

PAULO AUGUSTO SOARES

OS OFERTÓRIOS
DE ANDRÉ DA SILVA GOMES
(1752 - 1844)

INSTITUTO DE ARTES - UNESP

SÃO PAULO

2000



PAULO AUGUSTO SOARES

**OS OFERTÓRIOS
DE ANDRÉ DA SILVA GOMES**
(1752 - 1844)

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música)

Orientador(a): Prof.^a. Dr.^a *Yolanda Lhullier dos Santos*



SÃO PAULO
2000



PAULO AUGUSTO SOARES

**OS OFERTÓRIOS
DE ANDRÉ DA SILVA GOMES**

BIA

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e orientador.....

2º. Examinador.....

3º. Examinador.....

São Paulo , de de 2000



DADOS CURRICULARES PAULO AUGUSTO SOARES

NASCIMENTO 07.08.1966 - SÃO PAULO/SP

FILIAÇÃO Teófilo Soares
Maria Theresa Soares

1987/1992 Curso de Graduação
Bacharelado em Música, Habilitação em
Composição e Regência
Instituto de Artes da UNESP - Ipiranga - São
Paulo

1993/2000 Curso de Pós - Graduação em Artes
Área de Concentração: Música
Instituto de Artes da UNESP - Ipiranga - São
Paulo



Ao meu pai

Que sempre reconheceu o valor do estudo nas diversas áreas do conhecimento, incentivando com entusiasmo nossos esforços na aquisição deste que é o maior dos bens da humanidade.



AGRADECIMENTOS

Agradeço a colaboração de todos os membros da equipe de musicólogos reunidos sob a liderança de Régis Duprat, entre eles Mary Ângela Biason, Geraldo Teodoro de Almeida, Sérgio Freddi Jr., Claudia Aparecida Polastre, Maria Alice Volpe e Lenita Waldige Nogueira; faço menção especial ao bom amigo Edilson de Lima, que realizou com grande competência a transcrição da maioria das obras deste estudo, sem as quais não haveria possibilidade alguma da concretização dessa dissertação.

Agradeço também aos regentes Fábio Henrique Silva e Sandra Mattos, jovens intérpretes do repertório da música colonial brasileira, que vêm levando à público este importante acervo da memória cultural de nosso país; aos meus professores de graduação, Edmundo Villani Côrtes e Jorge Kászas, por terem compartilhado conosco seu grande conhecimento nas disciplinas de Contraponto e Análise Musical, de tal maneira a estabelecer um sólido arcabouço teórico para que pudesse efetivar uma jornada segura nesta empreitada de fôlego.

Por fim um agradecimento sincero à minha orientadora Yolanda Lhullier dos Santos e a todo o Departamento de Pós - Graduação do Instituto de Artes da UNESP; e as instituições brasileiras de pesquisa, sem as quais inviabilizar-se-iam não só este, como a maioria dos projetos de pesquisa científica em nosso país.

A nossa alma jamais só de per si
pode conceber, gerar e apresentar uma
produção célebre se ela não tiver sido
fecundada primeiramente por algum
abundante Manancial de Conhecimentos.

André da Silva Gomes
(1752 - 1844)



SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	7
LISTA DE ABREVIATURAS.....	9
1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O OFERTÓRIO.....	14
2.1. Histórico.....	18
3. A Curva Tonal.....	22
4. OFERTÓRIO DA MISSA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS....	25
4.1. Música.....	26
4.2. Curva Tonal.....	33
5. OFERTÓRIO DA MISSA DO DOMINGO DA PAIXÃO.....	34
5.1. Música.....	35
5.2. Curva Tonal.....	40
6. OFERTÓRIO DA MISSA DO DOMINGO DE RAMOS.....	41
6.1. Música.....	43
6.2. Curva Tonal.....	50
7. OFERTÓRIO DA MISSA DO 1º. DOMINGO DA QUARESMA	52
7.1. Música.....	52
7.2. Curva Tonal.....	57
8. OFERTÓRIO DA MISSA DO 2º. DOMINGO DA QUARESMA	58
8.1. Música.....	59
8.2. Curva Tonal.....	66
9. OFERTÓRIO DA MISSA DO 3º. DOMINGO DA QUARESMA	67
9.1. Música.....	68
9.2. Curva Tonal.....	78
10. OFERTÓRIO DA MISSA DO 4º. DOMINGO DA QUARESMA	80
10.1. Música.....	81
10.2. Curva Tonal.....	89
11. OFERTÓRIO DA MISSA DO 1º. DOMINGO DO ADVENTO.....	91
11.1. Música.....	92
11.2. Curva Tonal.....	102
12. OFERTÓRIO DA MISSA DO 2º. DOMINGO DO ADVENTO.....	104
12.1. Música.....	105
12.2. Curva Tonal.....	113
13. OFERTÓRIO DA MISSA DO 3º. DOMINGO DO ADVENTO.....	114
13.1. Música.....	115
13.2. Curva Tonal.....	125
14. OFERTÓRIO DA MISSA DA QUARTA-FEIRA DAS TÊMPORAS DO ADVENTO	126
14.1. Música.....	128
14.2. Curva Tonal.....	137
15. OFERTÓRIO DA MISSA DE NATAL.....	139
15.1. Música.....	142
15.1.1. Brilhante.....	144
15.1.2. Fugato.....	147
15.2. Curva Tonal.....	150
16. OFERTÓRIO DA MISSA DA ASCENSÃO DO SENHOR.....	152
16.1. Música.....	152
16.1.1. Brilhante.....	153
16.1.2. Fugato: Presto.....	157

16.2. Curva Tonal.....	159
17. OFERTÓRIO DA MISSA DA CONVERSÃO DE SÃO PAULO	161
17.1. Música.....	161
17.1.1. Brilhante.....	163
17.1.2. Fugato: Vivo.....	170
17.2. Curva Tonal.....	173
18. CONCLUSÃO.....	175
19. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182
RESUMO.....	184
ABSTRACT.....	185

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

Cinz.	=	Ofertório da Missa da Quarta-feira de Cinzas
Rmos.	=	Ofertório da Missa do Domingo de Ramos
Natl.	=	Ofertório da Missa de Natal
Cvsp.	=	Ofertório da Missa da Conversão de São Paulo Apóstolo
Ascd.	=	Ofertório da Missa da Ascensão do Senhor
Pass.	=	Ofertório da Missa do Domingo da Paixão
Adv1.	=	Ofertório da Missa do Primeiro Domingo do Advento
Adv2.	=	Ofertório da Missa do Segundo Domingo do Advento
Adv3.	=	Ofertório da Missa do Terceiro Domingo do Advento
Adv4.	=	Ofertório da Missa da Quarta-feira das tēmporas do Advento
Qua1.	=	Ofertório da Missa do Primeiro Domingo da Quaresma
Qua2.	=	Ofertório da Missa do Segundo Domingo da Quaresma
Qua3.	=	Ofertório da Missa do Terceiro Domingo da Quaresma
Qua4.	=	Ofertório da Missa do Quarto Domingo da Quaresma

Harmonia funcional:

T	=	Tônica
D	=	Dominante
S	=	Subdominante
Tr	=	Tônica relativa
Dr	=	Dominante relativa
Sr	=	Subdominante relativa

e combinações

p.ex. DD = Dominante da dominante, etc.

Cifras (negrito itálico)

(A)	=	Lá
(B)	=	Si
(C)	=	Dó
(D)	=	Ré
(E)	=	Mi
(F)	=	Fá
(G)	=	Sol
(...#)	=	sustenido; ex. (F#): Fá sustenido
(...b)	=	bemol; ex. (Eb): Mi bemol
(...m)	=	menor; ex. (Bm): Si menor

1. INTRODUÇÃO

A dissertação de mestrado “Os Ofertórios de André da Silva Gomes”, que ora submetemos à apreciação da Banca Examinadora do curso de Pós - Graduação do Instituto de Artes da UNESP, tem origem no crescente interesse da comunidade científica no aprofundamento das pesquisas à respeito das atividades musicais no período do Brasil Colônia. O ponto de partida para esta empreitada se dá durante uma série de discussões levadas a cabo pelo grupo de musicólogos reunidos em torno da figura de Régis Duprat, o autor do catálogo temático de André da Silva Gomes, ao final das quais fica estabelecido um cronograma de trabalho que tem como objetivo a realização da edição integral das obras deste catálogo; este processo encontra-se atualmente em andamento.

Dentre as várias obras que encontravam-se em adiantado estágio de transcrição musicológica chamou-nos a atenção o grupo dos Ofertórios, quinze peças com coro simples ou duplo e acompanhamento de baixo contínuo, que numa primeira análise pareceram constituir um conjunto bastante homogêneo, e muito rico em possibilidades de aprofundamento do estudo das questões pertinentes ao universo musical: o estilo de composição e as características formais com as quais o compositor as havia delineado.

Entre as quinze composições havia uma obra incompleta, o Ofertório para a Missa de Defuntos. Tratamos de levantar a possibilidade de sua restauração, que se daria por meio da compreensão dos procedimentos de composição que adquiríssemos ao longo do estudo das demais obras da coletânea, levando-nos a completá-la da maneira mais adequada possível. Contudo a tarefa mostrou-se de dimensões inesperadas: o trecho da obra que se perdeu corresponde a mais de quatro quintos de sua extensão total, cálculo feito a partir da comparação do texto semelhante — o *Domine Jesu Christe* — utilizado por W. A. Mozart e J. M. Nunes Garcia em suas Missas de Réquiem. Concentramos, pois, nossos esforços nos quatorze ofertórios que chegaram até nós em sua versão integral.

Duas foram as questões que nortearam este estudo desde os primórdios. O título “ofertório” que possui cada uma das obras desta coletânea implica desdobramentos formais ? A análise detalhada de todas as obras procurará desvendar o fato de, ao intitulá-las “ofertório”, o autor possuir, de antemão, uma proposta formal específica para sua elaboração. Existe um estilo de composição homogêneo para as peças que apresentam o título “ofertório” ? Sua análise também tentará encontrar elementos que configurem um estilo de escrita rigoroso e imediatamente identificável com a figura de André da Silva Gomes, extrapolando os limites desta coletânea e envolvendo a coleção integral de sua obra.



Como método de trabalho empregamos a análise da curva tonal de cada uma das obras. A curva tonal consiste no levantamento de todos os eventos ligados às progressões harmônicas de uma obra: a verificação de sua tonalidade principal e os deslocamentos do centro tonal que ocorrem em seu transcurso, caracterizando ou não modulação. Sua análise individual fornecerá elementos importantes para a caracterização de uma obra particular, e tomadas em conjunto revelarão um panorama dos mecanismos de sintaxe musical utilizados com maior frequência pelo compositor.

Simultaneamente a este levantamento técnico - estilístico, buscamos desvelar de que maneira se estabelecem as relações entre o texto utilizado pelo compositor na elaboração dos ofertórios, e os recursos musicais que emprega na representação das imagens e estados emocionais aí descritos.

Este estudo pretende constituir-se numa contribuição sincera no âmbito da análise musical. Devido ao caráter de especificidade com o qual pretendemos dotá-lo, excluímos dados históricos e biográficos de André da Silva Gomes, e da São Paulo oitocentista que o acolheu, informações que desviariam a atenção dos propósitos últimos deste estudo; forneceremos apenas detalhes que pareçam indispensáveis para a compreensão de procedimentos formais específicos adotados pelo autor em algumas das obras estudadas.



A dissertação está dividida em capítulos organizados de forma a auxiliar sua melhor apreciação. Inicialmente um preâmbulo que assinala todas abreviaturas utilizadas no estudo, desde às de caráter analítico - musical até àquelas empregadas para denominar os ofertórios, que possuem nomes muito longos e por vezes inviabilizariam às citações em notas de rodapé; em seguida a análise detalhada de cada um dos ofertórios; e por fim as conclusões deste estudo.



2. O OFERTÓRIO

Ofertório é um dos segmentos do ritual da missa cristã. É o momento de reflexão-ação do fiel que imediatamente precede a Eucaristia, o fundamento mais significativo do cristianismo. Em função de estarem intimamente relacionados fizemos a opção pela explanação conjunta de seus pormenores e interpretação.

A olhos descompromissados, a Eucaristia é o momento em que o sacerdote ergue um receptáculo que contém hóstias — uma espécie de pão — consagrando-as, na exposição mais veemente dos meandros cerimoniais do ritual, e cuja conclusão se dá por meio de uma seqüência de orações em voz baixa, em atitude contrita; ao final delas estará consumado o sacramento.

A tradição explica a Eucaristia como a materialização do corpo e sangue do Cristo nas hóstias e no vinho, respectivamente, estes que são os elementos à disposição do sacerdote durante o ritual.

Num quadro genérico de interpretações históricas, diz a tradição que na última refeição realizada junto aos apóstolos, Cristo teria repartido um pão entre os presentes e distribuído vinho, afirmando serem estes seu corpo e seu sangue, criando um clima testamentário, de alerta e despedida, prosseguindo com o prenúncio dos fatos que estavam por ocorrer — sua captura e morte — insistindo, ao fim, para que a conduta e

os ensinamentos que disseminara até então não fossem esquecidos. Este episódio ficou conhecido como Santa Ceia.

Este ato, a associação múltipla entre confraternização, alimentação, princípios éticos e misticismo, de caráter altamente dramático e memorável, parece ter sido levado muito em conta pelos primeiros cristãos em sua estratégia de doutrinação. Estes valeram-se da ordenação dos episódios da Santa Ceia para elaborar uma composição metafórica dos acontecimentos, agrupando seus elementos de modo a utilizá-los como fundamentos em um ritual que prolongasse o estado de espírito de revelação e urgência vivido pelos primeiros mártires do cristianismo.

A descrição acima afirma que o momento triunfal da missa, a Eucaristia, é um rito de glorificação aos preceitos do cristianismo, elaborado de forma a envolver os homens pela atmosfera vigente nos momentos decisivos de sua, diríamos, "gênese institucional".

Realizada sob ambiente da repressão oficial do Império Romano, a missa cristã dos primórdios exigiu rigor na seleção dos adeptos, dos "iniciados" que acompanhariam sua cerimônia: subdividida em três partes, diz-se da missa ser composta pelos Ritos Introdutórios, a Liturgia da Palavra e a Liturgia da Eucaristia. As duas primeiras formam o que é por vezes chamado Ante-missa; corresponde a Missa dos Catecúmenos da igreja dos primórdios. Somente a pessoa batizada poderia es-

tar presente durante a Liturgia da Eucaristia, ou Sacrifício, que é a parte mais propriamente sacramental da missa¹.

As precauções tomadas pelos cristãos eram rigorosas: permitia-se aos gentios a oportunidade de acompanhar os relatos históricos, as citações de sabedoria e os feitos épicos dos apóstolos em terras distantes, talvez numa tentativa de causar admiração nos presentes, estimulando-os aos bríos e também a tomarem parte em feitos semelhantes, levando-os, por fim, a assumir preceitos cristãos no encaminhamento futuro de suas vidas. Não lhes era permitido acompanhar os preparativos da Eucaristia, ritual algo duvidoso às ponderações oficiais. Sob o ponto de vista da tradição religiosa do Império Romano, este momento da cerimônia possui uma diferença fundamental: constitui um ritual de migração de planos existenciais, igualmente denominado sacrifício², sem, contudo, a consumação de nenhuma oferta de morte de animais e a conseqüente utilização ritualística de sangue. Portanto em plena oposição às práticas pagãs oficiais, que envolviam ofertas desse gênero a deuses e entidades místicas variadas. Talvez o objetivo dos cristãos fosse desacreditar a religião oficial, pela representação metafórica do sacrifício, muito menos incômoda às audiências: a lembrança da morte do Cristo, que entrega sua vida em prol da libertação da humanidade.

¹ BAROFIO, G. B. *Offertory*. In *Grove dictionary*, v. 10, p. 514

² Um dos termos equivalentes ao ofertório numa das antigas tradições da Igreja cristã, o rito hispânico, é *sacrificia*.



Paralelamente a isso, devemos considerar que muito do ritual cristão está fortemente ligado às cerimônias hebraicas, numa tentativa de atrair simpatizantes também deste importante grupo étnico-religioso.

Ficou estabelecido naquele momento que o batismo, o sacramento de iniciação ao cristianismo, seria o mecanismo de purificação do gentio, capacitando-o a compreender e integrar os mistérios do triunfo eucarístico. Este momento, esta abertura aos horizontes da intimidade da doutrina cristã, é marcado no interior da missa pelo segmento do ofertório.

Feito este preâmbulo, passamos a estranhar a definição esdrúxula que os compêndios dão para o termo ofertório: “ato de angariar ofertas para festas de igrejas ou pela alma de defuntos”³. Houve ao longo da história uma interpretação negativa do termo, algo distante do que parece ter sido sua acepção original, a qual procuraremos esclarecer.

Derivado do latim *offertorium*, remete a *offerta* (oferta), *offerre* (oferecer), *offerenda* (oferenda, donativo, coisa oferecida) e *offerens* (oferente); também com *ferre*, que tem interessantes características: sendo verbo irregular, necessita de outros radicais (*tuli*, *latum*) para sua conjugação e resume todas as etapas da Eucaristia em seus vários significados — erguer, dar, oferecer, contemplar. O ofertório, entretanto,

³ ALMEIDA, J. *Dicionário da língua portuguesa*, p. 70.



cristalizou-se na figura do oferente, aquele que oferece alguma coisa; houve uma contaminação semântica do termo com a espórtula, o donativo feito pelo cristão para a conservação do recinto onde se pratica a missa. Constatamos que a prática assim estabelecida, entificou-se em seus princípios e visibilidade. Em função disso poderíamos abandonar até com certo conforto o aprofundamento da discussão do termo. Avancemos, todavia.

Quem “oferece” nesse *offertorium* ? Ainda: será oferta unilateral ? Não será esta abertura à presença do indivíduo não-batizado durante o ritual uma repetição em escala moderada das ações do próprio Cristo, que compartilha seus preceitos com discípulos da mais variada formação pessoal ? Não seria o ofertório o momento de consagração da própria razão do ser inicial do cristianismo, a possibilidade da salvação do espírito pelo usufruto da essência do Cristo ? Enfim, a tradição parece ter incorrido na definição da espórtula em consequência da simultaneidade do espaço e do tempo que ambos — ofertório e espórtula — ocupam durante o desenvolvimento da missa.

1.1. Histórico

O início da prática do canto do ofertório não é preciso. Seu primeiro registro encontra-se nas *Confissões* de Santo Agostinho,



escritas no século V. Faz referência a um certo Hilarius que teria criticado a prática da congregação de Cartago em cantar um salmo durante a cerimônia das ofertas. Não, há, todavia, nenhuma indicação do caráter ou estrutura desse canto⁴.

O uso litúrgico dos salmos é comum a todos os ritos da igreja: gregoriano, ambrosiano ou milanês, hispânico ou moçárabe, copta, etiópico, armênio, maronita, bizantino, siríaco, galicano, celta e africano. É executado em três formas. Na forma continuada (*in directum*) não há interpretação: o solista, coro ou assembléia apenas faz a leitura do mesmo; na forma alternada a comunidade é dividida em dois coros, cantando alternadamente os versículos do salmo; e na forma responsorial, onde é recitado ou cantado por um solista e a assembléia interrompe em alguns momentos, repetindo um ou mais versículos. Importante também é a definição de antífona, relacionada a execução do salmo: trata-se de um versículo, geralmente tomado do salmo, que serve de resposta na forma responsorial, ou como seção de abertura para indicar o tom musical com que deve iniciar o salmo⁵.

Alguns autores, como Wagner (1962)⁶, acreditam que o ofertório era, no princípio, como a comunhão, um salmo executado na forma alternada. Steiner (1973)⁷ sugere que o processo de criação tenha

⁴ BAROFIO, G. B. *ibid.* p. 515.

⁵ *Ibid.* p. 516.

⁶ WAGNER, P. *Gregorianische Formenlehre*, p.2 et seq.

⁷ STEINER, R. *Some Melismas for Office Responsories*, in *JAMS*, xxvi, p.108.



sido diferente, pois todos os manuscritos antigos contêm melodias solo elaboradas, tanto para as antífonas quanto para os versos do ofertório (Steiner), sugerindo uma atenção especial, até mesmo autoria documentada, na sua elaboração. Além disso os textos, quando do livro dos salmos, nem sempre utilizam os versículos na ordem consecutiva; todos os ritos, principalmente o hispânico e o ambrosiano, também utilizam textos de outros livros bíblicos. Cabe ressaltar que estes ritos possuem nomes diferenciados para o ofertório: *sacrificia* (hispânico), *oferendæ* (ambrosiano).

Os ofertórios da tradição gregoriana, a partir do século VIII, são os cantos mais elaborados do repertório. Começam com uma antífona seguida por dois ou três versos, cujas melodias são muito ornamentadas; cada verso é seguido por um refrão, que é a própria frase de abertura ou seu trecho final. Melismas ocorrem com frequência e há repetição consecutiva de palavras e frases inteiras, com reelaboração melódica na segunda vez. São melodias que chamam a atenção para si: são mais que simples veículos para o texto.

Nos ofertórios gregorianos muitos textos expressam alegria e louvor; vários incipits exemplificam isso: *Jubilate*, *Benedicite*, *Laudate*. Algumas vezes o texto é relevante a festa do dia (*Elegerunt Apostoli*, para festa de Santo Estevão), e alguns textos tem conexão com o In-
tróito ou o Evangelho. Na tradição ambrosiana cerca da metade vem do Velho Testamento; o mesmo ocorre no rito Moçárabe, que, diferente dos

outros ritos, trata com freqüência de sacrifícios e oferendas, fazendo aí, um interessante balanço dos significados que a expressão ofertório adotou durante a gênese da tradição cristã.



3. A CURVA TONAL

A curva tonal é o instrumento de análise que apresenta o desenrolar das progressões harmônicas no interior de uma obra musical. Para os propósitos deste estudo apresentará as seguintes informações, conforme o esquema abaixo:

Tabela. Esquema das progressões harmônicas

Título da obra. Tonalidade - Fórmula de compasso - Andamento

Compassos [compassos límitrofes em que permanece na mesma região tonal]	Função [denominação da região tonal segundo a harmonia funcional]	Tonalidade [cifra do acorde]
--	--	------------------------------------

- a. Extensão total da obra em número de compassos: número.
- b. Regiões abordadas: quantidade de diferentes regiões tonais abordadas ao longo da peça.
- c. Variações: número de variações entre regiões tonais.
- d. Ritmo harmônico: média da duração de enfoque momentâneo de cada região tonal; obedece a fórmula $d = a / c$
- e. Média ideal de compassos: duração hipotética em número de compassos se todas as diferentes regiões tonais fossem abordadas de forma igualitária; obedece a fórmula $e = a / b$

Região tonal 1 - Região tonal 2 - Região tonal ...

- f. Acessos: total de vezes que uma região tonal é enfocada ao longo da obra
- g. Total individual de compassos: total de compassos em que a região tonal manifestou-se na obra

Quadro. Esquema formal

Apresenta a região tonal predominante em certo trecho da obra, e aquelas que também têm participação auxiliar na sua formalização.

(Compassos limítrofes - (Compassos ...)
no interior da obra)

Função tonal predominante

(Função[ões] Auxiliar[es])

A comparação dos coeficientes pode trazer informações importantes. Quanto maior o valor de *g* em relação a *e* significa a predominância da região a ele associado na estruturação da obra. Valores do coeficiente *g* muito próximos para regiões diferentes pode indicar deslocamento do centro tonal, ou até mesmo modulação.

A título de exemplo apresentaremos uma curva tonal hipotética com algumas considerações a respeito de suas características.

Ex.1: Tabela. Esquema das progressões harmônicas

Exemplo. C - 4/4 - Andante

	Compassos			Função	Tonalidade
20	1	-	20	T	C
	21	-		S	F
10	22	-	31	D	G
10	32	-	41	T	C
30	42	-	71	D	G
	72	-		Tr	Am
	73	-		S	F
20	74	-	93	T	C

- a. Extensão em número de compassos: 93
- b. Regiões abordadas: 4
- c. Variações: 8
- d. Ritmo harmônico: 11,625 c.
- e. Média ideal: 23,25 c.

	T	-	D	-	S	-	Tr
f.	6		5		1		1
g.	50c.		40c.		2c.		1c.

Quadro. Esquema formal

(1 - 21)	(22 - 31)	(32 - 41)	(42 - 73)	(74 - 93)
T (S)	D	T	D (Tr-S)	T

O esquema acima mostra que há uma clara predominância da Tônica no esquema apresentado; contudo a Dominante é empregada com grande frequência, sugerindo um processo de modulação no interior da obra. Subdominante e Tônica relativa marcam presença na forma de acessos passageiros, talvez ao longo de progressões em harmonia seqüencial.

A curva tonal das peças será apresentada ao final de cada capítulo, e um quadro comparativo de suas características integrará as conclusões desta dissertação, onde os fatos mais relevantes que daí emergirem serão comentados de forma sucinta.

4. OFERTÓRIO DA MISSA DE QUARTA - FEIRA DE CINZAS

Esta peça foi escrita na tonalidade de Sol maior (G), em metro quaternário simples. Seu texto foi extraído do salmo "Ação de Graças pela Libertação da Morte" (Ps. 29, 2-3)⁸, em cujo título está ilustrado o caráter emotivo da gratidão explorado em sua realização musical.

Exaltabo te Domine, quoniam suscepiste me, et nec [non] dilectasti inimicos meos super me / Domine clamavi ad te et sanasti me.

Exalto-te, Senhor, porque me livrou / e não permitiu que se alegrassem a minha custa meus inimigos / Senhor, meu Deus, a ti clamei e me sarou.

A situação descrita no salmo é a expressão genuína da fé dos homens simples: a aclamação da figura do Criador e o relato das graças alcançadas sob sua influência, exigindo a pronta interferência divina nos momentos de dúvida, pelo fato único de adotar uma postura de submissão aos preceitos do credo. Alternando entre o louvor e a angústia, o ponto alto da narrativa se dá quando ouvimos a proposição singela: de que adianta um discípulo que não esteja vivo para o cumprimento das diretrizes do Criador ? A concretização da libertação almejada é, pois, o assunto do título do salmo. Esta tensão criada entre a expectativa positi-

⁸ O Livro dos Salmos, ou Saltério, é um dos livros bíblicos e contém uma coleção de 150 cânticos sacros do povo israelita. Estes estão divididos em quatro categorias: Salmos de Louvor, Salmos de Ação de Graças, Salmos de Lamentação e Súplica e os Salmos Sapienciais. Utilizamos para sua indicação a abreviatura adotada das edições atuais da Bíblia, entre parênteses, Ps. (de *Psalmorum*) e o número indicativo do verso ou versos utilizados pelo autor na composição.

va associada à entrega espiritual e a possibilidade fortuita, mas verdadeira de uma falha da Providência fornece a tônica do texto. Observemos os reflexos desta tensão nos procedimentos musicais utilizados pelo autor na composição deste ofertório.

4.1. Música

O trecho inicial do salmo, *Exaltabo te Domine, quoniam suscepiste me*, é apresentado em duas exposições (c.1 - 5; 5 - 8). Para ressaltar esta primeira aclamação, o compositor incumbe ao soprano, voz mais aguda, a tarefa de apresentar a idéia musical inicial, com acompanhamento do contínuo. O segmento está na Tônica (**G**) com inflexão na Dominante (**D**) ao final dessa primeira exposição. É um solo triunfal, confiante, com predomínio de figuração rítmica pontuada (ex.1), que está associada às palavras “*Exaltabo*” e “*Domine*” ao longo da peça. Aqui o compositor procura despertar a atenção do ouvinte, ao estabelecer de imediato um estado de forte comoção na audiência.



Ex.1. Solo inicial do soprano.

Na segunda exposição acrescentam-se as outras vozes, e o acompanhamento torna-se um mero apoio ao agora quarteto vocal. Este pequeno segmento é uma ponte modulatória para a Tônica relativa (**Em**), com grande emprego de inversão de acordes (ex. 2).



Ex.2. Emprego de inversão de acordes, parte do contínuo.

Não havendo dinâmicas originalmente escritas, espera-se que o trecho seja apresentado com volume moderado, em *crescendo*, até a efetivação da modulação.

A terceira exposição deste texto inicial se desenrola na prática como uma transposição do solo de abertura, após uma cadência completa na Tônica relativa (**Em**, c. 7), como pode ser observado na progressão dos acordes do contínuo e no contorno melódico da voz do soprano (ex. 3). A variação, evidente, fica por conta da textura à quatro vozes.



Ex.3. Transposição da introdução para a Tônica relativa (Em), parte de soprano e contínuo.

Nesse momento assinalamos um ponto importante da peça: o autor utiliza para a expressão *suscepisti me*, (cuja tradução, já assinalada, é “livrou-me”), uma curiosa progressão envolvendo os acordes de Dó maior e Fá maior. Cumprem, respectivamente, as funções harmônicas de Subdominante e Subdominante da subdominante, denotando estilo de escrita ligado ao passado. Nestas duas exposições consecutivas encontramos uma representação do ato de “livrar-se” de uma progressão habitual no interior da peça, como seria, por exemplo, um novo encaminhamento para a Tônica relativa (*Em*). Isto, naturalmente, quando respeitado o âmbito das convenções da escrita musical de então. Este trecho apresenta uma grande leveza de escrita: um duo entre soprano e contralto executado em terças (ex. 4), enquanto tenor e baixo mantêm um pedal na nota dó.



A entrada do novo texto marca também o retorno da peça para a Tônica (**G**). Utiliza com grande destaque a figura do arpejo, obtendo boa variedade melódica nesta volta ao centro tonal de origem (ex. 5).



Ex. 5. Figuração de escrita em arpejos, parte do soprano.

O efeito ondulatório, de aparente jocosidade que aí se estabelece, pode ser associado à atitude de menosprezo, ou o temor em relação à sua efetivação, implícita nas palavras deste verso do salmo: a convicção de que não será permitido o escárnio, o riso por parte daqueles que não compartilham a fé do salmodista. Essa é uma idéia frequentemente apresentada nos textos bíblicos, em especial no Livro dos Salmos, e suas imagens são muito exploradas nas composições de Silva Gomes. O complemento da frase é apresentado com ênfase, em escrita homofônica, com atenção especial à expressão *inimicos meus*: ela é a única durante a peça que não recorre à repetição para caracterizar sua força. O trecho encerra em cadência suspensiva, e após uma pausa geral de grande expressividade (c. 20), completa a frase com cadência na Tônica (**G**), anunciando o novo trecho que se segue.

A próxima seção (c. 20 - 27) é um pequeno trecho modulatório na Tônica relativa (**Em**). É composta por quatro repetições variadas da palavra *Domine*: primeiro em duo soprano - contralto *à capella*; em

seguida homofonia a quatro vozes com o retorno do contínuo; as duas exposições finais estão na Subdominante relativa (**Am**), precedendo a modulação definitiva para a Tônica relativa (**Em**), que é realizada em cadência completa, já então com o texto *clamavi ad te*. Trecho mais contundente da peça, parece constituir seu ponto culminante; sugere isto não só seu significado, a urgência reclamada à atenção do Criador, como também sua duração e escolha cuidadosa dos procedimentos de escrita musical: trio soprano - contralto - tenor , sem acompanhamento do contínuo, e cadência suspensiva na Dominante da Tônica relativa (**B**).

O texto final do salmo, *et sanasti*, é anunciado imediatamente após a conclusão da cadência anterior, na voz do contralto. Durante uma pequena pausa geral, sua apresentação se inicia com a utilização do recurso da anacrusa⁹, anunciando a seqüência final do ofertório. Revela aqui o testemunho definitivo da graça alcançada, do poder inabalável do Criador; é trecho que reflete força. Divide-se em duas partes: a primeira, em harmonia seqüencial, apresenta o texto na Tônica relativa (**Em**), Subdominante relativa (**Am**), Dominante (**D**) e Tônica (**G**), uma resenha das regiões da tonalidade principal mais exploradas ao longo da peça.

⁹ A qual denominamos "antecipação solitária", figuração que será muito utilizada pelo compositor nas peças estudadas.



A harmonia seqüencial é utilizada nesse contexto fornecendo incremento emocional à peça, por meio da insistência da idéia verbal, a expressão *et sanasti*, apresentada em pequenos segmentos de escala descendente que percorrem as vozes, o "esquema depressivo"¹⁰ (ex. 6); também pela expectativa criada ao longo dos encadeamentos harmônicos utilizados, que consistem, em suma, na elaboração de uma cadência ampliada, com início no sexto grau da escala, estabelecendo, como dito anteriormente, uma progressão que envolve as regiões da Tr - Sr - D - T de Sol maior.



Ex. 6. Escala descendente, aqui na voz do baixo vocal.

Sua segunda parte, a coda, é um pequeno bloco de encerramento cuja escrita é formulada com especial atenção e artesanato pelo autor. Nesta peça optou por uma solução simples: cadência perfeita, precedida por uma pausa geral durante a palavra *sanasti*, em contraste ao caráter de incremento emocional explorado na primeira parte sob esta mesma expressão (ex. 7); na última exposição, prolonga a duração das notas, efetivando a conclusão da peça numa modalidade de *rallentando* escrito¹¹.

¹⁰ DUPRAT, R. *Conferência na Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1993.

¹¹ Ou então uma modalidade em escrita corrente de alteração do andamento.



Ex.7. Esquema reduzido das vozes, destacando o prolongamento da emissão vocal.

A cadência utiliza o acorde de dominante com sétima e quarta acrescentada em segunda inversão (ex. 8). A opção pode ser decorrente de a peça integrar, na qualidade de movimento intermediário, uma estrutura maior, o *Ofício de Cinzas*; uma cadência perfeita tradicional, utilizada nos encerramentos definitivos, não ofereceria a noção de continuidade exigida nesse momento da peça.



Ex.8. Cadência final imperfeita, parte de contínuo.

4.2. Curva Tonal

Tabela 1. Esquema das progressões harmônicas

Cinz. G - 4/4 - Moderato

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 4	T	<i>G</i>
4 - 5	D	<i>D</i>
5 - 7	T	<i>G</i>
7 - 9	Tr	<i>Em</i>
9 - 10	DSr	<i>E</i>
10 -	Sr	<i>Am</i>
10 - 11	T	<i>G</i>
11 -	Tr	<i>Em</i>
12 - 13	S	<i>C</i>
12 - 19	T	<i>G</i>
19 - 20	D	<i>D</i>
20 - 22	T	<i>G</i>
23 -	Sr	<i>Am</i>
23 - 28	Tr	<i>Em</i>
29 -	Sr	<i>Am</i>
30 - 31	D	<i>D</i>
31 - 33	T	<i>G</i>

- a. Extensão em número de compassos: 33
- b. Regiões abordadas: 6
- c. Variações: 17
- d. Ritmo harmônico: 1,94
- e. Média ideal: 5,5 c.

	T	-	Tr	-	D	-	Sr	-	DSr	-	S
f.	6		3		3		3		1		1
g.	25c.		10c.		6c.		3c.		2c.		2c.

Quadro 1. Esquema formal

(1 - 7)	(7 - 11)	(12 - 22)	(23 - 29)	(30 - 33)
T	Tr	T	Tr	T
(D)	(DSr-Sr-T)	(S-D)	(Sr)	(D)

5. OFERTÓRIO DA MISSA DO DOMINGO DA PAIXÃO

Esta obra foi escrita a partir de dois diferentes salmos: "Obras Magníficas de Deus em Israel" (Ps. 110, 1) e "Elogio da Lei Divina" (Ps. 118, 17; 25). O ofertório prepara o ouvinte para a apreensão dos fatos relacionados ao período da Páscoa, uma das datas mais importantes do calendário litúrgico cristão. A paixão e a morte do Cristo são encarradas aqui sem sofreguidão: seu sacrifício é gesto de solidariedade, ato fundador na busca individual pela libertação dos valores morais incorretos que predominavam no mundo de então.

*Confitebor tibi Domine, in toto corde meo:
Retribue servo tuo: vivam, et custodiam sermones tuos:
Vivifica me secundum verbum tuum, Domine*

Quero louvar o Senhor de todo o meu coração:
Concedei ao teu servo o benefício da vida, e guardarei a tua palavra:
Restitui-me a vida, segundo a tua palavra.

Constitui uma das obras de execução mais difícil da coletânea. As seções à quatro vozes têm grande intensidade emocional, decorrente do princípio da depressão harmônica na qual estão fundamentadas. Este princípio é utilizado muitas vezes pelo autor ao longo desta coletânea, e aqui atinge seu ponto culminante no campo da expressividade. A região da subdominante é colocada em primeiro plano no âmbito das progressões harmônicas, fornecendo material abundante para

o desenvolvimento original da peça. É uma das grandes realizações de Silva Gomes nesta coletânea.

5.1. Música

A peça está escrita na tonalidade de Sol maior, em andamento Grave. Sua extensão de 42 compassos não parece, a princípio, sugerir a ampla variedade de recursos que o autor apresentará em seu desenvolvimento. Dentre elas merece atenção especial a escrita imitativa e as modulações conduzidas de forma inusitada.

A primeira seção (c. 1 - 4) é um solo de soprano sobre a expressão *Confitebor tibi Domine*, escrito inteiramente na Tônica (**G**). A linha melódica bastante simples, enriquecida por alguns ornamentos (apojaturas, grupetos, ex. 9), parece revelar um sentimento de empatia em relação à idéia de confiança contida no início do salmo. O acompanhamento instrumental deste segmento é escrito no estilo tradicional, em blocos de acordes, dando maior liberdade de interpretação ao solista: as pequenas minúcias da linha melódica são, em sua maioria, realizadas durante pausa no contínuo¹².

¹² Procedimento que adotará em Adv1., Adv2., Adv3. e Adv4.





A modulação para a tônica relativa é questionada com veemência durante a nova seção que se inicia (c. 15 - 19), um novo solo de soprano, desta vez com acompanhamento do contínuo em “Baixo de Alberti” (ex. 11). O emprego do acorde de Sol maior neste segmento constitui uma incógnita, pois ao mesmo tempo que participa da nova ordem dos eventos, na qualidade de pivô de transição, sua simples presença remete ao regime das funções harmônicas instaurado no princípio da peça. Esta tensão estrutural, observada também na seção seguinte à quatro vozes (c. 20 - 25) sobre o texto “*Retribue servo tuo, vivam et custodiam [...]*” induzirá o compositor a uma mudança na estratégia da escrita. Irá buscar a resolução deste conflito interno na elaboração musical pela região das subdominantes.

Ex.11. Solo de soprano e tensão estrutural *Em* - *G*.

A mudança é acentuada. Inicia nova ponte modulatória (c. 26 - 29), em harmonia sequencial cromática, com encaminhamento inicial para Ré menor e, logo em seguida, Dó menor (ex. 12). Considerando que a seção anterior encerra na Tônica relativa (*Em*), constatamos a forma-

ção de uma interessante progressão depressiva de tons menores (**Em** / **Dm** / **Cm**). Tratando-se de seguimento de transição, assim mesmo surpreende o desenlace final concebido pelo autor: cadência completa na Subdominante (**C**). Esta região tonal será trabalhada, na seqüência, em nova intervenção do soprano solista.



Ex. 12. Harmonia seqüencial cromática, parte do contínuo.

O último segmento solista do soprano na peça integra uma pequena seção em Dó maior (c. 30 - 33), sobre a expressão *Vivifica me*. O texto parece conclamar pelos esforços do autor no duro empreendimento necessário para o retorno da estabilidade harmônica da obra. Tarefa dificultada ainda mais pelo empenho em recuperá-la por meio de um processo formal "alternativo", utilizando as tênues relações harmônicas entre as regiões da subdominante.

A longa seção final (c. 33 - 40; c. 41 - 42) é a coroação parcial dos esforços do autor. O retorno para a Tônica (**G**) é implementado, mais do que pelas relações tonais, pelas figurações de escrita recorrentes que faz uso neste segmento (ponto pedal na nota ré, c. 37 - 39; motivo rítmico - melódico da seção em contraponto, c. 38 - 39). O texto

desta seção já pertence ao versículo final do salmo, *Secundum verbum tuum* (ex. 13).



Ex. 13. Ponto pedal e motivo rítmico recorrente.

A coda (c. 41 - 42), analisada dentro da perspectiva adotada pelo autor em criar uma formulação harmônica alternativa, utilizando as relações entre subdominantes, se desenrola de maneira bastante coerente: cadência plagal, apresentando a subdominante no modo menor (**Cm**, ex. 14), seguida por um acorde de Sol maior, sob os auspícios da expressão *Domine*, em final impassível e absoluto.



Ex. 14. Cadência final.

5.2. Curva Tonal

Tabela 2. Esquema das progressões harmônicas

Pass. G - 4/4 - Grave

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 9	T	<i>G</i>
9 - 11	Tr	<i>Em</i>
11 - 12	Sr	<i>Am</i>
12 - 13	Tr	<i>Em</i>
13 - 14	DTr	<i>B</i>
15 - 16	Tr	<i>Em</i>
17 -	T	<i>G</i>
18 - 21	Tr	<i>Em</i>
22 - 23	S	<i>C</i>
24 - 25	Tr	<i>Em</i>
26 - 27	SSr	<i>Dm</i>
27 - 29	SSSSr	<i>Cm</i>
30 - 33	S	<i>C</i>
34 -	SS	<i>F</i>
35 -	Sr	<i>Am</i>
36 - 37	SSr	<i>Dm</i>
38 - 41	SSSr	<i>Gm</i>
42 -	T	<i>G</i>

a. Extensão em número de compassos: 42

b. Regiões abordadas: 9

c. Variações: 18

d. Ritmo harmônico: 2,33

e. Média ideal: 4,6 c.

	Tr	-	T	-	S	-	SSr	-	Sr	-	SSSr	-	SSSSr	-	DTr	-	SS
f.	5		3		2		2		2		1		1		1		1
g.	13c.		11c.		6c.		4c.		3c.		4c.		3c.		2c.		1c.

Quadro 2. Esquema formal

(1 - 13)	(13 - 25)	(26 - 41)	(42)
T	Tr	S	T
(Tr-Sr)	(Dtr-T-S)	(Sr-SSr-SSSr-SSSSr)	

6. OFERTÓRIO DA MISSA DE DOMINGO DE RAMOS

O salmo "Oração de um Justo em Extrema Aflição pela Causa de Deus" (Ps. 68, 21 - 22), é uma longa descrição de dúvidas e humilhações, semelhantes às sofridas pelo próprio Cristo, de um narrador que se encontra diante de uma comunidade avessa a suas idéias e realizações.

O trecho do salmo utilizado pelo autor é apresentado a seguir:

*Improperium expectavit cor meum et miseriam
Et sustinui qui simulmecum
Contristaretur et non fuit.
Consolantem me quæsiuit et non inveni
Et dederunt in escam meam fel
Et in siti mea protaverunt me aceto.*

A injúria partiu-me o coração, e desfaleci;
Esperei quem de mim se compadecesse
E ninguém houve
Quem me consolasse, e não encontrei.
E no meu alimento puseram fel,
Na minha sede deram-me a beber vinagre.

Tomamos a liberdade de interpretar a narrativa como se os fatos estivessem fazendo referência à própria experiência vivida pelo Cristo, tal é a semelhança das palavras do salmo com as que encontramos nos Evangelhos.

É o texto mais longo utilizado por Silva Gomes na composição de um ofertório. As imagens relatadas são duras: o escárnio, a solidão e a falta de apoio em momento de grande dificuldade ilustram o impressionante panorama de intolerância vivido pelo Cristo ao longo de sua trajetória pelo mundo dos homens.

Trechos dos salmos utilizados em composições musicais que desempenham papel litúrgico, como estes que são ouvidos na Missa de Domingo de Ramos, são o resultado de uma seleção criteriosa dos teólogos da igreja realizada ao longo dos anos. Musicar um salmo na íntegra prolongaria muito a duração do ritual do qual fizessem parte. Especulemos a respeito de algumas diretrizes que foram tomadas para efetuar a escolha neste caso particular. Num primeiro momento são colocadas em relevo as imagens mais fortes: “esperei (...) quem me consolasse, e não encontrei...”; “no meu alimento puseram fel..”; “...deram-me a beber vinagre...”. Sua identificação é imediata por parte da audiência, por configurarem fatos concretos. Num segundo momento estimulam a reflexão: por quê imagens tão cruéis numa data de apelo tão otimista quanto o Domingo de Ramos, o dia da entrada triunfal do Cristo em Jerusalém ? A resposta pode estar no desenrolar dos fatos que se seguiram a este triunfo: a perseguição sofrida, não só pelo Cristo mas simbolicamente por toda comunidade cristã dos primórdios, no longo período que vai até a afirmação da Igreja como instituição forte e respeitável.

A hermenêutica original, o estudo que relaciona eventos do Velho e Novo Testamento, tem seus fundamentos aplicados aqui nesta abordagem de caráter extra - temporal, onde as ações relacionadas ao Cristo, vividas também pelos fiéis do passado, servem como referência às reflexões dos homens nas diferentes situações cotidianas.

Portanto, que seja destacado aqui a existência de critérios didáticos utilizados pelos teólogos da igreja do passado para a escolha dos trechos dos salmos utilizados nos ofícios religiosos. Neles está colocada em evidência a reflexão profunda dos eventos descritos na Bíblia, trazendo para o presente as preocupações comuns a todos os tempos.

6.1. Música

A importância de analisar em detalhes esta peça está no fato de ser a única no conjunto dos ofertórios escrita no estilo antigo¹³. Poderemos observar assim de que maneira o autor propõe as relações

¹³ MONTEVERDI, C. *Quinto Livro de Madrigais*. O estilo antigo, ou *prima prattica* como definido por Monteverdi na introdução da obra citada, predominava na música litúrgica e consistia basicamente na escrita polifônica; contrapunha-se à *seconda prattica*, a melodia com acompanhamento instrumental, que surgiu dos experimentos da Camerata Fiorentina na criação de uma forma de recitativo onde predominasse a compreensão do texto, e que viesse a se adequar de maneira apropriada a um espetáculo cênico. Este último é o estilo que dá suporte ao advento das primeiras óperas barrocas do século XVI.

entre música e texto diante desta aparente limitação.

A introdução do ofertório (c. 1 - 10) estabelece a tonalidade predominante na peça, Lá menor (ex.15). Um dos procedimentos adotados pelo compositor nas introduções de suas obras é a realização de uma cadência perfeita com o texto inicial da peça, como parece ser o caso aqui¹⁴. Este texto fornecerá o *pathos* emocional que estará associado à composição como um todo.



Ex.15. Cadência inicial suspensiva em Lá menor.

Como mostra o exemplo, este caso apresenta uma pequena variante que chama atenção: a presença da pausa logo após o acorde da Dominante (*E*) antes ser completada a cadência tradicional. Ela surpreende o ouvinte e convida-o a reflexão do texto *improperium*. A cadência suspensiva que então se estabelece, causa estranhamento: utilizando escrita basicamente cordal, explora a instabilidade estrutural do

¹⁴ Utiliza esta solução também em Qua1., Qua4., Cvsp.

modo menor¹⁵, quando ao resolver esta cadência inicial, cria imediatamente uma ponte modulatória para a Tônica relativa (C).

O texto *expectavit cor meum* amplia a interação com o ouvinte: prolonga-se a emissão do possessivo *meum* durante a migração da tônica para a relativa, algo como a transposição para o ouvinte (“meu coração”, primeira pessoa) do clima de angústia associado à obra pelo compositor; clima, enfim, que é causado pelo adiamento da definição do centro tonal da obra. Um preâmbulo musical bastante sugestivo que antecede o relato das imagens e das minúcias descritas no salmo. A este trecho denominaremos primeira seção.

O trecho seguinte (c. 11 - 17) dá ênfase a dois procedimento musicais: a dissonância preparada¹⁶ e o prolongamento da escrita pela harmonia seqüencial. A seção anterior, como já esclarecido, foi elaborada em sucessão estrita de acordes. Aqui o autor executa um contraste estilístico, em que a voz do tenor inicia em defasagem às outras vozes, sugerindo escrita contrapontística. Rapidamente, porém, retorna ao procedimento cordal, agora com grande incidência de notas de passagem.

¹⁵ Os tons menores parecem manter em sua formulação a instabilidade que lhes foi atribuída na música pré-renascentista, quando as cadências nos acordes que representavam modos menores realizavam alteração na terça, transformando-os em acordes maiores. A música tonal substitui esta solução de implicações melódicas, pela sua “verticalização”, empregando a modulação da tonalidade menor para sua relativa maior, chamada assim por ser correspondente àquela em relação a sua armadura de clave.

¹⁶ DUPRAT et al. *Arte Explicada de Contraponto*, p.153. Silva Gomes classifica, em seu tratado de contraponto, a resolução desta dissonância na consonância mais próxima como “desculpa”.

A pequena sequência é importante por ter caráter transitório; também por aplicar em composição musical os preceitos teóricos recomendados pelo próprio autor, como a já citada dissonância preparada (ex. 16).



Ex.16. Dissonância preparada de 9ª. e de 4ª.

O texto *et miseriam et sustinui qui simulmecum* fará referência aos dissabores do Cristo, entre os quais o auxílio não recebido no difícil momento descrito. As soluções harmônicas propostas pelo autor exprimem o caráter pesaroso das afirmações, por meio do insistente direcionamento a uma modulação para a Subdominante (**Dm**). Instabiliza o centro tonal, empregando uma vasta gama de notas cromáticas em curto espaço de tempo, (sol, sol#, lá, si^b, si, dó) criando uma atmosfera de grande concentração emocional. A repetição das palavras *miseriam* e *sustinui*, (duas e três vezes, respectivamente) amplia a duração do segmento (c.18 - 29), colaborando para a concentração da atmosfera de contrição. A cadência final na Tônica relativa (**C**) encerra esta segunda seção.

A expressão *contristaretur* (do latim *contristatio*, mágoa, tristeza) que é ouvida na seqüência, recebe atenção especial do compositor. Ela reflete o estado emocional decorrente da situação apresentada na introdução do salmo: a mágoa provocada pela injúria. Tendo, pois, semelhante carga emotiva, o autor buscará na variedade da escrita o recurso formal que irá exprimi-la com igual intensidade. Consegue fazê-lo pela alteração da articulação vocal, com as sílabas do texto interpoladas por pausas (ex. 17); além disso a solução empresta decisão e força para a modulação que aí se confirma para a Tônica relativa (**C**). É uma importante aplicação do princípio da *varietas*, tão caro ao estilo do autor.



Ex. 17. Mudança de articulação na expressão *contristaretur*.

O perfeito equilíbrio do trecho é alcançado com a apresentação do texto *et non fuit* transcorrendo em notas longas, em cadência completa na Dominante (**E**) sob fermata, apenas cinco compassos após a cadência anterior (ex. 18), estabelecendo uma espécie de compensação formal. O efeito também é de força, como o conseguido ante-

riormente. Contudo é uma força derivada da sutileza, desprovida do caráter marcial subjacente a outra. Juntos, estes dois segmentos compõem a seção central da obra (c. 30 - 36).



Ex. 18. Cadência na Dominante (*E*).

O caráter não antagônico que aflora destes dois segmentos é latente quando observamos imediatamente na seqüência, o compositor retornar sem preparação para a Tônica relativa (*C*), iniciando uma nova seção.

Aqui o autor tira proveito das potencialidades do estilo contrapontístico para a realização do que chamaremos “desenvolvimento” da peça. Feita a associação principal entre as expressões - chave, isto é injúria e mágoa, falta saber como serão transpostas em música as imagens mais contundentes do salmo.

A opção do autor é uma vez mais empregar a harmonia seqüencial para ilustrar os pormenores destas descrições. Observamos inflexões na Subdominante (*Dm*) e na Tônica relativa (*C*), como já ocorresse na segunda seção (c. 37 - 56). O ponto culminante do segmento é

atingido na expressão *fel*. Sua entrada acontece após imitação motivica entre as vozes do baixo e do soprano durante a expressão *mean* (ex. 19), ao longo de uma cadência completa na Dominante da tônica relativa (**G**). Constatamos uma vez mais o pronome possessivo na primeira pessoa, de conotação conhecida por ter sido empregado em seção anterior. É também a maior “distância” em relação ao centro tonal original da obra, isto é, de seu ponto de repouso, simbolizando talvez o maior afastamento em relação a uma realidade livre de inquietações e sofrimento. Esta cadência antecede uma pausa, que contém grande expressividade e significado: é reaproveitamento do recurso utilizado no início da peça (c. 4).



Ex. 19. Processo de imitação motivica durante a cadência para a Dominante da tônica relativa (**G**).

Próximo ao final da obra, o autor inicia uma nova seção (c. 57 - 67), com rápido retorno à tonalidade principal. Uma incursão interrompida para a Tônica relativa (c. 59 - 60) prepara a cadência final realizada com progressão de semínimas por graus conjuntos ascendentes na voz do baixo (ex. 20); as demais vozes criam uma rica composição

- a. Extensão em número de compassos: 67
 b. Regiões abordadas: 6
 c. Variações: 21
 d. Ritmo harmônico: 3,19
 e. Média ideal: 9,57 c.

	T	-	Tr	-	S	-	Sr	-	D	-	DTr
f.	7		5		4		6		1		1
g.	34c.		18c.		8c.		6c.		3c.		2c.

Quadro 3. Esquema formal

(1 - 10)	(11 - 23)	(24 - 36)	(37 - 56)	(57 - 67)
T	T	T	Tr	T
(Tr)	(S-Sr)	(Tr-D)	(T-Sr-S-Dr)	

7. OFERTÓRIO DA MISSA DO PRIMEIRO DOMINGO DA QUARESMA

Esta obra foi escrita a partir do texto do salmo “Deus, Protetor dos Justos” (Ps. 90, 4). É uma pequena evocação, em duas estrofes, anunciando as conquistas pessoais daqueles que seguirem os preceitos rigorosos da retidão moral. É composto por imagens interessantes, de onde emanam principalmente sentimentos relacionados ao otimismo. Na segunda estrofe, o salmodista utiliza o discurso em primeira pessoa, assumindo a posição de interlocutor das palavras que estariam sendo ditas pelo próprio Criador. A seguir, o texto usado pelo autor na composição:

*Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus
Et sub pennis ejus sperabis:
Scuto circumdabit te veritas ejus.*

Com suas asas o Senhor te cobrirá
E sob suas penas estará protegido:
Qual escudo te envolverá a sua verdade.

7.1. Música

É, dentre os ofertórios, a peça de menor duração. São 31 compassos escritos na tonalidade de Si bemol maior. O andamento Adagio impõe uma execução cuidadosa, atenta aos pequenos detalhes, exi-

gindo o máximo preparo por parte do grupo executante. Sua principal característica é não possuir segmentos solistas, que estão presentes na maioria das obras desta coletânea. Essas peculiaridades são decisivas na definição do caráter introspectivo da composição, e cumprem o papel de dotar a obra de elementos convidativos à reflexão das palavras do salmo.

São cinco seções intimamente ligadas entre si. A primeira (c. 1 - 5) apresenta a tonalidade principal (**Bb**), onde são ouvidas as palavras da abertura do salmo *Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus*. O autor utiliza largamente a cadência imperfeita durante a introdução (ex. 21), evitando o sentido precoce de final de seção que então se estabeleceria.

O primeiro sinal da forma de desenvolvimento contínuo que o autor irá adotar aparece no final desta seção: encerra em cadência na Dominante (**F**), sob fermata, e inicia uma série de incursões nos tons vizinhos.



Ex.21. Cadência imperfeita.

A seção seguinte (c. 6 - 14) utiliza o mesmo texto, alternando segmentos na Tônica relativa (**Gm**), e trechos na “região das subdominantes”. Sua primeira parte caracteriza-se pelo uso intenso da figura do retardo harmônico. Esta solução empresta grande intensidade emotiva ao segmento, reforçada ainda mais por sua conclusão em cadência suspensiva. Os trechos escritos na “região das subdominantes”, ou seja na Subdominante (**Eb**) e na Subdominante relativa (**Cm**), buscam apresentar variedade no interior deste complexo expressivo, ao utilizarem diferentes recursos de escrita ao longo de suas incursões na peça: emprego do “Baixo de Alberti” no acompanhamento instrumental (**Cm**, ex. 22), e harmonia cordal pura, (**Eb**) são imediatamente associados pelo ouvinte a estas regiões tonais.



Ex. 22. Acompanhamento em “Baixo de Alberti”.

A entrada do novo texto, *Et sub pennis ejus sperabis* apresenta a seção mais estável da peça, sendo confirmação convincente da tonalidade principal (**Bb**, c. 15 - 19). Ouve-se aqui, pela primeira vez, cadência perfeita na Tônica (**Bb**, ex. 23), aguardada com expectativa desde a introdução. As palavras do salmo são sugestivas: estar protegido

pelo Criador parece ser representado pela confirmação vigorosa da tonalidade principal da peça.



Ex. 23. Cadência perfeita em Si bemol maior.

A frase do salmo *Scuto circumdabit te veritas ejus* é o material das duas seções finais da obra. A primeira apresenta dois segmentos, caracterizados pelo encaminhamento gradativo para a Subdominante relativa (**Cm**, c. 19 - 23), e também por outras pequenas incursões no campo harmônico de Si bemol maior. Estas são realizadas por meio de progressões escritas em harmonia seqüencial, cuja formulação claramente é imposta pelos aspectos prosódicos da expressão *veritas ejus* (c. 24 - 28, ex. 24).

O autor cria uma atmosfera de expectativa serena, de duração imprevisível, prendendo a atenção do ouvinte com o auxílio de mecanismos de estruturação formal fundamentados na repetição e na insistência. Finaliza a seção com cadência de engano na Subdominante (**Eb**), evitando novamente o sentido de encerramento definitivo, assim como fizera no princípio da peça.

23

ve - ri - tas e - jus ve - ri - tas e - jus ve - ri - tas

Ex.24. Segmento em harmonia seqüencial.

A coda (c. 28 - 31), a segunda das duas seções finais da peça, cumpre seu papel com precisão: é a extensão natural do segmento anterior, conduzindo a obra à confirmação definitiva de sua tonalidade principal, (**Bb**) em notas de duração longa e cadência perfeita (ex. 25).

30

e - jus .

Ex.25. Cadência de encerramento.

7.2. Curva Tonal

Tabela 4. Esquema das progressões harmônicas

Qual. Bb - 4/4 - Adagio

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 4	T	Bb
5	D	F
6 - 8	Tr	Gm
9 - 10	Sr	Cm
11 - 12	Tr	Gm
12	S	Eb
13 - 14	Tr	Gm
14 - 21	T	Bb
21 - 23	Sr	Cm
24	SS	Ab
24	Sr	Cm
25	SSTr	Fm
25	S	Eb
26	T	Bb
26 - 27	Sr	Cm
27 - 28	T	Bb
28 - 29	Sr	Cm
29 - 31	T	Bb

- a. Extensão em número de compassos: 31
- b. Regiões abordadas: 7
- c. Variações: 18
- d. Ritmo harmônico: 1,72
- e. Média ideal: 4,42 c.

	T	-	Sr	-	Tr	-	S	-	D	-	SS	-	SSTr
f.	5		5		3		2		1		1		1
g.	18c.		10c.		7c.		2c.		1c.		1c.		1c.

Quadro 4. Esquema formal

(1 - 5)	(6 - 14)	(14 - 21)	(21-26)	(26-31)
T	Tr	T	Sr	T
(D)	(Sr-S)		(S)	(Sr)

8. OFERTÓRIO DA MISSA DO SEGUNDO DOMINGO DA QUARESMA

Esta obra foi escrita a partir dos versos de um salmo sapiencial alfabético, "Elogio da Lei Divina" (Ps. 118, 47 - 48). Esta modalidade de salmo bíblico usa cada uma das letras do alfabeto como ponto de partida para o desenvolvimento de suas estrofes. O assunto, como deixa antever o título, discorre sobre os poderes inequívocos da fé, quando da obediência dos preceitos a ela associados. Este é o assunto básico dos ofertórios de André da Silva Gomes.

*Meditabor in mandatis tuis, quæ dilexi valde
Et levabo manus meas ad mandata tua, quæ dilexi*

Meditarei em seus mandamentos, que muito estimo.
E levantarei as mãos para os seus honrados mandamentos.

Encontramos aqui elementos melódicos muito particulares, que se destacam no interior desta coletânea. Os trechos solistas em modo menor evocam a sonoridade da modinha oitocentista, alternando progressões por graus conjuntos e saltos melódicos na direção contrária a elas, tirando grande proveito das possibilidades expressivas geradas nesta oposição de recursos de escrita. A intensidade emocional aí conseguida, rica em sugestões de caráter épico-intimista, possível reflexo da vida em meio à exuberância dos trópicos, é similar àquela obtida por Villa-Lobos nas Bachianas Brasileiras n.º 5; ambas peças, não por acaso,

estão alicerçadas na sintaxe musical do Barroco. Simultaneamente, ao retratar sentimentos de elevação espiritual, o autor parece deparar com sua própria condição no Novo Mundo: a dura realidade do exercício da profissão de mestre-de-capela sem a infra-estrutura adequada, levando-o a exprimir com ares de desespero iminente as palavras de confiança na Providência apresentadas no salmo.

8.1. Música

Peça singela, de 42 compassos, escrita na tonalidade de Ré menor, em andamento Adagio, o ofertório do segundo domingo da Quaresma tem o espírito exigido para o período a que se destina. A escolha dos versículos não poderia ser mais feliz: “meditarei em seus mandamentos...” afirma a necessidade imperativa da reflexão profunda sobre os desígnios humanos, no exato período que antecipa a Páscoa; esta, que é uma das datas mais importantes do calendário litúrgico ocidental, pela lembrança que traz da passagem do Cristo entre os homens.

Neste âmbito de emotividade contrita no qual a peça se desenrola, vale a pena fazer referência à tonalidade escolhida pelo autor, Ré menor. Embora o sistema de afinação por temperamento igual torne indistinta a disposição sonora das escalas de mesmo modo, o tom de Ré menor tem sido empregado com frequência pelos compositores, em suas obras “definitivas”: entre outros, J. S. Bach, a usa na Arte da Fuga e W.



A. Mozart na sua Missa de Réquiem. O ato de escrever nesta enigmática tonalidade talvez dê ao autor a esperança de uma realização de fôlego.

Em sua introdução (c. 1 - 5), a peça estabelece a tonalidade principal da obra (**Dm**) em escrita à quatro vozes, orientando a atenção do ouvinte para as vozes mais agudas. Tenor e baixo servem como simples arcabouço harmônico, um “pano de fundo” ao duo soprano - contralto escrito em terças paralelas. Este par de linhas melódicas, ricas em ornamentação (apojaturas, grupetos) ocorre sobre o texto *Meditabor [...] tuis* (ex. 26). A grande quantidade de eventos sonoros em curto espaço de tempo, decorrente desta opção de escrita do autor, tem efeito contrário ao observado quando do seu emprego em modo maior: ao invés de exprimir a exuberância do vocativo, realça o caráter intimista da prece. É resultado, talvez, da variedade de trânsitos cromáticos que se formam entre as notas.



Ex.26. Linhas melódicas ricas em ornamentação.

A próxima seção (c. 6 - 17) é um pungente solo de soprano, que reafirma a tendência inicial da peça para o intimismo. Há cadência perfeita intermediária, anunciada pelo acompanhamento em “Baixo de Alberti” (c. 11, ex. 27). É ponto de referência para o início de uma rápida incursão na Subdominante (**Gm**), cuja presença nas outras seções tornar-se-á importante fator na sua formalização. Ouve-se, durante o solo, o versículo em sua versão integral, *Meditabor in mandatis tuis quæ dilexi valde*.

10

Quæ di - le - xi val - de

Ex. 27. Acompanhamento em Baixo de Alberti, em segmento cadencial intermediário.

O “esquema depressivo” está presente na curta seção intermediária da peça (c. 22 - 25) na voz do baixo, que teve sua participação nos processos temáticos da peça até então colocada em segundo plano (ex. 28). É um episódio escrito na Subdominante (**Gm**), com incursão final na Dominante (**A**). Constituiria ponte modulatória, porém o deslocamento do eixo tonal acaba não se confirmando, com a peça imediatamente sendo reconduzida para Ré menor.



Ex.28. "Esquema depressivo" na voz do baixo.

O autor elege duas vozes do conjunto para conduzir a seqüência da obra, assim como ocorrera na seção inicial: cumprem esta tarefa contralto e tenor (ex. 29). Esta seção (c. 25 - 30) também apresenta incursão na Subdominante (*Gm*) na preparação de sua cadência de encerramento.



Ex.29. Contralto e tenor em terças paralelas.

A entrada do próximo versículo é marcada por importante renovação dos procedimentos de escrita do autor. Uma nova seção (c. 30 - 35) é elaborada na Tônica relativa (*F*), portanto no modo maior, introjetando um sentido otimista no *tonus* emocional da peça. O desejo — talvez inalcançável — da conquista da plenitude existencial, por meio da almejada união com a essência do Criador, é representado de maneira notável na seqüência melódica ascendente da voz do soprano, na expressão *et levabo*. A obra, até então restrita a uma extensão módica das vozes, ir-

rompe num arpejo impressionante em direção a nota lá, o ponto culminante do ofertório, imediatamente após uma recorrência do esquema depressivo (ex. 30). Erguer as mãos em saudação desesperada, num ato dramático e definitivo na busca da revelação é um gesto claramente barroco. Podemos observar esta mesma representação, no campo das artes visuais, no suave roçar de dedos entre o homem e o Altíssimo, no afresco “A Criação” de Leonardo da Vinci, embora aí o gesto esteja sendo interpretado na equilibrada visão do Renascimento.

A seção tem encerramento em cadência suspensiva (**A**, c. 35), aumentando ainda mais seu teor expressivo e o desejo de continuidade da obra.



Ex.30. “Esquema depressivo” (a_1), e arpejo ascendente (a_2), na voz do soprano.

A seção de encerramento da peça (c. 35 - 40; 41 - 42), iniciada com retorno súbito da Tônica (**Dm**), é escolhida pelo autor para homogeneizar a escrita das vozes, que até então haviam recebido tratamento diferenciado. Para tanto conduz a seção em harmonia cordal, fun-

damentada em figuração rítmica constante (ex. 31), o que virá a abrir caminho para nova incursão à Subdominante (**Gm**). Há cadência de engano (**Bb**, c. 39), durante os trâmite de encerramento, cuja mudança de articulação, em “*stacatto* escrito” (acordes interpolados por pausas) compõe um dos recursos preferidos do estilo do autor.



Ex.31. Motivo rítmico condutor da seção, parte de acompanhamento.

A coda (c. 41 - 42), escrita em andamento Molto Adagio, recupera o sentido inicial do salmo, de reflexão intimista. Ouve-se uma lenta progressão de acordes, formando uma cadência plagal, com alteração da terça do tom principal (ex. 32). A seqüência, que culmina neste acorde final de Ré maior, pode ser interpretada como a versão harmônica (vertical), da figuração melódica ascendente ouvida na seção em Fá maior. Ou seja, enquanto naquele trecho as vozes realizam movimento melódico ascendente, aqui o acorde de Ré menor é “elevado” em sua estrutura harmônica, tornando-se maior. É o impulso final que o autor dá para que seja desvendado o caminho labiríntico em busca da boa acolhida do Criador, alcançando o objetivo da prece.

41

Quæ di - le - xi .

Ex.32. Cadência final.

8.2. Curva Tonal

Tabela 5. Esquema das progressões harmônicas

Qua2. Dm - 4/4 - Adagio

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 13	T	<i>Dm</i>
13 - 14	S	<i>Gm</i>
14 - 15	T	<i>Dm</i>
15 - 16	S	<i>Gm</i>
16 - 21	T	<i>Dm</i>
22 - 23	S	<i>Gm</i>
24 - 25	D	<i>A</i>
25 - 30	T	<i>Dm</i>
30 - 35	Tr	<i>F</i>
35 - 37	T	<i>Dm</i>
37 - 38	S	<i>Gm</i>
39 - 41	T	<i>Dm</i>
41 - 42	S	<i>Gm</i>
42	+T	<i>D</i>

- a. Extensão em número de compassos: 42
- b. Regiões abordadas: 5
- c. Variações: 14
- d. Ritmo harmônico: 3
- e. Média ideal: 8,4 c.

	T	-	S	-	Tr	-	D	-	+T
f.	6		5		1		1		1
g.	33c.		10c.		6c.		2c.		1c.

Quadro 5. Esquema formal

(1 - 24)	(25 - 30)	(30 - 35)	(35-42)
T (S-D)	T	Tr	T (S+T)

9. OFERTÓRIO DA MISSA DO TERCEIRO DOMINGO DA QUARESMA

Este Ofertório também utiliza um dos salmos bíblicos na sua concepção, intitulado "Glória de Deus Criador e Legislador" (Ps. 18, 9; 11-12). Dele o autor seleciona quatro versículos para a composição de sua obra.

Nas duas primeiras estrofes do salmo, o narrador exulta a sabedoria e a onipresença do Criador. Faz isto por meio da comparação, ao aproximar o exercício das ações divinas à experiência cotidiana dos homens simples. Em outra afirmação o julgamento do Criador é colocado no mesmo patamar de precisão e regularidade das constantes da natureza, como, por exemplo, o ciclo ininterrupto do dia e da noite, ou a seqüência inalterável das estações do ano.

As estrofes finais são observações do salmodista acatando as recomendações costumeiras de obediência e fé, requisitando também a orientação divina nos momentos de dúvida.

Não emprega uma seqüência contínua de versículos na composição da obra, embora isso não comprometa a apreciação do seu significado e correto entendimento. Os trechos escolhidos contém afirma-

ções convictas e imagens marcantes, que bem exemplificam o caráter das idéias contidas no salmo. Segue o texto utilizado pelo autor:

*Justitiæ Domini rectæ, lætificantes corda
Et judicia dulciora super mel et favum
(Etenim) nam et servus [tuus] custodit ea.*

Retos os preceitos do Senhor, que alegram os corações
Mais justos e mais doce que o mel e os favos
Ainda que neles atente o vosso servo.

9.1. Música

É um dos quatro ofertórios do autor escrito em modo menor (neste caso, **Gm**). Apresenta boa parte dos recursos de escrita que o autor utiliza com maior freqüência: pedal inicial da tônica; seções contrastantes solo - tutti; harmonia seqüencial; “antecipação solitária”.

A introdução (c. 1 - 2) faz uso do pedal da Tônica (**Gm**) na voz do baixo, para reforçar o caráter solene da afirmação *Justitiæ Domini* : moralmente inabalável, isto é, imutável em seu fundamento, a justiça divina é a referência clara para uma comunidade que obedece aos preceitos da fé (ex. 33). Em música, o ponto pedal segue uma diretriz semelhante, dando sustentação às progressões que ocorrem na peça no momento em que é utilizado. Esta introdução constitui também um anúncio breve do tratamento de

escrita rigoroso do solo de soprano que dará seqüência à obra, onde se ouve o versículo de abertura da peça na íntegra.



Ex.33. Introdução elaborada sob ponto pedal.

O solo inicial do soprano (c. 3 - 11), com acompanhamento tradicional do contínuo, apresenta cadências consecutivas na Tônica (**Gm**, c. 9 ; c. 11). O autor, por meio da escrita musical, expõe um interessante ponto de vista em relação às ações do Criador. Primeiramente, a expressão *rectæ*, que possui significados associados a “retidão” (de princípios), “acerto” (de julgamento) é envolvida pela sonoridade do intervalo melódico de segunda aumentada (mi^b - fá[#], ex. 34), pertencente à progressão harmônica aí utilizada (**Cm** - **D7**). Esta associação é notável, pois o uso de um intervalo aumentado no interior de uma linha melódica constituiu fonte de grande controvérsia da teoria musical do passado, em função da dificuldade em entoá-



Ex.34. Alternância entre seqüências por graus conjuntos e grandes intervalos.

Uma nova seção (c. 12 - 20) marca o retorno das demais vozes e consiste numa ponte modulatória bastante elaborada, em direção à Tônica relativa (**Bb**). É, portanto, uma transição da ambientação da obra do modo menor inicial, para o modo maior imediatamente associado a ele. Utiliza aqui três recursos importantes.

O primeiro é a repetição do texto. Este fato induz o compositor a utilizar o trecho como segmento de transição, pois o solo do soprano já havia solicitado do ouvinte apreciação diferenciada e atenta das palavras do versículo. Esta nova exposição prepara a modulação planejada.

O segundo é o trecho em harmonia seqüencial rigorosa (c. 14 - 16): o autor emprega para tanto, uma dominante individual para cada uma das harmonias apresentadas (**Cm**; **Gm**; **D**).

O terceiro é a utilização da fermata como elemento de "trâmite" cadencial¹⁸ (ex. 35). Sua presença (c.12) marca o início das progressões modulatórias; ao mesmo tempo auxilia na realização do encadea-

¹⁸ Cf. Adv4.

mento **D - Eb**, pouco usual pela forma como se apresenta, basicamente uma progressão paralela.



leveza ao trecho; é também a primeira aparição do novo versículo do salmo, *Et judicia ejus dulciora super mel et favum* (ex. 36).

Talvez a melhor tradução aqui seja “tão justos [os preceitos do Criador] quão doce [são] o mel e o favo”. A figura de linguagem, a comparação, reforça a valorização da idéia básica do versículo, o julgamento justo, ou, em hipótese mais avançada, o próprio conceito de justiça em si.

O autor estaria nos apresentando, na forma de música “ligeira”, a idéia da qualidade do julgamento do Criador. Esta afirmação, contudo, é conflitante com o exposto até então, o estabelecimento do clima pesaroso decorrente do embate entre o homem e o aspecto moral da divindade, que foi observado nos segmentos anteriores. Silva Gomes parece fazer referência nesse momento à outra modalidade de julgamento.

Esta música mais “leve” indicaria o desejo da aproximação deste trecho com a escrita identificada com o estilo cultivado no classicismo, um movimento de idéias claramente ligado aos aspectos mundanos da realidade. O autor dissocia a figura do Criador e de seu julgamento, oferecendo então um parecer do conceito da Justiça, como propagada pelos ideais da Ilustração: equilibrada, rigorosa e correta. É o que se observa da análise do segmento, em especial os compassos iniciais, escritos em repetição motívica e variedade harmônica.



Ex.36. Solo do soprano acompanhado pelo “Baixo de Alberti” no contínuo.

Conclui este segmento em cadência feminina, na Tônica relativa (**Bb**, c. 27).

A próxima seção da obra (c. 28 - 35) tem início com a “antecipação solitária” na voz do contralto¹⁹. É a versão a quatro vozes do solo anterior. A repetição do texto conduz ao retorno das soluções prosódicas já adotadas, com interessante variação motivica (ex. 37), sendo claras as semelhanças entre os segmentos da obra (c. 21 - 22 / 28 - 29; c. 23 - 24 / 30 - 31). Construído sob a aura da repetição, o segmento conclui com duas cadências consecutivas idênticas, na Tônica relativa (**Bb**, c. 34 e c. 36), um ocaso interessante para o uso do texto do versículo atual: uma seção fundamentada no conceito da repetição encerrar com a duplicação exata de

¹⁹ Cf. Cinz.

uma cadência. É também a incursão derradeira da obra na Tônica relativa (**Bb**), vinculada, desde o princípio, ao texto deste trecho do salmo.

23 30
dul - ci - o - ra dul - ci - o - ra

21 28
ju - di - ci - a e - jus ju - di - ci - e - jus

Ex.37. Variação motivica, fruto de implicações de origem prosódica.

A seção final (c. 36 - 43), pode ser dividida em duas partes: a principal, marcada pelo retorno repentino à tonalidade principal, após pausa (c. 35); e o encerramento propriamente dito, uma coda cuja progressão é rica em interpretações.

O último versículo escolhido do salmo *Nam et servus tuus custodit ea* faz citação nominal da figura humana, no âmbito rigoroso da hierarquia celeste, onde o Criador ocupa posição superior à do homem.

A transição que se estabelece desde a seção anterior é abrupta e impressiona o ouvinte: sem nenhuma preparação o autor apresenta um acorde de Sol menor (c. 36). A seqüência do trecho é esclarecedora. O autor, utilizando o “esquema depressivo”, em duração de semínimas

(ex. 38), faz uma lenta exposição da expressão *servus tuus*. Não há repetição. Procedendo assim, o autor propõe uma indagação solitária, sutil, sobre a atitude subserviente dos homens diante dos acontecimentos do devir. Talvez esteja revelando seu próprio pessimismo em relação à realidade dos fatos que lhe são cotidianos, em contrapartida ao clima elegíaco anterior, que foi dedicado a abstração iluminista do conceito da Justiça.



Ex.38. Esquema depressivo em semínimas.

Uma seqüência de três repetições da expressão *custodit* dá grande ênfase à subdominante (**Cm**, c. 39 - 40), já muito próximo ao final da peça. É importante ressaltar esta última incursão: além de sugerir novamente aspectos relacionados à Trindade cristã, torna ainda mais frágil o centro tonal da obra, restabelecido à pouco da maneira conturbada descrita acima. Em função disso, o desfecho da obra é surpreendente.

A coda, separada do segmento inicial da seção por uma pausa geral, estrutura-se numa solução formal bastante peculiar desenvolvi-

estrutural, que são, no caso da música tonal, a cadência e a confirmação da tonalidade inicial de uma obra no seu encerramento.

9.2. Curva Tonal

Tabela 6. Esquema das progressões harmônicas

Qua3. Gm - 4/4 - Adagio

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 4	T	Gm
4 - 5	S	Cm
5 - 8	T	Gm
8 -	D	D
8 - 12	T	Gm
13 -	Sr	Eb
14 -	S	Cm
15 -	T	Gm
16 -	D	D
17 - 18	T	Gm
19 - 20	DTr	F
21 - 23	Tr	Bb
23 - 24	S	Cm
25 -	DTr	F
26 - 29	Tr	Bb
30 -	DDTr	C
31 -	DTr	F
31 -	Tr	Bb
32 -	Sr	Eb
32 - 33	Tr	Bb
34 -	Sr	Eb
34 - 35	Tr	Bb
36 - 38	T	Gm
39 - 40	S	Cm
41 -	T	Gm
42 - 43	+T	G

- a. Extensão em número de compassos: 43
- b. Regiões abordadas: 8
- c. Variações: 26
- d. Ritmo harmônico: 1,65
- e. Média ideal: 5,37 c.

	T	-	Tr	-	S	-	Sr	-	DTr	-	D	-	+T	-	DDTr
f.	7		3		4		3		2		2		1		1
g.	18c.		9c.		7c.		3c.		3c.		2c.		2c.		1c.

Quadro 6. Esquema formal

(1 - 18)	(19 - 35)	(36 - 43)
T	Tr	T
(S-D-Sr)	(S-DTr-DDTr-Sr)	(S)

10. OFERTÓRIO DA MISSA DO QUARTO DOMINGO DA QUARESMA

Este ofertório utiliza o salmo "Hino de Louvor a Deus, Senhor de todas as coisas e Benfeitor de Israel" (Ps. 134, 3; 6) como material temático para seu desenvolvimento. A narrativa está distribuída no interior de três estrofes mais uma introdução, de onde é extraído o versículo inicial do ofertório.

O salmo é basicamente uma ode ao Criador. Nele podemos ouvir alguns dos fatos importantes que marcam o início da consolidação da supremacia regional do povo hebreu na Antiguidade, da maneira como é narrada no Antigo Testamento: a punição que o Criador impõe ao Egito dos faraós e a dura condenação que destina aos adoradores de ídolos. Os versículos finais recuperam o sentido inicial do salmo, de elevação espiritual, onde está descrita uma pequena seqüência de agradecimentos ao Criador, feitos por alguns dos clãs mais importantes do universo bíblico, as casas de Israel, Levi e de Aarão. O texto do ofertório é o que se segue:

*Laudate Dominum, quia benignus est:
Psallite Domino nomini ejus, quoniam suavis est
Omnia quaecumque voluit, fecit in cælo et in terra*

[Vulgata: *Laudate Dominum quia bonus Dominus
Psallite nomini ejus quoniam suave
Omnia quæ voluit Dominus, fecit in cælo et in terra*]



Louvai o Senhor, porque ele é bom:
Cantai o seu nome, porque é suave
O que apraz ao Senhor ele o faz, no céu e na terra.

10.1. Música

A obra pertence ao subconjunto de ofertórios do autor escritos para oito vozes mais acompanhamento de contínuo. A tonalidade principal é Dó maior e o andamento indicado é Andante Moderato, com pequeno trecho Adagio no final. Estrutura-se basicamente na alternância entre seções “tutti” e seções solistas, estas últimas formadas exclusivamente pela voz de soprano, isolada ou aos pares.

Utiliza a maioria das soluções de escrita do ofertório *Benedixiste Domine* para o terceiro domingo do Advento, também a oito vozes: dois coros em estilo responsorial; atenção especial à condução equilibrada das linhas dos baixos vocais; e emprego do “Baixo de Alberti” para dar variedade ao acompanhamento durante as seções solistas. A diferença principal entre as duas obras está em sua condução harmônica: aqui são raras as incursões para a região da Dominante (**G**); a preferência do autor no estabelecimento do contraste tonal da peça recai no direcionamento das modulações para a região da Tônica relativa (**Am**). É o contraste, sempre insinuante, entre os modos maior e menor.

A saudação inicial ao Criador, *Laudate Dominum*, é feita com grande entusiasmo nos primeiros compassos da obra. Nesta seção inicial (c. 1 - 7), o autor afirma um modelo de introdução para o agrupa-

mento de coros duplos: um “tutti” inicial, seguido pela emissão responsorial clássica do texto, um lento processo de “stretto”, e retorno a formulação cordal homorrítmica, nas proximidades da primeira cadência (ex. 40).

1

Lau - da - te Lau-da - te Do-mi-num

Lau - da - te Lau-da - te Do - mi-num

Ex.40. Introdução empregando escrita responsorial.

Logo após a cadência (c. 7), o autor escreve o primeiro segmento solista da peça, onde pode ser ouvido o versículo de trabalho *Laudate Dominum quia benignus est* na íntegra. Esta nova seção (c. 7 - 19) exige um solista dotado de bons recursos vocais, pois são grandes as dificuldades técnicas encontradas na linha melódica. Um dos desafios para o intérprete é manter a homogeneidade da emissão vocal, em função da insistência do autor em escrever movimentos ascendentes de longo alcance, que chegam a cobrir intervallos compostos.

A longa extensão da melodia é justamente o pormenor que empresta maior significado ao trecho. A ambição do salmodista em

fazer sua pregação elevar-se até o Criador é representada com ciência pelo *caput* do solo (ex. 41): uma nota sol pedal, portanto fixa, servindo como ponto de partida a um movimento ascendente contínuo, estabelecendo o elo entre o plano material (imutável, estático), e o plano das expectativas de pretensão existencial (enigmático, variável, sobretudo ascendente). Esta figuração tão sugestiva é recorrente, voltando a aparecer, em versão instrumental e com nova formulação rítmico - melódica, no acompanhamento do contínuo (c. 13 - 14). Este primeiro segmento solista apresenta também as primeiras incursões para Subdominante (*F*) e Subdominante relativa (*Dm*), que vêm sendo denominadas ao longo desta dissertação “região das subdominantes”, por estarem ligadas de maneira muito íntima no estilo de escrita de André da Silva Gomes.

a₁:a₂:

Ex.41. Movimento melódico ascendente, no solo do soprano(a₁) e no contínuo (a₂).

Observamos uma repetição literal dos cinco primeiros compassos da peça no início da seção seguinte (c. 20 - 29), procedi-

mento raro no estilo do autor. Trata-se de uma combinação das seções anteriores, pois aqui ouvimos novamente o versículo inicial na íntegra, desta vez em segmento à quatro vozes. A seção é modulatória. Iniciam-se as adequações da harmonia para a transição da peça para a região da Tônica relativa (**Am**). Nesse ínterim o papel do segundo coro é realçado, pois nele principiam as progressões que conduzirão à modulação planejada (ex. 42). Realiza-se, pois, esta pequena alteração na ordem responsorial dos coros, até então obedecida à risca pelo autor.

25

Qui - a be - nig - nus

Qui - a be - nig - nus be - nig - nus est

Ex.42. Segundo coro iniciando os procedimentos de modulação.

A modulação consuma-se no início da seção intermediária (c. 30 - 37), em um dueto de vozes femininas, onde curiosamente o segundo soprano apresenta a extensão mais aguda que o primeiro. Ouve-se a entrada do versículo que dá prosseguimento ao salmo, *Psallite*

nomini ejus quoniam suavis est, rico em sugestões expressivas, sutilmente abordadas pelo autor. Duas são as características básicas desta seção: é mantida a preponderância ascendente da linha melódica, e são estabelecidas pequenas progressões seqüenciais no interior do duo, nas quais se obtém um aproveitamento interessante do cromatismo nelas empregado (ex. 43). A semelhança com o solo inicial não deve ser minimizada, pois os versículos utilizados em ambos têm significado praticamente idêntico, inspirando o compositor a soluções de escrita semelhantes.





Ex.44. Célula rítmica básica para diferentes seções.

A frase *Omnia quaecumque voluit, fecit in cælo et in terra*, ouvida nesta seção, em solo de soprano, (c. 43 - 51) é a segunda instância das imagens tratadas no solo inicial. Aqui nos é apresentada a diretriz empreendedora do Criador (“...ele o faz”), na visão parcimoniosa do compositor. É sem dúvida notável a presença do movimento ascendente, na forma de longos arpejos que cobrem intervalos de até uma oitava (ex. 45). Todavia o itinerário que a melodia percorre, durante a expressão *in cælo et in terra*, descendente e por repetição motívica, é ainda mais revelador. “*In terra*” é objeto de incursão providencial na Subdominante (**F**), acentuando o caráter depressivo da melodia. Este estigma é decretado de forma absoluta pela cadência de encerramento da seção: nela o solista alcança sua nota mais grave, um dó central. O trecho é acompanhado pelo “Baixo de Alberti”, cuja presença é algo paradoxal, pois parece interagir em sentido contrário ao direcionamento emocional proposto pelo autor para o segmento²¹.

²¹ Talvez seja uma compensação formal, impedindo o sentido de final definitivo para a seção.



Ex.45. Movimento descendente do soprano, incluindo sua nota mais grave na peça, durante a expressão *in terra*.

O final da obra (c. 52 - 63) tem caráter apoteótico. As seções solistas forneceram as minúcias do pensamento adotado pelo autor em seu processo de invenção musical. Isto feito, a parte final da obra é elaborada pelo manuseio diversificado da massa sonora dos dois coros, ora em canto responsorial estrito, ora com a ordenação variada de sua disposição temporal, utilizando para tanto um processo de *stretto* fugado; recurso bastante caro ao autor, um grande conhecedor das técnicas do contraponto. Resultam daí sonoridades difusas, decorrentes da combinação de diferentes fonemas acarretados pela superposição de diferentes textos entre as vozes.

Abre-se espaço para rápidas incursões nos tons vizinhos, inclusive uma solitária incursão para a Dominante (**G**). Pouco a pouco o segmento encaminha-se para a escrita cordal estrita (c. 60 - 63), que se consubstancia pouco antes de uma fermata cadencial suspensiva, escrita pelo autor sobre um acorde de Sol maior.

A coda (c. 64 - 67), em andamento Adagio, cujo caráter é acentuado ainda mais pela escrita que o autor adota, utilizando notas de

duração mais longa que as usadas até então²², é a confirmação do olhar insatisfeito que Silva Gomes dirige aos fatos terrenos: inesperadamente, na expressão “*in terra*”, já em adiantado estágio cadencial, altera o acorde para Dó menor, retornando apenas no último momento para o tom principal (C, ex. 46). Pouco tempo para apagar a impressão deixada pelo questionamento tardio do centro tonal da obra. “*In terra*”, para o autor, tem conotação depressiva, representado pela desfecho harmônico ambíguo deste último segmento da peça.

63 Adagio

In ter - ra in ter - ra .

In ter - ra in ter - ra .

Ex.46. Cadência final, com incursão inesperada para a homônima da tonalidade principal (Cm).

²² O *rallentando* escrito, cf. Cinz.

10.2. Curva Tonal

Tabela 7. Esquema das progressões harmônicas

Qua4. C - 4/4 - Andante Moderato

Compassos		Função	Tonalidade
1	- 14	T	<i>C</i>
15	-	Sr	<i>Dm</i>
16	-	T	<i>C</i>
17	- 18	S	<i>F</i>
19	- 26	T	<i>C</i>
26	-	Tr	<i>Am</i>
27	-	Sr	<i>Dm</i>
27	- 33	Tr	<i>Am</i>
34	-	DTr	<i>E</i>
34	-	DSr	<i>A</i>
34	-	DD	<i>D</i>
34	- 37	Tr	<i>Am</i>
37	-	Sr	<i>Dm</i>
37	- 40	Tr	<i>Am</i>
41	- 48	T	<i>C</i>
48	- 49	Tr	<i>Am</i>
49	- 50	S	<i>F</i>
51	- 56	T	<i>C</i>
56	- 57	D	<i>G</i>
58	- 61	T	<i>C</i>
62	-	Tr	<i>Am</i>
63	- 64	T	<i>C</i>
65	- 67	°T	<i>Cm</i>
68	-	T	<i>C</i>

- a. Extensão em número de compassos: 68
- b. Regiões abordadas: 9
- c. Variações: 24
- d. Ritmo harmônico: 2,83
- e. Média ideal: 7,56 c.

	T	-	Tr	-	Sr	-	S	-	°T	-	D	-	DTr	-	DSr	-	DD
f.	8		6		3		2		1		1		1		1		1
g.	44c.		19c.		3c.		4c.		3c.		2c.		1c.		1c.		1c.

Quadro 7. Esquema formal

(1 - 26)	(26 - 40)	(41 - 62)	(63-68)
T	Tr	T	Sr
(Sr-S)	(Sr-DTr-DSr-DD)	(Tr-S-D)	(°T)

11. OFERTÓRIO DA MISSA DO PRIMEIRO DOMINGO DO ADVENTO

A composição da obra se dá a partir de um texto do livro dos Salmos, em cujo título, Súplicas de Perdão e Libertação de Todas Angústias (Ps. 24, 1 - 3) está expresso com exatidão o assunto tratado: uma longa prece, em duas estrofes, em que o salmodista pede pela remissão de seus pecados, e a correta orientação contra as tentações que estão por vir. Após a súplica solitária, encerra o salmo com um apelo coletivo: "Ó Deus, livrai Israel de todas suas tribulações".

Os versículos de trabalho fazem referência a relação bidirecional entre o fiel e o Criador: o primeiro submete-se às vontades do segundo, com a pretensa garantia de que seus esforços serão recompensados à altura. Segue o texto da obra:

*Ad te [Domine] levavi animam mean
Deus meus in te confido, non erubescam
Neque irrideant me inimici mei
Etenim [universi] qui te expectant
[Qui sustinent] non confundentur*

A ti [Senhor] elevei a minha alma
Deus meu, em ti confio, que não me envergonhe
E não se riam de mim os meus inimigos
Pois [todos os] que esperam
[Que se sustentam] em ti não serão confundidos



O trecho é ainda mais significativo por não se limitar a representar a consumação desta hierarquia. Apresenta, isto sim, a dinâmica ímpar do encaminhamento da prece. As alternativas melódicas, que incluem as exceções ao que foi constatado acima, configuram a persistência, a firme determinação do salmodista em alcançar o objetivo traçado: a elevação da alma, acompanhada dos desafios a serem vencidos durante o percurso. Concomitantemente, a ambientação em tonalidade menor garante incremento emocional ao segmento.

A seção seguinte (c. 9 - 12), à quatro vozes, atua como um prolongamento do solo, um “comentário” do coro, reiterando tanto o texto quanto a tonalidade principal (**Gm**). Sua originalidade está em permitir, ao encerrar em cadência suspensiva (**D**, c.12), uma rápida transição para a Tônica relativa (**Bb**) por meio de uma progressão simples, uma seqüência em graus conjuntos descendentes do baixo instrumental (ex. 48). A peça encaminha-se para a ambientação em modo maior.



Ex.48. Transição súbita para a Tônica relativa (Bb).

Esta transição súbita do modo no interior da peça, recurso possível em função do campo harmônico comum entre as tonalidades, aparentemente não tem maiores conseqüências. Existe a expectativa das novas soluções de expressividade que daí surgirão, como, por exemplo, a mudança que a extensão das vozes possa adquirir, ou o emprego melódico mais incisivo de outros graus da escala. Acreditamos que a decisão tomada pelo autor em fazer deste recurso, o caráter súbito das transições, o padrão de conduta formal ao longo a peça, tenha, esta sim, importância fundamental no desenvolvimento da obra. Como tal vem a se consolidar nas duas seções seguintes.

Analisadas em conjunto, as duas próximas seções (c. 13 - 16; 16 - 20), novo complexo solo - tutti, seria facilmente classificado como um “espelho” da introdução, ou seja, uma repetição em sentido inverso da estrutura de apresentação do texto do início do ofertório, agora na Tônica relativa (**Bb**). O fato destas suas seções encerrarem em cadência suspensiva (**F**, c. 16; c. 20) confirma, outrossim, a vertente modulatória do segmento, imposta por sua instabilidade harmônica. É uma nova transição que irá iniciar uma série de desdobramentos inusitados e que tornarão a peça particularíssima no conjunto dos ofertórios.

Na seção seguinte (c. 20 - 24) o autor escreve um trio soprano - contralto - tenor, inicialmente *a capella*, onde ouvimos o texto que dá seqüência ao salmo, *Deus meus in te confido, non erubescam*. O emprego insistente da nota lá bemol, neste trio, é sintomática: primeiro, ao



ocorrer sob um pedal da nota si bemol, no soprano, indica o encaminhamento para a Subdominante da tônica relativa (**E_b**); em seguida, já com acompanhamento do contínuo e ponto pedal na nota dó, aprofunda a tendência da progressão para a região das subdominantes, realizando cadência suspensiva em Fá menor.

Ponto crucial da peça, a confirmação desta modulação (c. 25) propõem algumas observações: esta transição súbita imediatamente orienta a atenção do ouvinte para a primeira aparição da expressão *Deus*. Na íntegra apresenta-se como “*Deus meus*”, o Deus sob a ótica e principalmente dentro das expectativas do salmodista. O autor se pronuncia com clareza utilizando neste momento sua formulação mais reveladora, o “esquema depressivo”²⁴; não na sua apresentação tradicional, a escala melódica descendente, mas sim na forma de um encadeamento com características de depressão harmônica (ex. 49). Ressalta assim a importância da primeira citação do nome do Criador, uma antevisão de sua imagem, apreendendo-a por meio de um esquema de representação musical “descendente”, ou seja, o apelo do salmodista de que as ações do Criador originadas no âmbito celeste, sejam encaminhadas ao plano em que se encontra, a terra dos homens.

²⁴ Cf. Cinz., n. 10.



ção, marcada pelo retorno à tonalidade principal, uma vez mais sem a preparação esperada.

30

Non e - ru - bes - cam non e - ru - bes - cam

Ex.50. Cadência de engano em progressão para a Subdominante (*Cm*).

As duas seções seguintes (c. 36 - 42; 43 - 50) apresentam a seqüência do texto do salmo, *Neque irrideant inimici mei*. A estabilidade tonal é a característica principal de ambas. A primeira é escrita em Sol menor, tonalidade principal da peça, com incursões rápidas para a subdominante (*Cm*); a segunda está na Dominante da tônica relativa (*F*). Têm praticamente a mesma duração em compassos e, pela semelhança do material motivico, graças ao reaproveitamento de suas soluções prosódicas, acabam por consumir um período. A proximidade do grau em que é realizada a variante da harmonia seqüencial torna tranqüila a transição de uma seção para outra (ex. 51).

Ne - que ir - ri - de - ant Ne - que ir - ri - de - ant

Ex.51 Harmonia seqüencial.

Enquanto o autor demonstra gravidade na seção inicial deste segmento, escrevendo-a em modo menor, como um alerta possante aos inimigos da fé citados no versículo, a segunda parece transparecer um clima de otimismo, talvez representando a esperada resolução deste confronto de idéias a favor do salmodista. E expressão *irrideant* (rir-se) adquire em modo maior uma alegre espontaneidade, quase jocosa, um pequeno adendo à expressividade de seu significado.

A parte final da peça é um longo e atribulado retorno para a Tônica (**Gm**). O versículo final do texto *Etenim qui te expectant non confundentur*, é elaborado em dois segmentos claros. O trecho inicial (c. 50 - 53) inicia o retorno a tônica, em progressão de baixos cromáticos, que culminará na Dominante da dominante (**C**, ex. 52).

Ex.52. Harmonia cromática, parte do acompanhamento.

O trecho final (c. 53 - 55; 55 - 57; 58 - 60) se desenrola sobre a expressão *non confundentur*. É a expressão máxima do arrojo do autor, no que se refere às proposições de encaminhamento harmônico que desenvolve durante a obra. No primeiro momento (c. 53 - 55) refaz a intrigante trajetória para Fá menor, auxiliado novamente por um ponto pedal da nota dó, no contínuo. Em seguida (c. 55 - 57) alterna resoluções na tônica (**Gm**, já bastante frágil como centro tonal), e na subdominante (**Cm**). A coda (c. 58 - 60) repete o procedimento, com a presença marcante das notas si e fá (sensíveis tonal e modal de Cm), insistentemente empregadas nos trâmites cadenciais de encerramento. O último acorde que se ouve é Sol maior, caracterizando aqui, mais do que uma “cadência plagal a picardia”²⁵, uma cadência suspensiva na Subdominante.



Ex.53. Cadência final.

Esta riqueza de alternativas de escrita, inusitada, tem relação íntima com o texto de trabalho. Na interpretação do significado da

²⁵ Cf. Qua2.

expressão *non confundentur* pode estar a chave para a compreensão dos contornos tão particulares, diríamos até enigmáticos, que o autor dá a este ofertório. As imagens bíblicas extraídas do cotidiano simples da vida dos primeiros cristãos, como a separação do joio e do trigo, ou a união de um rebanho em prol de seu bem estar, são em última instância, metáforas de princípios morais. Fazem referência às diretrizes de uma comunidade baseada na dignidade e na força de caráter que, embora muitas vezes dispersa em meio à outros povos, procura se distinguir pelo zelo à preceitos éticos rigorosos, e o culto às virtudes do espírito.

A partir desta afirmação, temos duas linhas de conduta que, acreditamos, o autor possa ter adotado em relação à expressão *non confundentur* nesta seção final. A primeira em que faz a representação favorável do caráter dos homens de fé, que se diferenciam pela busca da superação dos conflitos morais. A outra em que é retratado o próprio estado de confusão e perplexidade gerado pelas atitudes inesperadas de um Criador temperamental. À primeira chamaremos “visão positiva” e a segunda “visão negativa”.

Na visão positiva o autor estaria desenvolvendo a obra baseado em transições súbitas, “alertas” que irão ressaltar a importância dos fatos que estão sendo comentados no salmo. O ponto culminante deste processo é alcançado, então, por meio do questionamento do centro tonal da obra no seu encerramento. Exige, com isso, a pronta resposta do ouvinte à afirmação do salmodista de que, no momento esperado, os

virtuosos serão recompensados, e que estes não serão “confundidos” com os demais. A música do autor, em sua seção final, estaria retratando o momento da reação, da análise dos fatos, das dúvidas e incertezas do fiel, até a consumação definitiva do julgamento e da seleção que o Criador levará a termo.

A visão negativa é o reflexo da interação do autor com as opiniões expressas no salmo. O centro tonal estaria sendo fragilizado para “confundir” o ouvinte, despertando nele o estado emocional diretamente relacionado à expressão *confundentur*. O termo visão negativa explica-se pelo fato de que a confiança nas ações do Criador, sugerida pelo texto, vai em sentido oposto à posição tomada pelo compositor, que, mais do externar imagens minuciosas do texto, parece pôr em dúvida o caráter absoluto das ações do Criador.

A tentativa da síntese destas duas abordagens aparentemente opostas, resulta na visão de que ambas apresentam a versão em música do próprio conflito existencial do homem, com suas também variadas facetas e atribulações. Conflito sem resolução aparente, realimentado pelos próprios mecanismos do devir.

11.2. Curva Tonal

Tabela 8. Esquema das progressões harmônicas

Adv1. Gm - 4/4 - Moderato Affectuozo

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 3	T	<i>Gm</i>
3 - 4	D	<i>D</i>
4 - 5	T	<i>Gm</i>
5 -	D	<i>D</i>
6 - 12	T	<i>Gm</i>
13 - 15	Tr	<i>Bb</i>
15 - 16	DTr	<i>F</i>
16 - 18	Tr	<i>Bb</i>
19 - 20	DTr	<i>F</i>
20 -	Tr	<i>Bb</i>
20 - 22	STr	<i>Eb</i>
22 - 26	SS	<i>Fm</i>
27 -	DTr	<i>F</i>
28 - 29	S	<i>Cm</i>
29 - 30	DTr	<i>F</i>
30 -	DS	<i>G</i>
31 - 32	S	<i>Cm</i>
32 - 33	Sr	<i>Ab</i>
33 - 36	S	<i>Cm</i>
36 - 37	D	<i>D</i>
37 - 39	T	<i>Gm</i>
40 -	S	<i>Cm</i>
41 - 43	T	<i>Gm</i>
43 -	DDTr	<i>C</i>
43 - 50	DTr	<i>F</i>
50 - 51	DDTr	<i>C</i>
51 -	DTr	<i>F</i>
51 - 52	Tr	<i>Bb</i>
52 - 53	DDTr	<i>C</i>
53 -	DTr	<i>F</i>
53 - 54	SS	<i>Fm</i>
54 -	SSS	<i>Bbm</i>
54 - 55	SS	<i>Fm</i>
55 - 56	T	<i>Gm</i>
57 -	S	<i>Cm</i>
58 -	T	<i>Gm</i>
58 - 59	S	<i>Cm</i>
60 -	+T	<i>G</i>

- a. Extensão em número de compassos: 60
- b. Regiões abordadas: 11
- c. Variações: 38
- d. Ritmo harmônico: 1,58
- e. Média ideal: 5,45 c.

	T	-	DTr	-	S	-	Tr	-	SS	-	DTr	-	DS	-	STr	-	Sr	-	SSS	-	+T
f.	7		7		5		4		3		3		2		1		1		1		1
g.	21c.		17c.		12c.		9c.		9c.		5c.		2c.		3c.		2c.		1c.		1c.

Quadro 8. Esquema formal

(1 - 12)	(13 - 20)	(20 - 33)	(33-43)	(43-55)	(55-60)
T (D)	Tr (DTr)	S (Sr-SS-DTr-DS)	T (D-S)	DTr - SS (DDr-Tr-SSS)	T (S)

12. OFERTÓRIO DA MISSA DO SEGUNDO DOMINGO DO ADVENTO

O salmo "Oração pela Restauração de Israel" contém o texto de duas das obras estudadas: os ofertórios para missas do Segundo e do Terceiro Domingo do Advento.

É um salmo penitencial. O salmodista sofre com a aparente indiferença de Deus com o povo de Israel. Os versículos abaixo (Ps. 84, 7 - 8) resumem sua expectativa:

*Deus tu conversus et vivificabi nos et plebs tua lætabitur in te
Ostende nobis, Domine, misericordiam tuam et salutare tuum da nobis.*

Deus, Não nos restituirás a vida, para que teu povo possa contigo alegrar-se ?
Mostra-nos tua misericórdia, Senhor, e dá-nos tua salvação !

Estes versículos são o material temático do ofertório da Missa do Segundo Domingo do Advento. Aqui é marcante o caráter hierárquico presente na súplica: o homem concentra sua esperança nas ações do Criador, e na atenção reservada às necessidades do povo. Não há cobrança. Apenas um estado de espera e resignação.

A íntegra do salmo ilustra as virtudes que o salmodista assume para si, e a esperança que tem na concretização de uma vida de bonança sob a orientação do Criador.

12.1. Música

Um longo solo de soprano (c. 1 - 9) dá início a obra. O texto, *Deus tu convertens vivificabi nos*, é elaborado de modo a ressaltar a expressão *Deus*²⁶. Sua primeira emissão é longa, em figuração rítmica pontuada, contrastando com a escrita que será utilizada na continuidade da peça. O acompanhamento fornece a pulsação intermitente da obra; no âmbito melódico é importante destacar o intervalo inicial do contínuo, uma sexta maior ascendente, usado logo a seguir, caracterizando recorrência temática: este intervalo volta a aparecer na segunda repetição da expressão *Deus* (ex. 54). Todos estes eventos concentram-se no primeiro compasso da peça.

Ex.54. Intervalo de sexta maior recorrente.

A estrutura do solo busca a simetria. Há cadências na Tônica (**Bb**, c. 4; c. 9), onde observamos que a primeira evita o sentido

²⁶ Cf. Adv1.

de conclusão do segmento ao apresentar pausa no contínuo, omitindo a realização do acompanhamento e enfraquecendo a cadência. A segunda procura efeito semelhante concluindo a progressão no transcorrer do compasso, no terceiro tempo, caracterizando cadência feminina.

Durante este solo inicial o compositor opta por enfatizar a região das subdominantes, com progressões para Subdominante relativa (**Cm**) e Subdominante (**Eb**). Em conjunto com a configuração rítmica baseada em semicolcheias, desencadeia o aparecimento de toda sorte de apojeturas muito expressivas (ex. 55). O trecho adquire um estranho caráter de “apelo otimista”. “Restituir a vida”, como nos diz a letra do salmo, denota um antigo estado de júbilo, que se perdeu; contudo, parecem boas as oportunidades de seu restabelecimento.

2

con - ver - tens vi - vi - fi - ca - bi nos

Ex.54. Solo de soprano ricamente ornamentado.

O coro não tarda a fazer sua entrada na peça. Iniciando um novo segmento (c. 10 - 24), marca também a última aparição do texto

inicial do salmo, cuja exposição se conclui uma vez mais em cadência feminina (c. 19). Formalmente é uma preparação das idéias que serão apresentadas na seqüência do ofertório. Como forma de valorizar esta mudança, o autor elabora o trecho na forma de ponte modulatória para a Dominante (**F**). Utiliza para tanto progressões em harmonia seqüencial; curiosa é a estrutura motivica adotada ao longo do segmento: uma somatória de repetições em escala decrescente (3+2+1) que ressaltam ao final a expressão “*vivificabi nos*”, tantas vezes ouvida no solo inicial.

A modulação anunciada pelo segmento modulatório acaba não se concretizando. Entretanto o autor destaca a entrada do novo texto, “*et plebs tua lætabitur in te*”, por meio da mudança de articulação musical do contínuo, utilizando a figuração de acordes interpolados por pausas²⁷ (ex. 55). Encerra o segmento na Tônica (**Bb**), novamente em cadência feminina.



Ex.55. Mudança de articulação na parte do contínuo.

Neste trecho predomina a sutileza das variações rítmicas, em oposição à homogeneidade das progressões harmônicas. O texto ini-

cial da frase, *et plebs tua*, que aparece uma única vez, fornece o material rítmico - harmônico da seção. As pequenas variações são conseguidas por acréscimo motivico, no transcorrer da expressão *laetabitur in te* (ex. 56). A cada nova exposição suas sílabas têm a duração prolongada; em função disso sua formulação no interior do compasso se dá ora sob caráter tético ora anacrúsico. Toda esta variedade, dentro dos limites de uma progressão harmônica estrita, parece refletir o significado que *laetabitur* possui no versículo: para que teu povo (o povo escolhido, o único — uma só aparição) possa contigo alegrar-se (a exuberância sutil e a continuidade do júbilo — repetições variadas e generosas).



Ex.56. Variações motivicas para a expressão *laetabitur in te*.

A seção seguinte se desenvolve na Tônica relativa (**Gm**;

²⁷ Cf. Rmos., Qua2., Adv1., Adv3.

c. 25 - 29). É elaborada sob um pedal da nota sol, havendo cadência feminina inequívoca ao longo de sua apresentação (c. 28). É o segmento mais pungente da obra. Impregnado pelo sentimento de compaixão do texto que se ouve, *ostende nobis misericordiam tuam*, a prece, intimista e respeitabilíssima, impõe-se pela singularidade de sua emissão: é apresentada uma única vez, causando forte impacto no ouvinte, que esteve sujeito às várias repetições do trecho inicial do salmo executadas desde o princípio da peça. O início de sua exposição é mesmo metafórico: a voz do tenor, em antecipação melódica e sem acompanhamento instrumental, está totalmente à mercê das progressões harmônicas que virão a se estabelecer, da maneira similar ao destino do salmodista em relação à vontade do Criador (ex.5). Esta atmosfera é amplamente favorecida pela região de trabalho escolhida pelo autor para o segmento, uma tonalidade menor. Dada estas circunstâncias, sugere-se a execução do trecho em *pianissimo* até a cadência.

24

Os - ten - de

Os - ten - de

24

Ex.58. Início da seção na Tônica relativa (*Gm*).

A conclusão do segmento é um apelo, agora com ênfase, do desejo manifestado anteriormente pela intervenção favorável do Criador: duas repetições da expressão *ostende* preparam o retorno à tonalidade principal, e anunciam também a seção de encerramento da peça.

A seção final (c. 30 - 39) é formada por uma estrutura composta: o segmento principal, uma pequena forma ternária, mais a coda. A apresentação do texto *et salutare tuum da nobis* é uma variante do “esquema depressivo” utilizado pelo autor em outras peças²⁸ (ex. 59a). A parte inicial da melodia encaminha-se para o registro grave; o efeito de aprofundamento do parâmetro melódico é acentuado pela rápida modulação para a Subdominante (**E_b**), com a presença marcante da nota lá bemol no transcorrer da escala descendente. A parte central (c. 23) interrompe a progressão, que será retomada, no trecho final, em escala ascendente, fato que constitui a novidade nesta formulação, adquirindo aqui ares de compensação formal (ex. 59b). Os pequenos segmentos estão bem compartimentados, pela presença de pausas limítrofes entre eles.



Ex. 59a. Esquema depressivo.

²⁸ Cf. Cinz., Qua2., Qua3., Pass, Adv1., Natl.



Ex. 59b: Compensação melódica ao “esquema depressivo”.

A coda utiliza recurso freqüente no estilo do autor, a diminuição do andamento da peça pelo prolongamento da duração dos valores das notas, o “*rallentando* escrito”²⁹. Harmonicamente registra toda a relevância dada à Subdominante (**E_b**) na arquitetura da obra, enfocando-a ainda uma última vez no desenrolar da cadência de encerramento: finaliza a peça em cadência plagal, com o acorde da subdominante empregando sua dominante individual.



Ex. 60. Emprego da cadência plagal ao final da peça.

O autor nos revela um pensamento paradoxal na sua

²⁹ Cf. Cinz., Qua1., Qua4., Adv3., Cvsp.

aplicação da escrita musical ao texto de trabalho. Cria, no trecho final, uma atmosfera de serenidade e repouso, que acaba por envolver o pedido coletivo da salvação. Este apelo é o centro das atenções do salmo. Por outro lado, abre margem à incerteza e ao questionamento, por meio da fragilização do centro tonal da obra, ao efetuar uma última incursão inesperada à subdominante.

A apresentação em diferentes segmentos que caracteriza esta última seção esclarece algo do caráter imputado à obra pelo autor: o “esquema depressivo compensado”, em conjunto à coda em andamento mais lento, alerta para um narrador, Silva Gomes, não totalmente convicto da atenção por parte do Criador às expectativas do homem. Transmite isso ao apropriar-se das palavras do salmodista e interpretando-as de maneira muito particular, diríamos até com assumido pessimismo; exibe, neste processo, as nuances de um sistema musical rigoroso, como é o caso do sistema tonal. Estas pequenas variantes, em relação às normas estabelecidas, abrem o leque para a inclusão de manifestações expressivas de um tal teor de complexidade. É o caso, enfim, da obra acima descrita.



12.2. Curva Tonal

Tabela 9. Esquema das progressões harmônicas

Adv2. Bb - 4/4 - Moderato

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 3	T	<i>Bb</i>
3 - 4	Sr	<i>Cm</i>
4 - 5	T	<i>Bb</i>
5 - 6	Sr	<i>Cm</i>
6 - 7	T	<i>Bb</i>
7 -	S	<i>Eb</i>
8 - 10	T	<i>Bb</i>
10 -	Sr	<i>Cm</i>
11 - 14	T	<i>Bb</i>
14 -	D	<i>F</i>
15 - 22	T	<i>Bb</i>
22 - 23	D	<i>F</i>
23 - 24	T	<i>Bb</i>
25 - 29	Tr	<i>Gm</i>
30 -	T	<i>Bb</i>
30 - 31	S	<i>Eb</i>
32 - 37	T	<i>Bb</i>
37 - 38	S	<i>Eb</i>
39 -	T	<i>Bb</i>

a. Extensão em número de compassos: 39

b. Regiões abordadas: 5

c. Variações: 19

d. Ritmo harmônico: 2,05

e. Média ideal: 7,8 c.

	T	-	S	-	Sr	-	D	-	Tr
f.	10		4		3		2		1
g.	32c.		5c.		5c.		3c.		1c.

Quadro 9. Esquema formal

(1 - 10)	(11 - 24)	(25 - 29)	(30-39)
T (Sr-S)	T (D)	Tr	T (S)

13. OFERTÓRIO DA MISSA DO TERCEIRO DOMINGO DO ADVENTO

A segunda obra escrita a partir do salmo "Oração pela Restauração de Israel" é o Ofertório da Missa do Terceiro Domingo do Advento. Aqui o autor utiliza novos versículos (Ps. 84, 2 - 3), os quais compõem a introdução do salmo :

*Benedixisti Domine terram tuam
Avertisti captivitatem Jacob
Remisisti iniquitatem plebis tuæ.*

Senhor, favoreceste a tua terra,
Acabaste com o cativo de Jacó.
Perdoaste a culpa de teu povo [...]

Os episódios relacionados a cativos (Babilônia, Egito) são importantes referências históricas para o leitor da Bíblia. O povo hebreu, a partir da orientação divina recebida por seus patriarcas, deslocou-se pelo Oriente Próximo em busca de melhores condições de vida. Jacó, o patriarca citado no salmo, neto de Abraão, cumpre quatorze anos de trabalho voluntário junto ao tio, Labão, em troca da mão de sua filha, Raquel. José, filho desta união, anos depois torna-se homem de confiança do faraó do Egito, ao orientar com sabedoria a política agrícola do país. Jacó migra com o restante de seu povo para o Egito. Com o passar dos anos, e com a mudança do faraó, o povo hebreu deixa de ser bem aco-

lhido no país vizinho, passando a ter o *status* semelhante a das tribos derrotas em guerra, isto é, escravo.

O cativo de Jacó, seria então a representação do cativo do próprio povo hebreu no Egito. É importante notar que todos estes acontecimentos possuem determinação supra-terrena, tendo como ponto de partida sonhos e presságios; ou seja, têm o caráter de dádivas quando positivos, ou de provações quando não. O Criador submete o povo hebreu à vicissitudes severas, para mais tarde indicar novos caminhos de retidão e bonança. Uma nação inteira, enfim, entregue aos desígnios do Criador. Este é o foco inicial do enredo do salmo.

13.1. Música

É uma das duas obras estudadas cuja formação apresenta oito vozes mais acompanhamento de órgão³⁰. As vozes estão distribuídas em dois coros completos à quatro vozes, levando o compositor a uma modalidade de escrita básica para esta formação, a de coros antifônicos.

A característica geralmente explorada pelos compositores no trato de coros duplos é a vertente responsorial. Um exemplo simples: o primeiro coro inicia uma frase ou seção, o segundo a complementa e

³⁰ A outra peça com esta formação é o *Laudate Dominum*, Qua4.



assim por diante. Outra possibilidade é a superposição de ambos apresentando textos independentes. A riqueza sonora é magnífica, em decorrência dos encontros vocálicos que ocorrem durante a emissão simultânea de sílabas de palavras diferentes; combinações ricas que parecem estar fora do alcance das decisões do compositor. Esta fato mereceria por si só mereceria um estudo particular³¹.

A dimensão espacial agregada à escrita responsorial (do tipo pergunta - resposta) aproxima este ofertório das obras descritivas do renascimento, em particular dos madrigais *à capella*. Autores como Janequin procuraram retratar, por exemplo, batalhas e guerras em suas obras; aqui a descrição é menos óbvia: é a representação do conceito de "movimento". Este pode ser interpretado tanto pelo aspecto geográfico (a peregrinação do povo hebreu), quanto pelo moral (os novos princípios éticos que surgirão do viver em vicissitude).

Ambos coros fazem ouvir o texto inicial do salmo, *Benedixisti Domine*, durante uma cadência completa em escrita em homofônica (c. 1 - 2, ex. 61); dissonâncias suaves formam-se sobre um pedal da Tônica (**Bb**) dando os contornos gerais do segmento: sua utilização nas introduções das peças desta coletânea é uma das características importantes do estilo do autor³². Este procedimento conjunto assegura a

³¹ DUPRAT, R. *Conferência na Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1993.

³² Cf. Qua2., Qua3., Adv4.



compreensão do texto, cujas palavras serão insistentemente retomadas no transcorrer do ofertório.

Be - ne - di - xis - ti Do - mi - ne

Be - ne - di - xis - ti Do - mi - ne

Ex. 61. Introdução do ofertório.

Após a pausa que encerra o trecho anterior, tem início o primeiro segmento da peça propriamente dito (c. 3 - 13): ele se caracteriza pelo emprego do estilo responsorial entre os coros; desejando obter uma maior variedade de escrita, o autor antecipa em algumas exposições a entrada das vozes, numa modalidade de *stretto* motivico, seguidos por *tutti* cadenciais.

Sua primeira cadência na Tônica (**Bb**; c. 6) precede o aparecimento do texto final do verso “[*Benedixisti Domine*] *terram tuam*”. A seção é prolongada pelo desenvolvimento das idéias formais apresen-

tadas, utilizando agora o novo texto apresentado, e encerra em cadência feminina na Tônica (**Bb**, c.13).

O tratamento dado pelo compositor a expressão *terram tuam*, nas vozes do baixo 1 e 2, merece atenção. São reminiscências das figurações visuais da escrita musical dos madrigais renascentistas³³. Nessas, as imagens de “céu”, “Deus”, “ascensão” adotam, com frequência, escalas ou arpejos ascendentes na sua representação (ex. 62). As menções ao “homem” e a “terra” têm o sentido oposto: é o que ocorre nas vozes indicadas (c. 7 - 11), ora em escalas por graus conjuntos ou sequência de arpejos, ora pela combinação de ambos. O autor remete, assim, o ouvinte para o ponto de origem da prece, a terra, numa citação indireta ao povo hebreu.



Ex. 62. Movimento descendente em *terram tuam*.

A seção seguinte (c. 14 - 22) é um duo de sopranos com acompanhamento de contínuo. Ouve-se agora, adaptada a textura de duas vozes de mesma extensão, o que anteriormente haviam feito os coros: entradas em imitação motívica, alternadas com trechos homorrítmicos, aqui em terças e sextas (ex. 63). Uma rápida incursão na Subdominante

(**E $\flat$** , c. 19), valorizada pelo “Baixo de Alberti” no contínuo é o fato novo, aumentando a singularidade do segmento. Cadência na Tônica (**B $\flat$** , c. 22) encerra a seção.

18

Be - ne - di - xis - ti Do - mi - ne

Be - ne - di - xis - ti Do - mi - ne

18

Ex. 63. Imitação motívica, terças paralelas e baixo de Alberti durante o duo de sopranos.

Em prosseguimento à obra, há um pequeno episódio (c. 22 - 28), bem caracterizado por usar os dois coros em estilo responsorial e *stretto*; como vimos, estes são os recursos de escrita empregados na seção inicial. O autor renova a atenção destinada a este segmento pela transformação, de tético para anacrúsico, do motivo rítmico que compõe sua sequência imitativa (ex. 64).

³³ Cf. Qua2., Qua3., Qua4., Adv1., Adv2., Natl., Ascd.



Ex.64. Transformação do motivo rítmico no texto *Benedixisti*.

É a última aparição do texto introdutório do salmo. Encerra em meia-cadência (**F**, c. 28); o desenrolar da peça confirmará o intuito transitório do segmento. Não é exatamente uma ponte modulatória, pois o trecho permanece insistentemente na tônica, não ocorrendo nesse momento progressões que possam antecipar o encaminhamento que será dado à harmonia. O trunfo do autor repousa justamente na formulação suspensiva da meia-cadência: a partir dela poderá propôr novas e até inusitadas progressões. Uma pausa geral das vozes inicia a nova seção, já no âmbito da Dominante (**F**).

A seção intermediária da peça (c. 28 - 39) é formada por dois segmentos contrastantes. Na primeira parte um duo soprano e contralto (c. 28 - 32), construído na Dominante (**F**), apresenta uma linha melódica rica em ornamentação (ex. 65). Seu encaminhamento harmônico se prolonga até realizar cadência na Dominante da dominante (**C**; c. 32). A modulação é sintomática: realça a mudança do texto e empresta vitali-

dade à obra, até então marcada pela exploração insistente, quase à saturação, do campo harmônico da Tônica (**Bb**).



Ex. 65. Ornamentação abundante nas vozes de soprano e contralto.

Um trio soprano, contralto e tenor (c. 33 - 39) inicia uma inusitada progressão em Fá menor no complemento desta seção intermediária (ex. 66). Embora pertencendo a uma inesperada região das subdominantes (Subdominante da subdominante relativa), mais correto seria interpretá-la como homônima da dominante, ou seja, a região tonal estabelecida a partir do quinto grau da escala, com o modo alterado para menor; o termo “dominante menor” poderia ser usado, porém neste caso nos parece mais conveniente evitar implicações de dominância entre regiões tão distantes no espectro harmônico³⁴.



Ex. 66. Progressão em Fá menor.

³⁴ Embora Silva Gomes não tenha alcançado em sua música a formulação sintática da frase estruturada em quatro compassos, de larga utilização no Classicismo europeu, utiliza outro de seus interessantes recursos, a mudança do *pathos* emocional da obra pela alteração do modo vigente no segmento, como é o caso aqui enfocado.

Enfim, fica estabelecida a tensão estrutural entre os modos maior e menor no interior desta seção. A implicação mais contundente deste fato é a de orientar a atenção do ouvinte para a entrada do novo versículo do salmo, *avertisti captivitatem Jacob*. O autor, no primeiro momento, associa o sentimento de satisfação ao relato do fim do cativeiro de Jacó; isso fica demonstrado pela riqueza da ornamentação das vozes e também pela deslocação do centro tonal da peça para a dominante Fá maior. Particulariza ainda mais esse ponto de vista quando delega ao intérprete a decisão de como executar os ornamentos ao longo da linha melódica (apojaturas, grupetto); pois, ao ocorrerem sempre durante pausa no contínuo, não existirá o problema de um possível desencontro entre o acompanhamento e o solista, se este último executar as figurações em leve *rubato*. Temos portanto uma certa grau de liberdade, ainda que pequeno, na realização dos ornamentos.

Em seguida o autor desvela outra face do episódio: nova exibição do texto, agora na sombria região de Fá menor. Parece exigir, pela atmosfera criada, uma profunda e sincera reflexão do teor subjacente às ações do Criador: fim do cativeiro, sim; mas indicando nova provação que se arquiteta...

Após rápida transição, o segmento retorna para a Dominante (*F*), e termina a seção em cadência masculina (c. 39), simultaneamente ao início da parte final da obra.



São mais três seções até o seu final. Todas tem a particularidade de possuir uma seção anterior equivalente.

A primeira (c. 39 - 46) é escrita inteiramente na dominante. Equivale a seção inicial (c. 3 - 6), facilmente constatável pela análise dos recursos de escrita usados, idênticos em ambos. É mais longa em duração, pois usa todo o texto do versículo atual, enquanto aquele apenas o fragmento do início do salmo.

A segunda (c. 46 - 53) introduz o texto final, *remisisti iniquitatem plebis tuæ*. Formalmente equivale a seção 2 (c. 6 - 13); é uma preparação para o retorno da Tônica (**Bb**), ou seja, um trecho modulatório. O autor, que em sua *Arte Explicada do Contraponto* utiliza o termo “*desculpa*” para as resoluções de dissonâncias nas consonâncias vizinhas³⁵, parece aqui experimentar uma associação similar na relação entre o texto e o emprego formal das seqüências modulatórias: o “perdão” de que nos fala o salmo é traduzido pelo retorno à tonalidade principal da obra, abandonada com o pretexto único de realçar sua volta.

A terceira (c. 53 - 61) remete ao episódio (c. 22 - 28), utilizando inclusive o mesmo procedimento de imitação motivica em sua realização (ex. 67).

³⁵ Cf. Rmos., n. 16. A aceitação da dissonância estaria condicionada ao fato de que, agredindo o ouvido de início, sua presença aumentaria o prazer da chegada da consonância a ela associada; uma existência “desculpável”.



Be-ne-di - xis - ti



i - ni-qui - ta - tem

Ex.67. Motivo rítmico básico em seções equivalentes.

A seqüência da obra é uma coda, em valores longos, após uma preparação formada por um *tutti* coral em colcheias interpolado por pausas, esta que é uma formulação recorrente nas obras de Silva Gomes³⁶. Cadência perfeita masculina (c. 59 - 61), encerra a obra, em mais um exemplo de *rallentando* escrito³⁷.



Ex.68. Cadência final.

³⁶ Cf. Rmos., Qua2., Adv1., Adv2.

³⁷ Cf. Cinz., Qua1., Qua4., Adv2., Cvsp.

13.2. Curva Tonal

Tabela 10. Esquema das progressões harmônicas

Adv3. Bb - 4/4 - Moderato

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 18	T	<i>Bb</i>
19 - 21	S	<i>Eb</i>
22 - 28	T	<i>Bb</i>
29 - 32	D	<i>F</i>
33 - 36	[^o D] SStr	<i>Fm</i>
37 - 49	D	<i>F</i>
50 -	Tr	<i>Gm</i>
51 -	D	<i>F</i>
51 -	S	<i>Eb</i>
52 -	DD	<i>C</i>
52 -	D	<i>F</i>
53 - 61	T	<i>Bb</i>

a. Extensão em número de compassos: 61

b. Regiões abordadas: 6

c. Variações: 12

d. Ritmo harmônico: 5,08

e. Média ideal: 10,17 c.

	T	-	D	-	S	-	SSTr	-	Tr	-	DD
f.	3		4		2		1		1		1
g.	34c.		19c.		4c.		4c.		1c.		1c.

Quadro 10. Esquema formal³⁸

(1 - 28)	(29 - 52)	(53 - 61)
T	D	T
(D)	(SStr-Tr-S-DD)	

³⁸ Sintomática, esta formulação econômica com claro enfoque para a Dominante revela a busca de soluções formais do autor paralelas às dos mestres europeus do período. Entre eles podemos destacar Domenico Scarlatti (1685 - 1757) compositor e professor com breve passagem na corte de Lisboa, onde ministrou aulas para a princesa Maria Bárbara, futura rainha da Espanha. Mais importante talvez tenha sido a influência que recebeu de Davide Perez (1711 - 1778), mestre da capela real de Lisboa, que sistematizou o ensino musical em Portugal, trazendo consigo os experimentos formais e as diretrizes estéticas da escola napolitana de composição.

14. OFERTÓRIO DA MISSA DA QUARTA - FEIRA DAS TÊMPORAS DO ADVENTO

Indicada pelo autor, na página de rosto do manuscrito, como "*Offertorium in Missæ Dominicæ Quartæ Adventus*" (Ofertório da Missa para o Quarto Domingo do Advento), o estudo mais cuidadoso do material revelou ter sido a obra escrita para a celebração de outra data do calendário litúrgico, a quarta-feira anterior a este domingo, como descrito no título deste capítulo. Profundo conhecedor do latim litúrgico³⁹, é difícil acreditar que o autor tenha cometido um deslize desta natureza. Provavelmente apropriou-se deste novo texto, em função do original, uma "Ave Maria", não vir de encontro às exigências de expressividade do conteúdo encontradas nos ofertórios das outras missas do período do Advento de sua autoria. Contudo não deve ser descartada uma outra hipótese, ainda que menos provável: a da obra ter sido escrita para a própria quarta-feira em questão, apesar das indicações em contrário do manuscrito.

³⁹ DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo Colonial*, p.72. André da Silva Gomes é nomeado mestre-régio de Gramática Latina da cidade de São Paulo em 1803 pela rainha de Portugal D. Maria I, cargo que já ocupava interinamente há alguns anos. Certos textos litúrgicos que utiliza em suas obras possuem variantes importantes em relação à *Vulgata*, como é o caso do *Stabat Mater*. Segundo Duprat podem ser o indício de uma liturgia regional bastante desenvolvida, provavelmente com sede na cidade de Braga, Portugal, importante centro ibérico de estudos teológicos desde a Idade Média.

Deparamo-nos aqui com um texto não pertencente aos salmos. É um versículo extraído de um oráculo do livro de Isaías, “Libertação e Glória de Israel” (Is. 35, 4), cuja temática muito se aproxima a dos textos dos salmos que deram origem a maioria dos ofertórios. Os salmos que são, enfim, importante fonte de referência na criação musical de André da Silva Gomes⁴⁰

*Confortamini et nolite timere
Ecce enim Deus noster
Retribuet judicium ipse veniet
Et salvos nos faciet*

[Vulgata: *Confortamini, et nolite timere
Ecce Deus vester ultionem adducet retributionis
Deus ipse veniet, et salvabit nos*]

Animai-vos, e nada temais;
Eis que o nosso Deus
Trará a vingança e as represálias,
O próprio Deus virá, e nos salvará.

Ao longo da narrativa, o profeta Isaías antevê o dia da libertação do povo de Israel, o que segundo suas previsões não tardaria a acontecer, descrevendo com detalhes os dias de júbilo que estariam por vir. O trecho escolhido é uma advertência aos incrédulos: O Criador orienta e protege seus discípulos, e intervirá, ele mesmo, no momento crucial da libertação.

⁴⁰ Constan do catálogo Duprat 31 obras intituladas “Salmos”, além dos ofertórios que deles se utilizam para sua composição.

14.1. Música

Escrito na tonalidade de Si bemol maior, este ofertório possui uma componente marcante na sua elaboração: A busca do equilíbrio formal pelo emprego das soluções próximas a da quadratura estrutural do classicismo oitocentista. Este fundamento está presente ao longo de toda obra. O autor nos apresenta uma maneira toda pessoal de sua utilização, alternando seções de formulação ternária e outras, cuja combinação motivica é ainda mais inusitada⁴¹.

A peça tem a duração de 62 compassos, maior que a média dos ofertórios. Está claramente dividida em dois grandes blocos: o primeiro é uma longa exposição de exatos 31 compassos, a metade da peça, em que emprega a frase inicial *Confortamini et nolite timere* repetidas vezes; o segundo utiliza o texto restante no complemento da composição.

A primeira seção da obra (c. 1 - 4) transcorre sob ponto pedal da Tônica (**Bb**), onde faz a primeira exposição do texto que será trabalhado na metade inicial da peça, *Confortamini et nolite timere*. A expressão inicial "*confortamini*" é destacada do restante da frase por uma pausa geral, dando-lhe uma ênfase especial logo no início da

⁴¹ Com exceção de Rmos. (1775), Ascd. e Cvsp. (1811), todos os ofertórios têm a data de 1810 na página de rosto, não obrigatoriamente a data da composição, mas provavelmente a de um trabalho de recopagem dos manuscritos em mau estado de conservação. Esta componente estilística "moderna" da obra pode significar a proximidade da composição deste ofertório com a data que consta no manuscrito.

obra (ex. 69). O pedal da tônica parece aqui transmitir o próprio sentimento de segurança proposto pela afirmação do profeta, já que este recurso, o ponto pedal, é um dos que o autor utiliza com maior propriedade e desembaraço em suas composições⁴².



Ex.69. Introdução do ofertório.

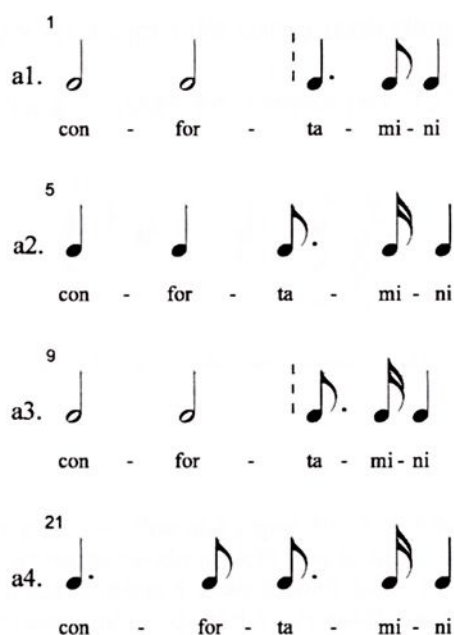
A seqüência da obra apresenta um solo de soprano (c. 5 - 8) cujo caráter estrutural contrasta de imediato com a introdução, que envolveu todas as quatro vozes do coro. Outra de suas características desperta a atenção do ouvinte: a rica ornamentação, em uma linha melódica por si só muito exuberante em seus contornos (ex. 70). Aqui há o reaproveitamento do material motivico inicial, processo que se prolongará até o final deste primeiro bloco temático (ex. 71).

⁴² Cf. Qua2., Qua3., Adv3.



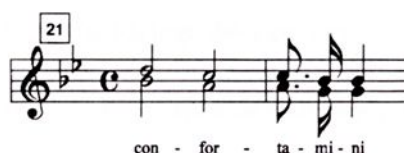
Ex.70. Segmento solista com ornamentação abundante.

As quatro vozes retornam na sequência da obra (c. 9 - 12) e curiosamente também o pedal da tônica; há uma primeira incursão na Subdominante (**E_b**, c.11). O segmento é simétrico (c. 11 - 12 é repetição de c. 9 - 10). Conclui em cadência conclusiva feminina este trecho dedicado à exposição da tonalidade (**B_b**, c.12). A combinação destes segmentos contrastantes resulta numa pequena e bem definida formulação ternária tutti - solo - tutti com o emprego de recorrência motivica.

Ex.71. Variação do motivo inicial por diminuição (a₁) e intercâmbio dos elementos resultantes (a₂, a₃ e a₄). O pequeno numeral superior indica o número do compasso.

Um novo solo de soprano inicia o segmento seguinte (c. 13 - 16). É o início de uma ponte modulatória que originalmente se encaminha para a Dominante (**F**). Todavia a abordagem completa da seção, que inclui o trecho seguinte (c. 17 - 20) mostra que o autor está principiando a transição para outra região harmônica, a Tônica relativa (**Gm**). Constitui uma mudança nos planos do autor, que troca a clareza da "região dos sustenidos", por uma atmosfera de introspeção associada à tônica relativa⁴³. Estes aspectos são reforçados pela conclusão do segmento em cadência suspensiva (**D**, c. 20)

Deparamo-nos com um duo entre as vozes de soprano e contralto ao iniciar o trecho na Tônica relativa (**Gm**; c. 21 - 24). Sua introdução emprega uma das variantes do motivo rítmico da introdução, além de obedecer o mesmo princípio de curva melódica descendente observado no início dos trechos solistas anteriores (ex. 72).



Ex. 72. *Caput* do duo entre soprano e contralto.

⁴³ A "região dos sustenidos", denominação que surge em função do direcionamento da escrita para a modulação obedecendo o ciclo das quintas ascendentes, é associada ao longo da História da Música à clareza e ao brilhantismo, devido, entre outras, às questões da afinação por temperamento igual e a necessidade de adequação das alturas na elaboração dos intervalos de quinta justa deste mesmo ciclo; todavia sua conotação de "clareza" parece pertencer a outra faceta analítica, a do estilo, por estar contida nesta região o elemento de superação da diretriz modulatória do período Barroco, caracterizado pelas modulações para a subdominante. São, sobretudo, diferenças muito sutis que se unem a outros fatores de ordem sintático - morfológica que aprofundam o problema em questão.

O retorno da escrita à quatro vozes apresenta a primeira seção irregular da obra (c. 25 - 29; 30 - 31). Aqui efetiva-se a confirmação da modulação para a Tônica relativa (**Gm**) em conjunto à última aparição do texto inicial da obra; a inflexão insistente para Dó menor, aqui desempenhando a função de Subdominante da tônica relativa, faz com que aumente a força expressiva do “*confortamini...*”, em função do aumento do *pathos* emocional decorrente do aprofundamento das relações harmônicas em modo menor. Cabe ressaltar aqui a importância das relações entre subdominantes na escrita de André da Silva Gomes: ao serem valorizadas, costumam anunciar procedimentos de modulação para campos harmônicos associados debilmente à tonalidade principal⁴⁴.

O segundo grande bloco da peça é anunciado pela mudança do texto, *ecce enim Deus noster* (c. 32 - 36), onde a escrita recupera o sentido de quadratura; acrescenta um elemento único aos procedimentos de escrita dos ofertórios de um único andamento: a utilização de imitação entre as vozes, em obediência rigorosa aos cânones contrapontísticos (ex.73).

Sua intenção parece clara: dar a máxima relevância ao aparecimento da expressão “*Deus*”, por meio do recurso de escrita associado de maneira mais íntima à música litúrgica, ou seja, o

⁴⁴ A subdominante desempenha freqüentemente o papel de pivô nos processos modulatórios dos ofertórios de André da Silva Gomes. Cf. Adv1., Pass.

contraponto. O motivo empregado em *ecce enim Deus* percorre uma trajetória descendente, da voz do soprano para a voz do baixo, como um reflexo da trajetória da atenção do Criador no atendimento dos apelos feitos pelos fiéis em suas preces.



Ex. 73. Imitação rigorosa entre as vozes.

Destacamos o pequeno prolongamento construído sobre o início do novo texto, *retribuet*, após cadência masculina (**Gm**, c. 35): utiliza a fermata como objeto de “trâmite” cadencial⁴⁵ (ex. 74). Seu emprego recorrente fará com que integre a lista dos importantes recursos de escrita do repertório do autor.



Ex. 74. “Antecipação solitária” ao tenor e imposição cadencial pelo uso da fermata.

⁴⁵ Cf. Qua3.

A seção seguinte, após a fermata (c. 37 - 44) é um episódio que se desenvolve a partir do padrão rítmico empregado na cadência que imediatamente a antecede. Acrescenta ao segmento o restante da frase, *retribuet judicium*, com a adequação prosódica necessária. O objetivo final é reconduzir a obra para a tonalidade principal (Bb), na qualidade de ponte modulatória de retorno.

O processo que o autor utiliza para instabilizar a Tônica relativa (**Gm**) é o deslocamento progressivo do centro tonal para sua dominante individual (**D**), sua subdominante (**Cm**) e, por fim, a dominante principal da peça (**F**), utilizando para tanto harmonia seqüencial estrita. Encerra a seção em cadência feminina, na Tônica (**Bb**; c. 44).

A próxima seção (c. 45 - 52), que introduz o texto *ipse veniet* tem particularidades interessantes. Sua forma de apresentação é mista: os dois primeiros compassos em solo de soprano seguidos por escrita a quatro vozes. A estrutura da frase é uma visão toda particular da quadratura⁴⁶, com a distribuição motívica obedecendo o agrupamento de compassos 2+1+2+1+2. Apesar da longa preparação anterior para efetivar o retorno da tônica da peça, a seção é inteiramente elaborada na Subdominante relativa (**Cm**), utilizando progressão cromática no baixo instrumental desde seu pequeno solo inicial (ex. 75).

⁴⁶ Semelhante a alguns experimentos formais de Haydn e seus contemporâneos, no período período pré-Clássico. Cf. ROSEN, C. *The classical Style*, p.10 et seq.





Ex. 75. Baixo cromático do contínuo, em progressão para dó menor.

A seqüência de encerramento da obra consoma o retorno para a tônica. É formada por um período bastante elaborado e característico. Sua primeira parte (c. 53 - 56) possui caráter conclusivo; a segunda suspensivo, conseguido graças a intervenção de uma “fermata cadencial” (c. 57 - 60). Ouvimos a partir daí as palavras finais do profeta Isaías, *et salvos nos faciet*. A relação entre seu conteúdo e os aspectos formais nos parece bastante significativa: nele o autor alcança um dos pontos culminantes da obra, no que se refere ao equilíbrio da escrita. Talvez seja uma representação em música do esperado equilíbrio existencial que o profeta afirma ser alcançado pela intervenção do Criador.

A obra encerra em tranqüila cadência plagal (c. 61 - 62), com última incursão para a Subdominante (**E_b**), desfecho conciliatório entre a tonalidade principal e a “região dos bemóis” (ex. 76); esta última que teve como principais funções, ora anunciar, ora conduzir as modulações ocorridas no interior da obra. Uma excelente solução encontrada pelo autor: modificar o caráter do componente de maior instabilidade harmônica da obra, o ciclo das relações tonais pela região da subdomi-

nante, ou seja, a própria subdominante, utilizando-a numa formulação cadencial de encerramento há muito consagrada na escrita musical⁴⁷.



Ex. 76. Encerramento em cadência plagal.

⁴⁷ A cadência plagal é conhecida como “cadência do *Amem*”, tal foi a generalização de seu uso nas seqüências finais das obras litúrgicas a partir do Renascimento.

14.2. Curva Tonal

Tabela 11. Esquema das progressões harmônicas

Adv4. Bb - 4/4 - Moderato

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 9	T	<i>Bb</i>
9 - 10	S	<i>Eb</i>
10 - 11	T	<i>Bb</i>
11 - 12	S	<i>Eb</i>
12 - 14	T	<i>Bb</i>
15 - 18	D	<i>F</i>
19 - 20	Tr	<i>Gm</i>
20 - 21	DTr	<i>D</i>
21 - 26	Tr	<i>Gm</i>
26 - 27	Sr	<i>Cm</i>
28 - 29	Tr	<i>Gm</i>
29 - 30	Sr	<i>Cm</i>
30 - 32	Tr	<i>Gm</i>
33 - 33	Sr	<i>Cm</i>
33 - 35	Tr	<i>Gm</i>
35 - 36	DTr	<i>D</i>
36 - 38	Tr	<i>Gm</i>
39 - 40	Sr	<i>Cm</i>
40 - 41	D	<i>F</i>
42 - 45	T	<i>Bb</i>
45 - 52	Sr	<i>Cm</i>
53 - 60	T	<i>Bb</i>
61 - 62	S	<i>Eb</i>
62 -	T	<i>Bb</i>

a. Extensão em número de compassos: 62

b. Regiões abordadas: 6

c. Variações: 24

d. Ritmo harmônico: 2,58

e. Média ideal: 10,33 c.

	T	-	Tr	-	Sr	-	D	-	S	-	DTr
f.	6		6		5		3		2		2
g.	27c.		17c.		15c.		4c.		6c.		3c.

Quadro 11. Esquema formal

(1 - 18)	(19 - 40)	(40 - 52)	(53 - 62)
T (S-D)	Tr (Sr-DTr)	Sr (T-D)	T (S)

15. OFERTÓRIO DA MISSA DE NATAL

O ofertório da Missa de Natal faz parte do subgrupo de peças deste estudo escrito em dois movimentos: o primeiro, Brilhante, está em metro quaternário simples; o segundo, originalmente sem indicação de andamento, desenrola-se também em metro quaternário, tendo a mínima como unidade de tempo. Ambos movimentos estão na tonalidade de Si bemol maior, a mais utilizada pelo autor na composição dos ofertórios.

A Igreja Cristã possui um calendário litúrgico baseado em grande parte nos acontecimentos descritos nos Evangelhos. A Bíblia, que contém os Evangelhos, é composta por uma série de livros que retratam dois períodos claramente distintos no tempo: o mais antigo reúne a história dos homens que pela correção da conduta antecederam o comportamento e as idéias que viriam a ser adotadas no pensamento cristão; estes homens são conhecidos como Patriarcas da igreja e o relato de suas vidas chegou à posteridade sob a chancela de Velho Testamento. O outro grupo de escritos, o Novo Testamento, discorre sobre as peregrinações e os ensinamentos do profeta maior de então, Jesus, cuja diretriz existencial estabeleceu os fundamentos da igreja cristã até os nossos dias.

Podemos deduzir daí que as datas mais significativas do calendário litúrgico estão relacionadas diretamente com a figura do Cristo: seu nascimento; depois, o período da formação de suas idéias; sua morte; e, por fim, os acontecimentos decorrentes da disseminação de seus ensinamentos pelos homens que, interpretando sua doutrina, assumiram a condição de discípulos.

Por incluírem-se entre os pontos altos do calendário cristão, as comemorações do nascimento do Cristo mereceram cuidadosa atenção de Silva Gomes. Chegaram até nós pelo menos dez peças que fazem referência direta à data, entre elas a Missa de Natal de 1823, sua última obra conhecida. Os ofertórios também mostram a força que a ocasião inspirava ao autor. São quatro ofertórios para o período do Advento, que a antecedem, e o ofertório da Missa de Natal, objeto desta análise.

O texto de trabalho pertence ao livro dos Salmos (Ps. 95, 11 e 13), um típico salmo de louvor, integrante do grupo dos Salmos da Realeza de Deus:

Lætentur cæli et exsultet terra ante faciem Domini: quoniam venit
Alegrem-se os céus e regozije a terra ante a face do Senhor, pois ele vem.

É a peça mais longa da coletânea de ofertórios. Isso se deve principalmente à grande extensão do fugato (39 compassos), que desenvolve um tema de proporções igualmente grandes.



O primeiro movimento utiliza na sua consecução apenas as cinco palavras iniciais do verso do Salmo. Isto exige do autor boa desenvoltura de escrita para evitar a monotonia no andamento, que poderia acontecer pelas muitas repetições realizadas ao longo de seu desenvolvimento. Para tanto utiliza a gama de recursos apresentada nas outras peças: contraste entre seções a quatro vozes, solo e trio (não há duos); modulação; variedade na articulação da emissão vocal e versatilidade na realização do acompanhamento do contínuo. É notória a presença do *pathos* barroco imprimido pelo ritmo homogêneo da peça. Certos uníssonos do Brilhante (c.7; c.49) adquirem função temática por sua semelhança e pela disposição no interior do movimento. Registram, com um segmento de escala, o centro tonal corrente, causando uma breve interrupção das progressões harmônicas, restabelecidas imediatamente na sequência da peça.

A longa permanência na tônica Si bemol maior (42 compassos) e a modulação para a Dominante Fá maior são pontos de semelhança com outra peça estudada, o ofertório da Missa do terceiro Domingo do Advento, que pertence igualmente ao período litúrgico aqui tratado. Este parentesco formal aproxima as duas obras no que diz respeito à época de sua composição, pois há certas dúvidas quanto à precisão da data que está grafada nas cópias que chegaram até nossos dias⁴⁸.

⁴⁸ Cf. Adv4., n. 41.



O primeiro movimento é harmonicamente instável, pois após modular para Fá maior, retorna com certa precipitação para a Tônica (**Bb**). O segundo movimento, fugato, complementarà a obra: realiza as digressões harmônicas de praxe, para então retornar com força ao centro tonal original. Nesta empreitada utiliza as dez palavras finais do texto, que consumam o teor do pensamento expresso no salmo de trabalho: a alegria pelo advento do Cristo. O autor inverte o procedimento adotado nas outras peças “duplas” (em dois movimentos) fazendo com que a atenção recaia nas palavras finais do texto contidas no fugato, cuja aparição é longamente preparada pelo andamento inicial.

15.1. Música

A proposta formal do Brilhante revela a intenção do autor em utilizar procedimentos de recorrência temática na composição da peça. O desenrolar do andamento se dá por meio da justaposição de seções independentes entre si, como apresentado no esquema simplificado que se segue:

Tabela 12. Esquema simplificado de blocos formais

(c. 1 - 27)	T	- coro
(c. 28 - 42)	T	- solo soprano
(c. 43 - 52)	D	- coro
(c. 53 - 58)	D	- trio soprano /contralto /tenor
(c. 59 - 69)	T	- coro [suspensivo]

O autor estabelece com muita clareza dois grandes blocos formais no interior da peça. O primeiro é composto pelas duas seções iniciais escritas na Tônica Si bemol maior; as duas seções seguintes, que irão compor o segundo bloco, estão na Dominante Fá maior. A seção de encerramento tem como objetivo o retorno para o centro tonal original da peça. Entretanto a escrita determina um caráter de suspensão harmônica premeditado, em preparação ao início do segundo movimento, o fugato. Ocorrerá, então, na conclusão da obra, o retorno definitivo e convincente à Tônica Si bemol maior.

Os recursos de escrita que compõem o léxico musical do autor imprimem a sua música feições fortemente ligadas ao Barroco. Faz parte deste repertório o livre encaminhamento das progressões intermediárias da obra, decorrente da extensão variável do número de compassos provocada pelo uso da harmonia seqüencial. Este recurso produz um efeito imediato óbvio: a inviabilidade, ou ainda, a impossibilidade da estruturação formal em obediência aos preceitos da quadratura, como estabelecida no Classicismo.

O discurso barroco que ora se apresenta, fundamentado no entrelaçamento e na continuidade, é pontuado, no seu desenrolar, pela interpolação de seções musicais contrastantes (alternância tutti - solo); o autor não atinge, contudo, o equilíbrio almejado pelas linhas de análise mais rigorosas, no que diz respeito à duração dos blocos formais: a exposição inicial da Tônica (Bb) tem dimensões aproximadamente duas



vezes e meia maiores que todo o segmento na Dominante (F). Talvez nem o próprio autor almejasse alcançar tal objetivo, mas sim proceder como citado a pouco: criar uma obra em desenvolvimento contínuo, escrita com o emprego parcimonioso da recorrência motivica, econômica no aspecto modulatório, porém verdadeiramente rica em variedade.

15.1.1. *Brilhante*

A primeira seção (c. 1 - 27) é uma apresentação em formato tripartido. A necessidade desta configuração decorre da instabilidade tonal do início do segmento, que acabará impregnando o primeiro movimento na íntegra. Enquanto em outros ofertórios que iniciam exposição a quatro vozes há uma cadência muito clara na tonalidade principal, ao longo desta introdução o autor reluta em estabelecer de imediato o centro tonal. A escrita bastante entrelaçada do início, apresenta cadências suspensivas na Tônica (**Bb**, c. 7; c. 11), cadências na Tônica relativa (**Gm**; c. 16) e na Dominante (**F**; c. 18) e, por fim, cadências conclusivas na Tônica Si bemol maior (c. 23; c. 27). A esquematização harmônica, portanto, acaba por caracterizar a arquitetura ternária do segmento: exposição suspensiva - digressão em harmonia seqüencial - exposição conclusiva. O prolongamento da introdução sugere as intenções do autor em compor uma peça de grandes proporções, já que esta mesma exposição inicial, em outras peças, não tem duração maior que uns poucos compassos.



Durante esta exposição geral o autor faz uso de um pequeno segmento em uníssono, incluindo vozes e acompanhamento (c. 7) que interrompe o fluxo das progressões harmônicas. Obtém um interessante incremento de atenção para o texto apresentado, injetando-lhe uma força extra, um impulso para a continuidade da obra. Esta força repousa justamente na simplicidade de sua composição: está praticamente despojada de elaboração harmônica (uníssono) e rítmica (valores iguais, em escala descendente). Sua repetição, na Dominante (*F*; c. 49) irá imprimir-lhe feições temáticas ao longo do movimento, estabelecendo uma espécie de “resumo tonal”, ou seja, a ilustração da tonalidade que está em evidência no momento (ex. 77).

Ex - sul - tet ter - ra ...

Ex - sul - tet ter - ra ...

Ex. 77. Unissonos temáticos.

Dá prosseguimento à peça o solo de soprano (c. 28 - 42), uma nova apresentação do texto inicial do salmo. Contrastando com o segmento anterior, é uma clara elaboração na tônica, com bom sortimento de cadências conclusivas (c. 30; c. 38; c. 42) e uma primeira investida mais clara em direção à Dominante (*F*; c. 35), utilizando para este fim a harmonia seqüencial. Esta será a tonalidade objeto da deslocação do centro tonal levado a cabo nos procedimentos modulatórios da peça. A figura que surge de sua combinação com a articulação da fermata (c. 35), antecipa o recurso usado na seção seguinte para o início da modulação definitiva para a Dominante (c. 45, ex. 78).

34

et ex - sul - tet ter - ra.

44

læ - ten - tur cœ - li

Ex.78. Cadências na Dominante (*F*).

A terceira seção (c. 43 - 52), à quatro vozes, é uma elaboração na dominante da "exposição suspensiva" que compõe a primeira seção. As seções de reincidência formal de Silva Gomes são uma excelente oportunidade para a verificação do emprego mais imediato que faz do princípio da *varietas*: o processo de incremento melódico aplicado na escrita de trechos com o mesmo texto, como é o caso apresentado aqui. Tanto a cadência na dominante sob fermata (c. 45), quanto o segmento em uníssono (c. 49), são exemplos da aplicação deste princípio.

O complexo tutti - solo, base formal deste primeiro movimento, prossegue com o trio soprano, contralto e tenor (c. 53 - 58) escrito na Dominante (*F*). Em seguida nova seção a quatro vozes encerra a peça (c. 59 - 69), com o rápido retorno à tônica, apenas a cinco compassos do final, definindo a diretriz do segmento: seu final estabelecerá suspensão harmônica em preparação ao início do movimento seguinte, o fugato; este terá a função de estabelecer o retorno definitivo da obra para Si bemol maior, consumando a indissociabilidade entre os andamentos. O projeto harmônico-formal traçado a princípio pelo autor dependerá inteiramente da execução da segunda parte da peça .

15.1.2. Fugato.

O segundo movimento do ofertório da Missa de Natal, um fugato em Si bemol maior, é estruturalmente rapsódico, com pequenas



seções independentes em sua composição. Esta liberdade é possibilitada pelos preceitos de invenção e variedade que constituem esta modalidade de escrita musical, o contraponto. Podemos, outrossim, identificar cinco seções cuja intenção do autor ao escrevê-las é claramente identificável: a exposição inicial, com as vozes em entradas defasadas; um grande divertimento, realizando ligeiras incursões nas tonalidades vizinhas, escrito contudo basicamente na Tônica (**Bb**); uma seção contrastante com as demais, com ambientação sonora em tonalidade menor, cuja classificação não é imediata: Si bemol menor, aqui subdominante menor da dominante Fá maior; um pequeno divertimento e coda.

Merece atenção especial a seção de caráter suspensivo na dominante Fá maior (c. 27 - 30). A progressão harmônica que o compositor escreve, embora de curta duração, possui grande impacto (ex. 79). Aqui não constitui recurso para a obtenção de atenção diferenciada para o texto do salmo. O procedimento é usado para manter o interesse global do ouvinte na obra, função, no âmbito da harmonia, semelhante àquela executada pelas variações motivicas, muito sutis, apresentadas no fugato. A progressão irrompe o território das subdominantes: o emprego dos acordes Si bemol menor, e principalmente Mi bemol menor, em conjunto com a dominante individual de Fá maior (**C**), dão uma individualidade toda especial à seção.



27

quo - ni - am quo - ni - am ve - nit

Ex. 79. Seção com ambiência em tonalidade menor.

O ofertório da Missa de Natal é uma peça cujas dimensões se adequam de maneira emblemática à importância da efeméride retratada. O nascimento do Cristo, a alegria despertada pelo cumprimento da profecia maior das Escrituras, a espera ansiosa pelo desenlace dos acontecimentos, enfim, todos estes elementos materializam uma “expectativa em dissolução”, (espera angustiante, superada pela certeza da concretização das previsões bíblicas) que parecem reunir-se em alegre confraternização nestes dois movimentos. O Brilhante, conclama, quase à exaustão, o despertar da alegria dos homens pelo fato novo representado na figura do Cristo; o Fugato, cuja criação é exigência do caráter de suspensão harmônica que envolve o primeiro movimento da obra, confirma e aumenta a importância do acontecimento. A citação mais enfática da expressão reveladora *quoniam venit* (“pois ele vem”) acontece durante a seção que aprofunda com maior veemência as relações harmônicas com a região da subdominante. Ali fica caracterizado um apelo tonal depressivo, ou seja o encaminhamento em direção às regiões hierarquicamente inferiores do contexto tratado; em outras palavras, a re-

apresentação da trajetória do Cristo no mundo dos homens. Este segundo movimento é escrito, de maneira sintomática, no estilo contrapontístico, no qual predominam os cânones rigorosos e a verticalidade da escrita. Fato significativo, sugerindo o alcance e a importância, de igual amplitude em todos os níveis do mundo sensível, do acontecimento a que faz referência o ofertório.

15.2. Curva Tonal

Tabela 13. Esquema das progressões harmônicas

Natl. Bb - 4/4 - Brilhante (1º. mov.)

Compassos		Função	Tonalidade
1	- 15	T	<i>Bb</i>
15	-	Sr	<i>Cm</i>
16	-	Tr	<i>Gm</i>
17	-	T	<i>Bb</i>
18	-	D	<i>F</i>
19	- 34	T	<i>Bb</i>
34	- 35	D	<i>F</i>
35	- 45	T	<i>Bb</i>
45	- 61	D	<i>F</i>
61	- 69	T	<i>Bb</i>

- a. Extensão em número de compassos: 69
- b. Regiões abordadas: 4
- c. Variações: 10
- d. Ritmo harmônico: 6,9
- e. Média ideal: 17,25 c.

	T	-	D	-	Sr	-	Tr
f.	5		3		1		1
g.	52c.		20c.		1c.		1c.

16. OFERTÓRIO DA MISSA DA ASCENSÃO DO SENHOR

Este ofertório inclui-se entre aqueles concebidos por André da Silva Gomes em dois movimentos. Seu texto é extraído do salmo, “Deus, Rei vitorioso sobe ao trono” (Ps. 46, 6). É um Salmo de Louvor.

Ascendit Deus in jubilatione, Dominus in voce tubæ, Alleluia.
O Senhor subiu entre aclamações, ao som da trombeta. Alleluia.

O primeiro andamento, Brillhante, em metro quaternário simples, apresenta o trecho principal do texto do salmo, onde a imagem da ascensão do Cristo é narrada de modo a ressaltar sobremaneira a singularidade do acontecimento. A obra se complementa com o Presto, em metro 3/8, com a exaltação *Alleluia* apresentada na forma de um fugato. Este segundo movimento tem como função principal confirmar a tonalidade da obra, Ré maior. Ao contrário do Brillhante, que possui clara diretriz modulatória ao encaminhar a escrita para a região da subdominante Sol maior, o Presto mantém-se tonalmente estático: não há nele sinal algum de oposição ao centro tonal original Ré maior.

16.1. Música



A princípio realizaremos a análise independente dos movimentos. Sua abordagem conjunta fará parte da conclusão do capítulo.

16.1.1. *Brilhante*

O primeiro movimento está estruturado em cinco seções. O esquema a seguir apresenta uma versão simplificada da curva tonal, onde podemos observar os limites da compartimentação das seções (compassos inicial e final) e também a predominância harmônica dos trechos discriminados, ou seja, sua tonalidade preponderante:

Tabela 14. Esquema simplificado dos blocos formais

	T		
1.	[1-6; 6-12; 12-15]		
	S	D	Sr-Tr-S
2.	[15-17]	[18-20]	[20-25]
	S	(SS) S	
3.	[(25-30]	[30-35])	
	S	T	
4.	[35-39]	[39-45]	
	T		
5.	[45-48; 48;53]		

O esquema revela a força da oposição Tônica / Subdominante no interior do andamento. As seções das extremidades da peça, 1 e 5, constituem, respectivamente, apresentação e confirmação da tônica; 2 e 4 são as pontes modulatórias: 2 inicia o movimento em direção à subdominante e 4 o retorno à tônica. A seção intermediária 3, o “coração” da peça, é uma longa reelaboração em Sol maior do material temático apre-

sentado pelo soprano na abertura do movimento. Aqui a execução está a cargo do contralto solista. A duração deste segmento (c. 25 - 35) é maior do que a do solo inicial, criando condições propícias para a expansão das relações harmônicas, o que acaba por se concretizar na incursão para a Subdominante da subdominante (**C**). A semelhança entre os segmentos solistas é muito significativa, levando-nos a considerá-la recurso de recorrência temática: é, na prática, uma reexposição da abertura do movimento. Este recurso de reiteração constitui, pois, o pilar mestre onde se escoram as elucubrações musicais do Brilhante.

A obra apresenta elementos instigantes para análise. Um deles é a insinuação que autor faz da realização de um encaminhamento harmônico alternativo pelo qual poderia ter optado na concepção da obra, o que alteraria por completo suas feições. A primeira ponte modulatória, concebida em harmonia seqüencial, inicia uma breve incursão na Dominante Lá maior (c. 18 - 20). Estamos aqui na iminência de presenciar a modulação mais ao gosto da época, para a região “brilhante” dos sustentados. Esta intenção, contudo, é abandonada logo a seguir, para que seja estabelecido o novo centro tonal da obra, a subdominante Sol maior.

Acreditamos que este fato retrata uma questão de estilo de composição de Silva Gomes: a proposta da criação de um complexo de relações harmônicas particulares que viesse a evidenciar a obra num contexto geral. Não é o recuo diante de dificuldades técnico-estilísticas na realização da modulação para a dominante, reclamada por aquele pe-



queno trecho da ponte modulatória: outras peças pertencentes a esta mesma coletânea mostram, de forma notável, que o autor manipulava com desembaraço todos os mecanismos para uma tal empreitada⁴⁹. Notamos com grande interesse o apelo insistente aos recursos modulatórios da música do passado, mais especificamente àquela do período Barroco, na escrita de Silva Gomes. Em contrapartida, o fato de realizar efetivamente uma reexposição do tema inicial também o aproxima dos experimentos dos mestres europeus de meados do século XVIII, no desenvolvimento de formas musicais de caráter recorrente e com deslocamento do centro tonal, das quais as mais conhecidas são as primeiras sonatas⁵⁰. Sua contribuição neste aspecto, ainda que tardia, é realizá-la com o tema ampliado e na região da subdominante.

O autor combina, enfim, elementos de diferentes escolas em sua obra, propondo soluções formais que, embora não pareçam ostentar inovação, certamente causariam boa impressão nos antigos mestres pela desenvoltura, arrojo e a originalidade de interpretação dos cânones musicais vigentes à época.

A seção 2, que constitui ponte modulatória, tem na figura da “antecipação solitária”, executada pelo soprano, o anúncio para cada uma das entradas em harmonia seqüencial do segmento, pela ordem: Subdominante (**C**); Dominante (**D**); Tônica relativa (**Em**).

⁴⁹ Cf. Adv3., Adv4.

⁵⁰ Cf. Adv3., n. 38.



A seção 3 é o longo solo do contralto, importante dentre outros segmentos solistas por ser o único para esta voz no conjunto dos ofertórios. Nele, como dissemos, o autor desenvolve na Subdominante (C) o material temático apresentado pelo soprano na seção inicial. A seção 4, novamente com o coro completo, inicia o rápido retorno à tônica, processo que virá a se consumir na seção final. Nesta última o autor emprega, na expressão *in voce tubæ*, uma escrita que remete aos instrumentos da família dos metais, como, por exemplo, as trompas. É um procedimento musical descritivo. O acompanhamento reforça sua intenção neste sentido, sendo o único trecho do contínuo realizado pelo autor, em *obligato* às vozes, de modo a não haver dúvida quanto ao resultado final de sua execução.

The image shows a musical score for a vocal solo and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'In vo - ce tu - bæ' are written below the vocal line. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It also begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand has a few notes and rests.

Ex.80. Escrita descritiva, fazendo referência a trompas francesas.

O Brilhante apresenta, enfim, uma concepção formal de caráter simétrico (Tônica — Subdominante —Tônica), em que a seção intermediária contrastante é elaborada de modo a permitir o melhor apro-

veitamento das habilidades vocais do contralto solista. Nota-se o rigor formal adotado pelo autor ao escrever os segmentos modulatórios, tanto o de preparação quanto o de transição, para esta seção intermediária: não por coincidência as seções 2 e 4, que cumprem as funções acima, possuem idêntica extensão em número de compassos (10), colocando em relevo os princípios de simetria empregados pelo autor na concepção deste movimento.

16.1.2. *Fugato: Presto*

O Presto também apresenta cinco seções, como mostra o esquema a seguir:

Tabela 15. Esquema simplificado dos blocos formais

	T
1.	[1-8; 9-12]
2.	[13-18; 19-20]
3.	[21-24]
4.	[25-30; 31-34]
5.	[35-40]

O movimento não configura uma fuga completa por não apresentar todas as seções que lhe são exigidas, ela que é considerada uma das formas musicais mais minuciosas. O texto *Alleluia* é ouvido pri-

meiramente em entradas deslocadas das vozes, e, pela ordem de aparição, polifonia homorrítmica, uníssono e encerramento à quatro vozes, com encadeamento na tônica Ré maior. Não há modulação: todo o Presto funciona como uma grande coda do andamento anterior, o Brillhante.

Talvez o autor tenha planejado com os andamentos Brillhante e Presto desta obra contrapor duas diretrizes de composição musical. A primeira modulatória, mais ao gosto dos ouvidos da época; sua opção, contudo é algo inesperada, encaminhando a peça para a região da subdominante, cujos contornos finais acabam por aproximá-la à música do Barroco. A segunda, inspirada na escrita contrapontística tonal, tradicionalmente aliada à harmonia seqüencial e a idéia de modulação, tem aqui o propósito único da confirmação da tônica Ré maior. Um pensamento musical muito pessoal, inquieto, em busca de soluções formais originais que viessem a satisfazer as necessidades de expressão artística do autor. O díptico Brillhante-Presto apresenta, assim, no primeiro andamento, a deslocção tonal, ou seja a noção de “movimento”. Já o segundo é regido pela estabilidade, pelo conceito do “repouso”, mantendo do princípio ao fim um centro tonal absoluto, a tônica Ré maior.



16.2. Curva Tonal

Tabela 16. Esquema das progressões harmônicas

Ascd. D - 4/4 - Brilhante (1º. Mov.)

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 15	T	<i>D</i>
16 - 17	S	<i>G</i>
18 - 20	D	<i>A</i>
20 - 22	Tr	<i>Em</i>
22 - 23	SrS	<i>Am</i>
23 - 30	S	<i>G</i>
31 -	SS	<i>C</i>
31 - 32	T (DS)	<i>D</i>
33 - 36	S	<i>G</i>
36 -	D	<i>A</i>
37 -	Tr	<i>Em</i>
37 - 41	S	<i>G</i>
41 - 43	D	<i>A</i>
44 - 53	T	<i>D</i>

a. Extensão em número de compassos: 53

b. Regiões abordadas: 6

c. Variações: 14

d. Ritmo harmônico: 3,78

e. Média ideal: 8,83 c.

	T	-	S	-	D	-	Tr	-	STr	-	SS
f.	3		4		3		2		1		1
g.	27c.		19c.		7c.		4c.		2c.		1c.

Ascd. D - 3/8 - Presto (2º. mov.)

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 40	T	<i>D</i>

a. Extensão em número de compassos: 40

b. Regiões abordadas: 1

c. Variações: 1

d. Ritmo harmônico - 40

e. Média ideal - 40 c.

	T
f.	1
g.	40c.

Quadro 13. Esquema formal**1º. movimento**

(1 - 22) (22 - 36) (37 - 53)

T
(S-D-Tr)

S
(SrS-SS-DS-D)

T
(S-D-Tr)

2º. movimento

(1 - 40)

T



17. OFERTÓRIO DA MISSA DA CONVERSÃO DE SÃO PAULO

O Ofertório da Missa da Conversão de São Paulo, na tonalidade de Sol maior, é integrante do subgrupo de peças deste estudo escrito em dois movimentos, Brilhante e Vivo, sendo o segundo um fugato. O texto de trabalho, assim como a da maior parte das obras desta coletânea, vêm do Livro dos Salmos; seu título é "Deus, Onipresente, tudo vê" (Ps.138, 17), e seus versos expressam a complexidade da relação entre o Criador e o Homem, num desabafo revelador incrustado entre mensagens de confiança e exaltação:

Mihi autem nimis honorati sunt amici tui, Deus: nimis confortatus est principatus eorum.

Como são difíceis de compreender, ó Deus, os vossos desígnios !

17.1. Música

O primeiro movimento, Brilhante, fundamenta sua proposição formal na oposição entre texturas sonoras tutti - solo, ajudado que é pelo fato da composição envolver coro misto com acompanhamento de baixo contínuo, formação bastante propícia a estes desenvolvimentos de escrita. O emprego deste recurso de sintaxe musical encontra grande acolhida nas obras do Barroco, como nos casos dos *Concerti grossi* e dos

Oratórios sacros. A alternância entre os diferentes agrupamentos de vozes selecionados no interior deste conjunto parece compor o elemento básico da arquitetura musical da peça. Se ampliarmos o âmbito analítico da afirmação, diríamos que esta alternância configura a própria base de sustentação da escrita do autor, tal é sua profusão ao longo desta e das demais obras enfocadas no estudo.

Trata-se da primeira e mais visível aplicação do recurso da *varietas* na obra, ou seja, seu prolongamento por meio da justaposição de seções formadas pelos diferentes agrupamentos vocais. Esta virtude composicional, a *varietas*, insistentemente recomendada pelo autor na sua “Arte Explicada do Contraponto” é aplicada também na escolha da modulação principal da obra, para a região da Dominante relativa (**Bm**), alternativa ao quinto ou sexto graus (Ré maior e Mi menor, respectivamente), tradicionalmente empregados nestes trâmites formais. Esta comunhão de fatores originados na busca pela variedade acaba por imputar à peça diferentes estágios de recolhimento emocional, estimulados, entre outros, pelo aparecimento súbito de acentuado número de alterações melódico-harmônicas necessárias a consumação deste procedimento modulatório específico.

O segundo movimento, Vivo, é um fugato em metro binário simples, com entradas lineares do tema (pela ordem, soprano - contralto - tenor - baixo), acomodando uma seleta variedade de recursos de escrita ao longo das seções; seu principal mérito é reconduzir a peça à

tonalidade inicial, já que o primeiro movimento, cujo encerramento se dá em suspensão harmônica, necessita de uma compensação formal para efetuar a conclusão convincente da obra.

17.1.1. *Brilhante*

O primeiro movimento é dividido em cinco seções mais a Coda. Sua característica principal é dispô-las em contínua alternância tutti - solo; o desfecho do andamento se dá com a coda realizando cadência na Dominante, preparação para o início do segundo movimento da obra.

Tabela 17. Esquema simplificado dos blocos formais.

	T
1.	[1-9] - coro
	T (Sr; D)
2.	[10-18] - duo
	D-Tr-Dr
3.	[19-33] - coro: ponte modulatória
	Dr
4.	[34-43] - duo
	Dr-Tr-D-S-T
5.	[44-57] - coro: ponte modulatória de retorno
	T (S; D)
6.	[58-60] - coda suspensiva

A primeira seção (c.1 - 9) expõe ao ouvinte a tonalidade principal da obra, Sol maior, utilizando a formação completa das vozes. Este é um dos recursos do acervo morfológico do autor mais utilizados na

realização das introduções dos ofertórios⁵¹. Duas cadências na Tônica (G - c. 6; c. 9) estabelecem o período que compõe esta seção inicial. O baixo vocal, escrito em forma de arpejos, (estilo de escrita conhecido como “baixo cantante”), empresta interesse à seção em seu aspecto melódico, pois não havendo aí nenhum indício de procedimento modulatório, a seção configura-se estática do ponto de vista das progressões harmônicas.

(Ex. 81)



Ex.81. “Baixo Cantante”.

A segunda seção (c. 10 - 18) comporta um dueto das vozes femininas, em claro contraste solo - tutti com o bloco formal anterior. Sempre em terças paralelas, com acompanhamento de grande riqueza rítmica do baixo contínuo, reprisa o texto ouvido na seção anterior; introduz o importante motivo rítmico que servirá, ao longo do andamento, como padrão nos procedimentos cadenciais e anúncios modulatórios da obra (ex. 82a). Sua característica mais forte é a pausa inicial, que inter-

⁵¹ Cf. Rmos., Qua2., Qua3., Qua4., Adv3., Adv4.

rompe o fluxo musical e ressalta a palavra *amici*. A estrutura rítmica do motivo sofre um processo de variação em suas aparições subsequentes (ex. 82b; 82c). Estas modificações aumentam a importância do agrupamento sonoro de três colcheias que dá seqüência a pausa, vindo a incorporar a função estratégica de demarcar a aproximação dos limites entre as seções (ex. 82d).

a. γ a - mi - ci (SA - c. 13)

b. γ a - mi - ci (SA - c. 14)

c. γ a - mi - ci (TB - c. 22)

d. γ a - mi - ci γ (SATB - c. 28)

Ex.82. Variações rítmicas do motivo usado na expressão *amici*.

A variedade harmônica do trecho fica por conta das rápidas incursões na Subdominante relativa (**Am**) e na Dominante (**D**), ainda que as duas cadências principais (c. 15; c. 18) sejam em Sol maior, vindo a estabelecer esta tonalidade como predominante na seção, como já acontecera no início da peça.

A obra tem seqüência numa ponte modulatória de 15 compassos (c. 19 - 33), novamente à quatro vozes. Há importante cadência suspensiva na Dominante (**D**, c. 25), e duas cadências na Dominante

relativa (**Bm**, c. 30; c. 33). Esta última, Si menor, virá a consolidar-se na seção seguinte como o novo centro tonal da peça. É um deslocamento harmônico inesperado, por envolver a região que se encontra no terceiro grau de Sol maior.

A autor desvia a atenção do ouvinte fornecendo-lhe argumentos para que acredite no seu provável intento em realizar uma modulação tradicional, como seria a transição já longamente estabelecida entre compositores para a dominante Ré maior. Executa, por exemplo, o afastamento gradual do centro tonal em direção ao quinto grau, por meio do uso melódico insistente da nota dó#. A aparente consumação do processo modulatório (c. 25) lança, todavia, muitas dúvidas ao evitar a cadência perfeita em Ré maior, optando por estabelecer no terceiro tempo do compasso o caráter suspensivo que é imposto pelo aparecimento de sua dominante individual (**A**); o efeito é reforçado pela pausa nas vozes que complementa o compasso. Este caráter de suspensão decorre, naturalmente, do contexto harmônico abordado.

O baixo contínuo, em progressão melódica particular que encerra o compasso, desvela a intenção do autor para o segmento: a realização de uma modulação para tonalidade menor. (Ex. 83) A escolha recai sobre uma região pouco explorada na sintaxe harmônica de então, a Dominante relativa (**Bm**). O final da seção conclui a modulação para Si menor com o emprego de uma das variantes do importante motivo rítmico citado na seção anterior. Esta variante virá a consolidar-se como sua ma-



nifestação básica nos segmentos cadenciais do movimento.(Ex. 82d; ex. 84).



Ex.83. Progressão modulatória do contínuo.

A quarta seção (c. 34 - 43) é um longo duo de vozes soprano - contralto. Diferente do duo anterior, este tem menor movimentação rítmica e, além disso, é sombrio, devido a extensão extremamente grave do contralto. É o segmento mais expressivo da peça. Seu vigor emocional alcança os sentimentos mais profundos e mais íntimos do ouvinte. Sugere uma convocação poderosa ao desafio em estabelecer o posicionamento dos aspectos existenciais do Homem ante a complexidade dos desígnios traçados pelo Criador, primeira interpretação que fazemos à leitura dos versos do Salmo.

Nova ponte modulatória dá continuidade a obra (c. 44 - 57). É composta, por sua vez, de três subseções, cujas características são: o afastamento da região da Dominante relativa; segmento em harmonia seqüencial; preparação para o retorno à Tônica .

A primeira característica desta ponte modulatória pode ser exemplificada pela comparação de dois procedimentos cadenciais

praticamente idênticos na obra (c. 33 ; c. 49), em que o primeiro cumpre a função de concluir uma modulação para Si menor, e o outro principia o retorno ao centro tonal original, Sol maior. (Ex. 84). Como pode ser visto, a segunda cadência prima em utilizar uma progressão que valoriza a disposição dos acordes que será restabelecida quando a peça retornar para Sol maior.

a. 31

a - mi - ci a - mi - ci tu - i De - us

b. 46

a - mi - ci a - mi - ci tu - i De - us

Ex. 84. Enquanto em **a** há a confirmação da modulação para Si menor, em **b** o novo centro tonal é enfraquecido pela presença de uma rápida progressão intermediária para Sol maior.

Após a última cadência na Dominante relativa (c. 49), segue-se o trecho em harmonia seqüencial, também tripartido, com o claro objetivo de retornar gradativamente ao centro tonal original. O fato que

esclarece o desejo do autor em não antecipar a volta definitiva da tônica está no emprego sucessivo da nota fá natural nas progressões do trecho. Embora Silva Gomes faça questão de salientar a importância da subdominante nos procedimentos cadenciais e modulatórios⁵². Sua intenção neste caso é evitar a antecipação de uma cadência conclusiva na tônica, o que retiraria o brilho de seu reaparecimento. Tal deverá ocorrer, conforme o plano composicional do autor, apenas no movimento seguinte, o fugato, aí então carregado de força expressiva. Encerra em cadência suspensiva na Tônica (**D**, c. 57), e logo na seqüência dá início a coda.

A coda (c. 58 - 60) é elaborada com a duração mais longa das notas, efetuando na prática uma mudança de andamento⁵³. Tem a função de preparar o segundo movimento, o fugato em andamento Vivo. O motivo rítmico presente nos trâmites cadenciais da peça faz aqui sua última aparição. O autor nos brinda com uma amostra singela, mas suficientemente esclarecedora, de um de seus conceitos mais caros referentes a modulação, ao exibir em igualdade de condições tanto a dominante quanto a subdominante no final do movimento⁵⁴, em trecho de verdadeira densidade sonora. A cadência de encerramento na Dominante (**D**, c.60) mantém a atmosfera de suspensão harmônica do segmento, estimulando o ouvinte a completar a fruição da obra, mantendo-o alerta à espera do

⁵² Op. cit. p.186. O autor afirma que "...nestes termos está manifesta a analogia destas Modulações [para Dominante e Subdominante] e que uma delas não é menos necessária que a outra".

⁵³ O "*rallentando* escrito". Cf. Qua1., Qua4., Cinz., Adv2., Adv3.

⁵⁴ Cf. n. 52.

desencadeamento final do ofertório, que acontecerá no movimento seguinte.

17.1.2. Fugato: Vivo

Deixemos que o próprio autor apresente o esquema inicial da exposição de seu fugato (c. 1 - 21), como faz, de maneira detalhada, na lição 16 da “Arte Explicada de Contraponto”⁵⁵ :

“Todo Motivo, Tema , Tenção ou Passo em uma Fuga deve constar de três partes ou Condições, a saber, Princípio, Meio e Fim. O Princípio é na 1ª. ou 5ª. nota ou corda do tom [ex.85a], conforme entra o Motivo. O Meio deve-se considerar naquela Nota, em que a Voz começa a infletir o Tom ou da 1ª. Nota em que começou, para passar para a 5ª.; ou da 5ª., se nela começou, para passar para a 1ª. [ex. 85b]. O Fim sempre se deve considerar naquela nota em que a Voz forma Cláusula ou Cadência, para finalizar na Nota em que ao mesmo tempo principia a Voz sua Competidora [ex. 85c], que a segue. (...) Estabeleçamos o tom de *G*, terceira maior, e neste Tom a primeira Voz principia o Motivo em *D*, 5ª. do Tom, e eis aqui esta Voz empregando-se no espaço de uma 5ª.; mas a Conseqüente principia em *G* a 1ª. do Tom, e se emprega até *D* inferior, que é justamente o espaço de uma 4ª. (...) Deste modo não sairá do mesmo Tom, cumprindo com o artifício próprio desta qualidade de Fuga.” (Ex. 85d)⁵⁶



Ex.85. Introdução do fugato.

⁵⁵ Na verdade o autor não está analisando este fugato. O que faz é expor as regras para a exposição de uma hipotética fuga no tom de Sol maior. A coincidência nos causou tanta surpresa, tanto dos contornos do tema apresentado quanto sua tonalidade, que decidimos transcrever na íntegra suas explicações.

⁵⁶ Op. cit., p.175.

O autor aqui faz referência ao ajuste de intervalos melódicos realizado nas entradas do tema da fuga, para que a mesma mantenha sua orientação em direção ao centro tonal estabelecido no princípio da peça. É o que chama “Fuga Real”⁵⁷; embora aqui não se trate de uma fuga em toda sua complexidade, valem os mesmos princípios no que diz respeito a exposição temática.

O fugato apresenta mais duas seções em seu *corpus*, além da exposição comentada acima. Um longo divertimento, dividido em duas partes: a primeira (c. 22 -27) encaminha a peça para a Dominante relativa (**Bm**), assim como acontecera no andamento anterior; a segunda (c. 28 - 34) expõem outras importantes regiões relacionadas a Sol maior utilizando a harmonia seqüencial (pela ordem: **Em - D - Bm - D**), onde as vozes respondem umas as outras um motivo rítmico extraído da cadência inicial da exposição (c. 8). A seção final (c. 35 - 50) aplica os recursos mais utilizados para a escrita dos encerramentos das fugas⁵⁸: o retorno à tonalidade principal com a utilização do *stretto* entre as vozes, associado ao ponto pedal de Dominante (D), até sua conclusão. O próprio autor nos orienta neste processo:

“[...]ele [o compositor], se quiser, pode descair no fim das Modulações da Parte [Seção] antecedente na 4ª. abaixo ou 5ª. acima da Tônica, prendendo aí o Baixo firme e formar sobre ele uma apinhoadá de Espécies Falsas (...) até descair na última e ajustada Conclusão, digo Cláusula [Cadência], ou formando alguns pequenos duetos Levantados por uma Vozes e respondidos por outras; mas tudo isso muito breve e concluindo com Figuras soltas e Cadên-

⁵⁷ Op. cit., p.175.

⁵⁸ ESCALANTE, E. *Curso de Fuga*, 1989.



cias Mediais, na inteligência de que uma Cadência forte, repetida e estrondosa é a própria de concluir este gênero de Composição.”⁵⁹

O fugato é, enfim, uma versão conclusiva do primeiro movimento da obra elaborada com base no pensamento contrapontístico. A modulação mais extensa e importante em ambos realiza-se na Dominante relativa (Bm), região tonal que, embora aceita e recomendada pelo autor como de valor para a migração do centro tonal de uma obra⁶⁰, possuía ainda difíceis barreiras no trato harmônico - melódico para sua consecução; a principal delas consistia na correta entoação pelas vozes dos intervalos com alteração cromática, em sintonia perfeita com a afinação adotada pelo instrumento de acompanhamento. Este fator geralmente desestimulava o compositor a optar pelo seu emprego em obras de duração mais curta, como é o caso deste ofertório. Uma vez mais André da Silva Gomes nos põe em contato com a aplicação dos preceitos de um mestre na arte da composição, salientando a importância da aquisição do conhecimento das noções formais em Música, e o domínio na aplicação da variedade na escrita musical em todos seus aspectos. Tarefa de vulto, quase uma metáfora do trabalho árduo que teve o próprio São Paulo, a quem a obra é dedicada, na conversão dos gentios e de si próprio ao cristianismo, ele que é considerado o grande evangelizador da Igreja dos primórdios.

⁵⁹ Op. cit., p.174.

⁶⁰ Op. cit., p. 186: “O Terceiro som que entra na Consonância da Tônica [...] é a sua 3ª. ou Mediante [...]. É a mais simples das relações depois das duas precedentes [para a Dominante e a Subdominante].”



17.2. Curva Tonal

Tabela 18. Esquema das progressões harmônicas

Cvsp. G - 4/4 - Brilhante (1º. mov.)

Compassos			Função	Tonalidade
1	-	13	T	<i>G</i>
13	-		Sr	<i>Am</i>
14	-	15	T	<i>G</i>
16	-		Sr	<i>Am</i>
16	-	19	T	<i>G</i>
20	-	25	D	<i>D</i>
25	-	31	Dr	<i>Bm</i>
32	-		Tr [SDr]	<i>Em</i>
32	-	35	Dr	<i>Bm</i>
35	-		D	<i>D</i>
35	-	36	Dr	<i>Bm</i>
36	-		D	<i>D</i>
36	-	37	Dr	<i>Bm</i>
37	-	38	DDr	<i>F#</i>
38	-		DTr	<i>B</i>
38	-	39	S+Dr	<i>E</i>
39	-	43	Dr	<i>Bm</i>
44	-	45	Tr	<i>Em</i>
45	-	48	Dr	<i>Bm</i>
48	-		T	<i>G</i>
48	-	49	Dr	<i>Bm</i>
49	-	50	Tr	<i>Em</i>
50	-	51	D	<i>D</i>
52	-	54	T	<i>G</i>
54	-	55	Tr	<i>Em</i>
55	-	56	S	<i>C</i>
57	-		T	<i>G</i>
58	-		S	<i>C</i>
59	-	60	D	<i>D</i>

- a. Extensão em número de compassos: 60
- b. Regiões abordadas: 9
- c. Variações: 29
- d. Ritmo harmônico: 2,07
- e. Média ideal: 6,67 c.

	Dr	-	T	-	D	-	Tr	-	S	-	Sr	-	DDr	-	DSr	-	DTr
f.	7		6		5		4		2		2		1		1		1
g.	26c.		24c.		12c.		7c.		3c.		2c.		2c.		2c.		1c.

Cvsp. G - 2/4 - Vivo (2º. mov.)

Compassos	Função	Tonalidade
1 - 15	T	<i>G</i>
16 - 17	D	<i>D</i>
17 - 22	T	<i>G</i>
22 - 27	Dr	<i>Bm</i>
27 - 28	Tr [SrD]	<i>Em</i>
28 - 29	D	<i>D</i>
29 -	T	<i>G</i>
30 - 31	Dr	<i>Bm</i>
32 - 34	D	<i>D</i>
35 - 50	T	<i>G</i>

- a. Extensão em número de compassos: 50
 b. Regiões abordadas: 4
 c. Variações: 10
 d. Ritmo harmônico: 5
 e. Média ideal: 12,5 c.

	T	-	Dr	-	D	-	Tr
f.	4		2		3		1
g.	38c.		8c.		7c.		2c.

Quadro 14. Esquema formal

1º. movimento:

(1 - 19)	(20 - 25)	(25 - 50)	(50-60)
T (Sr)	D	Dr (Tr-D-DTr-DSr-T)	T - D (Tr-S)

2º. movimento:

(1 - 15)	(16 - 34)	(35 - 50)
T	Dr - T (D-Tr)	T

18. CONCLUSÃO

Tabela 19. Quadro comparativo dos esquemas formais dos ofertórios

<i>Cinz.</i>	T (D)	Tr (DSr-Sr-T)	T (S-D)	Tr (Sr)	T (D)
<i>Pass.</i>	T (Tr-S)	Tr (DTr-T-S)	S (Sr-SSr-SSSr-SSSSr)	S	
<i>Rmos.</i>	T (Tr)	T (S-Sr)	T (Tr-D)	Tr (T-Sr-S-Dr)	T
<i>Qua1.</i>	T (D)	Tr (Sr-S)	T	Sr (S)	T (Sr)
<i>Qua2.</i>	T (S-D)	T	Tr	T (S ⁺ T)	
<i>Qua3.</i>	T (S-D-Sr)	Tr (S-DTr-DDTr-Sr)	T (S)		
<i>Qua4.</i>	T (Sr-S)	Tr (Sr-DTr-DSr-DD)	T (Tr-S-D)	T (^e T)	
<i>Adv1.</i>	T (D)	Tr (DTr)	S (Sr-SS-DTr-DS)	T (D-S)	DTr - SS (DDTr-Tr-SSS) T (S)
<i>Adv2.</i>	T (Sr-S)	T (D)	Tr	T	
<i>Adv3.</i>	T (S)	D (SSTr-Tr-S-DD)	T		
<i>Adv4.</i>	T (S-D)	Tr (Sr-DTr)	Sr (T-D)	T (S)	
<i>Natl. (1)</i>	T	T (Sr-Tr-D)	T	D	T
<i>(2)</i>	T (D-Tr)	T (Sr-S-SSSr)	T (D)		
<i>Ascd. (1)</i>	T (S-D-Tr)	S (SrS-SS-DS-D)	T (S-D-Tr)		
<i>(2)</i>	T				
<i>Cvsp. (1)</i>	T (Sr)	D	Dr (Tr-D-DTr-DSr-T)	T - D (Tr-S)	
<i>(2)</i>	T	Dr - T (D-Tr)	T		

Pudemos observar ao longo deste estudo que os ofertórios de André da Silva Gomes apresentam muitas características comuns no que se refere aos parâmetros composicionais. Não constituem o que supúnhamos à primeira vista um conjunto de obras de estruturação formal homogênea em estágio avançado de organização. O fato de possuírem na prática o mesmo agrupamento executante, ou seja, coro misto (simples ou duplo) mais acompanhamento de baixo contínuo conduziu o autor, isto sim a diferentes encaminhamentos no trato musical dos textos litúrgicos que utilizou.

Encontramos nesta coletânea elementos de sintaxe musical fundamentadas nas soluções de expressividade costumeiramente associadas ao Barroco, o estilo predominante na escrita do autor: o ritmo contínuo e intermitente imposto à música, o acompanhamento instrumental concebido por meio do baixo cifrado e o desenvolvimento da obra baseado na oposição entre as seções solistas e corais estão presentes, de forma associada ou não, em todas as obras deste estudo. Não podemos nos esquecer que se trata de um compositor cuja formação se dá em Portugal no terceiro quartel do século XVIII; devemos considerar, pois, estes recursos de estilo como elementos ligados ao passado, ou ainda, à tradição, já que suas obras são concebidas, na íntegra, em torno de um universo de expectativas do meio litúrgico, historicamente dominado por diretrizes avessas às mudanças do gosto e à experimentação, em con-



fronto direto com as novas tendências que predominavam nos grandes centros europeus à época da composição das obras estudadas.

Insere em sua música soluções bastante pessoais para a representação dos estados de espírito que emergem da leitura dos salmos bíblicos, textos de grande concentração emocional, matéria-prima principal dos ofertórios. Estes textos têm uma parcela decisiva nos contornos muito particulares que cada uma das obras acaba por adquirir no conjunto: como são determinados *a priori* para cada ocasião do calendário litúrgico e pertencem a um ritual de duração bastante limitada, em sua elaboração é notória a dificuldade na aplicação do recurso de formalização mais comum da escrita musical, a repetição, seja de trechos da obra ou de suas seções; estas ocorrem apenas esporadicamente no interior dos ofertórios. A opção que faz é por uma exposição em desenvolvimento contínuo, onde para cada segmento ficam impostas as feições prosódicas do texto do momento, raramente permitindo uma condução que vise alcançar a unidade formal adquirida por meio do mantenimento de um padrão rítmico - harmônico que predomine ao longo da obra.

Simultaneamente a este aspecto ligado ao passado no seu estilo de escrita, esboça soluções formais cujos conceitos assemelham-se ao que havia de mais moderno em seu tempo. Certamente não terá conhecido a música que chega aos dias de hoje como representativa do auge do Classicismo europeu, melhor identificada na obra de J. Haydn, seu ilustre contemporâneo; utiliza, outrossim, formulações que o

aproximam do mestre de Viena, mais pela singeleza da sugestão do que pela iminência em concretizar o ambicioso projeto formal perseguido por aquele ao longo de sua bem sucedida trajetória de trabalho: algumas modulações inesperadas para tonalidades homônimas ao centro tonal corrente, como na cadência final do Ofertório da Missa do Quarto Domingo da Quaresma (**C / Cm**), em conjunto a uma clara alteração do andamento (o "*rallentando escrito*"), demonstram o desejo do autor em interromper o fluxo contínuo da escrita de ritmo intermitente, uma das fortes características da música do Barroco, buscando alterar o caráter emocional expresso pelo segmento citado. O autor parece querer renovar a atenção da audiência, até então exposta aos rigores em manter sua concentração direcionada para uma obra fundamentada na homogeneidade do *pathos* emocional. Com este mesmo intuito utiliza as mudanças de articulação do coro e do acompanhamento, proporcionando variedade e aumentando o interesse na fruição da obra. A importância do princípio em que se baseiam estas nuances, a *varietas*, é revelada no seu tratado musical "A Arte Explicada do Contraponto", onde seu emprego é recomendado com ênfase na qualidade de virtude composicional inequívoca.

O acervo morfológico do autor apresenta um leque de recursos que são encontrados também em outras peças de seu catálogo temático, como na Missa a 5 vozes em Sol maior, recentemente publicada. Podemos citar o emprego do pedal nas introduções das obras como uma das ocorrências mais freqüentes em seu estilo de composição; a es-



crita contrapontística, em seções independentes, na forma de fugatos; a “antecipação solitária”, que ocorre quando uma das vozes do coro se antecipa, em anacrusa, anunciando a apresentação de um segmento *tutti*, pertence também ao grupo de figurações bastante particulares do autor. Porém é o esquema depressivo sua formulação mais reveladora, uma seqüência melódico - harmônica descendente que estabelece um clima de introspeção emotiva bastante acentuado no interior da obra.

A cronologia dos ofertórios, questão levantada ao longo da dissertação, parece obedecer as indicações das páginas de rosto dos manuscritos, estabelecendo o biênio 1810 - 1811 como o período em que o autor teria concentrado seus esforços na composição da maioria das obras desta coletânea. Alguns casos são muito particulares, como o Ofertório da Missa do Domingo da Paixão, com sua curva tonal em que predominam as tênues relações harmônicas entre as regiões das subdominantes, parecendo obedecer uma formulação composicional muito recuada no tempo; ou o Ofertório da Missa do Terceiro Domingo da Advento, que em contrapartida apresenta soluções formais muito próximas à música do Classicismo, onde estão conjugadas a célula de um pensamento de polarização clara dos centros tonais (Tônica / Dominante), o emprego moderado da harmonia seqüencial, e a economia de recursos de escrita pelo emprego de uma incipiente recorrência motivico - temática. Repete estes procedimentos, com alteração do centro tonal secundário (Tônica / Tônica relativa) no Ofertório da Missa do Quarto Domingo da

Quaresma, anteriormente citado; são, curiosamente, as obras que apresentam coros duplos em sua formulação. Este fato conduziu-nos, a princípio, à crença de que estas peças consubstanciassem a expressão do ponto culminante desta coletânea em termos de maturidade estilística do autor: contar com dois coros em suas composições só teria sido possível após longo período de treinamento dos meninos cantores, e a intimidade com o melhor trato de suas capacidades vocais vinculada a este fato. Alguma verdade repousa nestas afirmações, sem dúvida.

Este conjunto de constatações nos levou a crer, contudo, que o autor utilizou amplo domínio da arquitetura musical em prol da representação mais adequada da expressividade dos textos de trabalho, fossem soluções que remetessem aos antigos mestres ou às suas próprias experimentações mais recentes. Uma grande conquista, com certeza: poder transitar com liberdade pelos diferentes estilos musicais vigentes em sua época, desde as rigorosas escolas de escrita contrapontística dos séculos XVI e XVIII, à importante música napolitana adaptada aos horizontes ibero - brasileiros, da qual o nosso mestre-de-capela foi a personalidade de maior expressão em sua época.

Isolado dos grandes centros europeus do período, o autor concretiza no Novo Mundo um importante projeto artístico - educacional. Estabiliza a atividade musical da Sé de São Paulo, forma cantores e instrumentistas que exercerão seus ofícios nos novos cargos que surgirão na capital e imediações; traduz em música, nas obras de sua autoria inti-



tuladas ofertórios, sentimentos que vão da alegria de um jovem mestre na plenitude de suas forças, repleto de esperanças em alcançar o reconhecimento e a realização profissional em vida, à perplexidade de um erudito algo céptico com os contratempos do devir e atormentado pelas preocupações constantes com a sobrevivência longe de sua terra natal. Os ofertórios apresentam, enfim, um microcosmo da exuberante produção artística de André da Silva Gomes na distante São Paulo colonial dos séculos XVIII e XIX.

Norton, 1947.

DUPRAT, R. (1947).

Paula Paula, 1945.

Escalante, R. (1947).

André da Silva Gomes, São Paulo, 1947.

Escalante, R. (1947).

Alguns aspectos da sua produção.

Departamento de Música FOMUSP, 1947.

Escalante, R. (1947).

Arte&Ciência, 1993.

Escalante, R. (1947).

Musikologie, São Paulo, 23(2/1947).

ESCALANTE, R. (1947).

Musica (UNESP), São Paulo, 1947.

19. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, J. *Dicionário da Língua Portuguesa*, São Paulo, Edições Independentes, 1969

BAROFFIO, G.A. *Die Offertorien der ambrosianischen Kirche*, Colonia, 1964

BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era*, London, Norton, 1947.

DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo Colonial*, São Paulo, Paulus, 1995.

_____ et al. *Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes*, São Paulo, Arte&Ciência, 1998.

_____ et al. *Musica Sacra do Período Colonial: Alguns aspectos de sua Evolução Tonal*, in *Revista Música*, v. I, Departamento de Música ECA/USP, 1990

_____ (org.) *Música Sacra Paulista*, São Paulo, Arte&Ciência, 1999.

_____ *Conferência na Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, 23/12/1993

ESCALANTE, E. *Curso de Fuga*, Departamento de Música IA/UNESP, São Paulo, 1980.



MONTEVERDI, C. *Introdução do Quinto livro de Madrigais*, in *Source Readings of Musical History*, London, Norton, 1985.

MARCONDES, M. A. *Enciclopédia da Música Brasileira*, São Paulo, Art Editora, 1977.

ROSEN, C. *The Classical Style*, London, Faber and Faber, 1977.

STEINER, R. *Some Questions about the Gregorian Offertories and their Verses*, JAMS, xix, 1966.

_____ *Some Melismas for Office Responsories*, in JAMS, xxvi, 1973.

WAGNER, P. *Gregorianische Formenlehre: eine choralische Stilkunde*, Leipzig, 1962



SOARES, P.A. *Os Ofertórios de André da Silva Gomes*. São Paulo, 2000. 185p.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

As peças de André da Silva Gomes intituladas “Ofertórios”, para coro misto (simples ou duplo) e acompanhamento de baixo contínuo, foram submetidas a um levantamento minucioso de sua morfologia musical, em busca da sintaxe decorrente das relações estabelecidas entre os elementos encontrados. Ao final do processo ficou constatado que se tratava de um grupo de obras heterogêneas, apresentando procedimentos composicionais pertencentes à diferentes épocas e estilos, porém com clara predominância do Barroco tardio (séc. XVIII e XIX). Destacam-se entre os elementos utilizados pelo compositor o baixo cifrado e a oposição entre segmentos solistas e os que envolviam o conjunto executante completo. O autor, embora distante dos grandes centros musicais da Europa, apresenta, em contrapartida, soluções formais próximas à de seus contemporâneos, como a oposição de diferentes estados de espírito no interior de um mesmo segmento, e o abandono gradativo da harmonia seqüencial no encaminhamento das progressões harmônicas de suas obras, objetivando a polarização mais específica para um novo centro tonal até então secundário. É um conjunto de obras muito significativo e revelador de autoria do mestre-de-capela mais importante da Sé de São Paulo do período colonial.

Palavras-chave: ofertório; musicologia; análise; curva tonal.



Quadro. Esquema formal

Apresenta a região tonal predominante em certo trecho da obra, e aquelas que também têm participação auxiliar na sua formalização.

(Compassos limítrofes - (Compassos ...)
no interior da obra)

**Função tonal
predominante**

(Função[ões] Auxiliar[es])

A comparação dos coeficientes pode trazer informações importantes. Quanto maior o valor de *g* em relação a *e* significa a predominância da região a ele associado na estruturação da obra. Valores do coeficiente *g* muito próximos para regiões diferentes pode indicar deslocamento do centro tonal, ou até mesmo modulação.

A título de exemplo apresentaremos uma curva tonal hipotética com algumas considerações a respeito de suas características.

Ex.1: Tabela. Esquema das progressões harmônicas

Exemplo. C - 4/4 - Andante

Compassos		Função	Tonalidade
1	- 20	T	C
21	-	S	F
22	- 31	D	G
32	- 41	T	C
42	- 71	D	G
72	-	Tr	Am
73	-	S	F
74	- 93	T	C



