



A *Ave Maria* para coro misto a quatro vozes atribuída a Tomás Luis de Victoria (1548-1611): uma análise hermenêutica das relações entre texto e processos composicionais

El *Ave Maria* para coro mixto a cuatro voces atribuido a Tomás Luis de Victoria (1548-1611): un análisis hermenéutico de la relación entre los procesos de texto y de composición

The *Ave Maria* for four voice mixed choir attributed to Tomás Luis de Victoria (1548-1611): a hermeneutic analysis of the text/compositional procedures relations

Ernesto HARTMANN¹

Resumo: O presente trabalho examina a obra *Ave Maria* para coro a 4 vozes atribuída ao compositor Ibérico Tomás Luís de Victoria (1548-1611). Em busca de novas perspectivas analíticas aplico o conceito de *janelas hermenêuticas* de Lawrence Kramer, de forma a elucidar as relações texto/processos composicionais. Para tal disserto sobre a representação do texto em música em uma breve perspectiva histórica, analiso a obra do ponto de vista de textura, emprego dos modos, ritmo e destacando os procedimentos composicionais e debato sobre os pontos mais relevantes encontrados, aplicando a ferramenta analítica em questão.

Palavras-chave: *Ave Maria* – Tomás Luis de Victoria – *Janelas Hermenêuticas*.

Abstract: This research examines the work *Ave Maria* for mixed choir attributed to Iberian composer Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Seeking

¹ Professor efetivo do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: ernesto.hartmann@ufes.br.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifânia da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

for new analytical perspectives I apply the notion of *hermeneutical windows*, by Lawrence Kramer, in order to elucidate the relations of the text and compositional procedures in the work. To do so, I first present a brief historical perspective of musical representation of text, I analyze the work outlining its texture, church mode and metric choices and discuss the results in order to open the hermeneutical windows and reach the possible meaning beyond the text.

Keywords: *Ave Maria* – Tomás Luis de Victoria – *Hermeneutical Windows*.

ENVIADO: 17.10.2015

ACEPTADO: 11.11.2015

I. A representação sonora do texto

O estudo da retórica musical, indubitavelmente, é a chave para o conhecimento das técnicas composicionais e a interpretação de um período da história da música ocidental que contempla, aproximadamente, do século XVI até o século XVIII. Essencialmente, a compreensão do texto musical como um discurso remete à *Doutrina dos Afetos*, fundamentação seminal da retórica musical.

Não obstante, a aplicação de princípios da retórica na música de forma sistemática remonta ao método educacional da época em questão, as sete artes liberais, que, nos dias de hoje, não mais formam a base de nosso sistema pedagógico: o *Trivium* e o *Quadrivium*, sendo o primeiro, o que mais diretamente lida com as questões inerentes ao discurso (*Gramática, Retórica e Dialética*). Naturalmente, a formação dos compositores da época em tela permite que analogias diretas possam ser feitas sem muitos problemas, dado que a música vocal correspondia a uma parcela majoritária tanto quantitativamente como politicamente da produção dos principais mestres. Este fato se dá quando a biografia dos mesmos revela que o ofício de compositor na Europa estava quase que invariavelmente atrelado a Igreja Cristã, seja ela a Católica ou a Reformada, relevantes centros políticos e de conhecimento.

Dentre os principais tratados de retórica musical deste período podemos listar os seguintes: *Musica autoschediastiké* de J. Burmeister (Rostock, 1601), *Synopsis*



musicae de J. Lippius (Strasbourg, 1612), *Opusculum bipartitum* de J. Thuringus (Berlín, 1624), *Musica poética* de J. A. Herbst (Nuremberg, 1643), *Musurgia universalis* de A. Kircher (Roma, 1650), *Praecepta der musicalischen Composition* e *Musicalisches Lexicon* ambos de J. G. Walther (Leipzig 1708 e 1732 respectivamente) e mais tardiamente o célebre tratado de Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801).

Se por um lado, a música, até o florescer do Humanismo, se posicionava dentro do campo do *Quadrivium* junto com a *Aritmetica*, *Geometria* e a *Astronomia*, por outro o final do século XVI inaugura uma nova perspectiva, a da relação entre sons e palavras no contexto da retórica tal qual já apontavam bem anteriormente Aristóteles e Quintiliano. A redescoberta destes autores, principalmente pela influencia da Universidade e os novos paradigmas do que deveria ser o homem culto forçou os teóricos destes séculos a repensarem a relação da música com o texto, reflexão esta que culminaria com a sistematização das figuras retórico-musicais, derivadas do *Decoratio*.

Diversos estudos abordando um amplo repertório utilizando a retórica musical como ponto de partida para a análise do discurso musical encontram-se disponíveis. É possível citar, apenas para limitarmos-nos ao nosso idioma: *Análise retórica em André da Silva Gomes: exemplos de figuras retórico-musicais* de Eliel Almeida Soares, Ronaldo Novaes e Dionísio Machado Neto, 2012; *Ut Rhetorica Musica* – análise do moteto "O Vos Omnes" a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira de Maurício Dottori, 1992 e *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical* de Acácio Tadeu Trindade, 2007. Como é possível constatar, a amplitude dos estudos sobre o tópico transcende o período Moderno, sendo, inclusive, aplicáveis à produção nacional da MPB na concepção de alguns autores.

Entretanto, proponho neste breve trabalho analisar a obra *Ave Maria* atribuída ao compositor Ibérico Tomás Luís de Victoria (1548-1611) em uma perspectiva diferente das já abordadas em tão conhecida obra. Essencialmente, podemos denotar que as abordagens analíticas desta obra representativa do século XVI se situam em dois âmbitos: o interesse sobre a sua confecção na perspectiva da análise formal ou do contraponto nela existente a luz das regras composicionais encontrada nos tratados contemporâneos e na perspectiva de sua interpretação a partir da relação retórica entre texto e música.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Na primeira, situam-se, não só trabalhos acadêmicos recentes, como tratados e ou livros didáticos de suma importância, entre esses alguns das mais célebres obras, tais quais *The Craft of Modal Counterpoint* de Thomas Benjamin (1979) e o *The Style of Palestrina and Dissonance* de Knud Jeppesen (1946), este último, apesar de não exemplificar Victoria diretamente, serve como parâmetro para compreensão das regras de contraponto e esquemas formais das obras do período em questão. Na segunda perspectiva a análise dos tratados de retórica musical já citados serve como referência para a escrutinação do discurso em busca das figuras retóricas e suas significações e relações com o texto, nos dias de hoje muito fundamentados em um exaustivo estudo sobre o assunto, o *Musica Poetica* de Dietrich Bartel.

Ainda, nesta segunda perspectiva, uma abordagem analítica não empregada de forma frequente neste tipo de obra, a *Hermenêutica Musical*, poderá (sem prejuízo da retórica-musical) elucidar questões de escolha do compositor, que, de certa forma, não seriam tão claras através da análise meramente das figuras retóricas. Entre estas questões, talvez a mais relevante seja a possibilidade de compreensão da arte do compositor no emprego das técnicas composicionais inerentes ao estilo de sua época sem a necessidade de se conhecer um vasto vocabulário e repertório de figuras e nomes, que frequentemente, através do exame de diversos tratados, apresentam-se eminentemente contraditórias, visto que a associação entre a figura e o significado a luz da retórica é, em última instância, arbitrária, tornando-se significativa apenas através da reiteração e aculturação.

Para desenvolver esta proposta, inicialmente discursarei sobre a *Hermenêutica Musical* e sua principal ferramenta, o conceito de *janela hermenêutica*, analisarei a obra na perspectiva da ferramenta supracitada e, por fim, abrirei as *janelas hermenêuticas* correspondentes de forma a extrair um significado, que, auxiliado pelo texto, possa elucidar os processos composicionais presentes (a *Inventio* e a *Dispositio*).

II. Janelas Hemenêuticas

Na década de 1990 Lawrence Kramer desenvolveu um termo que intitulou de *janelas hermenêuticas*. Através da abertura presente numa obra musical, o autor propõe uma hermenêutica para a música, viabilizando uma forma de compreensão dos significados musicais inerentes. A *Hermenêutica Musical* proposta por Lawrence Kramer – visto que funcionaliza a abertura das suas



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

janelas através da ruptura e da descontinuidade – se fundamenta na premissa da expectativa, premissa essa que é indissociável do contexto cultural – muito similar ao contexto das figuras retórico-musicais, que se dão ao conhecimento através da sua reiteração.

Uma semelhança musical tem o ‘valor sonoro’ de uma metáfora, particularmente uma metáfora com uma substancial história intertextual. Uma vez incorporada na composição esta metáfora é capaz de influenciar o processo musical, o que por sua vez, é capaz de estender, complicar ou revisar a própria metáfora. Graças a esta pressão semiótica recíproca a representação musical permite atos significativos de interpretação que podem responder a questão da retórica formalista ‘o que pode ser dito’ com respostas reais (KRAMER, 1996: 97).

Compreende-se que não existe a possibilidade da definição absoluta de um significado, nem tampouco este é o objetivo da *Hermenêutica Musical*. Antes de tudo, como apenas uma analogia com a linguagem, a Retórica e, por conseguinte, a interpretação hermenêutica de uma obra, opera através da metáfora, que se dá ao conhecimento apenas através de sucessivas analogias. Esta singularidade da metáfora é, simultaneamente, seu defeito e sua virtude, pois, similarmente, um texto literário igualmente dispõe de uma dimensão e um grau de opacidade não-discursiva.

A questão se formula a partir da compreensão de que, apesar da música não narrar uma história, ela faz uso de diversas estratégias narrativas, estratégias estas que não são exclusivas do discurso literário e que podem se articular na analogia que se estabelece entre linguagem semântica e a linguagem musical.

A premissa capital da narratologia é o reconhecimento de que a música não pode contar histórias. Este defeito (ou virtude) não é afetado pela capacidade da música de empregar estratégias narratográficas ou de realizar rituais narrativísticos, tanto as estratégias como os rituais são migratórios, facilmente descoláveis do ato de se contar histórias (KRAMER, 1996: 111).

Um texto, então, seja ele literário ou musical, não se dá ao entendimento propriamente dito. A construção deste entendimento é necessariamente erigida como uma rede de conceitos e imagens que viabilizam um sem número de possibilidades.

Nos viabilizamos a interpretação de um texto desconsiderando tudo aquilo que é visivelmente óbvio e considerando o texto como algo potencialmente



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

obsuro, ou pelo menos, como uma provocação ao entendimento ao qual não sabemos responder. O texto em sua estrutura referencial não se dá ao entendimento, ele deve ser construído para possibilitar este conhecimento. Uma janela hermenêutica deve ser aberta por onde passará o discurso deste entendimento (KRAMER, 1996: 97).

Kramer ainda compara o tipo de significado musical com o literário afirmando que “significados não são mais transparentes nos textos do que nas sonatas, eles são apenas mais articulados” (KRAMER, 2007: 19) e “o simples fato de que nós não conseguimos localizar uma forma direta de significado léxico não nos impossibilita de compreender os profundos e inescapáveis significados culturais” (KRAMER, 2007: 19).

Abrir uma janela hermenêutica significa encontrar momentos ou situações por onde a interpretação poderia passar. Esta situação não é particular da música, podendo inclusive contemplar fatores extramusicais e intertextuais. A definição de Kramer dos tipos de *janelas hermenêuticas* clarifica esta questão demonstrando quais os momentos mais prováveis de se encontrar alguma sugestão de significado que possa auxiliar no processo interpretativo.

Inclusões textuais – Este tipo inclui textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e eventualmente até mesmos sinais de expressão. Ao lidar com estes materiais é relevante lembrar – especialmente a respeito dos textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o interprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. A mesma observação se aplica aos outros dois tipos.

Inclusões Citacionais – Este é um tipo menos explícito do que o primeiro sendo uma versão deste, pois parte deles se sobrepõem. Inclui títulos que associam uma obra musical com uma obra literária, imagem visual, lugar ou momento histórico, alusão à outros compositores, alusão à outros textos através de alguma citação na música a ele associada; alusão à estilos de outros compositores ou de períodos antigos e a inclusão (ou paródia) de outro estilo característico não predominante na obra em questão.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Tropos Estruturais – estes são os mais implícitos e, a princípio, a mais poderosa forma de janela hermenêutica. Por Tropos Estruturais quero dizer um procedimento estrutural capaz de várias realizações práticas e que também operam com um típico ato expressivo entro de um contexto histórico/cultural. A partir do momento em que eles não são estruturados em termos de sua força ilocutória, como módulos de fazer ao invés de dizer, Tropos Estruturais atravessam as distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Eles podem emergir a partir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante (KRAMER, 1996: 9).

Estas *janelas hermenêuticas* propostas por Kramer tendem a se posicionar em pontos de ruptura da obra tais como interrupções, ausências, conexões ausentes, padrões e sistemas recursivos e ou excedentes, repetições suplementares e conexões excessivas. Fundamentando-se no excesso (padrões e sistemas recursivos e ou excedentes, repetições suplementares, conexões excessivas) ou na ausência (interrupções, ausências e conexões ausentes), estas janelas só se tornam possíveis através de uma escuta teleológica, onde a linguagem e o estilo são decididamente familiares e conhecidas. Só assim é possível a existência do excesso ou da ausência, que em um contexto de uma linguagem estranha não seriam passíveis de percepção devido a não compreensão e apreensão do código, situação esta inviabilizadora da expectativa.

Buscarei então, na análise da *Ave Maria* que se segue, explicitar algumas das possíveis rupturas, fendas (*janelas hermenêuticas*) presentes e, compará-las ao texto presente buscando uma interpretação que elucide a integração música e texto nesta obra.

III. *Ave Maria* – análise

O texto da *Ave Maria* empregado nesta obra é o texto tradicional da oração da Igreja Católica em latim:²

² Consiste a *Ave Maria* das palavras do Arcanjo Gabriel (Lucas 1:28) e de Isabel (Lucas1:42) que foram adequadas para uso litúrgico em torno do século XVI. A enunciação inicial da *Ave Maria*, em modo Frígio, remonta a uma melodia do século X, utilizada como antífona para a festa da Anunciação de Maria.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Ave Maria gratia plena,
(Ave Maria cheia de graça)
Dominus tecum,
(O Senhor és convosco)
benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris Tui, Jesus Christus,
(Bendita sois Vós entre as mulheres e bendito é o fruto do Vosso ventre Jesus Cristo)
Sancta Maria Mater Dei,
(Santa Maria, Mãe de Deus)
ora pro nobis peccatoribus,
(Ora por nós pecadores)
Nunc et in hora mortis nostrae,
(Agora e na hora de nossa morte)
Amen.
(Amém)

A divisão empregada pelo compositor reitera seis passagens específicas do texto, *Gratia Plena, Dominus Tecum, in mulieribus, Sancta Maria Mater Dei, Ora pro nobis* e *Amen*, dando o seguinte aspecto:

Ave Maria
gratia plena (2x),
Dominus tecum (2x)
Benedicta Tu
in mulieribus (2x)
et benedictus fructus ventris Tui, Jesus Christus,
Sancta Maria Mater Dei (2x)
ora pro nobis (2x)
Peccatoribus
Nunc et in hora mortis nostrae
Amen (2x)

A obra inicia-se com uma enunciação pentatônica que sugere o emprego do modo frígio, uma vez que o melisma sobre as sílabas *ri-a* se apresenta entre o semitom característico deste modo (no exemplo centrado em Lá), apontando para um clima de contrição, característico desta oração de caráter suplicante. Esta enunciação é entoada pelo *Cantus*, conforme representada na **imagem 1**.

Contudo, o modo não se mantém, centrando-se ao longo da peça em Mi com cadências perfeitas e imperfeitas sempre com a alteração ascendente da *Confinalis* (Ré#)



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 1

CANTUS

A - ve Ma - ri - - - a

Ave Maria – enunciação inicial em modo Frígio (Lá)

De forma antifonal as vozes restantes respondem em cânone *com gratia plena* com entradas respectivamente de *Cantus* (Soprano³), *Altus* (Contralto) e *Tenor* (Tenor) em dobramento de terças e *Bassus* (Baixo). Duas pequenas frases com sentido de antecedente-consequente – devido ao direcionamento cadencial articulam este fragmento do texto com uma densidade textural $1/2/1^4$ e $2/1$ respectivamente, em função do dobramento em terças entre Contralto e Tenor e Soprano e Contralto (**imagens 2 e 3**).

Imagem 2

Antecedente

Consequente

Dobrimento em 3^{as}

Dobrimento em 3^{as}

Ave Maria – Antecedente e consequente e dobramento em terças.

³ Doravante denominaremos estas quatro vozes pelos seus nomes modernos: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

⁴ Utilizaremos a nomenclatura de Wallace Berry (*Structural Functions in Music*, 1976, p.186-190) para determinar as densidades texturais encontradas nesta obra.

Imagem 3

Entradas em imitação canônica

The musical score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The lyrics 'gra - ti - a ple - na' are written below the notes. The first staff has a box around the first four notes. The second staff has a box around the first four notes. The third staff has a box around the first four notes. The fourth staff has a box around the first four notes.

Ave Maria – Entradas canônicas de Gratia Plena.

Neste trecho o compositor já utiliza o recurso de valorizar a palavra *plena* através do prolongamento da sílaba pelo valor da semibreve, ocorrendo este artifício nas vozes externas. Com exceção dos momentos cadenciais finais, trata-se da única situação em que duas semibreves são articuladas seguidamente, reforçando, assim, o sentido e o significado desta palavra.

Dominus tecum é também repetido duas vezes em forma de antecedente-consequente, sendo que a antecedente repousa sobre a terça menor (menos conclusiva) e a consequente sobre a terça maior (mais conclusiva). A antecedente apresenta-se apenas a 3 vozes, porém com densidade 2/1 (Dobramento do Soprano pelo Contralto) e a consequente a 4 vozes com textura 1/2/1 (Contralto e Tenor em dobramento livre).

De qualquer modo, o trecho é quase integralmente homoritmico, produzindo um efeito de contraste polifonia x coral entre ele e o anterior (**imagem 4**).

icm

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)
La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas
A Imagem do Poder. Epifania da Potestas
The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 4

3ª menor

Dó - mi - nus te - cum, Dó - mi - nus te - cum,
Dó - mi - nus te - cum, Dó - mi - nus te - cum,
- mi - nus te - cum, Dó - mi - nus te - cum, 3ª maior
Dó - mi - nus te - cum,

Ave Maria – Dominus tecum

Benedicta Tui in mulieribus também se inicia com uma textura homorrítmica até a sílaba *Tu*, seguindo-se uma antecedente com o texto *in mulieribus*, inicialmente em dueto entre as vozes graves (orientando para uma polarização do Mi através de sua sensível superior e inferior – cadência imperfeita) que é respondido pelas vozes agudas com uma entrada canônica no Tenor, novamente polarizando o Mi (cadência perfeita) (**imagem 5**)

Imagem 5

be - ne - dic - ta Tu in mu - li - é - - - ri - bus

be - ne - dic - ta Tu in mu - li - é - - - ri - bus

be - ne - dic - ta Tu in mu - li - é - - - ri - bus

be - ne - dic - ta Tu in mu - li - é - - - ri - bus

Ave Maria – Benedicta Tu in mulieribus, entradas canônicas.

Et benedictus fructus ventris Tui, Jesus Christu se estrutura a partir de um cânone entre Soprano, Tenor e Baixo (**imagem 6**) com o texto *et benedictus fructus ventris Tui* que se amalgama através de elisão com *Jesus Christu*, novamente uma forte cadência conclusiva em Mi.

Imagem 6

et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris Tu - i, Je - sus Chri - stus.

et be - - - ne - dic - tus fruc - - - tus ven - tris Tu - i, Je - sus Chri - - - stus.

Imitação canônica et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris Tu - i, Je - sus Chri - - - stus.

et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris Tu - i, Je - - - - - sus Chri - stus.

Ave Maira – Et benedictus fructus ventris Tui Jesus Christus.

Sancta Maria Mater Dei e ora pro nobis são articulados em rítmica ternária, quase dançante, o que contrasta com a métrica binária presente até então, realçando esta parte do texto. Além da modulação métrica, um afastamento da região relativamente estabilizada do Mi Eólio em direção, respectivamente, a um Sol e a um Si empresta um caráter luminoso a esta passagem em textura homoritmica-coral (**imagem 7**). Pode-se até falar em uma densidade textural 4 neste trecho:



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifânia da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 7

Sanc - ta Ma - ri - a Ma - ter De - i,
Sanc - ta Ma - ri - a Ma - ter De - i,
Sanc - ta Ma - ri - a Ma - ter De - i,
Sanc - ta Ma - ri - a Ma - ter De - i,

Ave Maria – Sancta Maria Mater Dei, ora pro nobis, métrica ternária e textura com densidade 4.

Peccatoribus retoma a métrica binária, porém, ainda redirecionando com cadência perfeita ao Sol e mantendo a mesma textura precedente. A frase final *in hora mortis nostris Amen* reorienta o sentido “tonal” ao Mi (cadência perfeita com alteração ascendente da *confinalis* – Ré#), e, para tal, faz uso do retorno da textura polifônica não imitativa, onde destacam-se os grandes melismas nas palavras finais *nostrae* e *Amen* no soprano.

Amen é reiterado com uma cadência plagal onde articulam-se as sílabas sob um pedal do Mi no soprano, ainda resultante da enunciação, finalizando a peça em Mi (**imagens 8 e 9**):

Imagens 8 e 9

pec - ca - tó - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - -
pec - ca - tó - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - -
pec - ca - tó - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - -
pec - ca - tó - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - - -

icm

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifânia da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "stra. A - - - - - men." The second staff is another vocal line with lyrics: "A - - - - - men. A - - - - - men." The third staff is a vocal line with lyrics: "stra. A - - - - - men. A - - - - - men." The bottom staff is a bass line with lyrics: "A - - - - - men. A - - - - - men." The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are in Latin: "Ave Maria - Peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae Amen".

Ave Maria – Peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae Amen, repolarização do Mi e textura coral reiterada.

IV. Janelas Hemenêuticas na *Ave Maria*

Apresentar a partir do breve exame da obra em tela algumas possibilidades de *janelas hermenêuticas* (pontos por onde o significado pode se apresentar) é o objetivo desta seção. Para tal, escolhi três situações que discutirei em maior ou menor grau, pois as duas primeiras são objetivas e autoexplicativas e a última fomenta uma discussão mais aprofundada e mesmo a apresentação de conceitos suplementares para a melhor compreensão.

- a) **O Uso de notas longas** – os valores utilizados nesta pequena peça limitam-se as Breves (eventuais e apenas presentes nas cadências mais relevantes), Semibreves, Mínimas, Semínimas e Colcheias (apenas quatro ocorrências de grupos de duas colcheias). Destarte, podemos selecionar as três figuras centrais (Semibreve, Mínima e Semínima) como as mais frequentes e que sustentam a organização temporal dos sons. A utilização, neste contexto, da Semibreve, principalmente quando ocorrem duas sucessivas, se dá em situações muito particulares: ou após uma pontuação no texto ou para sustentar o baixo de uma cadência. Como parte integrante da trama melódica, podemos extrair um momento singular, onde duas Semibreves se sucedem, na articulação da palavra *plena* (imitada em cânone por outras duas vozes). O sentido de *plena* no texto é o de graça infinita, que, aqui, encontra-se representada pela longevidade do som, pelos valores mais longos e unidos por grau conjunto ascendente, em direção ao céu, buscando a imagem de continuidade. Esse procedimento é duplamente reforçado pelo compositor, primeiro em virtude da textura polifônica imitativa que o explicita como nota de maior valor e a reitera em outra voz e, segundo, pela singularidade deste efeito, fato, contudo, só observável ao

termino da obra, mas que por, justamente esse fator, realça convocando à memória do ouvinte este conceito de plenitude.

b) **Elisão entre o fim de *fructus ventris tui* e *Jesus Christus*** - O processo de elisão neste trecho é o mais significativo processo desta natureza em toda a peça. Primeiro pela sua duração e, segundo, por se tratar de uma cadência perfeita em direção a Mi, polo central da obra, particularmente a cadência que antecede a mudança de modo. Esse processo torna-se uma janela hermenêutica, pois representa o próprio significado literário, a fusão entre o ventre de Maria e o Cristo. O nome Jesus é articulado nas vozes externas (proporcionando realce) enquanto as vozes internas ainda cantam *ventris Tui*. Com este procedimento a interpretação do texto (que é, por si, só claro) amalgama-se ao processo composicional representando de forma evidente o significado do texto ao qual se refere.

c) **Escolha dos modos e a modulação rítmica**

Durante o período de 1450-1600 os músicos progressivamente foram percebendo que a música polifônica deveria de algum modo ser modal. Mas um modo, diferentemente da tonalidade nos séculos XVIII e XIX, não era uma forma abstratamente genérica de padrão de relações tonais inerentes na gramática e sintaxe do idioma musical. Ele era, ao contrário, parte do estilo musical. Os músicos acreditavam que os modos forneciam alguns conjuntos de relações musicais distintamente estruturadas, cada qual com suas próprias características expressivas que poderiam naturalmente reforçar o sentido afetivo de um texto verbal⁵. (SADIE, 2001, verbete – “Modes”)

São exatamente estas características, conforme apontadas na citação acima, que diferem as possibilidades de afeto entre um modo e outro e que determinam a representação do texto à luz da compreensão do compositor viabilizando uma interpretação. Não obstante, tantas caracterizações para cada

⁵ “During the period 1450-1600 musicians increasingly came to feel that polyphonic music must somehow be modal. But a mode, unlike a key in 18th- and 19th-century music, was not an abstract general pattern of tonal relationships inherent in the grammar and syntax of the musical language. It was, rather, a part of musical style. Musicians believed that the modes furnished a number of differently structured sets of coherent musical relationships each of which had its own set of expressive characteristics that could naturally and of themselves reinforce the affective sense of a verbal text”. (Tradução do autor).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifânia da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

modo existem quanto tantos tratados, não infrequentemente observando-se grande discordância entre eles. Muito se dá, evidentemente, pela natureza confusa da origem destas atribuições de afetos à cada modo. Se considerarmos a clássica afirmação platônica expressa na *República* (A República, 398a e 399a), onde o filósofo versa sobre algumas das características morais dos modos, devemos pensar em quais práticas musicais se deram estas considerações.

A música grega não se aprofundou na ciência da combinação dos sons, sendo suas melodias, frequentemente, acompanhadas pelas concórdias perfeitas (consonâncias), situação bastante diferente da presente no contexto deste trabalho onde a polifonia imitativa está em seu apogeu, assim como o sistema modal que já apresenta o germe de sua transmutação ao sistema tonal, a *Musica Ficta*.

Apesar destas divergências, a ideia central no princípio do *ethos* era amplamente aceita sem maiores questionamentos pela teoria medieval, muito em causa da formação das artes liberais que admitia relações análogas na métrica do texto em verso.

Como muitos outros conceitos na teoria musical medieval, a noção de *ethos* (apesar de não o termo) foi recuperada da antiguidade clássica. Uma passagem característica é a história sobre o *ethos* da “Harmonia Frígia” cujo nome ficou atrelado ao modo autêntico *Deuterus* por volta do século IX. Esta história é recontada por Boethius e por teóricos Medievais e Renascentistas desde Regino no século IX até Glarean no século XVI. Segundo a versão de Engelbert: Boethius conta no prólogo do seu *De musica* que o modo Frígio, isto é o terceiro [sic], no instrumento irritou um jovem que o escutava impelindo-o a avançar imediatamente e com força aos aposentos de uma donzela. Quando esse modo foi substituído pelo Hipofrígio, ou seja, substituição do terceiro para o quarto modo, o jovem se acalmou, embalado pela ternura deste modo⁶. (SADIE, 2001, verbete “Modes”)

⁶ “Like many other usages in medieval musical theory the notion of ethos (though not the term) was borrowed ultimately from classical antiquity. A characteristic instance is a story about the ethos of the Phrygian harmonia whose name had become attached to the authentic deuterus by the end of the 9th century. This story is retold after Boethius (see Strunk, 1950, p.82) by medieval and Renaissance theorists from Regino in the 9th century (GerbertS, i, 235) to Glarean in the 16th (bk 2, chap.23). Engelbert’s version reads (GerbertS, ii, 340): Boethius tells in the prologue of his *De musica* that the Phrygian tone, that is, the third, sung to a musical instrument, aroused one young man listening, the suitor of a certain girl, and provoked him to such rashness that he wanted to break into the girl’s room at once, by force. And when the Phrygian tone was changed to Hypophrygian, that



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifânia da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Algumas versões modernas desta anedota se encontram em tradados posteriores como no *Philostrate* (1611) de Artus Thomas, o que embasa a tese de que a escolha do modo, particularmente na passagem *Sancta Maria Mater Dei*, fazia parte do arsenal técnico expressivo do compositor e diz respeito claramente a uma janela hermenêutica.

Para ilustrar algumas variações entre as interpretações de cada modo invoco a passagem em Nicolo Burzio (1450-1528):

- 1º Modo – Induz à felicidade, capaz de produzir todos os afetos;
- 2º Modo – Pesado e lamentoso, apropriado para as lamentações;
- 3º Modo – Provocador de ira;
- 4º Modo – Incitante ao prazer e controlador da raiva;
- 5º Modo – Feliz, modesto e delicioso;
- 6º Modo – Piedoso e lacrimoso;
- 7º Modo – Festivo, fluente e agradável;
- 8º Modo – Ainda mais contente ainda, estimula o prazer.⁷ (Grove)

Aqui convém uma breve explicação sobre quais os modos Burzio está debatendo: O modo 1 é o Dórico (*protus authenticus*), o modo 2 é o Hipodórico (*protus plagalis*), o modo 3 é o Frígio (*deuterus authenticus*), o modo 4 é o Hipofrígio (*deuterus plagalis*), o modo 5 é o Lídio (*tritus authenticus*), o modo 6 é o Hipolídio (*tritus plagalis*), o modo 7 é o Mixolídio (*tetrardus authenticus*), e, por fim, o modo 8 é o Hipomixolídio (*tetrardus plagalis*).

Outros dois teóricos Frutolfus e Hermannus (SADIE, 2001, verbete “Modes”) descrevem as características dos modos respectivamente como, 1 – Sério e nobre/móvel por causa de todos os seus afetos; 2 – aprazível/pesaroso, uma vez que sua melodia é mais inclinada à coisas tristes e infelizes; 3 - Excitante/excitável; 4 – Moderado/Moderado e sério; 5 – voluptuoso/alegre; 6 – pesaroso/voluptuoso; 7 – Tagarela/Com saltos teatrais e 8 – Alegre ou exultante/ doce e aprazível.

is, the third to the fourth tone, the young man calmed down, appeased by the gentleness of the tone”. (Tradução do autor).

⁷ (1) ‘... induces happiness ... capable of producing all affects’; (2) ‘... heavy and pitiable ... suitable for lamentations’; (3) ‘... provoking to anger’; (4) ‘... inciting to pleasure and tempering wrath’; (5) ‘... delightful, modest, and cheerful’; (6) ‘... pious and lacrymose’; (7) ‘... partly ... playful and pleasant ... partly ... inciting, and having a variety of leaps’; (8) ‘... more gladdening ... and stimulates pleasantness’. (Tradução do autor)



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Já Johann Mattheson, um dos principais teóricos do início do século XVIII, e cuja obra *Der Volkommene Capellmesiter* foi e ainda é uma referência em retórica musical atribui os seguintes afetos às tonalidades:

§ 2 O fato de cada tonalidade ter algo especial em si e se diferenciar de outra por provocar efeitos muito diferentes é do conhecimento de todos – se considerarmos a época, as circunstâncias e as pessoas. Há muitas contradições, entretanto, quanto aos *Affecten* que cada tonalidade desencadeia, quais e como são eles ... § 11 À quarta, mi menor (Frígio), dificilmente poderíamos atribuir algo alegre, porque, independentemente do que se faça, ela leva a [pensamentos] profundos, aflitos e tristes, mas de tal modo que tenhamos mesmo assim a esperança de nos consolarmos. Algo ágil pode certamente ser criado a partir dela, o que não quer dizer que venha a ser alegre. Kircher diz: *Amat moestitiam & dolorem*, “ela [a tonalidade] ama a aflição e a dor”. Luciano: *Impetuosus*, Glareano: *Querelis conveniens*. Para Luciano “ela mostra características impetuosas”, para Glareano, “lamentosas” ... § 15 Sol maior (Hipojônio), a oitava tonalidade, tem muito de insinuante e loquaz em si; ela, portanto, brilha bastante e é adequada tanto para coisas sérias como para animadas: Kircher a chama: *Amorosum & voluptuosum*, “apaixonada e voluptuosa”. Em outros trechos também: *Honestum & temperantiae custodem*, “um honesto guardião da moderação”, as quais diferem bastante entre si. *Convenit hic modus jocosus & amatoriiis*. Corvino: “é apropriado para os assuntos divertidos e apaixonados”. (Parece-nos que, frente ao divertido e apaixonado, Amor se permitiu uma brincadeira com a velha musa Sinônima; mas temos consciência, portanto, que estar realmente apaixonado hoje em dia é algo bastante sério, pois não é nada divertido tentar expressar a delicadeza de nossas almas) (MATTHESON *in* BECKER, 2012: 234-236).

O exame da obra nos revelou sucessivas cadências em torno do polo Mi (frequentemente no modo Eólio), porém com já claras evidências tonais (cadências sempre antecedidas da alteração de sensível sustentada pela tríade do que se consideraria posteriormente no período tonal a Dominante). Estas características são quebradas claramente quando o texto articula *Sancta Maria Mater Dei*, representando a região do polo Sol.

Essas duas regiões representam para Mattheson, o teórico que optei por abordar (em virtude da maior proximidade da obra com as práticas tonais do que com o modalismo dos séculos IX até XVI), sucessivamente, de acordo com suas próprias palavras pensamentos “profundos, aflitos e tristes, mas de tal modo que tenhamos mesmo assim a esperança de nos consolarmos” e “adequada tanto para coisas sérias como para animadas”.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Se a *Ave Maria* remonta ao século XVI, por outro lado, o conceito de Maria como Salvadora é recognicível mesmo nos primórdios do cristianismo. A oração *Sub Tuum Praesidium*, por exemplo, datada do século II, já aponta para o caráter redentor atribuído à Virgem Maria:

À vossa proteção recorreremos, *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Santa Mãe de Deus; não desprezeis Genetrix; nostras deprecationes ne despicias as nossas súplicas em nossas necessitatibus nostris, sed a periculis cunctis l. necessidades; mas livrai-nos nos semper, Virgo gloriosa et benedicta. sempre de todos os perigos, ó R. Amen.*
Virgem gloriosa e bendita.
R. Amen.

Nesta oração percebemos já a presença do *Maria Causa Salutis*, como o conceito de Maria a Salvadora e intercessora da humanidade ante o julgamento do Filho do Homem. Apesar de não se tratar de um Dogma, o conceito foi bem recebido ao longo de mais de um milênio seguinte, sendo particularmente ratificado no século XV e relacionado ao *Theokotos*, cuja tradução mais corrente é *Genetrix Dei* (como presente em *Sub Tuum Praesidium*) e *Mater Dei* (como na *Ave Maria*). De qualquer modo, a relação entre a perfeição de Maria fica claramente estabelecida, mesmo que não sendo um conceito oficializado do catolicismo.

Abre-se então a *janela hermenêutica* para o significado de que a contrição da oração contrasta tanto pela mudança de modo (alturas) como métrica, ressaltando a figura central do apelo, a Ave-Maria. Trata-se da interpretação do papel da figura da Virgem Maria na Doutrina Católica, mediadora da Graça, interventora, pela qual deveremos orar e suplicar por nossos pecados, portanto luminosa, alegre e contrastante com o caráter mais sério e profundo que circunda esta passagem.

Vale notar que indefere para a Hermenêutica o fato desta obra ser transposta ou não. A relação entre os polos é o que importa, visto que esta relação é que é a determinante para a percepção dos contrastes claro-escuro no contexto do ouvinte dos séculos XX/XXI. Soma-se a isso o fato da afinação do século XVII ainda não ser bem temperada, o que, indubitavelmente, atrelava a cada modo/polo uma personalidade mais específica em virtude das sutis diferenças de afinação entre os diferentes graus da escala.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifânia da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Desta forma, diferencia-se a hermenêutica da retórica musical, pelo fato de a primeira assumir as diferenças e reconsiderá-las a luz das práticas modernas de afinação/transposição mesmo com a fundamentação dos afetos das tonalidades cujo sentido, naturalmente não se perdeu, posto que este é, no mínimo, um Tropo Estrutural segundo Kramer.

Da mesma forma que os modos eleitos pelo compositor representam afetos que claramente se associam a cada trecho do texto, a estrutura rítmica auxilia nesta mesma representação. Justamente, durante a época da composição da *Ave Maria*, inicia-se a utilização sistemática da metrificação do ritmo, mais comumente conhecida como o compasso.

Em torno de 1600 uma mudança dramática ocorreu na notação rítmica da música ocidental: uma substituição das práticas mensurais que se estabeleceram a partir do século XIV para uma notação ortocrônica mais moderna onde as relações proporcionais entre quaisquer dois símbolos do sistema notacional permaneciam constantes (...) essa mudança não ocorreu subitamente, pois as pausas eram mensuradas de forma ortocrônica desde o século XIII. O surgimento da notação rítmica e métrica moderna envolveu mais do que uma redução das possibilidades proporcionais à lógica binária em uso até a presente data. Concomitantemente com a adoção das relações binárias para normatizar as durações (por si só uma reflexão historicamente contingente das práticas rítmicas predominantes da época), também, observa-se o uso das barras de compasso, ligaduras e designação de andamentos. Muitas destas características surgiram antes de 1600, barras de compasso podem ser encontradas nas obras para teclado e nas tablaturas para alaúde da *Ars Nova*, ligaduras estão presentes nas impressões de 1523 de Cavazzoni (novamente em obras para teclado e termos de designação de andamento remontam ao tempo dos manuscritos de *St Gallen*⁸ (SADIE, 2001, verbete “Rhythm”),

⁸ “Around 1600 a dramatic change took place in Western rhythmic notation: a shift from mensural practices which had been in place since the 14th century to modern, orthochronic notation in which the proportional relationship between any two symbols in the notational system remains constant ... this was not accomplished all at once, and indeed rests had been orthochronic since the end of the 13th century. The emergence of modern rhythmic and metric notation involved more than the streamlining of proportional possibilities down to the binary logic now in use. Concomitant with the adoption of binary relationships for normative durations (itself a historically contingent reflection of the predominant rhythmic practices of the day) one also finds the use of bar-lines, ties and tempo terms. Many of these features appeared before 1600: bar-lines can be found in *Ars Nova* keyboard scores and in keyboard and lute tablatures; ties appear in Cavazzoni's print of 1523 (again, of keyboard scores), and tempo terms can be found as far back as the *St Gallen* manuscripts”.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Uma das principais características da divisão rítmica ternária diz respeito à proporcionalidade de suas durações no contexto de um dos principais Dogmas do Catolicismo – A Santíssima Trindade. Divisões ternárias foram determinadas como o *modus perfectus* e as binárias como o *modus imperfectus*.

A modulação métrica encontrada na realização do texto como música atribui então à *Sancta Maria Mater Dei*, articulada com os pés Tríbraco seguido do Troqueu (ambos francamente ternários), a condição de perfeição, projetando todo o restante do texto na dimensão do imperfeito, do humano, pois este está expresso exclusivamente em prolação binária.

Conclusão

O exame da obra nos revelou a possibilidade da abertura de diversas *janelas hermenêuticas*. Das possíveis, as três selecionadas apontaram para uma realização do texto indubitavelmente correspondente aos princípios retórico-musicais da época de sua composição. Não obstante, as figuras de retórica musical não foram indispensáveis para a compreensão mais geral do *inventio* e do *dispositivo*, sendo para tal a análise com o auxílio da ferramenta das *janelas hermenêuticas* mais elucidativa, uma vez que dispensou o conhecimento prévio de uma infinidade de figuras retóricas substituindo-as pelo sentido mais geral de cada trecho. A obra em questão realmente se apresenta como uma forma de representação musical através dos processos composicionais, da oração, em suma, a *Musica Poetica*.

Bibliografia

- BARTEL in MATTHESON, Johann. Das Neu-Eröffnete Orchestre (Hamburgo, 1713). Reedição moderna facsimilar, 2004. Laaber: Laaber Verlag.
- BERRY, Wallace. Structural Functions in Music. New York: Dover Publications, 1987.
- CARPENA, Lúcia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713). *Revista Música*, v.13, nº 1, p.219-241, São Paulo: USP, Agosto 2012.
- KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Post Modern Knowledge*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- _____. *Why Classical music still matters*. Los Angeles: University of California Press, 2007.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

La Imagen del Poder. Epifanía de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifania da Potestas

The Image of Power. Epiphany of Potestas

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

MATTHESON, Johann. *Das NeuEröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713). Reedição moderna facsimilar, 2004. Laaber: Laaber Verlag.

MONTFORT Associação Cultural. *Internet*,
http://www.montfort.org.br/index.php?secao=oracoes&subsecao=oracoes&artigo=su_tuum&lang=bra.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Ana Lia A. A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2001.