

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

***A SUÍTE PARA ÓRGÃO DO ORATÓRIO “SETE PALAVRAS DE
CRISTO NA CRUZ”, OPUS 257 DE AMARAL VIEIRA: UMA
ABORDAGEM RETÓRICO-ANALÍTICA DA RELAÇÃO COM SEU
ORATÓRIO, OPUS 255A***

TRABALHO CONCLUSIVO DE MESTRADO

PAULO CÉSAR FERNANDES BRUM

Porto Alegre
2013

A SUÍTE PARA ÓRGÃO DO ORATÓRIO “SETE PALAVRAS DE CRISTO NA CRUZ”, OPUS 257 DE AMARAL VIEIRA: UMA ABORDAGEM RETÓRICO-ANALÍTICA DA RELAÇÃO COM SEU ORATÓRIO, OPUS 255A

Por

PAULO CÉSAR FERNANDES BRUM

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas/órgão do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho

Porto Alegre

2013

CIP – Catalogação na Publicação

BRUM, Paulo Cesar Fernandes

A SUÍTE PARA ÓRGÃO DO ORATÓRIO “SETE PALAVRAS DE CRISTO NA CRUZ”, OPUS 257 DE AMARAL VIEIRA: UMA ABORDAGEM RETÓRICO-ANALÍTICA DA RELAÇÃO COM SEU *ORATÓRIO*, OPUS 255A

150 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR/RS, 2013.

1. Abordagem Analítica 2. *Suíte para Órgão* “Sete Palavras de Cristo na cruz” 3. Amaral Vieira. 4. Órgão de Tubos. 5. Análise e relação. I. CARVALHO, Any Raquel , orient. II. Título.

PAULO CÉSAR FERNANDES BRUM

A SUÍTE PARA ÓRGÃO DO ORATÓRIO “SETE PALAVRAS DE CRISTO NA CRUZ”, OPUS 257 DE AMARAL VIEIRA: UMA ABORDAGEM RETÓRICO-ANALÍTICA DA RELAÇÃO COM SEU ORATÓRIO, OPUS 255A

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas/órgão do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

22 de Maio de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Any Raquel Carvalho (Orientadora-UFRGS)

Prof. Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva (UDESC)

Prof. Dr. Ney Fialkow (UFRGS)

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)

*À Deus,
Aos pais,
Aos mestres,
Aos organistas, músicos e cantores,
Especialmente, a família, Silvana, Isabel, Daniel e Anabel.*

Música [...] é a arte mestra das artes: ela contém os princípios que fundam a prática; ela assenta o primeiro grau da certeza; ela se desdobra harmoniosamente, de uma maneira admirável, na natureza de todas as coisas; ela é um encantamento para o espírito e uma doçura para os ouvidos; ela alegra os tristes e satisfaz os ávidos; ela confunde os invejosos e reconforta os aflitos; ela faz cochilar os acordados e acordas os adormecidos; ela nutre o amor e exalta a riqueza; ela tem por objetivo final instituir a louvação de Deus.
(THOMAS, Lia. *Ouvir o Lógos: Música e Filosofia*. P. 15, SP: Editora UNESP, 2002)

AGRADECIMENTOS

À Deus que proporciona a todos esta caminhada de interações e descobertas no mundo do conhecimento e da pesquisa.

À minha orientadora Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, por todo conhecimento que compartilhou, além da amizade, paciência, companheirismo, apoio e atenção dispensada.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Profa. Dra. Luciana Del-Ben, pelo incentivo à construção deste trabalho, além dos conselhos ao longo da pesquisa.

Aos professores da banca examinadora de minha dissertação Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva, Dr. Ney Fialkow e Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos que dedicaram seu tempo para ler e reagir a esta, ampliando a visão e conteúdos apresentados na defesa desta dissertação.

Aos professores integrantes das bancas de recitais Dr. Antonio Carlos Borges Cunha, Dr. Marcelo Macedo Cazarré e Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos pelos importantes apontamentos fornecidos, os quais me proporcionariam reflexão e crescimento acadêmico e artístico.

Aos professores deste Programa ministrantes dos seminários ao longo do curso, a saber, Dra. Catarina Domenici, Dr. Daniel Wolff, Dr. Fredi Gerling, Dr. Ney Fialkow, Dra. Cristina Capparelli Gerling e Dr. Leonardo Loureiro Winter.

Aos servidores do Programa que ajudaram, direta e indiretamente, na busca pelo conhecimento, Isolete Kichel, Maria Lúcia Machado, Rita Valderez Lopes e Valquíria Burmann.

Aos colegas ingressos no mestrado, Alexandre Fritzen da Rocha, André Sinico, Gabriel Penido, Pamela Ramos, Paulo Meirelles, Thais Rodrigues, Rudimar Bonamigo e Suelen Schol Matter pela amizade, além do valioso compartilhamento de ideias, conhecimentos e experiências.

À toda Pastoral da ULBRA através do Capelão-Geral Lucas André Albrecht por todo apoio, incentivo e suporte nesse período de estudo.

Aos pastores da Comunidade Evangélica Luterana “São Paulo” de Canoas (CELSP) na pessoa do Pastor-Conselheiro Luiz Alberto dos Santos pelo suporte, apoio e incentivo.

À Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) na pessoa do reitor em exercício Marcos Fernando Ziemer pelo apoio e incentivo ao estudo e pesquisa, bem como, o amplo campo de atuação proporcionado nesta universidade.

À CELSP na pessoa do seu presidente em exercício Adilson Ratund pelo suporte, carinho e oportunidades de aplicação deste conhecimento nesta comunidade.

Aos colegas músicos e demais amigos que me acompanharam e incentivaram ao longo do curso, principalmente: Carlos Junges, Irene Porzio, Jeanine Mundstock, Renato Koch, Paulo Henrique Winterle, Elisa Machado, Carleston Pacheco, Sergio Nardes, Mateus Lange e Raul Blum. Perdoem-me se esqueci alguém.

Aos meus alunos de órgão da Extensão e Graduação da UFRGS, que me inspiraram e incentivaram meu crescimento musical.

Ao governo brasileiro que, através do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possibilitou, gratuitamente, a minha pesquisa e crescimento acadêmico.

Ao compositor Amaral Vieira, com especial menção, o meu mais sincero agradecimento pelas suas informações, interação, materiais, conhecimento, solicitude, atenção, tempo e carinho dispensado ao longo dessa pesquisa e dissertação. Ao senhor, estimado compositor e amigo, a minha gratidão especial. Foi um privilégio conhecê-lo e aprender consigo preciosos saberes.

Aos meus pais e familiares, pelo apoio, amor e dedicação, que, mesmo de longe, sempre acompanharam, torceram e incentivaram minha caminhada artística e científica.

Por fim, o meu especialíssimo agradecimento, aos meus tesouros dados por Deus, a saber, minha querida esposa **Silvana** e meus estimados filhos, **Isabel, Daniel e Anabel** pela compreensão nos momentos de ausência, mas principalmente, pelo apoio, suporte emocional e incentivo nos meus estudos e pesquisa.

RESUMO

Este trabalho objetiva fornecer subsídios para uma maior compreensão dos elementos estruturais da Suíte para Órgão do Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”, opus 257 (1991) do compositor brasileiro Amaral Vieira e sua relação com o Oratório, do mesmo nome, opus 255a, através da análise relacionada com o texto e contexto do Oratório. A metodologia consiste no levantamento de informações a cerca da obra, questionário destinado ao compositor sobre o Oratório e *Suíte para Órgão*, identificação de aspectos retóricos e análise musical da obra observando a relação texto/música. Este trabalho poderá contribuir para uma melhor compreensão da *Suíte para Órgão* de Amaral Vieira através do aprofundamento de seu conteúdo musical aqui apresentado.

Palavras-chaves: Suíte para Órgão, As Sete Palavras de Cristo na Cruz, Oratório, Amaral Vieira, Análise, Retórica, Órgão.

ABSTRACT

This study investigates the context and relationship of the *Suite for Organ from the Oratory “The Seven Last Words of Christ on the Cross”*, opus 257 (1991) and the *Oratory* itself (opus 255a), both by the Brazilian composer Amaral Vieira, for a better understanding of its structural elements. The methodology includes the context of both works, a questionnaire directed to the composer, analysis of the *Suite*, and identification of rhetorical aspects as they pertain to the *Oratory*. This work may contribute to a better understanding of the *Suite for Organ* by Amaral Vieira through the musical content presented here.

Keywords: Suite for Organ, The Seven Last Words of Christ on the Cross, Oratory, Amaral Vieira, Analysis, Rhetoric, Organ.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do Manuscrito Oratório, Opus 255.	36
Figura 2 - Prólogo da <i>Suíte</i> , Opus 257,	45
Figura 3 – Prólogo, Polarização do sétimo grau, c. 7-8.	45
Figura 4 – Prólogo, c. 11-25.	46
Figura 5 – Prólogo, Anabasis, c. 14-15.....	47
Figura 6 – Prólogo, Anaphora, c. 19-20.	47
Figura 7 – Prólogo, c. 23-25.	48
Figura 8 – Prólogo, c. 38.....	49
Figura 9 – Meditação, c. 1-18.	51
Figura 10 - <i>Oratório</i> “Sete Palavras de Cristo”, c. 8-12.....	52
Figura 11 – Meditação, c. 19-38.	52
Figura 12 – Meditação, c. 13-18.	53
Figura 13 – Oratório, Terceira Palavra, c. 15-24.....	55
Figura 14 - <i>Suíte para Órgão</i> “Sete Palavras de Cristo”, c. 9-13.	56
Figura 15 – Fantasia Mística, c. 1-9.....	59
Figura 16 – Fantasia Mística, c.25-30.....	59
Figura 17 – Fantasia Mística, c. 40-45.....	60
Figura 18 - <i>Oratório</i> “Sete Palavras de Cristo”, da Quarta Palavra.....	63

Figura 19 – Evocação c. 43-54	64
Figura 20 – Evocação, c. 1-12, motivos extraídos do <i>Oratório</i>	64
Figura 21 - Quarta Palavra do <i>Oratório</i> , c. 28-32.....	65
Figura 22 – Evocação, c. 73-88, citação da Quarta Palavra.....	66
Figura 23 - Arioso, c. 16-30.	69
Figura 24 - Arioso, c. 1-15.	69
Figura 25 - Arioso, c. 31-43.	70
Figura 26 – Coral, c. 1-12.	72
Figura 27 - Coral, c. 13-28.	73
Figura 28 - Coral, c. 29-39.	74
Figura 29 – Coral, c. 40-45.	74
Figura 30 - Coral, c. 1-4.	75
Figura 31 – Coral, exemplo de Catabasis, c. 1-8.	77
Figura 32 – Coral, exemplo de Catabasis, c. 40-45.....	77
Figura 33 – Coral, exemplos de <i>mimeses</i> e <i>noemas</i> , c. 13-20.	78
Figura 34 – Prólogo - c. 31-34	83
Figura 35 – Meditação, c. 25-28.	83
Figura 36 – Interlúdio, c. 9-13.	83
Figura 37 – Fantasia Mística, c. 13-15.....	83
Figura 38 – Evocação, c. 37-42.	84

Figura 39 – Arioso, c. 31-36.....	84
Figura 40 – Coral, c. 1-3.	84
Figura 41 – Prólogo, c.1.....	84
Figura 42 – Meditação, c. 25-28.	85
Figura 43 – Interlúdio, c. 1-2.	85
Figura 44 – Fantasia Mística, c. 10-11.....	85
Figura 45 – Arioso, c. 1-2.....	85
Figura 46 – Coral, c. 1-2.	86
Figura 47 – Fantasia Mística, c. 13-15.....	86
Figura 48 – Prólogo, c. 16-19.....	86
Figura 49 – Meditação, c. 19-24.	87
Figura 50 – Interlúdio, c. 9-13.	87
Figura 51 – Fantasia Mística, c. 10-11.....	87
Figura 52 – Fantasia Mística, c. 40-42.....	87
Figura 53 – Evocação, c. 1-5.....	88
Figura 54 – Arioso, c. 1-4.....	88
Figura 55 – Coral, c. 1-4 (Pedaleira).....	88
Figura 56 – Polarização do sétimo grau, Prólogo, c. 6-8.	89
Figura 57 – Evocação, c. 1-7.	89
Figura 58 – Coral, c. 1 (Do# menor)	89

Figura 59 – Arioso, 18-21, Sincopes.....	91
Figura 60 – Evocação, c. 55 (Auge Melódico)	92
Figura 61 – Evocação, c. 1-7.....	92
Figura 62 – O <i>Cravo Bem Temperado I</i> de Bach (BWV 849), c. 1-9.	93
Figura 63 – <i>Podatus</i>	94
Figura 64 – <i>Torculous</i>	94
Figura 65 – Oratório, 1ª Edição.....	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura do Prólogo da Suíte para Órgão.....	44
Quadro 2 – Estrutura da Meditação da Suíte para Órgão.....	50
Quadro 3 – Estrutura do Interlúdio da Suíte para Órgão.	56
Quadro 4 – Estrutura da Fantasia Mística da Suíte para Órgão.	58
Quadro 5 – Estrutura da Evocação da Suíte para Órgão.	62
Quadro 6 – Estrutura do Arioso da Suíte para Órgão.	68
Quadro 7 – Estrutura do Coral da Suíte para Órgão.....	71

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tabela comparativa do Esboço da obra e sua 1ª edição.....	37
Tabela 2 - <i>Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”</i>	41
Tabela 3 – Partes retóricas da primeira edição do Oratório.....	81
Tabela 4 – Partes Retóricas da Suíte	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 – CONCEITOS SOBRE RETÓRICA	20
CAPÍTULO 2 – INFORMAÇÕES COMPOSICIONAIS	25
DO COMPOSITOR.....	25
DO ORATÓRIO	26
DA SUÍTE.....	38
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA SUÍTE PARA ÓRGÃO.....	43
PRIMEIRO MOVIMENTO: PRÓLOGO	43
SEGUNDO MOVIMENTO: MEDITAÇÃO	50
TERCEIRO MOVIMENTO: INTERLÚDIO	55
QUARTO MOVIMENTO: FANTASIA MÍSTICA	57
QUINTO MOVIMENTO: EVOCAÇÃO	62
SEXTO MOVIMENTO: ARIOSO	67
SÉTIMO MOVIMENTO: CORAL	71
CAPÍTULO 4 – DISCUSSÃO DOS DADOS	80
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

ANEXOS	103
ANEXO 1 - CARTA DE ALMEIDA PRADO PARA AMARAL VIEIRA	103
ANEXO 2 - ROTEIRO COMPOSICIONAL	105
ANEXO 3 - PARTITURA DO <i>VEXILLA REGIS PRODEUNT</i>	106
ANEXO 4 - GLOSSÁRIO DOS TERMOS RETÓRICOS	107
ANEXO 5 – QUESTIONÁRIO AO COMPOSITOR.....	113
ANEXO 6 – PARTITURA DA <i>SUÍTE</i> (EDIÇÃO DO ORGANISTA).....	118
ANEXO 7 – PARTITURA DO <i>ORATÓRIO</i> (1ª EDIÇÃO).....	138

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo fornecer, através de uma melhor compreensão musical, um embasamento necessário para o organista obter uma performance artisticamente relevante e consciente da *Suíte para Órgão do Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”*, opus 257 (1991) de Amaral Vieira e sua relação com o *Oratório*, opus 255a, do mesmo nome.

O meu interesse por esta pesquisa ocorreu em função da curiosidade em busca de maiores informações para uma execução mais consciente da obra. Estudei esta obra para meu segundo recital de mestrado e algumas perguntas me instigaram, como por exemplo: Qual a relação da Suíte com o seu Oratório? A Suíte se sustenta sem o Oratório? O que preciso evidenciar e salientar no discurso musical executando a Suíte? Quais os elementos estruturais, harmônicos, motivicos desta Suíte necessários identificar para uma execução relevante? Além destes questionamentos musicais, também me despertou o interesse o contexto litúrgico em que a peça está inserida, o qual me motivou a buscar mais informações quanto a esta relação.

Amaral Vieira é mais conhecido nacional e internacionalmente como pianista e compositor, independente das suas obras para órgão. No contexto da música brasileira, as investigações no campo organístico ainda são incipientes. Esta pesquisa justifica-se por buscar uma melhor compreensão do texto musical de uma obra brasileira para órgão (*Suíte para Órgão do Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”*, opus 257, de Amaral Vieira), visando fornecer subsídios para uma execução que podem levar a uma audição mais informada da obra. Sendo assim, esperamos colaborar na divulgação e execução do repertório brasileiro para órgão, bem como, estimular futuras composições.

A metodologia deste trabalho está apoiada em três partes:

- levantamento de informações históricas a cerca do contexto em que esta obra foi composta;

- elaboração de um questionário destinado ao compositor Amaral Vieira sobre o *Oratório e Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”*;
- análise musical da obra observando a relação texto e música.

O referencial teórico para este estudo será baseado em *Musica y Retórica em El Barroco*, de Rubén López Cano (2000), *Rhetoric and Fuge: an Analytical Application*, de Daniel Harrison (1990) e *Classical Rhetoric & Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* de George Kennedy (1999).

O presente trabalho divide-se da seguinte maneira:

- O Capítulo 1 será dedicado a conceitos sobre retórica;
- No Capítulo 2 traremos informações do compositor Amaral Vieira, bem como, informações a cerca do *Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* e da *Suíte para Órgão* do Oratório, do mesmo nome;
- Já no Capítulo 3 apresentaremos uma análise da cada movimento da *Suíte para Órgão*, enfatizando sua estrutura, motivos e elementos retóricos;
- O Capítulo 4 expõe a discussão dos dados da análise;
- A Conclusão inclui com comparações, observações, confrontações e principais destaques desta pesquisa.

CAPÍTULO 1 – CONCEITOS SOBRE RETÓRICA

Retórica é a arte da eloquência, de falar bem e argumentar, ou, a arte da palavra segundo J. George Buelow (1989, p. 793-803). A retórica nasceu no século V a.C., na Sicília e foi introduzida em Atenas pelo sofista Górgias, desenvolvendo-se nos círculos políticos e judiciais da Grécia antiga. Originalmente, visava persuadir uma audiência dos mais diversos assuntos, mas, acabou por se tornar sinônimo da arte de bem falar, o que opôs os sofistas ao filósofo Sócrates e seus discípulos. Aristóteles, na obra *Retórica* (2001), lançou as bases para sistematizar o seu estudo, identificando-a como um dos elementos chave da filosofia, junto com a lógica e a dialética. A retórica foi uma das três artes liberais ensinadas nas universidades da Idade Média, constituindo o *trivium*, junto com a lógica e a gramática. Até o século XIX foi uma parte central da educação ocidental, preenchendo a necessidade de treinar oradores e escritores para convencer audiências mediante argumentos.

Conforme Kofi Agawu, na Grécia antiga o conteúdo de “música e linguagem” estava dentro de um simples termo - *musike* ou *trivium* (Gramática-Retórica-Música) o qual observamos a preocupação com a expressividade humana em sua plenitude, ou seja, escrita, intenção sonora da escrita e o som puro. (AGAWU, 2009). Com o passar dos anos, essa relação entre música e texto, conforme as culturas, países e contextos históricos, ora aproximou ora se afastou. Neste trabalho elucidamos e observamos alguns pontos referentes a esta proximidade destas três áreas do conhecimento na sua plenitude – *Musike*.

A retórica apela à audiência em três frentes: *logos*¹, *pathos*² e *ethos*³. A elaboração do discurso e sua exposição exigem atenção à cinco dimensões

¹ **Logos** – Do grego *lógos*, significa linguagem, proposição, definição; palavra; noção, razão; senso comum; motivo; juízo, opinião; estima, valor que se dá a uma coisa; explicação; e a razão divina. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

² **Pathos** – Qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística (e, p.ext., em fatos, circunstâncias, pessoas) que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética. Especialmente na antiga arte grega, qualidade do que é transiente ou emocional. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

que se complementam (os cinco cânones ou momentos da retórica)⁴: *inventio* ou invenção, a escolha dos conteúdos do discurso; *dispositio* ou disposição, organização dos conteúdos num todo estruturado; *elocutio* ou elocução, a expressão adequada dos conteúdos; *memoria*, a memorização do discurso e *pronuntiatio* ou ação, sobre a declamação do discurso, onde a modulação da voz e gestos devem estar em consonância com o conteúdo.

Situando o período de formação do sistema retórico, no qual houve o estabelecimento de seus princípios teóricos fundamentais, Cano (2000) menciona os principais autores responsáveis por essa sistematização e suas respectivas obras:

- Aristóteles (384-322 a.C.): *Poética, Retórica*; Vol. 6 - Nº 1 – 2001;
- Cícero (106-43 a.C.): *De Inventione, De Oratore, De Optimo Genere, Oratorum, Partitiones oratoriae, Orador, Topica*;
- Quintiliano (35-aprox. 100 d.C.): *Institutio Oratoria*;

Segundo estes autores, “o sistema retórico é composto por cinco partes: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Pronuntiatio*” (CANO, 2000, p. 20). Todas, com exceção da *memoria*, foram aplicadas à música. De acordo com Cano, o sistema retórico-musical se preocupa com os afetos em cada uma de suas fases, as quais se encontram descritas a seguir:

Inventio – Descobrimto ou invenção das ideias e argumentos que sustentarão o discurso. Anteriormente à *inventio* analisam-se a origem e o funcionamento de cada afeto, bem como as possibilidades de serem representados musicalmente. *Dispositio* – Distribuição das ideias e argumentos ao longo do discurso, de forma apropriada e eficaz. Na *dispositio* são estabelecidos o momento e a maneira de intervenção de cada tipo de afeto, de acordo com sua intensidade. *Elocutio* – Verbalização das ideias já determinadas e distribuídas. Na *decoratio*, parte da *elocutio*, são estabelecidas as figuras retórico-musicais apropriadas

³ **Ethos** – Conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região. Na antropologia, reunião de traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura; personalidade de base. Conjunto de valores que permeiam e influenciam uma determinada manifestação (obra, teoria, escola etc.) artística, científica ou filosófica. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

⁴ CANO, Rubén López. **Música y Retórica em el Barroco**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

para a representação de um afeto determinado. *Pronuntiatio* – Execução do discurso. Na *pronuntiatio* é aconselhado ao intérprete que, no momento da execução do discurso musical, deixe-se levar pela mesma paixão contida na música, pois somente assim ele será capaz de despertar o mesmo afeto no público (CANO, 2000, p. 20).

Com relação à *dispositio*, de acordo com Cano (2000, p. 82), há seis momentos principais no desenvolvimento do discurso retórico:

Exordium – Trata-se da introdução ao discurso, onde se prepara o ouvinte para o tema que será abordado. O *exordium* compreende dois momentos: *captatio benevolentiae* – que tem como objetivo seduzir e ganhar a confiança do ouvinte – e *partitio* – que anuncia propriamente o conteúdo, organização e plano conforme os quais o discurso será desenvolvido. *Narratio* – Consiste em um relato, uma narração dos fatos, e funciona como uma preparação para a argumentação. Uma boa *narratio* deve ser objetiva, clara, breve e, principalmente, verossímil. *Propositio* – É o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso. *Confutatio* – Trata-se da argumentação, onde se apresentam os argumentos que confirmam determinado ponto de vista e se refutam aqueles que o contradizem. A *confutatio* caracteriza-se por incluir um grande número de ideias contrárias entre si. *Confirmatio* – Consiste na volta à tese fundamental. Após a argumentação há uma reexposição do ponto de vista original, porém agora com uma maior carga afetiva. *Peroratio* – É o epílogo do discurso, onde se resume e enfatiza o que já foi exposto ou se anuncia algum tipo de conclusão (CANO, 2000, p. 35-49).

Cano salienta que a

dispositio não é um esquema formal pré-estabelecido que divide o discurso em partes bem delimitadas. Todas as seções podem ser omitidas, mudar de posição, fundir-se, subdividir-se ou modificar-se tanto quanto o discurso exija (Cano 2000, p. 85).

O autor ressalta que a *dispositio* deve ser entendida como uma infraestrutura que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico, e que se relaciona diretamente com o discurso musical em ação.

Na *decoratio*, conjunto de figuras retóricas e parte da *elocutio*, Cano afirma que se trata do tópico mais conhecido e estudado da retórica (2000, p. 101). De acordo com o autor, a figura retórica é uma operação que desvia uma expressão verbal, literária ou musical do uso gramatical comum. Portanto, trata-se de um processo de transgressão à regra, no qual, em determinado contexto, a forma “correta” de expressão dá lugar a outra de caráter inesperado e inusitado que modifica notavelmente o aspecto do discurso e o efeito que este produz no ouvinte.

As figuras retórico-musicais incluem uma grande quantidade de eventos musicais como repetições, imitações, acordes, contrastes, interrupções, modificações de registro, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, modos, etc., que, em determinado contexto, são percebidos como desvios ou alterações da gramática musical (CANO, 2000, p. 109).

Harrison propõe que “retórica é primeiramente o significado da persuasão, e que música está mais relacionada com a oratória” (HARRISON, 1990, p. 3). A última proposição fundamenta-se nos conceitos de George Kennedy (1999), o qual faz uma distinção entre a retórica da persuasão e a retórica de função literária, denominando-as, respectivamente, de primeira e segunda retórica:

A **primeira retórica** é a concepção da retórica como esta foi entendida pelos gregos quando a arte foi, como afirmaram, ‘inventada’ no século V a.C. Retórica era, fundamentalmente, uma arte de persuasão, inicialmente usada na vida civil, sendo basicamente oral. A primeira retórica envolve um ato de enunciação numa ocasião específica; por si só é um ato e não um texto, apesar da enunciação pode ser tratada como texto posteriormente [...] A **segunda retórica**, por outro lado, refere-se a técnicas retóricas como foram encontradas no discurso, literatura e formas de arte quando estas técnicas não foram usadas com um propósito oral de persuasão. Na retórica secundária, a oratória não possui uma importância central; este papel é realizado pelo próprio texto. Manifestações mais frequentes da retórica secundária incluem clichês e figuras de linguagem em obras escritas. Boa parte das artes literárias e do discurso informal é decorada com a retórica secundária que pode ser um maneirismo do período histórico no

qual foi composta. A retórica secundária contribui para o propósito do orador ou escritor, mas indiretamente ou em um nível secundário (KENNEDY, 1999, p. 2-3).

A retórica primária determina a ação persuasiva no discurso, enquanto a retórica secundária refere-se à maneira como esta ação está expressa textualmente.

O presente trabalho enfocará apenas o *dispositio*.

CAPÍTULO 2 – INFORMAÇÕES COMPOSICIONAIS

DO COMPOSITOR

José Carlos do AMARAL VIEIRA nasceu em São Paulo em 1952. Sua facilidade ao piano foi logo reconhecida pelos pais quando o incentivaram a iniciar aulas aos seis anos de idade. Estudou piano e composição no Brasil, França, Alemanha e Inglaterra sob a orientação de renomados professores, dentre eles, Souza Lima, Artur Hartmann, Olivier Messiaen, Konrad Lechner, Carl Seemann e Louis Kentner. Além de pianista, compositor, musicólogo e professor, Amaral Vieira é membro da Academia Brasileira de Música e possui uma vasta discografia, na qual estão registrados os seus trabalhos como intérprete e compositor. Compôs mais de quatrocentas obras para orquestra, música de câmara, piano e voz. Recebeu vários prêmios como pianista e compositor em reconhecimento ao seu trabalho artístico no Brasil e no exterior.⁵

Dentre suas composições para órgão solo, registradas no seu catálogo completo constam nove obras:

- *Fantasia*, opus 186 (1984);
- *Prólogo, Fuga e Final*, opus 193 (1984);
- *Introito*, opus 195 (1984);
- *Toccata*, opus 208 (1986);
- *Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”*, opus 257 (1991);
- *Elegia*, opus 277 (1996/1997);
- *Andante Misterioso*, opus 283 (1997);
- *Suíte para Órgão para Órgão*, opus 292 (1998) e
- *Sinfonietta*, opus 318 (2005).

⁵ KERR, Dorotéa Machado. *Catálogo de obras solos para órgão de compositores brasileiros*. Instituto de Artes/UNESP, 1999.

DO ORATÓRIO

O *Oratório*⁶ “*Sete Palavras de Cristo na Cruz*”, opus 255a de 1991, obra de grande envergadura, foi composto para barítono, coro misto e órgão e posteriormente arranjado para orquestra de cordas, com aproximadamente cinquenta minutos de duração. A obra foi escrita em 1991, por encomenda da Catedral da Sé de São Paulo. A motivação para sua composição partiu do maestro Silvio Baccarelli, o qual Amaral Vieira comentou:

Foi uma sugestão do Maestro Silvio Baccarelli, que estreou diversas obras sacras de minha autoria (entre elas, o *Te Deum* opus 181, a *Missa pro defunctis* opus 187, a *Missa Jubilei* opus 198, o *Requiem in memoriam* opus 203 e o *Stabat Mater* opus 240). O Maestro Baccarelli havia sugerido que eu compusesse obras sacras para as principais datas da Semana Santa. Inicialmente, o Maestro tinha em mente a seguinte trilogia: “*Stabat Mater*”, “*Sete Palavras de Cristo na Cruz*” e uma “*Missa para o Domingo de Páscoa*”. Tendo já composto um “*Stabat Mater*” em 1988/89, dediquei-me em 1991 à composição do *Oratório* “*Sete Palavras de Cristo na Cruz*”, com o intuito de avançar mais um passo na criação de obras sacras relacionadas com a Semana Santa.⁷

Esta trilogia foi completada em 2010. A empresa São Paulo Turismo, entidade vinculada à Prefeitura Municipal de São Paulo, encomendou a composição da *Missa para o Domingo de Páscoa* intitulada de “*Missa Paschalis*” opus 328⁸ para coro e orquestra. Esta obra estreou na Catedral da Sé de São Paulo/SP no Domingo de Páscoa em 24/04/2011 com Voz Ativa Madrigal e orquestra sob a regência de Naomi Munakata⁹.

O *Oratório* foi dedicado ao compositor Almeida Prado, com quem Amaral Vieira tinha proximidade pessoal e profissional através da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Ele explica o motivo da dedicatória:

⁶ *Oratório* - composição ou poema de caráter dramático. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

⁷ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor deste trabalho, 16 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

⁸ AMARAL VIEIRA. *Catálogo completo de composições*, São Paulo, s.d.

⁹ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 24 de fevereiro de 2013, São Paulo/SP – Canoas/RS.

Eu sempre tive excelente relacionamento pessoal e profissional com o compositor Almeida Prado. No período em que fui Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (de 1998 a 2001), pudemos conviver mais estreitamente, o que foi para mim uma experiência muito prazerosa e enriquecedora. Quando o meu *Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* foi estreado em 1991, a Rádio Cultura FM de São Paulo gravou o concerto, que foi transmitido nos anos seguintes diversas vezes pela emissora paulista. Fiquei sabendo através de amigos que Almeida Prado escutou uma dessas transmissões e que havia se referido de modo muito elogioso à obra, que o havia tocado de modo muito particular. Em 1999, o *Oratório* foi apresentado novamente em São Paulo, na Igreja São Luís Gonzaga e Almeida Prado me disse, em telefonema, que gostaria de comparecer a este concerto, tecendo grandes elogios à composição. Foi quando decidi dedicar a obra ao grande compositor e amigo, mas não revelei a ele a minha intenção. Fiz chegar às suas mãos, alguns meses mais tarde, a partitura com a minha dedicatória.¹⁰

Uma característica em Amaral Vieira é a proximidade com a música coral e religiosa. Apesar de sua formação católica sua experiência artística o levou também para a igreja protestante:

A grande maioria das minhas obras para coro reporta-se à tradição católica latina, ainda que alguns trabalhos estejam mais alinhados com a tradição protestante, como é o caso do *Oratório Sete Palavras de Cristo na Cruz*, op. 255. (...) Creio que minha formação religiosa conduziu-me de modo natural para o universo da música de inspiração religiosa do Cristianismo. Tive uma formação católica, mais por influência materna, uma vez que meu pai era agnóstico e não era filiado a nenhum credo religioso. Cronologicamente, a passagem da minha infância para a adolescência coincidiu com as mudanças levadas a efeito na Igreja Católica pelo Concílio Vaticano II (1962–1965). Foi um momento de mudanças rápidas e o Coral Polifônico da Paróquia Nossa Senhora do Rosário (também conhecida como Igreja de São Camilo) abandonou as missas e motetos de Perosi e Franceschini, passando para um repertório de transição, no qual foram incluídos arranjos de melodias da música

¹⁰ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 16 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS. A correspondência em agradecimento a esta carta realizada por Almeida Prado encontra-se no Anexo 1.

folclórica brasileira, com letras adaptadas às novas normas. O resultado, como não poderia deixar de ser, foi desastroso. Nesse contexto, uma pá de cal foi posta sobre a música religiosa. Essa constatação deve ter despertado em mim a consciência de que não somente era importante salvaguardar o riquíssimo patrimônio da música religiosa/sacra do passado, como também dedicar especial empenho na criação de novas obras neste gênero.¹¹

Esta obra versa sobre os momentos da crucificação de Jesus descritas nos evangelhos onde o próprio Cristo expressa algumas frases em certas circunstâncias, as quais, tradicionalmente, chamam-se de “Palavras”. Nos evangelhos, são “sete frases” ou “sete manifestações” que, artística e culturalmente, os compositores tratam como “Sete Palavras”. O compositor selecionou os momentos dos quatro evangelistas bíblicos, na versão da Bíblia de Jerusalém¹², como vemos na descrição abaixo:

As sete breves frases que teriam sido pronunciadas por Jesus durante sua crucificação, de acordo com a tradição, variam em ordem e expressão entre os diversos Evangelhos, sendo que o conjunto completo não é encontrado em nenhum deles. As três primeiras Palavras foram proferidas durante as três primeiras horas da crucificação. As outras quatro, foram pronunciadas em rápida sucessão nos momentos finais de sua agonia.¹³

Seguem os versículos bíblicos referentes às “Sete Palavras de Cristo na cruz” cujo compositor Amaral Vieira utilizou como esqueleto composicional da obra em questão na versão da Bíblia de Jerusalém.

1ª Palavra: (Lc 23, 33-34) “Chegando ao lugar chamado Calvário, lá o crucificaram, bem como aos malfeitores, um à direita e outro à esquerda. Jesus dizia: PAI, PERDOA-LHES: NÃO SABEM O QUE FAZEM.

2ª Palavra: (Lc 23, 39-43) “Um dos malfeitores suspensos à cruz o insultava, dizendo: “Não és tu o messias? Salva-te a ti mesmo e a nós. “Mas o

¹¹ SILVA, Vladimir; VIEIRA, Amaral. Entrevista com o compositor Amaral Vieira. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 8-15, dez. 2007.

¹² Versão da bíblia baseado na *Vulgata* (Bíblia em latim) que é a tradução latina da Bíblia feita por são Jerônimo (340-420). O nome *Vulgata* é decorrente da frase *vulgata editio* (edição para o povo).

¹³ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 17 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

outro, tomando a palavra o repreendia: “Nem sequer temas a Deus, estando na mesma condenação? Quanto a nós é de justiça, estamos pagando por nossos atos; mas ele não fez nenhum mal. “E acrescentou: “Jesus, lembra-te de mim, quando vieres com o teu reino. “E acrescentou: **EM VERDADE, EU TE DIGO, HOJE ESTARÁS COMIGO NO PARAÍSO.**”

3ª Palavra: (Jo 19. 25-27) “Perto da cruz de Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Cléopas e Maria Madalena. Jesus, então, vendo a sua mãe e, perto dela o discípulo a quem amava, disse a sua mãe: “**MULHER, EIS O TEU FILHO!**” “Depois disse ao discípulo: “**EIS AÍ A TUA MÃE!**”

4ª, . Palavra: (Mt 27.45-46) “Desde a hora sexta até a hora nona, houve treva em toda a terra. Lá, pela hora nona, Jesus deu um grande grito: **ELI, ELI LÁMA SABACTHANI?**”, isto é, **DEUS MEU, DEUS MEU, POR QUE ME ABANDONASTE?**”

4ª . Palavra: (Mc 15.33-34) “À hora sexta, houve treva em toda a terra até a hora nona, Jesus deu um grande grito, dizendo: **ELOI, ELOI, LÁMA SABACTHANI?** que traduzido, significa: **DEUS MEU, DEUS MEU, POR QUE ME ABANDONASTE?**”

5ª Palavra: (Jo 19.28) “Depois, sabendo que tudo estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: “**TENHO SEDE!**”

6ª Palavra: (Jo 19.29-30) “Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre numa vara de hissopo, levaram-na a sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse: “**ESTÁ CONSUMADO.**”

7ª Palavra: (Lc 23.44-46) “Era mais ou menos a hora sexta quando houve treva sobre a terra inteira até a hora nona, tendo desaparecido o sol. O véu do santuário rasgou-se ao meio e Jesus deu um grande grito: “**PAI, EM TUAS MÃOS ENTREGO O MEU ESPIRITO.**” Dizendo isso, expirou.¹⁴

Como os quatro evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João) abordam as palavras de Cristo na cruz com ênfases distintas, Amaral Vieira comenta por que escolheu alguns trechos de cada um:

Para a composição do meu *Oratório*, escolhi as Sete Palavras a partir dos seguintes Evangelhos: Primeira palavra: "Pai, perdoa-lhes, não sabem o

¹⁴ Vide a cópia digitalizada deste roteiro utilizado por Vieira no Anexo 2.

que fazem." (Lucas, 23:34). Segunda palavra: "Em verdade eu te digo hoje estarás comigo no Paraíso." (Lucas 23:43). Terceira palavra: "Mulher, eis o teu filho; eis aí a tua mãe." (João 19:26-27). Quarta palavra: "Eli, Eli, lama sabachani! (Deus, meu Deus, por que me abandonaste?)" (Mateus 27:46 e Marcos 15:34). Quinta palavra: "Tenho sede". (João 19:28). Sexta palavra "Está consumado" (João 19:30). Sétima palavra: "Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito". (Lucas 23 46). As narrativas que precedem ou sucedem as Palavras têm como base os Evangelhos de Lucas e João. A primeira entrada do coro (Sete Palavras de Cristo na Cruz) tem função de "incipit". Anunciam o relato dos momentos finais da vida de Cristo. Utilizei na conclusão do *Oratório* o hino "Vexilla Regis prodeunt" (Avançam os estandartes do Rei), atribuído a Venancio Fortunato (530-609), Bispo de Poitiers.¹⁵

O final do *Oratório* é concluído com o *Vexilla Regis Prodeunt* traduzido como "Os Estandartes do Rei avançam" (Hino da Semana Santa) composto por São Venâncio Fortunato (530-609), bispo de Poitiers, a pedido de sua rainha-mãe, da dinastia merovíngia Clotário I (498-561), Santa Radegunda (HERBERMANN, 1913). Foi entoado pela primeira vez no dia 19 de novembro de 569 durante uma procissão ao mosteiro de Santa Cruz em Poitiers, França. Este texto comemora o Rei Jesus Cristo que avança rumo a Jerusalém para vencer o pecado e nos remir. Jesus segue precedido de seus anjos numa marcha triunfal que culminará no alto do Calvário, morrendo na cruz, o estandarte de todos os verdadeiros cristãos. Sobre isto o compositor acrescenta:

Santa Radegunda fundou, após a morte do marido, o mosteiro da Santa Cruz [em Poitiers, França]. Conta-se que ela teria recebido do imperador bizantino Justino II (c.520-578) e de sua esposa Sofia um fragmento da verdadeira Cruz de Cristo. Santa Radegunda solicitou ao bispo Venâncio Fortunato, conhecido por suas virtudes poéticas, que criasse um hino para ser cantado durante a translação da relíquia da verdadeira Cruz até o altar-mor.¹⁶

¹⁵ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 17 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

¹⁶ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 9 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

O hino¹⁷, original do *Liber Usualis*¹⁸, comemora a entrada de Cristo em Jerusalém, cidade onde Ele vencerá o pecado e redimirá a humanidade. O compositor acrescenta:

Do hino de Venancio Fortunato, musiquei somente duas estâncias:

1. Vexilla Regis prodeunt: Fulget Crucis mysterium,

Quae vita mortem pertulit, et morte vitam protulit.

2. O Cruce ave, spes unica, hoc Passionis tempore!

Piis adauge gratiam, reisque dele crimina.

Avançam os estandartes do Rei: O mistério da Cruz ilumina o mundo.

Na cruz, a Vida sustou a morte, e na Cruz a morte fez surgir a vida.

Salve, ó Cruz, doce esperança, concede aos réus remissão;

Dá-nos o fruto da graça, que floresceu na Paixão [tradução enviada pelo compositor]. O Papa Urbano VIII (1568-1623) introduziu “Vexilla Regis Prodeunt” no culto da Igreja Católica, e o hino foi acrescentado ao Gradual do Vaticano que colige os cânticos gregorianos em sua forma original.¹⁹

O uso litúrgico católico comum deste hino é no Domingo da Paixão ou Domingo de Ramos quando o Santíssimo Sacramento é levado em procissão a partir do repositório²⁰ para o altar-mor²¹. Este hino tem importância histórica por se tratar de um dos mais antigos hinos cristãos que foram preservados. Comenta Vieira:

No meu *Oratório*, “Vexilla Regis prodeunt” representa o epílogo da composição. Após as “Sete Palavras de Cristo na Cruz”, este hino conclui a obra de modo atemporal, recordando a triunfante procissão do ano de 569, dos muros de Poitiers até o mosteiro da Santa Cruz, com a participação de bispos e príncipes, e com a pompa e a grandiosidade de uma grande celebração religiosa. Gounod utilizou também este canto gregoriano como tema da “Marcha para o Calvário”, no seu *Oratório*

¹⁷ Consulte a partitura do hino original no Anexo 3.

¹⁸ *Liber usualis Missae et officii no 780*. 1951, p. 575-576 – é o livro que reúne os cantos gregorianos usados nas missas e ofícios litúrgicos da igreja católica.

¹⁹ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 9 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

²⁰ *Repositório* – lugar onde se guarda a hóstia. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, Versão 1.0, 2001).

²¹ *Altar-mor* - Altar principal nas igrejas cristãs.

"Redemption". Neste trecho o coro canta a melodia primeiramente de modo bem lento e suave e mais tarde, em grande expansão sonora.²²

Este *Oratório* caracteriza-se especialmente por ter intermitências organísticas. Cada "Palavra de Cristo" é precedida ou seguida de um interlúdio de órgão, estimulando a reflexão pelo sofrimento de Cristo. Elucida o compositor:

Ao esboçar a estrutura do *Oratório*, ocorreu-me intercalar as "Palavras de Cristo" com movimentos organísticos, cuja função seria a de oferecer a possibilidade de uma meditação sobre a Palavra apresentada ou então preparatória para a Palavra seguinte. [...] A relação dos movimentos organísticos com o texto e palavras do *Oratório* é de natureza complementar. Esses trechos instrumentais, de caráter muito variado, promovem a integração dos movimentos cantados. [...] São ora reflexivos (ou seja, reativos à impressão emocional causada pelo movimento anterior), ora antecipatórios à próxima Palavra.²³

Conforme mencionado na Introdução, "o sistema retórico é composto por cinco partes: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Pronuntiatio*". No que tange a compreensão do discurso musical, através da retórica, a *dispositio* se caracteriza como um "procedimento intelectual e de grande capacidade expressiva" (BUTLER, 1977, p. 50). O sistema retórico-musical se preocupa com os afetos em cada uma de suas fases e na *dispositio* são estabelecidos o momento e a maneira de intervenção de cada tipo de afeto.

O texto do *Oratório* apoia-se nestes elementos retóricos: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio* e *peroratio*. Segue a divisão do texto do *Oratório*²⁴:

O *exordium* é um anúncio do que vai acontecer definido pela frase: "Sete palavras de Cristo na cruz".

(*Introdução*) - Sete palavras de Cristo na cruz.²⁵

²² AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 9 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

²³ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 21 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

²⁴ O texto destacado em itálico negrito são palavras de Cristo.

O *narratio* e *propositio* são o conteúdo propriamente dito, neste caso, as narrativas textuais culminando nas palavras de Cristo.

(*Primeira Palavra*) - Chegando ao lugar chamado Calvário lá o crucificaram (lá o crucificaram), lá o crucificaram bem como aos malfeitores um à direita e outro à esquerda. Jesus dizia ***Pai, perdoa-lhes não sabem o que fazem. Pai (Pai) perdoa-lhes não sabem o que fazem.***

(*Segunda Palavra*) - Um dos malfeitores suspensos à cruz o insultava dizendo não és Tu o Messias? Salvas a Ti mesmo e a nós. Mas o outro tomando a palavra o repreendia: Quer temas a Deus estando na mesma condenação. Quanto a nós é de justiça estamos pagando por nossos atos mas Ele não fez nenhum mal. Quanto a nós de justiça estamos pagando por nossos atos mas Ele não fez nenhum mal mas Ele não fez nenhum mal. E acrescentou: Jesus lembra-te de mim quando vieres com teu Reino. ***Em verdade eu te digo hoje estarás comigo no Paraíso. Em verdade eu te digo hoje mesmo estarás comigo no Paraíso.***

(*Terceira Palavra*) - Perto da Cruz de Jesus permaneciam de pé, sua mãe a irmã de sua mãe, Maria mulher de Cleófas, e Maria madalena. Jesus então vendo sua mãe, e perto dela o discípulo a quem amava disse à sua mãe: ***Mulher eis o teu Filho.*** Depois disse ao discípulo: ***Eis a tua Mãe.***

(*Quarta Palavra*) - Desde a hora sexta até a hora nona houve treva em toda a terra, houve treva em toda a terra, Lá pela hora nona Jesus deu um grande grito: ***Eli! Eli! Lamma Sabacthani!*** Isto é: ***Deus meu, Deus meu, porque me abandonaste?***

(*Quinta Palavra*) - Depois sabendo Jesus que tudo estava consumado, disse para que se cumprisse a Escritura até o fim: ***Tenho sede. Tenho sede.***

(*Sexta Palavra*) - Estava ali um vaso cheio de vinagre, fixando então uma esponja embebida de vinagre numa vara de hissopo, levaram-na à sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre disse, disse, disse, disse: ***Está consumado.***

(*Sétima Palavra*) - *Lacrimosa dies illa Qua resurget ex favilla. Pie Jesu Domine dona eis requiem. Amen.* Era já mais ou menos a hora sexta quando houve treva sobre a terra inteira até a hora nona tendo desaparecido o sol o véu do Santuário resgou-se ao meio e Jesus deu um

²⁵ Texto em português extraído, *ipsis literis*, do *Oratório* “Sete Palavras de Cristo na cruz”, opus 255, de 1991.

grande grito: *Pai em Tuas mãos entrego o meu espírito*. Dizendo isto expirou ah! Expirou ah!.²⁶

O *confirmatio* consiste no fechamento do *narratio* e *propositio*, conduzindo o ouvinte ao fechamento da ideia, história ou parte. Esta frase conclusiva é parte da Sétima Palavra evidenciando que até este momento se encontra o relato. Observa-se, textualmente, que faz parte da Sétima Palavra, nos induzindo a pensar que pertence à narrativa principal. Porém, melódica e harmonicamente, nos reporta ao chamamento ou ao *exordium*, evidenciando o caráter conclusivo do *confirmatio*.

(Conclusão) – Foram estas as Sete Palavras de Cristo na Cruz.²⁷

O *peroratio* funciona como epílogo do que foi apresentado, resumindo e destacando a essência do que foi realizado, como o próprio Vieira menciona: “Cristo enfrentou os sofrimentos com uma indescritível dignidade”²⁸, sendo esta a essência do *Oratório*. Isto é confirmado através do canto gregoriano do *Liber Usualis*²⁹ - *Vexilla Regis Prodeunt*, para o Domingo de Ramos (Entrada Triunfal de Jesus em Jerusalém), destacando que o Rei Jesus avança para o seu sofrimento indescritível e digno, porém vitorioso. E não há nada que se possa fazer. É uma jornada humanamente impossível, solitária, única, santa e divina.

*Vexilla regis prodeunt fulget Crucis mysterium.
Qua vita mortem pertulit et morte vitam protulit.
O Cruce ave spes unica, Hoc Passionis tempore
Pis adauge gratiam. Reisque dele crimina. Amen.*

Avançam os estandartes do Rei: O mistério da Cruz ilumina o mundo.
Na cruz, a Vida sustou a morte, e na Cruz a morte fez surgir a vida.
Salve, ó Cruz, doce esperança, concede aos réus remissão;
Dá-nos o fruto da graça, que floresceu na Paixão.

²⁶ Texto em português extraído, *ipsis literis*, do *Oratório* “Sete Palavras de Cristo na cruz”, opus 255, de 1991.

²⁷ Texto em português extraído, *ipsis literis*, do *Oratório* “Sete Palavras de Cristo na cruz”, opus 255, de 1991.

²⁸ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 19 de Dezembro de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

²⁹ *Liber Usualis Missae et officii no 780*, 1951, p. 575-476.

[Tradução enviada pelo compositor]

A *via crucis* ou *via sacra*, tradicional e historicamente faz parte da vida da Igreja Cristã³⁰. Em muitas igrejas os estágios do sofrimento de Cristo até o calvário são expressos em pinturas ou vitrais. Nas artes cênicas, em algumas paróquias, anualmente é interpretado o sofrimento de Cristo. É comum haver meditações baseadas nas estações da *via crucis*. Sacerdotes cristãos promovem estudos bíblicos em reuniões, celebrações com arte e beleza na Quaresma, baseados nos temas deste “caminho” até a cruz. É um momento de reflexão a partir do exposto e, Amaral Vieira, evidentemente, segue esta ideia expondo as “palavras de Cristo” através do coro e solista, colocando intermitências instrumentais ou intervenções solistas, propiciando a reflexão (THURSTON, 1984). Quanto à disposição, assim como o povo percorre os vitrais da *via crucis* e medita entre uma estação e outra, da mesma forma, Vieira nos apresenta as “Palavras de Cristo” com essas intermitências ou intervenções instrumentais. Sua intenção surge desde o esboço de trabalho, com alterações no título, como consta na Figura 1 da primeira edição do *Oratório* de 1991.

³⁰ *Via Crucis ou Via Sacra* – Do latim, literalmente, o Caminho da Cruz. É o relato, através das artes, do caminho da paixão de Cristo desde o Getsemani até ao Calvário. Via Crúcis (do latim *Via Crucis*, "caminho da cruz") é o trajeto seguido por Jesus carregando a cruz, que vai do Pretório até o Calvário. O exercício da Via Sacra, como também é chamada, consiste em que os fiéis percorram mentalmente a caminhada de Jesus a carregar a Cruz desde o Pretório de Pilatos até o monte Calvário, meditando simultaneamente à Paixão de Cristo. Tal exercício, muito usual no tempo da Quaresma, teve origem na época das Cruzadas (do século XI ao século XIII): os fiéis que então percorriam na Terra Santa os lugares sagrados da Paixão de Cristo, quiseram reproduzir no Ocidente a peregrinação feita ao longo da Via Dolorosa em Jerusalém. O número de estações, passos ou etapas dessa caminhada foi sendo definido paulatinamente, chegando à forma atual, de quatorze estações, no século XVI. (THURSTON, Herbert. *The Stations of the Cross*. Burns&Gates, London, 1984).

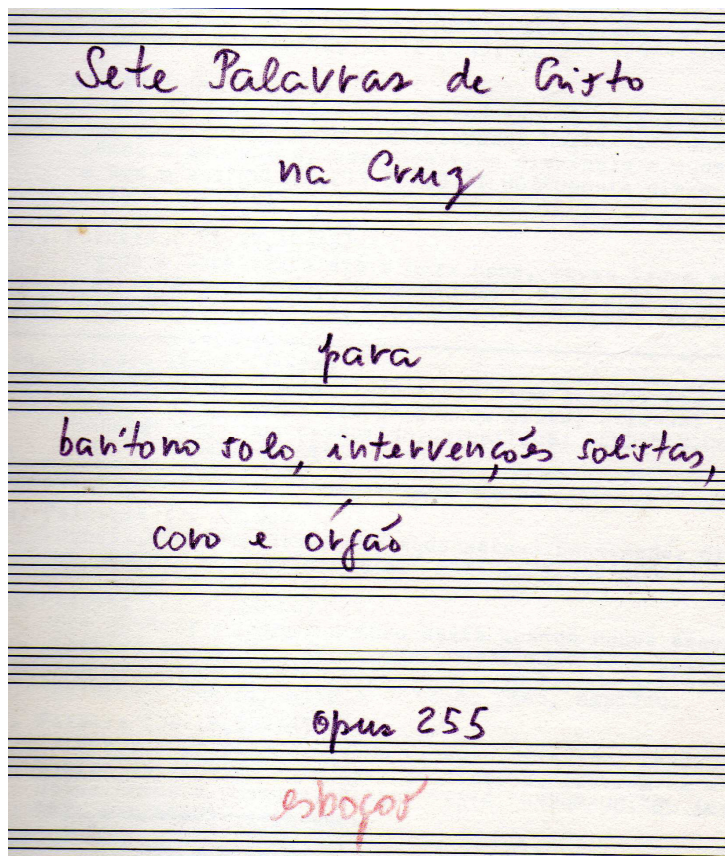


Figura 1 - Capa do Manuscrito Oratório "Sete Palavras de Cristo na cruz", Opus 255.

Como mencionado, a *Suíte para Órgão* é formada pelas partes instrumentais organísticas do *Oratório*. Pretendemos, inicialmente, analisar e ponderar os títulos, os andamentos e caráter dos movimentos que a compõem.

A partir do esboço percebemos que os títulos dos movimentos da *Suíte para Órgão* estavam em formação, tanto que uma grande parte deles consta "meditação" e, em alguns casos, apenas o andamento desta intermitência ou interlúdio instrumental.

Para entendermos como Amaral Vieira chegou aos movimentos da *Suíte para Órgão* é importante compararmos o primeiro esboço do *Oratório* com a sua primeira edição. No quadro abaixo estas diferenças estão indicadas em destaque:

<u>Parte Retórica</u>	<u>Esboço da obra</u>	<u>Primeira Edição</u>
<i>Exordium</i>	<i>Introdução</i>	<i>Introdução (Andante lugubre)</i>
<i>Exordium</i>	<i>Andante molto legato</i>	<i>Prólogo (Andante molto legato)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Primeira Palavra	Primeira Palavra (Andante mosso)
<i>Narratio e Propositio</i>	<i>Meditação</i>	<i>Meditação (Tranquilo)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Segunda Palavra (Marcato)	Segunda Palavra (Marcato)
<i>Narratio e Propositio</i>	<i>Meditação</i>	<i>Interlúdio (Com intimo sentimento)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Terceira Palavra (Andante calmo)	Terceira Palavra (Moderato)
<i>Narratio e Propositio</i>	<i>Meditação</i>	<i>Fantasia Mística (In stilo serio)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Quarta Palavra (Andante calmo)	Quarta Palavra (Andante pietoso e calmo)
<i>Narratio e Propositio</i>	<i>Andantino</i>	<i>Evocação (Andantino tranquillo)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Quinta Palavra (Poco allegro, misterioso)	Quinta Palavra (Poco allegro, misterioso e inquieto)
<i>Narratio e Propositio</i>	<i>Meditação entre a 5ª e 6ª palavras</i>	<i>Arioso (Andantemente, lamentoso)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Sexta Palavra (Deciso e marcato)	Sexta Palavra (Deciso e marcato)
<i>Narratio e Propositio</i>	<i>Coral (entre as palavras 6 e 7)</i>	<i>Coral (Andante sostenuto, nobilmente)</i>
<i>Narratio e Propositio</i>	Sétima Palavra (Tranquilo)	Sétima Palavra (Tranquilo e declamato)
<i>Confirmatio</i>	<i>Come prima (Finalização da introdução)</i>	<i>Narrante</i>
<i>Confirmatio</i>	<i>Andante molto legato</i>	<i>Elegia³¹ Final (Andante religioso, molto legato)</i>
<i>Peroratio</i>	Hino "Vixilla Regis Prodeunt" (Deciso)	Hino "Vexilla Regis Prodeunt" (Misurato, com elevato entusiasmo)

Tabela 1 – Tabela comparativa do Esboço da obra e sua 1ª edição.

³¹ **Elegia** – da literatura é poema composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados, poema lírico de tom ger. terno e triste, da música é uma canção de lamento ou nênia (canção fúnebre ou melancólica). (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

O processo da gênese da obra fica evidente ressaltando a sedimentação das ideias e intenções de Amaral Vieira com vistas à expressão da obra através da sua composição.

DA SUÍTE

A *Suíte para Órgão do Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”*, opus 257 (1991) foi extraída do *Oratório “Sete Palavra de Cristo na Cruz”*, opus 255 (1991) composta para barítono, coro e órgão, dedicada ao compositor Almeida Prado. Esta foi escrita para a Semana Santa e executada em pré-estreia na Catedral Evangélica de São Paulo (27/03/1991) e estreada na Catedral da Sé em São Paulo no dia seguinte pelo Coral Baccarelli, tendo como organista Selma Asprino Macedo.³² A *Suíte para Órgão* foi apresentada em Porto Alegre, na Igreja São José, em 10 de novembro de 1991, pelo organista Newton de Lima.

O compositor não indica registração para esta obra, pois acredita que deve ser uma escolha pessoal, “desde que respeite o caráter e a expressão intrínseca de cada movimento individual”³³.

A *Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”*, opus 257 está dividida em sete partes:

- | | | |
|----|-------------------------|--|
| 1. | <i>Prólogo</i> | <i>(Andante molto legato)</i> |
| 2. | <i>Meditação</i> | <i>(Tranquillo)</i> |
| 3. | <i>Interlúdio</i> | <i>(Con intimo sentimento)</i> |
| 4. | <i>Fantasia Mística</i> | <i>(In stilo serioso)</i> |
| 5. | <i>Evocação</i> | <i>(Andantino tranquillo)</i> |
| 6. | <i>Arioso</i> | <i>(Andantemente, lamentoso)</i> |
| 7. | <i>Coral</i> | <i>(Andante sostenuto, nobilmente)</i> |

³² KERR, Dorotéa Machado. *Catálogo de obras solos para órgão de compositores brasileiros*. Instituto de Artes/UNESP, 1999.

³³ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 19 de Dezembro de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS

No *Oratório*, cada palavra dita por Cristo na cruz é precedida por um interlúdio de órgão. Estes interlúdios formam a *Suíte*, cada um numa tonalidade distinta em modo menor.

Apesar do termo *suíte* ser originalmente utilizado como sequência de diferentes danças que tem origem no fim da Idade Média, e se estrutura nos séculos XVII e XVIII como uma série de composições instrumentais estilizadas com alternância de movimentos vivos e lentos (ZAHAR, 1994, p. 915), Vieira utilizou o termo para denotar uma sequência de movimentos, ou seja, uma livre seleção de excertos de uma mesma obra. A execução da *Suíte para Órgão* desperta o interesse para ouvir e executar o *Oratório* completo, como destaca o compositor:

Diversos grupos corais foram atraídos para o *Oratório* completo através da audição da *Suíte para Órgão*. Assim, além da função de ser uma obra independente para órgão, com 18 minutos de duração, a *Suíte para Órgão* desperta eventualmente no ouvinte o desejo de escutar integralmente o *Oratório*, do qual os trechos organísticos são elementos integrantes.³⁴

Sobre o título e a *Suíte* o compositor comenta:

O título remete diretamente à obra de origem: “*Suíte para Órgão* do *Oratório* Sete Palavras de Cristo na Cruz”. As sete peças que compõem a *Suíte para Órgão* opus 257 correspondem fielmente aos interlúdios originais, ou seja: as obras não foram adaptadas ou retrabalhadas. Foram somente extraídas e compiladas em uma *Suíte para Órgão* independente.³⁵

Segue abaixo uma tabela do *Oratório* com as palavras intercaladas com os interlúdios instrumentais e suas tonalidades:

³⁴ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 23 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

³⁵ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 9 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

<u>Palavra</u>	<u>Instrumental e Vocal</u>	<u>Movimento</u>	<u>Tonalidade</u>
<u>Introdução</u>	Órgão e Coro	<i>Andante lugubre</i>	Lá Menor
<u>Prólogo</u>	Órgão	<i>Andante molto legato</i>	Ré menor
<u>1a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Andante mosso</i>	Ré menor
<u>Meditação</u>	Órgão	<i>Tranquillo</i>	Lá menor
<u>2a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Marcato</i>	Mi menor
<u>Interlúdio</u>	Órgão	<i>Com intimo sentimento</i>	Mi menor
<u>3a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Moderato</i>	Fá menor
<u>Fantasia Mística</u>	Órgão	<i>In stilo serio</i>	Sib menor
<u>4a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Andante pietoso e calmo</i>	Fá# menor
<u>Evocação</u>	Órgão	<i>Andantino tranquillo</i>	Fá menor
<u>5a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Poco allegro, misterioso e inquieto</i>	Dó menor
<u>Arioso</u>	Órgão	<i>Andantemente, lamentoso</i>	Mi menor (Lá maior com dó# no baixo)
<u>6a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Deciso e marcato</i>	Dó menor
<u>Coral</u>	Órgão	<i>Andante sostenuto, nobilmente</i>	Dó # menor
<u>7a</u>	Órgão, Coro e Barítono	<i>Tranquillo e declamato</i>	Fá menor

<u><i>Elegia Final</i></u> e <u><i>Prólogo (*)</i></u> <i>(*) – ambos fazem parte do mesmo movimento</i>	Órgão Órgão	<i>Andante religioso, molto legato</i> <i>Andante molto legato</i>	Ré menor Ré menor modulando para Mi menor
<u><i>Vexilla Regis Prodeunt</i></u>	Órgão e Coro	<i>Misurato, com elevato entusiasmo</i>	Mi menor com picardia ao final

Tabela 2 - *Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* de Amaral Vieira.

A *Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* de Amaral Vieira, até o momento pode ser encontrada na seguinte fonografia:

- AMARAL VIEIRA - Obras completas para órgão (1986/96) - Iain Quinn, órgão (PAULUS, 1997). Este mesmo Cd foi editado na Europa com o nome AMARAL VIEIRA - COMPLETE ORGAN WORKS pelo selo *Slovart Music*. Contém as obras: *Toccata, Introito, Suíte para Órgão “Sete Palavras de Cristo na Cruz”, Fantasia, Elegia, Prólogo Fuga e Final*.³⁶

E o *Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* de Amaral Vieira pode ser encontrado nas seguintes fonografias:

- Registro “ao vivo” da primeira exibição do *Oratório* em SP em 1991, gravado pela Rádio Cultura FM de São Paulo, executado pelo Coral Baccarelli tendo como organista Selma Asprino Macedo.³⁷
- Registro “ao vivo” do concerto *The Mystery of the Passion in Music - Amaral Vieira – The Seven Last Words of Christ on the Cross*, opus 257 nos Estados Unidos em 28 de março de 2004, na First Presbyterian Church – Rock Hill, S.C. Participação de Philip Bouknight, baritone (como Jesus); Linwood Little, baritone

³⁶ KERR, Dorotéa Machado. *Catálogo de obras solos para órgão de compositores brasileiros*. Instituto de Artes/UNESP, 1999.

³⁷ KERR, Dorotéa Machado. *Catálogo de obras solos para órgão de compositores brasileiros*. Instituto de Artes/UNESP, 1999.

(Criminoso), York County Choral Society, Iain Quinn, Organista e David Lowry, regente.³⁸

³⁸ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, Junho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA SUÍTE PARA ÓRGÃO

No presente capítulo a *Suíte para Órgão* será analisada conforme a partitura digitalizada de 2008, edição especial para organistas, sendo esta a única separada do *Oratório*. Antes de cada movimento da *Suíte* será indicado o texto explicativo conforme o *Oratório* das “Sete Palavras de Cristo na cruz” de Amaral Vieira.

Como profetizado em Isaías 53.12, o Servo Sofredor seria tratado como se fosse um criminoso (cf. Lc 22.37), e, de fato, dois criminosos foram crucificados com Jesus, homens que eram ladrões (Mt 27.38), isto é, pessoas que usaram da violência em seus roubos. Jesus foi crucificado às 9h da manhã e permaneceu na cruz até as 3h da tarde (durante 6 horas). Podemos acompanhar os eventos da crucificação de Jesus pelas palavras que ele pronunciou. Os evangelistas mostram que Jesus falou 7 (sete) vezes na cruz.³⁹

PRIMEIRO MOVIMENTO: PRÓLOGO

O Prólogo⁴⁰ é a segunda parte da grande introdução do *Oratório* precedido pelo coral “*Sete Palavras de Cristo na Cruz*” que funciona como um arauto ou “narrante”, conforme o próprio compositor denominou ao final das palavras de Cristo⁴¹. Seu papel é de introduzir instrumentalmente a Primeira Palavra, criando um clima para o restante da obra. Na *Suíte para Órgão*, sua função é de preparar o ambiente e “o plano harmônico da Primeira Palavra⁴²”.

³⁹ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013*. (Texto autorizado pelo autor).

⁴⁰ **Prólogo** – Do latim *prològus*; f.hist. sXIII *prologo*, sXV *prologo*, sXV *prologo*, sXV *prologo*. Por derivação e por extensão de sentido no teatro, cena ou monólogo iniciais, em que geralmente são dados elementos precedentes ou elucidativos da trama que se vai desenrolar. Na música: introdução a algumas óperas, geralmente estranha ao enredo ou na literatura sinônimo de prefácio. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

⁴¹ *Sete Palavras de Cristo na Cruz*, 1ª Edição, 1991.

⁴² AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 24 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

Conforme o compositor, o Prólogo é o “centro gravitacional⁴³” da *Suíte* e seus compassos iniciais servem de base para o desenho da Primeira Palavra.

A estrutura deste movimento em Ré menor é ABA’ com 38 compassos conforme o Quadro 1.

Prólogo da <i>Suíte para Órgão</i> “Sete Palavras de Cristo na cruz”			
Seções	A	B	A’
Identificação dos Compassos	1-12 (13-14)	14-27	27-38
Compassos por seção	12 +2	14	12
Tonalidade	Ré menor	Lá menor	Ré menor
Andamento	<i>Andante molto legato</i>		
Total: 38 compassos			

Quadro 1 - Estrutura do Prólogo da *Suíte para Órgão*.

O tema inicial é em Ré menor, na forma de arco e sua extensão de 8^a é característica do canto gregoriano que é o *Exordium*⁴⁴, figura retórica do tipo melódico que tem a função de introdução. Parte da tônica em linha ascendente retornando à nota inicial. As frases seguintes são derivadas deste tema inicial (Figura 2 – a partir desse momento todas as figuras serão retiradas da *Suíte*

⁴³ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 24 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

⁴⁴ **Exordium** *figura melódica*: segmento musical que tem a função de introdução ou que serve como abertura antes da exposição do material temático principal. (BUELOW, J. George. Rhetoric and music. In: New Grove Dictionary of music and musicians, London: Macmillan, 1989, p. 793-803) .

“Sete Palavras de Cristo na Cruz”, Opus 257 de Amaral Vieira a não ser quando mencionado o contrário).

The image shows the first four measures of the organ part for the Suite "Sete Palavras de Cristo na Cruz", Opus 257. The tempo is marked "Andante molto legato". The organ part is written in treble clef with a common time signature. A red oval encircles the first four measures. A red arrow points to the note 'ré' in the fifth measure, which is highlighted in a blue box and labeled "Auge da frase na nota ré." The pedal part is written in bass clef with a common time signature and contains rests for the first four measures.

Figura 2 - Prólogo da *Suíte* “Sete Palavras de Cristo na cruz” Opus 257, c. 1-4, edição para organista.

O uso de intervalos de sétimas maiores e menores, bem como suas inversões é característico deste movimento, além da polarização do sétimo grau. Esta polarização (Sol#/Do#) ocorre unicamente nos compassos 7-8 (Figura 3) evidenciando o número sete (7) sendo possível relacionar com as *Sete Palavras de Cristo*. Coincidência ou não, ocorre no compasso 7.

The image shows measures 7 and 8 of the organ part. The tempo is marked "molto rall.". The organ part is written in treble clef with a common time signature. A red oval encircles measures 7 and 8, highlighting the polarization of the seventh degree. The pedal part is written in bass clef with a common time signature and contains rests for measures 7 and 8.

Figura 3 – Prólogo, Polarização do sétimo grau, c. 7-8.

Nos compassos 13-14 (Figura 4), após uma interrupção em todas as vozes, figura retórica de silêncio do tipo *Abruptio*⁴⁵, há uma ponte com material melódico descendente na voz superior modulando para Lá menor.

⁴⁵ **Abruptio** [Bernhard] *figura de silêncio*: uma pausa geral ou um silêncio em momento inesperado. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

Encontramos o uso do elemento retórico melódico *Ellipsis*⁴⁶, isto é, movimento direcional inesperado a partir de um ponto em que deveria haver um movimento conclusivo (Figura 4, c. 14).

Figura 4 – Prólogo, c. 11-25.

Segue a seção B com a introdução de um novo motivo rítmico arpejado em semicolcheias resolvendo uma 7^a maior para a 7^a diminuta (Figura 5, c. 14). Este motivo ocorre 3 vezes sucessivamente, começando com as notas Mi, Ré e Dó sustenido e a seguir é apresentado em imitação entre as duas vozes superiores ao intervalo de segunda maior. Este processo também ocorre 3 vezes (Mi-Fá#; Ré-Mi; Dó-Ré) conforme Figura 4, c. 19-22.

Tudo isso ocorre sobre uma nota pedal em Lá (*Prolongatio*⁴⁷), a qual no compasso 14 era a tônica e, a partir dos arpejos no compasso 14, começa a

⁴⁶ **Ellipsis** [Bernhard] *figura de dissonância*: modificação dos processos convencionais de preparação e resolução das dissonâncias através da omissão das consonâncias, com o sentido de alterar a resolução normal de suspensões e notas de passagem; [Scheibe] movimento direcional inesperado a partir de um ponto em que deveria haver um movimento conclusivo convencional (em lingüística, elipse equivale à supressão de palavras ou expressões que podem ser subentendidas pelo contexto). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁴⁷ **Prolongatio** *figura de dissonância*: ampliação da duração de determinada dissonância (suspensão, nota de passagem, etc.), fazendo com que a dissonância seja percebida por mais tempo do que sua resolução). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

perder sua força, tornando-se a dominante, resolvendo no compasso 27, com a volta do tema inicial. A volta do tema é melodicamente igual, porém enfatizando a tônica em dinâmica *piano* (*p*) (1ª vez “*mf*” e segunda vez “*p*”) sugerindo a súplica silenciosa de Cristo. A anacruse do compasso 14 até o c. 15 funciona como uma ponte motívica, em figura de retórica *Apostrophe*⁴⁸, introduzindo a nova seção e motivos da parte seguinte. Essas semicolcheias do compasso 14 e 15 são chamadas figuras de repetição melódica denominadas *Anabasis*⁴⁹, linha ascendente na mesma voz, e *Anaphora*⁵⁰, linha ascendente com vozes distintas (Figuras 5 e 6) resolvendo em trítonos⁵¹, como *Hypotyposis*⁵², gerando uma tensão que será resolvida no primeiro tempo do compasso 15 sucessivamente mais 2 vezes. Novamente este motivo em tritono se repete na anacruse do compasso 20 até o compasso 22 em contraponto imitativo a duas vozes em intervalo de segundas maiores (Mi-Fá#, Ré-Mi, Do#-Ré).



Figura 5 – Prólogo, *Anabasis*, c. 14-15.



Figura 6 – Prólogo, *Anaphora*, c. 19-20.

⁴⁸ **Apostrophe** *figura melódica*: digressão em direção a outro tópico que representa um afastamento ou um desvio momentâneo do material temático principal. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁴⁹ **Anabasis** [Kircher] *figura de hipotipose* (madrigalismo): representação musical do sentido de ‘ascendência’ contido no texto (do grego, *anábasis*: subir, montar). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁵⁰ **Anaphora** [Kircher] *figura melódica*: repetição de uma figura melódica com notas diferentes, em vozes distintas; (Thuringus) repetição imediata de uma figura de baixo. [Bernhard] *figura de imitação*: um tipo de fuga em que o sujeito é repetido de forma incompleta (a anáfora é uma figura de retórica verbal que consiste na repetição de palavra ou grupo de palavras para dar ênfase ao texto; do latim *anafōra*: repetição de palavra). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁵¹ **Diabolos** – Intervalo de quarta aumentada ou 5ª diminuta era evitado na Idade Média pelos compositores e intérpretes, pois consideravam-no o mal, Satanás ou *diabolos*. (ZAHAR, 1994).

⁵² **Hypotyposis** [Burmeister] designa a classe de figuras empregadas, na retórica musical, para ilustrar palavras, versos, imagens ou ideias poéticas para enfatizar o sentido conceitual ou imagético do texto; segundo Buelow, este termo, original da retórica clássica, seria mais adequado do que expressões posteriores como ‘madrigalismo’ ou ‘pictorialismo’ (a hipotipose é a figura de retórica verbal obtida pela descrição de uma situação de maneira tão intensa que faz com que o leitor tenha a sensação de estar vivendo a cena). (pictorialismo – pintura de palavras em sons). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

Esses trítonos em semicolcheias fazem parte da tensão maior que funciona como uma suspensão na dominante (Lá menor) modulando através de cromatismo para a tônica (Ré menor) onde aparece novamente o tema principal iniciando a seção conclusiva A'. Tudo isto nos induz a meditar sobre as investidas de Satanás sobre Jesus tentando persuadi-lo de não se sacrificar pela humanidade. Ao mesmo tempo simboliza a dor e o sofrimento de Cristo no caminho até chegar a sua morte na cruz (Figura 7).

Figura 7 – Prólogo, c. 23-25.



Retoricamente é recorrente o uso de intervalos de sétimas e suas inversões. Esses são considerados figuras intervalares do tipo *pathopeia*,⁵³ representando dor e medo (BUELOW, 1989). Harmonicamente, o caráter do Prólogo é tonal com nuances modais e encadeamentos harmônicos diminutos com cromatismo.

A simetria da seção B com motivos em semicolcheias repetidos 3 vezes em 3/4 sugere uma relação teológica com o texto do *Oratório*. O Prólogo é a preparação para a Primeira Palavra e a tônica teológica expressiva desta frase dita por Cristo é **perdão** – “Pai, perdoa-lhes por que não sabem o que fazem”. Dentro do repertório cristão há o canto litúrgico *Kyrie Eleison*, o qual contém, contendo esta expressão *Triuna* (3 em 1). Normalmente canta-se *Kyrie Eleison*, *Christie Eleison*, *Kyrie Eleison*, traduzindo do grego para o português: Senhor tem misericórdia de nós, Cristo tem misericórdia de nós, Senhor tem misericórdia de nós. (PRECHT, 1993) É repetido 3 vezes lembrando, segundo

⁵³ *Pathopeia* [Burmeister] Figura intervalar: cromatismo realizado com notas que não pertencem à estrutura harmônica do segmento, com o sentido de expressar afetos como tristeza, medo ou terror. (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

os trinitários⁵⁴, a Santíssima Trindade (Deus Pai, Filho e Espírito Santo). A três repetições motivicas em semicolcheias e a mudança de compasso para 3/4 sugerem esta relação com a Trindade, uma vez que Jesus Cristo, o Filho, faz parte dessa. Segundo a teologia cristã, Jesus sofre por amor a nós para *perdoar* os pecados de todo o mundo (BROMILEY, 1990).

O pulso rítmico em semínima estabelecido nos primeiros dois compassos do Prólogo (Figura 2) na mão esquerda é acentuado na seção B (c. 14-27) com a entrada da nota lá no pedal, lembrando os passos de Cristo em direção ao calvário.

Por fim, a colcheia pontuada no último compasso (Figura 8), conforme o compositor, “já antecipa de certo modo o ritmo obstinado do primeiro trecho da Primeira Palavra do *Oratório*”⁵⁵ (Figura 9), que por associação ao texto sugere o ato de pregar Cristo à cruz.

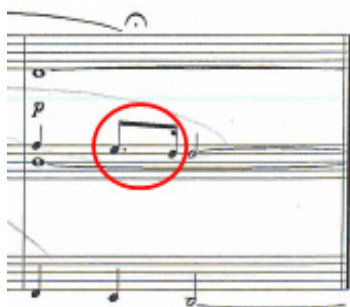


Figura 8 – Prólogo, c. 38.

A musical score snippet for the Oratório "Sete Palavras de Cristo", 1ª Edição. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics: "lá a-nu-nu-cí-fi-ca-ram" and a piano accompaniment. Several rhythmic motifs are circled in red, including a dotted quarter note followed by an eighth note in the vocal line and similar patterns in the piano accompaniment.

Figura 9 - Oratório "Sete Palavras de Cristo", 1ª Edição.

⁵⁴ **Trinitários / Trindade** – Termo que designa um só Deus em três pessoas. Embora não seja em si um termo bíblico, "a Trindade" tem sido considerada uma designação conveniente para o único Deus, que Se revelou nas Escrituras como Pai, Filho e Espírito Santo. Significa que dentro da única essência da Deidade temos que distinguir três "Pessoas" que não são três deuses, nem três partes ou modos de Deus, mas coiguais e coeternamente Deus. (BROMILEY, G. W. Enciclopédia Histórico-Teológica da Igreja Cristã. V. III N-Z, Editor Walter A. Elwell, trad. Gordon Chown. Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, São Paulo, SP, 1990).

⁵⁵ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 24 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

A **primeira** palavra é uma oração, logo no começo, assim que tinha sido pregado e levantado na cruz: "Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem" (Lc 23.34). Nesta oração, Jesus não só incluí os seus executores, mas também os causadores da sua morte (os romanos e seu governador, os judeus e seu sumo sacerdote) e o povo que assistia, muitos deles debochando. Mesmo que muitos deles tenham agido na cegueira, outros não o fizeram. Assim, ao mesmo tempo, Jesus pratica o que ensinou (Lc 6.27-28) e cumpre a profecia, intercedendo pelos "transgressores" (Is. 53.12).⁵⁶

SEGUNDO MOVIMENTO: **MEDITAÇÃO**

Amaral Vieira utilizou o nome Meditação inicialmente para esta e os subsequentes movimentos, enumerando-os 1, 2 3, etc. Porém, no decorrer da gênese da obra, este movimento manteve o nome Meditação e os seguintes foram renomeados em função do caráter, lugar e função no *Oratório*.

A estrutura deste movimento é ABA'B'A''B'' com 38 compassos, conforme o Quadro 2 abaixo:

Meditação da <i>Suíte para Órgão</i> "Sete Palavras de Cristo na cruz"						
Seções	A	B	A'	B'	A''	B''
Identificação dos Compassos	1-12	13-18	19-24	25-32	33-36	37-38
Compassos por seção	12	6	6	8	4	2
Tonalidade	Lá menor	Mi	Lá menor	Mi	Lá menor	Lá menor
Andamento	<i>Tranquillo</i>					
Total: 38 compassos						

Quadro 2 – Estrutura da Meditação da *Suíte para Órgão*.

⁵⁶ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013*. (Texto autorizado pelo autor).

Na seção A (c. 1-12), o compositor cria um *ostinato* em compasso 5/4, seguido de 4/4 na mão esquerda, utilizando as figuras retóricas *Palillogia*⁵⁷ e *Polyptoton*⁵⁸. A primeira figura se refere à repetição do *ostinato* na mesma voz, enquanto a segunda, quando essa muda de registro (Figura 12, c. 19). Inicialmente este *ostinato* aparece na mão esquerda seis vezes na parte A (Figura 10, c. 1-12), 3 vezes na voz superior na parte A' (Figura 12, c. 19-24) e mais 2 vezes na parte A'' (Figura 12, c. 33-36), sendo a primeira dessas duas vezes em uníssono. O *ostinato* lembra o tema inicial do Prólogo transposto para Ré menor, com as características das melodias em arco do cantochão bem como, mantendo a extensão de oitava. Segundo o compositor, a alternância dos compassos em 5/4 e 4/4 contribui para a “sensação de liberdade”⁵⁹ na condução da linha melódica, tal como na música gregoriana (Figura 10, c. 3-8). Conforme Vieira, seu início com este *ostinato* em caráter *tranquillo* e desenho melódico irregular, “representa de modo figurado a cruz”⁶⁰.

Figura 9 – Meditação, c. 1-18.

⁵⁷ **Palillogia** [Burmeister] *figura melódica*: repetição literal de determinada figura melódica com as mesmas notas, na mesma voz. (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁵⁸ **Polyptoton** [Vogt] *figura melódica*: repetição de uma ideia melódica em outro registro ou em outra voz (na retórica verbal, poliptóton é a figura que consiste na repetição da mesma palavra com diversas formas, ou de um verbo em tempos diferentes). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁵⁹ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 27 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

⁶⁰ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 27 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

A voz superior da primeira seção (Figura 10, c. 3-8), possui valores longos e ritmicamente irregulares, denotando o caráter meditativo, concluindo a seção com 4 compassos em linha descendente (Figura 10, c. 9-12).

Figura 10 - Oratório “Sete Palavras de Cristo”, c. 8-12.

O compositor realiza uma citação direta de “Cristo na cruz” da parte coral entoada na introdução do Oratório (Figura 11) inserindo-a (Figura 13) através da figura retórica *Paronomasia*⁶¹. Isto ocorre três vezes, conforme indicado na Figura 12.

Figura 11 – Meditação, c. 19-38.

⁶¹ **Paronomasia** [Scheibe] *figura melódica*: repetição de uma ideia musical com variações e adições, com sentido de ênfase (equivale à figura de linguagem obtida pela combinação de palavras que se assemelham foneticamente). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

A seção B (c. 13-18), com apenas 6 compassos, inicia com motivo melódico em colcheias, utilizando as mesmas notas do início da seção A (Figura 10, c. 2-8). A seção B introduz a figura retórica que representa “Cristo na cruz” duas vezes em uníssono (c. 15-16; 17-18) com diferença de 1 semitom (cromatismo). O mesmo ocorrerá na seção B’ na voz intermediária (c. 27-28) e na voz superior (c. 31-32). Porém, há a inserção do motivo melódico em colcheias (c. 29-30) entre as duas chamadas de “Cristo na cruz”.



Figura 12 – Meditação, c. 13-18.

Segundo Amaral Vieira, (Fá#, Sol#, Mi, Lá) “Cristo na cruz” é um dos fragmentos temáticos citados em vários trechos da obra e é considerado “um breve motivo condutor, que ajuda a unificar musicalmente os diversos movimentos da composição”⁶². Este motivo tem caráter asseverativo, referindo-se diretamente à própria crucificação.

O *ostinato* da mão esquerda é transferido para a voz superior na seção A’ (c. 19-24), enquanto a melodia em notas longas, agora cromática, ocorre na voz intermediária sobre um pedal de tônica. Essa seção possui 6 compassos, enquanto a seção A tem o dobro de extensão. A última aparição do *ostinato* (A’’, Figura 12, c. 33-34) ocorre em uníssono (c. 33-34) e depois somente na voz inferior com uma nota pedal na voz superior (Figura 12, c. 32-28). O movimento termina com um novo clamor de “Cristo na cruz” (B’’, Figura 12, c. 37-38).

Retoricamente, o *ostinato* pode ser comparado ao amor incondicional de Cristo pelos pecadores o qual é constante, intenso e infinito (KOEHLER, 1981).

⁶² AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 27 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

A exemplo do Prólogo, neste movimento, também é característico o uso de sétimas maiores e menores, suas inversões e cromatismo (mão esquerda, c. 21-24 e 25-32) mantendo a relação com o número 7.

Existe simetria neste movimento onde há uma clara intenção de diminuendo na macroestrutura de 12-6-6-8-4-2, número de compassos por seção (conforme Quadro 2), e da microestrutura ao usar as formulas de compasso 5/4, 4/4 e 3/4.

A seção B (c. 13-18) inicia com um motivo em colcheias na voz superior derivado das notas longas da seção A (Figura 10, c. 13-18). Este é sucedido por duas citações “Cristo na Cruz” com diferença de um semitom.

O retorno da seção A (A') no compasso 13 apresenta o *ostinato* inicial, agora, três vezes na voz superior (Figura 12, c. 19-24). A novidade é a introdução de cromatismo na voz intermediária sobre uma nota pedal na voz inferior na tônica.

O motivo inicial da seção B reaparece em movimento ascendente (c. 25) e, diferentemente da primeira vez, é reinserido entre as duas citações de “Cristo na Cruz” (Figura 12, 25-38).

O *ostinato* volta em uníssono na seção A” (c. 33-37), sendo o movimento encerrado com uma última citação de “Cristo na Cruz” (c. 38) (Figura 11, 25-38). Composto por dois compassos, é inicialmente apresentado 6 vezes (seção A). Na segunda aparição ocorre 3 vezes e por fim, 2 vezes sendo encerrado com citação “Cristo na Cruz”. Esta ideia do uso tríplice também pode ser vista no motivo da seção B, que, aparece inicialmente uma vez e mais duas vezes na seção B', somando-se 3 vezes. Sempre que a citação “Cristo na Cruz” é apresentada a formula de compasso passa a ser 3/4, ou seja, tríplice. Desta maneira a Santíssima Trindade é enfatizada retoricamente neste movimento.

A Meditação representa um momento de reflexão sobre a Primeira Palavra. Por estar posicionada entre as duas primeiras Palavras do *Oratório*, acaba também assumindo naturalmente a função de elemento de transição entre elas.

A **segunda** palavra é voltada para um dos criminosos crucificados com Jesus. Lucas relata que um dos bandidos insultava Jesus, enquanto o outro, embora antes também ofendeu Jesus (Mt 27.44), depois se arrepende e pede clemência: "Jesus, lembra-te de mim quando vieres ao teu reino." E Jesus lhe respondeu: "Em verdade te digo que hoje estarás comigo no paraíso" (Lc 23.43).⁶³

TERCEIRO MOVIMENTO: INTERLÚDIO

O Interlúdio⁶⁴ é uma meditação renomeada pelo compositor com a intenção de separar partes distintas. No *Oratório*, o Interlúdio ocorre logo após a Segunda Palavra com a mesma melodia e com o texto "Quanto a nós é de justiça; estamos pagando por nossos atos"⁶⁵. A Terceira Palavra do *Oratório* também utiliza o mesmo motivo nos seus primeiros compassos.

Figura 13 – Oratório, Terceira Palavra, c. 15-24.

⁶³ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013*. (Texto autorizado pelo autor).

⁶⁴ **Interlúdio** – Do latim medieval *interludium*, de *inter* 'entre' + *ludus* 'divertimento'; do inglês *interlude* (sXIV). Composição instrumental com a função de separar partes musicais, litúrgicas ou cênicas (p.ex., trecho tocado em órgão entre as estrofes de um hino, ou entre as cenas de uma ópera etc.) (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

⁶⁵ Texto do *Oratório*, segunda Palavra, 1ª Edição.

Este Interlúdio possui apenas 13 compassos, divididos conforme o Quadro 3:

Interlúdio da <i>Suíte para Órgão</i> “Sete Palavras de Cristo na cruz”			
Seções	A	B	A'
Identificação dos Compassos	1-4	5-9	10-13
Compassos por seção	4	5	4
Tonalidade	Mi menor	Lá menor	Lá menor
Andamento	<i>Com intimo sentimento</i>		
Total: 13 compassos			

Quadro 3 – Estrutura do Interlúdio da *Suíte para Órgão*.

Sua forma é binária com uma construção melódica em arcos e o uso frequente de sétimas e maiores e menores, suas inversões e cromatismo (Figura 15, c. 9-13). *Con intimo sentimento* sugere um andamento mais lento com uma registo suave a fim de introduzir o que segue na Terceira Palavra. Este movimento tem função de ligação.



Figura 14 - *Suíte para Órgão* “Sete Palavras de Cristo”, c. 9-13.

Na terceira palavra, Jesus dá atenção à sua mãe. Aqui percebemos que João foi o único apóstolo que estava junto da cruz, mas não diz nada. Estava aí, também a mãe de Jesus, sem dizer uma única palavra. "No entanto, mesmo nas dores e angústias da morte na cruz Jesus permanece interiormente livre para as pessoas que estão diante dele" (de BOOR, João, p. 175). "Vendo Jesus sua mãe e junto a ela o discípulo amado, disse: "Mulher, eis aí teu filho." Depois, disse ao discípulo: "Eis aí tua mãe." Jesus não a chama de "mãe", mas de "mulher", como em Jo. 2.4 (Casamento de Caná). Mas Jesus a "vê", e esse "ver" não é mero enxergar exteriormente. O "ver" de Jesus sempre capta a situação essencial do outro com amor atento (cf. Mc 9.36, Lc 7.44; Jo 1.48). É assim que Jesus "vê" agora a mãe, diante da qual está a sina de viúva com especial gravidade. Contudo não consegue mais ajudá-la. Não tem nada a lhe legar, depois que os soldados lhe tiraram até mesmo as roupas. Mas ele lhe dá um novo lar junto de seu discípulo João. Dessa forma Jesus consola ao mesmo tempo o próprio João. Pois o consolo mais eficaz sempre é recebermos tarefas em que nosso coração ferido pode investir sua força de amor em favor de outros. (de BOOR, João, p. 175).⁶⁶

QUARTO MOVIMENTO: FANTASIA MÍSTICA

“Fantasia” é faculdade de imaginar ou de criar pela imaginação, e “Mística”⁶⁷ está relacionado aos mistérios divinos ou a grandiosidade transcendental de Deus. Amaral Vieira relata o significado de místico como:

“No livro *Sofies verden* (O Mundo de Sofia) do escritor norueguês Jostein Gaarder, a experiência mística é descrita como ‘experimentar a sensação de fundir a própria alma com Deus’. O norte-americano Ralph Maxwell Lewis afirmou que ‘o místico é aquele que aspira a uma união pessoal ou a unidade com o Absoluto, que ele pode chamar de Deus, Cósmico, Mente Universal Ser Supremo’.⁶⁸

⁶⁶ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013*. (Texto autorizado pelo autor).

⁶⁷ Subst. do lat. (*theologia*) *mystica* '(teologia) mística, conhecimento místico de Deus', fem. do adj. *mysticus*, a, um (gr. *mistikós*) 'relativo aos mistérios', do verbo gr. *múo* 'fechar, calar-se, fechar a boca ou os olhos'. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

⁶⁸ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 30 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

O compositor propõe, portanto, uma imaginação do transcendente ou da obra transcendente que está acontecendo neste momento ao lembrar o sofrimento de Jesus na cruz.

A estrutura deste movimento segue no Quadro 4 abaixo:

Fantasia Mística da <i>Suíte para Órgão</i> “Sete Palavras de Cristo na cruz”			
Seções	A	B	A'
Identificação dos Compassos	1-16	17-26	27-50
Compassos por seção	16	8	24
Tonalidade	Sib menor	(Diminutos?)	Sib menor
Andamento	<i>In stilo serioso</i>		
Total: 50 compassos			

Quadro 4 – Estrutura da Fantasia Mística da Suíte para Órgão.

Este é o único movimento com dinâmica *forte* (**f**) e o tema iniciando na voz superior (c. 1-3) passa para a voz inferior (c. 6-8). O caráter dramático da primeira seção é evidenciado pela indicação entre *In stilo serioso* e com a entrada de tercinas no compasso 13, dando a ideia de aceleração. Salientamos que esse movimento é o único em que o pedal assume o papel principal, executando o tema principal duas vezes (c. 6-8 e 32-34). Deste modo, as diferentes tessituras intensificam a dramaticidade do movimento.

The image shows the first nine measures of the 'Fantasia Mística'. It is written for Organ and Pedal. The tempo is 'In stilo serio'. The Organ part has a melodic line in the right hand, and the Pedal part has a rhythmic accompaniment. Red boxes highlight the Organ's melody in measures 1-4 and 8-9, and the Pedal's accompaniment in measures 4-5 and 8-9. A red circle with an arrow points to a dynamic marking 'f' in the Organ part at measure 1.

Figura 15 – Fantasia Mística, c. 1-9.

O ritmo intensifica-se ao longo do movimento com semicolcheias acompanhando a melodia a partir do compasso 17 (seção B) e tornando-se mais dramático com o retorno do motivo principal (Figura 17, c. 27), “enriquecida com movimentado acompanhamento em semicolcheias [na voz superior], evidenciando uma grande exaltação mística”⁶⁹.

The image shows measures 25-30 of the 'Fantasia Mística'. The tempo is 'a tempo, con esaltazione'. The Organ part has a melodic line in the right hand, and the Pedal part has a rhythmic accompaniment. Red boxes highlight the Organ's melody in measures 25-26 and 28-29, and the Pedal's accompaniment in measures 25-26 and 28-29. A red circle with an arrow points to a dynamic marking 'f' in the Organ part at measure 25.

Figura 16 – Fantasia Mística, c.25-30.

⁶⁹ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 31 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

Conforme Amaral Vieira:

A natureza pontuada do material temático da “Fantasia Mística” (e sua posterior associação às figuras inquietas de semicolcheias) introduz um clima de angústia e intranquilidade no *Oratório*. [Figura 15, c. 1-3] A tonalidade de si bemol menor, trágica por natureza, o uso abundante do cromatismo [Figura 17, c. 40-43] e os encadeamentos harmônicos instáveis enfatizam o sentimento de tormento, que cede somente nos compassos finais do movimento.⁷⁰

A Fantasia Mística prenuncia a Quarta Palavra de Cristo:

(Texto) – Desde a hora sexta até a hora nona houve treva em toda a terra, houve treva em toda a terra, Lá pela hora nona Jesus deu um grande grito: **Eli! Eli! Lamma Sabacthani! Isto é: Deus meu, Deus meu, porque me abandonaste?**

Na *Suíte para Órgão*, entendemos que este clamor de Cristo ocorre no auge do movimento (Figura 18, c. 42-44) onde é indicado na dinâmica **ff**, seguido de um decrescendo até o final do movimento. Este é o único *fortíssimo* em toda a *Suíte para Órgão*.

Figura 17 – Fantasia Mística, c. 40-45.

⁷⁰ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 31 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

Neste movimento, fica evidenciado o uso retórico em abundância de *Parrhesia*⁷¹ e *Pathopoeia*⁷² pelo compositor, que significam, respectivamente, uso de falsas relações/dissonâncias extremas em contexto consonante e cromatismo realizado com notas que não pertencem a estrutura harmônica do segmento com o sentido de expressar afetos de dor, medo, horror e tristeza. Da mesma forma usa a figura retórica do tipo *Pleonasmus*⁷³, excesso de notas estranhas na harmonia, neste contexto com o cromatismo evidenciando o *Climax*⁷⁴ de toda a *Suíte para Órgão*.

O compositor ressalta que esta é a “única peça instrumental do *Oratório* cujo caráter já está especificado no próprio título”⁷⁵ e é “um movimento independente do *Oratório* e não está relacionado tematicamente as partes precedentes da composição”⁷⁶.

*Convém observar que as primeiras três "palavras" tem a ver com a preocupação de Jesus com os outros (os que o levaram à cruz; o ladrão; e a sua mãe). Agora, ao meio dia caíram trevas sobre toda a terra, permanecendo assim até as 3 horas da tarde. "É como se o sol não pudesse ficar assistindo quando a luz do mundo se apaga. Chegou a hora das trevas. Em torno da cruz fez-se silêncio. Jesus está calado. Tampouco os escarnecedores se manifestam." (RIENECKER, Mateus, p. 440). Ao final das 3 horas de trevas, ecoa um grito, a **quarta** "palavra", a palavra central, que tem a ver com o seu relacionamento com o Pai: "'Eli, Eli, lamá sabactâni?' O que quer dizer: 'Deus*

⁷¹ **Parrhesia** [Kircher] *figura intervalar*: uso de falsas relações ou dissonâncias extremas, especialmente o trítone; [Burmeister] emprego de uma dissonância, em parte secundária de tempo secundário, em um contexto consonante – neste sentido, a *parrhesia* é um tipo de *symblema* (na retórica verbal, equivale à liberdade de linguagem ou franqueza). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁷² **Pathopoeia** [Burmeister] *Figura intervalar*: cromatismo realizado com notas que não pertencem à estrutura harmônica do segmento, com o sentido de expressar afetos como tristeza, medo ou terror. (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁷³ **Pleonasmus** [Burmeister] *figura de dissonância*: excesso de notas estranhas à harmonia (principalmente, suspensões), ao longo de dois ou mais compassos, na preparação de uma cadência (do grego *pleonasmós*: excesso, exagero). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁷⁴ **Climax** [Nucius] *figura melódica*: o mesmo que *auxesis* (do grego, *klímaks*: escada, degrau, gradação). **Auxesis** [Burmeister] *figura melódica*: transposição de uma melodia à segunda superior, em uma mesma voz, considerada como um caso especial de *synonymia* (do grego, *aúksēsis*: crescimento, amplificação). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁷⁵ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 31 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

⁷⁶ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 1 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

meu, Deus meu, por que me desamparaste (Sl 22.1)?" (Mt 27.46). É Jesus, Jesus que está morrendo. São as palavras iniciais do Sl 22, oradas por ele em voz alta. Enquanto a dor dilacera o seu corpo, uma noite terrível penetra em sua alma. Isso é o pior na vida, essas lutas da alma, quando ela se torna solitária, quando tudo nela é revolvido, moído e queimado. As dores na alma de Jesus constituíram tormento máximo e extremo. O grito de dor da alma de Jesus tem a ver com Deus. (RIENECKER, Mateus, p. 440).⁷⁷

QUINTO MOVIMENTO: **EVOCAÇÃO**

A estrutura deste movimento inicia com 6 compassos de introdução que intercalam as duas apresentações do material temático da obra em 88 compassos conforme o Quadro 5 abaixo:

Evocação da <i>Suíte para Órgão</i> "Sete Palavras de Cristo na cruz"						
Seções	INTRODUÇÃO (Interlúdio)	A	INTERLÚDIO	A'	INTERLÚDIO	CITAÇÃO
Identificação dos Compassos	1-6	7-38	39-44	45-76	77-83	83-88
Compassos por seção	6	32	6	32	6	6
Tonalidade	Dó# menor	Ré menor	Dó# menor	Ré menor	Mi menor	Fá menor
Andamento	<i>Andantino tranquillo</i>					
Total: 88 compassos						

Quadro 5 – Estrutura da Evocação da *Suíte para Órgão*.

⁷⁷ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013.* (Texto autorizado pelo autor).

Esta introdução em caráter *Andantino tranquillo*, começa em Dó# menor com cromatismo em movimento contrário nas vozes externas representando a figura retórica *passus duriusculus*⁷⁸ até chegar na nota Lá (Figura 20, c. 5), preparando assim, para a chegada em Ré menor. Porém, é utilizada a segunda inversão da nova tonalidade até a entrada da melodia na voz intermediária no c. 7 (Figura 20).

O motivo rítmico em colcheias apresentado logo no primeiro compasso permeia toda a obra como um ostinato, iniciando na voz superior (Figura 18, c. 1-44), passando para a voz intermediária (Figura 19) e retornando à superior no compasso 77.

Este motivo é baseado na Quarta Palavra do *Oratório* “Desde a hora sexta” (Figura 20, c. 11-12) e pode ser chamado de *Polyptoton*⁷⁹, a repetição da mesma ideia rítmica em vários registros e vozes.



The image shows a handwritten musical score for a choir and organ. The top system is for the choir, with two staves (Soprano and Alto). The bottom system is for the organ, with two staves (Right and Left). The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The lyrics are: "Des-de a ho-ra sex- - - - ta, a-té a ho-ra". Two red boxes highlight the rhythmic motif in the soprano and alto parts. The organ part is marked "sempre legato".

Figura 18 - *Oratório* “Sete Palavras de Cristo”, c. 9-13 da Quarta Palavra.

⁷⁸ **Passus duriusculus** [Bernhard] *Figura intervalar*: cromatismo melódico obtido pelo movimento ascendente ou descendente de semitons; por extensão, o termo pode ser utilizado para designar saltos melódicos em direção a notas alteradas na tonalidade. (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

⁷⁹ **Polyptoton** [Vogt] *figura melódica*: repetição de uma ideia melódica em outro registro ou em outra voz (na retórica verbal, poliptóton é a figura que consiste na repetição da mesma palavra com diversas formas, ou de um verbo em tempos diferentes). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

Figura 20 – Evocação, c. 1-12, motivos extraídos do “Desde a hora sexta” do *Oratório*.

Figura 19 – Evocação c. 43-54

A melodia da Evocação possui características modais e aparece pela primeira vez na voz intermediária (Figura 20, c. 7). É acompanhada por arpejos com o sentido de exclamação, os quais podem ser comparados ao *interrogatio*⁸⁰, a saber, “dúvida ou interrogação caracterizada através da finalização de um segmento ou grupo frásico completo transposto a segunda superior ou qualquer outro intervalo, com relação ao segmento anterior” (BUELOW, 1989). A interrogação refere-se à pergunta feita por Cristo “Por que

⁸⁰ **Interrogatio** [Scheibe] *figura intervalar*: figura musical que representa a interrogação, através da finalização de um segmento ou de um grupo frásico completo transposto à segunda superior, com relação ao segmento anterior (por extensão, pode ser qualquer outro intervalo); também a cadência frígia e as cadências à dominante em geral são entendidas como interrogação musical. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

me abandonaste”, conforme o texto da Quarta Palavra do *Oratório* mencionado na anteriormente na *Fantasia Mística*.

Antes da repetição da Evocação (A'; c. 45-76) há o retorno do material inicial (Introdução) como interlúdio exatamente igual, em contraponto invertido, ou seja, há apenas uma troca de vozes: a melodia passa a ser a mais aguda e o acompanhamento se apresenta na voz intermediária. A repetição é literal até o compasso 73. O interlúdio repete-se, agora e Mi menor, e é finalizado por uma citação da Quarta Palavra do *Oratório* “Eli! Eli! Lamma Sabacthani!”, isto é, “Deus meu! Deus meu! Porque me abandonaste?” (Figura 22 no *Oratório* e Figura 23 na *Suíte para Órgão*), evocando o grito de Cristo na cruz, mesmo expressado em dinâmica *piano* (*p*) denotando um grito mais intimista em implosão, como fechamento deste movimento.

The image shows a handwritten musical score for the fourth word of the Oratorio "Seven Words of Christ", measures 28-32. The score is for voice, organ, and choir. The voice part is highlighted with a red box and contains the lyrics "E---li! E---li! Lam-ma Sa---ba--- ctha-ni!". The organ part is marked "agitato" and "molto rit., rubato". The choir part is marked "canto".

Figura 21 - Quarta Palavra do *Oratório* “Sete Palavras de Cristo”, c. 28-32.

Figura 22 – Evocação, c. 73-88, citação da Quarta Palavra.

Em seu esboço Amaral Vieira havia indicado apenas o nome *Andantino* neste movimento, mas na 1ª edição o nomeia “Evocação” pela sedimentação das funções composicionais e teológicas. Comenta o compositor:

Após as dilacerantes palavras de Cristo proferidas na “Quarta Palavra”, ocorreu-me compor uma peça organística que descrevesse musicalmente o ambiente de torpor e desconsolo da terrível cena na qual Cristo se sentiu abandonado pelo Pai. O episódio é profundamente doloroso, porém as profecias messiânicas das Escrituras Hebraicas precisavam ser cumpridas. Cristo devia ser sacrificado para poder assim redimir a humanidade. Esse é o sentido mais subjetivo do interlúdio intitulado “Evocação”.⁸¹

O compositor acrescenta que neste movimento, “um dos significados do verbo evocar consiste em *reclamar a presença da pessoa junto a si* (no caso

⁸¹ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 3 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

de Cristo crucificado, a presença do Pai)⁸² e elucida a ênfase e essência composicional deste movimento.

*Terminadas as trevas, João narra o seguinte: "Depois, vendo Jesus que tudo já estava consumado, para se cumprir a Escritura (Sl 22.15; cf. Sl 69.21), disse: "Tenho sede!" (Jo 19.28).
Esta é a **quinta** palavra. Depois de todas essas horas e depois da perda de sangue causada pelos açoites, Jesus é torturado pela sede. E para saciá-la recebe um vinho comum, com gosto de vinagre."⁸³*

SEXTO MOVIMENTO: **ARIOSO**

O Arioso é um movimento meditativo de caráter introspectivo. Possui apenas um material melódico desenvolvido em duas tessituras e com harmonias distintas conforme o Quadro 6 abaixo:

⁸² AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 3 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

⁸³ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013.* (Texto autorizado pelo autor).

Arioso da <i>Suíte para Órgão</i> “Sete Palavras de Cristo na cruz”						
Seções	A	A'	A''	A'''	A	CITAÇÃO
Identificação dos Compassos	1-7	8-15	16-23	24-31	32-(40)	40-44
Compassos por seção	7	8	8	8	9	4
Tonalidade	Mi menor	Sol menor	Dó# menor	Dó# menor	Mi menor	Lá maior
Andamento	<i>Andantemente, lamentoso</i>					
Total: 43 compassos						

Quadro 6 – Estrutura do Arioso da *Suíte para Órgão*.

O primeiro compasso da melodia assemelha-se a uma melodia gregoriana (Figura 24) sendo respondido no segundo compasso como se fosse por um coro (responsorial). Retoricamente, isto corresponde à figura *Antistrophe*⁸⁴, ou seja, quando a segunda parte do gesto melódico funciona como conseqüente (BUELOW, 1989). O mesmo ocorre nas próximas duas frases (Figura 24, c. 3-4; 5-6;) seguidos de um compasso de ligação para a repetição da seção (c. 7). Esta melodia também aparece no *Oratório* na Sétima Palavra, ou seja, logo após o Coral da *Suíte*. Esse material é acompanhado por sétimas ascendentes e descendentes a partir do compasso 2. O próprio compositor afirma ser um material composicional inspirado em característica

⁸⁴ **Antistrophe** *figura melódica*: segunda parte de uma seção melódica, equivalente ao conseqüente na relação fraseológica de antecedente-conseqüente (ou pergunta-resposta). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

gregoriana quando diz "...trata-se de material original. O tema tem o contorno de uma melodia gregoriana, porém é inteiramente composicional"⁸⁵.

Andantemente, lamentoso

The image shows a musical score for an organ piece. It consists of three systems of staves. The top system is labeled 'Orgão' and has a piano (p) dynamic marking. The tempo and mood are indicated as 'Andantemente, lamentoso'. Red circles and rectangles are drawn around various notes and chords in the upper staves, highlighting specific melodic and harmonic features. The score is in G minor.

Figura 24 - Arioso, c. 1-15.

Segue uma variação do tema em Sol menor (Figura 24) nos compassos 8 a 15, terminando no acorde de Do# menor. Ao invés de apresentar uma seção contrastante, o compositor reapresenta a melodia duas vezes em Dó# menor sempre na voz superior (Figura 25), porém, com cromatismo descendente nas três vozes de acompanhamento. Na segunda vez (c. 24-31) é variado e termina em Mi menor.

The image shows a continuation of the musical score for the organ piece. It consists of three systems of staves. Red circles and rectangles are drawn around various notes and chords in the upper staves, highlighting specific melodic and harmonic features. The score is in G minor.

Figura 23 - Arioso, c. 16-30.

⁸⁵ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 3 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

O retorno da melodia em Mi menor (Figura 26, c. 32) é exatamente igual ao início (c. 1-6) até o compasso 37, onde há uma preparação para uma cadência em Lá maior em primeira inversão.

Nos compassos 40 a 43 observa-se a citação da Quinta Palavra do Oratório “Tenho sede! Tenho Sede!” (Figura 26) representando a figura retórica melódica do tipo *peroratio*⁸⁶, ou seja, a inserção de melodias conclusivas (BUELOW,1989). Nota-se que a figura retórica melódica do tipo *peroratio* é uma característica composicional recorrente na Suíte, pois esse recurso foi utilizado no final dos seguintes movimentos: 2º movimento (Meditação), com a citação direta de “Cristo na Cruz”; 5º movimento (Evocação), evocando o grito “Eli! Eli! Lamma Sabacthani”; 6º movimento (Arioso), citando a quinta palavra “Tenho sede! Tenho sede” e 7º movimento (Coral), mas dessa vez a citação na *coda* é apenas de reiteração do tema principal, sem referência as palavras do Oratório.

The image shows a musical score for the Arioso movement, measures 31-43. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 31 and ends at measure 43. The piano accompaniment starts at measure 31 and ends at measure 43. The score includes a 'rall.' marking at measure 40. A red arrow points to the vocal line at measure 40, which contains the lyrics 'Te-nho Se - - del Te - nho Se - - del'.

Figura 25 - Arioso, c. 31-43.

Sobre a relação deste movimento com a Quinta Palavra do Oratório, Amaral Vieira comenta:

Observe-se que nos quatro últimos compassos do movimento há uma citação temática da “Quinta Palavra”, em sentido descendente (lá – lá- fá – mi “Tenho sede”, duas vezes), confiada às notas graves da pedaleira. Este interlúdio finaliza de modo recolhido, sombrio e místico.⁸⁷

⁸⁶ **Peroratio** *figura melódica*: inserção de elementos melódicos que têm a função de concluir determinado segmento, movimento ou peça inteira. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁸⁷ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 3 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

*Mas o alvo para o qual Jesus havia vindo ao mundo havia sido alcançado. Assim, ele pronuncia a **sexta** palavra: "Está consumado!" "Tudo está terminado!" "Está consumado" declara algo muito grandioso [e sobrenatural]. O contexto do Evangelho de João já o indicava. E o contexto da Bíblia toda confirmou que o momento deste grito encerrava algo para o que toda a humanidade caminhava, desde o dia em que caiu em pecado. E, finalmente, os eventos do Calvário mostram que, a declaração "Esta consumado!" fechava o que Jesus veio realizar.⁸⁸*

SÉTIMO MOVIMENTO: **CORAL**

O último movimento da *Suíte para Órgão* é um Coral⁸⁹ em caráter *Andante sostenuto nobilmente*, com 45 compassos em Dó# menor, cuja estrutura pode ser vista no Quadro 7 abaixo:

Coral da <i>Suíte para Órgão</i> "Sete Palavras de Cristo na cruz"					
Seções	A	A'	Transição	A''	Coda
Identificação dos Compassos	1-12	13-24	24-28	29-40	41-45
Compassos por seção	12	12	4	12	5
Tonalidade	Dó# menor	Dó# menor	Dó# menor	Dó# menor	Dó# menor
Andamento	<i>Andante sostenuto, nobilmente</i>				
Total: 45 compassos					

Quadro 7 – Estrutura do Coral da *Suíte para Órgão*.

⁸⁸ ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013*. (Texto autorizado pelo autor).

⁸⁹ **Coral** - Melodia tradicional da Igreja protestante; composição feita a partir de um coral ('melodia'); coral harmonizado ou qualquer música cantada por coro. (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, 2001).

O tema principal deste coral é apresentado nos quatro primeiros compassos (Figura 27) acompanhado de um baixo cromático descendente na pedaleira.

The image shows a musical score for Organ and Pedal. The tempo is marked "Andante sostenuto, nobilmente". The Organ part (top staff) has a melodic line with a red box highlighting the first four measures. The Pedal part (middle staff) has a chromatic descending line starting on G4, marked "sempre legato" with a red arrow. The bottom two staves show the organ's accompaniment with various chords and textures.

Figura 26 – Coral, c. 1-12.

A seção A' (Figura 28, c. 13-24), ao invés de terminar na tônica, cadencia na dominante e por isso, é seguida por uma seção de transição (ponte, Figura 28, c. 25-28) com cromatismo na voz inferior para retornar à tônica (c. 28).

The image displays a musical score for Organ (Órg) and Pedal (Ped) across four systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The organ part is written in the treble clef, and the pedal part is in the bass clef. The first system (measures 13-16) features a red box highlighting the organ part. The second system (measures 17-20) also has a red box around the organ part. The third system (measures 21-24) has a red box around the organ part. The fourth system (measures 25-28) has a red box around the organ part and a blue box labeled 'TRANSIÇÃO' in the pedal part.

Figura 27 - Coral, c. 13-28.

Na terceira seção o tema (A'', Figura 29, c. 29-40) surge na voz intermediária sobre notas cromáticas descendentes na voz inferior, enquanto a voz superior apresenta uma melodia cromática em colcheias (c. 29-32) proporcionando mais movimento e enfatizando a dramaticidade do final da obra.

The image shows a musical score for an organ and pedal. It consists of three systems of staves. The first system (measures 29-32) has a red box around the organ part. The second system (measures 33-36) and the third system (measures 37-39) show both organ and pedal parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Figura 28 - Coral, c. 29-39.

Os últimos cinco compassos (Figura 30) intensificam o cromatismo (voz superior e inferior), assim como confirmam a tonalidade de Do# menor.

The image shows a musical score for an organ and pedal. It consists of two systems of staves. The first system (measures 40-43) has a red box around the organ part. The second system (measures 44-45) shows both organ and pedal parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Figura 29 – Coral, c. 40-45.

Quanto ao cromatismo o compositor comenta:

O cromatismo insistente acrescenta um elemento aflitivo à expressão grandiosa... ..é de fato elemento de fundamental importância neste trecho, de certo modo tributário, idiomáticamente, da música de César Franck.⁹⁰

Para construir e enfatizar expressivamente a *Suíte para Órgão* em relação ao conteúdo do texto do *Oratório* o compositor aumenta o número de figuras retóricas utilizadas. Com relação ao tema do Coral, encontramos figuras melódicas do tipo *Narratio* que é a “apresentação ou exposição do tema” (BUELOW, 1989) (Figura 30, c. 1-4), seguido de *Palillogia*, “repetição literal com as mesmas notas na mesma voz” (BUELOW, 1989) (Figura 28, c. 13-16; 25-28), também *Paronomasia*, “repetição de uma ideia musical com variações e adições com sentido de ênfase” (BUELOW, 1989) (Figura 29, c. 29-40).



Figura 30 - Coral, c. 1-4.

Observamos elementos do tipo *Peroratio*⁹¹, “inserção de elementos melódicos conclusivos” (BUELOW, 1989) (Figura 30, c. 44-45) baseados no mesmo tema, finalizando o discurso musical e a figura retórica do tipo *Polyptoton*⁹², “repetição de melodia em outro registro ou voz” (BUELOW, 1989) (Figura 29, c. 29-40), apresentando uma ênfase diferente do discurso sonoro com ingredientes adicionais na voz superior. Identificamos a *Propositio*⁹³,

⁹⁰ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 6 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

⁹¹ **Peroratio** *figura melódica*: inserção de elementos melódicos que têm a função de concluir determinado segmento, movimento ou peça inteira. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹² **Polyptoton** [Vogt] *figura melódica*: repetição de uma ideia melódica em outro registro ou em outra voz (na retórica verbal, poliptóton é a figura que consiste na repetição da mesma palavra com diversas formas, ou de um verbo em tempos diferentes). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹³ **Propositio** *figura melódica*: exposição ou reexposição do material temático principal. . (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

“exposição ou reexposição do material temático principal” (BUELOW, 1989) (Figura 27, c. 1-4; Figura 28, c. 13-16 e 25-28; Figura 29, c. 29-32 e Figura 30, c. 41-43), reforçando o sentido único do discurso musical sobre este tema inicialmente apresentado nos compassos 1 a 4, o qual, por associação ao texto do *Oratório*, nos reporta ao Cristo sofredor morto, mas vitorioso.

Encontramos elementos do tipo *Repetitio*⁹⁴, *Anaphora*⁹⁵ ou *Synonymia*⁹⁶, “repetição de figuras melódicas em notas diferentes com vozes distintas” (BUELOW, 1989) (Figura 28, c. 13-24) dando fluência e unidade temática ao discurso musical concluindo com *Anadiplosis*⁹⁷, “repetição de uma melodia conclusiva no início de uma nova seção” (BUELOW, 1989) (Figura 27, c. 11-12; Figura 29, c. 27-28 e 29-40).

A figura da família *hipotipose*⁹⁸ do tipo *Catabasis*⁹⁹, a saber, “movimento descendente das vozes ou passagens musicais refletindo o sentido do texto” (BUELOW, 1989) (Figura 32 e 33), está presente em todo este movimento nos dando a ideia de serviço consumado e morte.

⁹⁴ **Repetitio** [Nucius] *figura melódica*: o mesmo que *anaphora*. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹⁵ **Anaphora** [Kircher] *figura melódica*: repetição de uma figura melódica com notas diferentes, em vozes distintas; (Thuringus) repetição imediata de uma figura de baixo. [Bernhard] *figura de imitação*: um tipo de fuga em que o sujeito é repetido de forma incompleta (a anáfora é uma figura de retórica verbal que consiste na repetição de palavra ou grupo de palavras para dar ênfase ao texto; do latim *anafōra*: repetição de palavra). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹⁶ **Synonymia** [Walther] repetição de uma ideia melódica com notas diferentes, na mesma parte, isto é, transposição (em linguística, sinonímia é a existência de sentidos muito semelhantes entre dois vocábulos). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹⁷ **Anadiplosis** [Vogt⁹⁷] *figura melódica*: repetição de uma melodia conclusiva no início de uma nova seção. *Figura sonora*: tipo de *noema* formada por uma dupla *mimesis* (equivale, na retórica verbal, à repetição da última palavra ou frase de um verso, no começo do verso seguinte). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹⁸ **Hypotyposis** [Burmeister] designa a classe de figuras empregadas, na retórica musical, para ilustrar palavras, versos, imagens ou ideias poéticas para enfatizar o sentido conceitual ou imagético do texto; segundo Buelow, este termo, original da retórica clássica, seria mais adequado do que expressões posteriores como ‘madrigalismo’ ou ‘pictorialismo’ (a hipotipose é a figura de retórica verbal obtida pela descrição de uma situação de maneira tão intensa que faz com que o leitor tenha a sensação de estar vivendo a cena). (pictorialismo – pintura de palavras em sons). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

⁹⁹ **Catabasis** [Kircher] *figura de hipotipose* (madrigalismo): ocorre quando uma voz ou passagem musical reflete o sentido de ‘movimento descendente’ existente no texto (do grego, *katábasis*: para baixo). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

Andante sostenuto, movimento

Órgão

Pedal

Órg

Ped

sempre legato

Figura 31 – Coral, exemplo de Catabasis, c. 1-8.

Org

Ped

Órg

Ped

Figura 32 – Coral, exemplo de Catabasis, c. 40-45.

O compositor utiliza a figura sonora do tipo *Mimesis*¹⁰⁰, *noemas*¹⁰¹ sucessivas em alturas diferentes, ocorrendo no tema principal no motivo rítmico de mínima-semínima pontuada-colcheia-semibreve (Figura 34, c. 13-20) reaparecendo, constante e estruturalmente, ao longo deste movimento.

¹⁰⁰ **Mimesis** [Burmeister] *figura sonora*: tipo de *noema* formada por duas *noemas* sucessivas, em que a segunda aparece em altura diferente (do grego, *mimēsis*: imitação). (BUELOW, 1989, p. 793-803).

¹⁰¹ **Noema** é o produto da inteligência; do grego *noēma*: percepção, propósito, ideia. (BUELOW, 1989, p. 793-803).

Figura 33 – Coral, exemplos de *mimeses* e *noemas*, c. 13-20.

O fato do Coral ser todo em Do# menor e o único movimento que não modula, e cada seção possuir exatamente 12 compassos (3 seções equivalentes) pode denotar a Trindade onde o Pai, Filho e o Espírito Santo são a mesma essência em um (Unidade na Trindade), que faz parte da doutrina e confissão cristã.

Este movimento está situado entre a Sexta (“*Está consumado!*”) e Sétima Palavra de Cristo (“*Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito!*”). Amaral Vieira refleti sobre isto:

É uma peça independente sem relação temática com o *Oratório*, assim como a *Fantasia Mística*. O “Coral”, de caráter majestoso e descritivo, anuncia, em tom de exaltação mística, que as profecias messiânicas estão sendo cumpridas. O sacrifício de Cristo está sendo rigorosamente consumado como previsto nas Escrituras Hebraicas. A verdade divina foi plenamente concretizada no Espírito de Cristo que veio ao mundo, realizou a redenção da humanidade e retornou ao Pai.

*Em seguida, como relata o evangelista Lucas, "Jesus clamou em alta voz: "Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito!" (Lc 23.46). Nas mãos deste Pai, de quem antes se sentia abandonado, Jesus, agora, entrega o seu espírito e morre, e esta é a sua **sétima** e última "palavra".¹⁰²*

¹⁰² ZIMMER, Rudi. *Palestra em 43º Congresso Nacional da Juventude Evangélica Luterana do Brasil, Sumaré, SP, 2013.* (Texto autorizado pelo autor).

CAPÍTULO 4 – DISCUSSÃO DOS DADOS

A seguir serão discutidos os pontos resultantes da análise realizada da *Suíte* que consideramos relevantes para uma maior compreensão da relação com o *Oratório*.

O Oratório, conforme sua primeira edição (Tabela 5), possui uma macroestrutura dividida em *Introdução*, *Sete Palavras* e *Conclusão*.

	<u>Parte Retórica</u>	<u>Primeira Edição</u>
INTRODUÇÃO	<i>Exordium</i>	Introdução (<i>Andante lugubre</i>)
	<i>Exordium</i>	Prólogo (<i>Andante molto legato</i>)
SETE PALAVRAS	<i>Narratio e Propositio</i>	Primeira Palavra (<i>Andante mosso</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Meditação (<i>Tranquilo</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Segunda Palavra (<i>Marcato</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Interlúdio (<i>Com intimo sentimento</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Terceira Palavra (<i>De andante calmo passou para Moderato</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Fantasia Mística (<i>In stilo serioso</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Quarta Palavra (<i>De Andante calmo passou para Andante pietoso e calmo</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Evocação (<i>Andantino tranquillo</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Quinta Palavra (<i>Poco allegro, misterioso e inquieto</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Arioso (<i>Andantemente, lamentoso</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Sexta Palavra (<i>Deciso e marcato</i>)

	<i>Narratio e Propositio</i>	Coral (<i>Andante sostenuto, nobilmente</i>)
	<i>Narratio e Propositio</i>	Sétima Palavra (<i>Tranquilo e declamato</i>)
CONCLUSÃO	<i>Confirmatio</i>	Narrante
	<i>Confirmatio</i>	Elegia Final (<i>De andante molto legato passa Andante religioso, molto legato</i>)
	<i>Peroratio</i>	Hino “Vexilla Regis Prodeunt” (<i>De deciso para Misurato, com elevato entusiasmo</i>)

Tabela 3 – Partes retóricas da primeira edição do Oratório

A Suíte mantém esta macro-estrutura onde o primeiro movimento corresponde à *Introdução* e o Coral à *Conclusão* (Tabela 6).

	<u>Palavra</u>	<u>Movimento</u>
INTRODUÇÃO	<i>Prólogo</i>	<i>Andante molto legato</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Meditação</i>	<i>Tranquillo</i>
	<i>Interlúdio</i>	<i>Com intimo sentimento</i>
	<i>Fantasia Mística</i>	<i>In stilo serio</i>
	<i>Evocação</i>	<i>Andantino tranquillo</i>
	<i>Arioso</i>	<i>Andantemente, lamentoso</i>
CONCLUSÃO	<i>Coral</i>	<i>Andante sostenuto, nobilmente</i>

Tabela 4 – Partes Retóricas da Suíte

Existe uma relação da estrutura da composição com a histórica *via cruxis*¹⁰³. Na tradição cristã, quadros das 14 estações do sofrimento de Jesus até o calvário são expostos nas igrejas. Comumente os fiéis visualizam os quadros, meditam por um momento e seguem para a próxima estação do sofrimento de Cristo. No Oratório, Amaral Vieira desenvolve estas meditações de forma complementar, utilizando os movimentos da *Suíte* como momentos de meditação entre uma Palavra e outra:

Ao esboçar a estrutura do oratório, ocorreu-me intercalar as “Palavras de Cristo” com movimentos organísticos, cuja função seria a de oferecer a possibilidade de uma meditação sobre a Palavra apresentada ou então preparatória para a Palavra seguinte. A relação dos movimentos organísticos com o texto e palavras do oratório é de natureza complementar. Esses trechos instrumentais, de caráter muito variado, promovem a integração dos movimentos cantados [...] São [os interlúdios] ora reflexivos [...], ora antecipatórios à próxima Palavra.¹⁰⁴

Observamos que a introdução do Oratório inicia com as notas fá-lá-dó#-ré em ritmo de colcheia pontuada, semicolcheia, mínima e semínima, o qual é uma antecipação instrumental do texto “expirou” cantado pelo coro na Sétima Palavra em indicação *tragicamente*. Isto norteia o direcionamento e propósito da composição que é descrever os últimos momentos de Cristo culminando com sua morte na cruz. É um dos pontos marcantes que evidencia a relação texto e música, direcionamento musical com o sentido expressivo do conteúdo dentro de uma sequência de fatos históricos em culminância com a narrativa do coro “expirou”.

A *Suíte para Órgão do Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* de Amaral Vieira caracteriza-se pelo uso constante de intervalos de sétimas e sua inversão. Existem evidências que justificam a relação com o número 7 (sete), por exemplo:

- uso de sétimas no decorrer de toda a *Suíte para Órgão*, como por exemplo:

¹⁰³ THURSTON, 1984.

¹⁰⁴ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 21 de Julho de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

- Prólogo - c. 31-34 na mão esquerda;



Figura 34 – Prólogo - c. 31-34

- na Meditação – c. 25-28 nas vozes inferiores;



Figura 35 – Meditação, c. 25-28.

- Interlúdio – c. 11-13 na mão esquerda;



Figura 36 – Interlúdio, c. 9-13.

- Fantasia Mística – c. 13-16;



Figura 37 – Fantasia Mística, c. 13-15.

- Evocação – na culminância do movimento contrário em cromatismo nas vozes inferior e superior nas introduções para a parte A, isto é, c. 4, 42 e 80;

Figura 38 – Evocação, c. 37-42.

- Arioso – c. 2-4, 33-35 na mão esquerda e vozes intermediárias 5-6, 36-39 e,

Figura 39 – Arioso, c. 31-36

- no Coral – c. 3-4, 15-16 na mão direita e 31-32 na mão esquerda.

Figura 40 – Coral, c. 1-3.

- uso de inversões das sétimas (como suspensões):
 - Prólogo – c. 1 no segundo tempo e c. 9 no terceiro e quarto tempos;

Figura 41 – Prólogo, c.1.

- Meditação – c. 28 no primeiro tempo;



○ **Figura 42 – Meditação, c. 25-28.**

- Interlúdio – c. 2 no quarto tempo e c. 5 no terceiro tempo;



Figura 43 – Interlúdio, c. 1-2.

- Fantasia Mística – c. 10-11 no primeiro tempo, c. 37 no primeiro tempo na mão esquerda e c. 38 em dobrada medida no terceiro tempo na mão esquerda e direita;



Figura 44 – Fantasia Mística, c. 10-11.

- Arioso – c. 2 no segundo e quarto tempo entre outros no mesmo movimento e,



Figura 45 – Arioso, c. 1-2.

- no Coral c. 2 mão direita segundo tempo, c. 3 mão esquerda segundo tempo, c. 5 mão esquerda quarto tempo e c. 10 e 12 em dobrada medida no primeiro tempo da mão esquerda e direita.



Figura 46 – Coral, c. 1-2.

- utilização de intervalos de sétimas e segundas simultâneas: Fantasia Mística – c. 13 primeiro e terceiro tempo, c. 14 no primeiro tempo, c. 15 no terceiro tempo, c. 16 no primeiro tempo;



Figura 47 – Fantasia Mística, c. 13-15.

- cromatismo que, por relação, está associado aos intervalos de sétimas e segundas:
 - Prólogo – c. 15-19 na voz intermediária e c. 31-32 com cromatismo em sétimas ascendentes;



Figura 48 – Prólogo, c. 16-19.

- Meditação – c. 21-23 e 23-24 na voz intermediária e c. 25-32 em cromatismo em sétimas descendente resolvendo em Lá menor;



Figura 49 – Meditação, c. 19-24.

- Interlúdio – c. 7 na voz superior da mão esquerda e c. 11-13 em cromatismo de sétimas descendentes na mão esquerda;



Figura 50 – Interlúdio, c. 9-13.

- Fantasia Mística – neste movimento aparece cromatismo intensamente a exemplo no c. 11-12 na voz do soprano, contralto, tenor e baixo, c. 36-39 na voz superior em tercinas e c. 40-43 na voz superior e semicolcheias;



Figura 51 – Fantasia Mística, c. 10-11.



Figura 52 – Fantasia Mística, c. 40-42.

- Evocação – c. 1-7, 39-42 e 77-81 nas vozes externas em movimento contrário;



- **Figura 53 – Evocação, c. 1-5**

- Arioso – c. 2-6, 33-39 com cromatismo triplo descendente nas vozes inferiores a melodia de soprano, c. 16-23 e 24-31 cromatismo descendente na mão esquerda com as vozes em contraponto;



Figura 54 – Arioso, c. 1-4.

- Coral – c. 1-4 na pedaleira está apresentado um cromatismo em mínimas caracterizando este movimento além do cromatismo em colcheia apresentado no c. 29-32, 37-38, 41-42 e 44.



Figura 55 – Coral, c. 1-4 (Pedaleira).

- polarizações no sétimo grau harmônico no sétimo compasso (ex. Prólogo, c. 7-8);



Figura 56 – Polarização do sétimo grau, Prólogo, c. 6-8.

- movimentação de Dó# menor para Ré menor (inversão da sétima harmônica) nas seções de introdução para a parte A do 5º movimento – “Evocação”, c. 1-7;

Figura 57 – Evocação, c. 1-7.

- utilização do sétimo grau harmônico Do# menor na composição do sétimo movimento - “Coral” com relação ao primeiro movimento - “Prólogo” em Ré menor;

Figura 58 – Coral, c. 1 (Do# menor)

- a relação “*Sete Palavras de Cristo*” com sete (7) movimentos e o uso dos intervalos de sétima (7^a) que, junto com sua inversão e cromatismo, denotam instabilidade, justificam a essência desta composição que é a expressão do sofrimento e a dor de Cristo, não somente o físico, mas, principalmente, o espiritual conforme o próprio compositor descreve:

[...] Não era o meu propósito enfatizar o martírio físico de Cristo, porém acima de tudo o Seu grande sofrimento espiritual.¹⁰⁵

A procura composicional em expressar o sofrimento do Cristo era o motivo norteador do compositor que se concretizou nesta obra, porém, segundo ele, sem uma intenção premeditada na utilização das sétimas relacionada ao texto ou ao conteúdo histórico bíblico, conforme resposta eletrônica:

[Sobre o uso das sétimas] Não há qualquer relação intencional com o texto. Durante o ato da composição, ocorrem frequentemente “coincidências”, [...] não é mais necessário mobilizar intencionalmente uma determinada ferramenta para que se obtenha um resultado premeditado. Tudo isso pode ocorrer de modo mais natural, aparentemente intuitivo, dentro da esfera conhecida como “inspiração”.¹⁰⁶

Essas evidências estruturais fortalecem o sentido retórico de *Parrhesia*¹⁰⁷ e *Pathopoeia*¹⁰⁸ que segundo Buelow (BUELOW, 1989) é um

¹⁰⁵ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 19 de Dezembro de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

¹⁰⁶ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 19 de Dezembro de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

¹⁰⁷ **Parrhesia** [Kircher] *figura intervalar*: uso de falsas relações ou dissonâncias extremas, especialmente o trítone; [Burmeister] emprego de uma dissonância, em parte secundária de tempo secundário, em um contexto consonante – neste sentido, a *parrhesia* é um tipo de *symblema* (na retórica verbal, equivale à liberdade de linguagem ou franqueza). (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

¹⁰⁸ **Pathopoeia** [Burmeister] *Figura intervalar*: cromatismo realizado com notas que não pertencem à estrutura harmônica do segmento, com o sentido de expressar afetos como tristeza, medo ou terror. (BUELOW, 1989, p. 793-803.)

“estilo de composição ou ênfase expressiva associado ao sofrimento com afetos de dor, medo, horror e tristeza”. Coincidência ou não, essas relações acima citadas, são fortes e evidentes mesmo que não intencionais.

[...] no meu entender, o sofrimento de Cristo é eminentemente redentor. Dentro da própria dor existe já o mistério da Redenção, o sentido maior desse sacrifício insuperável. Na minha Suíte, encontramos tanto a expressão de desconsolado pesar como também a de profunda resignação diante da inexorabilidade dos fatos. Não era o meu propósito enfatizar o martírio físico de Cristo, porém acima de tudo o Seu grande sofrimento espiritual.¹⁰⁹

Segundo Schweitzer, a exemplo de Bach, o rítmico sincopado constitui um recurso motivico para evidenciar fadiga (SCHWEITZER, 1955). Encontramos este tipo de expressividade no sexto movimento da *Suíte – Arioso*, c. 16-23 e 24-31, respectivamente as partes A” e A””, em movimento cromático descendente. Bach usou este recurso no coral sobre as Sete Palavras “Da Jesu na dem Kreuze stund” [Quando Jesus jazia na cruz] em cansaço agonizante. Amaral utiliza este recurso a fim de enfatizar o sentimento de cansaço, agonia e desamparo encaminhando para o desfecho da história de Jesus.



Figura 59 – Arioso, 18-21, Sincopes.

O 4º movimento, *Fantasia Mística* (In stilo serioso), é o mais dramático, sendo o único com dinâmica **ff** e o ritmo mais movido simbolizando o grito da Quarta Palavra “Eli! Eli! Lama Sabactani!” (“Deus meu, Deus meu, por que me

¹⁰⁹ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 19 de Dezembro de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

desamparaste”). Já na Evocação (5º movimento) encontra-se o auge melódico no c. 55. É o movimento mais pungente direcionando a obra para uma reflexão sobre o que passou e preparando a Quinta Palavra de Jesus: “Tenho Sede!”.



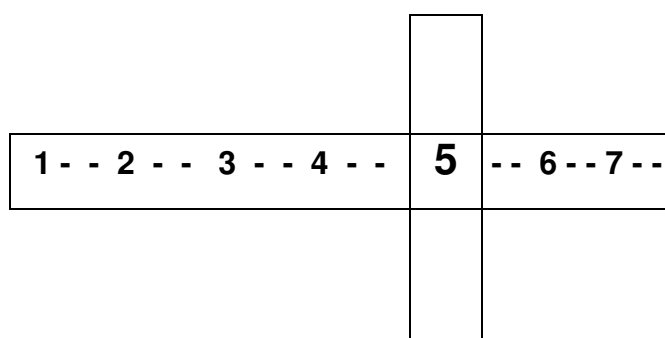
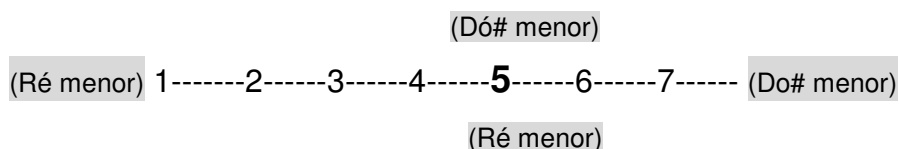
Figura 60 – Evocação, c. 55 (Auge Melódico)

Ainda, no quinto movimento, observamos o discurso musical sendo desenvolvido em Ré menor iniciado em Do# menor. O primeiro movimento da *Suíte* (c. 1-8) começa em Ré menor e o último movimento termina em Do#menor. O único movimento que utiliza essas duas tonalidades é justamente o 5º movimento – Evocação.

Figura 61 – Evocação, c. 1-7.

Conforme as Figuras abaixo, ao traçarmos uma linha horizontal do início ao fim da *Suíte* (onde o primeiro movimento começa com Ré menor e o último está em Dó# menor), e outra vertical no 5º e único movimento onde as duas

tonalidades (Do#menor e Ré menor) ocorrem, o resultado é uma “cruz deitada”, talvez um exagero, mas simbolicamente o é.



A cruz é o símbolo cristão mais popular e representa a crucificação de Cristo. Segundo Bodky (1980) o símbolo da cruz é facilmente identificado em obras de Bach. Esta identificação consiste no movimento melódico (melisma) descendente, ascendente e descendente a exemplo do tema da fuga em Do# menor do *Cravo Bem Temperado I* de Bach (BWV 849), isto é, Do#-Si#-Mi-Ré#-Dó#. Isto representa não somente o sinal da cruz feito pelos fieis e sacerdotes, mas também faz alusão à configuração do nome de Bach (Sib-Lá-Dó-Si ou B-A-C-H) (BODKY, 1980).

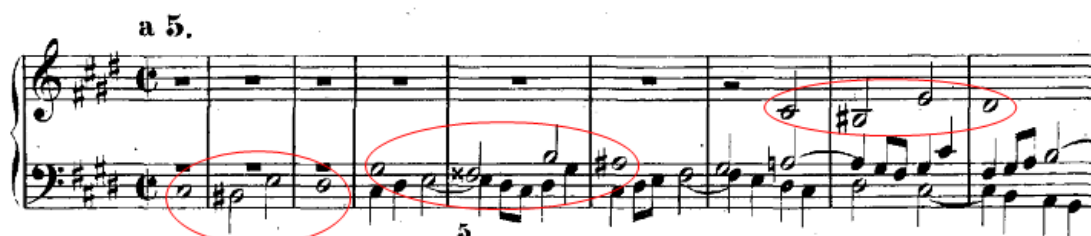


Figura 62 – O *Cravo Bem Temperado I* de Bach (BWV 849), c. 1-9.

A partir do quinto movimento (Evocação), ou seja, após o “grito” e o movimento mais forte (Fantasia Mística), não há mais utilização de seções contrastantes (seção B) e sim, apenas a melodia intercalada por interlúdios (Evocação, Arioso e Coral). Após o auge melódico na Evocação (c. 55), ainda existe dor e sofrimento, mas de uma maneira mais estável, por isto, não há mais necessidade de seções contrastantes.

O último movimento (Coral) representa o fato “consumado”, ou seja, o cumprimento da profecia messiânica simbolizado pelo material único apresentado nas seções A, A' e A'': três seções, três apresentações do mesmo material.

Na liturgia cristã, o *amém* está muito presente como reafirmação do que foi dito. Em hebraico, a palavra *amém* está ligada à mesma raiz da palavra *crer* que traz consigo a lembrança de solidez, confiabilidade e fidelidade. *Amém* significa “Assim seja”, “Eu acredito” ou “isto é verdade” - comumente é usada no final de uma parte dos ritos cristãos (REED, 1959). No *Liber Usualis*¹¹⁰, encontramos vários *améns* em *Neumae*¹¹¹ *Trium Notarum* do tipo *Torculus*¹¹², equivalente no modo dórico - Ré-Mi-Ré, (Figura 63) junto com *Neumae Duarum Notarum* do tipo *Pesseu Podatus*¹¹³, no modo dórico Dó-Ré (Figura 64) em número maior. Coincidência ou não, essas ocorrem nas liturgias da Paixão de Cristo, isto é, do domingo de Ramos até a Sexta-feira Santa. No canto gregoriano *Vexilla Regis Prodeunt*, usado pelo compositor Amaral Vieira no final do *Oratório*, encontramos este *amém* final, o qual nos referimos. Estes dois *neumas* (Ré-Mi-Ré / Dó-Ré)¹¹⁴ transposto para Fá# (Fa#-Sol#-Fa# / Mi-Fá#).

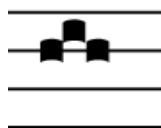


Figura 64 – Torculous (*Neumae Trium Notarum*).



Figura 63 – Podatus (*Neumae Trium Notarum*)

¹¹⁰ *Liber usualis Missae et officii no 780, 1951* – é o livro que reúne os cantos gregorianos usados nas missas e ofícios litúrgicos da igreja católica.

¹¹¹ *Neumae ou Neumas* - duas ou mais notas na mesma sílaba.

¹¹² *Torculus* – três notar em movimento ascendente e descendente.

¹¹³ *Podatus* – Duas notas sobrepostas para ser lido de baixo para cima.

¹¹⁴ Consultar Anexo 3, p. 108, “Amem” final do canto gregoriano *Vexilla Regis Prodeunt*.

O sinal da cruz melódico na liturgia é evidenciado pelo compositor na parte que ele denomina narrante: “Cristo na cruz” (fá#, sol#, mi, lá) praticamente as notas dos *neumas* tranpostos para Fá#. Isto sugere a relação entre texto e música de uma maneira visceral. O *Amém* também está relacionado com a *cruz* (“Cristo na cruz” - fá#, sol#, mi, lá) que, por sua vez, é amplamente explicitada no segundo movimento da *Suíte – Meditação*. Estes *neumas* ou gesto melódico ascendente-descendente-ascendente associa-se ao sinal da cruz usado pelos fieis e sacerdotes cristãos.

Podemos dizer que este é o gesto melódico simbólico da *cruz*. Portanto, o *Amém* e a *Cruz*, estão intimamente ligados e, conforme Apocalipse 3.14¹¹⁵ (“Estas coisas diz o Amém, a testemunha fiel e verdadeira, o princípio da criação de Deus...”), Jesus Cristo é o *Amém Encarnado* do definitivo amor do Pai por nós, assume e consuma o nosso *Amém*, nossa fidelidade e segurança no amor do Pai.

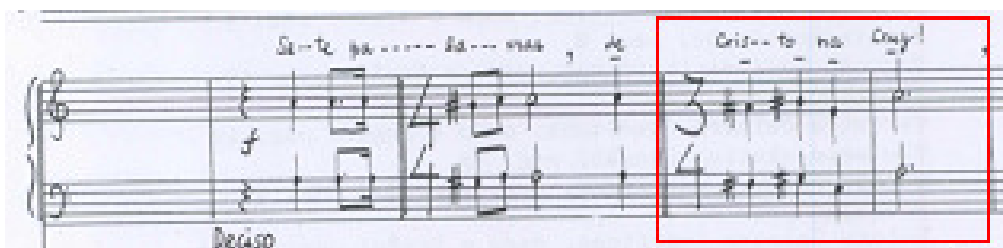


Figura 65 – Oratório, 1ª Edição.

Sobre o Coral final é importante ressaltar alguns aspectos. Teologicamente, a Sexta Palavra, “Está consumado”, registrada em João 19:30, faz alusão ao mais importante fato histórico da cristandade que se resume na palavra grega *Tetélestai*¹¹⁶ (τετελεσται) no clímax conclusivo desta *Suíte*. Em Grego *τετελεσται* (tetélestai) é a 3ª pessoa singular do Perfeito Indicativo da Voz Passiva do verbo *τελεω* (teléo) que significa levar uma atividade a um fim bem-sucedido (LOUW & NIDA, 2006, p. 658). Na gramática

¹¹⁵ BÍBLIA SAGRADA: Tradução de João Ferreira de Almeida, Edição Revista e Atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1968.

¹¹⁶ ZIMMER, Rudi. O Ensino do Novo Testamento e a Confissão da Igreja: Jesus Cristo é o Senhor. Porto Alegre: Concórdia Ltda, 1982.

portuguesa, segundo a descrição do tempo do verbo (STRONG, 2005), corresponde ao Perfeito e descreve uma ação que é vista “como tendo sido completada no passado, uma vez por todas, não necessitando ser repetida”, ou seja, da mesma forma que em grego. No **τετελεσται** (tetélestai) ocorreu a culminância da paixão de Jesus por nós, sendo a expressão máxima do amor de Deus por toda a humanidade. Em sua entrega voluntária em grande aflição Ele, Cristo, sabia previamente que este era o seu destino e sua vocação de se entregar à morte para salvar o mundo.

CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho foi fornecer, um embasamento retórico-analítico para auxiliar na performance artisticamente consciente da *Suíte “Sete Palavras de Cristo na Cruz”* quando esta for executada fora do seu contexto original no *Oratório* através de uma melhor compreensão da sua estrutura musical. Conforme Amaral Vieira os sete movimentos da *Suíte* são:

...auto-suficientes quanto ao conteúdo musical. "Sobrevivem" como obras individuais, mesmo desvinculadas das "Palavras" às quais pertenciam originalmente. Afinal, essas peças já foram concebidas para órgão. [...] é importante ressaltar que os interlúdios [da Suíte] têm função muito significativa dentro do oratório, ocupando praticamente metade do tempo de duração da composição completa.¹¹⁷

Justifica-se a importância da análise da *Suíte para Órgão* já que o próprio compositor confere a ela esta independência. É com esse intuito que podemos considerar vários aspectos relevantes nestas obras, entre eles:

- Há uma estreita relação da estrutura da composição com a histórica *via cruxis* utilizada nas igrejas cristãs;
- Quanto à forma: o *Oratório* possui uma macro-estrutura retórica e a *Suíte* acompanha essa mesma estrutura;
- Sobre a analogia com o número “sete”: a *Suíte* caracteriza-se pelo uso constante de intervalos de sétimas e sua inversão, que por relação, resulta na utilização de cromatismo; também usa polarizações no sétimo grau harmônico, movimentação de Dó# menor para Ré menor (inversão da sétima harmônica), utilização do sétimo grau harmônico (Do# menor) na composição do sétimo e

¹¹⁷ AMARAL VIEIRA, mensagem eletrônica para o autor, 11 de Agosto de 2012, São Paulo/SP – Canoas/RS.

último movimento da *Suíte*, fortalecendo o sentido retórico de *Parrhesia* e *Pathopoeia*, ênfase expressiva associado ao sofrimento, mesmo que, composicionalmente, não intencional;

- Sobre a Dinâmica: o 4º movimento, *Fantasia Mística*, é o mais dramático e o único em *fortíssimo*, simbolizando o “grito” da Quarta Palavra “Eli! Eli! Lama Sabactani?” (“Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”);
- Uso de sínopes: recurso composicional denotando fadiga, desamparo e agonia em cansaço agonizante de Cristo na cruz;
- Quanto à estrutura: a partir do 5º movimento (Evocação), após o “grito” na Quarta Palavra, não há mais utilização de seções contrastantes justamente porque a tarefa de Cristo estava findada;
- Sobre tonalidades: no quinto movimento, observamos o discurso musical sendo desenvolvido em Ré menor iniciado em Do# menor. O primeiro movimento da Suíte começa em Ré menor e o último movimento termina em Do#menor. O único movimento que utiliza essas duas tonalidades é justamente o 5º movimento – Evocação;
- No 5º Movimento – Evocação, o resultado sugere uma “cruz deitada” reforçando o simbolismo cristão a cerca da cruz e do sofrimento de Cristo que também, melodicamente, é evidenciado pelo compositor (“Cristo na cruz” - fá#, sol#, mi, lá) o qual, pelo seu movimento ascendente-descendente e ascendente, associa-se ao sinal da cruz usado pelos fiéis e sacerdotes cristãos em sua prática litúrgica gestual;
- O último movimento (Coral) representa o fato “consumado”, ou seja, o cumprimento da profecia messiânica simbolizado pelo material único apresentado nas três seções, sugerindo alusão a Santíssima Trindade;
- Teologicamente, o “Está consumado” (*Tetélestai*) faz alusão ao mais importante fato histórico da cristandade justamente no clímax conclusivo desta *Suíte*. Em sua entrega voluntária em grande aflição Cristo sabia previamente que este era o seu destino e vocação – o de se entregar à morte para salvar o mundo.

Pelo fato cristão histórico relatado “Sete Palavras de Cristo na cruz” e a sua relação texto e música, a *Suíte* se torna uma peça de grande simbolismo, pois evidencia as analogias através dos materiais apresentados, além dos aspectos observados ao longo desta dissertação.

Esperamos que esta pesquisa possa contribuir com informações e reflexões na busca de uma melhor compreensão da relação texto/música da *Suíte para Órgão do Oratório “Sete Palavras de Cristo na Cruz”,* opus 257 (1991) de Amaral Vieira, visando elucidar aspectos pertinentes a uma abordagem interpretativa e colaborando para uma execução mais aprofundada do seu conteúdo musical. Com este trabalho, esperamos colaborar na divulgação e execução do repertório brasileiro para órgão, bem como, estimular a composição de obras para este instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse – Semiotic Adventure in Romantic Music*. Oxford Studies in Music Theory, Oxford University Press, 2009.
- AMARAL VIEIRA. *Catálogo completo de composições*, São Paulo, s.d. 25 p.
- AUDSLEY, G. A. *Organ Stops and their Artistic Registration*. New York, Dover Publications, NY, 2002.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BENT, Ian. Analysis. In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Cidade do México: Porrúa, 1988.
- BODKY, Erwin. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980.
- BOOR, Werner de. *Evangelho de João I - Comentário Esperança*. Trad. Werner Fuchs. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2002.
- BOOR, Werner de. *Evangelho de João II - Comentário Esperança*. Trad. Werner Fuchs. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2002.
- BROMILEY, G. W. *Enciclopédia Histórico-Teológica da Igreja Cristã*. V. III N-Z, Editor Walter A. Elwell, trad. Gordon Chown. Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, São Paulo, SP, 1990.
- BUELOW, George J. Rhetoric and music. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.16*, p.793-803. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica: definitonibus et divisionibus breviter deliniata*. Rostock: manuscrito, 1606.
- BUTLER, Gregory. Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*. New Haven, v. 24, no 1, 1977.
- CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- CARVALHO, Any Raquel. KERR, Dorotéa Machado. *Retórica em J. S. Bach – exemplos nos seus corais*. São Paulo, 2007.
- CHRISTENSEN, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- GORMAN, Sharon L.; *Rhetoric and affect in the organ praeludia of Dietrich Buxtehude (1637-1707)*. Tese de Doutorado em Filosofia, Stanford University, USA, 1990.
- GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Gradativa, 2007.
- GRÜNZWEIG, Fritz; HOLMER, Uwe; e BOOR, Werner von. *Cartas de Tiago, Pedro, João e Judas - Comentário Esperança*. Trad. Werner Fuchs. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2008.
- HARRISON, Daniel. *Rhetoric and fuge: an analytical applications*. Music theory Spectrum. Berkeley, v. 12, no 1, 1990.
- HERBERMANN, Charles, Ed. *Catholic Encyclopedia*. Robert Appleton Company, 1913.
- JUSLIN, Patrik N; SLOBODA, John. *Handbook of Music and Emotion – Theory Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- KENNEDY, George. *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. 2ª ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.
- KERR, D. M. *Organistas, organeiros e órgãos: Crônicas sobre a história da música no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- KERR, D. M. *Catálogo de obras solos para órgão de compositores brasileiros*. Instituto de Artes/UNESP, 1999
- KOEHLER, Edward W. A. *Sumário da Doutrina Cristã*. 2ª Edição, Ed. Concórdia, 1981.
- LENDVAI, Ernó. *Symmetries of Music - An Introduction to Semantics of Music*. Kecskemét: Kodály Institute, 1993.
- LIPPMAN, Eduard Arthur: *Symbolism in Musica*. In: *The Musical Quarterly*, 1953.
- LOUW & NIDA. *Greek-English Lexicon*. Ano 2006, p. 658.

- MUELLER, John Theodore. *Dogmática Cristã*. Vol. I. Trad. Martinho L. Hasse. Porto Alegre: Casa Publicadora Concórdia S.A., 1964.
- NUCIUS, Johannes. *Musices Poeticae, Sive de Compositione Cantus Praeceptiones*. Neisse: manuscrito, 1613.
- REED, Luther D. *The Lutheran Liturgy*. Philadelphia, Fortress Press, 1959.
- REYNOLDS, H. R and Croskery, T. The Gospel of St. John. In: *The Pulpit Commentary*, ed. H. D. M. Spence and Joseph S. Exell. Vol. 17. New York: Funk & Wagnalls Company, 1950.
- RIENECKER, Fritz. *Evangelho de Lucas - Comentário Esperança*. Trad. Werner Fuchs. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2005.
- RIENECKER, Fritz. *Evangelho de Mateus - Comentário Esperança*. Trad. Werner Fuchs. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 1998.
- SCHOLZ, Vilson. *Novo Testamento Interlinear Grego-Português*. Colaboração de Roberto G. Bratcher. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach El Músico Poeta*. Traducción de Jorge D'Urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.
- PRECHT, Fred L. *Lutheran Worship – History and Practice*. CPN, 1993.
- STRONG, J. *Léxico Hebraico, Aramaico e Grego de Strong (H8679)*. Sociedade Bíblica do Brasil. (Versão Libronix), 2005.
- TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences*. St. Albans: Corda Music Publications, 2004.
- THURSTON, Herbert. *The Stations of the Cross*. Burns&Gates, London, 1984.
- VERSOLATO, Júlio; KERR, D. M. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco. Julio Versolato/Dorotéa Kerr. *Per Musi (UFMG)*, v. 17, p. 64-68, 2008.
- ZAHAR, Jorge. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Edição Concisa, 1994.
- ZIMMER, Rudi. *The Toledoth-Formula in Genesis*. Tese de Doutorado do Concordia Seminary. St. Louis, MO: May 1980.
- ZIMMER, Rudi. *O Ensino do Novo Testamento e a Confissão da Igreja: Jesus Cristo é o Senhor*. Porto Alegre: Concórdia Ltda., 1982.

ANEXOS

ANEXO 1 - CARTA DE ALMEIDA PRADO PARA AMARAL VIEIRA

Campinas - 03 de Novembro de 1999

Caríssimos amigos Amaral Vieira -

Sua genial obra, o oratório "Sete Palavras de Cristo na Cruz" me chegou trazendo a luz da sua música inspirada, a honra e a alegria da dedicatória, fiquei comovido com esse seu gesto generoso! Querido amigo.

Agradeço a você, rezando pelo sucesso de sua carreira já solidificada internacionalmente, pelas novas obras inspiradas, e a alegria de ver de música, essa chama espiritual, que imedia amor e fraternidade. Dom do Cristo!

A linguagem harmônica do seu oratório, é pessoal, é mística, envolve o ouvinte no clima religioso sem ostentação exterior, com aquela serenidade dos paucos gestos de um Bach, Haendel, Messiaen.

Você faz o Barítono cantar as Palavras de Jesus, sem repeti-las, com o tempo real, sem nenhum contorno operístico - sério, austero, como a Paixão intensa do Calvário. Despojada.

Os momentos interleídos, de meditações,
fazem com que as Palavras do Evangelho
sejam recebidas com a devida preparação,
mas atropelando-as com uma polifonia
excessiva, lírica sãbia do Palestrina!

Você já lançou o oratório em CD?

Amigo, saiba de minha admiração
pela sua obra, sua pessoa, o grande
artista que você é.

Meu abraço fraternal,
minha grande admiração e
amizade,

Flávia Costa

ANEXO 2 - ROTEIRO COMPOSICIONAL

SETE PALAVRAS DE CRISTO NA CRUZ

(Bíblia de Jerusalém)

- 1a. Palavra: (Lc 23,33-34)
 "Chegando ao lugar chamado Caveira, lá o crucificaram, bem como aos malfetores, um à direita e outro à esquerda. Jesus dizia: PAI, PERDOA-LHES: NÃO SABEM O QUE FAZEM."
- 2a. Palavra (Lc 23,39-43)
 "Um dos malfetores suspensos à cruz o insultava, dizendo: "Não és tu o Messias? Salva-te a ti mesmo e a nós." Mas o outro, tomando a palavra o repreendia: "Nem sequer temes a Deus, estando na mesma condenação? Quanto a nós é de justiça; estamos pagando por nossos atos; mas ele não fez nenhum mal." E acrescentou: "Jesus, lembra-te de mim, quando vieres com teu reino." Ele respondeu: "EM VERDADE, EU TE DIGO, HOJE ESTARÁS COMIGO NO PARAÍSO."
- 3a. Palavra (Jo 19,25-27)
 Perto da cruz de Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Clopas e Maria Madalena. Jesus, então, vendo a sua mãe e, perto dela, o discípulo a quem amava, disse a sua mãe: "MULHER, EIS O TEU FILHO!" Depois disse ao discípulo: "EIS A TUA MÃE!"
- 4a. Palavra (Mt 27,45-46)
 Desde a hora sexta até a hora nona, houve treva em toda a terra. Lá, pela hora nona, Jesus deu um grande grito: "ELI, ELI, LAMA ~~SABACTHANI~~ SABACTHANI?", isto é, DEUS MEU, DEUS MEU, POR QUE ME ABANDONASTE?"
-
- 4a. Palavra (Mc 15,33-34)
 À hora sexta, houve treva sobre toda a terra até a hora nona. E a hora nona, Jesus deu um grande grito, dizendo: "ELOI, ELOI, LAMA SABACTHANI" que traduzido, significa: DEUS MEU, DEUS MEU, POR QUE ME ABANDONASTE?"
-
- 5a. Palavra: (Jo 19,28)
 Depois, sabendo Jesus que tudo estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: "TENHO SEDE!"
- 7a. Palavra (Lc 23,44-46)
 Era já mais ou menos a hora sexta quando houve treva sobre a terra inteira até a hora nona, tendo desaparecido o sol. O véu do Santuário rasgou-se ao meio e Jesus deu um grande grito: "PAI, EM TUAS MÃOS ENTREGO O MEU ESPÍRITO." Dizendo isso, expirou.
- 6a. Palavra (Jo 19,29-30)
 Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre numa vara de hissopo, levaram-na a sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse: "ESTÁ CONSUMADO." ~~a, indicando-se a~~
~~o, a, indicando-se a~~

ANEXO 3 - PARTITURA DO VEXILLA REGIS PRODEUNT

Hymn.

V Exil-la Ré-gis prod-e-unt : Fúlget Crú-cis mysté-
 ri-um, Qua ví-ta mórt-em pértu-lit, Et mór-te ví-tam pró-
 tu-lit. 2. Quae vulne-rá-ta lánce-ae Mucrón-e dí-ro, crími-
 num Ut nos lavá-ret sórdibus, Ma-ná-vit únda et sán-
 guine. 3. Implé-ta sunt quae cón-ci-nit Dávid fidé-li cár-
 mine, Dicéndo na-ti-ó-nibus : Regná-vit a lígno Dé-us.
 4. Arbor decó-ra et fúl-gida, Orná-ta Ré-gis párpura,
 Elécta dígno stí-pi-te Tam sán-cta mémbra tângere.
 5. Be-á-ta, cú-jus brá-chi-is Pré-trí-um pepéndit saécu-li :
 Staté-ra fácta córpo-ris, Tu-lit-que praédam tártari.
 6. O, CRUX ÁVE, SPES Ú-NICA, Hoc Passi-ó-nis témpo-re
 Pí-is adáuge grá-ti-am, Re-ís-que dé-le crímina. 7. Te,
 fons sa-lú-tis Trí-ni-tas, Colláudet ómnis spé-ri-tus :
 Quibus Crú-cis victó-ri-am Largi-ris, ádde praémi-um,
 Amen.

Hino "Vexilla Regis prodeunt" – Liber Usualis, 1951, p. 575-576.

ANEXO 4 - GLOSSÁRIO DOS TERMOS RETÓRICOS

Segundo Buelow¹¹⁸, as figuras de retórica musical podem ser classificadas em figuras melódicas, de imitação, de dissonância, intervalares, de hipotipose, sonoras e de silêncio.

FIGURAS MELÓDICAS

Anadiplosis [Vogt¹¹⁹] *figura melódica*: repetição de uma melodia conclusiva no início de uma nova seção. *figura sonora*: tipo de *noema* formada por uma dupla *mimesis* (equivale, na retórica verbal, à repetição da última palavra ou frase de um verso, no começo do verso seguinte).

Anaphora [Kircher] *figura melódica*: repetição de uma figura melódica com notas diferentes, em vozes distintas; (Thuringus) repetição imediata de uma figura de baixo. [Bernhard] *figura de imitação*: um tipo de fuga em que o sujeito é repetido de forma incompleta (a anáfora é uma figura de retórica verbal que consiste na repetição de palavra ou grupo de palavras para dar ênfase ao texto; do latim *anafōra*: repetição de palavra).

Antistrophe *figura melódica*: segunda parte de uma seção melódica, equivalente ao conseqüente na relação fraseológica de antecedente-conseqüente (ou pergunta-resposta).

Apostrophe *figura melódica*: digressão em direção a outro tópico que representa um afastamento ou um desvio momentâneo do material temático principal.

Auxesis [Burmeister] *figura melódica*: transposição de uma melodia à segunda superior, em uma mesma voz, considerada como um caso especial de *synonymia* (do grego, *aúksēsis*: crescimento, amplificação).

Climax [Nucius] *figura melódica*: o mesmo que *auxesis* (do grego, *klîmaks*: escada, degrau, gradação).

¹¹⁸ (BUELOW, J. George. Rhetoric and music. In: New Grove Dictionary of music and musicians, London: Macmillan, 1989, p. 793-803).

¹¹⁹ Os nomes entre colchetes indicam os autores dos séculos XVII e XVIII que sistematizaram a retórica musical e empregaram estes termos em seus trabalhos.

Complexio [Nucius] *figura melódica*: repetição de uma melodia ou de uma seção completa, no final de uma peça ou movimento.

Epistrophe [Scheibe] *figura melódica*: repetição do mesmo trecho conclusivo empregado para finalizar várias seções (epístrofe é a figura de linguagem obtida pela repetição de uma palavra ou expressão no final de todas as frases; do grego, *epistrophē*: voltar, repetir).

Exordium *figura melódica*: segmento musical que tem a função de introdução ou que serve como abertura antes da exposição do material temático principal.

Narratio *figura melódica*: o mesmo que apresentação ou exposição.

Palillogia [Burmeister] *figura melódica*: repetição literal de determinada figura melódica com as mesmas notas, na mesma voz.

Paronomasia [Scheibe] *figura melódica*: repetição de uma ideia musical com variações e adições, com sentido de ênfase (equivale à figura de linguagem obtida pela combinação de palavras que se assemelham foneticamente).

Peroratio *figura melódica*: inserção de elementos melódicos que têm a função de concluir determinado segmento, movimento ou peça inteira.

Polyptoton [Vogt] *figura melódica*: repetição de uma ideia melódica em outro registro ou em outra voz (na retórica verbal, poliptóton é a figura que consiste na repetição da mesma palavra com diversas formas, ou de um verbo em tempos diferentes).

Propositio *figura melódica*: exposição ou reexposição do material temático principal.

Repetitio [Nucius] *figura melódica*: o mesmo que *anaphora*.

Synonymia [Walther] repetição de uma ideia melódica com notas diferentes, na mesma parte, isto é, transposição (em lingüística, sinonímia é a existência de sentidos muito semelhantes entre dois vocábulos).

FIGURAS DE IMITAÇÃO (com base nos tipos de imitação de fuga):

Anaphora [Kircher] *figura melódica*: repetição de uma figura melódica com notas diferentes, em vozes distintas; (Thuringus) repetição imediata de uma figura de baixo. [Bernhard] *figura de imitação*: um tipo de fuga em que o

sujeito é repetido de forma incompleta (a anáfora é uma figura de retórica verbal que consiste na repetição de palavra ou grupo de palavras para dar ênfase ao texto; do latim *anafōra*: repetição de palavra).

Apocope *figura de imitação*: processo imitativo em que o sujeito aparece incompleto em alguma das partes (do grego, *apokopē*: supressão, amputação).

FIGURAS DE DISSONÂNCIA (formadas por estruturas dissonantes)

Ellipsis [Bernhard] *figura de dissonância*: modificação dos processos convencionais de preparação e resolução das dissonâncias através da omissão das consonâncias, com o sentido de alterar a resolução normal de suspensões e notas de passagem; [Scheibe] movimento direcional inesperado a partir de um ponto em que deveria haver um movimento conclusivo convencional (em lingüística, elipse equivale à supressão de palavras ou expressões que podem ser subentendidas pelo contexto).

Pleonasmus [Burmeister] *figura de dissonância*: excesso de notas estranhas à harmonia (principalmente, suspensões), ao longo de dois ou mais compassos, na preparação de uma cadência (do grego *pleonasmós*: excesso, exagero).

Prolongatio *figura de dissonância*: ampliação da duração de determinada dissonância (suspensão, nota de passagem, etc.), fazendo com que a dissonância seja percebida por mais tempo do que sua resolução.

Syncope [Burmeister] *figura de dissonância*: termo utilizado para designar uma suspensão (contraponto de quarta espécie).

Syncope catachrestica [Bernhard] *figura de dissonância*: ocorre quando uma suspensão não é tratada de acordo com as regras do contraponto (isto é, preparada como consonância e resolvida por grau conjunto descendente em uma consonância imperfeita), mas é preparada através de dissonância, resolvida em outra dissonância ou resolve por meio de movimento melódico ascendente (do grego *katákhresis*: emprego de uma palavra com sentido abusivo).

FIGURAS INTERVALARES

Interrogatio [Scheibe] *figura intervalar*: figura musical que representa a interrogação, através da finalização de um segmento ou de um grupo frásico completo transposto à segunda superior, com relação ao segmento anterior (por extensão, pode ser qualquer outro intervalo); também a cadência frígia e as cadências à dominante em geral são entendidas como interrogação musical.

Parrhesia [Kircher] *figura intervalar*: uso de falsas relações ou dissonâncias extremas, especialmente o trítono; [Burmeister] emprego de uma dissonância, em parte secundária de tempo secundário, em um contexto consonante – neste sentido, a *parrhesia* é um tipo de *symblema* (na retórica verbal, equivale à liberdade de linguagem ou franqueza).

Passus duriusculus [Bernhard] *Figura intervalar*: cromatismo melódico obtido pelo movimento ascendente ou descendente de semitons; por extensão, o termo pode ser utilizado para designar saltos melódicos em direção a notas alteradas na tonalidade.

Pathopoeia [Burmeister] *Figura intervalar*: cromatismo realizado com notas que não pertencem à estrutura harmônica do segmento, com o sentido de expressar afetos como tristeza, medo ou terror.

Saltus duriusculus [Bernhard] *Figura intervalar*: salto melódico dissonante, geralmente com sentido de exclamação.

FIGURAS DE HIPOTIPOSE - **Hypotyposis** [Burmeister] *designa a classe de figuras empregadas, na retórica musical, para ilustrar palavras, versos, imagens ou ideias poéticas para enfatizar o sentido conceitual ou imagético do texto; segundo Buelow, este termo, original da retórica clássica, seria mais adequado do que expressões posteriores como ‘madrigalismo’ ou ‘pictorialismo’ (a hipotipose é a figura de retórica verbal obtida pela descrição de uma situação de maneira tão intensa que faz com que o leitor tenha a sensação de estar vivendo a cena). (pictorialismo – pintura de palavras em sons):*

Anabasis [Kircher] *figura de hipotipose* (madrigalismo): representação musical do sentido de ‘ascendência’ contido no texto (do grego, *anábasis*: subir, montar).

Catabasis [Kircher] *figura de hipotipose* (madrigalismo): ocorre quando uma voz ou passagem musical reflete o sentido de ‘movimento descendente’ existente no texto (do grego, *katábasis*: para baixo).

FIGURAS SONORAS

Anadiplosis [Vogt¹²⁰] *figura melódica*: repetição de uma melodia conclusiva no início de uma nova seção. *figura sonora*: tipo de *noema* formada por uma dupla *mimesis* (equivale, na retórica verbal, à repetição da última palavra ou frase de um verso, no começo do verso seguinte).

Analepsis *figura sonora*: tipo de *noema* formada pela repetição imediata de duas *noemas* adjacentes (do grego, *analepsis*: restauração das forças).

Anaploce *figura sonora*: tipo de *noema* formada pela repetição antifônica, em que um grupo vocal ou instrumental repete o mesmo trecho que outro grupo acabou de executar, enquanto este está em pausa.

Mimesis [Burmeister] *figura sonora*: tipo de *noema* formada por duas *noemas* sucessivas, em que a segunda aparece em altura diferente (do grego, *mimēsis*: imitação).

Noema [Burmeister] *figura sonora*: surgimento de uma seção puramente homofônica, geralmente consonante, em contexto polifônico, com o sentido de dar ênfase a algum aspecto do texto. Tipos de *noema*: *analepsis*, *mimesis*, *anadiplosis* e *anaploce* (*noema* é o produto da inteligência; do grego *noēma*: percepção, propósito, ideia).

FIGURAS DE SILÊNCIO

Abruptio [Bernhard¹²¹] *figura de silêncio*: uma pausa geral ou um silêncio em momento inesperado.

¹²⁰ Os nomes entre colchetes indicam os autores dos séculos XVII e XVIII que sistematizaram a retórica musical e empregaram estes termos em seus trabalhos.

¹²¹ Os nomes entre colchetes indicam os autores dos séculos XVII e XVIII que sistematizaram a retórica musical e empregaram estes termos em seus trabalhos.

Aposiopesis [Burmeister] *figura de silêncio*: o mesmo que *abruptio* (na retórica verbal, aposiopese é a interrupção de um enunciado por meio de uma pausa abrupta).

Homoioteleuton [Nucius] *figura de silêncio*: o mesmo que *abruptio*.

ANEXO 5 – QUESTIONÁRIO AO COMPOSITOR

SOBRE O ORATÓRIO

- 1. Qual o motivo da dedicatória ao compositor Almeida Prado?**
- 2. Qual dos Evangelhos o senhor se baseou para escrever esta obra: Mateus, Marcos, Lucas ou João? Alguma outra referência? E por quê?**
- 3. Na introdução, tonalidade indefinida tem alguma razão retórica? Quando entra o texto “Sete palavras de Cristo na Cruz” percebi a tonalidade de lá menor, porém logo após, a tonalidade indefinida se faz presente novamente conduzindo, harmonicamente, à tonalidade de ré menor que segue. Isto tudo tem alguma razão retórica com o texto ou com a introdução como um todo? Qual seria esta razão?**
- 4. Em toda obra é bem característico 7^{as} maiores e menores bem como 2^{as} maiores e menores (suas inversões). Existe uma relação retórica com o texto 7 palavras? Poderia dizer qual relação e por quê? Como surgiu esta idéia? Tem algo a ver com o que este intervalo representa para o senhor?**
- 5. A cada parte do Oratório que está a “palavra de Cristo” tem uma obra organística. No oratório, qual a função destas obras instrumentais? Qual a relação destas com o texto ou palavras? Tem relação motívica, intervalar ou composicional?**
- 6. Porque a escolha do título “Suíte”? O que lhe levou a fazer uma obra em separado do Oratório?**

7. Qual a relação motivica e retórica do “Prólogo” com a “Primeira Palavra”?
8. A “Meditação” tem relação preparatória à “Segunda Palavra” ou conclusiva da “Primeira Palavra”? Por quê?
9. A relação temática da “Meditação” lembra a “introdução – (texto): Sete Palavras de Cristo na cruz? É recorrente o “fá#, sol#, mi, lá” (Cristo na Cruz). Qual a função retórica disto no contexto da obra? Ainda: A melodia na mão esquerda é de algum tema gregoriano? Qual?
10. Porque o nome “Fantasia Mística”?
11. Qual a relação temática e tonal da “Fantasia Mística” com a parte que antecedeu bem como o que seque?
12. Na “Fantasia Mística”, compasso 17, entra um tema melódico. É uma melodia gregoriana? Qual? Ou é material composicional? De qual parte foi tirado ou desenvolvido este material?
13. Qual a intenção do uso dos ritmos: colcheias pontuadas e semicolcheia; 4 semicolcheias, tercinas? Tem alguma relação com o texto, algum desenvolvimento de motivo?
14. Porque a “Quarta Palavra” se chama “Evocação”?
15. No “Arioso” a melodia é um tema gregoriano?
16. Porque a tonalidade de mi maior no “Coral”? Qual a função do cromatismo neste “Coral” vibrante? Porque a conclusão em dó# menor?

17. Na “Sétima Palavra” a melodia é um canto gregoriano ou um motivo composicional desenvolvido?
18. Na “Sétima Palavra” por que a tonalidade é Dó menor (modal dórico) precedido por Dó# menor?
19. No *Vexilla Regis Prodeunt* (Os estandartes do Rei avançam), qual a função composicional desta parte no todo a obra?

SOBRE A SUITE

20. Porque suíte? Qual o sentido preciso deste termo suíte associado à sua composição alusivo ao oratório?
21. A Suíte, em sua opinião, é expressivamente independente do oratório ou há vínculos?
22. O fato de não ter as “Palavras”, na Suite, não quebra a seqüência lógica expressiva?
23. Na suíte a relação tonal de quintas (ciclo de quintas) se faz presente. Qual a razão desta relação tonal (ciclo de quinta) com o texto?

SOBRE A ORQUESTRAÇÃO

24. O oratório foi escrito, originalmente, para Órgão, Coro e solistas e adaptada, posteriormente, para orquestra em 2004. O que lhe levou a escrever para orquestra?

25. Na sua transcrição feita para orquestra feita em 2004, exceto a suíte, o órgão não está escrito nas demais partes do oratório. A sua intenção é que a orquestra execute sozinha ou pressupõe o órgão junto?

SOBRE A COMPOSIÇÃO

26. O que lhe levou a compor o Oratório "Sete palavras de Cristo na Cruz"?

27. O senhor estudou composição com Artur Hartmann e o grande compositor e organista Olivier Messian. No período circundante a 1991, ano da finalização desta obra, quais as suas referências organísticas e composicionais no Brasil e no exterior? O que e porque lhe chamava a atenção estas referências?

PERGUNTAS FINAIS

28. Como o senhor estudaria a Suíte "Sete Palavras de Cristo na Cruz" levando em consideração a retórica? O senhor já teria uma linha interpretativa a partir de uma análise da partitura ou desenvolveria esta interpretação paulatinamente?

29. A Suíte nos remete ao "sofrimento" e a "dor" de Cristo na Cruz. Como a Suíte se relaciona com esse tema e de que forma isto é evidenciado, em sua opinião?

30. Qual regulação ou sonoridade imagina para essa obra? Existe uma regulação ou sonoridade fechada em sua concepção ou a ideia é de deixar livre para o interprete? Quais as marcas

imprescindíveis que os intérpretes não podem deixar de observar?