgotar o assunto. Pretendem ser apenas um guia e uma tentativa de encontrar entradas para uma atividade analítica. Assim sendo, propomos a seguinte subdivisão:

- Gestos musicais descritivos de situações psicológicas;
 - Gestos musicais descritivos de situações visuais;
 - Gestos musicais miméticos;
- sobre cada um dos quais passaremos a discutir em seguida.

a) Gestos descritivos de situações psicológicas

Como nosso objetivo não é a descrição do amplo espectro de situações psicológicas, mas uma análise de seu uso musical, abordaremos apenas dois tópicos, porque pensamos serem eles os mais recorrentes: o das emoções e o das sensações.

Inúmeros são os depoimentos de compositores relacionando sua produção a emoções experimentadas. Um bonito exemplo é o de Claudio Monteverdi discorrendo sobre sua criação, o "*stilo concitato*", quando afirma haver inventado uma forma para descrever a emoção guerreira, citando filósofos e observando que este sentimento ainda não havia sendo explorado por outros compositores.⁴

Mendelssohn também nos fornece um bonito exemplo de descrição de emoções em sua canção para coro misto *Auf dem see* Op. 41 n.º 6 (Ex. 26). Na parte B, há no texto de Goethe uma quebra do clima predominante na parte A: sonhos retornam à mente do poeta, retirando-o da atmosfera feliz e brilhante em que se encontrava. Expulsos os sonhos, o clima da parte A retorna. A música de Mendelssohn acompanha diretamente esta dinâmica em todos os seus parâmetros.⁵ O contraste entre as partes A e B se dá a partir desta busca: fazer com que se oponham as **emoções** que cada uma destas partes procura **descrever**.

Mas, observando o madrigal *Injurious Hours* (Ex. 27) de Lichfield, podemos perceber certos gestos que dizem respeito a **sensações**, ainda que acoplados a emoções: campo dos Gestos Musicais Ojlkjlkjlkjoo

"Horas injuriosas, que passam rapidamente quando as queremos lentas mas que quando as desejamos rápidas, se arrastam infinitamente como se nunca fossem terminar" - Este é o sentido do texto musicado por Lichfield.

Na construção de sua obra ele faz com que a expressão "se arrastam" se repita de maneira imitativa, ocupando a maior parte do madrigal, através de antecipações e retardos encadeados, criando com isso um efeito de prolongamento do tempo que sublinha o sentido do texto.

Outro interessante exemplo de gesto descritivo de sensação pode ser o clima geral de furtivo, de mistério, que grande parte das serenatas, dos noturnos, das canções sobre a noite procuram.

b) Gestos musicais descritivos de situações visuais.

⁴ Claudio Monteverdi - *Lettere, Dediche e Prefazione* pp. 416-418

⁵ Uma análise detalhada desta obra pode ser vista em nossa dissertação de mestrado *Canto Coral: do repertório temático à construção do programa*.

Estáticos ou cinéticos, da natureza ou da arte, o campo de gestos descrito neste caso é sempre plástico, é sempre visual.

O madrigal *Ecco mormorar l'onde* aborda o texto descritivo/pictórico de Torquato Tasso, buscando juntar aos perfis e conformações do poema perfis e conformações musicais que de alguma forma os reproduza, injetando timbres claros e maior movimentação à chegada da aurora e da brisa matutina. Outros processos da mesma natureza se sucedem no decorrer do madrigal (Ex. 28). E o mesmo Monteverdi nos fornece em *A un giro sol de'bell'occhi lucenti* um exemplo de movimento e repouso no trecho "*e' l mar s'acqueta*", onde "*e' l mar*" é cantado em melodias superpostas e homofônicas, que imitam o subir e o descer das ondas através de escalas ascendentes e descendentes. Ao texto "*s'acqueta*" todas as vozes cantam notas paradas. Assim, o perfil sonoro imita tanto o perfil plástico das ondas como o seu movimento (Ex. 29).

c) Gestos musicais miméticos

Buscam aproximações com sons característicos de vida, seja na natureza ou em alguma ação do homem ou seus inventos. A idéia é utilizar este tipo de imitação trazendo o material assim obtido para uma organização de fato musical. Assim procedeu Clément Janequin, utilizando o som do canto dos pássaros (*Le Chant des Oiseaux*, *Le Chant de l'allouette*), a voz humana (*Les cris de Paris*, *Le caquet des femmes*) ou os ruídos da guerra (*La guerre ou La bataille de Marignan*). Antes dele, Adam de La Halle imitara o andar do cavalo (*Or est Bayard*), Josquin des Prés o canto do grilo (*Il grillo è buon cantore*) e depois dele Monteverdi, a cavalgada e a batalha (*Combattimento de Tancredi e Clorinda*).

No século XX, Pierre Schaffer e outros empreendem a chamada Música Concreta, utilizando os recursos que a tecnologia de áudio pôs ao alcance do músico. A gravação de sons então chamados concretos (sons de rua, da natureza, do homem) e posteriormente organizados por processos de edição, embora muito mais próximos, obviamente, do resultado sonoro original do que podia Janequin se aproximar, é ainda assim uma mimesis. Mimesis eletrônica, uma vez que não é a fonte que se faz presente, mas sim a sua reprodução eletromagnética.

Algumas vezes o próprio processo de organização intencional deste material foi desprezado e o que se ouvia na sala de concerto era o resultado **aleatório** do somatório dos sons exteriores à sala, captados por microfones colocados em pontos diferentes da rua, da sala de espera, dos sanitários etc.

Retomando: separando os campos, o que podemos retirar para nosso estudo do que se expôs acima? Acreditamos poder separar os dois campos com uma certa nitidez, tendo como ponto de apoio argumentativo a **intenção composicional**. Quando o uso do material mimético ou reproduzido se dá dentro de uma organização composicional clara, fruto de um conjunto de intenções do compositor, estaremos no campo exclusivo da mimesis como gesto musical. Está claro, é um campo descritivo, o discurso pretende, de alguma forma, dizer algo sobre algo concreto, usando esta própria concretude para **estruturar-se enquanto discurso**. Portanto, são concretos tanto o **material** de uso da composição como o **objeto** do processo descritivo.

Outro campo se forma quando o material concreto é jogado dentro de uma sala de concerto sem qualquer ordenação, sem qualquer interferência do compositor. O resultado pode até ser "belo" ou "interessante", como pode sê-lo um pôr-de-sol ou uma orquídea. Mas a real intenção do artista ao ligar os microfones esparsos, trazendo aquilo que aleatoriamente eles puderem captar para dentro da sala de concerto, estará mais próximo do gesto **Conceitual** do que do **Mimético**, já que o resultado de sua ação só se torna arte porque ele, de sua condição de compositor, diz: isto é música, isto é arte e não apenas o ruído de um automóvel, um cão, um pássaro no parque, o barulho de uma torneira, um homem praguejando, ou o que seja. Nesse caso, o material, não tendo um pensamento composicional que o organize, é reprodução de fatos sonoros e não ultrapassaria o domínio da reportagem, se não fosse o artista declarar seu "status" de arte. Aqui, portanto, o gesto é maior e a organização composicional é menor. Em virtude disto, para efeito do nosso trabalho, a expressão Gesto Musical Mimético estará se referindo somente ao primeiro campo exposto neste item, sendo que o segundo campo será lido no campo da metalinguagem, como um Gesto Musical Conceitual.

B) Gestos musicais dramáticos e/ou narrativos

Este campo traz consigo, já de início, uma questão polêmica: onde, aqui, fica o domínio literário, onde o domínio teatral? Como traçar esses limites? Daí nossa opção por colocá-los dentro de um mesmo campo, visto que, do ponto de vista do tratamento musical que se pode dar a cada um desses domínios, freqüentemente o que mais os diferenciara será, talvez, uma questão de ênfase. Pensamos em ambos como encadeamento de ações ou enredos, narrados ou representados, cantados ou musicados, explícitos ou freqüentemente sugeridos, agrupados como apresentados nos subitens que se seguem:

a) gesto musical inflexional – que se define pelo sentido de pontuação, de entonação, de expressividade que empresta ao discurso musical. Aponta interrogações, afirmações, exclamações. O que melhor o define é sua intenção de aproximação do discurso musical com a entonação do discurso falado. Certas respirações ou certas pausas podem funcionar perfeitamente como vírgulas ou como o tempo de pensamento de quem conversa, ainda quando não haja um texto (Ex. 30). Certas cadências afirmativas ou suspensivas, certos adiamentos no perfil melódico, certos descompassos rítmicos podem conferir ao discurso musical uma extrema proximidade com o discurso (narrativo, coloquial ou dramático) falado. Justapostos ao texto, tantos recitativos, em óperas, cantatas, tantos madrigais, tantas obras contemporâneas, tantas canções populares buscaram este caminho, que quase parece supérfluo apontarmos exemplos concretos. Mas vale lembrar o *Recitativo da Rainha da Noite* de Mozart, *Moro Lasso*, madrigal de Carlo Gesualdo di Venosa; *Sequenza* para voz humana, de Luciano Berio, *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg e, na música popular brasileira, o conjunto das canções do grupo Rumo.

b) O gesto musical integrado à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos:

Sua principal característica é a de estar a serviço do enredo. Seja quando sublinha certos fatos importantes, seja quando toma para si o papel de participante do cenário ou quando toma para si o próprio papel de narrar ou representar, a música estará

sempre, neste caso, condicionada pelos motivos do enredo, mais do que de seus próprios motivos.

A ópera é o exemplo mais extremo, na medida em que assume integralmente a co-participação do teatro e da música na feitura do espetáculo.

A música programática pode estar tão vinculada a um enredo quanto uma ópera, sem que ele seja explicitado em forma de texto literário. Mas é preciso que o programa seja um enredo e não um programa descritivo, quando estarmos no campo já discutido do gesto descritivo.

c) O gesto musical integrado à representação de um papel teatral

Aqui a principal característica é ajudar à caracterização de um personagem. Talvez este campo faça parte do gesto dramático ou talvez do gesto inflexional, ou talvez do gesto descritivo de situações psicológicas.

Mas quando o personagem assume seu papel cantando, um exemplo salta sobre todos e torna obrigatória a separação deste campo de todos os outros: *O Lamento da Ninfa* de Claudio Monteverdi. E isto porque o que a Ninfa canta, agenciando muitos dos tipos de gestos musicais elencados até aqui, é a própria forma de caracterização do personagem. Ela canta o personagem que é e se descreve: lamenta.

1.1.3.O uso gestual do silêncio

Uma vez colocado o problema do gestual na música, o momento que se segue neste trabalho será o de localizar se o SILÊNCIO se encaixa neles, e como se encaixa. É quase um trabalho de aplicação, com apresentação de exemplos. Optamos por este caminho em separado para maior clareza didática.

A) O silêncio como gesto musical sobre referência musical

a) Metalingüísticos – Na variação XIII das Variações Diabelli op. 120, Beethoven coloca a nu a pobreza do tema de Diabelli ao manter apenas o esqueleto harmônico do tema e o pulso da valsa (3-1). Tudo o mais é suprimido como supérfluo, sendo substituído por silêncios. Silêncios que comentam este supérfluo. Silêncios metalingüísticos (Ex. 31).

b) Conceituais – A obra *4' e 33"* de John Cage, já citada, cobre este campo com clareza. Mas todo o silêncio que o chamado Teatro Musical imprime a suas obras, deixando que apenas o Gesto (*latu sensu*) do intérprete sugerisse um ritmo, um tempo musical, reminiscências, foi também um claro exemplo do silêncio enquanto **Conceito**, como a obra *Pausa e Menopausa* de Gilberto Mendes, que alterna pequenos momentos de gente mexendo café em xícaras vazias (som) com uma enorme profusão de gestos faciais (silêncios).

B) O silêncio como gesto musical sobre referências não-musicais

a) O silêncio como gesto musical descritivo

a.1) de situações psicológicas: O exemplo é de G. Puccini, *Storiella d'Amore*, compassos 35 a 36, e sugere um momento de arrebatamento, seja com a história contada no livro que está sendo lido pelos protagonistas da canção, seja com a história dos próprios protagonistas. Um pouco de emoção, um pouco uma sensação física de arrebatamento (Ex. 32).

a.2) de situações visuais: *È questa vita un lampo*, de C. Monteverdi. Esta vida é um relâmpago (pausa) que ao aparecer, desaparece (Pausa). Somado aos ziguezagues que as vozes fazem quando cantam o texto, o início deste madrigal usa o silêncio para afirmar a imagem **visual** de um relâmpago, que desaparece rapidamente (Ex. 33).

a.3) miméticos – Aqui temos ao menos três grandes exemplos: no madrigal de John Willie *Alas, what hope of speeding* (Ex. 34), a melodia, fluente, do soprano se interrompe, preenchendo a palavra "sighing", assim como no madrigal *Piango, che amor* (Ex. 35) de Luca Marenzio a palavra "sospiro" aparece duas vezes, entremeada por um silêncio; outro exemplo antológico é o dos "hocchetus" (soluços) medievais, presentes em tantos motetes da época, mas presentes inigualavelmente na *Missa de Nôtre-Dame* de Guillaume de Machaut (Ex. 36).

b) Gestos musicais dramáticos e/ou narrativos

b.1) Inflexionais – Observando os três exemplos abaixo citados, verificamos o quanto, neste caso, a função do silêncio depende do contexto em que aparece.

Em Beethoven, no primeiro movimento, Allegretto, do *Quarteto* op. 135 (Ex. 37), as pausas que se situam no segundo tempo do segundo e quarto compassos parecem anunciar o caráter interrogativo que se fará claro no terceiro movimento na chave léxica que o precede: "Muss es sein?" "Es muss sein!" (Ex. 38). Também se observarmos o *Noturno* n.º 13 (op. 48 n.º 1) de F. Chopin, vamos sentir claramente inflexões de fala que dominam a melodia da mão direita (Ex. 39), na parte A, fortemente sublinhadas, nessa caracterização, pelas pausas.

b.2) Integrados à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos - Em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, a partir do compasso 58 (Ex. 40), os instrumentos imitam o avanço de cavalos; e as pausas, as paradas de espera. Daí em diante o narrador ocupa este espaço de silêncio dos instrumentos, mas a partir do

compasso 72, ele se cala, e o discurso narrativo é retomado a partir dos instrumentos e seus silêncios, até o compasso 87.

b.3) Integrados à representação de um papel teatral - Retomamos o exemplo empregado quando falávamos deste campo, referindo-nos à música em geral e não apenas aos silêncios. O *Lamento da Ninfa*, de Monteverdi. Ali o personagem emprega o silêncio como algo que ajuda a caracterizar o seu papel. As freqüentes interrupções de seu discurso ajudam à caracterização de um "Lamento", silêncios que, pontualmente, até possuem claramente outras funções - como poderá mostrar uma análise mais apurada - mas que no seu conjunto trabalham a favor do perfil do personagem (Ex. 41).

1.1.4. Conclusões sobre o uso do silêncio

Não pretendemos com este trabalho estabelecer uma taxionomia ou uma teoria dos usos do silêncio. São reflexões que nasceram em contato com o trabalho composicional e analítico. Não colocamos como exemplos trechos da *Missa Guaimi* por destinarmos à sua análise um espaço específico. No entanto, todo o estudo sobre o gesto e o silêncio está relacionado à composição, o que se poderá comprovar pela coincidência entre diversos exemplos e a citação destes como obras de contágio, na análise da composição.

Concluimos que o uso do silêncio está estreitamente relacionado às suas margens. Para além das funções do silêncio na música, há uma característica que parece possível de ser encontrada em qualquer silêncio (especialmente se total): ele pode ter uma característica atrativa ou repulsiva em relação às suas margens. Aqueles que repelem suas margens parecem estar reservados à ação da memória, com uma característica quase atemporal. Aqueles que atraem as margens parecem estar reservados à expectativa, ao domínio geral da ação, da próxima informação. Através da análise da função que determinado silêncio ocupa no discurso musical pode-se chegar ao domínio da expectativa, da calma, da memória, da ansiedade, tornando o não-som um dado tão importante como qualquer outro na criação e interpretação musicais.