



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Samuel Krahembuhl

Amen:
Sonoridades, Análises e Aportes Compositivos
na Música Religiosa Cristã Moderna

Amen:
Sounds, Analysis and Compositional Contributions
in Modern Religious Christian Music

Campinas

2024

SAMUEL KRAHEMBUHL

AMEM:

SONORIDADES, ANÁLISES E APORTES COMPOSICIONAIS
NA MÚSICA RELIGIOSA CRISTÃ MODERNA

AMEN:

*SOUNDS, ANALYSIS AND COMPOSITIONAL CONTRIBUTIONS
IN MODERN RELIGIOUS CHRISTIAN MUSIC*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção
do título de Doutor em Música, na área de
Música: Teoria, Criação e Prática.

*Thesis presented to the Arts Institute of the
University of Campinas in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Music, in the area of Music:
Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADORA: PROFA. DRA. DENISE HORTENCIA LOPES GARCIA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO
ALUNO SAMUEL KRAHEMBUHL, E ORIENTADO PELA
PROFA. DRA. DENISE HORTENCIA LOPES GARCIA

Campinas

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

K856a Krahembuhl, Samuel, 1980-
Amem : sonoridades, análises e aportes composicionais na música religiosa cristã moderna / Samuel Krahembuhl. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Denise Hortencia Lopes Garcia.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Simetria (Música). 2. Música sacra. 3. Liturgia. 4. Análise musical. 5. Composição musical. I. Garcia, Denise Hortencia Lopes, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Amen : sounds, analysis and compositional contributions in modern religious christian music

Palavras-chave em inglês:

Symmetry (Music)

Sacred music

Liturgy

Musical analysis

Musical composition

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Denise Hortencia Lopes Garcia [Orientador]

Tadeu Moraes Taffarello

Stéphan Olivier Schaub

Joêzer de Souza Mendonça

Lucas Zewe Uriarte

Data de defesa: 11-12-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

ODS: 4. Educação de qualidade

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4373-1095>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8140524413245085>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

SAMUEL KRAHEMBUHL

ORIENTADORA: PROFA. DRA. DENISE HORTENCIA LOPES GARCIA

MEMBROS

1. PROFA. DRA. DENISE HORTENCIA LOPES GARCIA
2. PROF. DR. TADEU MORAES TAFFARELLO
3. PROF. DR. STÉPHAN OLIVIER SCHAUB
4. PROF. DR. JOÉZER DE SOUZA MENDONÇA
5. DR. LUCAS ZEWE URIARTE

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 11.12.2024

in memoriam de Ruth Gemeinder Krahembuhl

Agradecimentos

À Deus, doador da vida, que me proporcionou chegar até aqui e me ensinou depender completamente dEle.

À minha querida esposa Camila e minhas filhas Nicole e Melissa por suportarem a minha ausência durante o período dos estudos.

À minha orientadora Profa. Dr. Denise Hortencia Lopes Garcia, por me aceitar como orientando e ter paciência comigo desde o início. Muito mais que seus ensinamentos, seu exemplo como pessoa falou mais alto.

Aos queridos professores Dr. Stéphan Olivier Schaub, e Dr. Tadeu Moraes Taffarello por terem compartilhado seus conhecimentos não só na qualificação, mas nas disciplinas lecionadas.

Aos prezados Dr. Joêzer de Souza Mendonça e Dr. Lucas Uriarte, por terem aceitado participar da banca examinadora por ocasião da defesa. Igualmente aos queridos Dr. Jetro Meira de Oliveira, Dr. Igor Leão Maia, e Dr. Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira, por terem aceitado o convite como suplentes.

Resumo

A pesquisa empreendida teve como objetivo principal investigar as características distintivas da música religiosa cristã e, mais especificamente, analisar como o termo Amém se manifesta nesse contexto. A partir de uma revisão bibliográfica aprofundada sobre a música sacra, a pesquisa buscou contextualizar a expressão *Amen*, de origem hebraica, e compreender sua utilização na música cristã. O vocábulo foi escolhido como ponto de partida devido à sua rica história e significado profundo nas tradições judaica e cristã. A análise demonstrou que *Amen* transcende sua função como uma simples afirmação de concordância, desempenhando um papel fundamental na estruturação musical das composições sacras. Sua presença em cânticos, orações e práticas litúrgicas reforça sua importância como um elemento unificador e de afirmação da fé. A pesquisa também investigou a relação entre a música sacra e o espaço litúrgico. A distinção entre a música *in templum* (dentro do templo) e *extra templum* (fora do templo) revelou a importância de considerar o contexto espacial e as características acústicas de cada ambiente na análise da música sacra. Essa distinção permite identificar elementos específicos que compõem a música sacra, como a relação com o texto litúrgico, o público-alvo e as cerimônias religiosas. Além disso, a pesquisa propôs uma possível classificação para a música cristã, dividindo-a em música religiosa e música sacra. A música religiosa, embora relacionada a assuntos espirituais, não estaria diretamente ligada à liturgia eclesial, enquanto a música sacra seria aquela composta para ser utilizada em contextos litúrgicos. As análises de obras representativas Amém de Almeida Prado, *Amen de la creation* de Visions de l'*Amen* de Olivier Messiaen, *Amen* de Henryk Górecki e *Stabat Mater* de Arvo Pärt, vieram corroborar com o estudo das aplicabilidades de recursos composicionais na música religiosa, como o uso do silêncio como forma de retórica musical, uso de simetrias e proporcionalidades, e criação do material musical com significância religiosa. As obras *Revelation* e *Veni, Domine Jesu* deste pesquisador serviram como comprovação e experimentação desses elementos. Os resultados desta pesquisa podem contribuir para o avanço dos estudos sobre a música sacra cristã, proporcionando novas perspectivas para a análise e interpretação de obras musicais religiosas.

Palavras-chave: Música Religiosa; Música Sacra; Liturgia; Análise musical; Composição Musical.

Abstract

The research aimed to investigate the distinctive characteristics of Christian religious music and, more specifically, to analyze how the term "Amen" manifests itself in this context. Through an in-depth bibliographic review, the research sought to contextualize the expression "Amen," of Hebrew origin, and understand its use in Christian music. The term was chosen as a starting point due to its rich history and significant meaning in both Jewish and Christian traditions. The analysis demonstrated that "Amen" transcends its function as a simple affirmation of agreement, playing a fundamental role in the musical structure of sacred compositions. Its presence in hymns, prayers, and liturgical practices reinforces its importance as a unifying element and affirmation of faith. The research also investigated the relationship between sacred music and liturgical space. The distinction between music "in templum" (within the temple) and "extra templum" (outside the temple) revealed the importance of considering the spatial context and acoustic characteristics of each environment in the analysis of sacred music. This distinction allows for the identification of specific elements that compose sacred music, such as the relationship with the liturgical text, the target audience, and religious ceremonies. Additionally, the research proposed a possible classification for Christian music, dividing it into religious music and sacred music. While religious music, although related to spiritual matters, would not be directly linked to ecclesiastical liturgy, sacred music would be composed for use in liturgical contexts. The analyses of representative works *Amém* by Almeida Prado, *Amen de la creation* from *Visions de l'Amen* by Olivier Messiaen, *Amen* by Henryk Górecki and *Stabat Mater* by Arvo Pärt corroborated the study of the applicability of compositional resources in religious music, such as the use of silence as a form of musical rhetoric, the use of symmetries and proportions, and the creation of musical material with religious significance. The compositions "Revelation" and "Veni, Domine Jesus" by this researcher served as proof and experimentation of these elements. The results of this research can contribute to the advancement of studies on Christian sacred music, providing new perspectives for the analysis and interpretation of religious musical works.

Keywords: Religious Music; Sacred Music; Liturgy; Musical Analysis; Musical Composition.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Sinótese epistemológica.....	39
Figura 2 - Seção I.....	46
Figura 3 - Seção II.....	46
Figura 4 - Seção III.....	47
Figura 5 - Estrutura Seção I.....	47
Figura 6 - Estrutura Seção II.....	47
Figura 7 - Estrutura Seção III.....	48
Figura 8 - Estrutura formal por número de compassos.....	48
Figura 9 - Estrutura formal em tempo (segundos).....	49
Figura 10 - Curva de Loudness geral.....	49
Figura 11 - Cl 1 nos blocos acórdicos em A, B, D, J e I.....	51
Figura 12 - Caminhos harmônicos em N.....	51
Figura 13 - Cl 1 no tema recorrente.....	52
Figura 14 - Esboço do tema com esquema intervalar.....	52
Figura 15 - Fragmentos temáticos em K.....	52
Figura 16 - Compassos 48 a 54.....	53
Figura 17 - Esboço intervalar temático em K.....	53
Figura 18 - Blocos acórdicos e conjuntos em B e J.....	54
Figura 19 - Acorde PSI em Cartas Celestes I.....	55
Figura 20 - Acorde PSI em Cartas Celestes.....	55
Figura 21 - Acorde PSI meio tom abaixo.....	56
Figura 22 - Conjuntos em M, N e O.....	57
Figura 23 - Curva de Loudness.....	64
Figura 24 - Espectrograma.....	65
Figura 25 - Análise melódica do escopo.....	65
Figura 26 - Estrutura de divisão em duas partes.....	66
Figura 27 - Ritmos não retrogradáveis.....	68
Figura 28 - Ritmos retrogradáveis simétricos.....	68
Figura 29 - Acordes sequenciais no Piano I.....	70
Figura 30 - Simetrias nas formações intervalares e utilização de modos.....	72
Figura 31 - Eixos de Simetria.....	72
Figura 32 - Possibilidades de combinação entre i, ii e iii da mão dir. e esq.....	73
Figura 33 - Tema da Criação em <i>Amen de la Création</i> (MESSIAEN, 1950).....	74
Figura 34 - Tema da criação em <i>Amen de l'agonie de Jésus</i> (MESSIAEN, 1950).....	75
Figura 35 - Tema da Criação em <i>Amen des Anges</i> (MESSIAEN, 1950).....	75
Figura 36 - Tema da Criação em <i>Amen de la consomation</i> (MESSIAEN, 1950).....	75
Figura 37 - Formações triádicas utilizadas do Modo 2.....	76
Figura 38 - Formações triádicas utilizadas do Modo 7 - I.....	76
Figura 39 - Formações triádicas utilizadas do Modo 7 - III.....	76
Figura 40 - Sequência dos acordes e modos do Tema da Criação.....	77
Figura 41 - Parcimônia entre as tríades e seus modos.....	77
Figura 42 - Modos e funções do segundo tema.....	78
Figura 43 - Picos de Frequência Seção A.....	83
Figura 44 - Picos de Frequência seção B e Coda.....	84
Figura 45 - Movimentação em A1-a.....	86
Figura 46 - Camadas e Sobreposições.....	86
Figura 47 - Movimentação das Vozes em A1.....	87
Figura 48 - Movimentação de Vozes em A2.....	87

Figura 49 - Movimentação de Vozes em B1	88
Figura 51 - Síntese de movimentação de vozes e pedais	89
Figura 52 - Modos Rítmicos Medievais.....	98
Figura 53 - 4 sílabas poéticas.....	98
Figura 54 - Duas sílabas poéticas.....	99
Figura 55 - Pendebat e Animam.....	99
Figura 56 - Stanza 1	100
Figura 57 - Stanza 2.	100
Figura 58 - Stanza 3.	100
Figura 59 - Stanza 4.	100
Figura 60 - Stanza 5.	101
Figura 61 - Stanza 6.	101
Figura 62 - Stanza 7.	101
Figura 63 - Stanza 8.	101
Figura 64 - Stanza 9.	101
Figura 65 - Stanza 10.	102
Figura 66 - Estruturação formal.....	103
Figura 67 - Picos de Frequência.....	104
Figura 68 - T-voice e M-voice nas cordas.....	105
Figura 69 - T-voice e M-voice nas vozes.....	105
Figura 70 - Espelhamento diatônico.	106
Figura 71 - Intermezzos 1 e 2.....	106
Figura 72 - Intermezzo 3.....	107
Figura 73 - Células c e d de maneira retrógrada.	107
Figura 74 - Esquema motivico e temático.....	108
Figura 75 - Intermezzo 2.	108
Figura 76 - Intermezzo 3.	109
Figura 77 - Escopo harmônico do início.	109
Figura 78 - Stanza 1.	111
Figura 79 - Stanza 2.	112
Figura 80 - Epífora 3, Stanza 3.	113
Figura 81 - Epífora 4, Stanza 4.	113
Figura 82 - Epífora 5, Stanza 4.	114
Figura 83 - Epífora 6, Stanza 5.	115
Figura 84 - Epífora 7, Stanza 6.	115
Figura 85 - Epífora 8, Stanza 7.	116
Figura 86 - Epífora 9, Stanza 7.	117
Figura 87 - Epífora 10, Stanza 8.	117
Figura 88 - Epífora 11, Stanza 9.	118
Figura 89 - Epífora 12, Stanza 10.	119
Figura 90 - Classificação de Shenton (2021) do Silêncio em Arvo Pärt.....	120
Figura 91 - Silêncio Estrutural em Stabat Mater.....	121
Figura 92 - Sobreposição rítmica.	150
Figura 93 - Sobreposição rítmica II.....	150
Figura 94 - Primeiro Anjo.	151
Figura 95 - Segundo Anjo.	152
Figura 96 - Terceiro anjo.....	153
Figura 97 - Quarto anjo.	154
Figura 98 - Quinto anjo.	155
Figura 99 - Sexto anjo.	156

Figura 100 - Sétimo anjo.....	156
Figura 101 - Relâmpagos.	158
Figura 102 - Vozes.	158
Figura 103 - Terremotos.....	158
Figura 104 - Forte chuva de granizo.	159
Figura 105 - Forte chuva de granizo, tímpanos.....	159
Figura 106 - Tema do primeiro anjo.	160
Figura 107 - Tema do segundo anjo.....	161
Figura 108 - Tema do terceiro anjo.....	162
Figura 109 - Tema do terceiro anjo (cont.).	163
Figura 110 - Contralto e tenor.	164
Figura 111 - Melodia Combinada (MC) entre soprano e contralto.....	166
Figura 112 - Segunda apresentação temática.	167
Figura 113 - Terceiro bloco temático.....	167
Figura 114 - Quarta apresentação temática.	168
Figura 115 - Coro sussurrando.	171
Figura 116 - MC entre baixo e tenor.	173
Figura 117 - MC entre Soprano e contralto.....	174
Figura 118 - Sobreposição de MC.	174
Figura 119 - Escopo de afinidades temáticas.	177
Figura 120 - Representação linear.....	178
Figura 121 - Tema Alef-men-num em Ouverture.	178
Figura 122 - Tema Alef-men-nun em Entreact.	179
Figura 123 - Frases embrionárias em Alpha and Omega.	180
Figura 124 - Temática na parte 12.	180
Figura 125 - Temática em Holy, Holy, Holy.	181
Figura 126 - Frases da parte 4.	181
Figura 127 - Frases Angel 1, 2 e 3.	182
Figura 128 - Melodia Sustentada (MS) na parte 6.	182
Figura 129 - Temas You Are Righteous.	183
Figura 130 - Temática da parte 9.	183
Figura 131 - Tema Alleluia.	183
Figura 132 - Temática parte 11.	184
Figura 133 - Modos criados em Ouverture e It's Done.	185
Figura 134 - Modos Híbridos em Alpha and Omega.	186
Figura 135 - Modos em Who Is and Who Are.	186
Figura 136 - Modos em Alleluia.	187
Figura 137 - PMI Justaposto na parte 3.	187
Figura 138 - Afinidades do PMI em Holy, Holy, Holy.	188
Figura 139 - PMI Justaposto na parte 5.	188
Figura 140 - Afinidades do PMI em The Patience oh the Saints.	188
Figura 141 - PMC por sobreposição.	189
Figura 142 - PMC por Sobreposição com modos híbridos.	190
Figura 143 - Blocos triádicos simultâneos na PMC.....	191
Figura 144 - Tensões nos blocos acórdicos.....	192
Figura 145 - Conjugações intervalares sem o uso de PMC ou PMI.	192
Figura 146 - Epíforas em Virtute Multa et Gloria.....	198
Figura 147 - Sonoridades e sobreposições em Novos Vero Caelos.....	200
Figura 148 - Epíforas entre os cps. 374 e 377.....	200
Figura 149 - Epíforas entre os compassos 394 e 397.....	201

Figura 150 - Estrutura formal na Suíte Veni, Domine Jesu.	204
Figura 151 - Rascunhos de Et ecce Venio.....	205
Figura 152 - Rascunhos de Vigilate Ergo.	206
Figura 153 - Rascunhos de Novos Vero Caelos.....	206
Figura 154 - Rascunhos de Quoniam ipse Dominus.....	207
Figura 155 - Rascunhos de Etiam Venio Cito.....	208
Figura 156 - Sequência Alef-men-nun (SAMN).....	210
Figura 157 - SAMN em Et ecce Venio.	210
Figura 158 - SAMN em Novos Vero Caelos.	211
Figura 159 - SAMN em Novos Vero Caelos (cont.).....	211
Figura 160 - SAMN anunciando a Tuba Dei.	212
Figura 161 - SAMN anunciando a Tuba Dei no cp. 445.....	212
Figura 162 – Conjugação intervalar da PMC em Virtute Multa et Glória.....	212
Figura 163 - Simultaneidade melódica da PMC em Vigilate Ergo.....	213
Figura 164 - PMC por justaposição em Et ecce Venio.	213

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. EPISTEMOLOGIA DA MÚSICA CRISTÃ NO CENÁRIO PÓS-MODERNO	23
2.1. Modernidade, Sacralidade e Secularidade pós Concílio Vaticano II (1962).....	24
2.2. Música nos Ritos Cristãos.....	30
2.2.1. In Templum ou Extra Templum.....	33
3. ANÁLISES REPRESENTATIVAS	42
3.1. AMÉM (1975) para Orquestra de Cordas, de Almeida Prado	42
3.1.1. Contextualização	42
3.1.2. Impressões da Escuta	45
3.1.3. Formas Estruturantes.....	46
3.1.4. Processos Construtivos	50
3.1.5. Discussão e Resultados	59
3.2. AMEN DE LA CREATION DE VISIONS DE L'AMEN (1943) PARA 2 PIANOS, DE OLIVIER MESSIAEN	60
3.2.1. Contextualização	60
3.2.2. Impressões da Escuta	63
3.2.3. Estruturas Formais	64
3.2.4. Aspectos de Proporcionalidades	66
3.2.5. Estruturas Intervalares e Caminhos Harmônicos	71
3.2.6. Discussão e Resultados	78
3.3. AMEN OP. 35 (1975) PARA CORO ACAPELLA DE HENRY GÓRECKI	79
3.3.1. Contextualização	79
3.3.2. Impressões da Escuta	81
3.3.3. Aspectos Formais e Estruturantes.....	82
3.3.4. Processos Criativos.....	85
3.3.5. Discussão e Resultados	91
3.4. STABAT MATER (1985) para 3 vozes e 3 instrumentos de cordas, de Árvo Pärt....	92
3.4.1. Contextualização	92
3.4.2. Impressões preliminares da Escuta.....	94
3.4.3. Estruturas Formais e Relação Texto-música	95
3.4.4. Processos criativos e proporcionalidades tintinabulares	104
3.4.5. Epíforas	111
3.4.6. Silêncio e Introspecção.....	119
3.4.7. Discussão e Resultados	121
4. ABRANGÊNCIA E APLICABILIDADE DE RECURSOS COMPOSICIONAIS NA MÚSICA RELIGIOSA CRISTÃ.	123
4.1. Simetrias e proporcionalidades.....	123
4.2. Retórica Musical	126
4.3. Relação texto e música	129
4.4. Aplicabilidade Litúrgica.....	130
4.5. Conceção sonora e Credo.....	132
4.6. Silêncio, Introspecção e Clímax	133

4.7.	Espaços Acústicos e Discurso Sonoro	135
5.	MEMORIAL DESCRITIVO E PROCESSOS CRIATIVOS	139
5.1.	<i>Revelation (2021)</i> para Coro, solistas e orquestra de <i>S. Krähenbühl</i>	139
5.1.1.	Textos e Retórica.....	141
5.1.2.	Ferramentas criativas.....	177
5.2.	<i>Veni, Domine Jesu (2024)</i> Suíte para Coro, Órgão e Orquestra de <i>S. Krähenbühl</i>	193
5.2.1.	Textos e Retórica.....	195
5.2.2.	Estrutura formal	203
5.2.3.	Concepção Criativa.....	204
6.	CONCLUSÃO	215
7.	REFERÊNCIAS	219
8.	APÊNDICE	228

1. INTRODUÇÃO

Amen. Tal expressão tem sido utilizada desde os tempos bíblicos como um elemento atrelado à religiosidade teísta cristã. Embora não seja uma parte constituinte litúrgica musical presente nos ritos religiosos cristãos, ela está presente em diversos elementos, incluindo sua utilização em trechos musicais, bem como em obras desanexadas.

Apesar de sua multiplicidade de utilizações a palavra *Amen* tem sido associada a um acrograma das letras hebraicas *Alef*, *men* e *nun*, iniciais de *Elohim* (Deus), *Melech* (Rei) e *Neeman* (Fiel), formando a frase 'Deus, Rei Fiel' ou 'Deus é Rei Fiel'. (FILGUEIRAS, 2020, p. 1).

Para Moreno (2018), as letras *Alef*, *men* e *nun*, do alfabeto hebraico, que formam a palavra *Amen*, são um acróstico da frase *El melech neemam* que significa: Deus meu Rei é fiel.

A guematria (método hermenêutico de análise das palavras bíblicas em hebraico, atribuindo um valor numérico definido a cada letra) da palavra *Amen* é 91, sendo: Alef = 1, Mem = 40, Num = 50. Este valor (91) também é a soma de dois dos principais nomes de Deus no Torah: IHVH = 26, Adonai = 65. (MORENO, 2018)

O termo proliferou em todo o espectro cultural da humanidade através da difusão do Cristianismo e em menor grau no Islamismo. Desempenha funções litúrgicas e comunicativas. (AGANA, 2019)

A palavra *Amen*, possui desde sua origem hebraica pelo menos três utilizações: (1) Em inícios de declarações, (2) de maneira desanexada, de acordo com a situação (3) uso em finalizações de aplicações litúrgicas. (AGANA, 2019). Seu emprego na música sacra geralmente sugere que este último significado litúrgico tenha sido aplicado.

Uso Tradicional e Contemporâneo Cristão:

Nas igrejas protestantes tradicionais, o termo *Amen* serve principalmente como uma conclusão e um marcador de verdade do evangelho, exclamado pela congregação. As igrejas pentecostais expandiram seu uso para incluir funções

como comunhão fática¹ e um marcador de poder, refletindo um estilo de adoração mais dinâmico e interativo (MBAKOP, 2018). No culto cristão contemporâneo, *Amen* é visto como uma palavra rica que comunica aprovação, confirmação e apoio, além de ser apenas uma observação conclusiva (AGANA, 2019).

Variações Culturais e Linguísticas:

O termo *Amen* também é utilizado em diferentes culturas e religiões, por vezes aparecendo com outras grafias, mas quase sempre com significado semelhante. Por exemplo, na língua Okun, Amém é traduzido como Ase, que é usado para afirmar o poder de fazer as coisas acontecerem e produzir mudanças. Tanto no Antigo quanto no Novo Testamento, *Amen* é usado no final de discursos, orações e cartas para significar concordância e afirmação. Esse uso é espelhado nas práticas cristãs contemporâneas, onde é usado intermitentemente durante sermões para mostrar concordância. (OLUPINYO, 2021). Dessa forma, o termo *Amen* ocupa um lugar significativo em vários contextos religiosos e culturais, servindo como um marcador de verdade, concordância e afirmação.

Embora sua função principal permaneça consistente, seu uso pode variar, refletindo a natureza dinâmica das práticas de adoração e expressões culturais. Nas igrejas protestantes tradicionais, o termo mantém seu papel tradicional, enquanto nas igrejas pentecostais adquiriu funções adicionais. Em diferentes culturas também continua a desempenhar um papel crucial nas afirmações religiosas e sociais (Ibid.).

Por se tratar de uma expressão extensamente utilizada entre os cristãos, historicamente falando, saímos em busca de um repertório musical que compreendesse o vocábulo, seja no próprio título da obra, ou na importância dada pelo compositor no seu manuseio criativo. Procuramos também abranger diferentes gêneros, tanto em envergadura, quanto em característica.

Entretanto, para entender a abrangência do conceito de *Amen* e sua aplicabilidade na música, foi indispensável buscar uma compreensão do que venha a ser música religiosa.

¹ Couto (2017) define comunhão fática, dentre várias usabilidades, como sendo a comunicação espontânea do dia a dia.

A música sacra, por séculos, desempenhou um papel central na vida religiosa e cultural da humanidade. Sua função litúrgica, sua capacidade de evocar o sagrado e de unir comunidades em torno de crenças comuns, a tornaram um dos mais ricos e complexos fenômenos artísticos da história. Desde os primeiros compositores eclesiásticos franceses na idade média, passando pelo renascimento e barroco europeu, sendo replicado mais tarde em outros continentes, o principal segmento à qual estes embasavam suas composições era a música litúrgica.

Nos séculos XVII e XVIII a figura do *Kapellmeister* - geralmente um compositor que tocava instrumentos de teclado ou o violino na função de *Konzertmeister* (GOMES, 2012), estava associada à música sacra religiosa executada nas capelas e na igreja, mesmo que patrocinado muitas vezes por algum monarca.

Vários compositores possuíam uma relação muito próxima com a religião, expressando isso em suas criações musicais.

O compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), marcado por uma sólida erudição teológica, utilizava suas obras musicais como um canal para expressar suas convicções religiosas. Em suas cantatas, por exemplo, era comum encontrar inscrições em latim como *JJ*, acróstico de *Jesu, juva* (Jesus, ajuda), demonstrando sua busca por orientação divina. A expressão *SDG* representando *solī Deo gloria* (glória somente a Deus), presente em diversas de suas composições, revela sua crença em Deus. A inscrição *INJ*, iniciais de *in nomine Jesu* (em nome de Jesus), encontrada no início de seu *Clavier-Büchlein*, dedicado a Wilhelm Friedemann, reforça ainda mais a importância da religião em sua vida e obra. (STOLBA, 1998)

Franz Joseph Haydn (1732-1809) também considerava seu talento musical como um dom divino, e incluía a expressão *In nomine Domini* (Em nome do Senhor) no início e a expressão *Laus Deo* (Graças a Deus) ao final de suas composições. (Idem)

Já o compositor Felix Mendelsson Bartholdy (1809-1847) explorou a religiosidade em suas obras de uma maneira mais abrangente. De acordo com Rosen (1996) ele fazia o ouvinte sentir como se a sala de concertos se transformasse em uma igreja. Além de sua música coral, outras obras de

concerto também evocavam a sacralidade, como sua sinfonia n. 5 feita em homenagem aos 300 anos da Igreja Luterana. (PINHEIRO & MENEZES, 2019)

No entanto, com as transformações sociais e culturais ocorridas nos séculos XX e XXI, a produção musical sacra experimentou mudanças significativas, suscitando questionamentos sobre sua natureza, sua função e seu lugar na contemporaneidade e muitas vezes caindo em desuso em sua utilidade litúrgica, como observou o célebre compositor Igor Stravinsky:

Se a Igreja foi ou não a patrocinadora mais sábia – e acho que foi: nela se cometeram menos pecados musicais – pode-se discutir, mas é certo que foi a mais rica em formas musicais. Como nos tornamos mais pobres sem os serviços religiosos com música, sem as Missas, as Paixões, as cantatas segundo o calendário dos protestantes, sem os motetes, e os concertos sacros e as vésperas, e tantos outros. Essas não são meras formas mortas, mas partes de um espírito musical **que saiu de uso**. (STRAVINSKY apud PINHEIRO & MENEZES, 2019, p. 114 – Grifo Nosso)

Entretanto a pós-modernidade do final do século XX, apesar de uma relativa indiferença e relativismo a questões relacionadas com o existencial, tem propiciado que certos artistas expressem em linguagem artística e com sensibilidade, suas inquietudes espirituais, e que “olhem para os templos cristãos e seus santos como uma estimulante possibilidade e promissor suporte de algo novo” (RASO, 2014, p. 63).

Alguns compositores do séc. XX e XXI possuíam uma íntima ligação com a religiosidade, refletindo isso em suas produções musicais. Dentre os quais destacamos Olivier Messiaen (1908-1992), Almeida Prado (1943-2010), Henryk Górecki (1933-2010) e Arvo Pärt (1935) que serão objeto de análise nesta pesquisa.

Messiaen foi considerado tanto teólogo quanto músico. Sua fé católica foi refletida em praticamente toda sua produção composicional. Basicamente seus conceitos de tempo e eternidade, no âmbito teológico, são provenientes de três fontes: as escrituras bíblicas, Santo Agostinho de Hipona (354-430) e São Tomás de Aquino (1225-1274). No prefácio de seu *Quatuor pour la fin du temps* (1941), Messiaen cita Apocalipse 10, 1-7. (PINHEIRO & MENEZES, 2019). Em nossa análise que faremos do primeiro movimento de *Visions de L'Amen* (1943) para 2

pianos, veremos como o compositor incorpora elementos da religiosidade em sua concepção criativa.

A religiosidade de Almeida Prado se deu através de uma experiência mística que lhe deixou uma profunda impressão. A partir de então, várias de suas composições passariam a refletir elementos judaicos-cristãos. A amizade dele com o padre Amaro Cavalcanti de Albuquerque fez com que ele se aproximasse da música de Messiaen, de quem foi aluno em Paris entre os anos 1969 e 1973. (PINHEIRO, 2016).

Já a música de Arvo Pärt é tida como “uma mistura contemporânea do nordeste da Europa, de música medieval, cânticos da Igreja Ortodoxa e minimalismo” (COBUSSEN, 2008, p. 111). Ele discorre sua religiosidade cristã no estilo que ele mesmo intitulou *Tintinnabuli*, como veremos na análise de seu *Stabat Mater* (1985) para 3 vozes e 3 instrumentos de cordas.

Henryk Górecki a partir dos anos 70 se aproxima mais do conceito minimalístico, percorrendo o mesmo caminho do estoniano Arvo Pärt. Ele retrata em suas composições elementos intensamente espirituais a partir de então, através de fragmentos bíblicos, textos de salmos, e ferramentas composicionais (TROCHIMCZYK, 2012). Veremos alguns desses aspectos na análise de *Amen op. 35* (1975) para coro *acapella*.

Esta pesquisa tem como intuito investigar as especificidades da música sacra cristã moderna, com foco nas sonoridades, nos processos criativos e nos aportes que os compositores contemporâneos têm dado a esse gênero musical. Dessa forma, visamos também realizar uma investigação epistemológica do termo Música Sacra, contextualizando-o na atualidade. Além disso, buscaremos analisar de forma aprofundada obras representativas desse gênero, identificando particularidades em seus recursos composicionais. Por fim, o trabalho culminará na elaboração de um memorial descritivo detalhado dos processos criativos das obras *Revelation* (2021) e *Veni, Domine Jesu* (2024), composições deste pesquisador, com o objetivo de contribuir para o conhecimento e compreensão da música sacra contemporânea.

A pergunta central que norteia esta investigação é: quais são as características distintivas da música religiosa cristã a partir do séc. XX e como ela se relaciona com as ferramentas composicionais independente de sua conexão com o sagrado?

Além desse questionamento, outras indagações foram fundamentais para instigar essa investigação: quais seriam, se é que existem, as distinções no processo composicional entre a música sacra e a não sacra? De que maneiras o ambiente para o qual foi composto, sua acústica, seu público, e seu propósito influenciam no processo criativo? Existem afinidades e/ou disparidades entre a música sacra litúrgica e a não litúrgica? Que relações poderia haver entre credo/convicções religiosas e a maneira de compor?

Para tentar responder essas questões, a presente pesquisa adotará uma abordagem metodológica multifacetada para investigar a música sacra dentro do contexto cristão, abrangendo as tradições católica, protestante e ortodoxa. Inicialmente, será realizada uma revisão bibliográfica aprofundada, visando discutir e conceituar a música sacra sob uma perspectiva epistemológica. Em seguida, o estudo se aprofundará na análise musical de quatro obras emblemáticas: *Amém* (1975) de Almeida Prado, *Visions de L'Amen* (1943) de Olivier Messiaen, *Amen* op. 35 (1975) de Henry Górecki e *Stabat Mater* (1985) de Arvo Pärt. Para tanto, serão empregadas diversas ferramentas analíticas, tais como a teoria dos conjuntos (Forte, 1977; Straus, 2013), análise espectral utilizando o software *Sonic Visualizer*, análise intervalar com base em proporcionalidades utilizando *Sibelius Ultimate* e *Pro Tools*, análise harmônica baseada em simetrias intervalares e fragmentos da harmonia funcional e teoria Neo-Riemanniana, além da análise de densidade textural (Berry, 1987). Essa combinação de métodos permitirá uma análise profunda e abrangente das obras, revelando suas particularidades estilísticas e contribuindo para o entendimento da linguagem musical da música sacra contemporânea.

Através de uma abordagem interdisciplinar, que combina elementos da musicologia, da teoria musical e dos processos criativos, serão investigados aspectos como a linguagem composicional, a relação entre texto e música, a relação litúrgica e a influência de diferentes contextos religiosos na criação musical.

Iniciaremos o capítulo 1 com um estudo epistemológico do termo Música Sacra no cenário pós-moderno, em que abordaremos aspectos concernentes à Sacralidade e Secularidade na Modernidade pós Vaticano II de 1962. Finalizaremos o capítulo nos debruçando também sobre a questão dos ritos cristãos.

As obras separadas para análise no capítulo 2 foram escolhidas tendo em vista sua afinidade com o termo *Amen* bem como sua importância no repertório religioso cristão. Procuramos abranger tanto a música instrumental quanto a vocal, de forma que pudéssemos englobar aspectos criativos e sua relação com o texto, assim como as peculiaridades de elementos composicionais das obras instrumentais.

Dividimos o capítulo 2 da seguinte forma, na ordem em que foi disposta: **(1) instrumental** – Amém (1975) para Orquestra de Cordas, de Almeida Prado; *Visions de L’Amen* (1943) para 2 pianos, de Olivier Messiaen. **(2) Vocal** – *Amen* op. 35 (1975) para coro *acapella*, de Henryk Górecki; *Stabat Mater* (1985) para 3 vozes e 3 instrumentos de cordas, de Arvo Pärt.

Com exceção de *Stabat Mater*, de Pärt, que pode ter uma associação litúrgica, as demais peças não foram concebidas para pertencer a algum tipo de liturgia dentro ou fora do ambiente eclesiástico. Dessa forma, de acordo com a proposta classificatória apresentada no capítulo 1, as três primeiras peças se enquadrariam como música religiosa, enquanto *Stabat Mater* poderia ser entendida como religiosa sacra.

No capítulo 3 examinaremos a importância de alguns dos elementos das análises na visão de alguns musicólogos e na perspectiva deste pesquisador. Trataremos também da aplicação destas ideias em composição de música religiosa cristã. Dentre os tópicos que serão estudados estão: simetrias e proporcionalidades, concepção sonora e credo, silêncio introspecção e clímax, espaços acústicos e discurso sonoro.

Já no último capítulo faremos uma descrição dos processos criativos de duas obras deste pesquisador: *Revelation* para Coro, Solistas e Orquestra (2021) e *Veni Domine Jesu* para Coro, Órgão e Orquestra (2024) visando estabelecer conexões entre os procedimentos composicionais dessas peças e sua proximidade para com os elementos religiosos cristãos abordados no decorrer da pesquisa.

A relevância desta pesquisa reside na necessidade de se compreender a música sacra contemporânea como um fenômeno complexo e multifacetado, que exige uma análise cuidadosa e aprofundada. Além disso, este trabalho contribuirá para o enriquecimento dos estudos sobre a música religiosa e sacra,

oferecendo novas perspectivas e insights sobre um campo de pesquisa que talvez seja ainda pouco explorado.

2. EPISTEMOLOGIA DA MÚSICA CRISTÃ NO CENÁRIO PÓS-MODERNO

Mesmo atravessando intensas transformações e inúmeros debates, perpassando diferentes concepções e múltiplas crenças, a música sacra cristã sobreviveu por séculos, e ainda permanece em destaque, independentemente da cultura, etnia ou localização.

No entanto o que seria música sacra? É possível estabelecer uma definição? A conceituação desses elementos, ou a tentativa de se chegar a tal, já seria por si só tendenciosa, visto que percorre nossas perspectivas e vivências. Para se chegar, porém, a uma reflexão sobre sacralidade neste trabalho precisamos elucidar, através da visão de alguns autores, traços delineadores do que venha ser música sacra para não correremos o risco de sermos generalistas.

Pärt (2014) menciona a alma humana como sendo a mais sensível, e depois disso a voz. E nesse sentido o compositor seria ele mesmo um instrumento musical, e simultaneamente ele é quem tocaria este. Através da música o compositor pode verificar se seu instrumento está afinado.

Dessa forma a arte sacra, na qual a música se insere, presumidamente teria o artista e suas conexões com o transcendental como ponto de partida nos processos ritualísticos atrelados à sacralidade.

Em contrapartida Stefani (2006) argumenta que o sacro não pode ser definido como sendo proveniente de uma orientação transcendente, mas sim derivado de uma cosmovisão.

A música sacra precisa ser redefinida como uma mistura integrada das características dos estilos transcendente e imanente. [...] Associações culturais, ao invés de fatores estilísticos, poderiam se tornar meios legítimos de julgar sua adequação (STEFANI, 2006, p. 210)

Pelo dicionário, arte sacra seria tudo aquilo que é relativo à religião e aos rituais religiosos, de teor religioso. (SACRO, 2019) Por essa definição, Marques (2018) associa arte sacra como sendo “qualquer manifestação artística atrelada a qualquer denominação religiosa.” (p. 19). Burckhardt (2004) antes disso já argumentou que “nenhuma categoria de arte pode ser definida como sagrada a menos que também sua forma reflita a visão espiritual característica da religião

da qual provém” (p. 18). Para Swain (2016), o termo ‘música sacra’ é vazio de significado ou mesmo redundante, sendo que para algumas comunidades toda a produção cultural já traz consigo o referencial religioso. Ou seja, seria impossível dissociar a música de sua sacralidade inerente.

As culturas citadas por Swain (2016) dentro do aspecto mencionado incluem o Islã, o Budismo Theravada, o Hinduísmo Hindustâni e Karnático e alguns segmentos do cristianismo primitivo. Contudo, podemos incluir nessa lista outras mais, como o judaísmo e mesmo algumas ramificações do catolicismo. Nossa abrangência para esta pesquisa, entretanto, será a música sacra cristã, pela experiência e vivência deste pesquisador neste segmento, ressaltando ainda o desejo de refletir um olhar crítico imparcial sobre o tema.

Dessa forma este capítulo propõe-se a discorrer sobre a temática das sacralidades e ritos na música cristã² no contexto do modernismo e pós-modernismo dos séculos XX e XXI, apontando diferentes comportamentos da música em elementos ritualísticos dentro e fora do ambiente físico da igreja, mas de maneira corrente no que chamamos de música sacra. O intuito dessa discussão preliminar é contextualizar as análises representativas que serão apresentadas no próximo capítulo deste trabalho.

2.1. MODERNIDADE, SACRALIDADE E SECULARIDADE PÓS CONCÍLIO VATICANO II (1962)

Partindo do pressuposto da relação entre a arte sacra, religião e ritos sagrados, já discutidos acima, a secularização, em contrapartida, teria uma influência direta sobre ambos os elementos. Ela reiteradamente esteve presente atuando e influenciando culturas alusivas à arte sagrada, incluindo a música, por conseguinte. E de acordo com Carvalho (2014), o sagrado e o secular são categorias instáveis, “construídas e reconstruídas por agentes e instituições em um processo constante de negociação de sentidos.” (p. 7). Esse fenômeno se intensificou no último século, como veremos adiante.

² Incluiremos no termo ‘Cristão’ os católicos e protestantes. Embora muitos elementos que serão aqui levantados possam também aferir-se à música judaica por afinidade.

A idade moderna, segundo o papa João Paulo II (1999), levou progressivamente a uma separação entre o mundo da arte e o da fé no que diz respeito ao menor interesse de muitos artistas por temas religiosos. Porém, a igreja católica romana, de acordo com o pontífice, continuou nutrindo grande apreço pelo valor da arte pela sua coligação com o aspecto religioso: “Até mesmo nas condições de maior separação entre a cultura e a Igreja, é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa.” (JOÃO PAULO II a, 1999)

De acordo com Marques (2018), na sociedade moderna a religião tem sido questionada e deixada de lado. “Os progressos tecnológicos e a exaltação do empirismo e do método científico fizeram impugno à qualidade metafísica, mística e religiosa das coisas.” (MARQUES, 2018, p. 27). Portanto, a humanidade ocidental, a partir do Séc. XX, ao passar por diversas revoluções, mudou de uma condição sacra para uma condição secular³. (BERGER, 1981).

Na primeira metade do século XX as *Avant-gardes* europeias, com seus ideais estéticos inovadores, declinaram da tradição artística. Em contrapartida, na igreja católica romana, o papa Pio X impôs medidas conservadoras no *motu proprio*, que de certa forma visava resgatar prerrogativas do Concílio de Trento do séc. XVI, bem como da encíclica *Annus Qui Hunc* (1794) de Bento XIV. Já na segunda metade do século XX houve uma renovação católica com o mundo moderno, a partir do Concílio Vaticano II, onde as medidas restritivas de Pio X foram ignoradas nos documentos *Sacrossanctum Concilium* (1963) e *Musicam Sacram* (1967), que previam “uma conduta muito mais aberta e atenta às novas linguagens do mundo Contemporâneo.” (MARQUES, 2018, p. 80)

Fato a considerar ainda é como a secularização esteve também presente na estética da religião moderna, e no que concerne à música consequentemente, como um objeto de influência externa à fé e à arte sacra, e por vezes associada a classes sociais. “A secularidade sempre desafiou e influenciou o som sagrado, seja na forma dos desejos estéticos da realeza ou através da imposição do *status quo* litúrgico pelos gostos musicais da burguesia.” (HOFFMAN & WALTON, 1992, p. 390)

³ Esse movimento tende a se inverter no séc. XXI, com um amplo crescimento da cultura evangélica, especialmente nos países latino-americanos.

Mesmo que a secularidade tenha se transformado em um aspecto presente e influenciador na música sacra moderna, o que a caracteriza como sendo sagrada, e o distingue do secularismo, segundo Marini (2003), é sua ligação com o rito:

Para que uma canção seja sagrada, ela deve possuir não apenas conteúdo de crença, mas também intenção e forma ritual. O ritual é a condição de desempenho definidora para o canto sagrado, assim como o conteúdo mítico é sua condição cognitiva definidora. (MARINI, 2003, p. 7)

Num aspecto mais abrangente, e que envolve também os ritos, Vergote (1974) faz uma distinção entre sacralidade religiosa e pré-religiosa. A sacralidade pré-religiosa seria definida como uma experiência espiritual com o transcendente, imanente ao homem, pré-ritualístico. A sacralidade religiosa, por sua vez, seria a expressão concreta dessa experiência pré-religiosa através de símbolos e atos ritualísticos. Schalz (1977) sustenta, em contrapartida, que a secularização atua somente no plano da sacralidade religiosa, e a sacralidade pré-religiosa estaria isenta de secularidades.

Os ritos religiosos tornam-se dessa forma um elemento fundamental na pormenorização da música sagrada, indispensável na sua categorização como tal:

A música da igreja, quando analisada através das lentes da performance ritual, pode ser vista como um ensaio corporificado do sagrado. Por causa de suas muitas possibilidades rituais, a música ajuda a incorporar a própria crença. Esses processos de incorporação acontecem por meio da participação (STEUERNAGEL, 2021, p. 62 [tradução nossa])⁴

O Concílio Vaticano II, realizado entre 1962 e 1965, foi um evento histórico na história da Igreja Católica que teve um grande impacto na relação entre modernidade, sacralidade e secularidade. Durante o concílio, a Igreja Católica buscou se adaptar às mudanças sociais e culturais da época, incluindo o

⁴ “Church music, when analyzed through the lens of ritual performance, can be seen as an embodied rehearsal of the sacred. Because of its many ritual affordances, music helps to embody belief itself. These processes of embodiment happen through participation (...)”. (STEUERNAGEL, 2021, p. 62)

surgimento da sociedade secular e o declínio da influência religiosa na vida pública.

De acordo com as argumentações aqui levantadas, podemos definir sacralidade como sendo a dimensão espiritual e religiosa da vida humana, que é considerada sagrada e merecedora de respeito e devoção. O Concílio Vaticano II buscou valorizar essa sacralidade e aprofundar a relação entre a fé e a vida cotidiana, através de uma maior participação dos fiéis nas missas e a tradução da liturgia para as línguas vernáculas.

Antagonicamente a secularidade poderia ser entendida como a separação entre a esfera religiosa e a esfera pública, onde a religião não tem influência na vida pública. O Concílio Vaticano II reconheceu a importância da laicidade e do respeito à liberdade religiosa, mas também enfatizou a importância da fé na vida pública e o papel da Igreja na sociedade.

Para Sanchez (2017), a modernidade, que pode ser entendida como um movimento cultural e histórico, traz consigo um conjunto de valores e ideias que se opõem a tradição e busca a razão, a ciência e a tecnologia como meios para aperfeiçoamento humano. O Concílio Vaticano II se deu conta da necessidade de a Igreja católica se adaptar às mudanças sociais e culturais que ocorriam, e buscou encontrar um meio-termo entre a tradição e a modernidade:

A modernidade levou a Igreja Católica a reconhecer que a realidade do pluralismo religioso e da liberdade religiosa são condições históricas necessárias para o exercício de sua missão no mundo. (SANCHEZ, 2017, p. 123)

Entre os séculos XVI e XXI, a cultura do período moderno teve um impacto significativo na visão de mundo, inspirada pelo antropocentrismo, que levou a transformações na música sacra cristã. Esse antropocentrismo foi responsável pelo surgimento de diversos movimentos protestantes, como luteranos, anglicanos, calvinistas e anti-trinitários, que se separaram da Igreja Católica Romana por causa de interpretações individuais da doutrina. A mudança mais radical foi a interpretação da Eucaristia como uma recordação simbólica da Última Ceia, em vez de um sacramento, e o culto passou a se concentrar mais no sermão do que na sacralidade da comunicação religiosa. Embora as igrejas Católica Romana, Ortodoxa e Greco-Católica ainda considerem a Eucaristia um

sacramento, a unidade da palavra, rito e música se perdeu em seus serviços devido às novas condições históricas, com cada denominação cristã se concentrando em um ou outro aspecto em detrimento de outros. (ZOSIM, 2019)

De acordo com Zosim (2019) muitas obras musicais complexas foram escritas no século XX com caráter de oração, mas não servem como objeto de comunicação religiosa. Essa música pode ser chamada de "quase sagrada" (p.141) mesmo que o criador tenha tido intenções espirituais ao compô-la.

A essência do sagrado está na comunicação religiosa, que está ausente na música de concerto, uma vez que esta é voltada para o aspecto estético e não transcendente. (ZOSIM, 2019, p. 141).

A autora ainda menciona que na era moderna, a unidade entre elementos rituais, verbais e estéticos está se desintegrando na música sacra cristã. Em diferentes denominações cristãs, um desses elementos se tornou mais significativo: para os protestantes, o aspecto verbal é mais importante, para os católicos romanos e ortodoxos, o aspecto estético. No entanto, na música sacra não litúrgica, baseada em gêneros musicais litúrgicos medievais, o aspecto estético é o mais importante. Essa autonomia da estética e do ritual na música sacra é resultado do fortalecimento do vetor antropocêntrico na música sacra na era moderna. (Ibid.)

Dessa forma a autora divide a música sacra na tradição cristã em três estágios. No primeiro estágio, durante a liturgia cristã primitiva, a beleza estética da música não era um fator importante para marcar o sagrado. No segundo estágio, durante a Idade Média, a música litúrgica se tornou mais sofisticada e passou a ser vista como um elemento importante na expressão do sagrado. O terceiro estágio, nos tempos modernos e contemporâneos, viu a quebra da união entre o texto, a música e a estética na música sacra, devido a mudanças na compreensão do sacramento da Eucaristia pelos protestantes e pela crescente ênfase no texto em detrimento da estética na liturgia católica. A música sacra atualmente é mais evidente em músicas não litúrgicas que se concentram na arte sacra medieval. (Ibid.)

Graham (2014) acrescenta algumas observações relevantes sobre a música, em particular a este fato óbvio, embora nem sempre evidente, sobre as

artes performáticas em geral. Embora muita música - tanto "pop" quanto "clássica" - seja escrita para ser ouvida, no sentido da apreciação como uma obra de arte, há uma grande quantidade de música que não é composta com essa finalidade. O autor menciona por exemplo John Phillip Souza, que escreveu música para ser tocada enquanto se marcha; Johann Strauss I e II que escreveram música para ser dançada; trilhas sonoras de filmes que são compostas, podemos dizer, para serem "assistidas" durante a exibição visual. Nesse sentido do envolvimento e da escuta do ouvinte ele acrescenta:

A maioria da música sacra não é escrita para ser ouvida. Bach escreveu a grande maioria de suas obras não como peças de concerto, mas para uso na igreja. Um ponto que precisa ser enfatizado em um mundo que agora principalmente as ouve em concertos. (GRAHAM, 2014, p. 252, Tradução Nossa)⁵

A expressão acima, utilizada pelo referido autor, que indica que a música sacra não é escrita para ser ouvida, foi discutida alguns parágrafos antes no mesmo artigo. Graham (2014) faz uma comparação entre a escuta de um público numa sala de concerto e a contemplação que as pessoas fazem em um museu de arte. Esse contexto ele chama de paradigma do envolvimento musical, ressaltando que a música precisa não somente ser ouvida, mas sim tocada.

Embora a invenção e o uso generalizado da gravação tendam a obscurecer esse fato importante, a música precisa ser tocada. Uma partitura não é música até que os músicos a realizem literalmente, ou seja, lhe deem existência real como música. Sem essa realização, o ouvinte não teria nada para contemplar. (GRAHAM, 2014, p. 251, Tradução Nossa)⁶

Partindo desses conceitos, fica evidente para esses autores que existe uma separação estilística relevante entre a música sacra executada numa sala

⁵ *"Most sacred music is not written to be listened to. Bach wrote a large majority of his works, not as concert pieces, but for use in church, a point that needs to be emphasized to a world that now mostly hears them at concerts."* (GRAHAM, 2014, p. 252)

⁶ *"Indeed, though the invention and widespread use of recording tends to obscure this important fact, music has to be played. A score is not music until players literally realize it, that is to say, give it real existence as music. Without this realization, the listener would have nothing to contemplate."* (GRAHAM, 2014, p. 241)

de concerto, ou num ambiente performático qualquer, destituída de finalidades ritualísticas religiosas, e a música com fins litúrgicos, realizada em ambientes destinados a esse propósito.

No entanto ressalto, talvez em oposição a Graham (2014) e Zosim (2019), que a música sacra, independente do local e finalidade, possui uma qualidade estética atrelada a uma função de comunicação religiosa. E mesmo que se aproprie da performance do músico, ou inclusive de uma gravação, a experiência do ouvinte pode ser uma somatória da apreciação estética e da escuta sob a perspectiva religiosa. Uma cantata ou uma missa de J. S. Bach, por exemplo, mesmo que tenham sido compostas para um contexto litúrgico eclesiástico, quando executados hoje em uma sala de concerto, não significa que o teor estético estaria desassociado ao conteúdo religioso. A escuta do ouvinte, seja ela estética ou religiosa, ou uma mistura de ambos, não necessariamente precisa estar subordinada ao local em que está sendo vivenciada.

Se pegarmos como exemplo *Visions de L'amen* (1943) de Olivier Messiaen, que analisaremos mais adiante, a obra para 2 pianos não foi composta originalmente para um ambiente eclesiástico litúrgico. A peça foi escrita para ser executada num ambiente de concerto (JOHNSON, 1980). No entanto sua concepção criativa possui uma alta relação com suas convicções religiosas, desde seus padrões intervalares, simetrias e proporcionalidades, até sua formulação temática que ele mesmo a nomeou e a relacionou com um tópico religioso bíblico da criação. E a sonoridade resultante desses elementos composicionais também é uma evidência de que a estética e inteligibilidade caminham juntas e dialogam-se.

2.2. MÚSICA NOS RITOS CRISTÃOS

Para Senn (2012), a liturgia é um veículo de culto público, mas não é um termo limitado ao uso cristão. A começar pela etimologia da palavra liturgia, que vem do grego *leitourgia*, que significa 'obra pública'. Este, pode-se por senso comum se referir aos serviços de culto católicos e protestantes, mas também fazer alusão a ritos muçulmanos, judaicos e de outras vertentes religiosas. "Como fenômeno religioso, a liturgia é uma resposta ritual comunal ao sagrado

por meio de atividades que refletem louvor, ação de graças, súplica ou arrependimento.” (SENN, 2012, p. 5)

A título de organização vamos dividir de maneira generalizada as liturgias com base em três categorias de religiões cristãs: (1) Católicos (Romanos e Ortodoxos); (2) Protestantes (Luteranos, Calvinistas, Anglicanos, Batistas e Adventistas); (3) Carismáticos (Pentecostais e Neopentecostais).

A liturgia católica faz parte de um conjunto de ritos e cerimônias que compõem o culto público. Ela é centrada na Eucaristia, também conhecida como Missa, que é considerada o sacrifício de Cristo renovado. A Missa inclui várias partes: a Liturgia da Palavra, com leituras bíblicas, salmos e homilia; e a Liturgia Eucarística, com a consagração do pão e do vinho, que se tornam o Corpo e o Sangue de Cristo. Além da Missa, a liturgia católica abrange outros sacramentos, como o batismo e a confissão, e celebrações do calendário litúrgico, como o Advento e a Quaresma (GAIO, 2024)

Já a liturgia protestante é caracterizada pela simplicidade e pela centralidade na pregação bíblica. Inspirada pelos ensinamentos de João Calvino, Martinho Lutero, e outros reformadores, essa liturgia rejeita muitos dos rituais e cerimônias da Igreja Católica, focando na leitura e explicação da escritura sagrada. Os cultos geralmente incluem orações, cânticos, a leitura da Bíblia e um sermão. A Ceia do Senhor (Santa Ceia) é celebrada com menos frequência, mas é considerada um momento importante de comunhão espiritual. Essa liturgia enfatiza a soberania de Deus, refletindo a teologia reformada. (DECKER, 2007)

A liturgia carismática pentecostal e neopentecostal é marcada por uma ênfase na experiência pessoal do ouvinte e na manifestação dos chamados dons espirituais, que envolve falar em línguas, profecias e curas. Os cultos são frenéticos e emotivos, com muita música. A pregação é frequentemente voltada para temas de prosperidade e vitória pessoal, e há um foco significativo em práticas como a imposição de mãos e orações de libertação. Algumas igrejas neopentecostais adotam uma abordagem mais contemporânea e midiática, utilizando a televisão e a internet para alcançar um público maior. (CARDOSO, 2023).

A música associada a esses ritos, ou relativo a concepções religiosas não obstante sem ligação a atos litúrgicos, assume um papel de funcionalidade a

despeito de sua sacralidade. Para Schalz (1977), entretanto, mesmo numa circunstância de uma liturgia, por exemplo, a música seria vazia de simbologias se fosse apenas funcional. Ao mesmo tempo enquanto uma peça de concerto ela pode assumir sua parcela de funcionalidade social. Já para Swain (2016) uma obra artística depende de uma vivência intrínseca, pessoal e religiosa de todos os envolvidos na experiência artística, desde o compositor, performer e o espectador.

Marques (2018) argumenta que a música com teor de funcionalidade litúrgica, aparente e extrínseco, é insuficiente para sua caracterização como uma obra sacra ou, supostamente, não-sacra. Já Steuernagel (2021) justifica que a arte sacra, enquanto busca pelo belo, a perfeição de forma, estaria na verdade se relacionando com a noção teológica transcendental de que Deus é a perfeição por excelência. E referindo-se à importância dos ritos nesse sentido o autor adiciona:

A repetição ritual da música da igreja gera um senso de identidade, tanto individual quanto corporativa, e posiciona os participantes em relação a tradições particulares de culto. Ajuda os participantes a engendrar identidades particulares.⁷ (STEUERNAGEL, 2021, p. 52 [tradução nossa]).

A despeito de sua funcionalidade ou autonomia, ou mesmo de sua sacralidade, que não pode ser dimensionada ou parametrizada, alguns elementos classificatórios se fazem oportunos a partir desses pressupostos.

Swain (2016) enumera três tipos de música sacra ocidental. (1) A primeira seria a música litúrgica, como parte de um ritual, como uma missa cantada, ou um hino cantado em um serviço de culto. (2) Depois viria a música devocional separada da liturgia, sendo ela pessoal ou pública, como por exemplo cantos processionais, ladainhas, hinos cantados nas residências, e assim por diante. (3) E por fim, o terceiro tipo seria uma ramificação que viria a *posteriori*, onde a música não teria relação com ritos litúrgicos e nem com devoção pessoal, e muitas vezes nem é associada especificamente a uma religião ou crença. Ela floresce após o surgimento da ópera por volta do ano 1600, e como tal acaba

⁷ “The ritual repetition of church music generates a sense of identity, both individual and corporate, and positions participants in relation to particular traditions of worship. It helps participants to engender particular identities.” (STEUERNAGEL, 2021, p. 52)

fazendo parte do entretenimento público, sem relação com os costumes ritualísticos sagrados, mas que geralmente abordava uma história bíblica, ou de um santo, ou mesmo um concerto de natal. A princípio atraiu principalmente a classe mercantil e média, alcançando por fim “o status de uma arte a ser contemplada por si mesma sem ter que acompanhar alguma atividade cultural.”⁸ (p. 2 [tradução nossa])

Discorrendo sobre a relação música/liturgia Carvalho (2014) enumera quatro variedades de composições sacras. (1) Músicas compostas para fins litúrgicos, mas que ao longo do tempo se tornaram obras de concerto. (2) Obras não compostas especificamente para liturgia, mas que acabaram sendo incorporadas aos rituais. (3) Peças que são classificadas como sendo sacras, mas foram compostas originalmente para espaços considerados seculares, como salas de concerto e afins. (4) Obras reconhecidas como sendo sacras, incluindo peças litúrgicas, que incorporaram elementos de música secular, popular ou folclórica.

Observando a música sacra cristã, objeto de estudo neste trabalho, inferimos que o espectador pode enredar-se por três modos no que diz respeito ao seu envolvimento nos ritos. (1) O caminho *participativo*, onde os congregados se envolvem cantando e participando. Associado primariamente à ritos litúrgicos. (2) De maneira *contemplativa*, em que o espectador se torna um ouvinte e apreciador, apenas, da música ou liturgia que está sendo apresentada. Pode estar relacionado tanto a elementos litúrgicos quanto a não-litúrgico, sendo estes Intra ou extra eclesiástico. (3) E por fim, de modo *participativo contemplativo*, no qual o público participa em parte dos ritos e observa as demais partes.

2.2.1. IN TEMPLUM OU EXTRA TEMPLUM

Aidar (2024) faz uma distinção entre arte religiosa e arte sacra que pode também ser aplicada à música. De acordo com a autora, a arte religiosa abrange obras de caráter religioso, como esculturas de santos e pinturas de passagens bíblicas, que geralmente não estão presentes nos locais de culto. Por outro lado, a arte sacra está diretamente associada aos rituais, com a finalidade de decorar

⁸ “...the status of an art to be contemplated for its own sake without having to accompany some cultural activity.” (SWAIN, 2016, p. 2)

os espaços onde ocorrem as celebrações, criando um ambiente que desperta a religiosidade e a fé dos participantes, conhecido como espaço litúrgico.

James White (2000), dentro do contexto em que discute os espaços acústicos e físicos da igreja, menciona que “O louvor cristão é uma ação que requer espaço” (p. 83). O autor argumenta também que “a arquitetura da igreja não reflete apenas a forma como os cristãos adoram, mas também molda a adoração ou, não raramente, deforma-a.” (p. 82)

A escrita neumática, indicada nos livros dos salmos na idade média, utilizada nos cantos galicanos, ambrosianos e moçárabes, e depois aprimorado no canto gregoriano tempos mais tarde com *Guido D’Arezzo* (992-1050), já nos dão indícios de que a música sacra era executada dentro do templo, nos principais ritos litúrgicos da igreja católica romana. Tais cantos continham a participação de um celebrante, um diácono, um coro e congregação. (GROUT e PALISCA, 1997). O ambiente acústico das catedrais propiciava que, mesmo em se tratando de uma monodia, a reverberação as transformava em uma experiência polifônica ímpar para o ouvinte, resultante das reflexões e dispersões sonoras dos grandes ambientes e pé-direito altos.

Dessa forma consideramos *In Templum* como sendo o ambiente físico designado, *a priori*, para os cultos religiosos, sendo estes litúrgico, devocionais, didáticos ou ritualísticos. Vamos designar como sendo literalmente uma construção predial destinada a este fim. Dentro desse segmento fizemos o seguinte levantamento de categorias e uma pequena explanação a respeito de cada uma. Estão listadas de forma geral, independente da instituição religiosa à qual procede e à qual serve:

- **Igreja:** Termo genérico para qualquer edifício destinado a um culto cristão.
- **Catedral:** Igreja principal de uma diocese⁹, onde está a cátedra do bispo.
- **Basílica:** Igreja que possui um título honorífico concedido pelo Papa, geralmente por sua importância histórica ou espiritual.
- **Capela:** Pequena igreja ou espaço de culto, muitas vezes parte de uma instituição maior, como um hospital ou escola.

⁹ Uma **diocese** é uma divisão territorial da Igreja Católica, administrada por um bispo

- **Templo:** Embora mais comum em outras religiões, também pode ser usado para designar locais de culto cristão, especialmente em algumas denominações protestantes.
- **Mosteiro:** Complexo onde vivem monges ou freiras, que inclui uma igreja ou capela.
- **Abadia:** Mosteiro ou convento que possui uma igreja e é governado por um abade ou abadessa.
- **Santuário:** Local de peregrinação, muitas vezes associado a um evento milagroso ou a um santo específico.
- **Oratório:** Pequeno espaço de oração, muitas vezes privado, dentro de uma residência ou instituição.
- **Ermida:** Pequena capela ou igreja localizada em áreas rurais ou isoladas, frequentemente associada a eremitas.
- **Paróquia:** Igreja que serve uma comunidade local específica, liderada por um pároco.
- **Convento:** Residência de uma comunidade religiosa, que inclui uma igreja ou capela.
- **Priorado:** Similar a um mosteiro, mas governado por um prior ou prioresa.
- **Colegiada:** Igreja que possui um capítulo de cônegos, mas não é uma catedral.
- **Igreja Matriz:** Igreja principal de uma paróquia.¹⁰

James White (2000), enumera seis diferentes componentes destinados a atividades que direta ou indiretamente se relacionam com a música *in templum*, os quais ele chamou de espaços litúrgicos. Estão contextualizados no ambiente da igreja católica romana, mas podem se aplicar também a outras esferas religiosas protestantes:

- **Espaço de Reunião** – considerado pelo autor como um espaço litúrgico essencial. Seria o “espaço que marca a separação temporal da comunidade do mundo do lado de fora, espaço em que

¹⁰ Uma **paróquia** é uma unidade administrativa da Igreja Católica que serve uma comunidade local de fiéis.

indivíduos se tornam comunidade” (WHITE, 2000). Entendemos como sendo o espaço geral, que engloba todos os demais.

- **Espaço de Movimentação** – seria o ambiente designado para as pessoas se moverem fisicamente e buscar os seus lugares.
- **Espaço Congregacional** – o maior dos espaços litúrgicos, onde as pessoas se reúnem como igreja para adoração.
- **Espaço do coral** – atribuído para acomodar os músicos cantores ou mesmo instrumentistas. White (2000) cita como sendo o mais difícil de se lidar, havendo incertezas sobre o papel do coro na adoração. Dessa forma, nem todos os locais possuem esse espaço, e os músicos acabam adaptando-se em lugares alternativos quando participam.
- **Espaço de batismo** – envolve os acessos e espaços reservados aos candidatos, ministros, família e convidados, ao redor do tanque batismal. À vista de toda congregação, por se tratar de um ato público.
- **Espaço da mesa do altar** – também conhecido como santuário de acordo com algumas tradições, geralmente é o espaço mais visto no prédio, para onde o centro das atenções se volta. Em algumas tradições religiosas as pessoas não podem se aproximar do local.

O autor menciona também quatro mobiliários, usados na adoração cristã, aos quais ele nomeou de centros litúrgicos. São eles:

- **Batistério**, também conhecido como fonte batismal – recipiente, ou piscina, onde a água é armazenada. Em algumas igrejas pode ser uma bacia montada sobre um pilar. A depender da concepção do rito do batismo, que pode ser entendida por imersão (Batistas, adventistas e pentecostais) ou por aspensão (católicos e calvinistas).
- **Púlpito, ou ambão** – local utilizado para leituras bíblicas ou pregação. No caso da igreja medieval esses elementos eram realizados por meio do cantochão.

White (2000) ainda menciona o **ambiente acústico** como sendo um espaço por vezes desprezado, e que “poucas coisas afetam a adoração mais profundamente do que a maneira como o som se comporta no espaço” (p. 89).

Os ritos religiosos cristãos que acontecem fora do ambiente da igreja nós nomeamos de *extra templum*. A música atrelada a esses elementos, assim como nos ritos *in templum*, não necessariamente precisam ser litúrgicos. Entretanto aqui também as classificamos como um rito, no sentido de que se trata de cerimônias e conjuntos de ações, e que seguem normas pré-estabelecidas.

O gênero musical Oratório, no barroco do séc. XVIII, é um exemplo de como a música poderia ter uma associação religiosa, sobretudo com temas bíblicos, em ambientes *extra templum*. Era destinado a ser executado principalmente nos concertos sacros que eram substitutos para a ópera durante o período da quaresma. Comumente eram apresentados nos palácios dos príncipes e dos cardeais, assim como academias e outras instituições. (GROUT e PALISCA, 1997)

Poderíamos adicionar ainda outros exemplos de música cristã utilizadas fora do ambiente eclesiástico: o *conductus* nas procissões, cerimônias de casamento, bem como réquiens, quando apresentados em locais alternativos. Festas religiosas, cultos devocionais, ritos de visitação, e outros, são também amostras do que acontece no ambiente externo.

Um recurso que passou a ser utilizado principalmente no contexto pós pandêmico são os cultos remotos. Estes poderiam ser adicionados como *extra templum*. Mesmo que numa transmissão ou gravação os celebrantes possam estar dentro de uma igreja, o público que assiste não está. Nesse sentido dividimos em duas categorias: síncrono e assíncrono.

A partir desta reflexão nos propusemos a criar a Tabela 1, mesmo que os dados nela contidos sejam fruto de uma observação pessoal e, portanto, não esgotados, para elucidar os aspectos que abrangem a música cristã no contexto do século atual inerentes a ritos *intra* e *extra templum*.¹¹

Tabela 1 - Música nos Ritos In Templum e Extra Templum.

¹¹ No sentido de espaço físico da igreja e ambientes afins, e não no sentido de sacro ou não sacro, como já abordado anteriormente.

Música nos Ritos <i>In Templum</i>			
Litúrgica	Devocional	Didática	Ritualística
<p><i>Constitutivas:</i> Missas, réquiens, doxologias protestantes.</p> <p><i>Não constitutivas:</i> Músicas que estão dentro do momento litúrgico, mas que não são parte sequencial do rito</p>	<p>Músicas ligadas a atos devocionais que acontecem dentro do templo como: Novena, reza do terço, adoração ao santíssimo sacramento (Catolicismo); Estudos bíblicos e reuniões de oração (Protestantismo) Reuniões de oração e ministério de cura (Carismatismo)</p>	<p>Músicas direcionadas à doutrinação infantil no mesmo credo. (Escolas cristãs de férias, catequeses, escolas dominicais, e outros.)</p>	<p>Músicas associadas a rituais específicos (Ex.: Eucaristia, Santa Ceia, Ofertório, batismos, etc.) Cerimônias dentro do espaço da igreja.</p>
Música nos Ritos <i>Extra Templum</i>			
Concertos e Shows	Devocionais ou Atos Festivos	Litúrgicas externas	Litúrgicas Remotas
<p>Música religiosa não associada a espaços litúrgicos, voltada a entretenimento em teatros, locais alternativos e afins. Incluímos aqui a música religiosa comercial, distribuída ou vendida nas plataformas digitais e físicas.</p>	<p>Música Sacra em festas religiosas, visitasões e ritos diversos, sendo estes individuais, familiares ou públicos, fora do ambiente da igreja.</p>	<p>Música Sacra em procissões, <i>conductum</i>, cerimônias fúnebres em locais alternativos, casamentos, batismos, entre outros, fora do espaço do templo</p>	<p><i>Síncronas:</i> Músicas religiosas associadas a transmissões de cultos em tempo real por redes sociais ou plataformas de reuniões virtuais.</p> <p><i>Assíncronas:</i> Músicas religiosas recortadas de cultos síncronos, distribuídas nas redes sociais.</p>

Tabela 1 – Música nos Ritos Sacros Cristãos

Nas argumentações dos autores mencionados vimos que os ritos sagrados abrangem todos os tipos de crença, e que estes têm uma relação

intrínseca com a arte sacra ou religiosa, sobretudo com a música. No que se refere à música cristã, recorte deste trabalho, ela pode estar atrelada a ritos sagrados públicos, nos espaços físicos das igrejas ou fora deles, e pode estar relacionada a atos devocionais individuais ou familiares. E dentro deste panorama o espectador pode assumir um papel participativo, contemplativo, ou uma mescla de ambos.

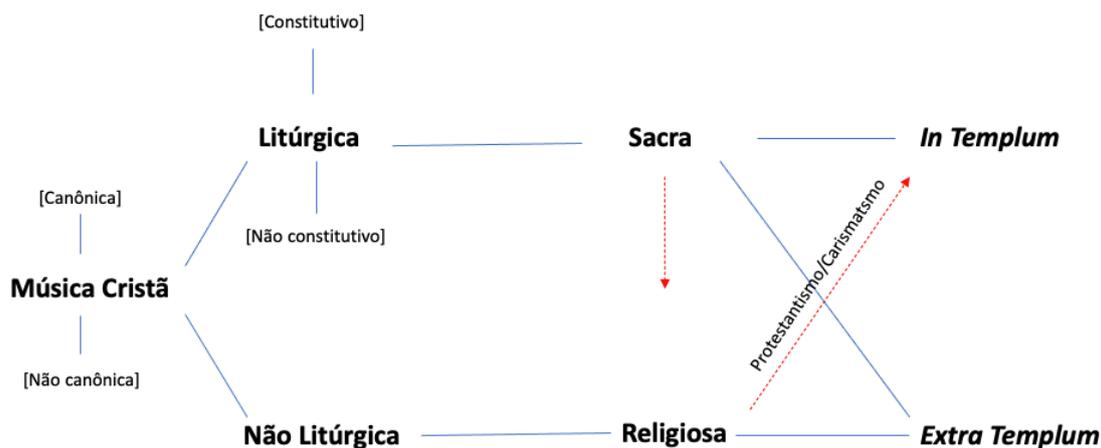
Há que se especificar aqui, seguindo os termos utilizados por Aidar (2024) no que se refere à arte, música religiosa e música sacra. Mesmo que no contexto a autora se refira a objetos de arte, podemos aplicar também à música. **Música Religiosa** poderíamos classificar de maneira geral como sendo uma manifestação sonora cuja temática seja religiosa ou espiritual. Apesar de sua pluralidade, ela não necessariamente estaria atrelada a um rito dentro de um espaço eclesiástico. Já o termo **Música Sacra** seriam as obras religiosas que estariam relacionadas aos ritos sagrados estando subordinadas a um espaço litúrgico. Assim sendo, nem toda música religiosa seria música sacra, mas toda música sacra seria religiosa.

A expressão **Música Cristã** poderia ser definida como um termo mais generalista para englobar qualquer música que tenha como tema principal a fé cristã, incluindo a música religiosa e a música sacra. No contexto atual ela varia amplamente em estilo, incluindo gêneros como gospel, rock cristão, pop cristão, louvor e adoração, entre outros. Assim, ela é utilizada tanto em contextos de adoração dentro das igrejas quanto em ambientes não litúrgicos, como concertos, shows, rádios e eventos religiosos.

É importante incluirmos aqui um adendo. A música cristã utiliza-se de textos canônicos, que são os versos bíblicos literais, e textos não canônicos, proveniente de questões sacras como poemas, oração de santos, letras inspiradas em temáticas religiosas etc.

Na Figura 1 sinóptico abaixo fizemos uma tentativa de um compêndio epistemológico dos itens abordados até aqui:

Figura 1 - Sinópse epistemológica.



Fonte: o autor, 2024.

As obras religiosas cristãs selecionadas para análise nesta pesquisa, bem como *Revelation* e *Veni, Domine Jesu*, composições deste pesquisador, poderíamos classificar da seguinte maneira, seguindo os princípios discutidos neste capítulo:

- AMÉM (1975) para Orquestra de Cordas, de Almeida Prado – música religiosa cristã não litúrgica *extra templum*.
- *Amen de La Création de Visions de L'Amen* (1943) para 2 pianos, de Olivier Messiaen – música religiosa cristã não litúrgica *extra templum*.
- *Amen p. 35* (1975) para coro acapella, de Henry Górecki – música religiosa cristã não litúrgica *extra templum*.
- *Stabat Mater* (1985) para 3 vozes e 3 instrumentos de cordas, de Ärvo Pärt – música sacra cristã litúrgica *in templum*.
- *Revelation* (2022) para coro, solistas e orquestra, de Samuel Krähenbühl – música religiosa cristã não litúrgica *in templum*.
- *Veni Domine Jesu* (2024) Suíte para coro, órgão e orquestra, de Samuel Krähenbühl – música cristã religiosa não litúrgica *in templum*.

Partindo dos apontamentos discutidos acima, vimos que a música cristã, litúrgica ou não litúrgica, religiosa ou sacra, *in templum* ou *extra templum*, é muito ampla e por conseguinte sua análise se torna muito complexa diante da extensa quantidade de variáveis. Popularmente tem se utilizado apenas uma classificação que abrange todos esses aspectos: música sacra. Sob uma perspectiva mais generalista, tradicionalmente aplicado, que abarque apenas

dois segmentos – sacro e secular – não seria equivocadamente englobar esses aspectos dentro da categoria sacra. Coleman e White (2006) argumentam que “o termo sacro é inerentemente vago” (p. 65), e que os termos sacro e religioso tendem a ser sinônimos. Entretanto essa breve reflexão e busca por categorização tentou argumentar que a modernidade trouxe mudanças significativas na sociedade, e por conseguinte na música cristã. Principalmente no que se refere à tentativa, por parte da religião, de se aproximar do espectador buscando abranger panoramas musicais do seu cotidiano. E dessa forma é importante que haja uma identificação mais precisa dos elementos constituintes.

3. ANÁLISES REPRESENTATIVAS

As obras separadas como destaque neste capítulo foram escolhidas pela afinidade temática em torno do termo *Amen*. Além disso abrangem, com suas especificidades, aspectos do processo criativo concernentes às construções harmônicas, estruturas temáticas, simetrias e proporcionalidades, densidade textural e diversas outras facetas da criação musical. As duas primeiras análises são de peças exclusivamente instrumentais, e as duas seguintes se referem a obras vocais, sendo a primeira acapella e a segunda com acompanhamento instrumental. Dessa forma buscamos abarcar a maior quantidade possível de variáveis.

3.1. AMÉM (1975) PARA ORQUESTRA DE CORDAS, DE ALMEIDA PRADO

3.1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

Almeida Prado se considerava um católico. Em parte pelo fato de os pais o terem sido, e por frequentar assiduamente os sacramentos e as missas católicas dominicais. Sua irmã Maria Inês tornou-se freira aos 19 anos, episódio este que o marcou profundamente. (PINHEIRO, 2016)

Nas palavras dele: “(...)na religião católica eu encontrava a plenitude do Espírito Santo e o cumprimento de todas as profecias de Jesus.” (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, pp. 65-66)

Foi a partir de uma experiência mística na década de 1960 que o compositor intensificou sua prática religiosa. Durante uma viagem de ônibus para São Paulo ele obteve o que chamou de “visão mística de Deus”. Esse ocorrido foi como uma “Descoberta de Deus”. “Senti-me iluminado como se de mim saíssem raios” (Almeida Prado, apud CORVISIER, 2000, p. 10)

Apesar de ter navegado por experiências composicionais primariamente associadas ao candomblé (*Sinfonia dos Orixás* e *Sonata Omolú*) não foi ali que obteve sua experiência religiosa:

O afro-brasileiro não foi uma experiência mística, mas estética. Não tenho interesse nessas religiões enquanto atos de fé. Acho muito bonito o ritual do Candomblé, as

roupas, os temas, o obsessivo, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva. Tudo isso me encantou quando compus 'Sinfonia dos Orixas', 'Sonata Omolú'. Respeito quem crê em qualquer religião. A divindade de Jesus está em cada religião. Se Deus está em tudo, o Espírito Santo também age no Candomblé para quem crê. No que se refere ao respeito a todas as religiões, sou ecumênico. (Almeida Prado, apud MOREIRA, 2002, p. 66)

Mas foi no judaísmo onde ele realmente obteve uma experiência que o modificou espiritualmente. Composições como *Flashes de Jerusalém* (1989), *Croquis de Israel* (1989), *Mosaicos Bíblicos* (1989), e a cantata *O Senhor é o Meu Pastor* (1989-1990) foram resultado de sua ida a Jerusalém:

Quando fui a Jerusalém, logo depois de 1989, tive uma forte experiência do Cristo, de Jesus e dos apóstolos, do começo da Igreja, do judaísmo. Judaísmo e cristianismo são uma coisa só. (...) Senti, sobretudo, que estava no cerne, no oco, no centro de uma experiência bíblica única. Depois disso sou outro. (Idem)

A partir de então várias de suas composições passariam a evocar elementos de mística judaico-cristã. (PINHEIRO, 2016)

A obra *Amém*, para orquestra de cordas, composta em 1975, entraria na fase antes da viagem a Jerusalém em 1989, mas já contemplava a ênfase espiritual em suas obras evidenciada especialmente após a década de 1960.

O período em que esta peça foi escrita representa a fase pós ruptura ao nacionalismo. Dentre as sete fases, que o próprio Almeida Prado estabelece para suas obras, essa é a quinta, que vai de 1973 a 1983. (PICCHI, 2012). Este período é marcado pelo uso do transtonalismo, termo cunhado por ele próprio, que abrange "elementos de ressonância num espectro sonoro mais amplo" (Apud MARIZ, 2005, p. 394). Utiliza-se nesta técnica diferentes aspectos composicionais onde "(...)a resultante sonora é guiada pelo pensamento racional da organização das ressonâncias desses harmônicos" (SILVERIO, 2020). E através dessa busca por sonoridades advindas de formantes harmônicos o compositor deixou fragmentos estruturais e retóricos que podem remeter, como o próprio título sugere, a uma busca pelo transcendental.

Na nota de concerto da Orquestra Municipal de Campinas de 30 de outubro de 2011 vemos que:

Nos desdobramentos e na construção da ressonância de um único acorde, a obra traz consigo a singularidade do Amém de um músico singular. Trata-se de uma obra para orquestra de cordas que inicia-se com sonoridades complexas, clusters, trajetórias diversas, encontros e partidas sonoras que gradualmente convergem para um acorde. Na culminância deste acorde, a obra “Amém” fixa no ouvinte a imagem do grande mestre que se foi. (AMÉM, 2011)

Mas como identificar e associar os blocos harmônicos e temáticos com o referido acorde característico, explicitado nos últimos 10 compassos da música, sendo esta uma tríade simples de si maior? De onde o compositor abstrai sua concepção criativa da obra através desse único acorde com o uso do transtonalismo? Perguntas como estas serão objeto de busca nesta análise, no intuito de identificar possíveis padrões composicionais expressos em *Amém*, podendo revelar uma relação adjacente com sua obra mais celebre que é *Cartas Celestes*.

Segundo o próprio Almeida Prado, transtonalismo seria a “tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores” (PRADO apud SANT’ANA, 2017, p. 86). Ele mesmo menciona o transtonalismo com sendo o espaço entre o sistema tonal e o sistema atonal (ibid.). Pela característica de sua concepção criativa, retratados em sua tese de doutorado de 1985, o sistema transtonal faz pleno uso das ressonâncias resultantes, experimentadas nas formações acórdicas da classificação de suas cartas celestes.

Pelo fato de o transtonalismo ser uma diversidade e uma multiplicidade de dados, mencionado pelo próprio compositor, faz-se necessário o uso de diferentes técnicas de análise para abordar a obra (SANT’ANA, 2017). Dessa forma utilizamos como base para nossa análise o sistema da teoria dos conjuntos de Forte (1973) e Straus (2013) para verificação das concepções harmônicas e temáticas, bem como o modo de concepção intervalar de Sant’ana (2017) utilizado na análise de *Cartas Celestes I*. Os gráficos de espectro foram gerados utilizando o software Sonic Visualizer, através do arquivo em AIFF de gravação realizada pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas¹². As

¹² Disponível em <<https://youtu.be/IbU0AiUxO2k>>

demais representações de notação musical e conjuntos foram criadas no software *Sibelius Ultimate*.

3.1.2. IMPRESSÕES DA ESCUTA

A obra *Amém*, de Almeida Prado, nos preconiza a uma experiência sonora intensa e de profundidade espiritual. A peça, composta para orquestra de cordas, é marcada por uma linguagem harmônica dissonante e por uma estrutura formal fragmentada, refletindo a complexidade da experiência humana e a busca por um sentido transcendental.

Desde os primeiros compassos, a música nos envolve em um turbilhão de sons, caracterizado por contrastes abruptos entre o grave e o agudo, o forte e o suave. Esses contrastes, que se repetem ao longo de toda a peça, criam uma atmosfera de tensão e inquietação, que parece refletir a angústia existencial do ser humano.

O caráter dissonante, presente em praticamente todos os momentos da obra, é um elemento fundamental para a construção do universo sonoro de Almeida Prado. Ela confere à música uma intensidade e uma dramaticidade que nos remetem a um estado de alerta constante. No entanto, a dissonância não aparenta ser utilizada de forma gratuita, mas parece ser um meio para expressar as emoções mais profundas e complexas do compositor.

Ao longo da peça, somos levados a uma jornada que remete o espiritual, marcada por momentos de grande intensidade e por breves instantes de serenidade. A dissonância, que domina a maior parte da obra, vai gradualmente cedendo lugar a acordes mais consonantes, que anunciam a aproximação de um momento de *catarse*.

O final da peça é um dos momentos mais surpreendentes e emocionantes da obra. Após uma longa jornada marcada pela sobreposição sonora e pela intensidade, a música se dissolve em um acorde maior, que nos envolve em uma sensação de paz e de reconciliação. Esse acorde, que surge de forma inesperada, pode ser interpretado como uma afirmação da fé e esperança, em meio a um mundo marcado por incerteza e dor.

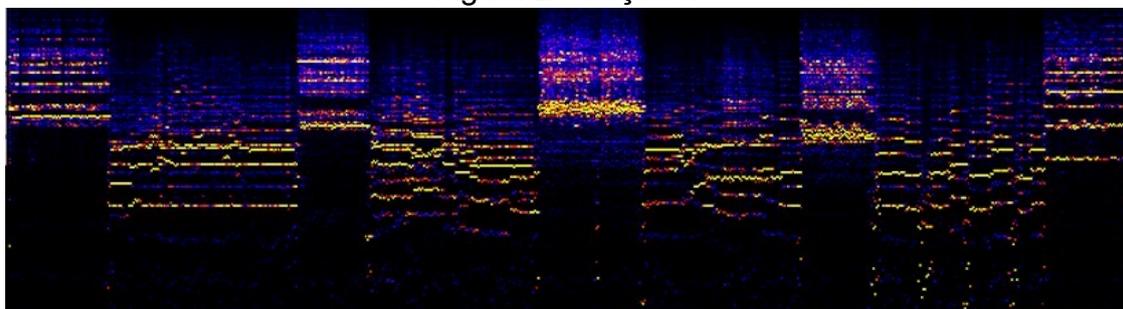
A religiosidade de Almeida Prado, profundamente enraizada em sua obra, encontra em *Amém* uma expressão singular. A peça, que pode ser vista como

uma espécie de oração musical instrumental, nos convida a uma reflexão sobre os mistérios da fé e sobre a busca por um sentido para a vida.

3.1.3. FORMAS ESTRUTURANTES

Observando pelo âmbito da estrutura formal geral a obra se mantém numa progressão linear, de modo que suas subseções são claramente distintas e não se repetem. Porém, conforme vemos nos espectrogramas a seguir podemos dividi-la em 3 grandes seções: seção I (Figura 2), cps.1-58, seção II (Figura 3), cps, 59-109 e seção III (Figura 4), cps 110 a 147.

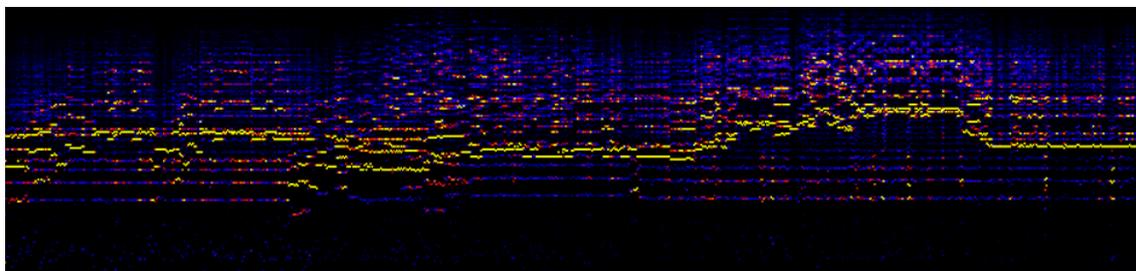
Figura 2 - Seção I.



Fonte: O autor, 2024.

A seção I é marcada por blocos contrastantes, conforme demonstrado na figura 2 e figura 5. O contraste acontece no âmbito da dinâmica – forte e suave – e na frequência – agudo e grave.

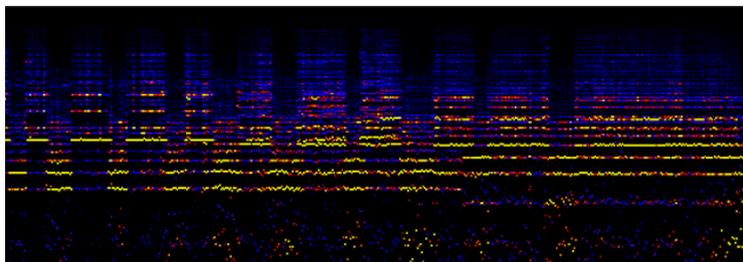
Figura 3 - Seção II.



Fonte: O autor, 2024.

Já a seção II (Fig. 3 e Fig. 6) é um trecho onde o compositor explora o conteúdo temático, com sustentações acórdicas, trechos contrapontísticos e um pedal na região grave.

Figura 4 - Seção III.

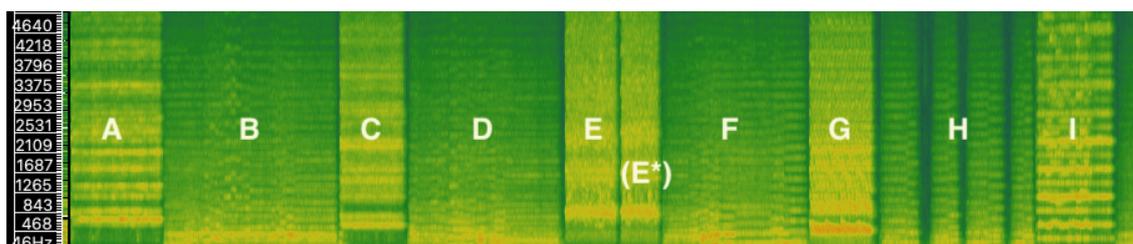


Fonte: O autor, 2024.

Almeida Prado finaliza a obra na seção III (Fig. 4 e Fig. 7) em um longo trecho predominantemente homofônico, intercalado com espaços irregulares de pausas, sustentado ainda por um pedal na região grave que culmina na revelação da tríade de Si maior no acorde final.

Analisando essas seções visivelmente distintas numa comparação dos espectrogramas e a partitura, podemos dividir a peça em [A, B, C, D, E¹³, F, G, H, I] para a seção I (Figura 5), [J, K, L] para seção II (Figura 6) e [M, N, O] para seção III (Figura 7).

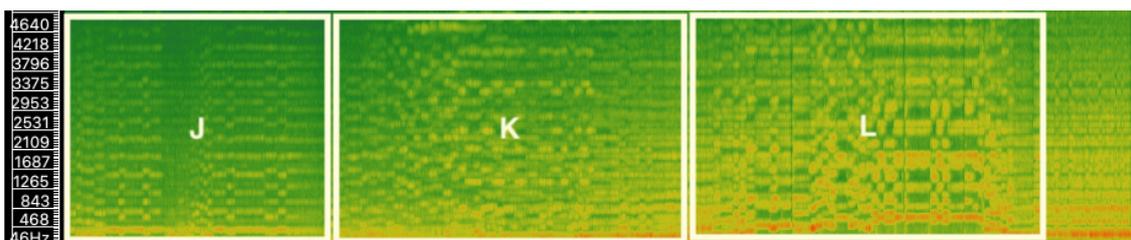
Figura 5 - Estrutura Seção I.



Fonte: O autor, 2024

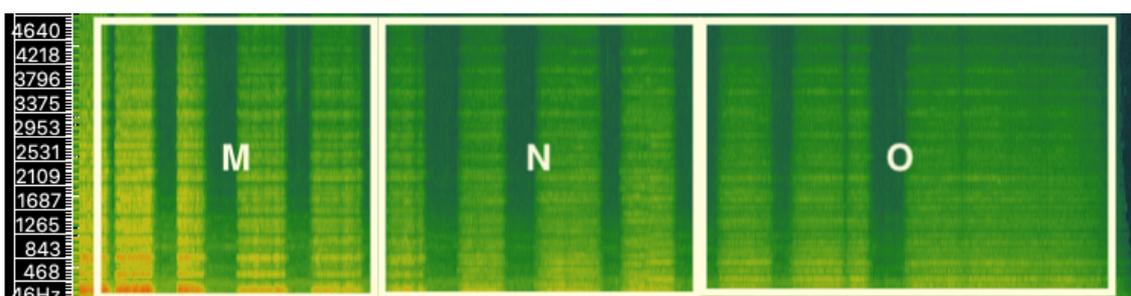
Figura 6 - Estrutura Seção II.

¹³ O trecho E é dividido por uma pausa de semínima nos dando a sensação de uma separação, ou de uma mudança. Porém as notas escritas e os efeitos orquestrais são exatamente os mesmos.



Fonte: O autor, 2024

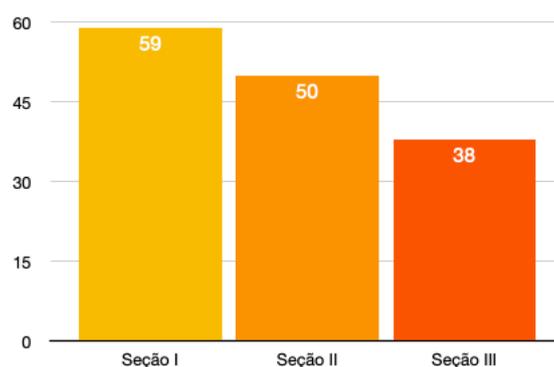
Figura 7 - Estrutura Seção III.



Fonte: O autor, 2024

Através da quantidade de compassos para cada seção na partitura, em associação com as subseções identificadas acima, temos o seguinte gráfico da estrutura formal geral da obra:

Figura 8 - Estrutura formal por número de compassos

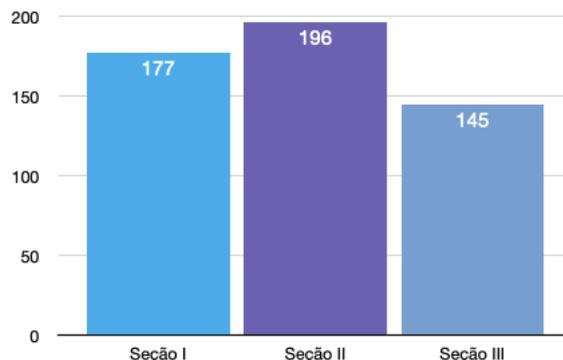


Fonte: O autor, 2024

Entretanto, como o andamento é modificado na peça diversas vezes, além do fator interpretativo, o gráfico 1 difere do resultado auditivo, como demonstrado

na Figura 9, identificado no eixo temporal, em segundos, de acordo com a gravação utilizada, da OSMC.

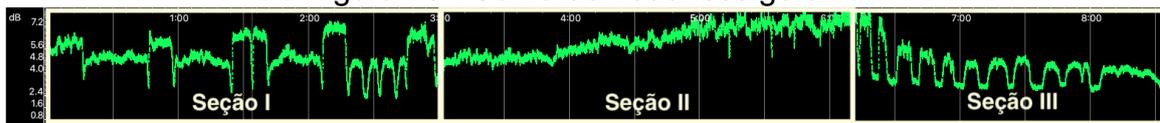
Figura 9 - Estrutura formal em tempo (segundos).



Fonte: O autor, 2024

Na Curva de *Loudness*¹⁴ da figura 10 nota-se que a seção I é composta por blocos contrastantes que se desenrolam alternadamente. Sendo que as subseções A, C, E, G e I estão num grau de dinâmica elevado e B, D, F e H estão numa intensidade menor. Já a seção II, marcada por um trecho momentaneamente temático, com sustentação acórdica, vai desencadeando numa densidade cada vez mais contrapontística até atingir uma textura homorrítmica bastante intensa, de forma que as subseções J, K e L se harmonizam num grande crescendo. E quando atingem o seu ápice, no início da seção III, partem num grande decrescendo nas subseções M, N, marcadas por um longo trecho homofônico, intercalando espaços irregulares de pausas, sustentado por um pedal constante no fá grave dos contrabaixos. Finalmente em O, quando a tríade de si maior é revelada, a obra se estabiliza nesse acorde até o seu decrescendo final ao menor nível de dinâmica até então apresentado.

Figura 10 - Curva de Loudness geral.



Fonte: O autor, 2024

¹⁴ A Curva de *Loudness*, também conhecida como curva de Fletcher-Munson, é um gráfico que mostra como o ouvido humano percebe a intensidade de sons de diferentes frequências

3.1.4. PROCESSOS CONSTRUTIVOS

Concepção Intervalar:

O *interval class* foi estudado e explorado por Babbit por volta do ano 1960, apesar de outros teóricos já o terem utilizado anteriormente, mas foi sistematizado e publicado por Forte em 1973, e mais tarde expandido por Straus a partir de 1990 (SANT'ANA, 2017). Neste conceito leva-se em consideração o distanciamento mais curto entre duas notas, que no sistema temperado seria o semitom, e as inversões correspondentes dos intervalos. Então na classe 1, com um semitom, temos uma segunda menor, uma sétima maior, uma nona menor, bem como uma oitava ou uníssono aumentado ou uma oitava ou uníssono diminuto. Na classe 2, com dois semitons, temos uma segunda maior e uma sétima menor. E assim sucessivamente, conforme a tabela 1.

Tabela 2 - Classe de Intervalos no total cromático (STRAUS, 2013, p. 11).

CI 1	2 ^a m	7 ^a M	9 ^a m
CI 2	2 ^a M	7 ^a m	
CI 3	3 ^a m	6 ^a M	
CI 4	3 ^a M	6 ^a m	
CI 5	4 ^a J	5 ^a J	
CI 6	4 ^a aum	5 ^a dim	

Fonte: O autor, 2024

Sant'ana (2017) descreve a classe 1 (CI 1) como sendo o intervalo conceitual de Almeida Prado em *Cartas Celestes*, composto um ano antes de *Amém*. “O compositor toma estes intervalos e os coloca em projeção de valorização através da recorrência dos mesmos” (p. 70).

[...] A espécie sonora gerada por esses intervalos é explorada nos planos verticais e horizontais; arrumados em nota contra nota que ao gerar o intervalo de segunda (menor) quer-se expandir o conceito de sobreposições e

contraste por essa ocorrência intervalar. (SANT'ANA, 2017, p. 70)

O intervalo conceitual CI 1 também é percebido e amplamente utilizado em *Amém*. Conforme vemos na Figura 11 a ideia de sobreposição intervalar de segundas menores continua bastante evidente nos blocos acórdicos de A B, D, J e I.

Figura 11 - CI 1 nos blocos acórdicos em A, B, D, J e I.

The figure shows a musical score with two staves, treble and bass clef. It highlights five specific blocks of chords labeled (A), (B), (D), (J), and (I). Above each block, there are annotations with the number '1' and arrows pointing to the intervals between notes. In block (A), three intervals are marked. In block (B), three intervals are marked. In block (D), two intervals are marked. In block (J), three intervals are marked. In block (I), two intervals are marked. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals).

Fonte: O autor, 2024

É o que se evidencia também no caminho harmônico final da peça, a partir do compasso 117, quando no clímax dinâmico a harmonia se estabiliza por alguns compassos, até partir num caminho em busca do emblemático acorde final de si maior. Podemos ver a cada nota que se altera um intervalo CI 1, sempre direcionando-se ao acorde de fechamento.

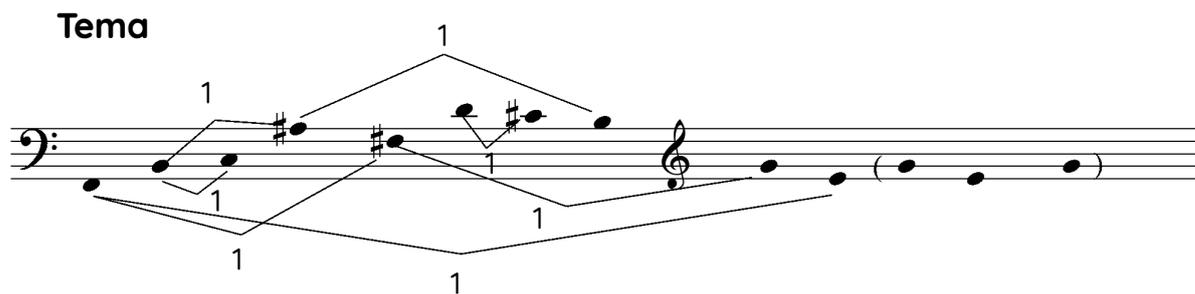
Figura 12 - Caminhos harmônicos em N.

The figure shows a musical score for section N, labeled '(cps. 117 ao fim)'. It features two staves, treble and bass clef. The score shows a sequence of chords and notes. Annotations with the number '1' and arrows indicate the intervals between notes. There are four such intervals marked. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some accidentals. The overall structure shows a progression of chords leading to a final cadence.

Fonte: O autor, 2024.

E no tema recorrente em B, J e K (Figura 13):

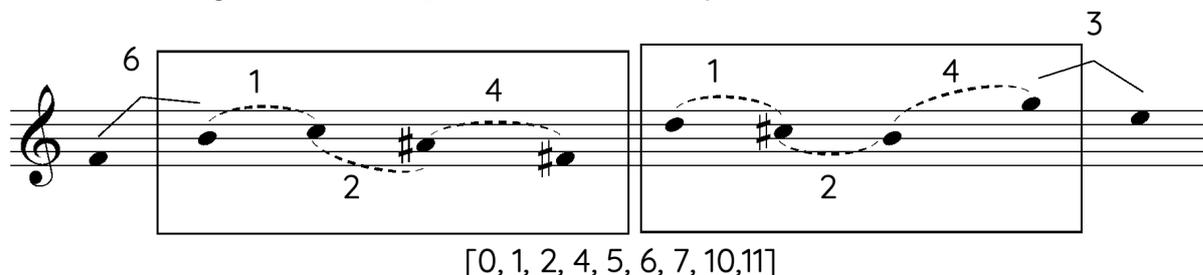
Figura 13 - CI 1 no tema recorrente.



Fonte: O autor, 2024.

No âmbito melódico, entretanto, podemos constatar uma utilização expressiva dos *interval class* 2, 3 e 4. Na Figura 14 temos a estrutura intervalar do tema que foi apresentado nos compassos 8 a 11 no eixo diagonal (caminhando de naípe em naípe), porém agora começando com os cellos, cps. 60 a 65, 66 a 70, e 72 a 75 de maneira transposta nos contrabaixos. Neste caso nota-se ainda uma simetria intervalar, com uso predominante de CI 1, CI 2 e CI 4.

Figura 14 - Esboço do tema com esquema intervalar.



Fonte: O autor, 2024.

Os fragmentos temáticos apresentados em K (Figura 15) assemelham-se com as estruturas melódicas simétricas da figura 14, de forma que o caminho motivico de CI1→CI2→CI4 ou CI1→CI2→CI3 se evidencia.

Figura 15 - Fragmentos temáticos em K.

Violas cp. 73 II violino cp. 75 I Violino cp. 77

Fonte: O autor, 2024.

O uso de CI1, CI2 e CI3 em H também é bastante claro, perpassando todos os instrumentos, sendo ainda mais evidenciado por ser um dos trechos com menor densidade por se tratar de um uníssono reforçado em oitavas (Figura 16):

Figura 16 - Compassos 48 a 54.

Fonte: O autor, 2024.

Podemos ver a mesma predominância de CI 1, 2, 3 e 4 em vários segmentos da trama contrapontística que se desenrola em K (Figura 17):

Figura 17 - Esboço intervalar temático em K.

Cp. 75 (II VI) Cp. 73 (vio) Cp. 77 (I VI)

Cp. 80 a 87 (I VI)

Fonte: O autor, 2024.

Mesmo nas referidas estruturas acórdicas de B e J (Figura 11) podemos também identificar tais classes de intervalos, de maneira indireta, se olharmos para o conjunto de notas. Sendo B [5, 6, 7, 8, 9] e J [4, 5, 6, 7, 8] transposições de um mesmo conjunto, notamos as CI 1, 2, 3 e 4 em sua síntese intervalar (Figura 18).

Figura 18 - Blocos acórdicos e conjuntos em B e J.

Compasso 7...

Compasso 59...

Fonte: O autor, 2024.

Conjuntos e adjacências:

A partir do pressuposto, referido anteriormente, de que Almeida Prado utilizou os desdobramentos de um único acorde para o processo criativo de *Amém*, partimos em busca de uma possível identificação desses caminhos através da teoria dos conjuntos, sendo que o compositor não nos deixou um catálogo de acordes, como o fez em *Cartas Celestes*. Justamente esta, composta no ano anterior, o próprio compositor elaborou uma auto-análise,

através de sua tese doutoral, para explicar sua busca por sonoridades e uma espécie de tabelamento das ressonâncias à partir de sua criação acórdica. Dentro desse tabelamento o acorde *PSI* é apresentado por ele como sendo um “Acorde transtonal, de intensa vibração, luminoso, radioso” (PRADO, 1985, p. 24). E a ressonância que ele identifica é uma tríade de dó maior (Fig. 16).

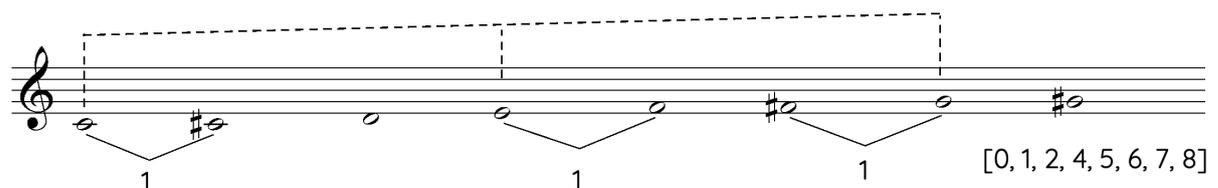
Figura 19 - Acorde PSI em Cartas Celestes I.



Fonte: (PRADO, 1985, p. 24)

No conjunto do acorde PSI [0, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8] nota-se a intercorrência da tríade de dó maior, justamente especificado por Almeida Prado como sendo a ressonância resultante dele. Apesar de no conjunto também ser possível a formação da tríade de Ré bemol maior, o reforço de notas para a tríade de dó maior, somando-se a isso ainda o fato de que dó é a nota mais grave do acorde, faz com que essa tríade seja ouvida na ressonância e o acorde tenha sido referido por ele como sendo transtonal. Podemos observar também que cada uma das vozes da tríade de dó é avizinhada por um intervalo CI 1, justamente reforçando a análise referida anteriormente (Figura 20).

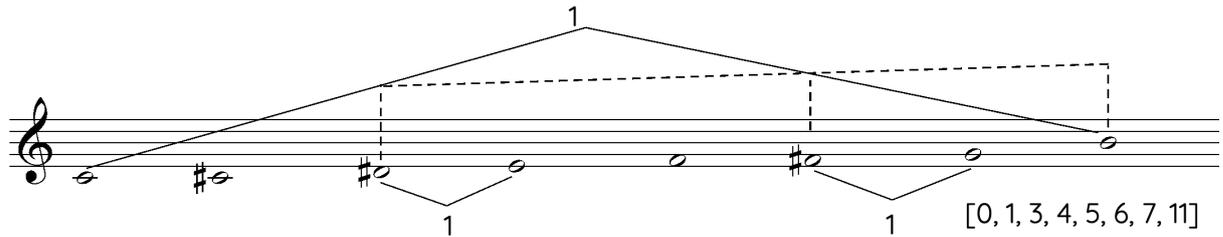
Figura 20 - Acorde PSI em Cartas Celestes.



Fonte: O autor, 2024.

Se estabelecermos uma conexão entre o acorde PSI de *Cartas Celestes* e o emblemático acorde final de *Amém*, de forma que a ressonância de PSI seja a mesma tríade final de *Amém* (transpondo o acorde PSI meio tom abaixo) teríamos uma tentativa, mesmo que de forma especulativa, de identificar possíveis relações no processo criativo das duas peças (Figura 21).

Figura 21 - Acorde PSI meio tom abaixo.



Fonte: O autor, 2024.

Sendo assim, a recorrência do conjunto de PSI-Amém (PSI transportado meio tom abaixo) = [0, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11], e sua transposição (PSI-Amém-TR) = [0, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8], sejam eles utilizados por inteiro ou em partes consideráveis, poderiam ser observados no processo construtivo de *Amém*. A começar pelo tema (Fig. 10) que teria quase todo o seu conjunto [0, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11] similar ao PSI-Amém, teríamos também outras intercorrências:

Subseção A: O conjunto transposto do acorde [0, 1, 2, 3, 6, 7] está incluso em PSI-Amém-TR.

Subseção C: O conjunto [0, 2, 4, 6, 7] está em PSI-Amém-TR

Subseção E: O conjunto transposto [0, 1, 2, 4] está em PSI-Amém-TR

Dessa forma a similaridade dos trechos citados acima com os conjuntos de PSI-Amém e PSI-Amém-TR pode ser uma evidência de uma inter-relação dos processos construtivos das duas peças, mesmo que a relação também estabelecida com o conjunto do tema de *Amém* seja notória.

Mas vamos fazer um recorte na Seção III a fim de analisarmos a sucessão de eventos até a revelação da tríade final de si maior. Na Figura 22 temos uma relação dos conjuntos a cada modificação harmônica em M, N até o fim da música em O:

Figura 22 - Conjuntos em M, N e O.

The figure displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system contains four chords with the following sets of notes: [1, 2, 4, 5, 6], [0, 1, 2, 4, 5, 6], [0, 1, 2, 4, 5, 6, 11], and [0, 1, 4, 5, 6, 11]. The second system contains four chords with the following sets of notes: [0, 1, 2, 5, 6, 11], [0, 2, 5, 6, 11], [0, 2, 3, 5, 6, 11], and [3, 6, 11].

Fonte: O autor, 2024.

Com exceção do último acorde, todos os outros possuem a ocorrência de números vizinhos nos conjuntos, evidenciando dessa forma a utilização da CI 1 a cada evento que se segue. Dessa forma fica implícito uma sobreposição de sonoridades tradicionalmente consideradas dissonantes, perfazendo uma somatória de formantes harmônicos, e que a cada acorde vai se esvaindo até a revelação triádica de si maior. O esvaziamento harmônico gradativo aproximativo de si maior, como se fosse um processo de filtragem, traz um caráter único à peça, de forma que a sonoridade consonante revela um espectro bem definido de ressonâncias nos harmônicos resultantes, transmitindo um caráter de estabilização e quietude como se fosse uma *Picardia*, utilizada desde o séc. XVI.

Na tabela 2 nota-se a ocorrência de cada conjunto e seu uso na sequência $M \rightarrow N \rightarrow O$. Esses conjuntos são uma somatória vertical a cada modificação harmônica, de acordo com a Figura 19. Em azul vemos o conjunto [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11] que é resultante desta somatória. E vemos nele uma similaridade relativamente grande com PSI-Amém [0, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11] e com o tema de Amém [0, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11]. (Tab. 3)

Tabela 3 - Conjuntos em M, N e O.

1 2 4 5 6

0	1	2		4	5	6			
0	1	2		4	5	6	7	9	11
0	1			4	5	6			11
0	1	2			5	6			11
0		2			5	6			11
0		2	3		5	6			11
			3			6			11
0	1	2	3	4	5	6	7	9	11

Fonte: O autor, 2024.

Tabela 4 - Comparação dos conjuntos.

PSI-Amém	0	1		3	4	5	6	7		11	
Amém	0	1	2		4	5	6	7		10	11
(tema)											
M, N, O	0	1	2	3	4	5	6	7	9		11

Fonte: O autor, 2024.

Se analisarmos as maiores ocorrências de cada classe de notas na comparação da tabela 3 teremos o conjunto [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11]. Esse conjunto poderia ser considerado uma espécie de síntese criativa da peça, se levarmos em conta que as estruturas acórdicas se inserem nele na maior parte das vezes.

Outro fato relevante é que acontece no final de B e D com a apresentação de tríades maiores simples, como se fosse um prenúncio do que se sucede em O. No final de B, cps. 15 e 16, temos o acorde de fá maior [0, 5, 9]. No Final de D, cps 28 e 29, a tríade de sol maior [2, 7, 11]. E a tríade final em O, cp. 138 ao fim, si maior [3, 6, 11]. São as únicas vezes onde esses eventos acontecem. Dessa forma B e D se transformam numa espécie de síntese do que acontece na obra inteira, onde os movimentos de tensão, marcados por sobreposições e clusters, são desobstruídos para a revelação de um acorde estabilizador que se torna emblemático.

Se somarmos os conjuntos dessas 3 tríades maiores chegamos em [0, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 11], que possui muitas classes de notas em comum com o que se vê em M, N e O (Seção III) conforme vemos na tabela 2.

3.1.5. DISCUSSÃO E RESULTADOS

As Seções I, II e III são distintas umas das outras, perfazendo as subseções A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N e O de maneira linear. Esse caráter não repetitivo evidencia uma estrutura que percorre um caminho sem volta em direção a uma quietude na paisagem sonora retratada em O. Dessa forma, o ápice da curva dinâmica apresentado no final de L e começo de M não representa necessariamente o clímax da obra. Este sim pode ser sentido no ocaso da peça, em uma longa estabilização sobre a tríade de si maior, apresentando um panorama de algo transcendental.

O 'intervalo característico' CI 1 identificado por Sant'ana (2017) em *Cartas Celestes I* também é amplamente utilizado nas concepções harmônicas e melódicas de Almeida Prado em *Amém*.

O Acorde PSI de *Cartas Celestes I*, cuja ressonância é uma tríade de dó maior, segundo o próprio compositor, pode ser uma referência na busca por compreensão dos processos criativos de *Amém*, se transportarmos esse acorde meio tom abaixo para coincidir com a tríade de si maior, revelada em O. Os conjuntos retratados nessa comparação possuem mais semelhanças que diferenças, expondo dessa forma uma tendência do compositor de correlacionar seus processos composicionais em obras da mesma fase.

Diante dos dados estatísticos expostos podemos argumentar que *Amém* possui uma coerência entre seus processos construtivos intervalares e suas concepções acórdicas. Dessa forma as redondezas intervalares que avizinham as notas que constituem a tríade final de Si maior podem ser um agrupamento de referências criativas dos elementos adjacentes à música.

3.2. AMEN DE LA CREATION DE VISIONS DE L'AMEN (1943) PARA 2 PIANOS, DE OLIVIER MESSIAEN

3.2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

A década de 1940 marcou um período de grande destaque na carreira composicional de Olivier Messiaen. Neste período ele criou algumas de suas obras-primas para piano, entre elas a notável peça *Visions de l'Amen*. Composta em 1943, em plena segunda guerra mundial, quando a França foi ocupada pelos alemães, época em que Messiaen havia acabado de sair da prisão Stalag VIII-A. Nesse período enquanto estava recluso pelos nazistas, compôs seu emblemático *Quatuor pour la fin du temps*. *Visions de l'Amen* foi uma das primeiras de suas composições já em liberdade. Loriod se tornou a principal intérprete da música para piano de Messiaen, e acabou se casando com ele em 1962, após a morte de sua primeira esposa em 1959. (JOHNSON, 1980).

Escrita para dois pianos, sendo o primeiro piano direcionado especificamente para a sua até então aluna Loriod tocar, a obra *Visions de l'Amen* possui sete partes. A saber: *I - Amen de la Création; II - Amen des étoiles, de la planète à l'anneau; III - Amen de l'agonie de Jésus; IV - Amen du désir; V - Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux; VI - Amen du jugement; VII - Amen de la consommation*.

Messiaen argumentava que a música litúrgica seria dependente dos serviços da igreja, mas que a religião abrangeria todos os tempos e lugares. (ALLEN, 2017, p. 2). Dessa forma, com exceção da sua *Messe* para 8 sopranos e 4 violinos, composta entre 1933 e 1934, toda a sua obra religiosa é não-litúrgica. Chupungco (2000) confirma essa noção de a liturgia estar atrelada ao tempo e espaço: “Os ritos não são feitos apenas de ações, palavras e coisas materiais; eles também estão vinculados a um determinado tempo e a um determinado espaço.” (p. vii)

Em *Visions de L'amen* há uma diversidade temática dentro do âmbito religioso cristão, que vai desde o conceito da criação do mundo, até a agonia de Jesus e a consumação. E a palavra *Amem* sugere um elo de confirmação e aprovação dos temas sacros indicados, sendo assim representado retoricamente nos materiais musicais apresentados. Em se tratando de uma

peça instrumental, nada há que indique uma relação litúrgica, sendo, portanto, uma peça de concerto. Dessa maneira o compositor teve liberdade para explorar sonoridades distintas, sem se preocupar com quaisquer delimitações de ritos.

Messiaen foi um dos compositores mais relevantes da segunda metade do séc. XX, “que consolidou seu próprio idioma composicional, envolvendo diversos elementos musicais e extra-musicais” (OGATA, 2016, p. 1). Por ter sido um católico romano durante toda a sua vida, muito de sua obra “reflete sua teologia pessoal muito profunda e um tanto distinta”¹⁵ (ALLEN, 2017, p. 2 [Tradução nossa]). Ele próprio se considerava um músico-teólogo. Sua concepção era de que a música articulava sua fé e a ressignificava para além das palavras. (Allen, 2017, p. 5). Porém sua música é uma contribuição à arte antes de o ser à teologia. (MAAS, 2009).

Um dos primeiros compositores do séc. XX que verbalizou e explicou a própria técnica composicional, através de seu livro *Technique de mon langage musical*, publicado em Paris em 1956, Messiaen escreveu e o utilizou em suas classes de composição já na década de 40, mesmo antes de sua publicação. Ou seja, mesmo período em que compôs *Visions de l'Amen* e *Quatuor pour la fin du temps*. Alguns de seus alunos mais ilustres no conservatório de Paris, que tiveram contato diretamente com essa técnica, foram: Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Almeida Prado, dentre outros. Usaremos, portanto, como referência para nossa análise seu próprio livro, ora citado acima, especialmente a partir dos capítulos XIV e XVI em diante, que abordam suas construções acórdicas bem como seus Modos de Transposição Limitada e relações destes com a música modal, atonal e politonal.

Não podemos falar de Messiaen sem falarmos de isometria e simetria, pilares de suas construções harmônicas, escalares e rítmicas.

Uma simetria é uma categoria específica de isometria. Em uma isometria, ocorre uma transformação de uma figura para outra de tal maneira que " a distância entre quaisquer de seus pontos é preservada" (SOUZA; TAFFARELLO, 2013, p. 53). Agora, quando falamos de simetria, estamos nos referindo a um tipo especial de isometria, que se caracteriza por manter a figura original

¹⁵ “[His work] reflects his very deep and somewhat distinctive personal theology”

inalterada durante a transformação (Idem). Em outras palavras, a simetria é uma isometria especial que preserva a forma da figura original.

Todos os seus 7 modos de transposição limitada possuem um eixo de simetria, e devido a isso "não estão em conformidade com algumas das restrições nos espaços básicos"¹⁶ (TSOUGRAS, 2009, p. 535). Quase toda sua música utiliza esse conteúdo modal. Esse modelo de espaços de alturas modais de Costas Tsougras (2003) expande o conceito de Espaço Tonal de Alturas de Fred Lerdahl (introduzido em 1988), com o propósito de proporcionar uma descrição mais precisa das situações envolvidas na análise da música modal diatônica. É um padrão que realiza cálculos para determinar a estabilidade de alturas, acordes, regiões modais, bem como os valores de atração melódica e harmônica em diversos tipos de cadências no contexto modal (Tsougras, 2003).

Dessa forma utilizaremos como referência a utilização vertical e horizontal desses modos em *Vision de l'Amen*, mais especificamente no primeiro movimento *Amen de la Création*, buscando relações de proporcionalidade dentro do escopo de opções modais delineadas pelo compositor.

Seguindo as premissas do próprio Messiaen, as simetrias e proporcionalidades se desenvolvem tanto no plano rítmico quanto nas disposições harmônicas. Tanto nos seus ritmos retrogradáveis quanto nos não-retrogradáveis podemos enxergar simetrias com diferentes eixos. Dessa forma consideramos bastante relevante incluir no nosso estudo também o âmbito rítmico, a fim de buscarmos semelhanças e disparidades no processo construtivo harmônico.

Visto que há um evidente contraste de registro e disparidade harmônica entre o piano I e piano II, faz-se necessário dois tipos de análise adicionais. Healey (2013) descreve essa ferramenta de Messiaen como uma "ressonância contraída" (p. 86), em que os acordes podem ser isolados e analisados individualmente. Dessa forma, no piano I a teoria dos conjuntos de Allen Forte (1977) será utilizada tanto para a classificação dos acordes quanto para a análise dos vetores intervalares, em se tratando de uma sobreposição simétrica de intervalos que formam blocos de acordes dissonantes. Já no piano II, onde temos

¹⁶ "all 7 modes lack conformity with some of the constraints on basic spaces due to the existence of symmetry axes"

uma sucessão harmônica mais triádica, com um centro tonal preponderante, uma análise das funções harmônicas também se faz necessária.

Abordaremos, portanto, como objeto de nossa análise, os aspectos formais e processos construtivos, vistos pelo âmbito composicional e estrutural sob a perspectiva da simetria.

3.2.2. IMPRESSÕES DA ESCUTA

A experiência de ouvir *Amen de la Création*, a primeira parte de *Visions de l'Amen* de Olivier Messiaen, é uma imersão profunda em um universo sonoro rico e complexo. A obra, carregada de conceitos espirituais, nos convida a uma reflexão sobre o tema da criação retratada na Bíblia.

Desde os primeiros acordes, a religiosidade da peça se manifesta de forma evidente. A sonoridade, marcada por uma solenidade que remete o sagrado, evoca imagens de catedrais e cerimônias religiosas. Messiaen, com sua maestria, tece uma trama sonora que nos transporta para um espaço místico e contemplativo.

A progressão da peça é marcada por um constante crescendo, que nos leva a um clímax de intensa emoção. Essa escalada sonora, que se desenrola ao longo de toda a obra, alude a grandiosidade da criação. A cada momento, somos presenteados com novas camadas de sonoridade, que se entrelaçam e se complementam, criando uma experiência auditiva rica e envolvente.

Um dos elementos mais marcantes da peça é o contraste entre as regiões grave e aguda. Enquanto as notas graves evocam a profundidade e a solidez da criação, as notas agudas lembram a leveza e a espiritualidade do som de sinos. A apresentação simultânea dessas duas regiões cria uma tensão dialética que permeia toda a obra, enriquecendo sua expressividade.

A movimentação rítmica, caracterizada pelo ostinato na região aguda, confere à peça um caráter hipnótico e repetitivo. Essa figuração, que se mantém constante ao longo de toda a obra, funciona como um pulso que nos conduz pela jornada sonora. Ao mesmo tempo, a variação constante dos elementos harmônicos e melódicos impede que a música se torne monótona, garantindo uma experiência auditiva rica e variada.

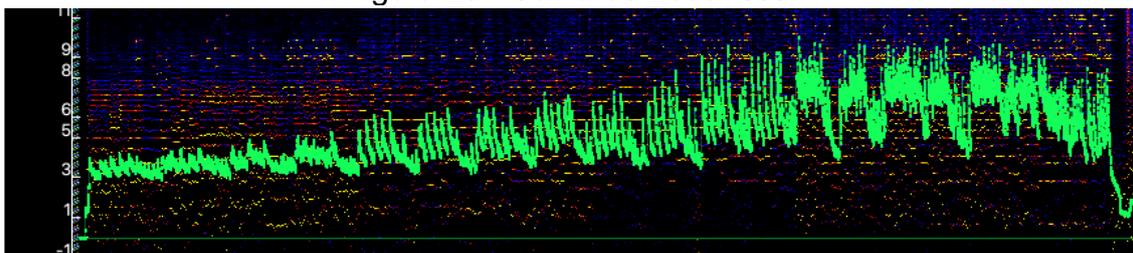
A partir dessa escuta, saímos em busca de uma análise mais detalhada, partindo do macro para o micro, iniciando com um estudo de seus aspectos formais.

3.2.3. ESTRUTURAS FORMAIS

A estrutura utilizada em *Amen de la Création* é fundamentada essencialmente na utilização do que o autor chama de tema da criação. A peça é um grande crescendo, que sai do mais suave até atingir o mais sonoro possível. (MESSIAEN, 1950)

Podemos ver pela curva de *Loudness* gerada pelo software Sonic Visualizer¹⁷ (Figura 23) como esse processo dinâmico acontece neste movimento da obra.

Figura 23 - Curva de Loudness.



Fonte: O autor, 2024.

A peça pode ser dividida em duas seções, A e B. Na seção A, o tema da criação é apresentado 3 vezes consecutivas no piano II, sendo que a cada aparição este se faz mais audível, revelando-se como o elemento sonoro mais evidente. Na seção B, ocorre uma variação temática do tema da criação no âmbito motivico e fraseológico, utilizando a mesma textura e material musical semelhante, mas se encaminha para estacionar no acorde final de Mi maior (sem a 3ª.) em pedal, enquanto o piano I continua seu caminho de sonoridades. Dessa forma podemos dividir a estrutura formal da seguinte forma:

A1 – Cps. 1-8

A2 – Cps. 9-16

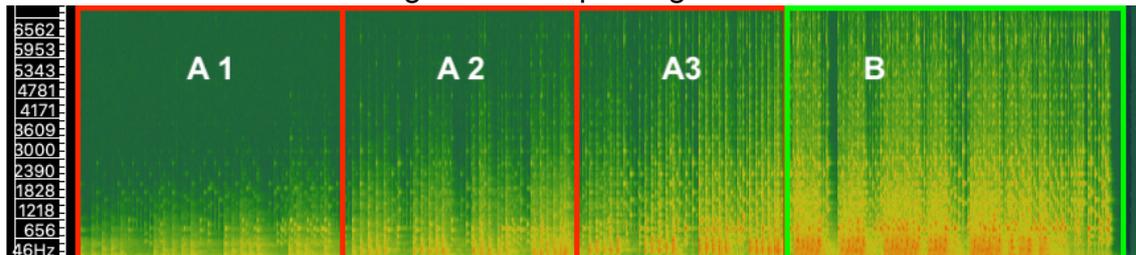
¹⁷ A gravação usada em todas as análises de áudio desta obra, no referido software, está disponível em <https://youtu.be/BvHDHN8LSvU?si=b9VRStYChfvfkFIN>

A3 – Cps. 17-24

B – Cps. 25-39

No espectrograma abaixo podemos visualizar melhor essa divisão estrutural: (Figura 24)

Figura 24 - Espectrograma.



Fonte: O autor, 2024.

Nota-se ainda que as seções A1, A2 e A3, onde o tema da criação é repetido, possuem 8 compassos cada. Estes podem ser organizados de dois em dois compassos, seguindo o motivo recorrente de 4 semínimas e uma semibreve, formando uma frase antecedente e uma recorrente. A junção desse material musical forma o tema da criação. Na Figura 25 vemos uma análise melódica do escopo mencionado.

Figura 25 - Análise melódica do escopo.

Motivo recorrente

The musical notation is in 4/4 time and G major. It shows a 'Motivo recorrente' (recurring motif) consisting of a 'Frase antecedente' (antecedent phrase) and a 'Frase Consequente' (consequent phrase). The antecedent phrase is marked with a dashed line and the consequent phrase is marked with a solid line.

Frase antecedente

Frase Consequente

Fonte: O autor, 2024.

Já o tema da seção B pode ser considerado uma variação e ampliação do tema principal, sendo que as células rítmicas já utilizadas continuam prevalecendo, alterando contudo o contorno melódico. Este, apresenta o motivo com uma estrutura intervalar que é resultado de uma combinação de 4ªJ, 2ªM e 5ªJ. O tema pode ser dividido em duas partes, conforme a estrutura a seguir (Figura 26):

Figura 26 - Estrutura de divisão em duas partes do tema da seção B.

The figure shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains three measures. The first measure has a bracket above labeled '2a M' and '4a J' and '5a J' below. The second measure has a bracket above labeled '2a M' and '4a J' and '5a J' below, with an asterisk above it. The third measure has a bracket above labeled '2a M' and '4a J' and '5a J' below. The second staff contains two measures. The first measure has a bracket above labeled '2a M' and '4a J' and '5a J' below. The second measure has a bracket above labeled '2a M' and '5a J' and '5a J' below.

Fonte: O autor, 2024.

Essa organização intervalar concede ao tema da seção B um gesto de expansão melódica por graus disjuntos e que ao final de cada inserção motivica repousa em uma nota longa, sendo essas: Lá, Mi, Si e Mi. Apesar de Messiaen não tratar o trecho de maneira tonal tradicional no sentido vertical, e sim na utilização de seus modos de transposição limitada, analisando horizontalmente o excerto melódico nos remete ao tom de Lá maior.

3.2.4. ASPECTOS DE PROPORCIONALIDADES

Para Messiaen o ritmo era o componente mais importante na música: “Não devemos esquecer (...) que o elemento primeiro e essencial da música é o ritmo, e que ritmo é antes de mais nada mudança de grandeza e duração” (Apud GRIFFITHS, 2011, p. 120). E fazia uso, como o fez em *Visions de l'amen*, de ritmos hindus de forma a imitar o som do gamelão, presente também em outras culturas. Despojado de suas associações originais, esses ritmos não dão a esta

música uma característica indiana, nem uma preocupação com os significados simbólicos dos ritmos. Entretanto, transmitem uma habilidade característica de Messiaen de “fundir ideias musicais de diferentes procedências” (Ibid.).

As células rítmicas do Piano I dificilmente são percebidas e identificadas auditivamente quando dentro do contexto de sobreposição destas e na adição do Piano II na região grave. Mas o resultado sonoro “evoca um vazio misterioso (...). Temos nela não apenas simbolismo, mas uma experiência mística na música.” (WENTWORTH, 1973, p. 325).

A simetria encontrada no aspecto rítmico funciona como um prenúncio do que ocorre também nas formações acórdicas, como veremos mais adiante. Messiaen faz uso de ritmos não retrogradáveis¹⁸, em alternância com ritmos retrogradáveis, mas todos ocorrem de maneira proporcional.

Especificamente sobre esta peça Messiaen escreveu: “O piano faz um duplo pedal rítmico em carrilhão, sobre os ritmos não retrogradáveis, repetindo em aumento ou em diminuição os valores a cada repetição¹⁹.” (MESSIAEN, 1972, [Tradução nossa]). Podemos ver essa alternância de valores citada por ele em A, B, C e E (Fig.1):

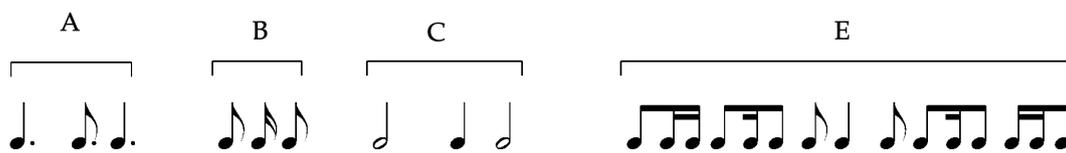
Os ritmos retratados na Figura 27 especificados e enumerados pelo próprio Messiaen na partitura, são utilizados durante todo o movimento no piano I. Podemos observar que todos eles possuem um eixo simétrico ao centro, de modo que o ritmo vai ser sempre o mesmo em ambas as direções (simetria bilateral). Os ritmos A, B e C são exemplificados por ele como sendo um método de diminuição através da supressão proporcional da figura, ou, pela redução de suas metades. (MESSIAEN, 1956). Portanto a figura rítmica central possui metade do valor de suas vizinhas, proporcionando uma simetria perfeita onde o ritmo original e o retrógrado são exatamente iguais. Tal afinidade é encontrada também em E. Porém neste caso a simetria é encontrada pela sucessão de pequenos excertos rítmicos que na sua somatória perfazem também um caminho não retrogradável, ou seja, idêntico em ambas as direções. Em todos os casos citados o fragmento se converge para o centro. Nos casos de A, B e C

¹⁸ Rítmicos não retrogradáveis são idênticos quando executados no sentido oposto, ou seja, de trás para frente. Em oposição a isso, ritmos retrogradáveis são diferentes quando lidos em sentido contrário.

¹⁹ "*Le piano fait une double pédale rythmique en carillon, sur des rythmes non retrogradables, répétés en augmentant ou en diminuant les valeurs à chaque répétition.*"

a figura central é menor que suas adjacentes. No entanto em E a semínima, à qual as figuras vizinhas se convergem, é uma figura maior que suas vizinhas bidirecionais.

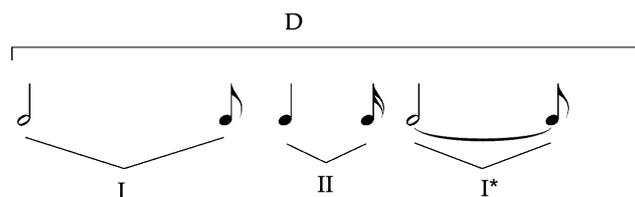
Figura 27 - Ritmos não retrogradáveis



Fonte: O autor, 2024.

Já em D (Figura 28) observamos um ritmo que é retrogradável, mas que preserva o mesmo tipo de simetria bilateral, considerando as células I, II e I*. A relação intrínseca em d I (mínima e colcheia) é de 1 para 1/4. De igual modo essa relação permanece em d II (semínima e semicolcheia). Em d I* temos a mesma proporcionalidade, mas desta vez as figuras estão unidas no mesmo ataque. Se considerarmos d II como eixo simétrico teremos, portanto, uma afinidade por espelhamento: $DI \Rightarrow DII \Leftarrow DI$, porém retrogradável.

Figura 28 - Ritmos retrogradáveis simétricos.



Fonte: O autor, 2024.

Considerando que a menor figura em comum nos ritmos A, B, C, D e E seja a semicolcheia podemos observar essa proporcionalidade também no campo numérico. Os números a seguir se referem à quantidade de semicolcheias em cada ataque do fragmento:

A $6 \Rightarrow 3 \Leftarrow 6$

B $2 \Rightarrow 1 \Leftarrow 2$

C $8 \Rightarrow 4 \leq 8$

D $8+2 \Rightarrow 4+1 \leq 8+2$

E $2+1+1 \Rightarrow 2+1+2 \Rightarrow 2+4+2 \leq 2+1+2 \leq 1+1+2$

Podemos notar ainda a seguinte ocorrência desses segmentos rítmicos, que acontecem no decorrer do movimento apenas no piano I, na seguinte ordem:

Mão Direita:

||: {A => B => 10 colcheias} {A => B => 10 colcheias} {A => B => 34 colcheias => 2 tercinas => 1 quintina)} {A => B => Pausa de mínima} :|| **[3x]**

Mão Esquerda:

||: C => D => C => D => E :|| **[5x]**

Vemos que A e B, na mão direita, são intercalados por outros ritmos regulares e isométricos, de colcheias em sua maioria, transformando-se mesmo que momentaneamente num ostinato. E ao final de toda a sequência rítmica uma pausa marca o reinício. Já na mão esquerda isso não ocorre. Os ritmos são colocados sequencialmente, na ordem indicada acima, sem serem intercalados com outras figuras.

Desta forma observamos um esboço do que ocorre no piano I neste movimento. Perfazendo as 3 repetições do escopo da mão direita, e as 5 repetições da mão esquerda, chegamos no último compasso, que é encerrado abruptamente após o término dessas sequências.

Em adição a toda essa estrutura rítmica mencionada anteriormente temos um conjunto de três acordes na mão direita (i=[1,7,8]; ii= [5,6,11], iii=[3,4,9]) e três na mão esquerda (i=[2,3,9]; ii=[0,1,7]; iii=[5,10, 11]) (Figura 29). Todos eles

compartilham da mesma Prime Forms (016) e do mesmo ic vector (100011), levando o nome 3-5 na classificação de Allen Forte (1977).

Figura 29 - Acordes sequenciais no Piano I.

The image shows two musical staves for Piano I. The right staff (m. d.) is labeled 'A, B' and contains three chords labeled 'i', 'ii', and 'iii' with a '15^{ma}' marking above. The left staff (m. e.) is labeled 'C, D e E' and contains three chords labeled 'i', 'ii', and 'iii' with an '8^{va}' marking above. The chords are represented by notes on a five-line staff.

Fonte: O autor, 2024.

Na mão direita os acordes perpassam os ritmos A e B, enquanto na mão esquerda os ritmos C, D e E são utilizados. Porém, independente do ritmo preponderante, os acordes do piano I seguem sempre a mesma sequência $i \Rightarrow ii \Rightarrow iii$ (Fig. 29) no decorrer de todo o movimento. Essa sucessão acórdica vai se desenrolando a medida que cada figura rítmica vai sendo apresentada, sem repetição imediata de nenhum acorde individualmente, até coincidir o acorde i com o início de um dos excertos rítmicos. Isso acontece em pontos estratégicos, como vemos em destaque no quadro 1, revelando também proporcionalidades relevantes. Na mão esquerda, por exemplo, o acorde $e1^{20}$ coincide com o início do ritmo E apenas uma vez, no centro da peça, formando um eixo de isometria, do tipo simetria de translação, onde a figura se mantém inalterada deslizando sobre um eixo. No quadro 1, os ritmos destacados em vermelho representam o momento em que o início da sequência de acordes $i \Rightarrow ii \Rightarrow iii$ coincide com o início do ritmo indicado. O primeiro quadrante, representando a mão esquerda, apresenta a sucessão rítmica CDCDE, que durante a peça é percorrida 5 vezes. Estão empilhados para melhor visualização. O mesmo ocorre no segundo quadrante, que representa a mão direita. Há apenas uma ocorrência de sincronia dos ritmos A e B com os acordes i , ii e iii em cada linha. E na linha 3 temos uma

²⁰ Chamaremos os acordes i , ii e iii da mão esquerda de $e1$, $e2$, $e3$, respectivamente. Da mesma forma os acordes i , ii e iii da mão direita de $d1$, $d2$ e $d3$.

espécie de redução, de forma que os encontros rítmicos-acordes ocorrem duas vezes, localizadas bem próximas umas das outras, e coincidindo com o final.

Quadro 1 – Inícios sequenciais $i \Rightarrow ii \Rightarrow iii$ no Piano I

C	D	C	D	E	A	B	A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	E	A	B	A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	E	A	B	A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	E	A	B	A	B	A	B	A	B
C	D	C	D	E	A	B	A	B	A	B	A	B

Fonte: O autor, 2024.

3.2.5. ESTRUTURAS INTERVALARES E CAMINHOS HARMÔNICOS

A formação acórdica do piano I, baseada em sobreposições intervalares e de modos, é bem contrastante com a harmonia triádica utilizada no Piano II. Além do fato, explicitado já logo no início da obra, de que a distância de registro entre os dois pianos é bastante grande. O compositor explora os limites do instrumento, jogando o piano II para o extremo grave, percorrendo as ressonâncias inferiores, enquanto o piano I perfaz todo este movimento no extremo agudo, valendo-se das ressonâncias superiores, no que Healey chama de ressonância contraída: “O papel da ressonância contraída é geralmente funcionar em um papel secundário ao tema principal, fornecendo ressonância superior e ressonância contraída inferior”²¹ (HEALEY, 2013, p. 86 [Tradução Nossa]). Fica evidente a intenção do compositor em criar uma sonoridade sombria e misteriosa, numa textura sobreposta de blocos de acordes consonantes no extremo grave coroado na região super aguda com estruturas intervalares dissonantes. E o resultado sonoro disso corrobora com o título que o compositor deu à obra, que evoca a criação do mundo revelada em Gênesis 1 da Bíblia Sagrada.

Na nota de concerto para apresentação desta obra Messiaen descreve *Amen de la Creation* da seguinte forma:

²¹ *The role of contracted resonance is generally to function in a secondary role to the main theme by providing superior resonance and inferior contracted resonance.*

A música inteira é um crescendo. Ela parte do pianíssimo absoluto, sobre o mistério desta nebulosa primitiva que já contém potencialmente a luz, todos os sinos que vibram nesta luz - a luz e por conseguinte a vida.²² (MESSIAEN, 1972, p. 1. Tradução nossa)

Os blocos de acordes recorrentes no piano I formam uma simetria bilateral, conforme vemos na Figura 30. Tanto nos intervalos que o compõem, quanto na utilização do modo 3 e sua disposição vertical das transposições 1 e 2, observamos essa simetria de eixo vertical, na qual os acordes da mão direita são formados por empilhamento de 4ª J e 5ª dim, enquanto os da mão esquerda são formados pelo empilhamento de 5ª dim e 4ª J. Semelhante à simetria reflexiva utilizada no plano rítmico, que era no sentido horizontal. (Ver Figura 31)

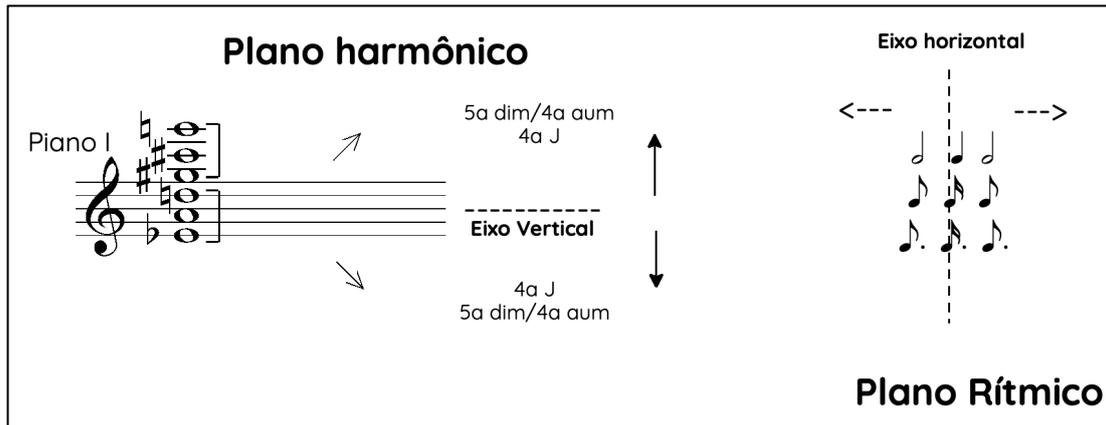
Figura 30 - Simetrias nas formações intervalares e utilização de modos

Classe de intervalos:	Modo (em Lá):
	3(1)
Cl 6 (5ª dim.)	↑ 3(1)
Cl 5 (4ª J)	3(2)
-----	-----
Cl 5 (4ª J)	↓ 3(2)
Cl 6 (5ª dim.)	3(1)
	3(1)

Fonte: O autor, 2024

Figura 31 - Eixos de Simetria

²² *Tout le morceau est un crescendo. Il part du pianissimo absolu, dans le mystère de cette nébuleuse primitive qui contient déjà en puissance la lumière, toutes les cloches qui frémissent dans cette lumière - la lumière et par conséquent la vie.*



Fonte: O autor, 2024

Considerando que os três acordes da mão direita e os três da mão esquerda possuem proporções rítmicas distintas, temos 9 possibilidades de combinação entre eles, conforme especificado na Figura 32, que se desenrolam no decorrer da peça.

Figura 32 - Possibilidades de combinação entre i, ii e iii da mão dir. e esq.

The figure shows nine combinations of chords between the right hand (M. D.) and left hand (M. E.). The combinations are labeled d1, d2, d3 for the right hand and e1, e2, e3 for the left hand. The first combination (d1 + e1) is highlighted with a box.

Fonte: O autor, 2024

De todas essas combinações a primeira delas, **d1 + e1** (em destaque na figura 5) é a que possui maior ocorrência. Se considerarmos apenas os lugares em que o ataque dos dois acordes acontece de maneira simultânea eles ocorrem nos compassos 1, 2, 7, 8, 14, 18, 19, 21, 22, 24, 32, 33, 39. A mesma estrutura intervalar se faz presente também em **d2 + e2** e **d3 + e3**, de forma que são apenas transposições um tom abaixo. Dessa forma essa estrutura acórdica é estatisticamente a predominante no decorrer da peça.

Em adição a isso, essas combinações (indicadas na figura 6) podem ocorrer de maneira síncrona ou assíncrona, delineando uma textura heterofônica na região aguda enquanto o “tema da criação” (MESSIAEN, 1972, p. 1) é apresentado no piano II.

Pela Tabela 5 podemos observar também outras similaridades, no destaque das cores. As combinações em amarelo possuem a mesma estrutura intervalar e mesma *prime forms*, conforme já indicado na figura 5. O mesmo ocorre nas sobreposições d1 – e2 e d2 – e3 (na cor azul), e d2 – e1 e d3 – e2 (na cor verde).

Tabela 5 - Acordes do Piano I pela nomenclatura de Allen Forte (1977).

Sobreposição de Acordes (Fig. 5)	Forma Primária <i>*Prime form</i>	Classificação Forte	de Vetor Intervalar <i>*ic vector</i>
d1 – e1	(012678)	6-7	420243
d1 – e2	(0156)	4-8	200121
d1 – e3	(023568)	6-z45	234222
d2 – e1	(013479)	6-z49	224322
d2 – e2	(012678)	6-7	420243
d2 – e3	(0156)	4-8	200121
d3 – e1	(0127)	4-6	210021
d3 – e2	(013479)	6-z49	224322
d3 – e3	(012678)	6-7	420243

Fonte: O autor, 2024

Já no piano II observamos um contraste com o que ocorre no piano I. A estrutura é mais triádica, possuindo um centro tonal em Lá maior. O tema da criação, especificado e nomeado pelo próprio compositor, aparece *a priori* no extremo grave do piano e vai sendo duplicado e preenchido em oitavas no desenrolar da peça. (Figura 33)

Figura 33 - Tema da Criação em *Amen de la Création* (MESSIAEN, 1950)

Très lent, mystérieux et solennel (♩ = 50)

2^o PIANO

ppp

8^a BASSA

O tema da criação se torna um tema recorrente em toda a peça, de maneira variada e por vezes fragmentada, sendo reapresentado em *Amen de l'agonie de Jésus*, *Amen des Anges* e *Amen de la consommation* (Figura 34, 35 e 36):

Figura 34 - Tema da criação em *Amen de l'agonie de Jésus* (MESSIAEN, 1950)

Figura 35 - Tema da Criação em *Amen des Anges* (MESSIAEN, 1950)

Figura 36 - Tema da Criação em *Amen de la consommation* (MESSIAEN, 1950)

Os modos 2 e 7, bem como suas transposições, tornam-se o ponto de partida para as formações triádicas apresentadas no tema da criação.

Na primeira parte do tema o compositor utiliza o modo 2, formando as tríades de Lá maior e Mib maior. (Figura 37).

Figura 37 - Formações triádicas utilizadas do Modo 2

Modo 2 - 1ª Transposição

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. Triads are indicated by dotted lines and labels: A (A4, C5, E5) and Eb (Eb4, G4, B4).

Fonte: O autor, 2024

Mi maior e Ré menor, presentes no modo 7 na primeira transposição, formam o segundo bloco de acordes do tema. (Figura 38)

Figura 38 - Formações triádicas utilizadas do Modo 7 - I

Modo 7 - 1ª Transposição

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. Triads are indicated by dotted lines and labels: E (E4, G4, B4) and Dm (D4, F#4, A4).

Fonte: O autor, 2024

Na sequência temos Dó# maior e Si menor, que são parte da terceira transposição do modo 7. (Figura 39)

Figura 39 - Formações triádicas utilizadas do Modo 7 - III

Modo 7 - 3ª Transposição

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. Triads are indicated by dotted lines and labels: C# (C#4, E4, G4) and Bm (B4, D5, F#5).

Fonte: O autor, 2024

Dessa forma temos então a sequência completa do tema, que pode ser dividida em 3 partes: a primeira parte com centro em Lá maior (Tônica), a

segunda parte com centro em Ré menor (Subdominante menor) e a terceira parte com centro em Si menor (Subdominante relativa), repousando por fim no acorde de Lá maior (Tônica) (Figura 40). Dessa forma teremos a sequência entre os centros tonais **T – s – Sr – T**, sendo Lá maior o centro tonal geral do tema até o fim do movimento.

Figura 40 - Sequência dos acordes e modos do Tema da Criação

The figure displays a musical score in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two staves. The first staff is divided into two sections: 'Modo 2 - 1a Transp. - em Lá' and 'Modo 7 - 1a transp. - em Lá'. The second staff is labeled 'Modo 7 - 3a Transp. - em Lá'. Chords are indicated by boxes with their names: Eb, A, Ebm, A, E, Dm, C#, and Bm.

Fonte: O autor, 2024

Os acordes em destaque na Figura 40 estão relativamente distantes entre si, se os analisarmos funcionalmente, e não possuem notas em comum. Porém existe uma relação de parcimônia entre eles de pelo menos duas vozes, conforme Figura 41. Parcimônia pode ser definida como economia de meios na condução de vozes, de forma que cada voz pode ser conduzida a alturas comuns ou vizinhas em intervalos de 2ª m e 2ª M (MOREIRA et al, 2015)

Figura 41 - Parcimônia entre as tríades e seus modos

The figure displays a musical score in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two staves. The first staff is divided into two sections: 'Modo 2' and 'Modo 7'. The second staff is labeled 'Modo 7'. Chords are indicated by boxes with their names: Eb, A, Ebm, A, E, Dm, C#, and Bm. The chords are labeled as '1a transp.' and '3a transp.'.

Fonte: O autor, 2024

Assim, cada progressão, além de estar no mesmo modo, possui uma relação de parcimônia entre suas vozes. E sua proximidade acontece por essa condução mais que pela sua função ou relação tonal.

O Tema I (Tema da criação) possui 8 compassos, sendo apresentado três vezes seguidas, entre compassos 1 a 24. Já o Tema II inicia-se no compasso 25 e segue de maneira linear até o fim do movimento no compasso 39. O Tema II está essencialmente dentro do modo octatônico (modo 2) em Lá, e suas transposições (Figura 42).

Figura 42 - Modos e funções do segundo tema

The figure displays three staves of musical notation for the second theme, set in G major (one sharp). Each staff contains measures with chords and their functions, along with intervallic relationships between notes. The first staff covers measures 1-10, the second staff covers measures 11-18, and the third staff covers measures 19-26. Measure 13 is specifically marked with a '13' above it. The chord functions and intervallic relationships are as follows:

- Staff 1: Sr (2-3T), Tr (2-1T), D (2-2T), Sr (2-3T), T (2-1T), Sr (2-3T), Tr (2-1T), D (2-2T), D7 (2-2T), T (2-1T).
- Staff 2: Sr (2-3T), Tr (2-1T), D (2-2T), Sr (2-3T), T (2-1T), Ta (7-3T), D (7-1T), Sr (2-3T), Tr (2-1T), D (2-2T), Sr (2-3T).
- Staff 3: Tr (2-1T), D (2-2T), Sr (2-3T), T (2-1T), Ta (7-1T), Sr (2-1T), Tr (2-1T), D (2-2T), S (2-3T), D (2-2T).

Fonte: O autor, 2024

3.2.6. DISCUSSÃO E RESULTADOS

As proporcionalidades rítmicas de *Amen de la Création* se estendem também para o plano harmônico, revelando semelhanças isométricas peculiares de Messiaen. Podemos então constatar que as simetrias bilaterais com eixos horizontais no plano rítmico e com eixos verticais nas composições intervalares do plano harmônico são pilares no processo criativo da peça, deixando claro a preocupação do compositor em trazer as proporcionalidades elucidadas nos seus livros de técnicas composicionais para suas obras.

O acorde 6-7, com a *prime forms* (012678), de acordo com a classificação de Forte (1977), é o conjunto predominante no piano I. O modo 3, em Lá, é utilizado sobrepondo a primeira e segunda transposições de maneira simétrica, formando assim os blocos acórdicos do piano I. Essas formações dissonantes no extremo agudo, em adição aos ritmos isométricos sobrepostos e sucessivos, tornam-se uma marca característica da peça, remetendo ao som do gamelão e trazendo certo significado transcendental à música, que desde o seu título já assim o sugere.

O Tema da Criação, assim chamado e identificado pelo próprio compositor, se faz presente em toda a obra, assumindo também um significado conceitual. No caso deste movimento ele acontece no piano II, tendo como centro o acorde de Lá maior. O modo 2 (octatônico) e o modo 7 são predominantes neste tema até o meio da peça, quando então o Tema II é apresentado tendo como base o modo 2 e suas transposições.

Dessa forma podemos concluir que o modo predominante no piano II é o modo 2, enquanto no piano I é o modo 3. Ou seja, temos em *Amen de la Création* essencialmente uma sobreposição do modo octatônico com o terceiro modo, ambos com centro em Lá.

3.3. AMEN OP. 35 (1975) PARA CORO ACAPELLA DE HENRY GÓRECKI

3.3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

No ano da produção desta pesquisa completamos 14 anos desde a morte do compositor Henryk Mikolaj Górecki, prolífico compositor polonês, que morreu em 12 de novembro de 2010, após um longo período de debilidade física. Sua paixão pelas montanhas Tatra, na fronteira com a Eslováquia, e o folclore polonês, foram expressos em sua música, mais especificamente nos seus três quartetos de cordas. Porém mais do que seu nacionalismo retratado em parte de suas composições muito de sua dor também foi impresso em suas obras. Sua mãe morreu quando ele tinha apenas dois anos de idade, e seu trauma foi traduzido em um foco de sofrimento em muitas de suas músicas, como por

exemplo desde *Ad Matrem* (1971) até *Kleines Requiem Für eine Polka* (1993). (TROCHIMCZYK, 2012).

Na primeira fase de sua carreira composicional Górecki é tido como parte da escola polonesa do século XX, ao lado de compositores como Krzysztof Penderecki (1933-2020), Witold Lutoslawski (1913-1994) e Krzysztof Meyer (1943-). No entanto, essa escola representa apenas a importância desses compositores para a música do século XX, e não implica em uniformidade. A diversidade estilística e estética destes foi uma marca na música europeia dos anos 1960. (THOMAS, 1984). Trochimczyk (2012) afirma:

O estilo musical e a estética idiossincráticos do compositor o destacaram de seus contemporâneos; seu desrespeito pelas convenções sociais também resultara de sua obstinada busca pela verdade.²³ (TROCHIMCZYK, 2012, p. 137[tradução nossa]).

Mas o que se vê a partir dos anos 1970 é uma importante mudança estilística na música de Gorecki. A espiritualidade e simplicidade de suas obras levam-nos a agrupá-lo com outros compositores do *Holy Minimalism*²⁴, ao lado de Arvo Pärt (1935-) da Estônia e o inglês John Tavener (1944-2013). Suas composições a partir de então foram intensamente espirituais, utilizando fragmentos bíblicos, especialmente de Salmos, como textos. (TROCHIMCZYK, 2012).

A obra *Amen* op. 35²⁵, composta em 1975 para o XV festival de primavera de Poznan, para coro acapella, integra essa nova fase do Minimalismo Sacro de Gorecki. O caminho das vozes e a sobreposição diatônica revelam ao mesmo tempo uma simplicidade composicional e uma complexidade sonora. “Muito da peça é baseado na expansão incremental e contrações de sonoridades isoladas”. (HARLEY, 1995, p. 51).

²³ “The composer's idiosyncratic musical style and aesthetics have set him apart from his contemporaries; his disregard for social convention had likewise resulted from his dogged pursuit of truth.”

²⁴ Também conhecido como Minimalismo Sacro ou Minimalismo Místico, de acordo com o próprio Trochimczyk (2012)

²⁵ Na edição da partitura utilizada como referência consta como sendo opus 35. Mas no artigo de Harley (1995) consta como sendo opus 34. Utilizaremos opus 35 como base, da maneira como se encontra na partitura.

Abordaremos como objeto de nossa análise os aspectos formais e processos construtivos, vistos pelo âmbito composicional e estrutural, mas não sem antes partirmos pelas impressões de sua escuta.

3.3.2. IMPRESSÕES DA ESCUTA

A obra *Amen*, op. 35, composta para coro *acapella*, explora muitas possibilidades de seu único texto: *Amen*. Através da repetição e da gradual expansão desse pequeno vocábulo, Górecki cria uma atmosfera de introspecção e de busca pela transcendência.

A impressão que temos é que estrutura da peça é marcada pela repetição e pela gradual complexificação dos acordes iniciais. As vozes, como que em uma oração constante, vão ampliando e abrindo esses acordes, formando blocos sonoros sobrepostos que criam uma textura rica e envolvente. Essa progressão gradual, que se desenrola ao longo de toda a obra, nos conduz por uma jornada de escuta, em direção a momentos de intensidade e de beleza.

Alternando entre momentos de grandiosidade com trechos mais calmos e introspectivos, percebemos que os momentos de maior intensidade são marcados por uma sonoridade opulenta e por uma textura complexa, que envolve o ouvinte em uma experiência quase sensorial. Já os momentos mais calmos, caracterizados por uma sonoridade mais transparente e por uma textura mais simples, convidam à reflexão e à contemplação.

Já os momentos de maior tensão são marcados pelas vozes na região aguda, que criam uma atmosfera de angústia e de inquietação. As dissonâncias, causadas pelas sobreposições sonoras, intensificam essa sensação de desconforto, que contrasta com os momentos de maior serenidade.

Através da repetição, da expansão e da complexificação dos acordes iniciais, Górecki cria uma atmosfera de profunda espiritualidade, que nos convida a uma reflexão sobre os mistérios da fé e sobre a busca por um sentido para a vida.

3.3.3. ASPECTOS FORMAIS E ESTRUTURANTES

O compositor inicia a música com um compasso de pausa, já como um prenúncio das divisões formais e estruturantes, que *a priori* estão separadas e intercaladas por pausas gerais. A quantificação e identificação dessas *pause generali* (G.P.), bem como as separações textuais das frases, serão ponto de partida para enumeração e classificação das partes constituintes da estrutura formal.

Lisecka (2011) afirma que “em uma peça de música, um descanso significa espanto, incerteza, ansiedade, meditação, e muitas vezes é mais eficaz do que a beleza de consonâncias harmoniosas.” (p. 71)

O silêncio introduzido entre as seções e subseções terá uma função estrutural. Será uma macrorruptura, que numa classificação hierárquica dos componentes agentes de segmentação está no topo da lista das rupturas estruturais. (GUIGUE, 2011). Mas em se tratando de uma obra sacra, para ser executada *a priori* numa igreja, com grande reverberação, os períodos de silêncio terão, além de uma função estruturante, um caráter estético e acústico de introspecção. De modo semelhante, por exemplo, aos 7 compassos finais de pausa introduzidos em *Lux Aeterna* de Ligeti, onde o compositor encerra a peça num emblemático caráter introspectivo.

Interessante notarmos também que os compassos de pausa entre as frases existem essencialmente apenas na partitura. Para o ouvinte se trata apenas de uma cesura, ou de uma respiração mais prolongada, e mesmo que mensurados acontecem e fluem naturalmente. (LISECKA, 2011).

Observando pelo âmbito das alturas notamos que até o compasso 51 não ocorre nenhum acidente ocorrente. Apenas no compasso 52 que um *Fá#* é apresentado pela primeira vez, seguindo até compasso 67. E mesmo assim o que se vê neste trecho, apesar de haver diferenças no direcionamento das vozes, é uma estaticidade em torno de dois acordes, como se momentaneamente a música ficasse estagnada no tempo. E pelo *crescendo* estabelecido desde o compasso 42, e o *poco avanti* no compasso 50, concluímos que esse trecho do compasso 54 a 72, com uma pequena finalização do 74 a 77, faz parte ainda da primeira seção da música, que chamamos de Seção A. O que vem a partir de então é um novo segmento que passa ser construído com

base no paralelismo das vozes, passando por novos modos e diferente comportamento linear. A este trecho nomeamos Seção B, que se encerra no 164, com o Coda final, um tipo de fragmento da parte A.

Dessa forma podemos dividir a peça em duas grandes seções: A e B, seguidas de uma pequena coda remetendo ao início da música, que por ser apenas um pequeno fragmento não a consideramos um retorno para A.

A seção A, que vai do compasso 1 a 77, subdividimos em 3 subseções (A1, A2 e A3). E cada uma dessas subseções ainda dividida em outras 3 partes fraseológicas menores. De igual modo a seção B, que vai do compasso 78 a 163, pode ser dividido em duas subseções (B1 e B2), sendo que estas podem ainda ser subdivididas em fragmentos menores. E ao final da peça temos uma breve citação da subseção A1 (fragmento a), que vamos chamar de Coda, indo do compasso 165 a 174. (Ver Tabela 6).

Tabela 6 - Seções, Subseções e fragmentos

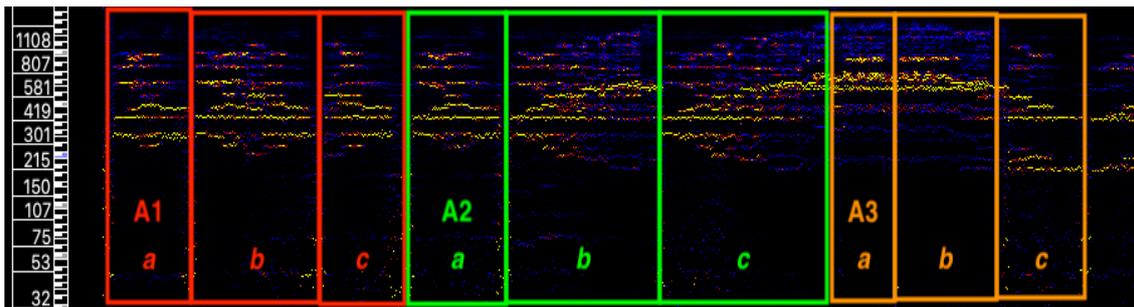
Seção	Subseção	Fragmentos		
A	A1 (1-21)	a (1-6)	b (7-15)	c (16-21)
	A2 (22-52)	a (22-27)	b (28-38)	c (39-52)
	A3 (53-77)	a (53-59)	b (60-72)	c (73-77)
B	B1 (78-129)	a (78-97)	b (98-113)	c (114-128)
	B2 (130-163)	a (130-145)	b (146-163)	
Coda	(165-174)			

Fonte: O autor, 2024

Utilizando o software *Sonic Visualizer* geramos os sonogramas com os picos de frequência, utilizando a gravação de 1994 do *Chicago Symphony Chorus*²⁶, para melhor identificar as estruturas formais explicitadas na tabela 5 (Figura 43 e 44). Assim, dividimos a peça numa grande forma binária: A – B – Coda.

Figura 43 - Picos de Frequência Seção A

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/7GgWssWkE4k>

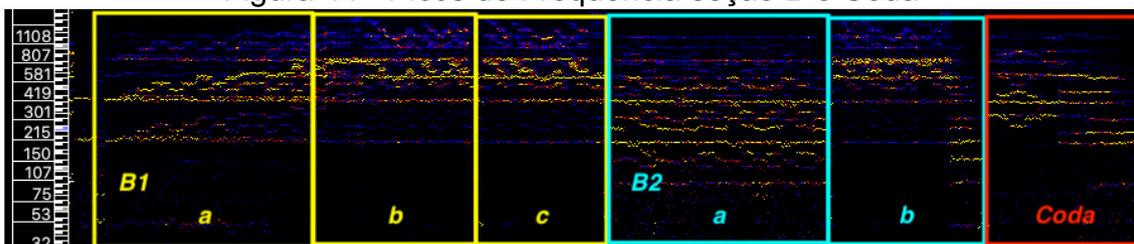


Fonte: O autor, 2024

Podemos observar que as subseções A1 e A2 possuem movimentações que vão em sentido opostos, mas que possuem notas pedais nas vozes centrais. Estas subseções, nos compassos 1 a 52, são marcadas por um palíndromo vertical diatônico apoiados em duas notas pedais: Lá e Fá. Na subseção A3 o movimento contrário do palíndromo é substituído por paralelismos nas vozes superiores, mas ainda apoiados sobre duas notas pedais, que agora movem-se para Si e Mi a partir do compasso 53. Com exceção do fragmento a da subseção B1, todo o restante da peça estará apoiado em apenas um pedal a cada subseção, de modo que o pedal em Lá, presente nas últimas seções, e recorrente em praticamente toda a obra, se torna o centro característico.

A seção B é marcada por paralelismos e dobramentos entre vozes revelando uma expansão acórdica a cada compasso que se segue. Em B1-a temos ainda, em continuidade à seção anterior, um pedal duplo, que neste caso dista um semitom entre uma nota e outra: Lá e Si bemol. Mas a partir de B1-b até B2-b o pedal se torna único na nota Lá, sendo este ainda o centro tonal, lá maior, deste trecho todo. O que marca a divisão entre as subseções são as separações textuais, fraseológicas, e mais especificamente uma pausa geral no compasso 129, com fermata, e compasso 164, marcando o fim da seção B e início do coda. (Ver Figura 44).

Figura 44 - Picos de Frequência seção B e Coda



Fonte: O autor, 2024

Já no Coda o compositor retoma o mecanismo apresentado em A1-a com o palíndromo diatônico vertical sustentado pelo pedal duplo Lá-Fá, que é imediatamente finalizado com uma progressão Fá maior (1ª inversão) - Lá menor. Desta forma encerra-se o ciclo com o pedal em lá, iniciado em B1-b, em que o autor cadencia o centro tonal de Lá maior em direção ao lá menor final.

Analisando pelo âmbito das intensidades a obra se resume num grande crescendo, que culmina nos fortíssimos de B1-b e B1-c, interrompido momentaneamente por um pianíssimo súbito em B2-a, e que atinge seu clímax em B2-b num fortíssimo súbito, marcado por uma densidade ainda maior pelo acréscimo de um dobramento do pedal no soprano I na região aguda. Os dois compassos finais, em piano súbito, na região grave, já demarcam o decrescendo final que culminará no coda.

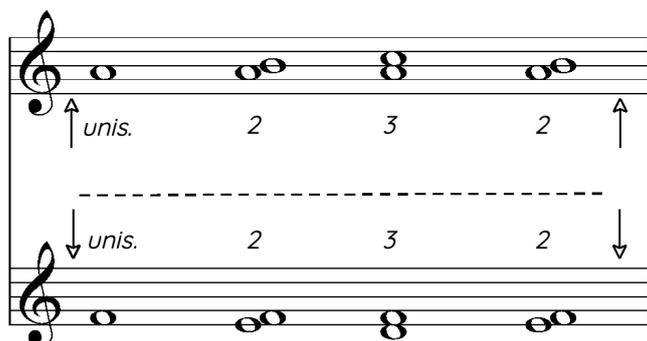
Os dois compassos em pausa, ao final, encerram a obra de maneira introspectiva, através da ressonância natural da acústica que silencia aos poucos o acorde final de lá menor.

3.3.4. PROCESSOS CRIATIVOS

Amen é marcado por uma escrita que evidencia uma textura homofônica do início ao fim da obra, embora sua densidade seja variável. Suas estruturas melódicas perpassam suas formações acórdicas, mas pela característica silábica as notas repetidas, por estarem vinculadas à vogal 'A', soam como se fosse apenas uma nota longa. Dessa forma as vozes que se movimentam se destacam, protagonizando relações intrínsecas, indissolúveis. Sendo assim, essa relação precisa ser analisada sob o paradigma da construção composicional, de modo a estudarmos suas estruturas fundamentais.

Podemos ver na Figura 45 como um 'palíndromo diatônico vertical' se desenvolve na subseção A1-a. A voz superior caminha em movimento contrário à voz inferior, sendo estes sustentados pelo Lá e Fá como pedais. Essa movimentação resulta na sequência de intervalos: Unís. – 2ª – 3ª – 2ª. Entre soprano e contralto e entre tenor e baixo. Não estamos levando em consideração a classificação qualificatória dos intervalos, apenas sua movimentação diatônica.

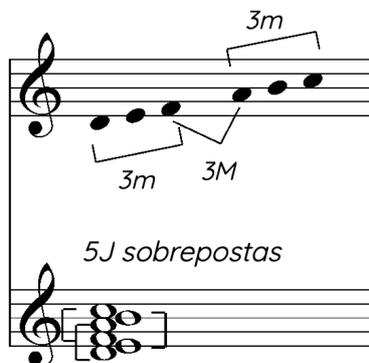
Figura 45 - Movimentação em A1-a



Fonte: O autor, 2024

Nota-se, portanto, a formação de duas camadas sobrepostas. A primeira entre sopranos e contraltos, e a segunda entre tenores e baixos. Cada um desses patamares tem um âmbito de uma terça menor, distando-se uma terça maior entre uma camada e outra. E quando colocados de maneira vertical formam um esquema intervalar de quintas justas sobrepostas (Figura 46).

Figura 46 - Camadas e Sobreposições



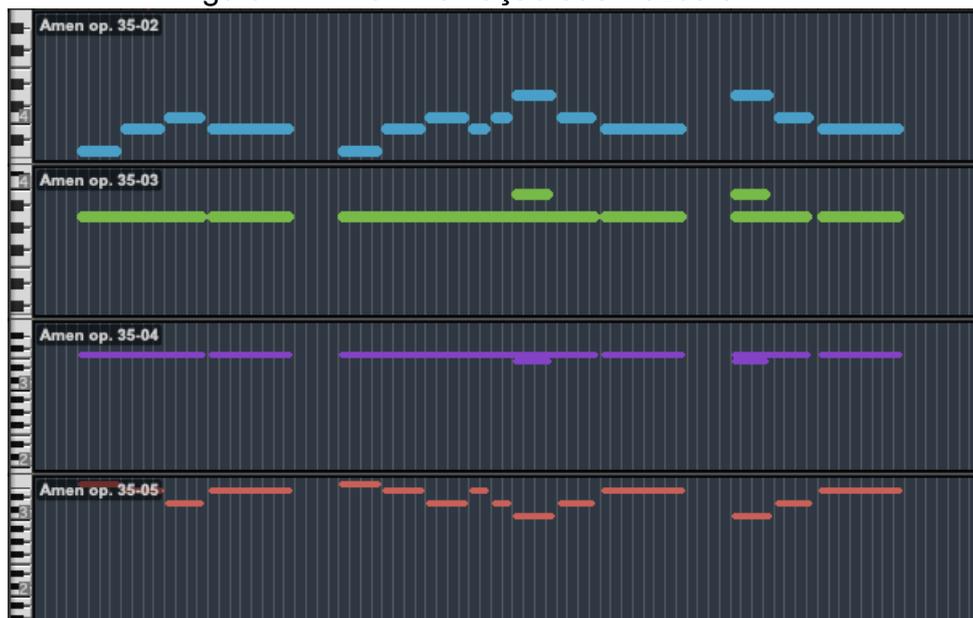
Fonte: O autor, 2024

Essa movimentação, seguindo a mesma classe de alturas, se faz presente até o compasso 50, passando por A1 e A2. Se pensarmos essas notas como um sistema escalar modal, em ré dórico, estaria faltando a nota sol. E justamente o sol que aparece a partir do compasso 51 torna-se o centro tonal do

novo trecho que se inicia em A3-a, considerando a entrada do F \acute{a} # recorrente até o compasso 67.

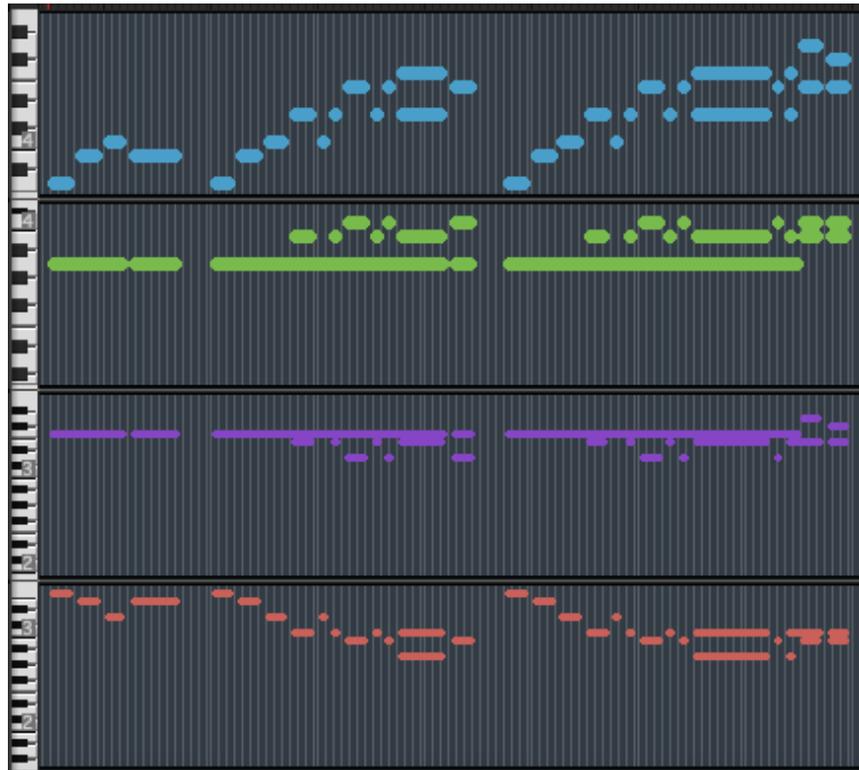
Utilizando o arquivo midi, gerado pela cópia da partitura no programa *Sibelius Ultimate*, e importado no *Pro Tools*, geramos imagens que facilitam a visualização da movimentação de vozes presente na peça. A “expansão incremental e contrações de sonoridades isoladas” citadas por HARLEY (1995, p. 51), comprova-se nas imagens geradas a seguir. O que chamamos de palíndromo diatônico presente em A1 e A2 pode ser verificado na Figura 47 e Figura 48. Bem como o pedal recorrente em F \acute{a} (tenores) e L \acute{a} (contraltos). A cada intervalo de pausa podemos observar o acréscimo de notas no conjunto apresentado, revelando um gesto de expansão no âmbito geral das vozes. Cores: Soprano (azul); Contralto (verde); Tenores (roxo); Baixo (vermelho).

Figura 47 - Movimentação das Vozes em A1



Fonte: O autor, 2024

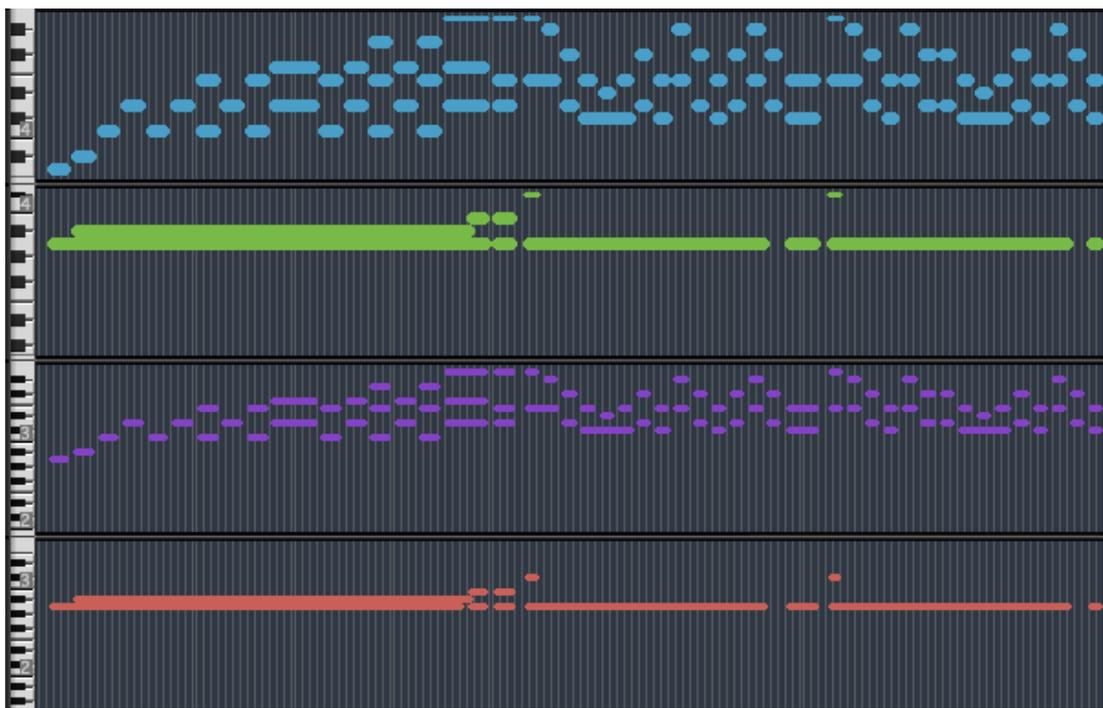
Figura 48 - Movimentação de Vozes em A2



Fonte: O autor, 2024

Já o que vemos em B1 e B2 é um paralelismo que ora é entrelaçado e ora é enquadrado pelas vozes que sustentam os pedais (ver Figura 49 e 50). A nota predominante do pedal, que vai se deslocando entre as vozes, é a nota Lá, que se torna o centro de B, e por se destacar em praticamente toda a peça se torna uma das notas predominantes e centrais da obra.

Figura 49 - Movimentação de Vozes em B1



Fonte: O autor, 2024

Majoritariamente a obra é tecida a partir de movimentações por grau conjunto. Os poucos saltos são apresentados apenas do B1-b em diante, apenas em vozes internas, mas são escassos e surgem como consequência do encadeamento harmônico característico do trecho. O único salto que acontece, de uma 6ª maior, para as sopranos, está nos compassos 169 e 170, já no ocaso da peça, como que num último suspiro da trama retórico-musical.

Analisando pela ótica intervalar e de formação acórdica a peça possui aspectos distintos em cada segmento. Utilizando e adaptando elementos da análise Shenkeriana criamos uma síntese da movimentação das vozes e pedais, que pode ser visto na Figura 50. Os pedais estão representados pela linha tracejada, e as notas foram reduzidas a apenas uma linha em uníssono quando estavam sendo dobradas em oitavas.

Figura 50 - Síntese de movimentação de vozes e pedais

Fonte: O autor, 2024

Seguindo as premissas de Berry (1987) podemos classificar a textura em A1, A2 e Coda numa configuração *contradirecional* e *homointerválica* do ponto de vista vertical. As seções A3, B1 e B2 como sendo *heterodirecionais* e *homointerválicas*.

O que fica evidente na síntese da figura 9 é que a nota Lá está presente em praticamente toda a peça, sendo desta forma um centro de sustentação harmônica. Apenas em A3 (a e b) que o Lá fica momentaneamente ausente.

Dessa forma fizemos uma classificação modal para cada segmento desses, considerando a nota lá como base, e tendo como referência o conjunto de notas do segmento, e não necessariamente a nota mais grave como sendo a fundamental: (Tabela 7)

Subseção	Fragmentos	Modos
A1	a, b, c	Lá Eólio
A2	a, b, c	Lá Eólio
A3	a, b	Mi Eólio
A3	c	Lá Eólio
B1	a	Lá Frígio
B1	b, c	Lá Jônio
B2	a, b	Lá Jônio
Coda		Lá Eólio

Fonte: O autor, 2024

3.3.5. DISCUSSÃO E RESULTADOS

A obra *Amen* segue um padrão composicional, experimentado por Gorecki, de simplicidade e minimalismo sacro, contudo com uma riqueza de detalhes e caminhos inusitados que são emblemáticos em uma trama de busca pelo transcendental.

Os fragmentos que compõem as subseções estão agrupados, pela nossa análise, essencialmente de 3 em 3 grupos. As subseções por sua vez também são 3. A formação intervalar do que chamamos palíndromo diatônico na seção A, está fundamentada na estrutura melódica que atingem um âmbito de uma terça, nas vozes superiores e inferiores, que estão separadas por outra terça. Foram 3 os modos diatônicos identificados utilizados no decorrer da obra. Embora especulativo de nossa parte, mas essas relações numéricas em torno do número 3 podem ser relacionados à palavra 'Amen', que dá o título à obra, que está distintivamente atrelado ao número 3, desde o seu acrograma no original em hebraico até à Trindade a qual ela representa.

De acordo com a análise decorrida neste estudo classificamos a obra em uma seção binária (A e B) com uma pequena finalização, fragmento temático, que chamamos de *Coda*.

Considerando que, apesar de existir um duplo pedal em várias subseções, e um novo material escalar aparentemente distinto, porém correlato, em A3, a nota lá perpassa toda a obra, sendo desta forma considerada um ponto de apoio bem como centro harmônico modal. Dentro dos modos identificados na tabela 2, o compositor faz uso livre e criativo dos graus escalares de maneira essencialmente diatônica e parcimoniosa.

Os blocos acórdicos seguem uma estrutura intervalar marcada por eventos de expansão e contração das vozes em A1, A2 e *Coda*. Nas demais subseções observamos o uso predominante de paralelismos e dobramentos de oitavas, apesar do uso intermitente de pedais, sendo estes efetivamente em Lá.

Considerando: (1) o uso livre das notas escalares majoritariamente diatônicas, (2) sem movimentos harmônicos funcionais, (3) sem alterações e acidentes ocorrentes dentro do material escalar proposto, podemos classificar

essa obra dentro dos parâmetros do Pandiatonicismo, seguindo as premissas de KOSTKA & PAYNE (2008).

O compositor deixa implícito o uso de intervalos de silêncio, antes, durante e depois do material sonoro, como um objeto retórico que evoca a introspecção e reflexão. Recurso este que é comum à música sacra, embora não exclusivo.

3.4. STABAT MATER (1985) PARA 3 VOZES E 3 INSTRUMENTOS DE CORDAS, DE ÄRVO PÄRT

3.4.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

Nascido em 11 de setembro de 1935, na cidade de Paide, Estônia, Arvo Pärt é considerado um dos grandes nomes da música sacra contemporânea sob todos os critérios. Ao lado de compositores como o polonês Henry Górecki e o inglês John Tavener, Pärt tem sido anexado a este grupo denominado Minimalismo Sacro. (TROCHIMCZYK, 2012).

Em 1968 sua obra religiosa *Credo* para piano, corno e orquestra causou um escândalo político. Ela foi banida da então União Soviética por mais de uma década. Durante este período Pärt passou por uma autorreflexão e compôs muito pouco. Passava grande parte de seu tempo estudando e analisando os compositores franco-flamengos Guillaume de Machaut e Josquin des Prez. A partir de 1976 ele desenvolve então um novo estilo de compor, utilizando a técnica que ele denominou de *tintinabular*²⁷. Esta, seria uma maneira de reduzir a complexidade do material, em voga na música moderna em pleno século XX. Porém, como ele próprio assinalou, esta seria uma redução e não uma simplificação. (SHENTON, 2012)

A presença da música de Pärt nos ambientes sonoros está profundamente ligada às mudanças ocorridas quando ele deixou a Estônia soviética em 18 de janeiro de 1980. No entanto, os anos que precederam sua emigração são frequentemente descritos de forma simplista e não conseguem

²⁷ A técnica tintinabular é uma ferramenta minimalista utilizada por Pärt, inspirada no som de sinos. Consiste na utilização de dois elementos que podem dialogar de maneira concomitante ou intercalados: a voz M (melódica) que caminha em graus conjuntos, e a voz T (tintinabular) que se movimenta através das notas de uma determinada tríade, ou seja, essencialmente por graus disjuntos.

capturar completamente as dinâmicas pessoais, artísticas, culturais e políticas da deslocação e realocação. (ENGELHARDT, 2012)

Andres Mustonen, maestro e violinista estoniano, e seu conjunto *Hortus Musicus* criado em 1972, foram os responsáveis por muitas das primeiras apresentações das obras *tintinnabuli* de Pärt, quando o impasse composicional do compositor terminou com uma explosão dessas obras em 1976-77. Uma vez que o *tintinnabuli* tomou forma em peças como *Für Alina*, *In spe* e *Fratres*, Pärt voltou a ser uma figura importante no mundo musical, tanto soviético quanto além dele.

Em uma entrevista de 1978 com Ivalo Randalu, Pärt explicou de maneira simples sobre o que se tratava o *tintinnabuli*: "O que você está tentando descobrir ou encontrar ou alcançar lá [no *tintinnabuli*]? Aquela nota fundamental e tríade ... o que você está procurando lá?" Perguntou Randalu. "Eternidade e pureza", respondeu Pärt. Mais tarde, na mesma entrevista, Nora Pärt lembrou algo que Pärt disse uma vez: "Eu conheço um grande segredo, mas só o conheço através da música e só posso expressá-lo através da música. Mas como gostaria de possuí-lo!". É importante observar que muitas das obras icônicas pelas quais Pärt é conhecido foram escritas durante seus anos produtivos na Estônia. Esse fato por si só é suficiente para forçar a questão da continuidade em relação ao *tintinnabuli* e à emigração de Pärt, e para ressaltar as distinções da Guerra Fria entre 'Comunismo' e 'Ocidente'. (Ibid., p. 36)

É como se tivéssemos recebido um número para trabalhar (1, por exemplo), uma equação extremamente complexa quando dividida em frações. Resolver a equação leva muito tempo e requer muito esforço, mas toda a sabedoria está na redução. Agora, se for concebível que muitas dessas frações (eras, vidas) sejam unidas por uma única solução (S), então aquele 1 é algo mais do que a solução de apenas uma fração. Ele sempre foi a solução correta para todas as frações (eras, vidas). Portanto, os limites de qualquer uma das frações são muito estreitos para ele e ele percorre todos os tempos... Isso significa que o mais 'contemporâneo' (e sempre o mais contemporâneo!) é o trabalho em que há um senso de uma solução correta mais clara e maior (1). A arte deve lidar com questões eternas, não apenas cuidar dos problemas do dia. (PÄRT apud ENGELHARDT, 2012, p. 36)

A música de Arvo Pärt é conhecida pela recorrente composição de um espaço sonoro único, em que as notas parecem flutuar no ar, criando uma sensação de expansão e profundidade. Essa qualidade é alcançada em parte pela utilização de acordes sustentados e o uso do silêncio para criar contraste e tensão, que abordaremos a *posteriori*.

Outro aspecto importante de Arvo Pärt é a sua conexão com a espiritualidade e a religião. Ele frequentemente incorpora temas religiosos em suas composições e é influenciado pelo canto gregoriano e a música sacra da tradição ortodoxa russa. A sua música é uma meditação profunda sobre questões espirituais, sendo que a escrita minimalista, os silêncios e a introspecção são elementos essenciais para criar uma atmosfera contemplativa e permitir a reflexão do ouvinte sobre questões profundas da vida. Em suas composições, ele busca criar uma atmosfera introspectiva e contemplativa, em que o ouvinte é convidado a se conectar com seus próprios sentimentos e emoções.

3.4.2. IMPRESSÕES PRELIMINARES DA ESCUTA

Stabat Mater de Arvo Pärt traz uma experiência de escuta única e profundamente tocante. Uma das características mais marcantes é a sua solenidade. A obra evoca uma atmosfera de profunda reverência, convidando o ouvinte à contemplação e à meditação. A sonoridade, marcada por uma grande simplicidade e clareza, contribui para a criação desse ambiente de intensa espiritualidade.

A *tintinnabuli*, técnica característica do autor, confere à música uma sonoridade cristalina e atemporal. Essa simplicidade formal, no entanto, não diminui a expressividade da obra, que se revela em nuances sutis e em uma intensa carga emocional.

É uma obra profundamente humana, que aborda temas universais como o sofrimento, a perda e a esperança. A música, ao mesmo tempo que expressa a dor da mãe de Jesus, nos convida a refletir sobre nossas próprias experiências de sofrimento e a buscar consolo na fé. É uma obra que nos convida a desacelerar, a contemplar e a buscar um sentido mais profundo para a existência.

3.4.3. ESTRUTURAS FORMAIS E RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

O *Stabat Mater* de Pärt é uma obra musical baseada no texto litúrgico católico homônimo, de origem franciscana do séc. XIII. Os versos iniciais são construídos a partir da descrição do apóstolo João (João 19:25), e evocam a dor e o sofrimento de Maria, mãe de Jesus, durante a crucificação de seu filho, mas na sua contextualização geral também simbolizam a esperança e a redenção do mundo. (HILLIER, 1997)

O texto é constituído por uma estrutura de dez *stanzas*. Cada *stanza* possui dois versos emparelhados de três linhas, em uma rima *aab,ccb/dde,ffe/etc.* As sílabas métricas seguem um padrão 887887.

Esse padrão que não se modifica pode parecer um grande desafio para um compositor que usa o texto para gerar a música de forma tão rigorosa quanto Pärt. Como seria de esperar, Pärt não tenta 'superar' o texto, mas transforma seu padrão invariável no tema subjacente da própria obra. Lembrando que é o número de sílabas em cada palavra com que Pärt constrói suas linhas melódicas, os ritmos irregulares da prosa parecem mais adequados do que o verso para a criação de padrões melódicos variados. (HILLIER, 1997, p. 145[Tradução Nossa])²⁸

Pärt agrupou as 10 *stanzas* em 4 partes que estão separadas por intermezzos instrumentais. Antecedendo o início propriamente dito das *stanzas*, a obra introduz-se com uma abertura, utilizando a expressão *Amen* na entrada das vozes, e se encerra essencialmente com o mesmo material musical, também com *Amen*. Dessa forma temos o seguinte escopo:

{[Abertura (*Amen*)] => [*Stanza* 1 e 2] => [Intermezzo 1] => [*Stanza* 3-5] => [Intermezzo 2] => [*Stanza* 6-8] => [Intermezzo 3] => [*Stanza* 9-10] => [Coda (*Amen*)]}

²⁸ This unchanging pattern might seem to pose quite a challenge to a composer who uses the text to generate the music as rigorously as does Pärt. As might be expected, Pärt does not try to 'overcome' the text, but turns its unvarying pattern into the underlying theme of the work itself. Remembering that it is the number of syllables in each word with which Pärt builds his melodic lines, the irregular rhythms of prose would appear better suited than verse to the creation of varied melodic patterns. (HILLIER, 1997, p. 145)

[Abertura]

Amen

Stanza 1

*Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.
Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransiuit gladius.*

Stanza 2

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!
Quae maerebat et dolebat,
Et tremebat dum videbat
Nati poenas incliti.*

[Intermezzo 1]**Stanza 3**

*Quis est homo, qui non fleret,
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum filio?*

Stanza 4

*Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum. [et flagellis subditum.]
Vidit suum dulcem natum,
Morientem desolatum,
Dum emisit spiritum.*

Stanza 5

*Eja Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam
Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.*

[Intermezzo 2]**Stanza 6**

*Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,*

Poenas mecum divide.

Stanza 7

*Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero. [Donec ego vixero.]
Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.*

Stanza 8

*Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolare.*

[Intermezzo 3]

Stanza 9

*Fac me plagis vulnerari,
Cruce fac inebriari,
Et cruore Filii.
Inflammatum et accensum
Per Te, Virgo, sum defensus
In die iudicii.*

Stanza 10

*Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia, [Confoveri gratia!]
Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen.*

[Coda]

Amen

O ritmo utilizado por Pärt segue o padrão silábico poético do texto. Durante toda a obra ele utiliza o primeiro entre os seis modos rítmicos utilizados nos séculos XI e XII, que é o *modo troqueu* (Figura 51). A base desse sistema modal rítmico era uma unidade tripla de medida, que os teóricos da época chamavam de *perfectio*, que tinha como fundamento a divisão ternária do tempo. Não só pela relação do número 3 com a perfeição, que foi um fundamento importante na música sacra medieval, tendo uma conexão simbólica direta com a Trindade (Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo), mas também pelo fato de que essa vinculação permitia que houvesse uma combinação entre qualquer

um dos outros modos, que também tinham o *prolactio perfectio* de divisão e subdivisão métrica tenária (GROUT & PALISCA, 1997).

O mesmo modo troqueu utilizado, proveniente dos pés métricos, foi amplamente explorado pelo compositor no processo criativo da obra. A partir deste, Pärt estabelece proporcionalidades e simetrias, que serão analisadas mais adiante. Na entrada das vozes, a partir do compasso 109, onde efetivamente entra o texto do *Stabat Mater*, o ritmo segue um padrão de modos troqueus organizados sucessivamente até o fim do texto no compasso 423. Independente da organização métrica dos compassos, que se modificam a cada palavra, a sequência sucessiva de modos troqueus é obedecida, sendo reiniciada a cada início de *stanza*.

Figura 51 - Modos Rítmicos Medievais.



Fonte: O autor, 2024

A divisão de compassos que o autor usa torna-se uma espécie de apoio métrico adicional, reforçando o ritmo métrico de cada palavra dentro do contexto dos pés poéticos. Por exemplo:

(1) La-cri-mo-sa ou Do-lo-ro-sa são palavras com 4 sílabas poéticas. A acentuação foi colocada na primeira sílaba, e dessa forma ficam em um compasso de 6 tempos, tendo, por conseguinte, a ênfase no primeiro tempo:

Figura 52 - 4 sílabas poéticas.



Fonte: O autor, 2024

(2) Já as palavras Cru-cem ou Ma-ter, palavras com duas sílabas poéticas cuja acentuação também está no início, estão em um compasso com 3 tempos:

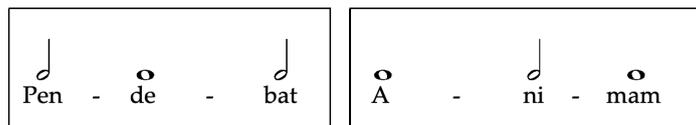
Figura 53 - Duas sílabas poéticas.



Fonte: O autor, 2024

(3) As palavras Pen-de-bat e A-ni-mam, apesar de possuírem configurações rítmicas diferentes devido a ênfase silábica, também têm sua acentuação no início. Dessa forma foram anexadas respectivamente a um compasso de 4 e de 6 tempos seguindo:

Figura 54 - Pendebat e Animam.



Fonte: O autor, 2024

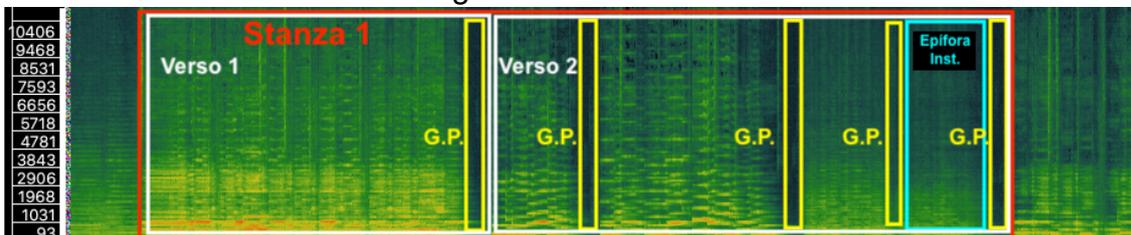
Assim, podemos inferir que a separação métrica que Pärt utiliza em toda a parte cantada da peça foi baseada em uma repartição por palavras, mesmo que o modo troque tenha sido o divisor comum, obedecendo o ritmo poético. Cada compasso está atrelado a uma palavra. Em grande parte das suas obras vocais Pärt tem adotado esse padrão de divisão métrica. Fato que reforça sua ligação com o canto gregoriano medieval, onde não existia a fragmentação métrica por compassos, mas sim uma divisão baseada no texto.

Partindo do pressuposto de Hillier (1997) da divisão do texto em 10 *stanzas*, utilizando o software *Sonic Visualizer*, criamos um espectrograma para cada uma delas. A gravação utilizada é do *Goeyvaerts String Trio* de 2015²⁹. Em cada figura fizemos uma análise da relação texto-estrutura. A identificação dos

²⁹ Disponível em <https://youtu.be/vo3HKQZ1d6E>

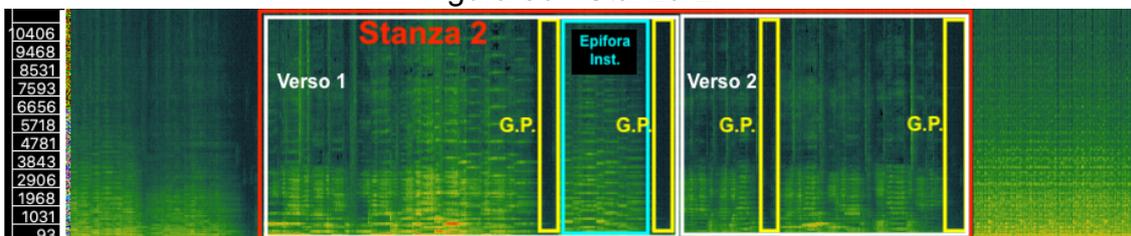
compassos de silêncio, bem como uma análise quantitativa destes, foram fundamentais para distinguir os padrões formais da obra:

Figura 55 - Stanza 1



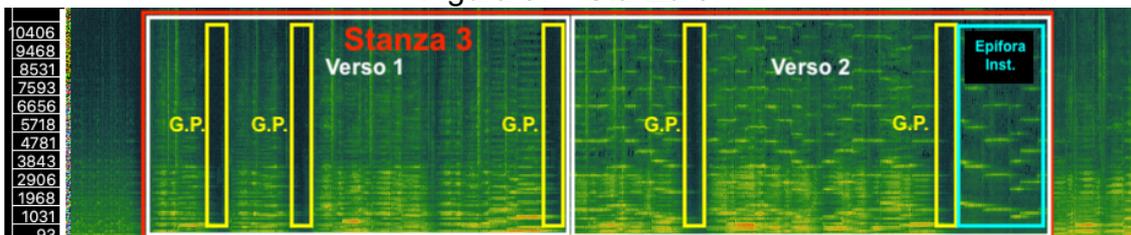
Fonte: O autor, 2024

Figura 56 - Stanza 2.



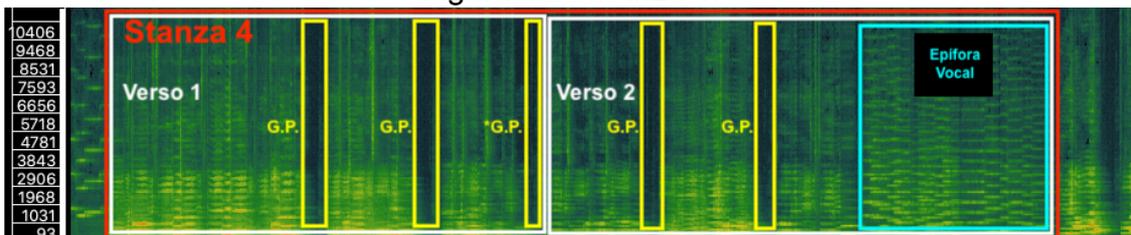
Fonte: O autor, 2024

Figura 57 - Stanza 3.



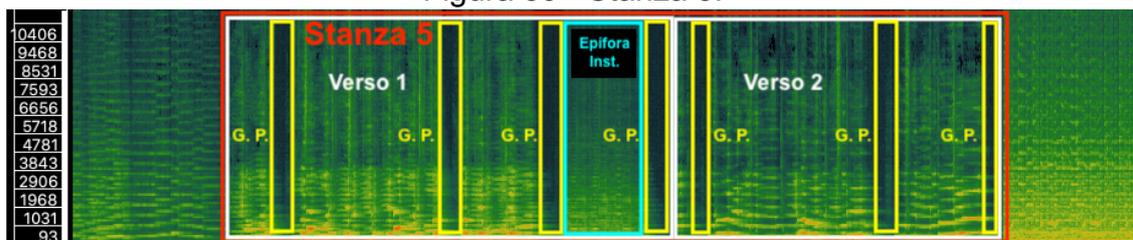
Fonte: O autor, 2024

Figura 58 - Stanza 4.



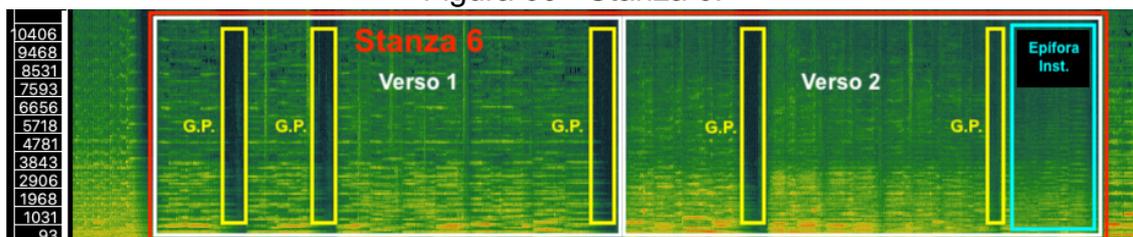
Fonte: O autor, 2024

Figura 59 - Stanza 5.



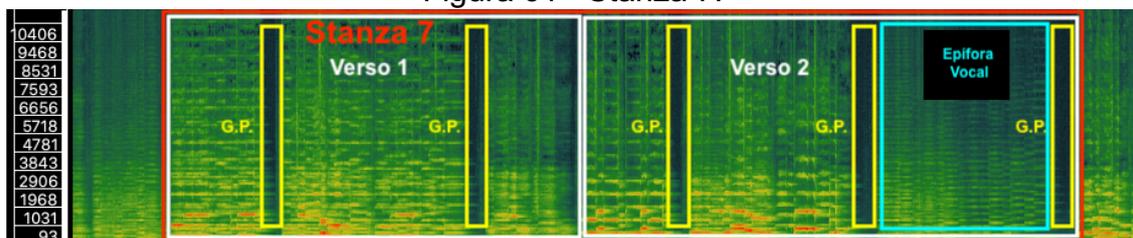
Fonte: O autor, 2024

Figura 60 - Stanza 6.



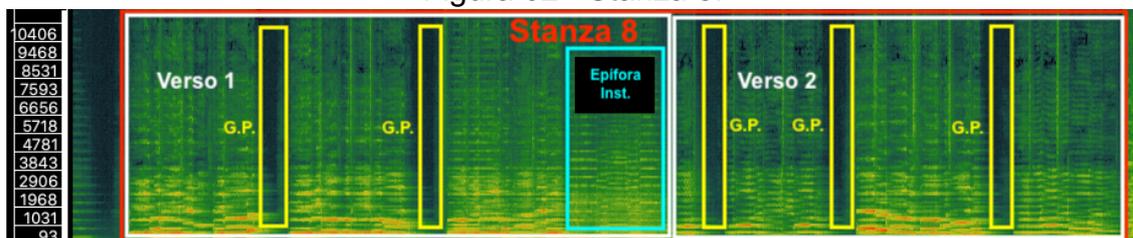
Fonte: O autor, 2024

Figura 61 - Stanza 7.



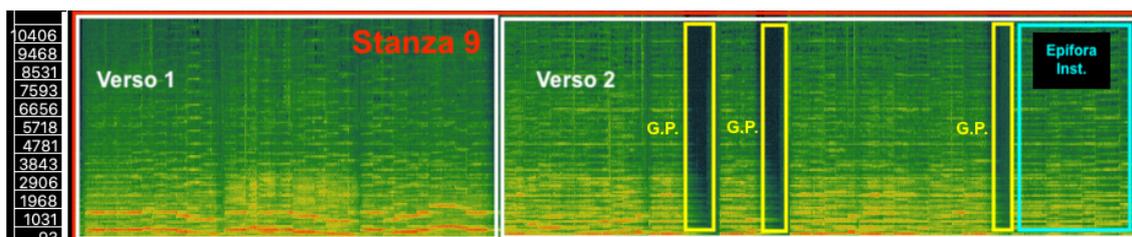
Fonte: O autor, 2024

Figura 62 - Stanza 8.



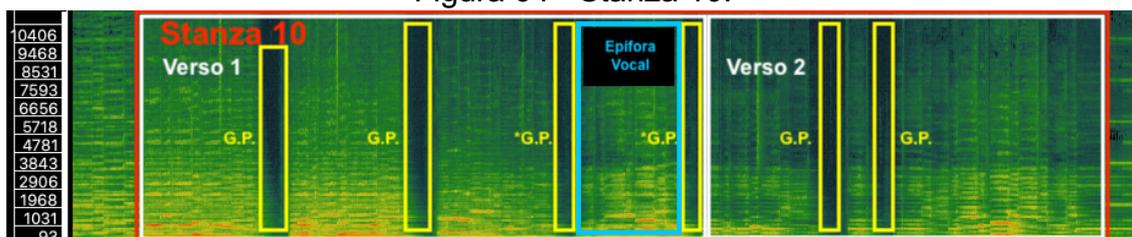
Fonte: O autor, 2024

Figura 63 - Stanza 9.



Fonte: O autor, 2024

Figura 64 - Stanza 10.



Fonte: O autor, 2024

Os padrões de identificação formal que identificamos foram:

- (1) as G.P. (*grand pause*) estão presentes em todas as *stanzas*, e foram utilizadas para: separar o verso 1 e verso 2 (*stanza* 1-6; 10); anteceder ou proceder um trecho instrumental (*stanza* 1-3; 5-7; 9); separar frases do texto que compõe o verso 1 e 2 (*stanza* 1-10); ressaltar a palavra *Fac*, adicionando consecutivamente uma pausa (*stanza* 5; 8; 10)
- (2) As Epíforas³⁰ acontecem ao final do verso 2 nas *stanzas* 1, 3, 4, 6, 7 e 9, e ao final do verso 1 nas *stanzas* 2, 5, 8 e 10. O fato de a Epífora estar no verso 1 e não no verso 2 nessas, coincide com o fato de que há um Intermezzo instrumental ao final das *stanzas* 2, 5 e 8, bem como o *amen* ao final da *stanza* 10. Se o autor colocasse uma Epífora antes de um interlúdio ficaria redundante dentro da sua lógica proposta.
- (3) O verso 1 da *stanza* 9 é único verso que não contém G.P.
- (4) As epíforas das *stanzas* 4, 7 e 10 são vocais e não instrumentais. No caso das *stanzas* 4 e 7, elas estão no centro de um agrupamento de 3 *stanzas*. E a Epífora da última *stanza* é a que antecede o trecho final, funcionando como uma espécie de codeta.

³⁰ Chamaremos de Epífora as repetições instrumentais e/ou vocais que acontecem ao final dos versos um ou dois em todas as *stanzas*. O termo é emprestado da linguagem, quando uma palavra ou expressão é repetida ao final de uma frase ou verso como um recurso retórico. Abordaremos isso mais adiante.

Analisando a forma geral da obra observamos uma simetria na sua distribuição temporal. A figura abaixo (Figura 65) é uma *waveform* gerada no software *Sonic Visualizer* utilizando a mesma gravação do *Goeyvaerts String Trio* de 2015³¹. Nela podemos ver como as partes se organizam no decorrer da peça, e como se estruturam na sua forma geral. As 10 *stanzas* (em vermelho) bem como seus 3 intermezzos (em verde) estão ordenados proporcionalmente entre dois améns (em laranja), um no início e outro no fim, que contêm materiais musicais similares.



Fonte: O autor, 2024

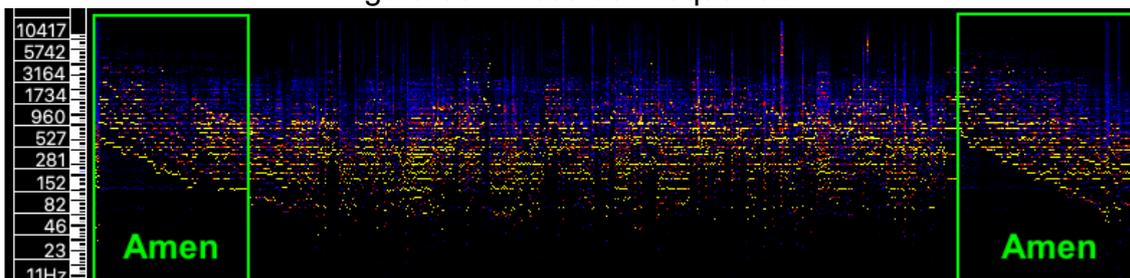
O segundo intermezzo, entre as *stanzas* 5 e 6, compreende o eixo de simetria estrutural, de forma que o que vem depois disso é um retrógrado formal dos elementos anteriores. Dessa forma podemos sintetizar a estrutura geral da peça da seguinte forma: *AMEN* | A – B | B' – A' | *AMEN*

O *amen* do início e do fim, analisando pelo gráfico de picos de frequência³², apresenta um gesto descendente, partindo do agudo em direção ao grave. Visualmente falando isso os torna bastante emblemáticos e diferenciados, se comparado ao restante da obra, e complementa a organização das *stanzas*, no sentido que se diferencia pelo seu caráter distinto e ao mesmo tempo é onde o compositor utiliza o recurso da repetição para ressaltar a identidade do material musical. Os trechos com o termo *Amen* assumem elevado grau de importância no quesito estrutural, colocando em destaque todo o restante da obra localizada ao centro no eixo temporal. (Figura 66)

³¹ Disponível em <https://youtu.be/vo3HKQZ1d6E>

³² Também gerado pelo software *Sonic Visualizer*, utilizando a mesma gravação anterior.

Figura 66 - Picos de Frequência.



Fonte: O autor, 2024

Assim, podemos concluir que a introdução do *Stabat Mater* utilizando a palavra *Amen* não se trata apenas de um recurso da oratória, quando este aparece no início de afirmações, confirmando a veracidade do argumento, mas também de uma conclusão formal atemporal cíclica: o início é conclusão do fim, e o fim é uma terminação do início.

3.4.4. PROCESSOS CRIATIVOS E PROPORCIONALIDADES TINTINABULARES

A técnica Tintinabular de Pärt, criada por volta de 1976, vem da palavra *tintinnabulum*, termo em latim usado para representar um pequeno sino. Esse termo foi usado pelo próprio compositor depois de a técnica já ter sido usada e experimentada. A textura *tintinnabuli* é composta por duas partes: a voz melódica (M-voice) e a voz tintinabular (T-voice). (KONGWATTANANON, 2013).

Hillier (1997) associa essas vozes a termos teológicos como "pecado" e "perdão". Em seu compêndio biográfico sobre Pärt, um dos mais célebres, Hillier anota a descrição do próprio compositor sobre o *Tintinnabuli*. Segundo Pärt, a M-voice representa o mundo subjetivo, o pecado cotidiano e o sofrimento, enquanto a T-voice simboliza o perdão. (Apud HILLIER, 1997). É importante destacar que a T-voice sempre está ligada à M-voice, como uma expressão do dualismo eterno entre opostos como "corpo e espírito" ou "terra e céu". (HILLIER, 1997, p. 96)

No *Stabat Mater* a técnica tintinabular enfatiza a simplicidade e a emoção da obra, tornando-a uma importante referência entre as obras sacras cristãs do

século XX e XXI, sendo que a segunda versão da peça, para câoro e orquestra, se dá em 2008.

O uso dessa ferramenta dá à peça um caráter meditativo e contemplativo, permitindo que o ouvinte mergulhe nas emoções e na espiritualidade da narrativa. A simplicidade da melodia e a repetição dos padrões musicais enfatizam a letra do texto e a mensagem espiritual da obra. E as simetrias utilizadas pelo compositor na utilização do *tintinnabuli* apenas comprovam e reforçam o caráter reflexivo e o evidenciamento dos elementos textuais sobretudo na forma como este é aplicado.

O tipo de simetria mais utilizada em *Stabat Mater* é a simetria axial, quando ela pode ser dividida em duas partes iguais e opostas em relação a uma reta. Observamos isso entre os compassos 109 e 118 no uso de M-voice, similarmente nas vozes e nas cordas, como vemos nos exemplos (Figura 67 e Figura 68) As oito primeiras notas do desenho estão em espelhamento diatônico com as oito notas seguintes. O mesmo ocorre com as notas na sequência. As T-voices 1 e 2 possuem alguns gestos padrões, mas o que fica mais em evidência é o contraste proporcionado nesta junção entre os dois elementos contrastantes.

Cordas:

Figura 67 - T-voice e M-voice nas cordas.

The image shows a musical score for strings. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff is labeled 'T-voice 1' and contains a series of chords. The bass staff is labeled 'T-voice 2' and 'M-voice'. The 'M-voice' section is divided into two parts by a vertical line. The first part shows a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'Espelhamento Diatônico'. The second part shows a sequence of notes with a bracket underneath labeled 'Espelhamento Diatônico'. The notes in the second part are mirrored relative to the first part.

Fonte: O autor, 2024

Vozes:

Figura 68 - T-voice e M-voice nas vozes.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'T-voice 1' and contains a series of chords. The middle staff is labeled 'T-voice 2' and contains a series of chords. The bottom staff is labeled 'M-voice' and contains a melodic line. Two boxes labeled 'Espelhamento Diatônico' are placed below the M-voice staff, highlighting specific intervals.

Fonte: O autor, 2024

Se isolarmos a M-voice que acontece nas cordas e a M-voice das vozes, ainda nos compassos 109 a 118, mesmo que estejam ritmicamente deslocadas, veremos mais um espelhamento diatônico evidente: (Figura 69)

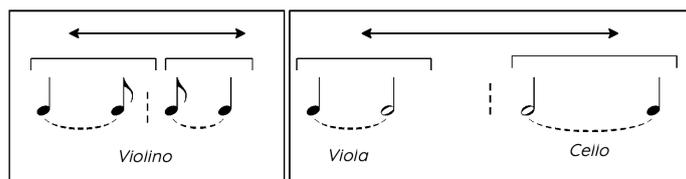
Figura 69 - Espelhamento diatônico.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Tenor' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Cello' and contains a melodic line. A dotted line is drawn between the two staves, and two arrows point to it from the text 'Espelhamento diatônico'.

Fonte: O autor, 2024

Os recursos simétricos também estão presentes nos intermezzos instrumentais. No âmbito rítmico o que temos é uma diminuição do modo troqueu, bem como combinações retrógradas do mesmo (Figura 70). Nos intermezzos 1 e 2, o ritmo apresentado no violino é uma célula rítmica de semínima e colcheia que se repete de maneira retrógrada imediatamente depois. Esse padrão utilizando o retrógrado também é aplicado, no mesmo trecho de interlúdio, entre viola e cello. Mas, diferente do violino, transcorre simultaneamente entre eles. Os dois intermezzos são na verdade uma sobreposição de todos esses elementos apresentados nos três instrumentos.

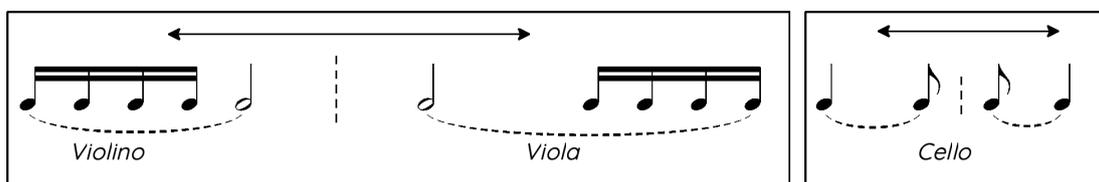
Figura 70 - Intermezzos 1 e 2.



Fonte: O autor, 2024

O mesmo ocorre no intermezzo 3. Violino e viola se complementam ritmicamente de maneira retrógrada, enquanto o cello retoma o padrão usado no violino nos intermezzos anteriores. (Figura 71)

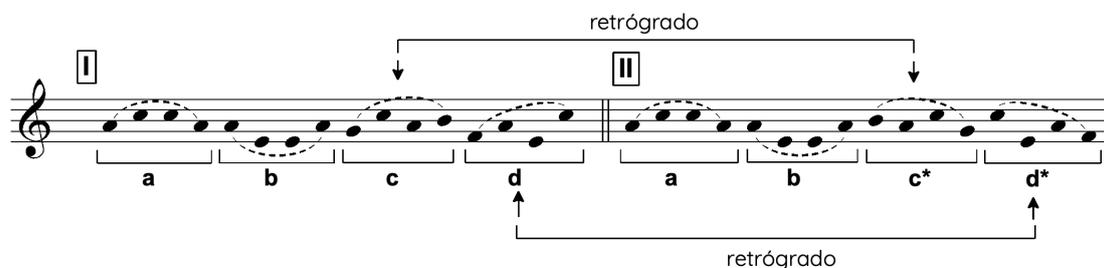
Figura 71 - Intermezzo 3



Fonte: O autor, 2024

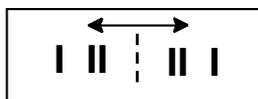
Analisando pelo contexto melódico, os dois primeiros intermezzos possuem também padrões de proporcionalidade. No tema apresentado no violino temos uma primeira sequência de notas que nós subdividimos em 4 células: [I = a+b+c+d]. A mesma coisa ocorre logo em seguida na sequência II. Entretanto as células c e d aparecem de maneira retrógrada: [II = a+b+c*+d*] (Fig. 9).

Figura 72 - Células c e d de maneira retrógrada.



Fonte: O autor, 2024

A apresentação das sequências I e II acontece de maneira simétrica logo em seguida, formando um eixo axial entre elas:



Assim, podemos sintetizar o esquema motivico e temático do tema do Intermezzo 1 da seguinte forma: (Figura 73)

Figura 73 - Esquema motivico e temático.

Fonte: O autor, 2024

Os temas apresentados nos intermezzos 2 e 3 seguem a mesma estrutura, mas com uma relação intervalar diferente: (Figura 74 e Figura 75)

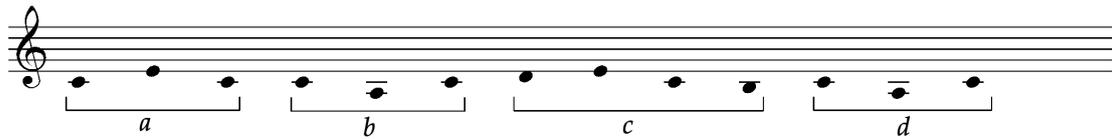
Figura 74 - Intermezzo 2.

Tema Intermezzo 2 (cps. 261-272) - viola

Fonte: O autor, 2024

Figura 75 - Intermezzo 3.

Tema Intermezzo 3 (cps. 261-272) - Cello



Fonte: O autor, 2024

Analisando sob um olhar harmônico no início da obra, no trecho instrumental antes da entrada das vozes em *amen*, ainda não havendo uma interação entre M-voice e T-voice, nota-se também um uso acórdico proporcional e simétrico, pensando tanto harmonicamente quanto ritmicamente. Entre os compassos 1 a 18 temos um gesto retrógado entre as tríades Am, G e F. Isso ocorre de maneira similar nas stanzas 2 (cps. 19 a 36) e 3 (cps. 37 a 54). E paralelo a isso nota-se também um espelhamento no gesto e direcionamento das vozes. No primeiro trecho, compassos 1 a 9, as vozes se dirigem descendentemente, partindo de Am e chegando em F. A partir do compasso 10 as vozes iniciam um movimento ascendente em direção a, novamente, Am. O mesmo padrão ocorre em 2 (cps. 19 a 36) e 3 (cps. 37 a 54). (Figura 76)

Figura 76 - Escopo harmônico do início.

1

Am G F

Cps 1 a 9

F G Am

Cps 9 a 18

[Am - G - F | F - G - Am]

2

Am G F

Cps 19 a 27

F G Am

Cps 28 a 36

[Am - G - F | F - G - Am]

3

Am G F

Cps 37 a 45

F G Am

Cps 46 a 54

[Am - G - F | F - G - Am]

Fonte: O autor, 2024

Já a partir do número 4, compasso 55, na entrada das vozes utilizando *Amen* como expressão inicial do texto e abertura da obra, Pärt utiliza o mesmo padrão da introdução utilizado nos números 1, 2 e 3. Mas desta vez a condução das vozes e relações harmônicas, retratadas acima, acontecem apenas nas

vozes (soprano, contratenor e tenor). Nas cordas o compositor aplica o T-voice, permanecendo na tríade de Am. O compositor só aqui inicia o *tintinnabuli*. Dessa forma as vozes ficam em M-voice enquanto as cordas ficam em T-voice. As entradas se coincidem, entre soprano e Violino, contratenor e viola, e tenor e cello. Porém os instrumentos ficam estacionados, mas não estáticos, em Am enquanto as vozes retomam a progressão Am – G – F. Dessa forma temos a seguinte relação entre M-voice e T-voice:

M-voice		T-voice
Soprano	----->	Violino
Contratenor	----->	Viola
Tenor	----->	Cello

3.4.5. EPÍFORAS

No estudo da linguagem, epífora pode ser definida como repetição de uma palavra ou expressão ao final de cada frase ou verso como um recurso retórico ao texto. Curiosamente em medicina é um termo usado para lacrimejamento contínuo e involuntário (CEIA, 2009).

No *Stabat Mater* de Pärt optamos por chamar de epífora os trechos que ao final de versos ou *stanzas* são imediatamente imitados utilizando o mesmo material musical com alguma variação composicional, trazendo um realce particular ao excerto.

As epíforas têm uma ocorrência de 12 vezes no decorrer da obra, sendo 9 vezes nas cordas (*stanzas* 1-3, 5-7, 9-11) e 3 vezes nas vozes (*stanzas* 4, 8 e 12). Analisaremos a seguir cada uma dessas epíforas e como o autor explora criativamente os elementos musicais.

Figura 77 - Stanza 1.

EPÍFORA 1 (*Stanza 1*)

Contra Tenor cps. 123-127

Cello cps. 128-132

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

Observamos ao final da *Stanza 1* a epífora instrumental apresentada no cello, que retoma o último trecho da *M-voice* apresentado no contratenor a partir do compasso 123. Na comparação da Figura 77 notamos o espelhamento (inversão) diatônico. Entretanto a mesma métrica apresentada anteriormente no trecho vocal, com base no texto, é repetida na sequência instrumental. O recorte acima se refere apenas à voz melódica. A voz tintinabular segue o mesmo gesto de espelhamento, mas dentro dos padrões de arpejo triádico característico da técnica de Pärt.

Figura 78 - *Stanza 2*.

EPÍFORA 2 (*Stanza 2*)

Tenor cps. 141 e 142

Violino cps. 143 e 144

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

Na *stanza 2* temos a segunda ocorrência de uma epífora instrumental. Ela ocorre nos compassos 143 e 144 no violino, rerepresentando a frase da voz melódica dos dois compassos anteriores do tenor (Figura 78). Do mesmo modo que a epífora 1, há um espelhamento diatônico entre as duas *m-voice*, mas que

percorre a métrica parametrizada pela acentuação do texto. O sombreamento tintinabular segue no mesmo fluxo do contorno de movimentação contrária, reforçando a intenção do compositor de rerepresentar no trecho as ideias musicais construídas anteriormente como um recurso retórico ao verso poético.

Figura 79 - Epífora 3, Stanza 3.

EPÍFORA 3 (Stanza 3)

cps. 199-201

Contratenor

Violino

cps. 202-204

Retrógrado

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

A epífora ao final da *stanza* 3 tem uma abordagem um pouco diferente das anteriores. Dessa vez a variação acontece de maneira retrógrada à frase apresentada no contratenor a partir do compasso 199. O padrão rítmico também podemos classificar como retrógrado, mas com base no motivo semibreve e mínima, conforme Figura 79. Além disso, neste caso as vozes tintinabulares são omitidas quando a *m-voice* é retomada no violino, de forma que essa redução significativa na densidade se torna um contraste diferenciado neste momento da obra.

Figura 80 - Epífora 4, Stanza 4.

EPÍFORA 4 (Stanza 4)

Cello cps. 213-215

Soprano cps. 216-218

Epífora (vocal)

Espelhamento Diatônico

Fonte: O autor, 2024

Na epífora seguinte, na *stanza* 4, o espelhamento diatônico apresentado em trechos anteriores é retomado. Mas o que se vê agora é um realocamento. Até aqui a epífora havia sido apresentada como uma espécie de eco instrumental do último trecho vocal. Entretanto neste trecho o padrão é invertido, de forma que a soprano reapresenta de forma espelhada, diatonicamente, a frase anterior *m-voice* que estava no cello. (Figura 80)

Figura 81 - Epífora 5, Stanza 4.

EPÍFORA 5 (Stanza 4)

Contratenor cps. 223 e 224

Tenor cps. 225-227

Viola cps. 228 e 229

Viola cps. 230-232

Epífora (Inst.)

Espelhamento Diatônico

T-voice

M-voice

Fonte: O autor, 2024

Ainda na *stanza* 4, a epífora 5 aparece com uma complexidade um pouco distinta das anteriores. A primeira parte desta é uma inversão diatônica com a frase do contratenor dos compassos 223 e 224. Já o solo de viola, *M-voice* que fecha o contexto nos compassos 230 a 232, complementa a voz tintinabular no solo de tenor dos compassos 225 a 227. Dessa forma, além de o compositor

fazer uso do recurso da imitação nos elementos melódicos, ele imita ainda a progressão textural, de forma a reduzir a densidade para um solo de viola (cps. 230-232) do mesmo modo como reduziu para um solo de tenor nos compassos 225-227. A epífora do trecho, no entanto, abrange desde os compassos 228 até o 232, de maneira instrumental. (Figura 81)

Figura 82 - Epífora 6, Stanza 5.

EPÍFORA 6 (Stanza 5)

The image shows a musical score for two parts: Tenor and Cello. The Tenor part is in the upper staff, marked 'cps. 241-244'. The Cello part is in the lower staff, marked 'cps. 245-248'. A dashed horizontal line with a double-headed arrow between the staves is labeled 'Espelhamento Diatônico'. The Cello part is enclosed in large square brackets and labeled 'Epífora (Inst.)' below it.

Fonte: O autor, 2024

O mesmo tipo de inversão, de maneira diatônica, ocorre entre o tenor nos cps. 241 a 244 e a epífora no cello nos compassos seguintes. Porém há uma espécie de *cambiata*³³ no primeiro compasso de cada frase. No tenor, primeiro vem a nota e depois a pausa, de forma a complementar o trecho melódico anterior. Já no cello, a nota é antecedida pela pausa (que na partitura original ainda pertence ao compasso anterior). A voz tintinabular também segue o mesmo padrão de espelhamento. (Ver Figura 82)

Figura 83 - Epífora 7, Stanza 6.

³³ Termo emprestado do contraponto, onde duas notas são trocadas de posição de forma a se ajustar dentro do contexto de localização da dissonância como nota de passagem.

EPÍFORA 7 (*Stanza 6*)

Viola cps. 291-293

Viola cps. 294-296

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

Na *stanza 6* a epífora acontece, diferente das anteriores, no mesmo instrumento, no caso, na viola. O padrão do espelhamento diatônico é novamente utilizado. Interessante notarmos que, assim como nas *stanzas 1 e 2*, as duas frases compartilham da mesma nota ao final da frase. Neste caso, a nota dó. (Figura 83)

Figura 84 - Epífora 8, Stanza 7.

EPÍFORA 8 (*Stanza 7*)

Viola cps. 304-306

Contratenor cps. 307-309

Epífora (vocal)

Fonte: O autor, 2024

O contorno melódico e a métrica da epífora 8 se aproxima muito da anterior, prevalecendo ainda o mesmo padrão de inversão diatônica que delinea uma movimentação contrária já recorrente na obra, aparecendo nas vozes e não nos instrumentos. Em ambas as frases a voz melódica está vindo acompanhada de duas vozes tintinabulares que fazem um sombreado sonoro da estrutura, realçando a sonoridade intrínseca característica de Pärt. (Figura 84)

Figura 85 - Epífora 9, Stanza 7.

EPÍFORA 9 (Stanza 7)

Soprano cps. 314-317

Soprano cps. 318-320

Violino cps. 321-324

Violino cps. 325-327

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

A epífora 9 possui uma complementação temática somada ao material imitativo, assim como a epífora 5. A voz melódica dos compassos 325 a 327 completa o grupo tintinabular se somado à *T-voice* dos compassos 318 a 320. Além disso temos também o espelhamento diatônico, recorrente nos trechos anteriores, apresentado nos compassos 321 a 324. Dessa forma, essa passagem é uma somatória dessa inversão com a *M-voice* que a sucede. Ambas apresentadas no violino. (Figura 85)

Tanto a epífora 5 quanto a 9, que são semelhantes entre si na sua estrutura e diferentes de todas as demais, compartilham de mais uma afinidade: são os dois únicos casos onde a epífora acontece mais de uma vez na mesma *stanza*. Epíforas 4 e 5 na *stanza* 4, e epíforas 8 e 9 na *stanza* 7. E os dois casos reforçam a tese de que a estrutura formal foi pensada para acontecer de maneira espelhada, de forma que a *stanza* 4 está na seção B e a *stanza* 7 está na seção B'. Essas duas seções são as únicas com três *stanzas* cada. E justamente a localização das epíforas 5 e 9 demarcam o centro de cada seção.

Figura 86 - Epífora 10, Stanza 8.

EPÍFORA 10 (*Stanza 8*)

Soprano cps. 336-339

Cello cps. 340-343

Espelhamento Diatônico

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

Os recursos imitativos prosseguem também na epífora 10, evidente na *stanza 8*, de forma que o espelhamento do contorno melódico continua sendo explorado. Porém, além desse recurso, o compositor adiciona um novo elemento ao quadro que é a rerepresentação da frase utilizando o motivo rítmico retrógrado, modificando não somente este, mas também toda a métrica do trecho. (Figura 86)

Figura 87 - Epífora 11, Stanza 9.

Cello cps. 396-398

Cello cps. 399-401

Espelhamento Diatônico

Epífora (Inst.)

Fonte: O autor, 2024

Seguindo para a epífora 11, na *stanza 9*, o espelhamento diatônico continua presente. Apesar de o ritmo estar deslocado, para se adequar à métrica do texto, o padrão de duração das figuras é o mesmo. (Figura 87)

Figura 88 - Epífora 12, Stanza 10.

EPÍFORA 12 (Stanza 10)

Violino

cps. 410 e 411

Paralelismo

Contratenor

cps. 412 e 413

Epífora (vocal)

Fonte: O autor, 2024

E por fim, no encerramento da *stanza* 10, temos a última epífora. E nela, diferente de todas as demais, o que ocorre é uma Imitação em oitavas no campo das alturas com as células rítmicas retrógradas. As mesmas notas, apresentadas no violino nos compassos 410 e 411, são imitadas no contratenor nos compassos seguintes. Diferindo-se apenas no ritmo, que dessa vez é concebido com o retrógrado da célula rítmica. (Figura 88)

3.4.6. SILÊNCIO E INTROSPECÇÃO

Guigue (2011) utiliza o termo rupturas de continuidade para se referir a passagens de entidades discretas a outras “e que, conseqüentemente, anunciam um novo complexo sonoro” (p.66). A introdução de um elemento que gera descontinuidade funciona então como um marcador formal, gerando em certo sentido um grau de oposição com unidades anteriores e posteriores, servindo dessa forma como um aspecto separador temático e estrutural. Dentre as rupturas de continuidade que o autor enumera está a macrorruptura, donde insere-se os silêncios, respirações, cesuras e fermatas, que eventualmente são reforçadas por alguma menção textual. (ibid.)

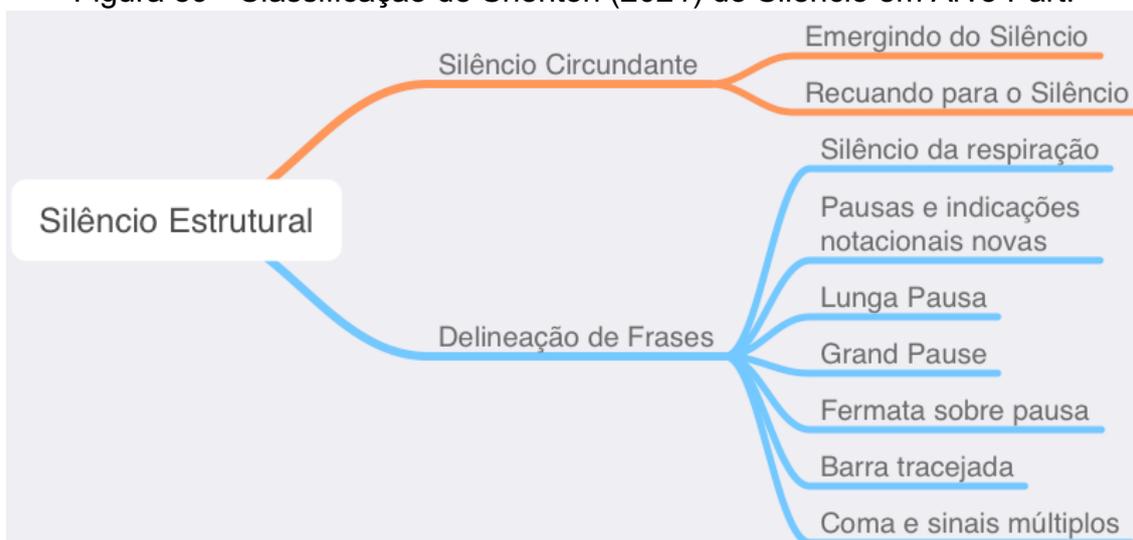
Lisecka (2011) argumenta que os compositores de épocas anteriores costumavam fazer uso das qualidades enfáticas inerentes ao silêncio, que eram espelhadas na linguagem humana. Dessa forma, em uma composição musical, uma pausa pode ser utilizada para expressar diferentes emoções como espanto,

incerteza, ansiedade e meditação, e muitas vezes é até mais eficaz do que a “beleza das consonâncias harmônicas”.

Shenton (2021) faz uma análise específica do silêncio nas obras de Pärt. Segundo ele, é possível inferir que o silêncio é uma questão complexa na música de Pärt, com um significado que vai além do aspecto musical e está sempre relacionado à busca pela transcendência. No universo sonoro de Pärt, onde palavras e música não são suficientes, o silêncio é utilizado para expressar o indescritível, sendo esse o objetivo constante de Pärt, independentemente do contexto.

O mapa abaixo (Figura 89) é uma síntese do estudo de Shenton (2021) para o uso do silêncio estrutural nas obras de Pärt. Essencialmente ele divide este em dois tipos: silêncio circundante e silêncio de delimitação de frases. O silêncio circundante seria o tipo de pausa que antecede ou que sucede a obra. Já o silêncio de delimitação de frases seriam as pausas ou interrupções sonoras que separam as frases, pausas gerais, cesuras respirações etc. Neste último tipo o silêncio tem, além de uma função acústica, de assentamento do som em ambientes de grande reverberação, um caráter de introspecção e meditação.

Figura 89 - Classificação de Shenton (2021) do Silêncio em Arvo Pärt.



Fonte: O autor, 2024

Identificamos em *Stabat Mater* 3 tipos de *Grand Pause* (G.P.) que o próprio compositor assinalou na escrita musical:

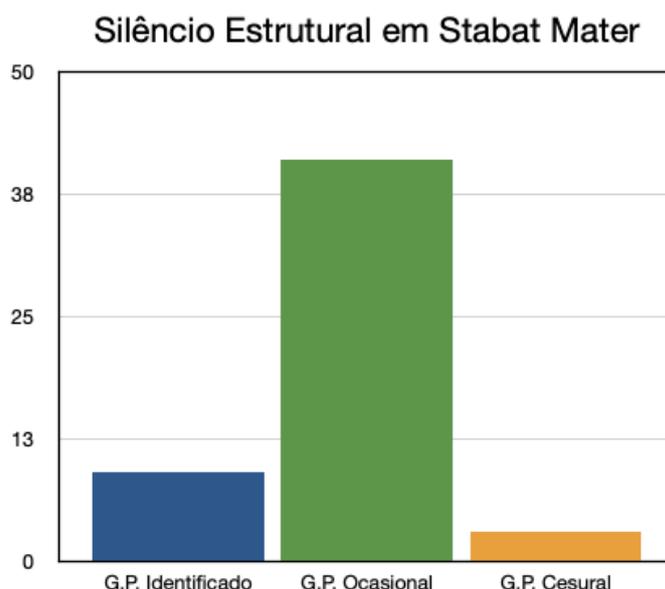
(1) *G.P. Identificado* – indicado por Pärt na partitura. Ocorre 9 vezes durante toda a peça, mas principalmente no trecho final. Assumem um caráter dramático enfatizando o clima introspectivo da obra.

(2) *G.P. Ocasional* – Acontece 41 vezes no decorrer da partitura, principalmente ao final de cada verso das *Stanzas*. Além de assumirem um papel estrutural, identificando sonoramente os finais de cada final de rima do texto, bem como o final de cada *Stanza*, servem para acomodar acusticamente o som nos grandes ambientes acústicos da catedral, edifício para o qual a obra foi primariamente composta.

(3) *G.P. Cesural* – interrupção sonora que ocorre através da cesura, identificado na partitura nos compassos 218, 411 e 413.

Dessa forma temos a seguinte proporção:

Figura 90 - Silêncio Estrutural em Stabat Mater.



Fonte: O autor, 2024

Soma-se ainda a estes as respirações fraseológicas identificadas por Pärt com uma barra tracejada, que basicamente separaram as linhas dos versos que formam as *stanzas*. No entanto elas se tornam um tanto longas e as vozes tendem a respirar em pontos alternativos no meio dessas indicações.

3.4.7. DISCUSSÃO E RESULTADOS

Desde sua concepção formal, na sua macroestrutura, até na utilização da menor célula rítmica do modo troqueu, Pärt estabelece padrões de proporcionalidade. A simetria axial, amplamente utilizada no *Stabat Mater*, demonstra o domínio do compositor na aplicação de ferramentas contrapontísticas medievais sob um viés de contemporaneidade, com amplo uso de recursos da imitação, como o movimento retrógrado, invertido e retrógrado invertido. Ele faz uso desses elementos sustentados pela técnica tintinabular, de sua própria formulação. Não obstante, como vimos nas análises deste tópico, a própria T-voice embarca na movimentação de espelhamento intervalar vertical e horizontal enfatizando as técnicas de contraponto utilizadas.

Em Pärt a utilização do silêncio é fundamental. E nesta obra, em específico, transforma-se em um recurso retórico no estabelecimento de um caráter mais meditativo inerente ao texto. Os 3 tipos de silêncio que classificamos nesta peça possuem semelhanças, e têm também uma finalidade acústica de acomodação do som. Além disso foram essenciais na análise estrutural e identificação das formas. Dessa forma, entendemos que o silêncio em *Stabat Mater* é, na classificação de Bielschowsky (2022), de percurso, perpassando o silêncio estrutural e o dramático.

A concepção rítmica no decorrer de toda a peça, utilizando o modo troqueu, foi concebida a partir do ritmo métrico das palavras e dos pés poéticos do texto. A utilização dessa célula rítmica, de uma semibreve e uma mínima, foi embrionária na criação de variantes e possibilitou combinações distintas onde a proporcionalidade simétrica é evidenciada. Dessa forma podemos constatar que o material musical foi utilizado a partir de elementos do texto. O fato deste já vir com uma divisão poética, versos em organização simétrica de 3 em 3 frases, rimas, e divisão em *stanzas*, possibilitou o estabelecimento do modo rítmico troqueu como sendo o mínimo divisor comum. A redução do material musical ao mínimo de informação necessária, característico do minimalismo sacro à qual Pärt é inserido, torna-se desta forma fundamental no evidenciamento do aspecto teológico da peça. Assim sendo, a atenção do espectador volta-se, por conseguinte, ao caráter introspectivo do aspecto sacro central da obra que é a dor de Maria, mãe de Jesus Cristo, ante a crucifixão de seu filho.

4. ABRANGÊNCIA E APLICABILIDADE DE RECURSOS COMPOSICIONAIS NA MÚSICA RELIGIOSA CRISTÃ.

Os elementos que serão abordados neste capítulo foram percorridos nas análises representacionais do capítulo anterior. Entretanto esses artifícios criativos serão aqui elencados e agrupados para fim de organização e para ampliar o debate, trazendo perspectivas de outros autores, bem como conclusões baseadas na experiência deste pesquisador. O objetivo aqui não é esgotar o assunto, mas pelo contrário, propor discussões e ponderações para além deste estudo.

4.1. SIMETRIAS E PROPORCIONALIDADES

A relação entre música sacra e artes visuais tem sido um tema de fascínio por muito tempo. Arquitetos góticos eram conhecidos por construir suas catedrais de acordo com proporções de consonância musical, enquanto pintores como Paul Klee (1879-1940) empregavam o princípio da polifonia para organizar os elementos visuais de suas pinturas. Da mesma forma, a aplicação de princípios matemáticos, como a razão áurea, foi observada em várias formas de arte e arquitetura, incluindo a música. (THAPA & THAPA, 2018)

Isometria, a preservação de forma e tamanho, e simetria, a repetição de padrões ou formas, são conceitos fundamentais tanto na matemática quanto na arte. Ao examinar a interação entre esses princípios e seu impacto na composição e percepção da música sacra, buscamos lançar luz sobre as conexões intrincadas entre música, estética e as estruturas matemáticas subjacentes que moldam nossas experiências artísticas. (MANNONE et al., 2020)

Esses conceitos importantes utilizados na física, matemática e, como vimos no capítulo anterior, na música, são frequentemente usados para descrever transformações que preservam certas propriedades em um objeto, sistema ou som.

Em matemática, uma isometria é uma transformação que preserva a distância entre pontos. Isso significa que, se aplicarmos uma isometria a um objeto, a forma e o tamanho do objeto não mudarão. Existem diferentes tipos de

isometrias, como translações, rotações e reflexões. As isometrias são frequentemente usadas na geometria para estudar a simetria dos objetos e para construir padrões repetitivos.

Já a simetria é um conceito relacionado à isometria em que a forma de um objeto é preservada sob certas transformações. Uma forma é simétrica se houver uma transformação que a deixe idêntica a si mesma. Por exemplo, um círculo é simétrico em relação a qualquer ponto em seu centro, e um quadrado é simétrico em relação a suas diagonais.

Na música, isometrias e simetrias são usadas para criar padrões musicais, como vimos nas obras de Messiaen e Pärt. A música é composta por padrões repetitivos que podem ser descritos como isometrias. Por exemplo, uma sequência de notas que é repetida várias vezes pode ser vista como uma translação, enquanto uma melodia que é invertida pode ser vista como uma reflexão.

A música sacra cristã, ao longo dos séculos, tem sido permeada por uma rica tapeçaria de elementos estéticos e teológicos. Dentre eles, as simetrias e proporcionalidades matemáticas emergem como um aspecto fundamental, conferindo às composições uma profundidade e complexidade que transcendem a mera experiência auditiva.

Exemplos de abrangência das simetrias e isometrias na música:

- Estrutura formal: As formas musicais, como a fuga, a sonata e a missa, seguem estruturas rigorosas baseadas em relações numéricas e proporções. A maneira como os motivos são repetidos, a inversão de melodias e a utilização de cânones são exemplos de simetrias que conferem unidade e coesão às fugas. Podemos acrescentar ainda a proporcionalidade aplicada às formas sonatas, influenciadas pelo estilo *galante* em voga no início do séc. XVI.
- Harmonia: A construção de acordes e progressões harmônicas podem se basear em relações numéricas precisas ou possuir proporcionalidades entre as relações intervalares.
- Ritmo: A divisão do tempo em unidades métricas também pode se basear em relações numéricas e gerar simetrias, como por exemplo: os ritmos não retrogradáveis de Olivier Messiaen, que possuem a mesma execução de frente para trás, e de trás para frente.

- **Melodia:** As melodias, muitas vezes, apresentam simetrias internas, como a repetição de motivos em diferentes alturas ou a inversão de frases musicais.

Para muitos compositores, a música era uma forma de refletir a ordem e a harmonia do universo, concebidas como uma manifestação da mente divina. Essas proporcionalidades matemáticas eram vistas como uma maneira de espelhar esses elementos transcendentais. As estruturas musicais, ao refletirem a ordem divina, reforçam o conteúdo teológico das letras e dos textos sagrados, além de contribuem para a criação de uma experiência estética rica e complexa. A percepção dessas relações subjacentes pode gerar um senso de profundidade e beleza que transcende a mera emoção.

A exploração de simetrias e proporcionalidades matemáticas na música sacra cristã encontra eco profundo nas obras dos compositores analisados no capítulo 2. Embora pertencentes a gerações e contextos históricos distintos, demonstram afinidade na construção de estruturas musicais baseadas em relações e proporcionalidades numéricas, buscando estabelecer uma conexão entre o tempo finito da música e a infinitude divina.

Messiaen, com sua rica paleta timbrística e harmonias complexas, desenvolveu um sistema de organização musical baseado em materiais escalares que ele denominou Modos de Transposição limitados. Essa técnica, combinada com a utilização de células rítmicas e melódicas que se repetem e se transformam ao longo do tempo, cria uma sensação de tempo cíclico, evocando a ideia da eternidade.

Além disso, Messiaen explora uma ampla gama de ritmos irregulares, criando estruturas rítmicas complexas que se baseiam em relações numéricas precisas. Essa utilização de ritmos irregulares confere às suas obras uma sensação de tempo fluido e infinito, contrastando com a regularidade do compasso.

Seus modos de transposição limitados possuem um número limitado de notas e podem ser transpostas para determinadas alturas sem alterar sua estrutura básica. Essa técnica permite a criação de melodias e harmonias que se repetem e se transformam ao longo do tempo, gerando um senso de unidade e coesão. Cada um desses modos baseia-se numa estrutura simétrica de combinação intervalar.

A paixão de Messiaen pela ornitologia também o levou a incorporar cantos de pássaros em suas composições. Essas sonoridades, com seus padrões rítmicos complexos e melodias repetitivas, inspiraram o compositor a criar estruturas musicais que evocam a beleza e a ordem da natureza.

Arvo Pärt, por sua vez, desenvolveu um estilo minimalista e contemplativo através do *tintinnabuli*. Essa técnica, já abordada anteriormente, cria um efeito de harmonia suspensa e transcendental, evocando a ideia de eternidade. A simplicidade e proporcionalidade formal e o minimalismo contrastam com a profundidade espiritual de sua música, criando uma atmosfera de contemplação e transcendência.

A exploração de simetrias e proporcionalidades encontra também em Almeida Prado e Henryk Górecki dois expoentes de grande relevância. Embora em contextos diferentes, apesar de contemporâneos, ambos os compositores demonstraram um relevante interesse pelas relações numéricas e geométricas na música, buscando estabelecer uma conexão entre a espacialidade da composição e a transcendentalidade.

4.2. RETÓRICA MUSICAL

Na música religiosa essa tem sido uma área de estudo significativa, particularmente nos contextos renascentista e barroco, mas não menos relevante no modernismo e pós-modernismo. A retórica é o meio como compositores utilizam elementos musicais para intensificar ou mesmo ilustrar o impacto emocional e espiritual de textos religiosos. Essa prática é evidente em obras como o *Stabat Mater* de Giovanni Batista Pergolesi (1710-1736), onde elementos retóricos e símbolos numéricos são usados para retratar o momento dramático da morte de Cristo. O sistema de retórica musical de Joachim Burmeister (1566-1629) proporcionou uma base teórica para entender a música do final do Renascimento, mostrando como figuras retóricas podiam ser aplicadas à música polifônica para refletir os princípios da linguagem e da oratória (NEGREA, 2020)

A Reforma viu o florescimento da música religiosa popular dentro de um arcabouço retórico, com humanistas reconstruindo o canto eclesiástico antigo para promover a espiritualidade e a virtude cristã através do apelo emocional.

Isso levou ao desenvolvimento da salmodia métrica, oratórios, hinos e cantatas sacras. O cânon retórico, abrangendo *Éthos*, *Logos* e *Pathos*, é crucial para entender a comunicação musical. Essa abordagem destaca a interação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte, mediada pelo texto musical, que evolui através de diferentes estágios de comunicação. O estudo da retórica musical na música sacra revela uma rica interação entre elementos musicais e textos religiosos, com o objetivo de intensificar experiências emocionais e espirituais. Compositores dos períodos renascentista e barroco integraram habilmente figuras retóricas para sublinhar a significância textual, enquanto o período da Reforma viu uma evolução humanista da música sacra para promover suas virtudes cristãs (Ibid.).

Trazendo para o nosso recorte, é evidente o tratamento retórico que Arvo Pärt aplica em seu *Stabat Mater*, bem como em obras adjacentes. Seja na utilização da técnica tintinabular, escolhendo os momentos mais oportunos para uso do *T-voice* e da *M-voice*, ou mesmo no emprego do silêncio nos momentos mais emblemáticos.

Nos demais exemplos analisados no capítulo 2, de Almeida Prado, Messiaen e Górecki, mesmo não apresentando um texto corrido, ou sem contarem com voz na instrumentação, podemos ainda assim observar recursos que remetem a retórica. Exemplos: o uso do silêncio estrutural e da consonância pós caos em *Amém* de Almeida Prado para representar a calma; Em *Amen de La Creation*, de Olivier Messiaen a utilização de intervalos dissonantes na região aguda do piano I que simbolizam o gamelão, em oposição ao tema da criação, homofônico e cheio de ressonâncias no grave do piano II. A palíndrome diatônica desenhada pela movimentação das vozes em *Amen* op. 35 de Górecki que traduz a solenidade e reverência do termo cantado.

Dessa forma, a retórica também desempenha um papel fundamental na música religiosa moderna, seja na comunicação de mensagens ou na conexão com o sagrado. Ela permite que a música transcenda a mera expressão sonora e se torne um poderoso veículo para a transmissão de ideias, emoções e experiências espirituais.

Na música religiosa poderíamos mencionar alguns elementos que destacam a importância da retórica na música religiosa contemporânea:

- **Comunicação eficaz:** A retórica permite que a música seja escrita de forma a transmitir mensagens claras e concisas, seja através de melodias, harmonias ou ritmos específicos. Isso facilita a compreensão e a identificação do público com os temas abordados.
- **Conexão emocional:** A música religiosa, por sua natureza, busca evocar emoções profundas nos ouvintes. A retórica permite que os compositores manipulem esses elementos musicais para criar atmosferas que vão desde a alegria e a esperança até a tristeza e a introspecção, intensificando a experiência espiritual.
- **Persuasão e convencimento:** A música tem o poder de influenciar e persuadir o público. A retórica permite que os compositores utilizem recursos musicais para reforçar ideias e valores, contribuindo para a formação da fé e da espiritualidade dos ouvintes.
- **Relevância cultural:** A música sacra moderna, ao utilizar a retórica, pode se conectar com as diversas culturas e tradições religiosas, tornando-se um meio de expressão e identidade para diferentes comunidades.
- **Inovação e experimentação:** A retórica não se limita a técnicas tradicionais. Compositores contemporâneos exploram novas formas de linguagem musical, combinando elementos da música sacra com outros estilos e gêneros, criando obras que desafiam as convenções e ampliam os horizontes da música religiosa.

Podemos mencionar alguns exemplos de aplicação prática da retórica na música religiosa moderna:

- **Escolha ou criação de modos:** Diferentes materiais escalares podem evocar emoções específicas e podem transmitir alegria e otimismo em alguns casos, enquanto podem expressar tristeza ou melancolia em outros casos.
- **Ritmos e métricas:** O ritmo e a métrica podem influenciar a percepção do tempo e do movimento, criando sensações de grandiosidade, urgência ou serenidade.
- **Textura:** A textura musical pode criar atmosferas densas e complexas ou simples e transparentes.
- **Instrumentação:** A escolha dos instrumentos e a forma como eles são utilizados podem evocar diferentes imagens e associações.

- **Formas musicais:** As formas musicais, como a fuga, a sonata ou mesmo formas não convencionais, podem ser utilizadas para transmitir ideias e organizar o material musical de forma significativa.

4.3. RELAÇÃO TEXTO E MÚSICA

A relação entre texto e música é um assunto complexo e multifacetado que evoluiu ao longo dos séculos, principalmente se analisarmos desde sua origem nas primeiras composições da idade média, com Leoninus e Perotinus, na música sacra de Notredame até os dias atuais. O *duplum*, *triplum* e o *quadruplum*, de Perotinus, bem como os primeiros *motetes*, eram carregados de melismas com textos ininteligíveis, e sobreposições textuais sobre o *cantus firmus*, que deixavam o texto completamente refém da música e do sistema de contraponto que ainda estava em desenvolvimento. (GROUT & PALISCA, 1997).

No decorrer dos séculos a inteligibilidade do texto foi sendo restaurada. No Concílio de Trento (1545-1563), através do compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) onde a relação texto e música, que havia sido deixado de lado na intensidade das polifonias do séc. XV e XVI, passa a ser discutido e restaurado. A contribuição da reforma protestante também foi relevante, no sentido que o vernáculo passa a ser utilizado nos hinos congregacionais, trazendo acessibilidade da música à linguagem popular. (Idem)

Na música sacra houve uma importante divisão pós-reforma a partir do séc. XVI no que concerne ao idioma, e conseqüentemente à inteligibilidade: o latim continuou sendo a linguagem oficial nos ritos da igreja romana, enquanto o vernáculo se torna a língua predominante entre os reformistas. Grandes compositores, mais de um século mais tarde, como J. S. Bach (1685-1750), ou G. F. Händel (1685-1759) agora compunham cantatas, oratórios ou outras peças sacras em alemão, inglês, ou a linguagem à qual seus patronos encomendassem.

Outras significados passaram a se atrelar à linguagem incorporada à música, de forma que agora o compositor usa a relação texto e música como um recurso composicional. Podemos mencionar algumas com base em alguns autores:

Ligações Emocionais e pictóricas

Compositores frequentemente fazem escolhas baseadas em suas reações emocionais e pictóricas ao texto, realçando ou substituindo elementos presentes no texto através da música. (DEWITT & DEWITT, 2022)

Resposta Emocional à Música e ao Texto:

Diferentes contextos musicais e textuais afetam significativamente a resposta emocional e o estado de espírito dos ouvintes, indicando uma forte interação entre esses elementos. (GFELLER et al, 1991)

Dessa forma, vemos que a relação texto-música na música sacra é caracterizada por uma interação dinâmica onde, através de elementos composicionais, podemos realçar, complementar ou até mesmo substituir os elementos textuais. Essa relação oscilou ao longo de diferentes tradições e períodos históricos. A aplicação desses elementos pelos compositores, seja na polifonia renascentista ou em obras contemporâneas, refletem uma exploração contínua de como a música e o texto podem juntos elevar a experiência sagrada.

4.4. APLICABILIDADE LITÚRGICA

A música sacra tem sido parte integrante das práticas litúrgicas em diversas tradições cristãs. Ela serve não apenas como um meio de adoração, mas também como uma ferramenta de ênfase espiritual, bem como de expressão teológica.

A seguir abordaremos alguns dos papéis da música sacra dentro de contextos litúrgicos.

Cura e Bem-estar Espiritual:

A música e os cantos litúrgicos desempenham um papel crucial na promoção e restauração do bem-estar espiritual, especialmente em comunidades afetadas por desastres ou luto. Eles auxiliam no processamento da perda e na reformulação da perspectiva espiritual dos indivíduos. (CALITZ, 2017)

Qualidade Artística e Padrões Litúrgicos:

A demanda por alta qualidade artística na música litúrgica é enfatizada, com raízes históricas no *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* de São Pio X³⁴. Esse princípio busca equilibrar a participação ativa com a artística aplicação da fé. (LANG, 2020)

Evolução Histórica e Diversidade:

A música sacra evoluiu através de distintas etapas históricas – cristã primitiva, medieval e moderna – cada uma caracterizada por estilos e formas únicas. Essa evolução reflete mudanças nas práticas teológicas e litúrgicas ao longo de diferentes denominações cristãs. (ZOSIM, 2019) Os períodos renascentista e início da era moderna viram a música sacra definida por seu papel nas práticas litúrgicas católicas, com uma mistura de cantochão e polifonia. A Reforma introduziu repertórios distintos para as tradições protestantes, enfatizando o canto congregacional e hinos métricos. (GETZ, 2024)

Dimensões Teológica e Cósmica:

A música sacra é vista como um meio de negociar a relação entre o ser humano e o sagrado, com significado teológico se estendendo tanto às dimensões temporal quanto espacial. (BLOEMFONTEIN & ENGLAND, 2017). A teologia de Joseph Ratzinger (Papa Bento XVI) destaca o caráter cósmico das celebrações litúrgicas, onde os instrumentos musicais simbolizam a encarnação e a transformação da matéria, participando do louvor da Igreja. (ASSUNÇÃO et al, 2021).

Aspectos Psicológicos e Participativos:

Os efeitos psicológicos da música na liturgia são significativos, influenciando tanto o prazer sensorial quanto níveis mais elevados da personalidade, contribuindo para a virtude e a cultura intelectual (POHL, 2011). O reavivamento da devoção litúrgica levou a uma reavaliação do papel da música no aprimoramento da participação litúrgica, enfatizando a necessidade de uma música que se alinhe com a realidade sobrenatural do culto cristão. (GETZ, 2024).

A música sacra na liturgia desempenha múltiplos papéis, desde promover a cura espiritual e o bem-estar até manter altos padrões artísticos e profundidade teológica. Sua evolução histórica reflete as diversas práticas teológicas e

³⁴ Documento emitido pelo Papa Pio X em 22 de novembro de 1903, que estabeleceu regras para a execução de música na Igreja Católica

litúrgicas nas tradições cristãs. A integração da música no culto não apenas enriquece a experiência religiosa, mas também une o humano e o divino, contribuindo para uma jornada espiritual holística.

4.5. CONCEPÇÃO SONORA E CREDO

Sob o paradigma da minha experiência na área, posso afirmar que percepções auditivas e as práticas religiosas tendem a influenciar e moldar as crenças e experiências espirituais dos indivíduos. Contudo o caminho inverso também é válido, quando a partir das crenças e experimentações dogmáticas o indivíduo modela suas percepções auditivas.

A crença religiosa é multifacetada, envolvendo diferentes tipos de credo, como a proposicional (crença que algo é verdade), a objetual (crença em algo com uma propriedade específica) e a atitudinal (crença como uma atitude de confiança). (AUDI, 2008). Dessa forma podemos dividir a fé em diferentes categorias, com algumas formas de aceitação comportamentalmente distintas. Assim, exposição à música pode moldar crenças e atitudes, com variações dependendo do tipo de crenças, da modalidade de exposição e das características da amostra. (SCHREFFLER, 2023).

Schreffler (2023) ainda argumenta que instrumentos musicais frequentemente servem como representações físicas de crenças e são creditados com poderes sobrenaturais devido à sua associação com práticas religiosas ou espirituais.

Ver a religiosidade através das lentes da musicalidade, e vice-versa, pode fornecer insights mais profundos em ambos os campos, sugerindo que a terminologia religiosa pode descrever fenômenos musicais e que conceitos musicais podem elucidar experiências religiosas. (PFÄNDTNER, 2014)

Inglis (2023) menciona a composição musical como uma ferramenta que pode evocar e traduzir conceitos teológicos e contextos espirituais, servindo de comentário sobre a história religiosa e temas espirituais.

Em contraposição, Shelemay e Irwin (1986) alegam que o apelo da música em contextos religiosos varia entre as tradições, contribuindo para a devoção em alguns casos e, em outros, diminuindo-a. Essa abordagem

interdisciplinar destaca os diversos papéis da música no pensamento e na prática religiosa.

Putman (2008) menciona que há discussões se secularistas podem apreciar genuinamente a música religiosa, com argumentos sugerindo que o envolvimento imaginativo dos secularistas pode não alcançar a experiência do crente devido ao objeto religioso definido da música. Para Westermeyer (2013), do ponto de vista cristão ocidental, a música está entrelaçada com a fé e a Palavra de Deus, desempenhando um papel na memória, saúde, emoção e comunidade, e abrangendo tanto o louvor quanto a oração.

Assim, podemos inferir que existe um caminho de ida e volta entre o credo e a concepção sonora. Seja por parte do compositor, em seus processos criativos, seja por parte do expectador que pode ser influenciado pelo discurso sonoro que aprecia ou a qual é submetido.

4.6. SILÊNCIO, INTROSPECÇÃO E CLÍMAX

O silêncio na música sacra pode incorporar uma gama de significados simbólicos, servindo como um contraste dramático ao som. Além disso pode realçar as estruturas temáticas e gerar uma profundidade de emoções no ouvinte. Dessa forma, o silêncio pode estar presente tanto estruturalmente quanto esteticamente e ser visto de fato como uma pausa comunicativa.

A maneira como entendemos e vivenciamos o silêncio pode influenciar profundamente a forma como criamos ou interpretamos música religiosa. Haste (2013) aponta que existem diferenças essenciais entre a experiência do silêncio praticada entre os monásticos através da *hesychia* (silêncio orante) e o silêncio no contexto secular, e que essa concepção regula significativamente a resposta criativa na música sacra.

Bielschowsky (2022) faz uma classificação dos tipos de silêncio na música:

Silêncios de Percurso:

Ele subdivide em (1) Silêncios de função estrutural, responsáveis pela segmentação das formas estruturantes, e funcionam como um suporte organizador. De acordo com o autor, esse silêncio é o mais evidente “e, por consequência, de maior atração à observação por parte de teóricos” (p. 33). (2)

Silêncios dramáticos, onde o atributo principal é a carga emocional contida neles. Possuem característica de “suspensão, tensão, surpresa, expectativa, frustração ou autorreferência, [...]justapondo-se à função estrutural, ao mesmo tempo em que a deslocam para um segundo plano” (p. 60)

Silêncios Periféricos:

Se referem mais ao evento da performance propriamente dito, mas também se relacionam com a obra musical no seu sentido mais amplo. O autor divide os silêncios periféricos em (1) Pré-performance – o momento que antecede a execução do músico, e por vezes até incorporado na escrita musical, como vimos em *Amen* op. 35 de Górecki, onde o compositor inicia a peça com um compasso de pausa, já prevendo um momento de reflexão e introspecção. (2) Pós-performance – seria o silêncio logo após o acorde final, enquanto a acústica ainda está incorporando as últimas vibrações da música. Esse silêncio também pode vir carregado de emoção e significado, sendo muitas vezes incorporado também na partitura como um ou mais compassos de espera ao fim. Podemos citar também como exemplo a mesma obra de Górecki, que insere dois compassos de pausa ao final de seu *Amen* op. 35, como um sinal de introversão e meditação. Da mesma forma Arvo Pärt utiliza esse recurso nos quatro últimos compassos de seu *Stabat Mater* (1985), tornando ainda mais dramático a finalização do pranto da mãe de Jesus, mesmo que no contexto da utilização de *Amen* no trecho final. E por fim, (3) o silêncio entre os movimentos das obras musicais, que também está localizado dentro do contexto geral da obra e merece atenção, bem como pode ser utilizado como um recurso dramático composicional.

Shenton (2021) também categoriza o uso do silêncio de modo semelhante. Ele insere todos esses elementos como sendo de função estrutural, referindo-se à obra de Arvo Pärt (Ver Figura 90). O periférico ele chama de **Silêncio Circundante**, onde a peça pode emergir ou recuar para a quietude. E o silêncio que Bielschowsky (2022) chamou de estrutural, Shenton (2021) chama de **silêncio de Delineação de frases**. Neste, estariam inclusos diversos recursos da escrita musical, como as pausas, respirações indicadas, cesuras, *grand pause*, *lunga pausa*.

Dessa forma o silêncio pode ser incorporado à música não simplesmente como um descanso, outrossim como um recurso criativo que explore desde a introspecção dramática, ou até mesmo ser concebida como o clímax da obra.

4.7. ESPAÇOS ACÚSTICOS E DISCURSO SONORO

A experiência musical se dá em múltiplos níveis: conceitual, perceptivo e físico. No nível perceptivo, a música evoca imagens, sensações e até mesmo *catarses*. Já no plano físico, ela ocupa espaços que podem ser tanto minúsculos quanto imensos, e utiliza diferentes técnicas de espacialização sonora. (ASTAKHOVA, 2023)

Campeato (2009) discorre indiretamente sobre isso ao se referir sobre a relação entre o ambiente e o discurso, argumentando que a arte sonora integra espaço e tempo de forma única, criando discursos referenciais e representativos. De acordo com ela, esse gênero oscila entre a música e as artes visuais, utilizando o espaço para construir discursos temporais e conexões contextuais desencadeadas por sons.

O ambiente para o qual uma música sacra é composta - neste caso uma igreja, na maioria dos casos – tende a influenciar significativamente o processo criativo de um compositor. A acústica pode afetar a escolha de instrumentação, harmonia, dinâmica, bem como o equilíbrio e a interação entre as diferentes partes musicais.

Tomando como exemplos uma catedral, local próprio para a música sacra, e um teatro, ambiente para o qual a música de concerto é basicamente designada, existem várias diferenças acústicas entre elas. Podemos citar:

(1) Tempo de reverberação: intervalo que leva para o som se dissipar completamente depois que a fonte sonora é produzida. Em geral, as catedrais têm um tempo de reverberação mais longo do que os teatros, o que significa que o som se prolonga por mais tempo. Isso ocorre porque as catedrais são geralmente construídas com um pé direito bastante elevado e são feitas utilizando materiais que refletem o som, como pedras de mármore ou granito e vidro. Já os teatros são projetados com materiais mais absorventes de som, como cortinas e carpetes, para que o som não fique disperso por muito tempo.

(2) Intimidade sonora: Em um teatro, a acústica é projetada para que a plateia se sinta próxima dos atores ou músicos no palco, com uma sensação de proximidade e envolvimento. Já nas catedrais, o som é projetado para criar uma sensação de espaço e amplitude, e os ouvintes podem sentir-se imersos na grandeza do ambiente.

(3) Clareza: facilidade com que as palavras e notas podem ser ouvidas e entendidas. Em geral, os teatros são projetados para ter uma acústica mais clara, para que as palavras dos atores e os detalhes da música sejam facilmente compreendidos. Nas catedrais, o som pode ser mais disperso devido à grande quantidade de reverberação. O compositor pode valer-se de uma ou de outra dessas características acústicas.

(4) Equilíbrio tonal: maneira como as diferentes frequências de som são distribuídas em um espaço. Em um teatro, é importante que todas as frequências sejam distribuídas uniformemente em toda a plateia, para que nenhuma parte da música ou fala seja perdida. Já nas catedrais, o equilíbrio tonal pode ser mais complexo, dependendo da arquitetura da estrutura e do tamanho do espaço, e de onde o espectador está localizado.

Um exemplo de diferença acústica entre uma catedral e um teatro seria a maneira como uma voz humana soaria em cada ambiente. Em uma catedral, a voz pode soar mais ampla e reverberante, enquanto em um teatro, a voz pode parecer mais clara e nítida. Outro exemplo seria a maneira como um piano soaria em cada espaço - em uma catedral, o som pode se espalhar pelo espaço e criar uma sensação de grandeza, enquanto em um teatro, o som pode ser mais controlado e preciso.

O tempo de reverberação é um elemento importante na composição musical, pois afeta a maneira como o som é percebido e pode ser utilizado para criar efeitos musicais específicos. Quando este é mais longo, pode criar uma sensação de espaço e de ambiente acústico. Isso pode ser útil em certos estilos musicais, como na música sacra, onde se busca uma sonoridade que sugira a imponência de um templo ou catedral, por exemplo. Em outros estilos musicais, como no rock ou na música eletrônica, um tempo de reverberação mais longo pode ser usado para criar um efeito de parede de som ou uma sensação de espaço aberto.

Por outro lado, um tempo de reverberação mais curto pode ajudar a destacar os detalhes de uma performance musical, como os timbres dos instrumentos e a articulação dos músicos. Esse tipo de ambiente acústico é comum em salas de concerto e estúdios de gravação, onde se busca uma clareza sonora maior.

O design acústico de espaços para apresentações e ensaios (teatros e afins) é influenciado pela diretividade dos instrumentos e pelo controle de reflexões. A disposição de superfícies absorventes, reflexivas e difusoras é crucial para otimizar a qualidade do som tanto para os músicos quanto para o público. (D'ANTONIO, 2015)

Ao aplicar diferentes tempos de reverberação em diferentes instrumentos ou partes musicais, é possível criar uma sensação de espaço e de camadas sonoras. Assim sendo, o tempo de reverberação pode ser uma ferramenta útil para a composição musical, permitindo que os músicos criem diferentes efeitos sonoros e expressem suas ideias musicais de maneira mais completa e expressiva.

Alguns compositores contemporâneos priorizam o espaço em detrimento do tempo no discurso musical, facilitando o uso de materiais considerados “ruído” e desafiando as abordagens tradicionais baseadas no tempo. Essa mudança permite uma exploração mais ampla dos elementos espaciais na música. (COLLIS, 2017)

Ainda outros elementos relacionados ao espaço que podem influenciar o discurso sonoro:

O público para o qual a música é destinada - neste caso, frequentadores de uma igreja – também pode influenciar o conteúdo e o estilo da música. Compositores de música sacra muitas vezes buscam criar obras que possam ser cantadas pela congregação, de forma que estas possam ser incorporadas à liturgia e à adoração religiosa. Isso pode acarretar escolhas musicais que sejam mais acessíveis ou familiares ao público, com o uso de melodias simples e repetitivas, ou a utilização de harmonias e estruturas musicais que sejam facilmente assimiláveis.

O contexto litúrgico da música sacra - ou seja, a maneira como a música é usada em serviços religiosos - também pode influenciar o processo criativo de um compositor. Por exemplo, uma música pode ser composta especificamente

para um determinado momento litúrgico, como a Comunhão ou a Adoração do Santíssimo Sacramento na igreja católica, ou a Santa Ceia para os protestantes. Nesse sentido deve ser apropriada para o ambiente e o propósito litúrgico.

5. MEMORIAL DESCRITIVO E PROCESSOS CRIATIVOS

5.1. *REVELATION (2021) PARA CORO, SOLISTAS E ORQUESTRA DE S. KRÄHENBÜHL*³⁵

O desejo de compor uma obra de grande porte me motivou começar escrever essa que seria a minha segunda cantata. A primeira, *Psalmi 8*, estreada em 2018 no UNASP *campus* Engenheiro Coelho e em Brasília/DF no ano de 2019, abriu caminho para um novo estilo de escrita dentro do escopo composicional praticado até então. Grande parte de minhas criações anteriores eram peças de concerto, música de câmara ou mesmo repertório sinfônico. Porém até então eu nunca havia trazido a música sacra para esta linguagem dos palcos. O sacro que utilizava, e ainda utilizo de várias formas, é o litúrgico, no dia a dia dos cultos religiosos adventistas do sétimo dia, igreja à qual pertenço, que acaba por vezes distanciando um pouco da linguagem dos palcos.

Durante o ano de 2020, em plena pandemia de COVID 19, enquanto o mundo estava parado e recluso, surgiram em minha mente muitas reflexões espirituais e conceituais. Enquanto tudo aquilo parecia ser o fim de tudo, e infelizmente o foi, para muitos, passei a refletir a esperança retratada na bíblia sagrada. Especialmente no livro de Apocalipse de são João, último livro do cânon sagrado.

Lockyer Jr. (2004) afirma: “Nenhum outro livro do Antigo ou do Novo Testamento foi objeto de tanto uso indevido e má interpretação como o livro do Apocalipse, nem nenhum outro livro da Bíblia inspirou tanta ansiedade e medo.”³⁶ (p. 125, Tradução nossa)

Enquanto muitos pintam esse livro da bíblia como juízo divino, pragas, destruição, eu encontrei nele esperança, alento, louvor em meio à tribulação, e o sublime em meio ao caos. Além disso o autor faz uma referência direta a Deus como sendo o *Amem*, o princípio e o fim, o alfa e o ômega, “aquele que é, que era e que há de vir, o Todo-Poderoso”. (Ap. 1,8, NAA).

³⁵ Partitura disponível em [https://imslp.org/wiki/Revelation_\(Kr%C3%A4henb%C3%BChl%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/Revelation_(Kr%C3%A4henb%C3%BChl%2C_Samuel))

³⁶ No other book in the Old or New testaments has been the subject of as much misuse and misinterpretation as the book of Revelation, nor has any other book of the bible inspired such anxiety and fear. (LOCKYER Jr., 2004, p. 125)

O fato de o próprio Deus, na revelação de João, se declarar como sendo o *Amem* em Apocalipse 3 verso 14, me chamou atenção para essa expressão que é bastante comum no meio religioso cristão. Como já mencionado anteriormente, esse termo possui distintas nuances de significado e perpassa toda a história cristã, fazendo-se presente no antigo e no novo testamento.

Parti então numa busca por referências musicais sob essa temática: o apocalipse como uma revelação do sublime, e o *Amem* como um elo entre sua referência ao Divino e sua relação com o que é verdadeiro e fiel, usado e praticado na música sacra cristã.

As obras analisadas anteriormente neste trabalho foram parte dessa procura por referências musicais sacras alusivas ao termo *amem* e possibilitaram importantes descobertas no que diz respeito ao seu processo de criação. Cito também outras peças que foram igualmente importantes referências na conceituação sonora das duas cantatas que serão objetos de estudo neste capítulo: Sinfonia do Apocalipse (1989), de Almeida Prado; Três Mensagens Angélicas, de James Lee III; *Lux Aurumque* (2001) de Eric Whitacre, e outras.

Diante disso, a temática escolhida para essa cantata foi o apocalipse bíblico. Mas como o desejo primário era retratar o sublime, a arte e o encanto do livro, nos deparamos com a necessidade de selecionar apenas alguns trechos dos escritos de São João que estavam especificamente relacionados a louvor e adoração e à esperança do retorno de Cristo retratados por ele, onde vários deles são bênção que foram comumente utilizadas na hinologia cristã por vários séculos. E uma bênção nunca tem intencionalidade de produzir medo ou ansiedade. (LOCKYER Jr., 2004)

Partindo desse ponto, em busca de uma sonoridade mais introspectiva em alguns trechos da obra, julguei necessário escrever a cantata em inglês, para evitar um pouco da rispidez fonética da língua portuguesa, do latim, ou mesmo do grego original. Soma-se ainda a esse fato a questão de o título da obra em inglês, *Revelation*, ter o significado mais próximo (revelação) do que o seria Apocalipse em nosso idioma, que, apesar de etimologicamente também significar revelação, muitas vezes é relacionado a algo catastrófico, ruim. Além disso, considere relevante ter uma obra que se escrito em inglês seria mais acessível a sua interpretação em qualquer parte do mundo.

5.1.1. TEXTOS E RETÓRICA

Parti então para a etapa da escolha dos textos a serem musicados e das partes que constituiriam a cantata. Dentro da proposta escolhi utilizar versículos que representassem e sintetizassem os 22 capítulos do livro de apocalipse, cada trecho incluindo também o seu contexto. O libreto segue literalmente os textos bíblicos selecionados, sendo a versão utilizada em inglês a *New King James Version (NKJV)*.

No livro de apocalipse, bem como em toda a bíblia, o número 12 e seus desdobramentos têm bastante importância. Doze tribos em Israel, retratado no Pentateuco³⁷, e toda a sua representação numérica no santuário erigido no deserto, e mais tarde no templo construído por Salomão. Doze discípulos escolhidos por Jesus Cristo. E no apocalipse, doze portas de pérola da cidade santa, doze anjos em cada porta que representam as doze tribos de Israel, doze fundamentos da cidade, cada fundamento representando um dos doze apóstolos, e a medida da cidade sendo doze mil estádios, e a altura do muro de 144 côvados, cuja raiz quadrada é 12, e doz frutos da árvore da vida (Ap. 21, 9-27). Além disso os 144 mil selados de Israel, que no capítulo 7 é descrito como sendo 12 mil selados de cada tribo de Israel.

Dessa forma definimos que a cantata teria 12 partes, sendo iniciada por uma abertura instrumental, e dividida ao meio por um entreato também instrumental.

A seguir temos o escopo geral da obra, com as partes, texto original em inglês e tradução na Nova Versão Internacional (NVI) entre colchetes:

1 - Ouverture

Orquestra

2 - Alpha and Omega

Solistas, Coro e Orquestra

Revelation 1, 7.8.17.18 NKJV

³⁷ Chamamos de Pentateuco os 5 primeiros livros da bíblia, que dentro da tradição cristã foram escritos por Moisés.

[Apocalipse 1, 7.8.17.18 NVI]

Solistas:

"Behold, He is coming with clouds, and every eye will see Him, even they who pierced Him. And all the tribes of the earth will mourn because of Him. Even so, Amen."

[Eis que Ele vem com as nuvens, e todo olho o verá, até mesmo aqueles que o traspassaram; e todos os povos da terra se lamentarão por causa dele. Assim será! Amém.]

Coro:

"I am the Alpha and the omega, the Beginning and the End" says the Lord, "who is and who was and who is to come, the Almighty." "Do not be afraid: I am the First and the Last. I am He who lives, and was dead, and behold. I am alive forevermore. Amen"

["Eu sou o Alfa e o Ômega", diz o Senhor Deus, "o que é, o que era e o que há de vir, o Todo-poderoso". "Não tenha medo. Eu sou o primeiro e o último. Sou aquele que vive. Estive morto mas agora estou vivo para todo o sempre. Amém."]

3 - Holy, Holy, Holy

Coro e Orquestra

Revelation 4,8.11 NKJV

[Apocalipse 4,8.11 NVI]

Coro:

"Holy, holy, holy, Lord God Almighty, Who was and is and is to come!" "You are worthy, O Lord, to receive glory and honor and power; For You created all things, and by Your will they exist and were created."

[Santo, santo, santo é o Senhor, o Deus todo-poderoso, que era, que é e que há de vir". "Tu, Senhor e Deus nosso, és digno de receber a glória, a honra e o poder, porque criaste todas as coisas, e por tua vontade elas existem e foram criadas".]

4 - Lightnings, Thunderings, and Earthquake

Solo de Tenor, Coro e Orquestra

Revelation 11,15.19 NKJV

[Apocalipse 11,15.19 NVI]

Tenor:

Then the seventh angel sounded: And there were loud voices in heaven, saying,
[O sétimo anjo tocou a sua trombeta, e houve altas vozes no céu que diziam:]

Coro:

"The kingdoms of this world have become the kingdoms of our Lord and of His Christ, and He shall reign forever and ever!"

[“O reino do mundo se tornou de nosso Senhor e do seu Cristo, e ele reinará para todo o sempre”.]

Tenor:

Then the temple of God was opened in heaven, and the ark of His covenant was seen in His temple.

[Então foi aberto o santuário de Deus no céu, e ali foi vista a arca da sua aliança.]

Coro masculino:

And there were lightnings, noises, thunderings, an earthquake, and great hail.

[Houve relâmpagos, vozes, trovões, um terremoto e um grande temporal de granizo.]

5 - The Patience of the Saints

Solistas e Orquestra

Revelation 14,6-10.12-13 NKJV

[Apocalipse 14,6-10.12-13 NVI]

Tenor:

Then I saw another angel flying in the midst of heaven, having the everlasting gospel to preach to those who dwell on the earth—to every nation, tribe, tongue, and people— saying with a loud voice:

[Então vi outro anjo, que voava pelo céu e tinha na mão o evangelho eterno para proclamar aos que habitam na terra, a toda nação, tribo, língua e povo. Ele disse em alta voz:]

Soprano e Contralto:

‘Fear God and give glory to Him, for the hour of His judgment has come; and worship Him who made heaven and earth, the sea and springs of water.’

[“Temam a Deus e glorifiquem-no, pois chegou a hora do seu juízo. Adorem aquele que fez os céus, a terra, o mar e as fontes das águas”.]

Tenor:

And another angel followed, saying:

[Um segundo anjo o seguiu, dizendo:]

Contralto:

‘Babylon is fallen, is fallen, that great city, because she has made all nations drink of the wine of the wrath of her fornication.’

[Caiu! Caiu a grande Babilônia que fez todas as nações beberem do vinho da fúria da sua prostituição"]

Tenor:

Then a third angel followed them, saying with a loud voice:

[Um terceiro anjo os seguiu, dizendo em alta voz:]

Soprano:

‘If anyone worships the beast and his image, and receives his mark on his forehead or on his hand, he himself shall also drink of the wine of the wrath of God.’

[Se alguém adorar a besta e a sua imagem e receber a sua marca na testa ou na mão, também beberá do vinho do furor de Deus]

Tenor, Contralto, Soprano:

Here is the patience of the saints; here are those who keep the commandments of God and the faith of Jesus.

[Aqui está a perseverança dos santos que obedecem aos mandamentos de Deus e permanecem fiéis a Jesus.]

Contralto:

"Blessed are the dead who die in the Lord from now on."

[Felizes os mortos que morrem no Senhor de agora em diante]

Tenor:

"they may rest from their labors, and their works follow them."

[Sim, eles descansarão das suas fadigas, pois as suas obras os seguirão".]

6 - Great and Marvelous

Coro I, Coro II e Orquestra

Revelation 15,3-4 NKJV

[Apocalipse 15,3-4 NVI]

Coro I e Coro II:

"Great and marvelous are Your works, Lord God Almighty! Just and true are Your ways, O King of the saints! Who shall not fear You, O Lord, and glorify Your name? For You alone are holy. For all nations shall come and worship before You, For Your judgments have been manifested. [Amen]"

["Grandes e maravilhosas são as tuas obras, Senhor Deus todo-poderoso. Justos e verdadeiros são os teus caminhos, ó Rei das nações. Quem não te temerá, ó Senhor? Quem não glorificará o teu nome? Pois tu somente és santo. Todas as nações virão à tua presença e te adorarão, pois os teus atos de justiça se tornaram manifestos".]

7 - Entreact

Orchestra

8 - Who Is and Who are

Coro Feminino e Orquestra

Revelation 16,5 NKJV

[Apocalipse 16,5 NVI]

Coro Feminino:

"You are righteous, O Lord, The One who is and who was and who is to be"

[*"Tu és justo, tu, o Santo, que és e que eras, e que hás de ser"*]

9 - It's Done

Tenor solo, Choir and Orchestra

Revelation 16,17 NKJV

[*Apocalipse 16,17 NVI*]

Tenor:

Then the seventh angel poured out his bowl into the air, and a loud voice came out of the temple of heaven, from the throne, saying,

[*O sétimo anjo derramou a sua taça no ar, e do santuário saiu uma forte voz que vinha do trono, dizendo:*]

Coro:

"It is done!"

[*"Está feito!"*]

10 - Alleluia!

Solistas, Coro e Orquestra

Revelation 19,1.5-7 NKJV

[*Apocalipse 19,1.5-7 NVI*]

Tenor:

After these things I heard a loud voice of a great multitude in heaven, saying:

[*Depois disso ouvi no céu algo semelhante à voz de uma grande multidão, que exclamava:*]

Coro:

"Alleluia! Salvation and glory and honor and power belong to the Lord our God!"

["Aleluia! A salvação, a glória e o poder pertencem ao nosso Deus!"]

Tenor:

Then a voice came from the throne, saying:

[Então veio do trono uma voz, conclamando:]

Contralto:

'Praise our God, all you His servants and those who fear Him, both small and great!'

["Louvem o nosso Deus, todos vocês, seus servos, vocês que o temem, tanto pequenos como grandes"]

Tenor:

And I heard, as it were, the voice of a great multitude, as the sound of many waters and as the sound of mighty thunderings, saying:

[Então ouvi algo semelhante ao som de uma grande multidão, como o estrondo de muitas águas e fortes trovões, que bradava:]

Coro:

"Alleluia! For the Lord God Omnipotent reigns!

[Aleluia! pois reina o Senhor, o nosso Deus, o Todo-poderoso.]

Soprano:

Let us be glad and rejoice and give Him glory"

[Regozijemo-nos! Vamos alegrar-nos e dar-lhe glória!]

Coro:

"King of Kings and Lord of Lords!"

[Rei dos Reis e Senhor dos senhores!]

11 - New Heaven and New Earth

Coro e Orquestra

Revelation 21,1.4-5 NKJV

[Apocalipse 21,1.4-5 NVI]

Coro:

Now I saw a new heaven and a new earth, for the first heaven and the first earth had passed away. Also there was no more sea. And God will wipe away every tear from their eyes; there shall be no more death, nor sorrow, nor crying. There shall be no more pain, for the former things have passed away." "Behold, I make all things new." "for these words are true and faithful."

[Então vi um novo céu e uma nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra tinham passado; e o mar já não existia. Ele enxugará dos seus olhos toda lágrima. Não haverá mais morte, nem tristeza, nem choro, nem dor, pois a antiga ordem já passou". Aquele que estava assentado no trono disse: "Estou fazendo novas todas as coisas!" "estas palavras são verdadeiras e dignas de confiança".]

12 - Behold, I am Coming

Solistas, Coro I, Coro II e Orquestra

Revelation 22,12-13.20 NKJV

[Apocalipse 22,12-13.20 NVI]

Coro:

"And behold, I am coming quickly

[Eis que venho em breve]

Solistas:

My reward is with Me, to give to everyone according to his work.

[A minha recompensa está comigo, e eu retribuirei a cada um de acordo com o que fez.]

Coro:

I am the Alpha and the Omega, the Beginning and the End, the First and the Last." "Amen. Even so, come, Lord Jesus!"

[Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim. Amém. Vem, Senhor Jesus!]

Os excertos selecionados do apocalipse seguem uma ordem cronológica no contexto em que foram apresentados na bíblia. As citações narrativas do autor João foram representadas pelos solos de tenor. E os momentos em que o

coro canta são (1) passagens de adoração, onde os seres criados louvam o divino, e (2) textos onde o autor refere-se ao próprio Deus falando. Essa última deve-se ao fato de que o próprio apóstolo João descreve a voz de Deus como de uma multidão ou de “muitas águas” (Ap. 1,15, NAA). Assim sendo, os trechos do texto em que vozes coletivas louvam e adoram a Deus, e onde Deus fala, por ter sido descrita dessa forma, delegamos para serem cantadas pelo coro.

Após uma abertura introspectiva da orquestra, com uma introdução temática melancólica apresentada no fagote e finalizado por uma pequena cadência solo no mesmo instrumento, a parte 2, *Alpha and Omega*, inicia com o tenor representando a voz de João anunciando: “Eis que Ele vem com as nuvens, e todo olho o verá” (Ap 1, 7, NVI). Em seguida as outras vozes solistas entram completando a passagem textual, encerrando o trecho com o trio cantando *Amen* na mesma formulação temática que será explorada também pelo coro na última parte da cantata.

A entrada do coro, que vem logo em seguida, é uma representação da voz de Deus dizendo “Eu sou o Alfa e o ômega” (Ap 1, 8, NVI), que inicia de uma maneira singela com vozes femininas cantando em uníssono seguida pela entrada do restante do coro que continua a apresentação da fala divina. O versículo 8 do livro de apocalipse complementa o verso anterior. É o próprio Deus dizendo que Ele é, era e há de vir, confirmando a fala de João no verso 7. Por esse motivo esses versos, bem como o 17 e 18 do mesmo capítulo, que é uma continuação da mesma fala de Deus a João, foram escolhidos para estarem juntos no mesmo trecho da cantata.

Já no texto da parte n. 3, *Holy, Holy, Holy*, o ambiente do capítulo 4 de apocalipse é uma visão que o autor teve do trono de Deus, onde os 24 anciãos estão assentados em 24 tronos e 4 seres viventes que estão ao redor do trono proclamam “Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus, o Todo-Poderoso, aquele que era, que é e que há de vir” (Ap. 4, 8b, NAA). E após isso os 24 anciãos também louvam: “Tu és digno, Senhor e Deus nosso, de receber a glória, a honra e o poder, porque todas as coisas tu criaste, sim, por causa da tua vontade vieram a existir e foram criadas” (Ap. 4, 11, NAA).

Segundo Lockyer Jr. (2004) esse texto é considerado um hino Joanino e faz referência a Isaías capítulo 6, versos 1 e 3. “O uso de hinos no Apocalipse frequentemente serve para resumir ou reforçar a mensagem central da visão”.

O movimento declina na sua densidade de forma a terminar apenas com uma única linha minimalista de ostinato na harpa, inaugurado com um toque de sino tubular em uma nota longa e finalizado com um acorde com características de cluster diatônico em pianíssimo nas cordas e harpa.

A parte n. 4 que vem na sequência, *Lightnings, Thunderings, and Earthquake*, desenrola a partir de uma trama instrumental representando os 7 anjos e suas trombetas retratadas desde o capítulo 8 e culminando na sétima trombeta do capítulo 11: “O reino do mundo se tornou de nosso Senhor e do seu Cristo, e ele reinará pelos séculos dos séculos” (Ap. 11, 15, NAA). Este mesmo versículo foi utilizado no coral *Alleluia*, do oratório O Messias HWV 56, de George Frederic Haendel, estreado em Dublin em 1742. (GROUT e PALISCA, 1997).

Cada uma das trombetas, tocadas pelos 7 anjos, possui uma característica peculiar, representando uma mensagem específica. Para representar musicalmente cada um desses eventos dividimos em duas etapas. O toque de cada trombeta seria o **Antecedente**, representado sonoramente por uma clarinada nos metais. E o evento que sucedeu, que aparece na sequência do texto após cada toque, seria o **Consequente**. Este, por ter características individuais na mensagem proferida por cada anjo, foi desenvolvido conforme a característica narrada em seu contexto. Segue abaixo o texto e uma síntese sonora de cada episódio:

Primeiro anjo

“O primeiro anjo tocou a trombeta, e houve granizo e fogo misturados com sangue, e foram atirados à terra. Então foi queimada a terça parte da terra, foi queimada a terça parte das árvores, e também toda a erva verde foi queimada.” (Ap. 8, 7, NAA).

Figura 93 - Primeiro Anjo.

The musical score is divided into four systems. The first system features two staves for woodwinds, labeled 'Madeiras', with 'aleatory fast notes' and a dynamic marking of *pp*. The second system features two staves for brass, labeled 'Metais', with a dynamic marking of *f* and a section labeled 'ANTECEDENTE' leading to a section labeled 'CONSEQUENTE'. The third system features a single staff for percussion, labeled 'B. E. Timpani', with a dynamic marking of *f*. The fourth system features two staves for strings, labeled 'Cordas', with 'aleatory fast notes' and dynamic markings of *pp* and *ff*.

Fonte: O autor, 2024

Segundo anjo

“O segundo anjo tocou a trombeta, e uma espécie de grande montanha em chamas foi atirada ao mar. Uma terça parte do mar se transformou em sangue, e morreu a terça parte das criaturas do mar, e foi destruída a terça parte das embarcações.” (Ap. 8, 8.9, NAA).

Figura 94 - Segundo Anjo.

The musical score is divided into two main sections: 'ANTECEDENTE' and 'CONSEQUENTE'. The 'ANTECEDENTE' section features a complex rhythmic pattern in the 'Metais' part, with a dynamic marking of *fp*. The 'CONSEQUENTE' section begins with a 'Timpani' part marked 'E, A' and *fp*, followed by 'aleatory fast notes' and a 'Cordas' part marked *f*. The score is written in 3/8 time and includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Fonte: O autor, 2024

Terceiro anjo

“O terceiro anjo tocou a trombeta, e uma grande estrela, queimando como uma tocha, caiu do céu sobre a terça parte dos rios e sobre as fontes das águas.” (Ap. 8, 10, NAA).

Figura 95 - Terceiro anjo.

ANTECEDENTE

Metais

CONSEQUENTE

C, G Timpani

Cordas

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

port. *port.*

Fonte: O autor, 2024

Quarto anjo

“O quarto anjo tocou a trombeta, e foi ferida a terça parte do sol, da lua e das estrelas, para que a terça parte deles escurecesse e uma terça parte do dia, e também da noite, ficasse sem luz.” (Ap. 8, 12, NAA).

Figura 96 - Quarto anjo.

The musical score for Figure 97 is arranged in a multi-staff format. At the top, there are staves for woodwinds, with the label "Madeiras" and a dynamic marking of *pp*. Below this is a section labeled "ANTECEDENTE" which contains a boxed-in passage for "Metais" (brass) with dynamic markings of *mf*, *f*, and *fp*. To the right of this passage is a section labeled "CONSEQUENTE". Below the brass part is a staff for "Eb, Bb Timpani" with a dynamic marking of *fp*. At the bottom, there are staves for "Cordas" (strings) with a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic hairpins.

Fonte: O autor, 2024

Quinto anjo

“O quinto anjo tocou a trombeta, e vi uma estrela que tinha caído do céu sobre a terra. E lhe foi dada a chave do poço do abismo.” (Ap. 9, 1, NAA).

Figura 97 - Quinto anjo.

This musical score focuses on the brass and string parts of Figure 97. It features a section labeled "ANTECEDENTE" with a boxed-in passage for "Metais" (brass) in both treble and bass clefs, showing dynamic markings of *mf*, *f*, and *fp*. Below this is a staff for "Timpani" with a dynamic marking of *fp*. The "CONSEQUENTE" section follows. At the bottom, there are staves for "Cordas" (strings) with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic hairpins.

Fonte: O autor, 2024

Sexto anjo

“O sexto anjo tocou a trombeta, e ouvi uma voz que vinha das quatro pontas do altar de ouro que se encontra na presença de Deus, dizendo ao sexto anjo, o mesmo que tem a trombeta: — Solte os quatro anjos que estão amarrados junto ao grande rio Eufrates.” (Ap. 9, 13.14, NAA).

Figura 98 - Sexto anjo.

The musical score for the Sixth Angel is divided into two main sections: 'ANTECEDENTE' and 'CONSEQUENTE'. The 'ANTECEDENTE' section features a 'Metals' part with a forte (*f*) dynamic and a 'Cordas' part. The 'CONSEQUENTE' section continues the 'Cordas' part. The score is written for a grand staff with treble and bass clefs. The 'Metals' part includes sixteenth-note patterns with a '6' above them, indicating a sixteenth-note value. The 'Cordas' part features sustained chords and melodic lines. The score is marked with 'f' for forte and includes dynamic markings like '>' and '<'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Fonte: O autor, 2024

Sétimo anjo

“O sétimo anjo tocou a trombeta, e houve no céu vozes fortes, dizendo: ‘O reino do mundo se tornou de nosso Senhor e do seu Cristo, e ele reinará para todo o sempre.’” (Ap. 11, 15, NAA)

Figura 99 - Sétimo anjo

ANTECEDENTE

The image shows a musical score for the 'ANTECEDENTE' section. It consists of three staves. The top staff is for 'Madeiras' (Woodwinds), featuring a triplet of sixteenth notes with a dynamic of 'p'. The middle staff is for 'Metais' (Metals), with dynamics of 'f' and 'ff'. The bottom staff is for 'Cordas' (Strings), with a dynamic of 'f'. The section concludes with a 'Recitative' marking.

Fonte: O autor, 2024

A representação do sétimo anjo na orquestra foi deixada incompleta proposadamente, apenas com o Antecedente, dado que o consequente é o recitativo do tenor que vem logo na sequência.

Esse pequeno recitativo a partir do cp. 38 é João narrando o que vem após o toque da trombeta do sétimo anjo precedendo a majestosa entrada do coro logo a seguir tendo o seu clímax no cp. 55 com um *tutti* em grande intensidade na orquestra. É a primeira vez em que a orquestra e coro atingem juntos esse patamar de dinâmica na cantata. Justamente o texto que exalta Deus como eterno: “e Ele reinará para todo o sempre” (Ap. 11, 15, NAA).

O clima *maestoso* da orquestra se transforma num ambiente de inquietação com um trêmulo nas cordas e um ostinato no piano em que novamente o solo de tenor entra narrando a sequência do texto bíblico: “Abriu-se, então, o santuário de Deus, que se acha no céu, e foi vista a arca da sua aliança no seu santuário” (Ap. 11, 19a, NAA). A continuação do versículo é descrita da maneira mais intensa possível na paisagem sonora utilizada, porque relata “relâmpagos, vozes, trovões, terremoto e forte chuva de granizo.” (Ap. 11, 19b, NAA). Uma sequência de *clusters* na região grave é então utilizada num

ostinato rítmico das cordas e piano, e de maneira sombria entra o coro masculino cantando também em sobreposições diatônicas o texto acima. Simultaneamente no mesmo cenário, para cada elemento citado a percussão responde intercalando o coro, na tentativa de descrever sonoramente o evento mencionado. (Figura 100, Figura 101 e Figura 102)

Figura 100 - Relâmpagos.

The musical score for 'Relâmpagos' is written in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff is for Timpani, showing a series of eighth notes starting in the second measure, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The middle staff is for Bumbo, showing a similar rhythmic pattern of eighth notes, also marked with *ff*. The bottom staff is for Prato susp. (Suspended Cymbal), showing a sustained chord with a tremolo effect, indicated by a wavy line under the notes.

Fonte: O autor, 2024

Figura 101 - Vozes.

The musical score for 'Vozes' is written in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is for Timpani, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Bumbo, showing a similar rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: O autor, 2024

Figura 102 - Terremotos.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Tímpanos (Timpani), Bumbo (Bass Drum), and Prato susp. (Suspended Cymbal). The score is divided into two sections: 'Trovões' (Thunder) and 'Terremotos' (Earthquakes). The Tímpanos part features a sequence of notes with dynamic markings. The Bumbo part has a similar rhythmic pattern. The Prato susp. part consists of a series of sustained notes with dynamic markings.

Fonte: O autor, 2024

E, como último elemento mencionado no texto, as cordas encerram o movimento retratando a chuva de granizo (Figura 103), juntamente com a percussão (Figura 104).

Figura 103 - Forte chuva de granizo.

The image shows a musical score for five string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Baixo (Bass). The score is titled 'Forte Chuva de Granizo' (Strong Hail). The score features a series of notes with dynamic markings (*ff*) and a wavy line indicating a tremolo effect.

Fonte: O autor, 2024

Figura 104 - Forte chuva de granizo, tímpanos.

Forte Chuva de Granizo

The image shows a musical score for two percussion instruments: Tímpanos (Timpani) and Bumbo (Bass Drum). Both parts are marked with a fortissimo (*fff*) dynamic. The Tímpanos part consists of a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The Bumbo part follows a similar rhythmic pattern: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: O autor, 2024

A intensidade e grandiosidade do 4º movimento dá lugar agora à singeleza e simplicidade da parte 5. Esse contraste acontece pela diminuição na sonoridade geral, de forma que apenas flautas e clarinetes das madeiras, parte da percussão, harpa e cordas participam junto com as vozes solistas. Coro e metais têm *tacet* neste momento. O movimento harmônico também se torna mais simples, com ampla utilização de notas longas e pedais acórdicos sobrepostos com ostinatos na região média e aguda da harpa.

O ambiente sonoro criado na orquestra neste momento tenta retratar um pouco de volubilidade e incerteza, de forma a ressaltar as vozes solistas que representam as 3 mensagens angélicas descritas em apocalipse 14, versos 6 a 13. O tenor continua interpretando João, que vai descrevendo os fatos. Contralto e Soprano representam os anjos.

Primeiro anjo (Figura 105) “Temam a Deus e deem glória a ele, pois é chegada a hora em que ele vai julgar. E adorem aquele que fez o céu, a terra, o mar e as fontes das águas.” (Ap. 14, 7, NAA)

Figura 105 - Tema do primeiro anjo.

Soprano:

"Fear God and give glo - ry to Him, for the hour of his judg-ment
 has come; and wor - ship Him who made
 hea-ven and earth, the sea and springs of wa - ter"

Fonte: O autor, 2024

A melodia do primeiro anjo é acompanhada de um ostinato na harpa, dobrando com *pizzicati* nas cordas. Flautas na região grave e clarinetes em uníssono dobram a melodia no início, de forma a enfatizar a ressonância da sonoridade das vozes. A entrada do contralto em dueto executando intervalos ora dissonantes ora consonantes é o que considerarei como **Melodia Combinada** (MC), que abordaremos mais à frente. Neste caso funciona como um discurso sonoro através da sobreposição de notas que vão gerando componentes harmônicos distintos a cada intervalo apresentado. A ideia nesse trecho de dueto foi representar sonoramente a pluralidade de “cada nação, tribo, língua e povo” (Ap. 14, 6b, NAA). Assim, temos 7 intervalos justapostos apresentados ali randomicamente: 3M, 6m, 2M, 9M, 5J, 3m, 4J. Cada vez que um destes é apresentado, apoiados sobre um pedal em Fá, forma-se um bloco sonoro resultante justamente corroborando com a ideia de multiplicidade do trecho.

Segundo anjo (Figura 106): “Caiu! Caiu a grande Babilônia que fez com que todas as nações bebessem o vinho do furor da sua prostituição.” (Ap. 14, 8, NAA)

Figura 106 - Tema do segundo anjo.

Contralto:

"Ba-by-lon is fa - llen, _____ is fa - llen, _____ that gre-at ci - ty, _____
 _____ be-cause she has made all na-tions drink of the
 wine _____ of the wrath of her for - ni - ca - tion"

Fonte: O autor, 2024

A queda de Babilônia, com consequências negativas apresentadas no texto, foi representada pelo contralto na melodia que caminha ascendentemente de maneira diatônica, até que do meio em diante caminha para a região grave justamente quando cita o motivo de sua decadência. O solo é interposto por algumas intervenções percussivas da orquestra através do dobramento de piano com cordas em *col legno*, ambos na dinâmica mais suave. Quando o contorno melódico começa seu gesto descendente as cordas saem do som percussivo da madeira do arco e tocam notas longas preenchendo a harmonia que também caminha aos poucos em direção ao grave.

Terceiro Anjo (Figura 107): “Se alguém adora a besta e a sua imagem e recebe a sua marca na testa ou na mão, também esse beberá do vinho do furor de Deus” (Ap. 14, 9.10a, NAA)

Figura 107 - Tema do terceiro anjo.

Soprano:

f If any-one wor - ships the beast and his i - ma-ge and re - ceives
mp
 _ his mark_ on his fore-head or on his hand, he him-self
 shall al-so drink of the wine of the wrath_ of God

Fonte: O autor, 2024

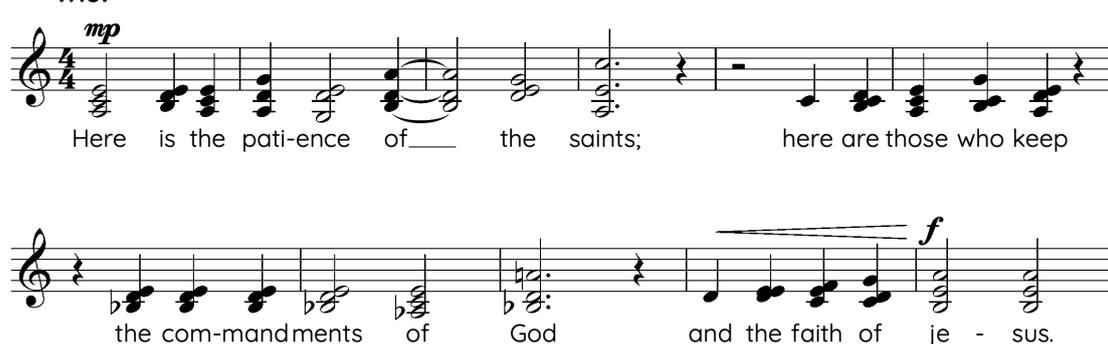
De todos os anjos, essa última mensagem é a que a orquestra interage mais, justamente reforçando a ideia de uma “voz forte” (Ap. 14, 9a, NAA). O ostinato da harpa é retomado, bem como outros desenhos parecidos nas madeiras e um movimento escalar na região grave dos violoncelos e contrabaixos, exatamente retratando a agitação e a urgência que sugerem o texto.

O trecho dos compassos 79 a 89, que no contexto retrata um pouco da ira de Deus, foi representado pelo som das cordas usando trêmolo em *ponticelli*, bem como *clusters* em ostinatos na harpa.

A mensagem do terceiro anjo ainda continua, mas optamos por apresentar na cantata apenas a última parte de fala do anjo. O texto então pula para o verso 12: “Aqui está a perseverança dos santos, os que guardam os mandamentos de Deus e a fé em Jesus.” (Ap. 14, 12, NAA)

Figura 108 - Tema do terceiro anjo (cont.).

Trio:



Here is the pati-ence of the saints; here are those who keep
the com-mandments of God and the faith of je - sus.

Fonte: O autor, 2024

O movimento encerra com as palavras do verso seguinte: “Bem-aventurados os mortos que, desde agora, morrem no Senhor [...] para que descansem das suas fadigas, pois as suas obras os acompanham.” (Ap. 14, 13, NAA). Contralto e tenor dividem a melodia (Figura 109). Blocos acórdicos na região grave de flautas e clarinetes, bem como um ostinato na harpa, vão reduzindo a informação até que repousam num acorde final em *cluster* diatônico na harpa, piano e cordas, em pianíssimo, acrescidos de uma intervenção percussiva de sino tubular e contrabaixo em *pizzicato* na nota Lá fechando o clima de introspecção e reflexão.

Figura 109 - Contralto e tenor.

Contralto:



"Bles - sed are the dead who die in the Lord from now on."

Tenor:



"They mayrest from their la-bors, and their works fol - low them."

Fonte: O autor, 2024

Após a calma da parte 5 a orquestra irrompe num fortíssimo no 6º movimento abrindo a entrada majestosa do coro que aqui se divide em dois grupos entoando:

Grandes e admiráveis são as tuas obras, Senhor Deus, Todo-Poderoso! Justos e verdadeiros são os teus caminhos, ó Rei das nações! Quem não temerá e não glorificará o teu nome, ó Senhor? Pois só tu és santo. Por isso, todas as nações virão e se prostrarão diante de ti, porque os teus atos de justiça se fizeram manifestos. (Ap. 15, 3.4, NAA)

O contexto dos primeiros versos do capítulo 15 de apocalipse é um fechamento dos capítulos 12 a 14 e uma introdução a uma nova seção que descreve a execução da ira divina. E a canção que João ouviu os remidos cantando nos versos 3 e 4 é quase totalmente composto por frases do antigo testamento (Tabela 8). (STEFANOVIC, 2023).

Tabela 8 - Texto e referência no Antigo Testamento.

Texto em Apocalipse 15	Referência no Antigo Testamento
“Grandes e admiráveis são as Tuas obras”	Sl. 111, 2.3
“Justos e verdadeiros são os Teus caminhos”	Dt. 32, 4; Sl. 145, 17
“Rei das Nações”	Jr. 10, 6.7
“Quem não temerá e não glorificará o Teu nome, ó Senhor?”	Jr. 10, 7
“Pois só Tu és santo”	1Sm. 2, 2
“todas as nações virão e adorarão diante de Ti”	Sl. 86, 9; Jr. 16, 9

Fonte: STEFANOVIC, 2023, p. 472

Assim sendo, esse movimento encerra de maneira grandiosa a primeira seção da cantata, semelhante ao final de um primeiro ato, se fôssemos comparar a um oratório ou uma ópera.

A ideia nesse movimento foi trazer uma grande densidade textural para se somar ao volume imponente dos instrumentos e vozes em fortíssimo. O ostinato em semicolcheias utilizando 5as paralelas nos violinos, piano e flautas traz movimento ao trecho. As intervenções de metais, percussão e harpa, bem como a divisão do coro em dois grupos deslocados no palco, trazem uma

espacialidade sonora única no ambiente acústico, de forma que a experiência do ouvinte seja diferente em relação às outras partes.

Para contrastar a grandiosidade retratada até então, o movimento finaliza de maneira suave com um *Amen* que não consta no texto original de João, mas foi acrescentado para fechamento do clima e consentimento para com as frases anteriores. O ostinato fica agora na harpa enquanto cordas fazem notas longas em *cluster* diatônico, junto com os dois coros, que vão diminuindo em intensidade até o término introspectivo do excerto. O entreato que vem logo em seguida na parte 7 é uma extensão desse momento meditativo, onde um solo de oboé e harpa conduzem o trecho explorando variações temáticas da obra como uma espécie de repouso momentâneo na paisagem sonora.

O texto usado no oitavo movimento, apocalipse 16 verso 5, faz referência aos versos 4 e 8 do capítulo um do mesmo livro. A versão utilizada do inglês, *The New King James Version*, traz uma parte adicionada que na versão em português não foi incluída na tradução: “Tu és justo, tu que és e que eras [e que há de ser]”³⁸ (Ap. 16, 5, NAA).

A fala do anjo está num contexto de derramamento dos flagelos divinos, porém é uma elocução de adoração a Deus. Dessa forma, a busca para esse trecho foi de uma sonoridade que remetesse reverência, solenidade e veneração. Optamos, portanto, pela utilização unicamente das vozes femininas. A orquestra se reduz a: cordas, harpa, piano, *glockenspiel* e prato suspenso. O texto é repetido 3 vezes, passando por diferentes materiais musicais.

A primeira apresentação temática é uma melodia combinada (MC) entre sopranos e contraltos. Caminham de maneira homogênea, sem distinção de hierarquia entre as vozes. (Figura 110)

Figura 110 - Melodia Combinada (MC) entre soprano e contralto.

³⁸ No original da NKJV: “*You are righteous, O Lord, The One who is and who was and who is to be, [...]*” (Ap. 16, 5, grifo nosso). O trecho final *who is to be* que traduzimos como **há de ser** também pode ser encontrado no seu texto paralelo, capítulo 1 verso 4, como **há de vir**. Na versão Nova Almeida Atualizada, bem como na Vulgata Latina, não encontramos esse complemento.

Solene ♩ = 84

6 *p*

You are righ-teous, O Lord, The

10

One who is and who was and who is to be

Fonte: O autor, 2024

Na segunda apresentação optamos por utilizar blocos de acordes homofônicos. Nesse caso há distinção hierárquica entre as vozes. A voz mais aguda é a melodia, e as demais completam a harmonia. (Figura 111)

Figura 111 - Segunda apresentação temática.

15 5 *mp*

You are righ-teous, O Lord, The One Who is and

25

who was and who is to be

Fonte: O autor, 2024

Já no terceiro bloco temático escolhemos seguir uma textura contrapontística a 2 vozes (Figura 112).

Figura 112 - Terceiro bloco temático.

29 You are righ-teous, O Lord, The One Who is and Who
mf

35 was and who is to be. Who
f
 and Who was and who is to be. Who

40 is and Who was and who is to be.

Fonte: O autor, 2024

E na quarta e última apresentação temática a textura é de uníssono, que se funde em uma MC ao final. (Figura 113)

Figura 113 - Quarta apresentação temática.

54 *p*
 You are righ-teous, O Lord The One who is and

59 *rit.*
 who was and who is to be.

Fonte: O autor, 2024

Os harmônicos nas cordas, ostinato na harpa, e algumas intervenções motílicas no piano, *pizzicati* dos cellos e baixos, adornam essa quarta apresentação temática que se encerra numa fermata na pausa geral do último compasso, impondo um silêncio introspectivo intencional à parte VIII.

O movimento seguinte *It's Done* é baseado no texto de apocalipse 16 verso 17, dentro do contexto do derramamento da sétima e última praga, anunciado pelo sétimo anjo, João descreve a voz do próprio Deus “Está feito”. O

termo remete à expressão “Está consumado” utilizada por Jesus Cristo na sua crucifixão, pouco antes de desfalecer. (STEFANOVIC, 2023).

A introdução dessa parte, os 6 primeiros compassos, foi uma espécie de síntese das pragas que antecedem a sétima. Utilizamos recursos atonais, sobreposições sonoras e rítmicas, grande volume e densidade textural para representar o caos descrito por João em apocalipse 16. Em seguida entra o recitativo do tenor narrando: “Então o sétimo anjo derramou a sua taça pelo ar. E uma voz forte saiu do santuário, do lado do trono, dizendo:[...]” (Ap. 16, 17a). Utilizamos recitativo *secco* na primeira frase, de forma que o acorde longo nas cordas, ainda atonal, possibilita que o solista tenha mais liberdade métrica. E na continuação da narração, a partir do cp. 14, o recitativo torna-se *acompagnato*, de modo que a orquestra apresenta figuras de acompanhamento que induzem o solista a seguir dentro da métrica proposta.

A resposta do coro logo em seguida torna-se então na representação sonora da voz divina “está feito” (Ap. 16,17b). O ápice do contexto do derramamento das pragas é na verdade a proclamação da “conclusão da história da Terra” (STEFANOVIC, 2023, p. 493). Dessa forma criamos uma sonoridade que explorasse essa intensidade de elementos textuais, introduzindo movimentação através dos gestos escalares ascendentes nas cordas, ostinatos na harpa no agudo e piano em blocos acórdicos no grave, bem como acordes repetidos nas madeiras na região aguda. Metais dobram o coro, que de maneira polifônica vai repetindo a proclamação divina citada anteriormente. A orquestra atinge o máximo de sua sonoridade com a entrada do gongo na percussão, logo após a intervenção do coro, no compasso 30. Novamente a ideia de caos é introduzida na orquestra, com sobreposições melódicas nos metais e nas madeiras, que se somam aos movimentos escalares intensos nas cordas ainda em uso. O tema polifônico do coro é outra vez introduzido, mas dessa vez toda a orquestra participa junto com as vozes, encerrando o movimento numa grande apoteose.

Os primeiros versos do capítulo 19 de apocalipse, utilizados na parte 10 da cantata, estão no contexto que João relata a alegria dos seres celestiais, e “funciona como um tipo de interlúdio entre as cenas do julgamento de Babilônia e a vinda de Cristo [...]” (STEFANOVIC, 2023, p. 536). Os versos 1, 5 a 7 e 16

deste capítulo são os que foram utilizados, estando organizados da seguinte forma:

Verso 1

Recitativo tenor:

Depois destas coisas, ouvi no céu o que parecia ser a voz forte de uma grande multidão, dizendo:

Coro:

"Aleluia! A salvação, a glória e o poder são do nosso Deus"

Verso 5

Recitativo tenor:

E do trono saiu uma voz, que dizia:

Recitativo contralto:

"Louvem o nosso Deus, todos vocês, os seus servos, todos os que o temem, os pequenos e os grandes."

Verso 6

Recitativo tenor:

Então ouvi o que parecia ser a voz de uma grande multidão, uma voz como de muitas águas e como de fortes trovões, dizendo:

Coro:

"Aleluia! Pois reina o Senhor, nosso Deus, o Todo-Poderoso."

Verso 7

Recitativo soprano:

Alegremo-nos, exultemos e demos-lhe a glória

Verso 16

Coro sussurrando:

“Rei dos reis e Senhor dos senhores”

Segundo Stefanovic (2023), o termo Aleluia aparece 4 vezes no livro de apocalipse, mas não aparece nenhuma outra vez no novo testamento. Já no antigo testamento aparece 24 vezes só no livro de salmos. É uma expressão derivada do hebraico *halal* (louvar) e *yah* (de “Yahweh”), que significa Louvai a *Yahweh*. “Essa palavra foi adotada pelos cristãos primitivos e se tornou uma expressão muito comum no vocabulário religioso para dar louvores a Deus” (p. 537).

O vocábulo aleluia foi usado como centro textual neste movimento, de maneira que é apresentado apenas pelo coro, com a mesma utilização temática a cada aparição.

Para representar o ambiente de louvor a Deus pelos seres celestiais, optamos por utilizar apenas harpa fazendo ostinatos variados e cordas *colla voce*³⁹.

Encerrando o movimento o coro sussurra, sem emissão de alturas definidas, as palavras do verso 16 de apocalipse: “Rei dos reis e Senhor dos senhores” (Ap. 16, 19). As cordas então finalizam com um acorde em posição aberta, em quintas sobrepostas, preenchendo uma grande extensão de frequências. (Figura 114)

Figura 114 - Coro sussurrando.

³⁹ O termo *colla voce* também pode ser substituído por *colla parte*, e, segundo o dicionário Grove de música, é uma indicação para o músico se manter no mesmo andamento da voz, que pode ser executada flexivelmente (SADIE, 1994).

Harpa

Coro sussurando *mp*

King of kings and Lord of Lords!

Cordas *pp*

Fonte: O autor, 2024

Os capítulos 17 a 20 de apocalipse retratam uma cena de execução dos juízos divinos. Mas o cenário muda no capítulo 21, quando João começa descrever um novo céu e uma nova terra. E os primeiros versos apresentam uma visão geral da nova terra, utilizando um vocabulário extraído sobretudo de Isaías e Ezequiel, autores do Antigo Testamento. (STEFANOVIC, 2023).

Na sequência da cantata, sobretudo na parte 11, introduzimos o tema do novo céu e nova terra retratados por João nos primeiros versos do capítulo 21 de apocalipse. Os trechos utilizados foram os versos 1, 4 e 5. Essa temática foi a que me chamou mais atenção e foi o que me levou a começar escrever a obra, iniciando a composição justamente por esse movimento. Toda a formulação dos temas musicais utilizados na peça como um todo teve seu início aqui.

A partir do texto Joanino procuramos criar um ambiente sonoro que, dentro de nossa concepção, melhor representasse o novo céu e nova terra. Optamos por não utilizar os metais da orquestra neste trecho, e explorar uma combinação de harpa e piano, variando entre ostinatos e blocos acórdicos na região média-aguda, que fossem o fio condutor do movimento. Cordas, flautas, clarinetes e percussão também participam ora em ostinato, ora em sustentações harmônicas e dobramentos com o coro.

Dividimos o texto em duas seções, que se diferem também musicalmente. Seção A: “E vi novo céu e nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra passaram e o mar já não existe” (Ap. 21,1, NAA). Seção B: “E lhes enxugará dos olhos toda lágrima. E já não existirá mais morte, já não haverá luto, nem pranto, nem dor, porque as primeiras coisas passaram.” (Ap. 21,4.5, NAA).

Na seção A iniciamos com harpa e glockenspiel em ostinatos sustentados pelas cordas em clusters diatônicos na região média aguda e flautas e clarinetes na região mais grave. Na sequência entra o piano fazendo acordes arpejados na região aguda. Essa movimentação cessa num *diminuendo* até que entra o coro apresentando o tema com as vozes graves em uníssono. Vozes femininas respondem em contracanto. Após essa intervenção do coro a orquestra retoma numa variação do tema apresentado na introdução. Toda essa ambientação sonora foi criada para representar a transcendentalidade de um novo céu e uma nova terra.

A seção B é uma mistura de sentimentos opostos. Ao mesmo tempo que fala de lágrimas, morte, luto, pranto e de dor o texto retrata esses afetos como sendo algo passado “porque as primeiras coisas passaram” (Ap. 21,4.5, NAA). Portanto, fala de tristeza, mas também de esperança. E retratar musicalmente esse aparente antagonismo foi um desafio.

A partir do compasso 61 optamos por utilizar um acompanhamento discreto de sustentação acórdica nas cordas graves e piano, com harmonia baseada em sobreposição de quintas. Dessa forma, a melodia foi introduzida nas vozes femininas em uníssono, com contracantos nos violinos. Porém nos compassos seguintes as vozes masculinas e femininas vão dialogando entre si utilizando a melodia combinada (MC). (Figura 115 e Figura 116)

Figura 115 - MC entre baixo e tenor.

The image shows a musical score for Tenor and Baixo parts. The Tenor part is written on a bass clef staff in 4/4 time. The Baixo part is written on a bass clef staff below the Tenor part. The lyrics are: "And God will wi-pe a - way e - very tear from their eyes;". The score is divided into three musical phrases: MC 1, MC 2, and MC 3. MC 1 is a single line of music. MC 2 and MC 3 are two lines of music each, with the lyrics "There shall be no more death" and "No more death" respectively.

Fonte: O autor, 2024

Figura 116 - MC entre Soprano e contralto.

The image shows a musical score for Soprano and Contralto parts. The Soprano part is written on a treble clef staff. The Contralto part is written on a bass clef staff below the Soprano part. The lyrics are: "There shall be no more death". The score is divided into two musical phrases: MC 1 and MC 2. MC 1 is a single line of music. MC 2 is a single line of music with a long horizontal line above it, indicating a sustained note or a long phrase.

Fonte: O autor, 2024

Nos compassos 75 a 81 criamos uma ambiência de expansão dinâmica, justamente quando o coro sobrepõe duas MCs (MC3 das vozes masculinas, Figura 115 e MC2 das vozes femininas Figura 116) formando um bloco acórdico *acapella* em fortíssimo.

E na finalização do movimento, a partir do Cp. 89, fizemos uma sobreposição de MCs de forma a criar blocos harmônicos dissonantes na ideia de criar uma sonoridade nova em concordância com o texto “Eis que faço novas todas as coisas” (Ap. 21, 5, NAA) (Figura 117)

Figura 117 - Sobreposição de MC.

MC 1a *mp*
Be - hold, I ma-ke all things new

MC 1b *mp*
Be - hold I ma-ke all things new

MC 2a *mf*
For these words are true and faith - ful.

MC 2b *mf*
For these words are true and faith - ful.

Fonte: O autor, 2024

As palavras finais do texto retratam a fala divina reafirmando que as palavras anteriores sobre fazer novas todas as coisas são “fiéis e verdadeiras” (Ap. 21, 5, NAA). Para representar isso musicalmente criamos uma sonoridade de quintas sobrepostas na região média grave numa dinâmica mais suave com as cordas e piano dobrando o coral, sustentados por um trêmulo no tímpano e um pequeno ostinato na harpa. A ideia nesse trecho final foi criar uma ambiência robusta e encorpada, sem estridências causadas por choques intervalares, e ao mesmo tempo sem perder a brandura.

Encerrando a obra temos agora o último movimento, a 12ª parte da cantata. O trecho inicia-se com uma introdução orquestral de 35 compassos, onde os instrumentos vão se somando e a densidade fica maior a cada compasso, preparando a entrada das vozes que agora dividem-se formando um coro duplo. As vozes solistas também dialogam com os demais, até que no seu clímax temos um grande *tutti*.

Na primeira intervenção do coro duplo, as vozes cantam: “Eis que venho sem demora” (Ap. 22, 12, NAA). No cp. 66 as vozes solistas completam o texto: “comigo está a recompensa que tenho para dar a cada um segundo as suas obras” (Ibid.).

Os primeiros 8 versos do livro de Apocalipse são chamados de prólogo, e os versos finais do último capítulo, a partir do verso 6, são chamados de epílogo. Isso porque eles fazem uma síntese de todo o livro:

Os temas introduzidos no prólogo, que perpassam o livro inteiro, chegam à sua conclusão no epílogo. Logo, o epílogo do Apocalipse funciona como uma confirmação da confiabilidade de tudo aquilo que ele contém. (STEFANOVIC, 2023, p. 598)

Dessa forma, fizemos também uma recapitulação temática do verso “Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim.” (Ap. 22, 13). O mesmo texto foi apresentado por João logo no início de Apocalipse: “Eu Sou o Alfa e o ômega, diz o Senhor Deus, aquele que é, que era e que há de vir, o Todo-Poderoso.” (Ap. 1, 8, NAA) De igual modo, o tema apresentado no 2º movimento da cantata, na primeira entrada do coro, é agora retomado nos compassos 76 a 85 cujo texto inicia-se da mesma forma. É o mesmo tema, porém com uma textura bem mais densa com o coro duplo dividido em 9 vozes na sua somatória, além da harpa e piano que fazem a sobreposição de dois ostinatos com divisões métricas distintas.

A partir do compasso 86 deste último movimento fizemos outra retomada temática. O *Amen* apresentado pelas vozes solistas nos Cps. 53 a 66 do segundo movimento é agora reassumido pelo coro duplo. A veemência do trecho é mantida através do dobramento das vozes pela orquestra somados a uma sobreposição de múltiplos ostinatos.

Consideramos como Coda o último trecho a partir do compasso 100, iniciando com mais uma intervenção orquestral que antecede a última entrada do coro. Nos cps. 100 a 113 a densidade da orquestra se intensifica ainda mais com a textura polifônica utilizando fragmentos temáticos de toda a obra. Do compasso 114 em diante o coro apresenta o *amen* final. A ideia aqui foi criar uma espacialização do diálogo entre coro I e coro II. A sobreposição harmônica entre as vozes resulta em sonoridades bastante ricas preparando o caminho para o clímax final dos últimos 4 compassos, onde os solistas também participam do último verso da cantata: “Amém! Vem, Senhor Jesus!” (Ap. 22, 20)

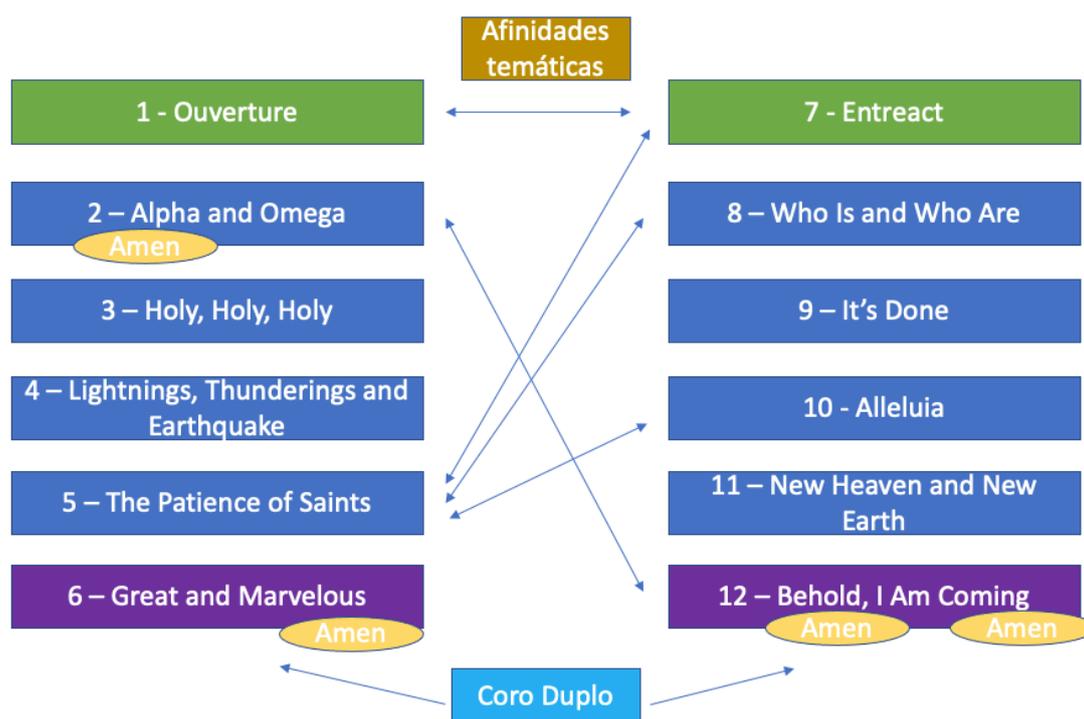
5.1.2. FERRAMENTAS CRIATIVAS

Objetos Temáticos Estruturantes:

Conforme já abordado anteriormente, consideramos que no livro de apocalipse, segundo Stefanovic (2023), uma nova seção é inaugurada a partir do capítulo 16. Dessa forma, dividimos *Revelation* em duas seções. A primeira é composta por textos dos capítulos 1 a 15, e a segunda utiliza excertos dos capítulos 16 a 22 do livro joanino. Cada uma delas é introduzida por uma abertura orquestral, e encerrada com um coro duplo cujo clímax é a utilização do termo *Amen*.

Embora sejam seções distintas existem afinidades melódicas temáticas que se entrelaçam no decorrer da obra. No escopo abaixo (Figura 118) temos uma representação gráfica de como a peça foi organizada:

Figura 118 - Escopo de afinidades melódicas temáticas.

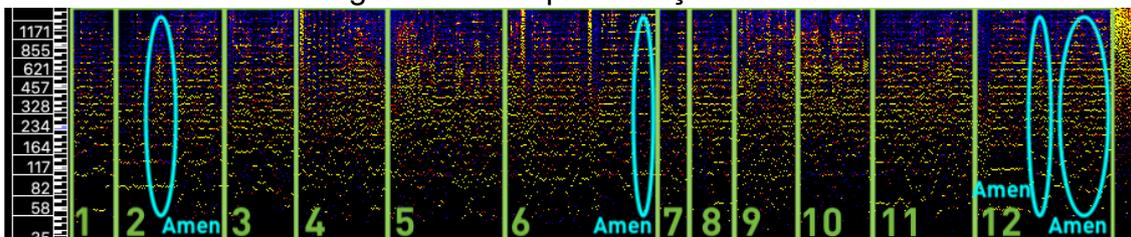


Fonte: O autor, 2024

Na Figura 119 temos uma representação linear das partes da obra, utilizando um gráfico de *Spectro* gerado a partir do programa *Sonic Visualiser* com o áudio da gravação feita na estreia da obra em 19 de novembro de 2022,

no UNASP campus Engenheiro Coelho.⁴⁰ No destaque em azul os momentos em que o termo *Amen* é explorado. As partes enumeradas de 1 a 12 são os movimentos da peça já identificados anteriormente.

Figura 119 - Representação linear.



Fonte: O autor, 2024

Os temas utilizados na parte 1, *Ouverture* e parte 7, *Entreact*, foram criados com base nas letras hebraicas *Alef*, *men* e *nun*, que de acordo com Filgueiras (2020) e Moreno (2018) são um acróstico de *Elohim* (*Deus*), *Melech* (*Rei*) e *Neeman* (*Fiel*), que formam a palavra *Amem*. Cada tema foi subdividido em três partes, representando cada uma das letras (Figura 120 e Figura 121). Apesar de não terem sido o objeto embrionário da cantata, que foi a parte 11 conforme já mencionado anteriormente, ela foi o ponto de partida para a criação de grande parte dos motivos ou temas subsequentes.

Na abertura o tema é apresentado nos 10 primeiros compassos por um solo de fagote, sendo sustentado por pedais de acordes de ressonância.

Figura 120 - Tema Alef-men-nun em Ouverture.

1. Ouverture

⁴⁰ Disponível em https://youtu.be/3dhfAIFc_qo?si=JE-W1kVwiG3rMGHJ

Fonte: O autor, 2024

Já no Entreato, o tema possui outra abordagem e outra coleção de notas, aparecendo no solo de oboé entre os compassos 11 a 17. O trecho foi concebido com a idéia de representar uma ária instrumental, de forma que no seu início a harpa executa figuras de acompanhamento enquanto o oboé apresenta o conteúdo temático. Diferente da Abertura, o Entreato foi todo construído utilizando apenas notas sem acidentes, no intuito de aproximar-se de um caráter mais modal similar ao período medieval, mesmo que não haja um centro modal. Ao final do movimento, entre os cps. 27 e 39, o oboé permanece em solo, sem nenhum acompanhamento, apresentando variações das frases utilizadas anteriormente.

Figura 121 - Tema Alef-men-nun em Entreat.

7. Entreat

The figure displays three variations of the 'Alef-men-nun' theme in 4/4 time. Each variation is presented on a single staff and divided into three measures: 'Alef', 'men', and 'nun'.
 - The first variation shows a simple melodic line starting with a dotted quarter note in the 'Alef' measure, followed by eighth and quarter notes in 'men', and a half note in 'nun'.
 - The second variation features a triplet of eighth notes in the 'nun' measure.
 - The third variation features a sextuplet of eighth notes in the 'Alef' measure and another sextuplet of eighth notes in the 'nun' measure.

Fonte: O autor, 2024

Há que se ressaltar até aqui que todas as frases que identificamos como *Alef* iniciam-se com uma figura de pausa. Nosso intuito foi diferenciar a letra hebraica que representa *Elohim* das demais, adicionando um momento de reverência como parte da apresentação destes.

O número 3, e por conseguinte alguns de seus desdobramentos numéricos que tenham caráter relevante no livro de apocalipse, tiveram sua

origem no acróstico do termo *Amem*, que foram também concebidos na formulação temática de vários trechos da obra.

As frases embrionárias da parte 2, *Alpha and Omega*, foram criadas também em alusão ao número 3: escritas em compasso ternário e contendo três compassos cada frase. Os nomes foram utilizados para identificação em referência ao texto a que estão atrelados (Figura 122).

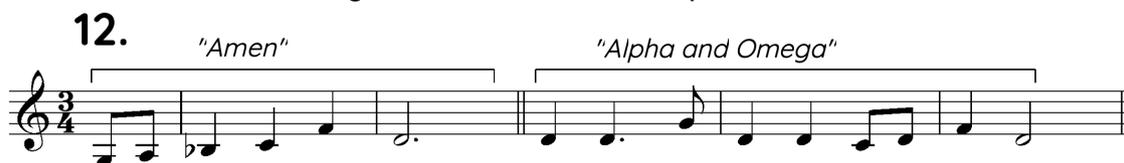
Figura 122 - Frases embrionárias em Alpha and Omega.



Fonte: O autor, 2024

Amen e *Alpha and Omega* foram também incorporadas na última parte da cantata para duas funções: (1) estabelecer uma relação temática e estrutural do início com o fim, (2) criar uma referência ao termo *alpha* e *omega*, que o próprio texto do apocalipse define como sendo o “princípio e o fim” (Ap. 1.8, NKJV). O conteúdo musical apresentado nos dois contextos é semelhante, diferenciando-se apenas na concepção instrumental. Na parte 2 o trio de solistas apresenta o tema *Amen*, sem participação do coro e com a orquestra mais comedida fazendo figuras de acompanhamento. Já na parte 12 a temática é apresentada no coro duplo, com dobramento da orquestra em *tutti*. (Figura 123)

Figura 123 - Temática na parte 12.



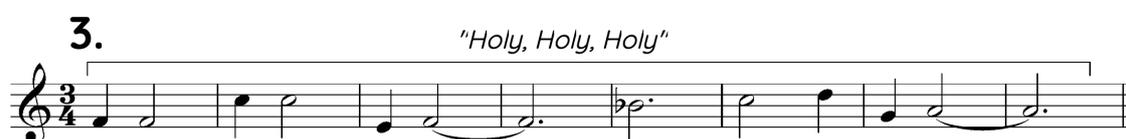
Fonte: O autor, 2024

Apesar de compartilharem da mesma nota de apoio ao final das frases *He is Coming*, *Amen* e *Alpha and Omega* o centro não é Ré. *Alpha and Omega* é

embasado numa harmonia de *clusters* diatônicos com base em fá, enquanto as outras frases têm como base o sol na harmonia que também é baseada em sobreposições, conforme veremos mais adiante.

O tema *Holy, Holy, Holy*, apresentado recorrentemente na parte 3, foi criado a partir de uma concepção mais simplista visando algo mais sublime. O estilo contrapontístico explorado no trecho teve como ponto de partida essa relação temática originária. Assim como os demais movimentos com protagonismo das vozes, este foi elaborado com base na métrica e proporcionalidades do texto. (Figura 124)

Figura 124 - Temática em Holy, Holy, Holy.



Fonte: O autor, 2024

As frases *Seventh Angel* e *He shall reign* utilizadas na parte 4 (Figura 125) possuem um gesto ascendente justamente para servirem de auxílio na tentativa de se criar um clima dramático ao movimento, que retrata trovões, relâmpagos e terremotos. Todo o trecho contempla uma característica programática, desde sua orquestração até a harmonização mais dissonante e densidade textural.

Figura 125 - Frases da parte 4.



Fonte: O autor, 2024

O movimento seguinte utiliza as frases *Angel 1, 2 e 3* (Figura 126) que foram utilizadas no recitativo para representar o apóstolo João a descrever cada um dos anjos na narrativa. Essa fraseologia foi apresentada também em outros

momentos da cantata, mas originariamente concebida como sendo variação dos temas *Alef, men e nun* apresentados no entreato da parte 7.

Figura 126 - Frases Angel 1, 2 e 3.



Fonte: O autor, 2024

O tema *Great and marvelous* da parte 6 foi criado pensando numa fusão entre a melodia e um pedal na nota lá. Não consideramos neste caso como sendo uma melodia combinada, mas uma Melodia Sustentada (MS), devido à movimentação oblíqua das vozes onde só uma delas se movimenta enquanto outra permanece na mesma nota compartilhando do mesmo ritmo. (Figura 127)

A partir do cp. 27, no trecho que se segue, exploramos o tema *Who shall not fear You* que também é proveniente das frases *Alef, men e nun* utilizadas no entreato. A relação temática se expande nos trechos contrapontísticos a 2 coros do cp. 33 em diante finalizando o movimento e a primeira parte da cantata em intensa densidade na textura.

Figura 127 - Melodia Sustentada (MS) na parte 6.



Fonte: O autor, 2024

Na segunda parte da cantata as frases *Alef, men e nun* também foram exploradas nos temas *You are righteous* 1 e 2. Já no início da parte 8 o tema apresentado pelo coro feminino é uma variação das frases de *Amen* do entreato que o precedeu. (Figura 128)

Figura 128 - Temas You Are Righteous.



Fonte: O autor, 2024

Para o recitativo do tenor na parte 9 da cantata, após uma representação de caos no trecho instrumental que antecede sua entrada, optamos por utilizar uma melodia que se aproximasse desse clima. Dessa forma buscamos inserir elementos atonais, enquanto a orquestra sustenta acordes dissonantes em *clusters*. A entrada do coro logo a seguir a partir do cp. 20, foi inspirada na micropolifonia de György Ligeti, onde pequenas figuras fazem parte da trama contrapontística nas vozes, duplicadas também pela orquestra. Cada entrada do *It is done* vai sendo sustentada e formando blocos de acordes mantendo a intensidade do trecho caótico e ao mesmo tempo grandioso. (Figura 129)

Figura 129 - Temática da parte 9.



O trecho que segue, na parte 10, é o tema *Alleluia*. (Figura 130) O contraponto utilizado na sequência foi baseado nesse conteúdo melódico.

Figura 130 - Tema Alleluia.



Fonte: O autor, 2024

Como já mencionado anteriormente, a parte 11 foi a primeira a ser composta. Seu escopo temático serviu de inspiração na criação das frases *Alef, men* e *nun* utilizadas na abertura e no entreato, que foram embrionárias na concepção da obra. A ideia na criação dos temas *New Heaven and new Earth* e *And God will wipe away every tear* foi explorar um arco melódico que tenha um gesto ascendente e depois descendente, numa atitude de crescer e diminuir. Isso dentro do contexto de sublimidade e esperança retratados no texto, que procuramos abordar musicalmente. (Figura 131)

Figura 131 - Temática parte 11.

11.

"New heaven and new Earth"

"And God will wipe away every tear"

Fonte: O autor, 2024

Concepção Harmônica:

É complexo tentar achar alguma nomenclatura que defina a concepção harmônica utilizada em *Revelation*, ainda mais em se tratando de uma obra com múltiplas facetas e conexões retóricas. Porém, utilizando as nomenclaturas propostas por Corrêa (2005), poderíamos enquadrar trechos no (1) Pandiatonicismo, no que se refere a sobreposições diatônicas e uso livre de notas escalares e no (2) Pantonalismo, no sentido de flutuação harmônica e de uma tonalidade não aparente. Contudo, para tentar representar melhor o conceito que utilizamos no processo composicional, criamos o termo Polimodalismo Correlato (PMC) utilizado verticalmente e horizontalmente, que discutiremos mais adiante.

Não obstante, as ideias musicais desta obra quando foram concebidas não foram assimiladas ou atreladas como pertencentes exclusivamente a alguma dessas vertentes. Os pontos de partida foram a experimentação auditiva

e improvisações que mais se aproximassem dos objetos textuais utilizados. Em relação dialógica com a experimentação e improvisação foram aplicadas algumas técnicas e ferramentas de composição, porém sem o compromisso de se atrelar exclusivamente a uma técnica específica.

Apesar de utilizado de maneira não convencional, o *modus operandi* foi a utilização de modos, sejam os eclesiásticos simples, híbridos ou modos criados pensando em sonoridades específicas. Os modos da Figura 132 utilizados na abertura e na parte 9, respectivamente, foram formulados a partir de elementos simétricos, com a disposição de 1 tom e 2 semitons sucessivos no primeiro tetracorde e depois utilizados os mesmos intervalos de maneira retrógrada.

Figura 132 - Modos criados em Overture e It's Done.

1 - Overture

9 - It's Done

retrógrado transposto

retrógrado invertido

Fonte: O autor, 2024

Na concepção que tivemos para uso do modalismo, criamos a técnica do **Polimodalismo Correlato (PMC)**. Definimos esse termo como sendo uma espécie de fusão entre dois ou mais modos que se diferem na sua concepção intervalar, mas que possuem uma maioria de notas em afinidade. Essa simbiose pode acontecer de duas formas: (1) Justaposição – no estabelecimento do material escalar – com uso dos modos eclesiásticos híbridos que foram recriados a partir da junção de partes de modos distintos, divididos em tetracordes; e uso livre nas transposições modulatórias; (2) Sobreposição – na conjugação intervalar presente nos blocos acórdicos; na simultaneidade melódica; na criação

de texturas com agrupamentos verticais de grupos de notas resultantes de efeitos orquestrais ou ostinatos.

Alguns exemplos em *Revelation*:

(1) PMC por justaposição:

No 2º movimento, *Alpha and Omega*, fizemos uma fusão de modos no material escalar (Figura 133). A partir dessa coleção de notas exploramos as combinações harmônicas e as criações melódicas.

Figura 133 - Modos Híbridos em Alpha and Omega.

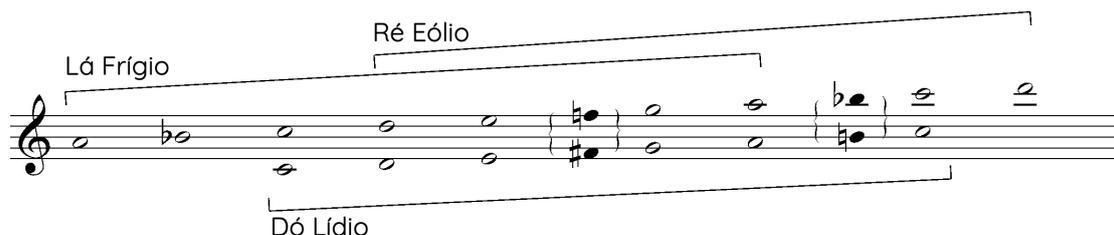
2 - Alpha and Omega

The figure displays three staves of musical notation, each representing a different hybrid mode. The first staff is labeled 'Lídio' and 'Mixolídio', showing a scale starting on D4 with notes D4, F#4, A4, C5, F#4, A4, Bb4, C5. The second staff is labeled 'Frígio' and 'Mixolídio', showing a scale starting on D4 with notes D4, F4, A4, C5, F#4, A4, Bb4, C5. The third staff is labeled 'Dórico' and 'Frígio', showing a scale starting on D4 with notes D4, F4, A4, Bb4, C5, F4, A4, C5.

Fonte: O autor, 2024

No oitavo movimento, *Who Is and Who Are*, transcorremos uma transposição modulatória [Lá Frígio] – [Dó Lídio] – [Ré Eólio] que percorreu todo o trecho. Conforme vemos na Figura 134, apenas as notas Fá e Si não são análogas entre os três modos. Todas as demais são idênticas. Dessa forma as alterações acontecem principalmente nas notas de apoio do grave, podendo-se aplicar o PMC livremente entre as demais notas.

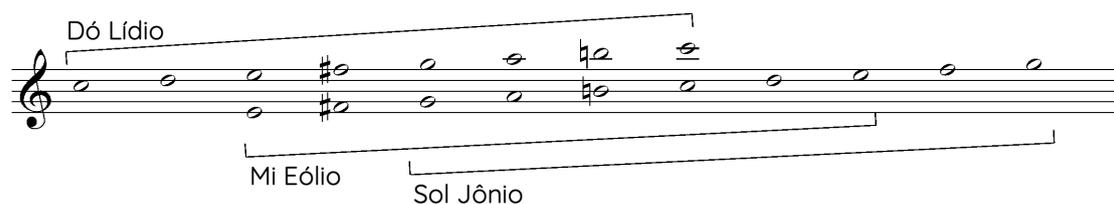
Figura 134 - Modos em Who Is and Who Are.



Fonte: O autor, 2024

O mesmo ocorre na parte 10 – *Alleluia*. Neste caso temos uma transposição modulatória que perpassa todo o movimento da seguinte forma: [Dó Lídio] – [Mi Eólio] – [Dó Lídio] – [Sol Jônio]. Todas as notas desse material escalar são iguais, permitindo que se navegue entre seus pontos de apoio. (Figura 135)

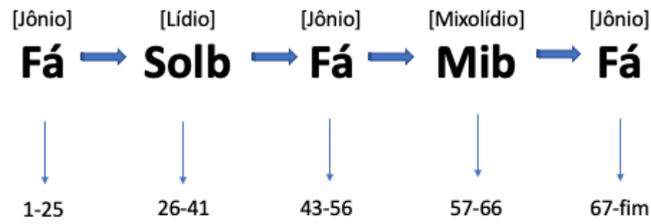
Figura 135 - Modos em *Alleluia*.



Fonte: O autor, 2024

Nomeamos de **Polimodalismo Independente** (PMI) os casos em que as notas dos modos formavam uma minoria de correlação. Nestas circunstâncias o uso predominante também foi por justaposição, como vemos nas transposições modulatórias das partes 3 (*Holy, Holy, Holy*) e 5 (*The Patient of the Saints*) da cantata. Na Figura 136 e Figura 138 vemos a disposição geral justaposta, e os modos com suas minorias afinidades do PMI listados na Figura 137 e Figura 139

Figura 136 - PMI Justaposto na parte 3.



Fonte: O autor, 2024

Figura 137 - Afinidades do PMI em Holy, Holy, Holy

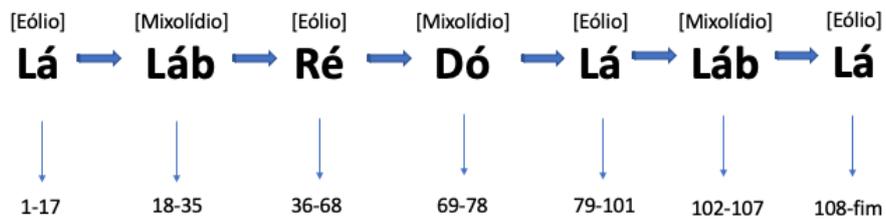
3 - Holy, Holy, Holy

Afinidades:

The musical score consists of three staves in 2/4 time. The top staff is labeled 'Mib Mixolídio' and contains notes: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C. The middle staff is labeled 'Fá Jônio' and contains notes: F, G, Ab, Bb, C, D, E. The bottom staff is labeled 'Solb Lídio' and contains notes: F, G, Ab, Bb, C, D, E. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the staves, showing how the same pitch classes are represented in different modes.

Fonte: O autor, 2024

Figura 138 - PMI Justaposto na parte 5.



Fonte: O autor, 2024

Figura 139 - Afinidades do PMI em The Patience oh the Saints.

5 - The Patience of the Saints

Afinidades:

The image shows a musical score for 'The Patience of the Saints' with four staves, each representing a different mode. The modes are labeled as follows:

- Lá Eólio**: The top staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: Bb, Bb.
- Lá♭ Mixolídio**: The second staff, starting with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a sequence of notes: Bb, Eb, Bb, Eb, Bb, Eb, Bb, Eb, Bb, Eb, Bb, Eb.
- Ré Eólio**: The third staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: Bb, Bb.
- Dó Mixolídio**: The bottom staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: Bb, Bb.

Vertical lines and dashed lines indicate mode changes between the staves. The score is written in a single system with a common time signature.

Fonte: O autor, 2024

(2) PMC por sobreposição:

A partir dos elementos escalares, os acordes foram elaborados utilizando recursos de conjugação intervalar com base na sobreposição de modos.

Nas partes 10 (*Alleluia*) e 11 (*New Heaven and New Earth*), por exemplo, formamos acordes baseados em intervalos de quintas justas sobrepostas separadas por um semitom (Figura 140)

Figura 140 - PMC por sobreposição

10 - Alleluia

Conjugação Intervalar: Sobreposição Modal:
Dó Lídio

5as Sobrepostas
cp. 105

Mi Eólio
Sol Jônio

11 - New Heaven and New Earth

Conjugação Intervalar: Sobreposição Modal:
Dó Eólio

5as Sobrepostas
cps. 61 e 62

Fá Dórico

Fonte: O autor, 2024

O mesmo processo de sobreposição intervalar também foi aplicado na fusão horizontal de modos (Figura 141):

Figura 141 - PMC por Sobreposição com modos híbridos.

2 - Alpha and Omega

Conjugação Intervalar: Modos híbridos:
2as sobrepostas

2as sobrepostas
cps. 43 e 44

Lídio
Mixolídio

2as sobrepostas
cps. 51 e 52

Frígio
Mixolídio

Fonte: O autor, 2024

Da mesma forma, utilizamos o PMC no último movimento *Behold I'm Coming*. Dessa vez, na divisão entre coro I e II e orquestra, sobrepomos acordes com base nos modos correlatos escolhidos, formando diversos blocos triádicos simultâneos. (Figura 142):

Figura 142 - Blocos triádicos simultâneos construídos a partir do PMC.

12 - Behold, I'm Coming

Conjugação Intervalar:

cps. 119 a 131

The musical score for 'Behold, I'm Coming' illustrates intervallic conjugation across three parts: Coro I, Coro II, and Orquestra. Each part is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The Coro I and Coro II parts feature a series of chords in the bass clef, while the Orquestra part features a series of chords in the bass clef with some chords in the treble clef. The chords are constructed from the Prime Circle of Modes (PMC) and are shown in a sequence that demonstrates intervallic conjugation.

Sobreposição Modal:

Mib Mixolídio

The musical score for 'Behold, I'm Coming' illustrates modal overlap across three parts: Mib Mixolídio, Réb Lídio, and Fá Eólio. Each part is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The Mib Mixolídio part features a series of chords in the bass clef, while the Réb Lídio and Fá Eólio parts feature a series of chords in the bass clef. The chords are constructed from the Prime Circle of Modes (PMC) and are shown in a sequence that demonstrates modal overlap.

Fonte: O autor, 2024

O fundamento principal utilizado na formulação dos acordes foi, *a priori*, a utilização do PMC por sobreposição. Mas para servir de auxílio nas funções

6 - Great and Marvelous

Conjugação Intervalar: Modo (simples):

The musical score for '6 - Great and Marvelous' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a sequence of chords and intervals. The first part is labeled '2as sobrepostas' and the second part is labeled 'Lá Eólio'. The lower staff is in bass clef and shows a simple melodic line. Below the staves, it says 'cps. 1 ao fim'.

2as sobrepostas Lá Eólio

cps. 1 ao fim

7 - Entreat

Conjugação Intervalar: Modo (simples):

The musical score for '7 - Entreat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a sequence of chords and intervals. The first part is labeled '5as sobrepostas' and the second part is labeled 'Sol Mixolídio'. The lower staff is in bass clef and shows a simple melodic line. Below the staves, it says 'cps. 1 ao fim'.

5as sobrepostas Sol Mixolídio

cps. 1 ao fim

Fonte: O autor, 2024

5.2. VENI, DOMINE JESU (2024) SUÍTE PARA CORO, ÓRGÃO E ORQUESTRA DE S. KRÄHENBÜHL⁴¹

No ano de 2023 senti o desejo de compor mais uma obra sacra, que abordasse um tema característico da fé cristã à qual me identifico muito, que é a segunda vinda de Cristo. Este é um dos ensinamentos mais destacados na bíblia sagrada, sendo mencionada centenas de vezes no velho e no novo testamento canônico como sendo um evento súbito, inesperado e de grande conforto aos crentes (RHYN, 2021).

Nel (2008) menciona a segunda vinda de Cristo como sendo o cumprimento de uma profecia bíblica e uma resposta aos eventos globais contemporâneos. Soma-se a isso ainda o fato de o assunto fazer parte do corpo de doutrinas da igreja Adventista do 7º dia a qual pertenço e que soa muito familiar no meu dia a dia.

⁴¹ Partitura disponível em [https://imslp.org/wiki/Veni%2C_Domine_Jesu_\(Kr%C3%A4henb%C3%BChl%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/Veni%2C_Domine_Jesu_(Kr%C3%A4henb%C3%BChl%2C_Samuel))

A partir disso fui então em busca de textos bíblicos que fossem mais emblemáticos nesse tópico, e que resumissem as outras centenas de referências a esse tema. No intuito de aproximar-se de uma linguagem comum no meio sacro religioso cristão, optamos por utilizar o texto em latim da Vulgata Latina.

Por se tratar de um acontecimento previsto no texto bíblico como sendo de grandes proporções, de caráter universal, escolhemos uma instrumentação que fosse também grandiosa. A princípio havia cogitado escrever para um coro e orquestra de câmara, com menores proporções, visando facilidades logísticas na performance. Porém, no decorrer do processo criativo a obra foi tomando outros rumos, pensando numa maior conexão retórica com a temática dos versos selecionados. Dessa forma, a instrumentação escolhida foi Coro, Órgão e Orquestra.

O que a princípio havia sido programado a se tornar uma cantata, acabou se transformando em uma suíte sacra em 7 movimentos. Isso porque a obra não foi concebida para ter recitativos ou árias solos, como se esperaria que tivesse, de acordo com as definições do termo.⁴² Nem mesmo foi pensada como uma peça litúrgica, apesar de ter sido composta visando sua apresentação no ambiente acústico de uma igreja.

Outro ponto relevante a considerar é que a obra foi composta pensando na sua execução por um coro amador e orquestra de estudantes. O nível de dificuldade não poderia extrapolar o que eu tinha em mãos em termos de material humano. Além disso, por haver um prazo final de entrega, em se tratando também de um requerimento acadêmico constituinte do programa de doutorado em composição, a peça precisaria ser algo funcional, que se resolvesse em poucos ensaios.

Os corais que eu havia feito contato tentando algum tipo de parceria para a performance não puderam atender ao pedido. Sendo assim, tivemos a necessidade de criar um coro planejado exclusivamente para esse concerto. Por fim o projeto prosseguiu, e hoje o Coro de Câmara do UNASP está ensaiando não só esse repertório, mas outras peças sacras, atendendo a comunidade do município e circunvizinhanças, pretendendo continuar o trabalho *a posteriori*.

⁴² De acordo com o Dicionário Grove de Música, edição concisa, p. 163, a *Kantate* era basicamente uma forma recorrente na música sacra, com uso de coral, recitativo, e *Arioso* no estilo de aria.

Para o concerto de *première* teremos, sob minha regência, o Coro de Câmara e Orquestra Sinfônica do UNASP *campus* Engenheiro Coelho, com alguns músicos convidados.

5.2.1. TEXTOS E RETÓRICA

Da mesma forma como o *Stabat Mater*, de Arvo Pärt, iniciamos e terminamos a obra com o vocábulo *Amen*. Isso partindo do princípio inerente à definição de Agana (2019) para o termo, em que pode ser indexado em inícios e finais de declarações.

Já os textos bíblicos sobre o retorno de Cristo foram divididos em quatro categorias: versos proferidos por (1) Jesus Cristo, (2) por apóstolos, (3) pelo próprio Deus e (4) Por Deus, narrado por um apóstolo

(1) Proferidos por Jesus Cristo: 2 – *Virtute Multa et Gloria* (Mc 13,26); 4 – *Vigilate Ergo* (Mt. 24,42);

(2) Proferidos por Apóstolos: 5 – *Novos Vero Caelos* (2 Pe. 3,13) Apóstolo Pedro; 6 – *Quonian ipse Dominus in Jussu* (1 Ts. 4,16) Apóstolo Paulo

(3) Proferidos por Deus: 3 – *Et ecce Venio* (Ap. 22,7)

(4) Proferidos por Deus e narrado pelo apóstolo escritor: 7 – *Amen. Veni Domine Jesu* (Ap 22,20) – A primeira parte do texto “certamente venho sem demora” (*idem*) é a promessa de Deus, e a segunda parte do verso, “Amém! Vem, Senhor Jesus!” (*ibd.*) é o apóstolo João concordando e reafirmando a palavra de Deus.

Segue abaixo a sequência completa dos versos definidos, na ordem em que foram dispostos na composição. O texto original da Vulgata Latina está em itálico, e embaixo a tradução para o português da NAA (Nova Almeida Atualizada) entre colchetes:

1 - Amen

Amen

[Amém]

2 - Virtute multa et Gloria

Marcus 13,26 VULG

[Marcos 13, 26 NAA]

Et tunc videbunt Filium hominis venientem in nubibus cum virtute multa et gloria.

[Então verão o Filho do Homem vindo nas nuvens, com grande poder e glória.]

3 - Et ecce Venio

Apocalypsis 22,7 VULG

[Apocalipse 22,7 NAA]

Et ecce venio velociter. Beatus, qui custodit verba prophetiæ libri hujus.

[Eis que venho sem demora. Bem-aventurado aquele que guarda as palavras da profecia deste livro.]

4 - Vigilate Ergo

Matthæus 24,42 VULG

[Mateus 24,42 NAA]

Vigilate ergo, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit.

[Portanto, vigiem, porque vocês não sabem em que dia virá o Senhor de vocês.]

5 - Novos Vero Caelos

Petri II 3,13 VULG

[2Pedro 3,13 NAA]

Novos vero cælos, et novam terram secundum promissa ipsius exspectamus, in quibus justitia habitat.

[Nós, porém, segundo a promessa de Deus, esperamos novos céus e nova terra, nos quais habita a justiça.]

6 - Quonian ipse Dominus in Jussu

ad Thessalonicenses I 4,16 VULG

[1Tessalonicenses 4,16 NAA]

Quoniam ipse Dominus in jussu, et in voce archangeli, et in tuba Dei descendet de cælo: et mortui, qui in Christo sunt, resurgent primi.

[Porque o Senhor mesmo, dada a sua palavra de ordem, ouvida a voz do arcanjo e ressoada a trombeta de Deus, descerá dos céus, e os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro;]

7 - Amen. Veni, Domine Jesu

Apocalypsis 22,20 VULG

[Apocalipse 22,20 NAA]

Etiam venio cito: amen. Veni, Domine Jesu.

[Certamente venho sem demora. Amém! Vem, Senhor Jesus!]

O primeiro movimento, *Amen*, funciona como uma abertura coral. Dessa forma, depois de uma pequena progressão acórdica apresentada pelas cordas e órgão, o coro já entra com todas as vozes em estilo contrapontístico, *acapella*. São duas pequenas seções similares intercaladas por progressões minimalistas de harmonias baseadas em sobreposições intervalares de quartas e quintas. A partir do cp. 17 iniciamos uma seção em estilo *fugato* que vai se desenrolando até o cp. 34 em que o coral assume uma textura homofônica, enquanto as cordas arpejam as notas da harmonia, em um movimento rápido de semicolcheias, trazendo movimentação ao trecho. O clímax dessa parte é atingido a partir do cp. 40 em diante, quando a orquestra entra em fortíssimo em um *tutti*, juntamente com o coro. Nove compassos adiante iniciamos um decrescendo até o acorde final da orquestra em pianíssimo.

Como já mencionado acima, todo esse trecho de *Amen* da introdução é retomado ao final da suíte, a partir do cp. 531. A diferença, porém, está na instrumentação. No trecho final toda a orquestra agora conduz o mesmo material musical *colla voce*. O momento contrapontístico vai sendo incorporado cada vez mais às vozes, culminando no *Amen* final da obra em fortíssimo. Dessa forma temos uma ligação temática fundamental que traz coesão entre os trechos iniciais e finais.

A segunda parte, *Virtute Multa et Gloria*, contrasta com o início. Uma breve clarinada de dois compassos com o *tutti* orquestral anuncia a entrada triunfante do coral. Toda essa cor faz jus ao texto de marcos 13 verso 23, onde o autor cita as palavras do próprio Cristo afirmando que O verão voltando nas nuvens do céu com poder e grande glória. O ostinato presente nas cordas, que depois também é reforçado nos trompetes, fagote e tuba, representam essa narrativa de imponência, além de trazerem movimentação e intensidade ao trecho.

No compasso 80 iniciamos um novo ostinato nas cordas, já com uma nova métrica, que através do gesto descendente de sua movimentação tentam traduzir essa ideia de alguém ou algo descendo se aproximando. O trecho polifônico que se sobrepõe a isso, com o coro entoando o Glória, representam os anjos cantando, da mesma forma como o fizeram por ocasião do nascimento de Cristo retratado nos primeiros capítulos do evangelho de S. Mateus e celebrado todos os anos popularmente por ocasião das festividades natalinas.

Entre os compassos 100 a 107 inserimos um contraste bem significativo com o material musical que vinha sendo utilizado. Orquestra e coral diminuem a grandiosidade e apresentam um trecho mais sublime, como se em meio a um tornado encontrássemos o seu vórtice. Cordas sustentam um *cluster* na região aguda, como se o tempo estivesse parando, enquanto o coro entoa um trecho mais homofônico e introspectivo. As Epíforas utilizadas por Arvo Pärt (analisadas no capítulo 2) são aqui aplicadas também com uma resposta dos metais e contrabaixo ao trecho final anterior do coral. (Figura 145)

Figura 145 - Epíforas em *Virtute Multa et Gloria*.

The musical score for Figure 145 is presented in a two-staff format. The upper staff is for the vocal line (labeled '(Coro)') and the lower staff is for the bass line. The time signature is 4/4. The lyrics are 'Cum vir-tu-te mul-ta et glo-ria et glo-ria'. The score is divided into two main sections, each starting with a '(Coro)' section and followed by an 'Epífora (metals)' section. Arrows point from the end of the '(Coro)' sections to the beginning of the 'Epífora' sections. The 'Epífora' sections are enclosed in boxes. The score is marked 'cp. 101 a 107' at the bottom left.

Fonte: O autor, 2024

A clarinada dos metais interrompe e conduz de volta o clima de grandiosidade, até que o coro e orquestra retomam o tema utilizado no início, finalizando o 2º movimento de maneira apoteótica num acorde final de *picardia*⁴³.

Na parte seguinte – *Et ecce Venio* – o texto de Apocalipse 22 verso 7 transmite a ideia de rapidez, ou de pressa. Dessa forma deixamos o andamento mais fluído com o acréscimo de um motivo recorrente apresentado inicialmente nos violinos e no órgão. A intensidade da movimentação é mantida até o compasso 168 onde o texto muda a ênfase para algo mais solene com a frase “Bem-aventurado aquele que guarda as palavras da profecia deste livro” (Ap. 22, 7, NAA). Aqui o coral protagoniza o trecho, tendo como pano de fundo apenas órgão e cordas *colla voce*. O momento de solenidade e reverência é mantido no trecho orquestral que se segue até o 219, onde o motivo inicial é retomado e o mesmo material musical repetido, finalizando também em uma *picardia* nos dois compassos finais.

Seguindo para a parte 4 – *Vigilate Ergo* – a mesma célula rítmica é utilizada na orquestra. Neste trecho o texto transmite a ideia de atenção redobrada, de vigia. O ostinato que no movimento anterior explorava saltos melódicos agora ressalta mais a utilização de figuras repetidas. No entanto o ritmo harmônico é mais intenso.

A entrada do coral em estilo fugato no cp. 265 ressalta ainda mais a relação com o ato de vigiar refletido no texto. As entradas são bem próximas umas das outras, forçando o coro a estar também atento.

O trecho orquestral que se segue a partir do cp. 267 continua refletindo os mesmos elementos retóricos, mas sob um novo paradigma. Os temas apresentados no estilo fugato pelo coral são agora desenvolvidos na orquestra, passeando entre vários instrumentos. Até que no cp. 308 temos uma espécie de recitativo com pequenos solos vocais. A intensidade do movimento é interrompida para mais um fragmento solene com as vozes entoando: “Vocês não sabem em que dia virá o Senhor” (MT. 24, 42, NAA).

O tema inicial é retomado no *tempo primo* do compasso 323 com a orquestra e coro repetindo o mesmo material musical. Da mesma forma como os

⁴³ Considerando que o modo predominante do trecho era menor (Lá Eólio), chamamos de *picardia* o último acorde da música, que se trata de uma tríade maior (Lá maior), com base nos estudos da harmonia tradicional.

dois movimentos anteriores, o trecho encerra com um acorde de *picardia* (Em progressões de Lá lídio).

Em *Novos Veros Caelos* a expressão de um novo céu e uma nova terra foi explorada de maneira sublime e expressiva, assim como a parte 11 (*New Heaven and New Earth*) de *Revelation*. Em ambos os casos, a ideia de romper com a grandiosidade e apoteose dos movimentos anteriores foi associar o novo céu e nova terra como um descanso, um repouso, a serenidade de um paraíso. Nos primeiros quatro compassos da entrada do coral ampliamos a densidade, aplicando *divisi* interno entre as vozes, dividindo em até 8 vozes, utilizando o *cluster* diatônico. O coral entra de maneira simples a cada início da frase e vai abrindo a sonoridade com o acréscimo de sobreposições. (Figura 146) Soma-se ainda os desenhos melódicos das cordas que intensificam a textura e ressaltam ainda mais o encanto do segmento.

Figura 146 - Sonoridades e sobreposições em Novos Vero Caelos.

cps. 366-369

No - vos ve - ro cae - los et no - vam ter - ram

Fonte: O autor, 2024

Para trazer ainda mais dramaticidade, reafirmando a identidade do texto, utilizamos o recurso da Epífora nos compassos 374 a 377 (Figura 147) e nos cps. 394 a 397 (Figura 148).

Figura 147 - Epíforas entre os cps. 374 e 377.

The image shows a musical score for a choir and organ. The choir parts are for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each part has the lyrics "qui - bus jus - ti - tia ha - bi - tat" written below the notes. The organ part (Org.) is shown below the choir parts. A box labeled "Epífora" is drawn around the organ part, specifically highlighting the final four measures of the organ's accompaniment. An arrow points from the end of the organ part back to the choir parts, indicating the end of the phrase.

Fonte: O autor, 2024

Figura 148 - Epíforas entre os compassos 394 e 397.

S.
qui - bus jus - ti - tia ha - bi - tat

C.
qui - bus jus - ti - tia ha - bi - tat

T.
qui - bus jus - ti - tia ha - bi - tat

B.
qui - bus jus - ti - tia ha - bi - tat

Org.
Epífora

Fonte: O autor, 2024

Entre os compassos 398 e 408, no trecho *acapella*, exploramos também a figura do silêncio. Nos intervalos entre cada frase do texto inserimos uma pausa com fermata, valendo-se do silêncio estrutural utilizado por Pärt, Górecki e Almeida Prado, e trazendo mais dramaticidade à narrativa.

Partimos então para a parte 6 (*Quonian ipse Dominus in Jussu*). Após o trecho mais calmo que o antecedeu, a orquestra então irrompe num *tutti* com amplo uso de sobreposições rítmicas de ostinatos nas madeiras enquanto o coro canta em uníssono o texto de I Tessalonicenses: “Porque o Senhor mesmo, dada a sua palavra de ordem, ouvida a voz do arcanjo e ressoada a trombeta de Deus, descera dos céus, e os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro;” (I Ts. 4,16, NAA).

Ostinatos já utilizados em movimentos anteriores retomam a partir do compasso 427, anunciando o estilo fugato que vai ser explorado no coral com a repetição do texto. Em seguida, o material musical dos primeiros compassos do movimento é reexposto. E a partir do cp. 464 novamente o silêncio estrutural é novamente aplicado, dessa vez através de pausas gerais (GP). O movimento

termina de maneira introspectiva com a orquestra em pianíssimo, após um solo do órgão utilizando uma frase que remete o trecho 5 (*Novos vero caelos*).

Chegamos então ao último movimento da suíte, *Amen, Veni, Domine Jesu*. O texto de Apocalipse começa com a promessa divina “Certamente venho sem demora” (Ap. 22, 20, NAA). Essa ideia de pressa e urgência, retratada nas palavras de Cristo, nos levou a estabelecer um andamento rápido, com métrica ternária. Já logo nos primeiros compassos o coro entoa o texto em forma de fuga, de modo a trazer ainda mais movimentação. Por se tratar de um excerto com uma fala divina seguido de uma confirmação do apóstolo S. João, optamos por utilizar o estilo fugato na afirmação de Jesus Cristo, e o coro em uníssono no consentimento do texto joanino nos compassos 520 a 525.

O clímax da Suíte, em termos de volume, está justamente no trecho em que o coral expõe o texto que dá o nome à obra – *Veni, Domine Jesu* – a partir do cp. 520. O mesmo modo aplicado no início, Dó Lídio, é aplicado nesses compassos.

O *Amen* final é então apresentado, a partir do cp. 531, como o foi no início. Porém agora a orquestra vai explorando os temas dos contrapontos *colla voce*, dobrando todo o conteúdo das vozes de modo cada vez mais intenso, até que o acorde final em *picardia* é apresentado em fortíssimo. A pausa geral, indicada no último compasso, foi uma aplicação do silêncio circundante, que recua para a quietude. Novamente o mesmo recurso utilizado por Arvo Pärt foi praticado aqui, convidando os ouvintes a um breve momento de reflexão.

5.2.2. ESTRUTURA FORMAL

O número 7 tem um significado especial no contexto dos eventos finais descrito em Apocalipse. Popularmente tem sido referido como o número da perfeição entre os cristãos. Algumas menções importantes no último livro da bíblia: 7 selos, 7 igrejas, 7 trombetas e as 7 últimas pragas. Outro significado importante que permeia toda a bíblia é o sábado como sendo o 7º dia da criação divina e o dia de descanso retratado em Êxodo 20. Dessa forma concebemos a suíte em 7 movimentos, justamente para atrelar um significado a essa escolha.

Como já abordado anteriormente, deixamos o *Amen* para os trechos iniciais e finais, como uma maneira de afirmação e reafirmação do conteúdo, além de trazer também uma simetria formal à suíte.

O ponto que consideramos de maior importância, merecendo um destaque especial em forma de contraste, foi a parte 5 (*Novos Vero Caelos*). Na nossa concepção esse foi o clímax da suíte que veio em forma de introspecção e meditação, diferente dos outros movimentos que eram mais grandiosos e apoteóticos. Para atrelar uma simetria numérica a esse movimento, e aplicando o contexto matemático da seção áurea, deixamos ele deslocado para a parte 5 e não à parte 4, que formaria uma isometria. A Figura 149 é uma *waveform* criada a partir do *software Sonic Visualiser* com o áudio exportado do programa *Sibelius Ultimate*, onde a partitura foi escrita⁴⁴.



Fonte: O autor, 2024

5.2.3. CONCEPÇÃO CRIATIVA

O processo inicial se deu a partir da escolha dos textos. Em uma análise prévia da prosódia de cada citação fizemos um esboço rítmico no intuito de elaborar os primeiros motivos, e a partir de então desenvolver os demais conteúdos musicais. Nesse primeiro delineamento fizemos também algumas tentativas de criação temática, bem como alguns rabiscos para tentar fazer uma concepção estilística. Os desenhos em verde e vermelho foram uma tentativa de imaginar e planejar a textura musical, bem como de criação de alguns elementos temáticos embrionários (Figuras 150 a 154).

⁴⁴ Até o momento da finalização desta pesquisa a obra ainda não havia sido estreada, e, portanto, não tínhamos uma gravação real.

Figura 150 - Rascunhos de Et ecce Venio.

ET ECCE VENIO
Ap. 22:7

ET ECCE VENIO VELOCITER

2
2

VE-LOCI TER

BEATUS, QUI CUSTODIT VERBA PROPHETIAE

LIBRI HUIUS

BE-A-TUS, QUI CUS-TO-DIT VER-BA PRO-PHETIAE LI-BRI HU-JUS.

Figura 151 – Esboços de Vigilate Ergo com acréscimo de alturas.

VIGILATE ERGO

MAT. 24:42

VI-GI-LATE ER-GO

2/2

QUI-AN-SCI-TIS QUAM HORA DO-MI-NUS VES-TE-RI-VENTURUS SIT.

D

Fonte: O autor, 2024

Figura 152 – Esboços para Novos Vero Caelos com ritmos e epífora.

(NOVOS VERO CELOS)

II PE 3:13

Lento e Expressivo

4
4

NO-VOS VE-RO CE-LOS ET NO-VAM TER-ITAM

3

SE-CUNDUM PROMISSA IP-SIUS EXS-PECTAMUS IN

Qui-BUS JUSTITIA HA-DI-TAT

EFIFOMIA

The image shows a handwritten musical score on a light green background. At the top, the title '(NOVOS VERO CELOS)' is written in black ink, with a large bracket underneath it. Below the title, the text 'II PE 3:13' is written. The score is divided into three systems. The first system is in 4/4 time, with the tempo marking 'Lento e Expressivo' written in red above the staff. The notes are marked with vertical lines above them, and the lyrics 'NO-VOS VE-RO CE-LOS ET NO-VAM TER-ITAM' are written below. The second system is in 3/4 time, with the lyrics 'SE-CUNDUM PROMISSA IP-SIUS EXS-PECTAMUS IN' below. The third system continues the lyrics 'Qui-BUS JUSTITIA HA-DI-TAT' and includes a blue bracket labeled 'EFIFOMIA' over a group of notes. There are also some blue brackets and markings at the end of the third system. The bottom of the page shows several empty musical staves.

Fonte: O autor, 2024

Figura 153 – Rascunhos das divisões rítmicas do texto de Quoniam ipse Dominus.

Quoniam ipse dominus
(ITS 4:16)

ANDANTE MAESTOSO

4 4

Quoniam ipse dominus in jussu, et in

voce archangeli, et in tuba dei descendet de celo

ESTILO FUGATO

Fonte: O autor, 2024

Figura 154 - Simetrias nas divisões rítmicas do texto de Etiam Venio Cito.

ETIAM VENIO CITO
AP. 22:20

PRESTO

3/4
E-TI-AM VE-nio CI-TO

A-MEN

VE-ni, DO-MI-NE JE-SU

AMEN

The image shows a handwritten musical score on a yellow background. At the top, the title 'ETIAM VENIO CITO' is written in black ink, with 'AP. 22:20' written below it. The score is written on five-line staves. The first staff shows the title and reference. The second staff is marked 'PRESTO' in red. The time signature is 3/4. The lyrics 'E-TI-AM VE-nio CI-TO' are written below the notes. The notes are quarter notes with accents. A green double-headed arrow is above the second measure. The third staff shows 'A-MEN' with two quarter notes and a double bar line. The fourth staff shows 'VE-ni, DO-MI-NE JE-SU' with quarter notes and accents. A green double-headed arrow is above the first two measures. The fifth staff shows 'AMEN' with a wavy line underneath. There are three empty staves at the bottom of the page.

Fonte: O autor, 2024

Intentamos mostrar aqui esses rascunhos para mostrar como foi o processo criativo embrionário desde a concepção das ideias originais. Fizemos esse processo inicial de maneira livre com escrita à mão de forma que as ideias

fluíssem mais facilmente. Por isso inserimos aqui sem os cuidados de melhorar o aspecto visual. Depois, com esse material em mãos, saímos em busca de sonoridades condizentes em experimentações ao piano e materiais musicais que tivessem alguma relação com o significado de *Amen* que seria nosso elo entre as partes.

Dessa forma, criamos a progressão acórdica inicial que se tornou um elemento fundamental na conexão da obra como um todo. À ela, atribuímos um significado a cada elemento métrico estruturante, representando as letras *Alef*, *Men* e *nun*, que formam o acróstico da expressão *Amen*. Chamamos esses blocos de acordes de **Sequência *Alef-men-nun* (SAMN)**

Figura 155 - Sequência Alef-men-nun (SAMN).

The image shows a musical score for Organ in 3/4 time. The title above the staff is "Amen". The notes are grouped into three measures, labeled "Alef", "men", and "nun". The first measure has a half note, the second has a quarter note, and the third has a quarter note. The dynamic marking is "mf".

Fonte: O autor, 2024

Essa sequência foi rerepresentada em outros momentos da peça, como por exemplo nos compassos 206 e 207, onde permanece apenas a orquestra num momento mais introspectivo de *Et ecce Venio*, com o órgão fazendo a SAMN, seguido de uma resposta das cordas na região aguda ao mesmo tempo em que o vibrafone faz um pedal de quintas utilizando arcos de contrabaixo e o prato suspenso sustenta a vibração em pianíssimo. (Figura 156)

Figura 156 - SAMN em *Et ecce Venio*.

The image shows a musical score for Organ in 3/4 time, starting at measure 206. The score is marked "p". The notes are grouped into three measures, labeled "Alef", "men", and "nun". The first measure has a half note, the second has a quarter note, and the third has a quarter note.

Fonte: O autor, 2024

Já a partir do compasso 358, no momento mais reflexivo da obra, a SAMN é apresentada no órgão em registros mais suaves, enquanto os violinos sustentam um trêmolo no Si da região aguda. (Figura 157)

Figura 157 - SAMN em Novos Vero Caelos.

The image shows a musical score for an organ, labeled 'Organ' on the left. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4. The score starts at measure 358, indicated by the number '358' above the first measure. The first measure has a piano 'p' dynamic marking. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over the first four measures. The left hand (bass clef) plays a sustained bass line with a slur over the same four measures. The notes in the right hand are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365,

(trombeta de Deus) citado no verso de I Tessalonicenses 4, 16, e entoado pelo coral nos compassos seguintes. (Figura 159)

Figura 159 - SAMN anunciando a Tuba Dei.

Fonte: O autor, 2024

O mesmo processo é repetido no compasso 445, mas dessa vez a entrada do coral é adiada por um trecho instrumental onde as clarinadas dos metais se tornam cada vez mais evidentes, ainda em referência ao mesmo texto. (Figura 160)

Figura 160 - SAMN anunciando a Tuba Dei no cp. 445.

Fonte: O autor, 2024

O conceito do Polimodalismo Correlato (PMC) utilizado em *Revelation* foi aplicado aqui também por sobreposição na conjugação intervalar (Figura 161) e na simultaneidade melódica (Figura 162).

Figura 161 – Conjugação intervalar da PMC em Virtute Multa et Glória.

2 - Virtute Multa et Gloria

Conjugação Intervalar: Sobreposição Modal:

cps 80-84 Ré Dórico

Triádes (1a inv.) sucessivas Sib Lídio

Conjugação Intervalar: Sobreposição Modal:

cps 85-87 Mi Frígio

Triádes (1a inv.) sucessivas Dó Jônio

Fonte: O autor, 2024

Figura 162 - Simultaneidade melódica da PMC em Vigilate Ergo.

4 - Vigilate Ergo

cps. 1-4 Lá Eólio

(cordas) Ré Dórico

Fonte: O autor, 2024

O PMC também foi aplicado por justaposição. Os quadrantes na Figura 163 indicam as notas divergentes entre os modos enquanto todas as demais notas são comuns dentre os modos utilizados.

Figura 163 - PMC por justaposição em Et ecce Venio.

3 - Et ecce Venio

The image displays a musical score for the piece "3 - Et ecce Venio". It consists of four staves, each representing a different mode. The first staff is labeled "Ré Eólio" and includes the chapter range "cps. 120-152/220-fim". The second staff is labeled "Mib Lídio" and includes "cps. 153-160". The third staff is labeled "Mi Frígio" and includes "cps. 161-166". The fourth staff is labeled "Ré Dórico" and includes "cps. 206-219". Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation shows a sequence of notes across the staves, with a vertical line indicating a specific point in the score. A dashed vertical line is also present on the right side of the score.

Fonte: O autor, 2024

6. CONCLUSÃO

Essa pesquisa intentou em buscar embasamentos que indiquem características distintivas da música religiosa cristã, no que diz respeito ao processo composicional. Como ponto de partida buscamos conceitualizar o termo *Amen*, tão emblemático no recorte judaico cristão, apresentando diferentes aplicações na música sacra.

A expressão *Amen*, presente em diversas tradições religiosas, especialmente no judaísmo e cristianismo, revela uma rica história e um significado profundo. Desde suas origens hebraicas até no seu uso moderno, o termo funciona como uma afirmação de verdade e concordância. Sua presença em cânticos, orações e práticas litúrgicas demonstra a sua importância como um elemento unificador e de confirmação da fé, representando uma afirmação constante no meio teísta.

O estudo que fizemos do termo, no contexto da música sacra demonstra sua função multifacetada. Além de ser uma expressão de afirmação também serve como um elemento estrutural em composições musicais, marcando cadências, finalizando seções e intensificando momentos de grandiosidade ou introspecção. Sua utilização em diferentes estilos e contextos litúrgicos revela a sua adaptabilidade e a sua capacidade de evocar diferentes significados.

No estudo epistemológico que fizemos no capítulo 1 sobre a conceitualização da música sacra cristã chegamos a importantes conclusões, como a necessidade de separar a música *in templum* e *extra templum*. O espaço à qual ela é destinada é um importante passo na direção de identificar elementos que a compõem, como o ambiente acústico, o público à qual é designada, a relação litúrgica, bem como significados atrelados a cerimônias específicas.

Traçamos também alguns possíveis caminhos em direção a uma classificação de termos relacionados à música cristã. A partir de autores que abordam conteúdos similares ou adjacentes, identificamos dois segmentos que poderiam ser divididos a música cristã: a (1) música religiosa, que apesar de conectada ou associada a assuntos espirituais não estaria diretamente associada à liturgia eclesial e, portanto, não seria considerada sacra sob esse ponto de vista. E por conseguinte temos a (2) música sacra, que além de

religiosa, estaria subordinada a um espaço litúrgico, com uma ligação mais direta ao que é sagrado.

As análises de obras representativas da música moderna cristã trouxeram importantes reflexões e contribuições, não somente sobre os processos criativos dos autores como um recurso de aplicabilidade em peças afins, mas também no que se refere às peculiaridades das peças em si, lançando luz para o estudo delas visando a performance e sua apreciação.

Em *Amém*, de Almeida Prado, identificamos que a peça possui 3 seções distintas, mas suas 15 subseções são escritas de maneira linear não repetitiva que se encaminha para uma finalização triádica maior que representa a quietude depois de um caos. Esse acorde final possui afinidades com o acorde PSI, de *Cartas Celestes I*, obra composta na mesma fase do autor. Sua concepção intervalar e suas concepções acórdicas são similares a outras composições do período, revelando sua coerência entre seus processos construtivos. Partindo dos pressupostos de conceitualização da música sacra cristã, classificamos essa obra como sendo música religiosa cristã *extra templum*.

No primeiro movimento, *Amen de la Création* da obra para dois pianos *Visions de l'Amen* de Olivier Messiaen, que analisamos subsequentemente, o autor também revela sua espiritualidade, assim como a maioria de suas composições. As mesmas ferramentas criativas utilizadas em grande parte de suas obras foram também aplicadas aqui. Verificamos que o compositor nesta obra fez uso de sua própria técnica, utilizada em suas classes de composição, e publicada mais tarde no seu livro *Technique de mon langage musical*. Sendo assim, identificamos que a peça possui uma sobreposição de dois de seus modos de transposição limitada: modo 2, no piano II, e modo 3 no piano I.

Constatamos também que Messiaen fez amplo uso de proporcionalidades, revelando semelhanças isométricas peculiares através de simetrias bilaterais com eixos horizontais no plano rítmico e com eixos verticais nas conjugações intervalares do plano harmônico.

O piano II, que se difere bastante da concepção musical do piano I, só foi possível identificar que se tratava do tema da criação a posteriori, com a explicação do próprio compositor em nota de concerto.

Identificamos *Visions de l'Amen* de Messiaen como música religiosa cristã *extra templum*.

Através destes dois primeiros processos analíticos, concluímos que a retórica nas músicas instrumentais pode ser mais bem compreendida a partir de uma análise com base nos indícios deixados pelo compositor, tanto na partitura quanto em complementos verbais que o compositor venha trazer *a posteriori*. Isso reforça a importância da autoanálise por parte dos compositores, mesmo que incorra em eventuais equívocos ou exageros por parte desses.

Em *Amen op. 35* de Henryk Górecki detectamos a formação intervalar que chamamos de palíndromo diatônico, presente em boa parte da obra. A relação estrutural possui uma relação numérica bem evidente com o número 3. Essa associação distinguimos como estando atrelado ao significado do termo *Amen*, uma vez que é um acrograma de 3 palavras hebraicas. Identificamos também o uso retórico do silêncio antes, durante e depois do material sonoro, evocando a introspecção e reflexão.

Classificamos *Amen op 35* de Górecki como música religiosa cristã *extra templum* ou *in templum*.

Encontramos em nossa análise de *Stabat Mater* de Arvo Pärt uma ampla utilização de padrões de proporcionalidade, bem como relações com ferramentas contrapontísticas medievais sob um viés de contemporaneidade através de sua técnica *tintinabuli*. Identificamos também o uso retórico do silêncio, bem como a utilização do que chamamos de Epífora, termo emprestado da linguagem, para representar uma repetição intencional de um trecho anterior com o fim de reafirmar tanto musicalmente como textualmente o material que o precedeu.

Stabat Mater de Pärt classificamos como música sacra cristã *in templum*.

No capítulo 3 elencamos os principais recursos composicionais que podem ser aplicados na música religiosa cristã, tendo por base os materiais analisados anteriormente. Classificamos da seguinte forma: Simetrias e proporcionalidades, retórica musical, relação texto e música, aplicabilidade litúrgica, relação entre concepção sonora e convicções religiosas, silêncio, introspecção e clímax, espaços acústicos e discurso sonoro.

Propomos através deste estudo a reflexão sobre o silêncio, com base nas abordagens analisadas, incluir nas análises as pausas definidas pelo compositor na partitura como parte dos conteúdos musicais, e não meramente como uma divisão de seções.

No último capítulo discorreremos sobre o processo criativo de duas obras, composições deste pesquisador: *Revelation* (2021) para Coro, solistas e orquestra, e *Veni Domine Jesu* (2024), suíte para Coro, órgão e orquestra.

Utilizamos nessas duas obras vários dos segmentos criativos dos compositores analisados, principalmente no que diz respeito às proporcionalidades, relações numéricas e geométricas de cunho retórico, uso intencional do silêncio como recurso estrutural e retórico, bem como concepções harmônicas de sobreposição intervalar e uso de modos.

Criamos a da Melodia Combinada (MC), de forma a retirar a hierarquia entre duas vozes quando combinadas entre si, tornando os dois planos melódicos de igual importância.

Nas duas obras concebemos e utilizamos o conceito do Polimodalismo Correlato (PMC) de forma a aplicar o conceito da simultaneidade do uso de modos tanto por justaposição quanto por sobreposição, bem como o conceito de Polimodalismo Independente (PMI) quando uma minoria de notas possui afinidades entre os modos.

Desta forma concluímos que a música religiosa cristã pode compartilhar o uso de algumas de suas ferramentas composicionais com obras não religiosas, entretanto a maior diferenciação encontra-se na busca do compositor em comunicar e atribuir significado dos eventos musicais com sua experiência religiosa. Sendo assim, o processo criativo será pensado em uma somatória de três elementos fundamentais: o espaço à qual é destinado, o seu público ouvinte, e a tentativa de alcançar o divino através da concepção musical. Ou ser alcançado por Ele.

INX

7. REFERÊNCIAS

- AGANA, Agana-Nsiire. **Can I Get an “Amen”?** *Affirming the Contemporary Ghanaian Usage of Amen*. *Journal of Adventist Mission Studies*, Vol. 14, No. 2, Art. 15. Andrews University Press, 2019.
- AIDAR, Laura. **O que é Arte Sacra?** Toda Matéria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-arte-sacra/>. Acesso em: 30 ago. 2024
- ALLEN, Fr. Peter. **Amen de l’agonie de Jésus from Olivier Messiaen’s Visions de l’Amen: a peculiar articulation of the Word**. REL 6651: Singing the Word. 150210599. 29 de Abril de 2017.
- AMÉM (1975) para orquestra de cordas. **Nota de Concerto OSMC** em 30 de out. de 2011. Disponível em < <http://www.osmc.com.br/novo/noticias/400/autores-e-obras.aspx>> Acesso em 15 de junho de 2021.
- ASSUNÇÃO, R., MACEDO, F., & PEREIRA, R. **A Voz Da Criação: Os Instrumentos Musicais Como Expressão Da Liturgia Cósmica Em Joseph Ratzinger/Bento XVI**. Coletânea. 2021.
- ASTAKHOVA, Ol’ga. **Physical and Acoustic Space in the Music of Composers of the Second Half of the XX Century**. Pan-Art. 3. 3-10. 2023.
- AUDI, Robert. **Belief, faith, and acceptance**. *International Journal for Philosophy of Religion*, 63: 87-102. 2008.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. **Análise Schenkeriana e Performance**. Opus-ANPOM, 2007.
- BERGER, Peter L. **Modernisation and religion**. Geary Lecture. [Dublin], p. 1-20. 1981.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Dover Publications, INC. New York: 1987.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2018. Edição Almeida Revista e Atualizada.
- BÍBLIA. Apocalipse. Português. *In: Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução da International Bible Society. São Paulo: Editora Vida, 2001. Edição Nova Versão Internacional. P. 1251-1285.
- BÍBLIA. *Revelation*. Inglês. *In: Holy Bible*. Thomas Nelson Publishers, 1975. New King James Version.
- BIELSCHOWSKY, Pedro. **Silêncio na Música: Um estudo sobre expressões do silêncio nos períodos clássico e romântico**. Curitiba: Editora CRV, 2022.

BLOEMFONTEIN, M.; ENGLAND, F. **Music, theology, and space: listening as a way of seeking God.** Acta Theologica, 37, 18-40. 2017.

BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no oriente e no ocidente: princípios e métodos.** São Paulo: Attar, 2004.

CAMPESATO, L. **A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art.** Organised Sound, 14, 27 – 37, 2009.

CARDOSO, Adilson. **Neopentecostalismo: análise das origens e evolução do movimento.** Adilson Cardoso, 2023. Disponível em <<https://adilsoncardoso.com/neopentecostalismo/>> Acesso em 30 de agosto de 2024.

CARVALHO, Olívia Bandeira de Melo. **Música gospel: aproximações e conflitos entre o sagrado e o secular.** In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. Anais eletrônicos. Disponível em <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401634827_ARQUIVO_ABA_2014.pdf>

CALITZ, Coenie J. **Healing liturgy: The role of music and singing.** Verbum Et Ecclesia, 38, 1-9. 2017.

CERTEAU, Michel de; DOMENACH, Jean Marie. Le christianisme éclaté. Paris: Éditions Du Seuil, 1974, p.18.

CHUPUNGCO, Anscar J. **Liturgical Time and Space.** Minnesota: The Liturgical Press, 2000.

COBUSSEN, Marcel. **Thresholds: Rethinking Spirituality through Music.** Hampshire: Ashgate, 2008.

COLEMAN, Elizabeth Burns; WHITE, Kevin. Stretching the sacred. **Negotiating the sacred: Blasphemy and sacrilege in a multicultural society,** ANU Press, p. 65-78, 2006.

COLLIS, A. **Ryoki Ikeda and the Prioritising of Space over Time in Musical Discourse.** Organised Sound, 22, 378 – 384, 2017.

CORVISIER, Fernando Crespo. **The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style.** Doctor of Musical Arts. Houston: University of Houston, 2000.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. **OPUS**, v. 11, n. 1, p. 153-175, 2005.

COUTO, Hildo Honório. Comunhão. **Meio Ambiente e Linguagem.** Brasília, 22 de dez. de 2017. Disponível em

<<https://meioambientealinguagem.blogspot.com/2017/12/comunhao.html>>
Acesso em 30 de agosto de 2024.

D'ANTONIO, P. **Acoustical design of performance and rehearsal spaces influenced by instrument directivity**. *Journal of the Acoustical Society of America*, 138, 1814-1814, 2015.

DECKER, Robert. **A Liturgia de Calvino**. Monergismo, 2007. Disponível em <https://monergismo.com/textos/jcalvino/liturgia-calvino_robert-decker.pdf>
Acesso em 30 de agosto de 2024.

DEWITT, Peter P.; DEWITT, Patricia A. **Musical Composer's Interpretation of Sacred Text**. *Postscripts: The Journal of Sacred Texts, Cultural Histories, and Contemporary Contexts*. 2022.

ENGELHARDT, Jeffers: Perspectives on Pärt after 1980. In: SHENTON, Andrew. **The Cambridge Companion to Arvo Pärt**. New York: Cambridge University Press, 2012.

FILGUEIRAS, Gabriel. **Significado da Palavra Amém Não é o que você está acostumado. Bíblia Se Ensina, 2020**. Disponível em <<https://bibliaseensina.com.br/significado-da-palavra-amem-hebraico/>> Acesso em: 18 de Julho de 2022.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1977.

GAIO, Ceoliles. Liturgia, a Alma da Igreja. **Canção Nova**. Disponível em <<https://formacao.cancaonova.com/liturgia/catequese-liturgica/liturgia-a-alma-da-igreja/>> Acesso em 30 de agosto de 2024.

GETZ, Christine Suzane. **Music: Sacred Genres From the Renaissance to Modern**. *Oxford Research Encyclopedia of Religion*. Retrieved 17 Oct. 2024.

GFELLER, K., ASMUS, E., & ECKERT, M. **An Investigation of Emotional Response to Music and Text**. *Psychology of Music*, 19, 128 - 141. 1991.

GRAHAM, Gordon. **Aesthetics and Sacred Music**. Faith And Philosophy. Princeton Theological Seminary. Doi: 10.5840/faithphil201481313. Online First: August 14, 2014.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GOMES, Hermes Coelho. **O Regente Orquestral Contemporâneo por uma Visão Contextualizada**. Tese. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

GÓRECKI, Henryk Mikolaj. **Amen for SSAATTBB Chorus, a cappella Op. 35**. Krakow: PWM Edition, 1976. 1 partitura.

- GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Gradiva Publicações. Lisboa, 1997.
- GUIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade**. Editora Perspectiva. São Paulo, SP, 2011.
- HARLEY, James. **Reviewed Works: Record Review**. New Series, No. 194, Italian Issue (oct., 1995), pp. 50-52. Cambridge University Press. London: 1995.
- HASTE, Amanda J. **Prayerful silence and creative response in twenty-first-century monasticism**. *Culture and Religion*, v. 14, 268 - 288. 2013.
- HEALEY, Gareth. **Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.
- HILLIER, Paul. **Arvo Pärt**. Oxford University Press. New York, 1997.
- HOFFMAN, Lawrence A.; WALTON, Janet R. **Sacred Sound and Social Change: liturgical music in Jewish and Christian Experience**. University of Notre dame Press. Notre Dame, Indiana, 1992.
- INGLIS, Brian Andrew. Engaging with Religious History and Theological Concepts through Music Composition: Ave generosa and The Song of Margery Kempe. **Religions**, v. 14, n. 5, p. 640, 2023.
- JOÃO PAULO II, Papa. **Carta aos Artistas: A todos aqueles que apaixonadamente procuram novas « epifanias » da beleza para oferecê-las ao mundo como criação artística..** 1999. Emitida através de: Libreria Editrice Vaticana. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html>. Acesso em: 03 set. 2017.
- _____. **Congresso Internacional Sobre a Atuação dos Ensinamentos Conciliares**. Vaticano, 7 fev. 2000. Discurso de encerramento aos Congressistas. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000227_vatican-council-ii.html>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- JOHNSON, Robert Sherlaw. **Messiaen**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1980.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia Funcional**. 3ª ed. São Paulo: Ricordi, 1986.
- KONGWATTANANON, Oranit. **Arvo Pärt and Three Types of His Tintinnabuli Technique**. Tese (Master of Music) – University of North Texas, Denton, TX, 2013.

KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music**. 6a Ed. McGraw-Hill Education. New York: 2008.

LANG, Uwe Michael. **Goodness of Forms: The Demand for the Artistic Quality of Music for the Liturgy**. *Antiphon: A Journal for Liturgical Renewal*, 23, 311 - 331. 2020.

LISECKA, Malgorzata. **The Emphatic Qualities of Silence: Selected Aspects of Musical Rhetoric in Iberian and Polish Sacred Music of the 16th Century**. Iberian and Slavonic Perspectives on Silence. Torun, Polônia, 2011.

LOCKYER Jr., Herbert. **All The Music of The Bible**. Hendrickson Publishers. Peabody, Massachusetts, 2004.

MAAS, Sander van. **The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond**. New York: Fordham University Press, 2009.

MANNONE, M., FAVALI, F., Di DONATO, B., & TURCHET, L. Quantum GestART: identifying and applying correlations between mathematics, art, and perceptual organization. *Journal of Mathematics and Music*, 15(1), 62-94, 2021.

MARINI, Stephen A. **Sacred Song in America: Religion, Music, and Public Culture**. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ: 2005.

MARQUES, João Isaac de Carvalho e Silva. **Intertextualidade como Instrumento de Composição de Música Sacra Católica Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2018.

MBAKOP, Antoine Willy Ndzotom. **A Comparative Analysis of the Pragmatic Functions of "Amen" in Mainstream Protestant and Pentecostal Churches in Cameroon**. *Corpus Pragmatics*, 2, 333-349. <https://doi.org/10.1007/s41701-018-0032-4>, 2018.

MESSIAEN, Olivier. **The Technique of my Musical Language**. Vol. 1 (Text). Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1956.

_____. **The Technique of my Musical Language**. Vol. 2 (Exemples Musicaux). Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1956.

_____. **Les Visions de L'Amen - Note de L'Auteur**. Carriage Barn: Bennington College, 1972.

_____. **Visions de L'Amen**. Paris: Durand & Cie, 1950. 1 partitura.

MOREIRA, Adriana Lopes; BARROS, Daniel Paes de; OGATA, Denise Mayumi. **Aspectos da Teoria Neo-riemanniana**. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Vitória, ES: 2015.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado: análise musical**. Mestrado em Música. UNICAMP. Campinas: 2002.

MORENO, Mário. O Amén. **Shemaysrael**, 2018. Disponível em <<https://shemaysrael.com/o-amem/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2024.

NEGREA, Ana Maria. Rhetorical figures and symbols in the aria Vidit suum from Stabat Mater by G.B. Pergolesi. **Bulletin of the Transilvania University of Braşov**. Series VIII:Performing Arts, 2020.

NEL, Marius. The second coming of Christ as the golden key to unlock the Book of Daniel: an analysis of a Pentecostal interpretation of the dream in Daniel 2. North-West University, Potchefstroom, SA. <https://doi.org/10.4102/IDS.V42I3.276>. 2008

NETO, Caio Nelson de Senna. **Textura Musical: Forma e Metáfora**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

OGATA, Denise Mayumi. **Análise musical e processos harmônicos em Concert à quatre, de Olivier Messiaen**. Dissertação (Mestrado em musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLUPINYO, S. **Biblical Concept of “Amen” Translated as “Ase” in Okun Language**. *African Journal of Culture, History, Religion and Traditions*. <https://doi.org/10.52589/ajchrt-il2epp0l>, 2021.

PÄRT, Arvo. **Speech from his Musical Diaries**. [New York]. 31 mai. 2014 Discurso ao Seminário Teológico São de Vladimir. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qh-kjp2hLCw>> Acesso em 27 ago. 2018

_____. **Stabat Mater**: (1985). Soprano, contratenor, tenor, violino, viola e violoncelo. Viena: Universal Edition, 1985. 1 partitura.

PEIXOTO, Valéria. **Almeida Prado – Catálogo de Obras**. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, RJ: 2018

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia Del Siglo XX**. Trad. Alicia Santos Santos, Antonio Barrera Maraver e Antonio Ramirez-Angel Sorrosal. Madrd: Real Musical, 1985.

PFÄNDTNER, Willy. Religiously (un) musical, musically (un) religious. **Diskus**, v. 16, n. 1, p. 3-11, 2014.

PICCHI, Achille. **Sinfonia Plural: ensaios e texturas**. São Paulo: Ed. Do autor, 2012.

PINHEIRO, Fabiola de Oliveira Fernandes. **Elementos de Religiosidade Católica na Música para Piano de Almeida Prado**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

PINHEIRO, Fabíola de Oliveira Fernandes; MENEZES, Mariana Borges Silva. Referências à Religiosidade Cristã na Música de Concerto dos Séculos XX e XXI. **Lumen et Virtus – Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem**. Vol. X, N. 25. Agosto de 2019.

POHL, William. **Liturgical Music and the Liturgical Movement (1966)**. *Sacred Music*, 138, 37. 2011.

POPLE, Anthony. **Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PRADO, Almeida. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. 1985. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, 1985.

PUTMAN, Daniel. **Can a Secularist Appreciate Religious Music?** *Philosophy*, 83, 391 - 395. 2008.

RASO, Pablo Lopez. El diálogo del artista contemporâneo y la iglesia católica. **Revista Estúdio – artistas sobre outras obras**, vol 10. Lisboa, 2014.

RHYN, H. P. Malan van. Ἐπιφάνεια as wederkomswoord in die Nuwe Testament. 55, pp. 10. <https://doi.org/10.4102/IDS.V55I1.2705>. 2021

ROIG-FRANCOLI, Miguel A. **Understanding Post-Tonal Music**. McGraw-Hill Companies. New York, NY, 2008.

ROSEN, Charles. **Religion in the concert hall. The Romantic Generation**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

SACRO. In: DICIO, **Dicionário on-line de Português**. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em < <https://www.dicio.com.br/sacro/> > Acesso em: 16/11/2022.

SADIE, S. (Org.). **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAINT-DIZIER, Patrick. **Musical Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes**. Hohn Wiley & Sons, Incorporated, 2014.

Sanchez, W. (2017). **Igreja Católica e liberdade religiosa: a renovação desencadeada pelo Concílio Vaticano II**. *Rever*, n. 3, 123-138, 2017. <https://doi.org/10.23925/1677-1222.2017VOL1713A8>.

SANT'ANA, Edson Hansen. **Por uma análise pela composição: a concepção intervalar de Almeida Prado nas *Cartas Celestes I***. DOI 10.20504/opus2017a2303. 2017.

_____. **A Concepção Intervalar na Poética Pós-Ruptura: Uma Análise da Sonata N. 3 de Almeida Prado**. *Arteriais*. Revista do ppgartes, UFPA, n. 4, julho de 2017.

SCHALZ, Nicholas. **Du sacré a l'esthétique? La Maison-dieu: Revue de pastoral liturgique**, Paris, v. 1, n. 131, p.63-95, 3º trimestre 1977. Título da Edição: *Musique d'Église: pratiques et idéologies*.

SCHENKER, Heinrich. **Five Graphic Analyses**. Dover, 1969.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2001.

SCHREFFLER, Cara R. **Our Sounds Reach the Other World: Sacred Musical Instruments and Their Spiritual Roles**. *CrossCurrents*, 73: 111 - 126. 2023.

SENN, Frank C. **Introduction to Christian Liturgy**. Fortress Press. Minneapolis, 2012.

SHELEMAY, K., & IRWIN, J. **Sacred sound : music in religious thought and practice**. *Ethnomusicology*, v. 30, 176. 1986.

SHENTON, Andrew. **The Cambridge Companion to Arvo Pärt**. Cambridge University Press. New York, 2012.

SHENTON, Andrew: *The Rest is Silence*. In: BOUTENEFF, Peter C.; ENGELHARDT, Jeffers; SALER, Robert. **Arvo Pärt Sounding the Sacred**. New York: Fordham University Press, 2021.

SILVERIO, Giovanni Cristhian Porfirio. **Temas, Texturas e Materiais: Comentários analíticos da Sessão "O Príncipe", Constante da "Sinfonia Apocalipse", de Almeida Prado e Paiva Netto**. *Música em Foco* v. 2, n. 1. São Paulo, SP: 2020.

SOUZA, Luciana Gastaldi Sardinha; TAFFARELLO, Tadeu Moraes. **Simetria e Música**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*. Ano VII, Vol. 1, Junho de 2013.

STEFANI, Wolfgang Hans Martin. **Música Sacra, Cultura e Adoração**. 3ª ed. UNASPRESS. Engenheiro Coelho, SP, 2006.

STEFANOVIC, Ranko. **Revelação de Jesus Cristo: comentário sobre o livro de Apocalipse**. 1ª edição. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2023.

STEUERNAGEL, Marcell Silva. **Church Music Through the Lens of Performance**. Routledge. New York, 2021.

STOLBA, K. Marie. **The development of Western Music: a history**. Burr Ridge: McGraw-Hill, 1998.

STRAUS, Joseph. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3a. ed. São Paulo: UNESP, 2013

SWAIN, Joseph P. **Historical Dictionary of Sacred Music**. 2a edição. The Rowman & Littlefield Publishing Group. London, 2016.

THAPA, Gyan Bahadur; THAPA, Rena. The relation of golden ratio, mathematics and aesthetics. **Journal of the Institute of Engineering**, v. 14, n. 1, p. 188-199, 2018.

TROCHIMCZYK, Maja. **Henryk Mikolaj Górecki**. University of Illinois Press. Champaign, Illinois: 2012.

TSOUGRAS, Costas. **Analysis of Early 20th century Chromatic Modal Music with the use of the Generative Theory of Tonal Music - Pitch Space and Prolongational Issues in selected Modal Idioms**. Jyväskylä, Finlândia: ESCOM, 2009.

VERGOTE, Antoine. **Equivoques et articulation du sacré**. Le Sacré: Etudes et recherches, Paris, p.471-492, 1974.

VOTTA Junior, Alfredo. **A Música Tintinabular de Arvo Pärt**. Dissertação (mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

WENTWORTH, Jean. **Reviewed Works: Oliver Messiaen: Visions de l'Amen by John Ogdon, Brenda Lucas and Oliver Messiaen**. The Musical Quarterly, vol. 59, No. 2, Abril de 1973.

WESTERMEYER, Paul. **Music and spirituality: reflections from a Western Christian perspective**. Religions, v. 4, n. 4, p. 567-583, 2013.

WHITE, James F. **Introduction to Christian Worship**. 3a ed. Abingdon Press. Nashville, TN, 2000.

ZOSIM, Olga. (2019). **The Historical Typology of Sacred Music of the Christian Tradition**. Journal of History Culture and Art Research, 8(4), 135-143. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2306>

8. APÊNDICE

Coro do Curso de Licenciatura em Música do UNASP
Septimus Ensemble • Camerata UNASP • Samuel Krähenbühl (regência)
Jetro Meira de Oliveira (Tenor) • Rose de Souza (Soprano) • Ellen Santana (Mezzo)

REVELATION

S. Krähenbühl

SIMPLE SYMPHONY

B. Britten

Sábado, 19 de Novembro no Hall da Igreja UNASP Campus Engenheiro Coelho, 20hs
Domingo, 20 de Novembro na Catedral Metropolitana de Campinas, 17hs

UNASP | CURSO DE MÚSICA

The poster features a background of a sunset over a beach with waves. The text is overlaid on this background. The title 'REVELATION' is in large, bold, orange-red letters. Below it, the conductor's name 'S. Krähenbühl' is written in a black cursive font. The second title 'SIMPLE SYMPHONY' is in large, bold, dark blue letters. Below it, the composer's name 'B. Britten' is written in a black cursive font. At the bottom, there is a white box containing the performance dates and times. The UNASP logo and 'CURSO DE MÚSICA' are at the very bottom.

Cartaz de divulgação do concerto de estreia de *Revelation*

Coro do UNASP apresenta o musical “Revelation”

O coral de alunos do curso de Música, e a camera-ta UNASP apresentaram pela primeira vez o concerto “Revelation”, composto pelo professor Samuel Krähenbühl. Em parceria com a Escola de Artes, a obra foi interpretada em duas ocasiões. No domingo, dia 20, a apresentação aconteceu na Catedral Metropolitana de Campinas. A apresentação contou com a participação de estudantes moradores de Mogi Guaçu os alunos Tenor - Pedro Martins, Baixo - José Eduardo, Tenor - Samuel Siqueira, Soprano - Beatriz Almeida e a Contralto - Isabela Martins.

Os estudantes se prepararam para o concerto desde dezembro de 2021 e continuaram ensaiando duas vezes por semana e durante as aulas de

“coral” deste ano, inclusive alguns ex-alunos participaram.

O programa começou com a apresentação do grupo Septimus Ensemble que deleitava os ouvintes com o “Simple Symphony”, do compositor Benjamin Britten. Ele se dividiu em quatro partes: Allegro Rítmico, Presto, Pouco lento e Pesante, e Prestíssimo con fuoco. Eles ensaiaram o “Revelation” aproximadamente há três meses.

“REVELATION”

A obra foi composta pelo professor e doutor em composição Samuel Krähenbühl em 2020, pois foi durante a pandemia que encontrou a inspiração no livro de Apocalipse para criar as músicas do “Revelation”(revelação em português).

Além do coral e da camera-ta, o evento teve a participação especial da professora Rose de Souza, soprano, da professora Ellen Zamboim, mezzo, e do professor Jetro Meira de Oliveira, tenor, como solistas.

As músicas do concerto foram escritas em inglês, e cada uma delas aborda o fim dos tempos e a volta de Jesus. A primeira peça em ser interpretada foi “Overture”, seguida por “Alpha and Omega”, “Holy,holy,holy”, “Lightnings,thunderings,and earthquake”, “The patience of the Saints”, “Great and Marvellous”, “Entreat”, “Who is and who are”, “It’s done”, “Alleluia!”, “New heaven and New Earth”, finalizando com “Behold, I am coming”. *Com informações: Cristina Levano/Unasp

Fotos: Edson Merdes Martins



Concerto foi apresentado na Catedral Metropolitana de Campinas e contou com a participação de estudantes moradores de Mogi Guaçu

CORO DE CÂMARA UNASP-EC
ORQUESTRA SINFÔNICA UNASP-EC

HARALD GENSZMER

Sinfonietta

SAMUEL KRÄHENBÜHL

Veni Domine Jesu

Suíte para Coro, órgão e Orquestra

Sábado, 7 de Dezembro, 20h
Hall da Igreja UNASP-EC



UNASP | CURSO DE MÚSICA

acarte
academia adventista de arte

Cartaz de Divulgação – *Veni Domine Jesu*

Programa

SINFONIETTA - HARALD GENSZMER

*ORQUESTRAÇÃO DE SAMUEL KRÄHENBÜHL

I - Moderato

II - Allegro Molto

III - Largo

IV - Vivace

VENI, DOMINE JESU - SAMUEL KRÄHENBÜHL

SUITE PARA CORO, ORGÃO E ORQUESTRA

I - Amen

II - Virtute multa et Gloria (Mc. 13:26)

III - Et ecce Venio (Ap. 22:7)

IV - Vigilate Ergo (Mt. 24:42)

V - Novos Vero Caelos (II Pedro 3:13)

VI - Quonian ipse Dominus in Jussu (I Ts. 4:16-18)

VII - Amen. Veni, Domine Jesu (Ap. 22:20)

Regência: Samuel Krähenbühl

Órgão: Jéssica Siqueira de Oliveira