UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

O Magnificat de Johann Sebastian Bach: Uma Interpretação à Luz do Seu Significado Retórico Musical.

ANDRÉ LUIZ MUNIZ OLIVEIRA

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. André Luiz Muniz Oliveira e aprovada pela Comissão Julgadora em 01/07/2002

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Ostergren e co-orientação da Profa. Dra. Helena Jank.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

NATAL – 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
Nº CHAMADA UNICAMP
OL4m
V EX
TOMBO BC/ 51809
PROC. 16-83-02
C D
PREÇO R$ 11,00
DATA
Nº CPD

CM00176272-7

BIBID - 275735

Oliveira, André Luiz Muniz
OL4m O *Magnificat* de Johann Sebastian Bach: uma leitura à luz do seu significado retórico musical / André Luiz Muniz Oliveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientadores: Eduardo Augusto Ostergren, Helena Jank.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Retórica. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Performance (Arte). I. Ostergren, Eduado Augusto. II. Jank, Helena. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

A meus pais, com quem aprendi a perseverar na labuta como única forma de obter dignidade e crescimento humano.

2003196

AGRADECIMENTOS

Aos Professores Eduardo Ostergren e Helena Jank, pela confiança e incentivo durante a orientação.

A CAPES, pelo Financiamento do Programa de Mestrado Inter-Institucional em Artes, convênio UNICAMP/UFRN, e pela concessão de bolsa de estudo no período de novembro de 2001 a fevereiro de 2002.

Às Doutoras Adriana Kayama e Cleide Dorta, pela confiança administrativa e acadêmica em mim depositada.

A todos os colegas e alunos da Escola de Música da UFRN, que acreditaram na viabilidade deste projeto e nos auxiliaram com suas sugestões, críticas, e principalmente paciência ao longo destes dois anos.

Ao Madrigal da Escola de Música da UFRN, grande incentivador do meu crescimento artístico e profissional, que ao longo destes dez anos tem continuamente mostrado que sempre temos algo melhor a ofertar ao nosso sofrido povo.

Aos Professores Ronaldo Ferreira de Lima, e Maria Clara Gonzaga por terem dividido comigo a grandiosa responsabilidade de administrar a Escola de Música da UFRN os momentos mais cruciais deste curso, e sem os quais certamente não teria concluído este trabalho.

Um especial agradecimento a grandiosidade das almas femininas, sinônimas de companheirismo, abnegação e virtuosidade espiritual: Yeda Reis, Karina Praxedes e Alda Sena.

SUMÁRIO

ÍNDICES 7

RESUMO 9

ABSTRACT 10

INTRODUÇÃO 11

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1. O Grande *Kantor* de Leipzig 15

1.1.1. A denominação "barroco" 15

1.1.2. A crença da música enquanto doutrinadora das afetações humanas: (uma) possibilidade de unificação 17

1.1.3. O *Kantor*: divulgador da utilização afetiva da música enquanto elemento de doutrinação moral na Alemanha 23

1.1.4. Breves considerações sobre a atividade musical de Bach incluindo sua atividade enquanto *Kantor* em Leipzig 27

1.2. O *Magnificat*: Texto e Evolução 37

1.2.1. O *Magnificat* em Ré Maior, BWV 243 41

2. TRATAMENTO MUSICAL EM RELAÇÃO AO TEXTO 47

2.1. Movimento I 49

2.2. Movimento II 52

2.3. Movimento III 56

2.4. Movimento IV 60

2.5. Movimento V 64

2.6. Movimento VI 66

2.7. Movimento VII 68

2.8. Movimento VIII 72

2.9. Movimento IX 75

2.10. Movimento X 77

2.11. Movimento XI 78

2.12. Movimento XII 80

3. OS ANDAMENTOS NO *MAGNIFICAT* E AS FÓRMULAS DE COMPASSO 85

4. AS ARTICULAÇÕES NO *MAGNIFICAT* 95
4.1. Movimento I 101
4.2. Movimento II 112
4.3. Movimento III 114
4.4. Movimento IV 117
4.5. Movimento V 118
4.6. Movimento VI 119
4.7. Movimento VII 121
4.8. Movimento VIII 122
4.9. Movimento IX 126
4.10. Movimento X 128
4.11. Movimento XI 131
4.12. Movimento XII 133

CONCLUSÃO 137

BIBLIOGRAFIA 143

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Movimento III, *Quia respexit*, Versão em Mi b M..... 43
2. Movimento III, *Quia respexit*, Versão em Ré M..... 43
3. Movimento I, *Magnificat*, compasso 31..... 49
4. Movimento I, *Magnificat*, compasso 32, *noema*..... 50
5. Movimento I, *Magnificat*, compasso 33-34, *climax*..... 51
6. Movimento I, *Magnificat*, compasso 35-37, *gradatio*..... 52
7. Movimento II, *Et exultavit*, compasso 13-14, *anabasis*..... 52
8. Movimento II, *Et exultavit*, c. 2, retrogradação invertida da "*anabasis*"..... 54
9. Movimento II, *Et exultavit*, c. 12, retrogradação invertida da *anabasis* com uso de apojaturas..... 54
10. Movimento III, compasso 7, *catabasis*..... 56
11. Movimento IV, *Omnes generationes*, compassos 1-4, *circulatio*..... 60
12. Movimento IV, *Omnes generationes*, compassos 5-10.1, *incrementum*..... 61
13. Movimento IV, *Omnes generationes*, compassos 15.3-21.1, *incrementum*..... 62
14. Movimento IV, *Omnes generationes*, compassos 21-27, *polyptoton* e *abruptio*..... 63
15. Movimento V, *Quia fecit mihi magna*, compasso 15-16.1, *coloratura*..... 64
16. Movimento V, *Quia fecit mihi magna*, compasso 1- 5, *anaphora*..... 65
17. Movimento VI, *Quia fecit mihi magna*, compasso 5, *saltus duriusculos* em "*misericórdia*"..... 67
18. Movimento VII, *Fecit potentiam*, compassos 1- 5..... 68
19. Movimento VII, *Fecit Potentiam*, compassos 1-2, *clímax*..... 69
20. Movimento VII, *Fecit Potentiam*, compasso 27-28, "*dispersit/superbos*"..... 70
21. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compasso 14.3-16.2, "*Deposuit*"..... 72
22. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compasso 18-20, "*potentes*"..... 73
23. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compassos 20-22, "*sede*"..... 73
24. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compassos 22-24..... 74
25. Movimento IX, *Esurientes implevit bonis*, compassos 26.4-30.1, "*implevit bonis*"..... 75
26. Movimento IX, *Esurientes implevit bonis*, compassos 42-43, *apocope*..... 76
27. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compassos 37-38..... 79
28. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compassos 41-47, *syncopatio*..... 79
29. Movimento XII, *Gloria Patri*, compasso 1-19..... 81
30. Movimento XII, *Gloria Patri*, c. 33- 42, "*et in saecula saeculorum*"..... 83
31. Movimento I, parte vocal, compassos 31 e 42, edição *Urtext*..... 97

32. Movimento I, parte vocal, compassos 31 e 42, edição Peters 98
33. Movimento VI, *Et misericordia*, compassos 1-4, retirado da partitura 99
34. Movimento IV, *Et misericordia*, compassos 1-4, retirado da parte de violino 99
35. Movimento I, *Magnificat*, compassos 7-8, violino I 101
36. Movimento I, *Magnificat*, compassos 7-8, flauta II 101
37. Movimento I, *Magnificat*, compassos 35-36 103
38. Movimento I, *Magnificat*, compassos 38-45 104
39. Movimento I, *Dominum*, compasso 44 107
40. Movimento I, *Magnificat*, compasso 44 109
41. Movimento I, *Magnificat*, compasso 44 110
42. Movimento I, *Magnificat*, compasso 74 110
43. Movimento I, *Magnificat*, compasso 43, soprano II e flauta II 111
44. Movimento III, *Quia respexit*, compassos 1-5, oboé solo 114
45. Movimento III, *Quia respexit*, c. 1-5, oboé solo (extraído da parte) 115
46. Movimento IV, *Omnes generationes*, compasso 27, violino I 117
47. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, c. 14, violino I e II (em uníssono) 122
48. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, c. 14, violino I e II (em uníssono) 123
49. Movimento IX, *Esurientes implevit bonis*, compassos 1-8, flauta I 126
50. Movimento X, *Suscepit Israel*, compasso 1-4 128
51. Movimento X, *Suscepit Israel*, compassos 18-19, "*recordatus*" 128
52. Movimento X, *Suscepit Israel*, compasso 20-26, "*misericordiae*" 129
53. Movimento X, *Suscepit Israel*, compassos 18-27, "*recordatus*" 130
54. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compasso 1-2 131
55. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compasso 1-2 131
56. Movimento XII, *Gloria Patri*, compasso 1-11 135

RESUMO

O presente trabalho constitui-se de um estudo do *Magnificat* em Ré Maior de Johann Sebastian Bach à luz de seu significado retórico. A pesquisa teórica aborda o contexto histórico-musical e a estruturação interna da peça, notadamente no que tange ao uso de figuras de retórica musical. Aspectos de grafia dos andamentos e da articulação são apresentados em consonância com as práticas musicais existentes à época de composição da obra. Uma vez observados os artifícios composicionais e interpretativos, conclui-se que a intenção de Bach era intensificar a veemência de palavras como Louvar, humildade, soberba e misericórdia. Estes aspectos estão em conformidade com a visão teológica da igreja luterana e o intérprete poderá valer-se dos mesmos para conceber sua interpretação.

ABSTRACT

The present work consists of a study of the *Magnificat* in D Major of Johann Sebastian Bach to the light of its rhetorical emphasis. The theoretical research approaches the historic-musical context and the internal construction of the piece, especially as regards with the use of musical figures. Aspects of tempo and articulation are presented according to the musical practices in the Baroque Period. Once observed these compositional and interpretative procedures, one reachs the conclusion that Bach's intention was the intensification of vehement words such as praise, humility, pride, and mercy. These aspects are in accordance with the theological view of the Lutheran church and the performer can refer to them to conceive his own interpretation.

INTRODUÇÃO

O verbo "interpretar" significa a essência do entendimento de uma determinada peça musical, a(s) forma(s) como a escrita musical deveria(m) ser executada(s). Para tal, é mister que toda a quintessência desta música esteja visualizada pelo intérprete, ato que, para além de um insípido solfejo, deve significar um conhecimento da época em que a mesma surgiu, da situação para a qual foi criada e um possível levantamento das condições materiais disponíveis no momento do seu nascimento.

Esta idéia de interpretação torna-se ainda mais forte quando falamos da produção vocal sacra advinda do período chamado Barroco, notoriamente, no caso da música sacra: a idéia aqui é de uma música com um tom dramático-didático, que deveria ser utilizada durante os serviços religiosos como forma de edificar a congregação por intermédio de um discurso que fosse inteligível tanto pela mente como pelo coração.

Neste trabalho, tentaremos visualizar as possibilidades interpretativas na música vocal de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e, para tal, utilizamos o *Magnificat* em Ré Maior, BWV 243 para coro a cinco vozes, cinco solistas, três trompetes, tímpanos, duas flautas, dois oboés, violinos, viola e contínuo. Esta música tem como objetivo, no

seu contexto primário, agradecer todas as graças recebidas durante o dia e, portanto, é plena de alegria. Todavia, existem idéias secundárias nas diversas árias e duos que são muito ilustrativas da intenção de doutrinação moral contidas no texto.

Para a perfeita compreensão do *Magnificat*, é necessário visualizar a importância dada à música na igreja luterana e os procedimentos retórico-musicais presentes na mesma, prática corrente na música do período barroco. Também observaremos qual foi a intenção de Bach no momento em que ele divide o texto, não levando em conta, necessariamente, a divisão em versículos, e como as idéias "afetivas" do cântico podem ser reforçadas através da escolha do coro ou de solistas e da paleta timbrística.

A perspectiva histórica do período barroco, a utilização dos recursos retóricos no discurso musical e a importância do *Kantor* para o firmamento da cultura musical luterana são abordados, de forma sucinta, no Capítulo 1 deste trabalho. Neste mesmo capítulo, encontraremos, ainda, um histórico da evolução do *Magnificat* e sua utilização, tanto no rito católico como no rito protestante.

No Capítulo 2, procederemos a uma análise da partitura, tendo como fundamento a observação do texto e sua subdivisão em relação à divisão existente na Bíblia. Desta forma, poderemos visualizar qual era a intenção de Bach no momento em que operou suas escolhas composicionais.

No Capítulo 3, encontraremos um estudo no qual relacionamos os andamentos – uma das formas de expressão mais importantes confiadas ao intérprete – com as fórmulas de compasso e a idéia afetiva de cada movimento. Dado o costume corrente de se grafar os andamentos com o uso de marcações metronômicas por minuto, faremos sugestões neste sentido.

O Capítulo 4 trará uma análise das articulações grafadas no *Magnificat* à luz de suas implicações de execução instrumental e musicográficas. Encontrar-se-ão sugestões de complementação e modificação na grafia, contudo, dando o devido destaque às sugestões em relação ao texto original.

Na conclusão, faremos uma síntese dos elementos desenvolvidos em cada um dos capítulos, de forma a visualizar a importância dos mesmos no que tange às possibilidades interpretativas na execução dos diversos coros, árias, duos e trios contidos no *Magnificat*.

Necessário se faz frisar que as sugestões apresentadas são uma das diversas formas coerentes de se conceber o *Magnificat* e não a única ou a certa, e aqui bem cabe o pensamento de Herbert Von Karajan (1908-1989): "O regente quando opta pode errar; o que nada opta já está errado!".

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1. O Grande *Kantor* de Leipzig.

1.1.1. A denominação "barroco".

A tentativa de nomear uma larga produção musical que vai do início do século XVII até a metade do século XVIII e que compreende países de culturas tão diferenciadas como Itália, Alemanha, Inglaterra e França; a consolidação e a separação dos idiomas vocal e instrumental (apesar do uso de características instrumentais em peças vocais, sendo a recíproca também verdadeira); e a existência paralela do(s) pensamento(s) polifônico e homofônico, certamente, dificultam em muito a possibilidade de se encontrar um elemento de coerência e unificação para tantas variáveis.

A palavra que designa o período acima descrito, "barroco", é um termo anacrônico para o homem desta época , que não o conhecia e que segundo o dicionário Grove significa:

> "Usado pela primeira vez em francês, origina-se de uma palavra portuguesa que qualifica uma pérola de formato irregular; inicialmente, foi empregado para sugerir estranheza, irregularidade e extravagância, aplicando-se mais às artes plásticas do que à

> música. Somente no século atual [XX] o termo passou a se referir a um período da história da música."[1]

Uma das soluções para encontrar um elemento unificador na vasta produção do período barroco, justificando, assim, a utilização deste termo, seria observar uma tendência dos músicos e teóricos da época no poder da música de, com base em relações intervalares, rítmicas, de andamento e de volume sonoro, mover os sentimentos do ouvinte, como afirma Zilmar Souza (1969) em sua monografia "A transcendência do barroco: uma reflexão sobre os seus aspectos presentes na música atual":

> "Se, portanto existe algum ponto comum que una a grande variedade da música a que nós chamamos 'barroca' é a reiterada fé no poder da música, mesmo na sua obrigação para mover os afetos. Se for um madrigal do século XVI ou uma ária de Bach ou de Handel por volta de 1730, tal fé é que determina vigorosamente o estilo barroco."[2]

[1] Barroco. In: SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música . ed. concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. p. 77. Tradução de: The Grove Concise Dictionary of Music.

[2] SOUZA, Zilmar Rodrigues – **A transcendência do barroco: uma reflexão sobre os seus aspectos presentes na música atual.** Monografia (Especialização em Cultura Barroca) Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2001.

1.1.2. A crença da música enquanto doutrinadora das afetações humanas: (uma) possibilidade de unificação.

> "A idéia de que o verdadeiro fim da música não é o entretenimento, mas provocar diferentes emoções nos ouvintes, começou a solidificar-se no século XVI, através de obras como o **Dodekachordon** (1547), de Glareanus [1488-1653] e do **Istituzioni Harmoniche** (1558), de Giossefo Zarlino [1517-1590]. Contudo é no século XVIII que ela tem o seu ponto culminante. Nesse momento, ela converte-se em uma verdadeira estética musical."[3] Enrico Fubini (1935-). "Tradução do autor"

A visualização da música enquanto elemento de doutrinação moral, da possibilidade de sua utilização para correção de estados alterados do temperamento humano, efetivamente pode ser encontrada em todo o período supracitado, porém, observa-se que isto está mais nas entrelinhas das correspondências dos teóricos da época do que em tratados específicos sobre a música e, principalmente, mesmo quando eles fazem menção a este "poder" da música, terminam por não desenvolver questões de *como*, nem o *porquê* deste poder se manifestar. Dessa forma, esta idéia estará presente como uma espécie de espírito de época, mais do que um pensamento filosófico amalgamado.

Terminologias que são correntes como *Seconda Practica, Affektenlehre* e os escritos de Lutero (1483-1546) sobre a música podem exemplificar o que se afirmou no parágrafo anterior. Neste arrazoado, usa-se a mesma terminologia e até pode-se inferir

---

[3] FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX** . Madrid: Alianza, 1994. p. 127.

quem a criou ou utilizou pela primeira vez, contudo, não se encontra de forma consolidada em uma única obra.

O primeiro termo a que se pode aludir é o *Affektenlehre* ou Doutrina dos Afetos. Trata-se de um termo utilizado para descrever um conceito teórico derivado das idéias clássicas da retórica, sustentando que a música influenciava os "afetos" d o ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos e intervalos) a estados emocionais específicos. Podem-se citar obras que vão desde as Paixões da Alma, de Descartes (1596-1650), até *Der Voll-Kommene Capellmeister*, de Johann Mattheson (1681 -1764), como as que se basearam nesta linha de pensamento musical.

Esta idéia de associar a música à retórica é muito bem ilustrada na frase do Bispo Sadoleto, em seu *De Pueris Recte Instituendis* (1533), citando Platão (429 a.C – 347 a.C.), e diz que dos três componentes da música - palavra, harmonia e ritmo - "a palavra é de longe o mais importante dos três, sendo a própria base e fundamento do resto."[4] De determinada forma, isto antecipa a idéia estética que permeará todo o século XVII, chegando até meados do século XVIII, não sendo por acaso que a música desta

---

[4] Citado em PALISCA, Claude V. **Humanism in Italian renaissance musical thought.** New York: Yale University Press, 1986. p.14 *apud* KÜHL, Paulo. **Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do século XVII** . Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

época é plena de gêneros eminentemente vocais como as Cantatas, as Óperas e os Oratórios.

O passo seguinte seria dado por nomes como o Conde Giovanni de Bardi (1534-1612) e Vincenzo Galilei (1520-1591), ambos ligados à Camerata Fiorentina (também chamada de Camerata Bardi) e por Girolamo Mei (1519 -1594), o qual desenvolveu intensa correspondência com os dois primeiros entre os anos de 1572 até 1578[5] e que, justamente, propunha uma retomada dos ideais preconizados por Platão, como se pode observar nesta afirmação de Oliver Strunk (1901 -1980):

> "Damon [séc V a.C] pensava em música primeiramente como um meio de doutrinação moral. Platão, de quem esta idéia descende até os tempos modernos, a libertou de seus alicerces matemáticos: a República (c. 380 a.C.) mostra meramente uma série de conexões casuais. As características mentais específicas que ligam uma pessoa a certo tipo encontram expressão nos padrões correspondentes de pensamento; estes padrões alcançam expressão vocal em formas características de discurso poético e tais discursos formais evocam um perfeito acompanhamento melódico e rítmico. Para ouvir e, especialmente, para executar, a música resultante tenderá a recriar as características mentais originárias, de modo que o estudante torna-se o mesmo tipo de pessoa que o seu professor-compositor."[6] "Tradução do autor"

---

[5] Kühl, *op. cit.*, p. 3.

[6] Estética musical. STRUNK, Oliver. In: SADIE, Stanley. **The new Grove dictionary of music and musicians.** 2. ed. New York: Macmillan, 2001. v. 19, p. 606-607. *"Damon thought of music as primarily a means of moral indoctrination. Plato, from whom these ideas descend to modern times, cut them loose from their mathematical underpinnings: his Republic (380 a.C.) merely pos tulates a series of causal connections, as follows. The specific mental characteristic that assign a person to a given sort find in corresponding patterns of thinking; these patterns achieve utterance in characteristic form of poetical speech, and such for mal speech evokes a fitting melodic and rhythmical accompaniment. To hear, and especially to perform, the resulting music will trend to recreate the originating mental characteristics, so that the student performer becomes the same sort of person as his composer- teacher."*

Estas idéias que, certamente, influenciaram o surgimento da monodia acompanhada, e os demais acontecimentos associados à *Seconda Prattica*[7], terminam por se distanciar da sua origem quando se observa que, para os filósofos gregos, a ligação com a música era uma vivência teórica. Veja-se a afirmação "era ensinado aos cavalheiros a serem guiados por eles mesmos com as cordas, geralmente deixando os instrumentos de sopro e a bravura para os profissionais menos capacitados." [8] Ainda, durante a Idade Média é notória a influência desse tipo de pensamento, pois a negação da execução por parte dos homens cultos fez com que a vivência musical estivesse restrita às discussões teóricas.

No mundo barroco, em particular na Alemanha, que conhecia e utilizava os procedimentos técnicos estilísticos preconizados pelos que acreditavam no poder afetivo da música[9], o qual, inicialmente floresceu na Itália e estava intimamente ligada à execução musical como se pode ver de acordo com Butt, que diz que "muitos educandos masculinos puderam ter experiências práticas com a música em algum nível, e, dada a

---

[7] Termo empregado aproximadamente em 1600 para indicar o novo estilo de monodia e seu tratamento da dissonância para a melhor adequação e entendimento dos sentimentos contidos no texto.

[8] The New Grove's, *op. cit.*, v. 19, p. 607. "(...) *teaching gentlemen to accompany themselves on plucked strings, leaving wind instruments and bravura generally to low -born professionals*".

[9] Uma prova incontestável disso é o comentário feito por Praetorius à página 51 do seu *Syntagma musicum*, volume III, editado em 1619 *apud* BUTT, John. **Music education and the art of performance in the German baroque**. New York: Cambridge: University Press, 1996. p. 96: "Se eu observar os compositores italianos da atualidade, os quais em poucos anos têm tornado completamente diferente e singular o seu estilo, eu acho muita discrepância e variedades no uso de iguais e diferentes fórmulas de compasso ". "Tradução do autor". *"And if I look at the Italian compositions of the present time, which in so few years have become directed in a different, singular new style, I find very great discrepancies and varieties in the use of equal and unequal tactus signs."*

íntima relação entre a igreja e a escola, adquiriram alguma noção da função da música como uma arte prática."[10]

Assim pode-se observar que o conceito de *Musica Poetica,* o qual diz respeito a uma arte retórica e criativa, e o de *Musica Practica,* que versa sobre a música como algo realizado no ato da performance, estão, de determinada forma, visualizados como uma continuidade. Tratados da época esforçam-se enfaticamente em exigir dos aprendizes não somente uma boa voz, " mas também ter uma boa compreensão e completo conhecimento da música."[11]

Muito dessa reformulação do fazer musical na Alemanha estava associada à idéia de Lutero, que via a música como um presente divino, sendo da maior importância depois da Palavra do Senhor e da Teologia e, certamente, tiveram um enorme impacto em toda a música barroca alemã. Existe um ponto de concordância entre Lutero e todos os teóricos que pensaram a respeito de como poderia a música mover os afetos: foram baseados na interpretação dos ensinamentos do *ethos*[12] grego. Bartel afirma que "a natural ordenação do som como definida através de proporções matemáticas dos

[10] Butt, *op. cit.,* preface XI. *"Many educated men would have experienced practical music to some degree, and, given the intimate association of church and school, would have gained some notion of function of music as a practical art"* .

[11] *Ibid.*, p. 146, citando Praetorius.

[12] No Dicionário Aurélio encontram -se os seguintes significados para a palavra: [Do gr. éthos, 'costume', 'uso', 'característica'.] S. m. 2 n. 1. Modo de ser, temperamento ou disposição interior, de natureza emocional ou moral. 2. O espírito que anima uma coletividade, instituição, etc. 3. Sociol. Antrop. Aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos de um povo, grupo ou comunidade, e que marca suas realizações ou manifestações culturais.

intervalos estava presente no momento da criação e é um significativo atributo do Criador." [13]

Dessa forma, a visão de Lutero da música reflete a síntese feita por Santo Agostinho da teoria musical grega com os dogmas cristãos. A música não é somente um espelho da ordem do universo criado segundo sua própria ordenação, mas pode afetar positivamente os indivíduos a partir de sua audição colocando-os em contato com a grandiosidade da criação divina. Esta música torna-se, então, significativa para o crescimento espiritual, segundo Bartel, quando afirma que "a música tornou-se uma base teológica que a permite ser utilizada com eficácia contra a melancolia, depressão e o poder das trevas."[14]

[13] Bartel, **Musica poetica**. Lincoln: University of Nebraska Press 1997, p. 5. "*The order of natural sound as defined through the mathematical proportions of the intervals was presented from the moment of Creation and is thereby an attribute of the Creator*".

[14] *Ibid*., p. 6. "*Music became a theological statement which allows to be used in the struggle against melancholy, depression, and powers of darkness*".

1.1.3. O *Kantor*: divulgador da utilização afetiva da música enquanto elemento de doutrinação moral na Alemanha.

O termo *Kantor* é corrente na língua alemã e serve para denominar o diretor musical de uma igreja luterana ou do serviço relig ioso desta mesma denominação em determinada cidade.

As atividades do *Kantor* incluíam a composição, ensaio de coros e orquestras que deveriam atuar nos cultos, além do ensino do latim, catecismo e teoria musical em um estabelecimento educacional anexo à Igreja. Estas atividades, que em princípio podem parecer bastante distintas para um profissional da área de música, na realidade, são fundamentadas no projeto educacional preconizado por Lutero, no qual ele insistia para que todos os alunos estudassem "não somente história e línguas, mas também música e toda a matemática."[15] Além destas disciplinas, observa-se a redescoberta da retórica e sua inclusão no currículo escolar enquanto disciplina.

O alinhamento da música, latim e retórica na atividade laborativa do *Kantor* ocasionou uma mudança na estética musical. Anteriormente à Reforma, a principal idéia era a de a música pertencendo ao *quadrivium*, que além desta, englobava a astronomia, aritmética e a geometria, sendo o mais alto nível das sete artes liberais, e que

---

[15] BUSZIN, Walter. **Luther on music**. *Musical Quarterly*, New York, v. 32, n. 3, 1 946, p. 14. "(...) *not only the languages and history, but also singing music and all of mathematics*".

não implicava em uma prática (*Musica theorica)*, e na Reforma, o *trivium*, com sua associação de música, latim e retórica passa a ter uma importância crescente em sua atividade.

Essa atividade do *Kantor* baseada no *trivium* certamente possuía um claro objetivo: presbíteros poderiam utilizar a persuasão inerente à música para encorajar e edificar suas congregações. Esta crença era tão presente em Lutero, a ponto de ele preconizar que os sermões poderiam ocorrer por intermédio da música, particularmente quando esta fosse combinada com um texto sagrado. Desta forma, a composição tornar - se-ia um "Sermão sonoro."[16] E ainda, observa-se que é correta a afirmação de Bartel, quando diz:

> "A tradição da *Musica Poetica* não quis estabelecer uma nova ordem musical, como ocorreu na Itália através da *seconda prattica*, mas fundiu conceitos do *trivium* e do *quadrivium*, definições matemáticas e lingüísticas da música obtendo uma ordem que servisse às necessidades específicas da prática litúrgica luterana, onde grande ênfase era dada ao envolvimento congregacional, que era realizado inicialmente na musicalização feita através dos muitos corais luteranos."[17] "Tradução do autor".

Nesse contexto social, ninguém mais qualificado para por em prática este projeto que fundia teologia, educação e música do que a figura do *Kantor*. Do ponto de

---

[16] Bartel, *op. cit.* p. 8.

[17] *Ibid*, p. 74. *"The musica poetica tradition did not attempt to establish a new musical order, as did the Italian seconda pratica, but rather fused quadrivial and trivial, mathematical and linguistic definitions and concepts of music into a musical order which served specific Lutheran needs. Through the introduction of Lutheran liturgical practices, greater emphasis was placed on congregational involvement, which was realized musically primarily through the many Lutheran chorales".*

vista profissional, esta pessoa gozava de um razoável prestígio e, de forma geral, era exigida uma formação superior para que alguém pudesse ser nomeado enquanto tal, fato que tornava obrigatório um elevado conhecimento das disciplinas que este *Kantor* teria a dever de ministrar.

Do ponto de vista social, a atuação do *Kantor* ocorria com crianças a partir dos dez anos de idade, fase em que ainda seria possível amalgamar a formação intelectual dos educandos que estavam sob sua responsabilidade, ao mesmo tempo em que provia todos os citadinos com uma música sacra que tivesse um relativo impacto psicológico sobre os mesmos. Tal impacto seria obtido justamente na busca de um reforço, mediante relações de altura, articulação e timbre, de tal forma que todo o discurso poético do texto tivesse uma forte sustentação musical, assumindo esta um verdadeiro caráter mimético, no qual o ato composicional não seria o resultado de inspiração ou qualquer tipo de experiência subjetiva, mas baseada em um conhecimento adquirido, e isto novamente leva ao encontro de todo o ideal da doutrina dos afetos e da visualização luterana da educação da congregação através da música.

A participação do *Kantor* para a edificação do repertório, como também de tratados de época do período dito barroco na Alemanha, foi tão importante, que grandes obras teóricas são fruto de pessoas que possuíram esta posição. Entre estes importantes nomes pode-se citar Johann Georg Ahle (1651 -1706), que apresenta suas figuras de retórica musical no livro *Sommer-Gespräche* e Johann Nikolaus Forkel (1749 -

1818), com seu livro *Allgemeine Litteratur der Musik.*[18] Fato curioso que liga estes dois nomes a Johann Sebastian Bach é que este sucedeu ao primeiro no posto de organista na cidade de Müllhausen, e teve no segundo um dos seus principais biógrafos durante o século XIX.

[18] *Ibid*, p. 122 e p. 157.

1.1.4. Breves considerações sobre a atividade musical de Bach incluindo sua atividade enquanto *Kantor* em Leipzig.

Johann Sebastian Bach, nascido em Eisenach no dia 21 de março de 1685, era filho de Johann Ambrosius (1645-1695), o qual tinha a música como profissão. Johann Sebastian Bach demonstrou dons precoces para esta arte, ainda em tenra idade, começando a tocar violino e tendo aulas de órgão com o seu tio Johann Christoph (1645 - 1693). Aos oito anos, entra na escola de latim, e em Arnstadt, lugar para onde se mudou após a morte do pai, estuda Teologia. Em 1700, muda-se para Lüneburg, com o intuito de participar da escola de meninos cantores da Igreja de São Miguel. Estuda, sob a direção do Reitor Büsche, retórica, lógica, latim, grego e teologia luterana. Aos dezessete anos, deixa os estudos nesta escola sem ter tido condições de freqüentar a universidade.

A vida profissional de Bach contabiliza passagens pelas cidades Arnstadt (1703-1707), Mülhausen (1707-1708), Weimar (1708 -1717), Cöthen (1717-1723) e Leipzig (1723-1750). Em Mülhausen, tomará contato com o movimento pietista,[19] o qual terminará por combater, pois, como observa Marcel, este movimento reprova a música porque "ela perturba e amolece as almas e as induz a devaneios perniciosos." [20] Ahle (1651-1706), a quem Bach sucedeu no órgão de Mülhausen, faz o seguinte comentário, e que muito bem ilustra o pensamento te ológico-musical deste movimento:

---

[19] Movimento de exaltação no luteranismo, iniciado na Alemanha no século XVII.

[20] MARCEL, Luc-Andre. **Bach**. Tradução por: Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 36. Tradução de: Bach.

"Pelo fato de que não devemos nos surpreender com a quantidade de teólogos que, zelosamente, são contrários a presente forma dos concertos. Isto diz respeito ao que encontramos nas reflexões de D. Spencer, *Pia Desideria*, que as coloraturas feitas pelos músicos de câmera e introduzidas na igreja, ou ainda mais aos *castrati* italianos, tiram a gravidade e devoção, muitas vezes causando um temporal no espírito e adulterando o precioso ouro da seriedade, da verdade divina. Como diria D. Dannhauer a respeito: abstenham-se dos supostos rouxinóis que deleitam seus ouvidos e cantam mais inflados de ambição do que de notas! - como vemos no crescente novo estilo italiano ridículo e no canto da sereia que não aspira ao coração espiritual, mas aos prazeres voluptuosos (...) porque não somente o aprendiz de Deus notou aqui, também muitos mais nomeiam o atual *stylus luxurians* como carnais, voluptuosos, por demais coloridos e entorpecentes, a qual (a música) enraivece a todos os que a compreendem, e confunde os simples, e claramente não agradam a Deus nem edificam a congregação; Portanto, eles não desejam tolerar isto nas igrejas também."[21] "Tradução do autor"

Em Weimar, Johann Sebastian Bach assume o posto de organista. A corte ducal estava sob a responsabilidade de Wilhelm Ernst, um duque que, segundo Geiringer, "era um fervoroso e profundamente luterano, que apreciava música como um importante meio de glorificação do Senhor."[22] Aqui ele desenvolve atividades como compositor, sobretudo para o órgão, e violinista da orquestra a serviço do duque. Fato importante neste período é sua nomeação, em 1714, para o posto de *Konzertmeister* com a obrigação de compor e executar uma nova cantata por mês. Segundo o *Guide de la Musique Sacrée*

[21] Butt, *op. cit.*, p. 138-139. *"Therefore one must not wonder that numerous theologians who are so zealously against the present manner of concerting. It is about that which one of them speaks in his reflections on D. Spencer's Pia Desideria, that the coloratura-making chamber musicians introduced into the church, on rather the Italian capon-laughter, take away from the gravity and the devotion, often throw the temporal in with the spiritual and adulterate the precious gold of serious, Godly truth. Says D. Dannhauer in one place: away with the supposed nightingales who gladly hear themselves and sing to themselves (and not "Gloria in excelsis Deo"), who fly more in ambition than in notes! Away with the new ridiculous Italians leaps and siren songs that aim not at the spiritual heart but at voluptuos worldly pleasures! (...) Because not only the learned men of God noted here but also many more name the present stylus luxurians a fleshly, voluptuos, far too colorful and muddled music, that angers those who understand and troubles the simple, and indeed neither pleases God nor edifies the congregation; thus they do not wish to tolerate this at all in church either".*

[22] GEIRINGER, Karl. **Bach**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. p. 46.

et Chorale Profane l'age Baroque, "das 33 cantatas que ele deve ter composto, somente 18 chegaram ao nosso conhecimento." [23]

O período em que Bach permanece em Cöthen é marcado pela composição dos seis Concertos de Brandeburgo e na primeira coleção do Cravo Bem Temperado. Quanto à sua produção de música vocal, somente uma obra é conhecida, provavelmente pelo fato de o príncipe Leopoldo, em consonância com os princípios calvinistas, "somente permitir a execução de cantatas duas vezes por ano: no dia do seu aniversário e no dia de ano novo." [24]

Leipzig, local onde Bach assume formalmente as atividades de *Kantor* em 31 de maio de 1723, será palco de um dos períodos mais profícuos em sua atividade enquanto compositor de música vocal: foram escritos cinco ciclos de cantatas para todos os domingos e dias de festa do ano litúrgico que totalizaram cerca de 300 obras, das quais um terço está perdido. As únicas exceções conhecidas para esta extenuante atividade composicional eram "Os Últimos Três Domingos do Advento e os Cinco Domingos da Quaresma."[25] Também são composições deste período as duas Paixões Segundo São Mateus e São João, o *Magnificat*, Oratórios da Ascensão e de Natal e quatro Missas.

---

[23] LEMAÎTRE, Edmond (direção). **Guide de la musique sacrée et chorale profane l'age baroque** . France: Librarie Fayard, 1992. p. 26. "*Sur les trente-trois oeuvres qu'il dut composer, seules dix-huit nous sont parvenue*".

[24] *Ibid.* p. 26. "*(...) ne permettait l'exécucion de cantates que deux fois par na: le jour de son anniversaire et au Nouvel Na.*"

[25] Geiringer, *op. cit.*, 1991, p. 75.

A atividade musical de Bach era desenvolvida principalmente nas Igrejas de São Tomás e São Nicolau, onde ele mesmo dirigia a execução. Nas outras três igrejas, o dever de dirigir a música era confiado a um aluno mais antigo, algo semelhante à atividade de um subgerente. Destes templos, Geiringer informa que a preferência do compositor recaía sobre o de São Tomás, visto que "o órgão havia sido recentemente reparado e o próprio edifício remodelado (...). O diretor musical estava especialmente satisfeito com as galerias, que acomodavam de maneira conveniente coros duplos. Além do grande órgão, havia um pequeno instrumento colocado acima da parede do altar que Bach gostava de usar para efeitos especiais, como a execução de um *cantus firmus.*"[26]

A obra vocal de Johann Sebastian Bach, composta no período em que esteve em Leipzig, não apresenta uma regularidade quanto à sua criação, como observa o *Guide de La Musique Sacrée*:

> "Ele constituiu seu repertório em princípio de 1723 a 1729. Mas ele o elabora de forma irregular: 37 obras ao primeiro ano, 52 durante o segundo e 29 no terceiro. A partir de 1727 ele diminui sua atividade: somente 13 peças novas nasceram entre dezembro de 1726 e julho de 1729. Enfim, ele produziu ainda quatorze obras entre 1729 e 1735. Esta última data faz marcar o fim da produção de cantatas originais. Em seguida ele não fez mais do que remodelar as peças anteriormente compostas. Malgrado seu furor composicional, seu *corpus* não foi suficiente para alimentar musicalmente aproximadamente 1600 domingos e festas que ele trabalhou entre junho de 1723 e Julho de 1750. Assim, perto de 80 obras criadas em Leipzig conheceram pelo menos duas execuções.

---

[26] *Ibid.* p. 74.

> Assim ele ré-elaborou, parodiou e ré-instrumentou a maioria das cantatas escritas anteriormente. Ele fez uso igualmente de composições de seus familiares. Sabemos que em 1726 ele utilizou pelo menos 17 cantatas de seu primo Johann Ludwig Bach [1677-1731]. Também consumiu igualmente obras de Telemann [1681-1767]."[27] "Tradução do autor"

A obra vocal do período de Leipzig não possui uma unidade no que tange ao efetivo tratamento do texto, instrumentação e uso de solistas: encontram-se cantatas como a Cantata *Ich habe genug,* BWV 82, que faz uso de um baixo solista, até exemplos como o da Cantata *Nun ist das Heil und die Kraft* ("Eis aqui a Salvação e o Poder"), BWV 50, que necessita de um coro duplo para a sua execução. Algumas cantatas necessitam de quase quarenta minutos de música divididos em quatorze números, como é o caso da BWV 75. Outras não duram mais de quinze minutos, divididos em seis números, como é o caso da BWV 48.

A preocupação com o nível de performance que estava ao alcance de Bach em Leipzig sempre foi constante, a ponto de uma de suas correspondências mais conhecidas fazer menção, justamente, aos cantores e instrumentistas à disposição, bem como ao grupo necessário para executá-lo:

---

[27] *Guide de la musique sacrée et chorale profane l'age baroque, op. cit,.* p. 26. *"Il constitua d'abord son répertoire de 1723 a 1729. Mais il l'élabora de façon irréguliere: 37 oeuvres la primière a nnée, 52 la seconde, 29 la troisième. A partir de 1727 il ralentit son activité: seules 13 pieces nouvelles naquirent entre décembre 1726 et juillet 1729. Enfin, il produisit encore quatorze oeuvres entre 1729 et 1735. Cette dernière date semble marquer la fin de la production de cantates originales. Par la suite il ne fit que remodeler des pièces conçues antériurement. Malgré son acharnement au travail, son corpus ne sufit pas à alimenter en musique les quelque 1600 dimanche ou fêtes qu'il vécut de juin 1723 à juillet 1750. Aussi près de 80 oeuvres créés à Leipzig connurent au moins deux exécutions. De plus il retravailla, parodia, réinstrumenta la plupart des cantates écrites auparavant. Il fit également appel à des compositions de sés confrères. On sait qu'en 1726 il utilisa au minimum 17 cantates de son cousin Johann Ludwig Bach. Il fit également consommation d'oeuvres de Telemann [1681 -1767]".*

"Para música de igreja bem provida são necessários vocalistas e instrumentistas. Nesta cidade, os vocalistas são fornecidos pelos alunos da fundação vinculada à Igreja de São Tomás e são de quatro classes: sopranos, contraltos, tenores e baixos. Para que os coros interpretem dignamente a música de igreja (...) os vocalistas devem dividir-se em duas classes: concertistas [para os solos] e ripienistas [para o coro] (...) Os instrumentistas também estão divididos em diferentes grupos, a saber: violinistas, oboístas, flautistas, trompetistas e percussionistas. *N.B* Os violinistas incluem também os executantes de viola, violoncelo e contrabaixo".

"A cada coro devem pertencer, pelo menos, três sopranos, três contraltos, três tenores e outros tantos baixos, de modo que, se uma pessoa está impossibilitada de cantar (o que acontece com freqüência e, sobretudo nesta época do ano, como pode ser provado pelas prescrições do *medicus* enviadas à farmácia), um moteto que requeira coro duplo poderá, pelo menos, ser interpretado. *N.B.* Quanto melhor seria se tivéssemos organizados de modo a ter quatro cantores disponíveis para cada parte, consistindo assim cada coro em dezesseis pessoas! Por conseguinte, o número daqueles que têm de entender de música é de trinta e seis pessoas."

"A música instrumental consiste nos seguintes executantes: dois ou mesmo três primeiros violinos, dois ou três segundos violinos, duas violas, dois cellos e um contrabaixo. Dois ou três oboés, segundo a necessidade, um ou dois fagotes, três trompetes e um tímpano. *N.B.* como a música de igreja é freqüentemente composta com flautas (seja flauta doce ou transversa) pelo menos duas pessoas são necessárias para elas; tudo somado, portanto, vinte instrumentistas."[28]

Joh. Seb. Bach
Director Musices

Leipzig, 23 de agosto de 1730.

[28] Geiringer, *op. cit*, p. 81.

A ênfase que Bach dava aos aspectos de qualidade na interpretação musical pode ser sentida até na forma como ele se dirigia aos seus superiores do conselho municipal de Leipzig: em vez de assinar a carta enquanto *Kantor*, ele prefere a denominação de *Director Musices*.

É importante observar que sua atividade, composição e execução musicais não eram absolutamente entidades autônomas. Primeiramente, pode-se deduzir esta informação com base no fato de que ambas estavam na maioria das vezes sob sua responsabilidade e, para colaborar ainda mais com isto, pode -se citar o que Bach escreveu no autógrafo na página-título das Invenções e Sinfonias, em 1723, que diz "a todos que pretendem aprender é mostrado um claro caminho: não somente ter boas *inventiones*, mas também desenvolvê-las bem e acima de tudo, obter um estilo *cantabile* de execução."[29]

Assim, pode-se preconizar a primazia de se observar o tamanho das formações instrumental e vocal descritas por Bach, tomando-se por base o fato de que ele mesmo dirigiu as apresentações de suas peças e tinha a clareza de estar executando música dentro de um contexto devocional e imediatista, ao contrário dos compositores do século XIX, que tinham uma postura idealista, apontando sua composição para o futu ro e não para uma efetiva execução.

---

[29] Butt. *op.cit.* p. 9. *"Those eager to learn are shown a clear way (...) not only of having good inventiones but also developing these well, and, above all, of arriving at a cantabile style of playing".*

A cultura geral de Bach, apesar da ausência de uma formação universitária, torna-se mais poderosa na medida em que se pode vislumbrar nele certa inter-relação entre seus conhecimentos musicais, retóricos e de línguas. Certamente, é ilustrativo o fato quando, em 1737, atacado em seus "excessos" pelo musicólogo Johann Adolph Scheibe (1708-1776), teve sua defesa feita por meio do amigo Johann Abraham Birnbaum, professor de retórica em Leipzig e compositor. Harnoncourt cita o seguinte texto de Birnbaum, falando de Bach: "(...) ele conhece tão profundamente os aspectos e regras que têm em comum a obra musical com a arte da retórica, que não só o ouvimos com grande prazer quando emite as suas profundas opiniões a respeito das similaritudes e concordâncias das duas artes, como também admiramos a hábil aplicação que faz das mesmas em suas obras."[30]

Vê-se desta forma que Johann Sebastian Bach foi um homem em sintonia com o seu tempo, com a sua religião e que sintetizou tudo isto de forma marcante e unificada em sua música, de tal forma que o texto e a teologia estivessem em perfeita harmonia e isto muito bem está ilustrado no seguinte texto de Marcel:

> "Mas já aparece uma preocupação que distingue Bach dos seus mestres: a de se inspirar tanto no texto coral quanto na melodia. Ele vai, de certa forma, retirar do poema sua cifra musical. Quanto maior a identificação entre poema e música for pura, mais ele preparará os fiéis para penetrar no sentido interno do coral que vão

[30] HARNOCOURT, Nikolaus. **O Diálogo Musical.** Tradução por: Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. p. 44. Tradução de: Der musicalische Dialog.

> cantar. Foi isso que o induziu bem cedo a encontrar motivos que se identifiquem com tal sentimento, tal acontecimento ou tal pessoa. Motivos que seriam a chave da obra. O perigo é evidente: reduzir a música a insípidas funções descritivas. Ora, por mais minucioso que seja o realismo desses motivos, seu sentido literário sempre é valorizado. Assim a música tende a ser não uma imitação, mas uma equivalência do texto. Essa transmutação é importante, porque ela salvaguarda a pureza de Bach e encontra nessa bela solução para essas relações muitas vezes ambíguas entre a música e a literatura. É preciso que a música seja, com os seus próprios meios, o que o poema é com os seus. Um não deve forçar a autonomia do outro. Cada vez que compuser com um texto propício à utilização dessa simbologia musical, Bach não deixará de ceder a isso."[31]

Johann Sebastian Bach não deixou nenhum tratado ou outra forma qualquer de obra teórica. Somente pode-se interpretar o seu pensamento musical valendo-se de suas obras, mas, efetivamente, ele transcende em muito o espaço temporal da sua vida.

A afirmação presente no parágrafo anterior parte do seguinte pressuposto: de um lado, podem-se encontrar elementos em sua obra que remetem a visualização da música enquanto elemento doutrinário, ao mesmo tempo em que lança mão de inextricáveis formulações matemáticas em suas composições, fatos que poderiam ser muito bem aceitos durante a Idade Média e o Renascimento. Do outro lado, encontramos um compositor preocupado em melhorar suas composições, de mod o a garantir o triunfo da forma, ao mesmo tempo em que retira do intérprete a liberdade de

---

[31] Marcel, *op. cit.* p. 40.

ornamentação, o que elimina a distância entre obra e execução. Esta preocupação com a forma esteve presente em compositores de gerações posteriores, e seria uma das características da música do período clássico.

1.2. O *Magnificat*: Texto e Evolução

A base textual do *Magnificat* é encontrada no Evangelho segundo São Lucas, capítulo 1, versículos de 46 a 55 e diz o seguinte:

	TEXTO ORIGINAL		TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS
I.	*Magnificat anima mea Dominum*	I.	Minha alma engrandece ao Senhor
II.	*Et exultavit spiritus meus in Deo Salutari meo*	II.	Rejubila meu Espírito em Deus, meu Salvador.
III.	*Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent*	III.	Porque olhou para a humildade de sua serva. Eis que agora me chamarão de bem aventurada
IV.	*Omnes generationes*	IV.	Todas as gerações
V.	*Quia fecit mihi magna qui potens est, et Sanctum nomen eius*	V.	Porque grandes coisas fez em mim o Todo-Poderoso cujo nome é Santo
VI.	*Et Misericordia eius progenie in progenies timentibus eum*	VI.	Sua misericórdia passa de geração em geração para os que o temem
VII.	*Fecit potentiam in bracchio suo dispersit superbos mente cordis sui.*	VII.	Mostrou o poder de seu braço e dispersou os que se orgulharam em seus planos
VIII.	*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*	VIII.	Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes
IX.	*Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes*	IX.	Encheu de bens os famintos e aos ricos despediu de mãos vazias.
X.	*Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae*	X.	Acolheu Israel, seu servo, lembrando-se de sua misericórdia.
XI.	*Sicut locutus est ad Patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.*	XI.	Segundo o que prometera a nossos pais, em favor de Abraão e de sua descendência, para sempre.

A finalização do cântico, costumeiramente, é feita com o uso da Doxologia Parva[1] ("Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, como era desde o princípio e para todo o sempre, Amém").

No serviço católico, O *Magnificat* era utilizado, como parte do ofício divino, que são serviços diários divididos em oito momentos, especificamente durante as vésperas, que é o sétimo serviço e acontecia ao anoitecer, às 18h. As vésperas começavam com o versículo e responsório *Deus in adjutorium*, seguido de cinco salmos (escolhidos conforme o dia ou festa), *capitulum* (pequena leitura), hino responsorial, *Magnificat*, orações e, finalizando, o *Benedicamus Domino* (benção final). Esta forma estabeleceu -se por volta do século VI. Provavelmente nesta época, o *Magnificat* era executado por meio da alternância dos coros em um dos oito modos litúrgicos.

Nos séculos XV e XVI, observa-se a alternância entre o emprego da polifonia e de versos cantados monofonicamente sobre um cantochão, que poderiam ser acompanhados pelo órgão. Do ponto de vista de tratamento do texto, a divisão em seções era feita em concordância com a estrutura dos versos.

No serviço luterano, o *Magnificat* recebeu uma tradução para o alemão, *Meine Seele Erhebert Den Herren* e deveria ser cantada durante as vésperas, nos dias de

[1] Este termo, também denominado Doxologia curta, está em oposição à chamada Doxologia Magna, que é o Glória do ordinário da missa católica. O costume de finalizar com um salmo, ou outro cântico qualquer da missa com uso da Doxologia foi adotado no século IV.

sábado e domingo. Já a versão em latim, tinha seu uso autorizado pelas autoridades de Leipzig durante as festividades de Páscoa, Pentecostes e Natal.

Provavelmente, pela presença intensa em todos os momentos da vida cristã, são significativos, do ponto de vista quantitativo, os exemplos de *Magnificat* na literatura musical: Dufay [1398-1474] escreveu 5, Victoria [1548-1611], 18, Palestrina [1525 ou 26-1594], 30 e Lassus [1530 ou 1532-1594], cerca de 100[2]. Ainda, segundo o Dicionário Grove, à parte do ordinário, o *Magnificat* foi o texto litúrgico mais trabalhado em formação polifônica entre a metade do século XV e início do século XVII.

Do ponto de vista teológico, este cântico expressa três temas básicos: a compaixão divina por intermédio da pessoa da Virgem Maria (vs. 46-50), o efeito do poder divino no mundo (vs. 51-53), e a lealdade de Deus para com o povo de Israel em curso de salvação. Além disso, Maria, como a personificação de Israel, representa o cumprimento da promessa de Deus feita a Abraão. Assim, mais do que um canto feito por Maria em louvor a Deus, o *Magnificat* representa o centro doutrinário da teologia Cristã reafirmado diariamente.

---

[2] Magnificat. **Dicionário Grove de música**, *op. cit.*, p. 565.

Apesar do exposto no parágrafo anterior, pode-se aferir que, ao contrário dos dias atuais, não existia na igreja luterana, à época de Bach, uma oposição a festas de caráter mariano: no inventário de Johann Philipp Krieger (1649 -1725), que dirigiu os trabalhos musicais da igreja em Weissenfels entre 1684 e 1725, encontra-se uma detalhada descrição das datas do ano litúrgico no qual as vésperas e, portanto, o *Magnificat* como parte das mesmas, deveriam acontecer. Entre estas datas, estão a Festa da Purificação, a Anunciação e a visitação da Virgem.

Unanimidade entre os Dicionários de Música Harvard [3] e Grove[4], e que também está presente no *Guide de la Musique Sacrée*[5], é o apontamento do escrito por Johann Sebastian Bach como o exemplo mais popular de *Magnificat.*

---

[3] RANDEL, Don Michael. **Diccionario Harvard de Musica**. Tradução por: Vicente Prado. México: Editorial Diana, 1984, 559 p. Tradução de: Harvard Concise Dictionary of Music.

[4] *Op. cit.*

[5] *Op. cit.*

1.2.1. O *Magnificat* em Ré Maior, BWV 243.

O *Magnificat* de Johann Sebastian Bach foi composto no Natal de 1723, o primeiro que ele passa em Leipzig enquanto *Kantor* e, originalmente, era executado em Mi bemol Maior. Esta versão inicial contava com mais quatro passagens que fazem menção a esta festa: o coral *Vom Himmel Loch*, após a ária *Et exulsavit spiritus meus;* o coral *Freut euch und jubilaert*, com baixo contínuo *obligato*, que seria executado após a ária *Quia fecit mihi magna;* o *Gloria in excelsis Deo*, a cinco vozes, com a utilização do violino I, oboés e contínuo, que seria executado após o *fecit potentiam* e o duo para soprano, baixo e contínuo *Virga jesse floruit*[6], que seria executado após a ária *Esurientes implevit bonis.*

As interpolações acima descritas não são uma particularidade do *Magnificat* em Mi bemol: podem ser encontradas interpolações desta natureza nos exemplos deste cântico compostos por protestantes como Samuel Scheidt (1587-1654), Johannes Galliculus (início século XVI), Leonhard Schröter [?1532-?1601], H. and M. Praetorius [1560-1629 e 1571-1621, respectivamente], B. Gesius [1555 a 1562 - 1613] e Johann Kuhnau [1660-1722], entre outros. Fato que também se pode fazer menção, segundo Cammarota, é o "de as mesmas terem origem no século XIV no costume vindo de Steiermark (Áustria). Como parte das celebrações natalinas regionais, *lullabies*, ou

[6] Na edição Bärenreiter observa-se uma nota editorial que afirma que o manuscrito deste número está fragmentado, e que para complementar o mesmo, foi utilizado o duo "*Ehre Gott in der Höhe*", da Cantata nº 110.

Kindleinwiegen"[7], que eram uma espécie de auto de Natal, advindas das tradições católicas.

A versão definitiva foi trabalhada entre 1728 e 1731 e, além de não constarem as passagens anteriormente citadas, observou-se, ainda, a substituição das duas flautas doces por dois oboés e o adicionam ento de duas flautas transversais[8]. A mudança de tonalidade, segundo Dürr (1918 -??), "ocorreu em detrimento da melhor adequação dos trompetes à tonalidade de Ré Maior. Também é notório que Bach suavizou a harmonia de algumas passagens, ao mesmo tempo em que fez com que alguns ritmos aumentassem sua tensão. Finalmente, foram acrescentadas algumas mudanças na escrita instrumental, como por exemplo, a transposição de algumas oitavas, sendo isto ocasionado pela mudança da tonalidade."[9]

A seguir, dois pequenos fragmentos retirados do *Quia respexit*, onde é visível o tipo de trabalho de revisão desenvolvido pelo compositor: o primeiro estava presente na versão em Mi bemol e o segundo na versão em Ré.

---

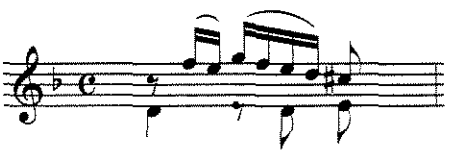
[7] CAMMAROTA, Robert M. **The repertoire of magnificats in Leipzig at the time of J. S. Bach: a study of the manuscript source**. Tese (Doutorado em Filosofia). New York University, New York, 1986. p. 18. "(...) *Has its origins in a 14th-century Catholic custom from the STEIEMARK (Austria). As part of the regional Christmas celebrations, lullabies or Kindleiwiegen*".

[8] *Guide de la Musique Sacrée. op. cit.*, p. 134.

[9] Prefácio do *Magnificat*, Edição Bärenreiter, BA5103, p. 4. "(...) *perhaps out of consideration for the trumpets available... The addition of transverse flutes, the harmony was smoothed out in various passages, the rhythms made more taut. In addition some changes in the instrumental writing and a number of octave transpositions were made necessary by change of key.*"

FIGURA 1

FIGURA 2



Este trabalho de aprimoramento foi uma constante na vida de Bach, segundo Yo Tomita, que diz:

> "Para Bach revisão era parte de sua rotina de trabalho. Em quase todos os manuscritos dele, podem-se encontrar alguns traços de revisões sendo feitas. Elas aparecem de diversas formas, cobrindo diversos aspectos da peça desde a modificação estrutural até os menores detalhes do material musical. Naturalmente, as revisões eram feitas em vários estágios da evolução do seu trabalho, organizados desde o estágio inicial até a última revisão do que pretendia ser a versão definitiva."[10] "Tradução do autor".

A estrutura interna do *Magnificat* de Bach, com relação à divisão do texto, distribuição das partes entre o coro, solistas, duos e trios, como também a

---

[10] TOMITA, Yo. **Through a glass darkly** in *The Musical Times.* London, v. 139, n. 1865. Winter, 1998, p. 37. *"For Bach "revision" was a part of his routine work procedure. In almost all of his manuscripts, one can find some traces of revisions being made. Revisions appear in many different forms, covering diverse aspects of the piece from structural modification to the smallest details of the musical fabric. Naturally, they were made at various stages of his works' development, ranging from the earliest compositional stage to the later revisiting of what was intended to be the definitive version".*

instrumentação do mesmo, não são uma exclusividade deste compositor: ao serem analisados trabalhos de seus contemporâneos em Leipzig por volta de 1720, podem-se encontrar várias similaridades, como o fato dos versos inicial, central e final sempre serem executados pelo coro, ao passo que os demais são confiados a solistas, em número de quatro ou cinco, duos e/ou trios intercalados, mas que levam em consideração a própria divisão dos versículos bíblicos para a respectiva divisão musical.

A instrumentação do *Magnificat*, com suas duas flautas, dois oboés, três trompetes, tímpano, violinos, violas e contínuo segue uma lógica que pode ser encontrada em todas as suas cantatas sacras de caráter jubiloso, totalizando dezessete.[11] Esta mesma instrumentação também estará presente em obras de vários outros autores da mesma época, como se pode aferir com base na consulta ao catálogo não temático da Breitkopf, entre 1761-1770: dos trinta e quatro exemplos de *Magnificats* ou de *Meine Seele* encontram-se dois exemplos anônimos, um de Telemann, dois de Kuhnau (1660-1722) e um de Graupner (1683-1760), que seguem a mesma tendência.

Observadas as diversas similaridades entre o *Magnificat* de Bach, as suas cantatas, como também as de outros compositores que estiveram a serviço da igreja luterana, em Leipzig, na primeira metade do século XVIII, pode-se concluir que os aspectos relativos ao tratamento do texto, distribuição do mesmo entre o coro e os solistas

---

[11] Para obtenção deste número, nem sempre estarão presentes as flautas.

e a instrumentação têm origem na forma como era concebida a cantata sacra, diferenciando-se da mesma pelo fato de não ser corrente o emprego de recitativos e de árias *da capo*. Provavelmente, a inexistência destes dois últimos itens é decorrente da inapropriação à fluência no fluxo de júbilo emocional representado na canção da Virgem.

O encontro de procedimentos como o do pictori smo, tal qual se encontra na idéia de associar um desenho melódico descendente à palavra *deposuit;* de procedimentos de simbolismo, como a idéia de somente utilizar os trompetes nos números em que o texto trata da grandiosidade e onipresença divinas; um *inventio* jubiloso e radiante, evidente em Bach mediante um claro *elecutio,* no qual todos os afetos são reforçados de maneira sublime, seja pela objetividade de sua escrita, seja por meio de uma busca de articulações que garantam uma performance plena de sutileza e expressividade, são certamente os fatores que fizeram desta música uma das mais executadas obras vocais deste grande mestre, e o mais precioso exemplo de *Magnificat* até então escrito.

2. TRATAMENTO MUSICAL EM RELAÇÃO AO TEXTO

Nesta parte, mostrar-se-á que a maioria das escolhas de Bach no *Magnificat* em Ré Maior, do ponto de vista musical, estavam relacionadas com a necessidade de reforçar idéias contidas no texto, o que revela uma tend ência ao *word-painting* ou pictorismo, com o uso de estruturas que podem muito bem estar associadas a uma busca de relações simbólicas no uso de recursos intervalares, de desenhos melódicos, de textura musical e da palheta timbrística.

Inicialmente, precisam-se definir os termos *word-painting* e figuras retórico-musicais e, para tanto, utilizou-se do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, onde se pode contemplar o seguinte:

> "O uso de sinais musicais em uma obra com um texto real ou subentendido para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase. (...) O termo geralmente é mais aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa em algum sentido explorar a técnica. *Word-painting* é freqüentemente diferenciado de *mood-* ou *tone-painting*, que está preocupado com a representação musical do afeto mais geral ou outros mundos de uma obra, embora as categorias não estejam sempre claras: uma ária de Bach ou uma canção de Schubert, por exemplo, podem tomar um motivo melódico ou de acompanhamento gerado pelo *word-painting* e basear o material musical completo nele para expressar o afeto dominante ou imagem do texto."[1]

---

[1] *Word-painting*. CARTER, Tim (1954- ??). In **The new Grove dictionary of music and musicians**, *op. cit.*, v. 27, p. 563. "*The use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase (...) The term is more usually applied to vocal music, although a programmatic instrumental piece might in some sense exploit the technique. Word- painting is often distinguished from mood- or tone-painting, which is concerned with the musical representation of work's broader emotional or other worlds, although the categories are not clear: a Bach aria or a Schubert song, for example, can take a melodic or*

> "Figuras Musicais: A mais complexa e sistemática transformação de conceitos retóricos em equivalentes musicais originados no *decoratio* da teoria retórica. Na oratória cada locutor confia no seu domínio das regras e técnicas do *decoratio* a fim de embelezar suas idéias com a imagem retórica e infundir seu discurso com paixão e linguagem. O meio para este fim foi o vasto conceito de figuras de discurso."[2]

Com base nestas definições, observa-se que os conceitos estão, de determinada forma, entrelaçados. Todavia, sempre se poderá ressaltar que na música vocal do período barroco, o pictorismo tende a ser uma figura de retórica, mas nem toda figura de retórica pode ser considerada como pictórica, já que muitas vezes a intenção do compositor estaria mais relacionada com o afeto do texto, com a ênfase que pretendia dar ao discurso, ou com a vontade/necessidade de ornamentar uma passagem musical.

A partir deste momento, será analisado cada um dos doze movimentos do *Magnificat* e serão localizados eventos que se possam encaixar nas definições supracitadas e, sempre que possível, serão classificados os mesmos em consonância com os principais métodos de retórica musical correntes no período barroco.

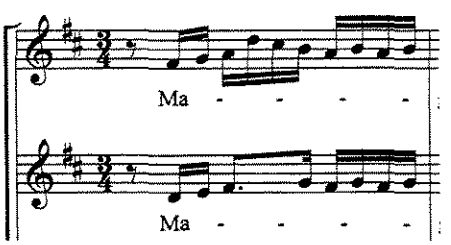
---

accompanimental motif generated by word -painting and base the entire musical material on it so as to express the dominant affection or image of the text".

[2] *Ibid.*, v. 21, p. 263. *"Musical Figures - The most complex and systematic transformation of rhetorical concepts into musical equivalents originates in the decoratio of rhetorical theory. In oratory every speaker relied on his command of the rules and techniques of the decoratio in order to embellish his ideas with rhetorical imagery and to infuse his speech with passione language. The means to this end was the broad concept of figures of speech".*

2.1. Movimento I

FIGURA 3. Movimento I, *Magnificat*, compasso 31.



O intenso trabalho vocal que se desenvolve a partir deste compasso terá como base a palavra *Magnificat*, que significa enaltecer, louvar. Observa-se um trabalho contínuo com o emprego de semicolcheias, prioritariamente. No compasso seguinte, verifica-se a aparição de um *noema* (figura 4), que é um episódio homofônico e, contrastando com a estrutura polifônica, proporciona maior ênfase e significância ao texto associado. Ainda, como forma de reforçar esta mesma palavra, observa-se, no compasso 34, a repetição do mesmo *noema* em um registro mais alto (figura 5). Esta repetição pode ser compreendida como a utilização da figura de retórica chamada *climax*, que Gottsched (1700-1766) define como uma figura que progride de uma expressão fraca para uma mais forte[3]. Ainda poderá ser observado, nos compassos 35 e 36, um movimento paralelo ent re

[3] Bartel, *op. cit.*, p. 222. "*When one progresses stepwise from a wea k expression to a stronger one*".

o contralto e o tenor e entre o soprano I e o soprano II, que também pode ser entendido como a utilização da figura de retórica denominada *gradatio* .

FIGURA 4. Movimento I, *Magnificat*, compasso 32, *noema*.

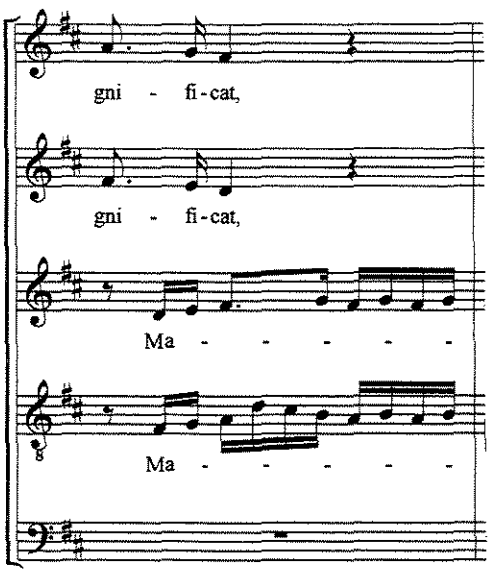
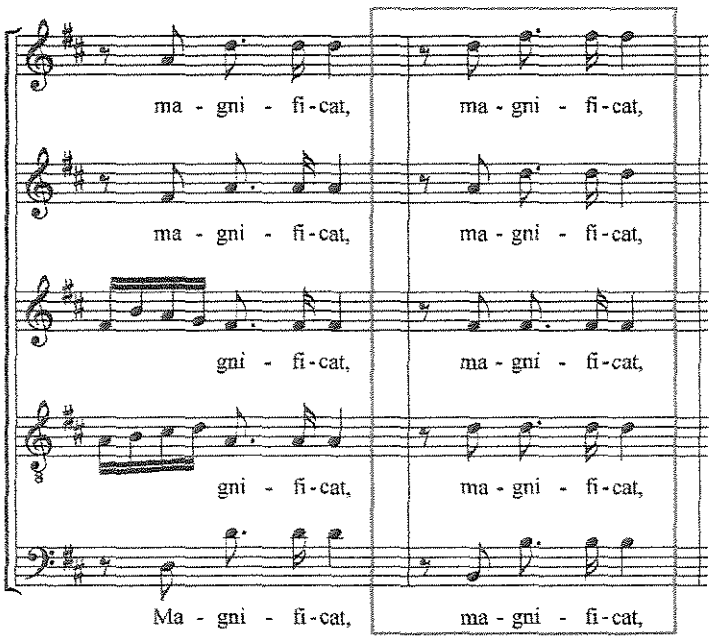


FIGURA 5. Movimento I, *Magnificat*, compasso 33-34, *climax*.

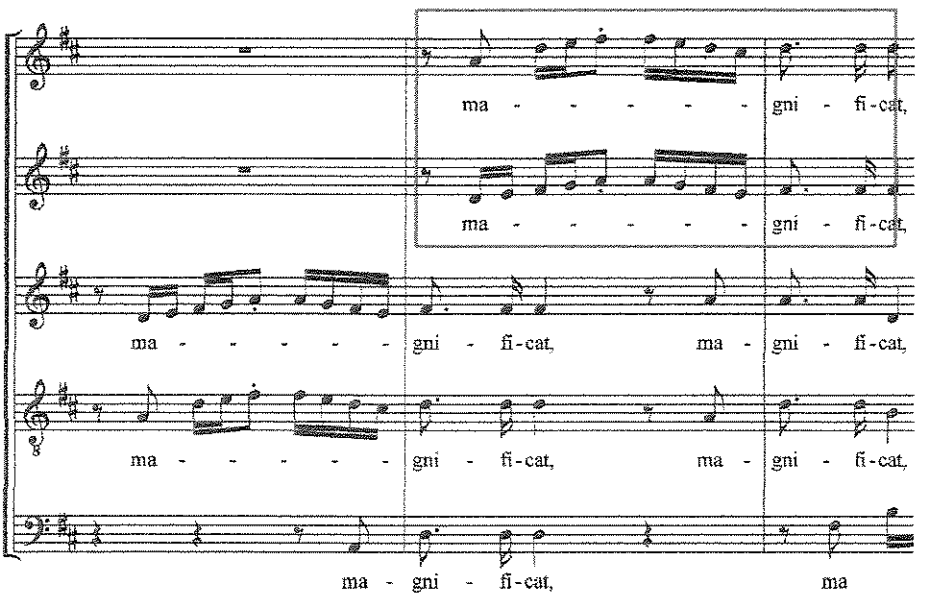


A partir do compasso 54, as principais figuras de retórica expostas no parágrafo anterior são retomadas, fato que se entende como a ocorrência da figura de retórica denominada *epanalepsis* ou *resumtio*, que Walther (1684-1748) assim define:

> "A *epanalepsis* ou *resumtio*, vem de *epanalambano*, *repeto*, e é uma figura retórica através da qual uma ou mais palavras que iniciam uma frase ou passagem também são repetidas ao final da mesma frase ou passagem."[4] "Tradução do autor"

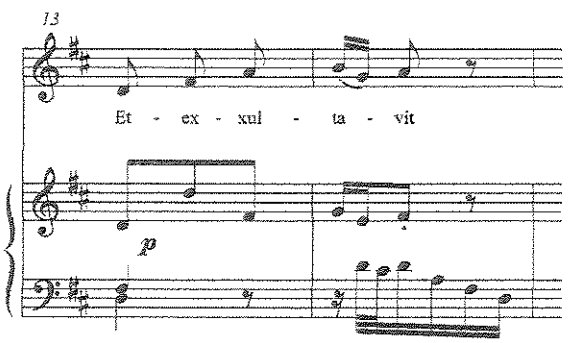
[4] Bartel, *op. cit.*, p. 258. "*The epanalepsis or resumtio, from epanalambano, repeto, is a rhetorical figure through which one or more words which began a phrase or passage are also repeated at the end of the same phrase or passage*" .

FIGURA 6. Movimento I, *Magnificat*, compasso 35-37, *gradatio*.



2.2. Movimento II

FIGURA 7. Movimento II, *Et exultavit*, compasso 13-14, *anabasis*.



Neste exemplo retirado da ária para soprano, toda vez que o texto fala *et exultavit*, que em português pode significar rejubilar, exultar, elevar, glorificar, Bach utiliza um desenho melódico iniciado por um arpejo ascendente maior, aludindo à idéia de elevação contida no texto. Este tipo de desenho pode ser compreendido, neste contexto específico, como o emprego da figura de retórica denominada *anabasis*, que Kirsher[5] assim define:

> "A *anabasis* ou *ascensio* é uma passagem musical através da qual nós expressamos exaltação, ascensão e pensamentos eminentes, exemplificados [na obra de] Morales *Ascendus Christus in altum.*"[6]
> "Tradução do autor"

A utilização da *anabasis* torna-se cada vez mais proeminente quando se observa que todo o segundo movimento está baseado neste desenho, seja ele apresentado "*in natura*", como aparece nos compassos 1 e 81 do primeiro violino ou pelo soprano nos compassos 13, 21 e 59, seja transposto como acontece nos compassos 7, 25, 31, 53 e 87, ou seja, ainda, por meio da inversão retrogradada e ornamentada com o uso de apojaturas superiores, como acontece nos compassos 2 (figura 8) e 29 do violoncelo e 12 (figura 9), 36, 37, 58, 64, 66 e 70 do primeiro violino. Este fato demonstra a intenção de desenvolver

[5] Kirsher, Athanasius (1601-1680) - Teólogo jesuíta alemão, matemático, teórico musical e historiador. A sua principal obra relacionada às figuras de retórica é *Musurgia Universalis*, editado em Roma no ano de 1650.

[6] Kircher *apud* Bartel, p. 180. *"The anabasis or ascensio is a musical passage through which we express exalted, rising, or elevated and eminent thougths, exemplified in Morale's Ascendus Christus in altum ".*

o *dispositio*[7] com base nesta figura de retórica, o que, por intermédio da memória, tornaria esta idéia de ascensão cada vez mais presente.

FIGURA 8. Movimento II, *Et exultavit*, compasso 2, retrogradação invertida da "*anabasis*".

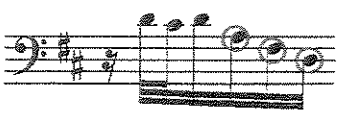
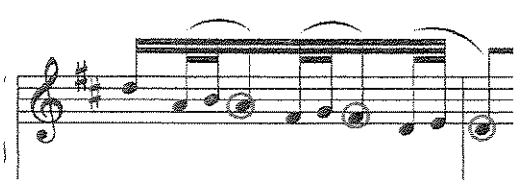


FIGURA 9. Movimento II, *Et exultavit*, compasso 12, retrogradação invertida da *anabasis* com uso de apojaturas.



Do ponto de vista do simbolismo que pode estar presente neste movimento, observa-se que a *anabasis* está construída sobre uma tríade, que segundo Chafe[8], seria o símbolo da Santíssima Trindade, funcionando como uma analogia entre música e teologia. Assim, conforme a antiga tradição hermenêutica, a aparição desta

---

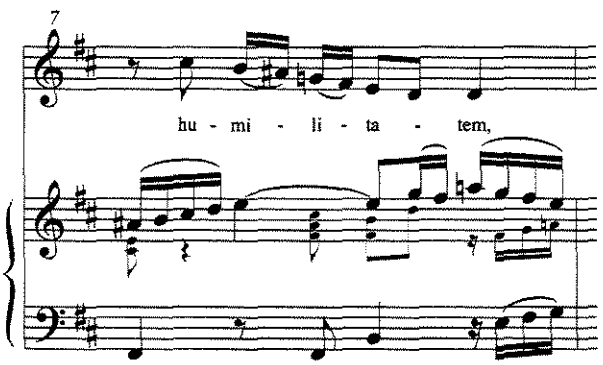
[7] *Dispositio* – pode-se definir o *dispositio* como o esqueleto básico da peça, suas seções maiores e eventos.

[8] Chafe, Eric - **The tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach**, Oxford: University of California Press, 1991. p. 12.

figura de retórica, tal qual ela foi concebida, bastaria para entender a quem se deve exultar: o Deus Pai, o Deus Filho e o Deus em Espírito Santo.

2.3. Movimento III

FIGURA 10. Movimento III, compasso 7, *catabasis*.



Neste exemplo, *humilitatem* pode ser traduzido como humildade – que significa modéstia, submissão – e, novamente, vê-se uma preocupação de que a frase musical tenha um desenho musical descendente. Para reforçar esta idéia, observa-se a utilização da figura de retórica chamada *catabasis*, que novamente Kirsher assim define:

> "A *catabasis* ou *descensus* é uma passagem musical através da qual nós podemos expressar afetos opostos aos da *anabasis*, tais como servidão e humildade, assim como afetos baixos e vis, como em: 'Eu sou, contudo, imensamente humilhada' (Massainus), ou em 'A vida desceu ao inferno' (Massentius)." [9]

[9] Kirsher *apud* Bartel p. 215. "*The catabasis or descensus is a musical passage through which express affections opposite to those anabasis, such as servitude and humility, as well as lowly and base affections, as in: 'I am, however, greatly humbled' (Massanius 1550 -1608), or in "The living have descend into hell* " (Massentius)".

A repetição desta *catabasis* é observada em mais três momentos (c. 8, 12 e 13), em diferentes alturas, e em conformidade com o que afirma Cammarota[10], esta seria uma forma de enfatizar a palavra *humilitatem*, que é uma das palavras-chave deste texto e que, valendo-se desta repetição, teria seu poder afetivo amplificado. Também se pode entender a utilização desta *catabasis*, associada ao texto *humilitatem*, como o emprego da figura de retórica denominada *hypotyposis*, que pode ser descrita como uma vívida representação de imagens encontradas no texto acompanhante. Ainda poder-se-ia observar a repetição da *hypotyposis* como a utilização da figura de retórica chamada *climax* ou *gradatio*, que Walter, em seu Lexicon, afirma ocorrer quando uma passagem musical, com ou sem cadência, é imediatamente repetida várias vezes[11].

O *Quia respexit*, nome genericamente dado a este terceiro movimento, nem sempre obteve o mesmo tratamento, como observa Cammarota:

> "Não é surpresa que de todos os versos do *Magnificat*, 'Quia respexit' foi escolhido pelos três compositores [de Johann Caspar Ferdinand Fisher {c. 1662-1746}, Antonio Gianettini {1648-1721}, e Johann Adolph Scheibe {1708-1776}] para ser musicado como recitativo. Reconhecendo a estrutura retórica do canto, compositores tradicionalmente interpretavam este verso literalmente, musicando-o em estilo dramático. No início do século XVIII, os arranjos de *Magnificats* baseados nas cantatas, muitas vezes significavam arranjos para vozes solistas graves e escuras, com acompanhamento de instrumento *obbligato*, especialmente para alto e oboé (ou oboé d´amore). Por contraste o afeto de júbilo

[10] CAMMAROTA, Robert Michael. **The repertoire of magnificats in Leipzig at the time of J. S. Bach: a study of the manuscript source**. Tese (Doutorado em Filosofia). New York University, New York, 1986.

[11] Walter *apud* Bartel, *op. cit.*, p. 224. "*When a passage with or without a cadence is immediately repeated several times at progressively higher pitches*".

> expressado no primeiro, segundo e quarto versos do Cântico (vs. 46, 47 e 49), com a tristeza representada no 'Quia respexit', o terceiro verso (vs. 48), compositores na verdade enfatizavam a mensagem de júbilo do texto completo do cântico."[12] "Tradução do autor".

Bach, por sua vez, utiliza um caminho que tanto faz uso da versão "dramática", quando lança mão da mesma instrumentação de seus antepassados e reforça, a partir do uso da *catabasis,* a idéia afetiva da humildade, tão cara aos seguidores do Cristianismo. Contudo, a idéia de dar continuidade a uma peça de júbilo também está presente na construção do autor e, para tal, ele, que havia começado este movimento na singela tonalidade de si menor, retoma a tonalidade principal, Ré Maior, no momento em que intenta demonstrar a alegria de Maria ao saber que havia sido a escolhida para a bem - aventurança. Neste momento, encontra-se um novo desenho melódico ascendente que acompanha a palavra *ecce*, o qual pode ser interpretado como a utilização de uma figura de retórica denominada *antithesis, antitheton* ou *contrapositum*, que pode ser obtida mediante a inversão de intervalos ou progressões melódicas e de mudanças de tonalidade. Assim, com base na utilização da *antithesis*, na qual todos os elementos anteriormente citados estão presentes, ter-se-ia uma busca de manutenção do caráter prioritário da peça, que é de júbilo.

---

[12] *Ibid.*, p. 22-23. "*It is not surprising that of all the verses of the Magnificat, 'Quia respexit' was chosen by these three composers [of Johann Caspar Ferdinand Fisher {c. 1662 -1746}, Antonio Gianettin {1648-1721}, and Johann Adolph Scheibe {1708-1776}] to be set in recitative. Recognizing the rhetorical structure of the canticle, composers traditionally interpreted this verse literally, setting it in plaintive style. In early 18 th-century cantata settings of the Magnificat, this often meant a scoring for a lower, darker solo voice and an obbligato instrument, specially for alto and oboe (or oboe d'amore). By contrasting the affect of joy expressed in the first, second, and fourth verses of the canticle (Vs 46,47 and 49), with that of sorrow represented in 'Quia respexit', the third verse (v 48), composers actually emphasized the joyous message of the whole text of the canticle*".

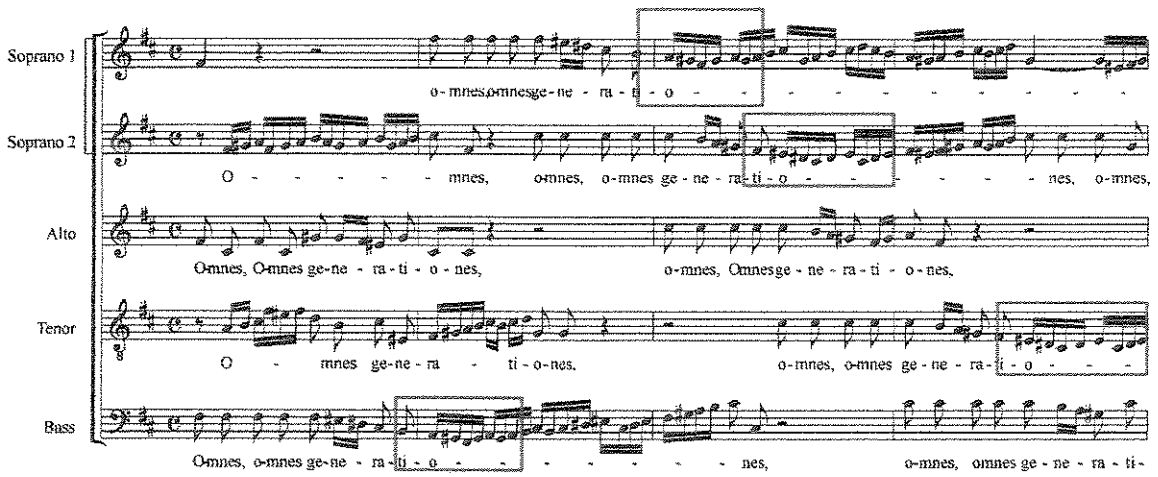
Respeitando a divisão dos versículos da Bíblia, ao mesmo tempo em que altera o tratamento musical para garantir coerência com o novo texto *omnes generationes*, Bach não utiliza uma cadência conclusiva, de forma que o final do terceiro movimento está interligado ao quarto, que é uma fuga. A utilização deste procedimento composicional, desde já, pode ser entendida como uma figura retórico -musical que leva o mesmo nome e Bartel, ao analisar o verbete fuga escrito por Forkel (1749 -1818), dá uma boa imagem do porquê da utilização desta figura de retórica nesta parte do *Magnificat* :

> "Como um gênero independente, a fuga cresce em estatura, ao ponto em que Forkel, que por um lado parece pensar muito pouco nos intricados recursos contrapontísticos, por outro lado descreve a fuga como um gênero musical coroado. Também recebe uma justificativa nova e expressiva: enquanto uma simples linha melódica de uma ária expressa os sentimentos de um indivíduo, as numerosas linhas melódicas independentes de uma fuga expressam um sentimento de uma multidão, sendo portanto ambos uma imagem fiel de um fruto da natureza. Tal como um indivíduo é somente um membro de uma nação, a ária é somente uma parte de uma fuga: uma nação incorpora muitos indivíduos, e uma fuga, muitas árias. É portanto o maior de todos os gêneros, tal como o consenso geral de uma nação inteira ser o maior de todos os sentimentos."[13] "Tradução do autor".

[13] Bartel, *op. cit.*, p. 282. *"As an independent genre, the fugue grows in stature to the point that Forkel, who on the one hand seems to think very little of the intricate contrapunctual devices, on the other hand describes the fugue as the crowing musical genre. It also receives a novel and expressive justification: while a single melodic line of an aria express the sentiments of an individual, the numerous independent melodic lines of a fugue express a sentiment of a multitude, being thereby both a faithful image and a fruit of nature. Just as the individual is only one member of a nation, the aria is only a part of a fugue: a nation incorporates many individuals, and a fugue, many arias. It is therefore the grandest of all genres, just as the general consensus of an entire nation is the grandest of all sentiments"*.

2.4. Movimento IV

FIGURA 11. Movimento IV, *Omnes generationes*, compassos 1-4, *circulatio*.



Assim, o principal elemento de reforço do texto é a textura polifônica, que nesta hora tenta representar a diversidade de gerações ou povos que glorificam a bem-aventurança de Maria. O sujeito da fuga também traz internamente uma interessante coincidência: toda vez que se chega ao "O" de *generationes*, é desenvolvido um trabalho em semicolcheias, como se observa no trecho destacado em vermelho da figura anterior. Este desenho recebe o nome de *circulatio*, sendo uma figura de retórica ornamental, mas, neste contexto, pode contribuir para aumentar a sensação de multidão.

Ainda, duas passagens podem ser destacadas: em primeiro lugar, a construção escalar ascendente, obtida com base no material temático que sustenta o desenvolvimento deste número, conforme se observa nas seguintes figuras:

FIGURA 12. Movimento IV, compassos 5-10.1, *incrementum.*

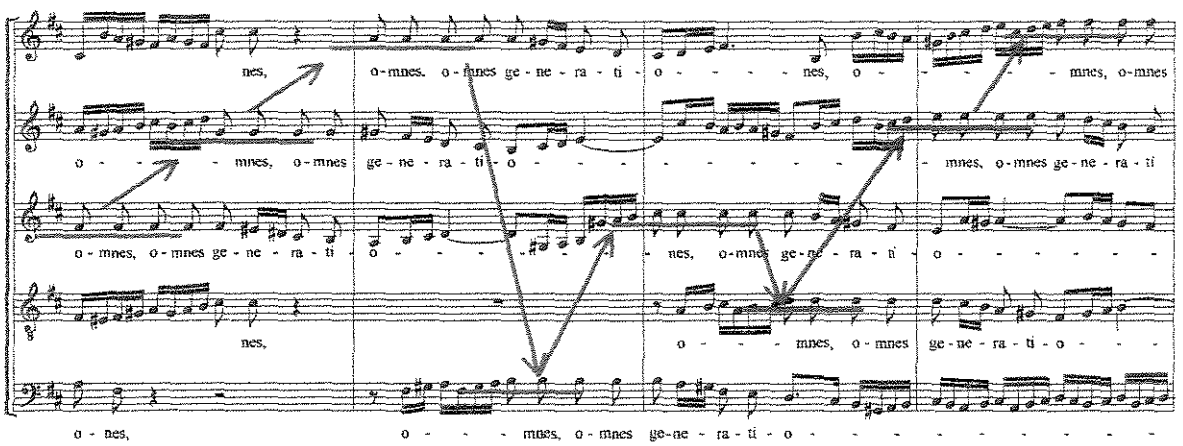
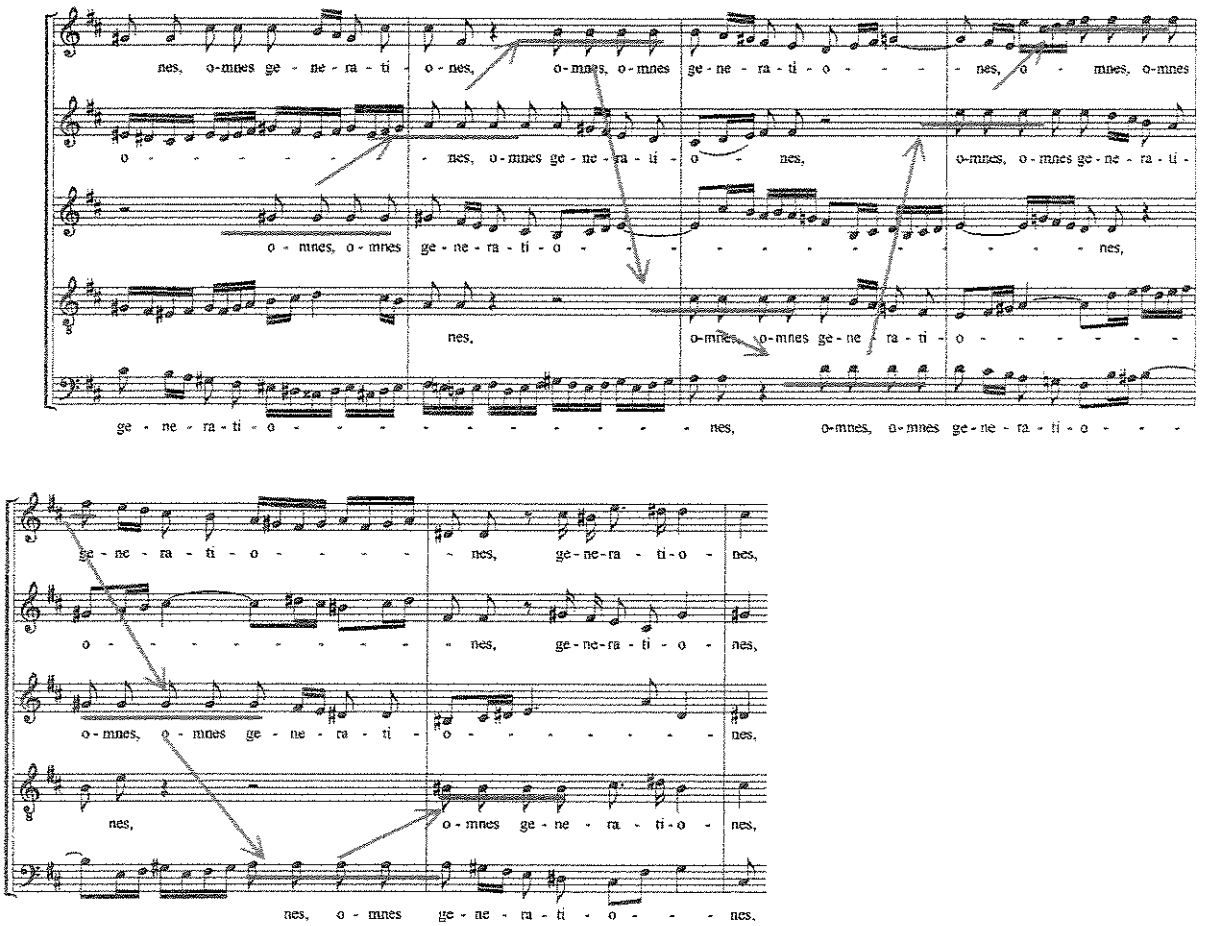


FIGURA 13. Movimento IV, compassos 15.3-21.1, *incrementum*.

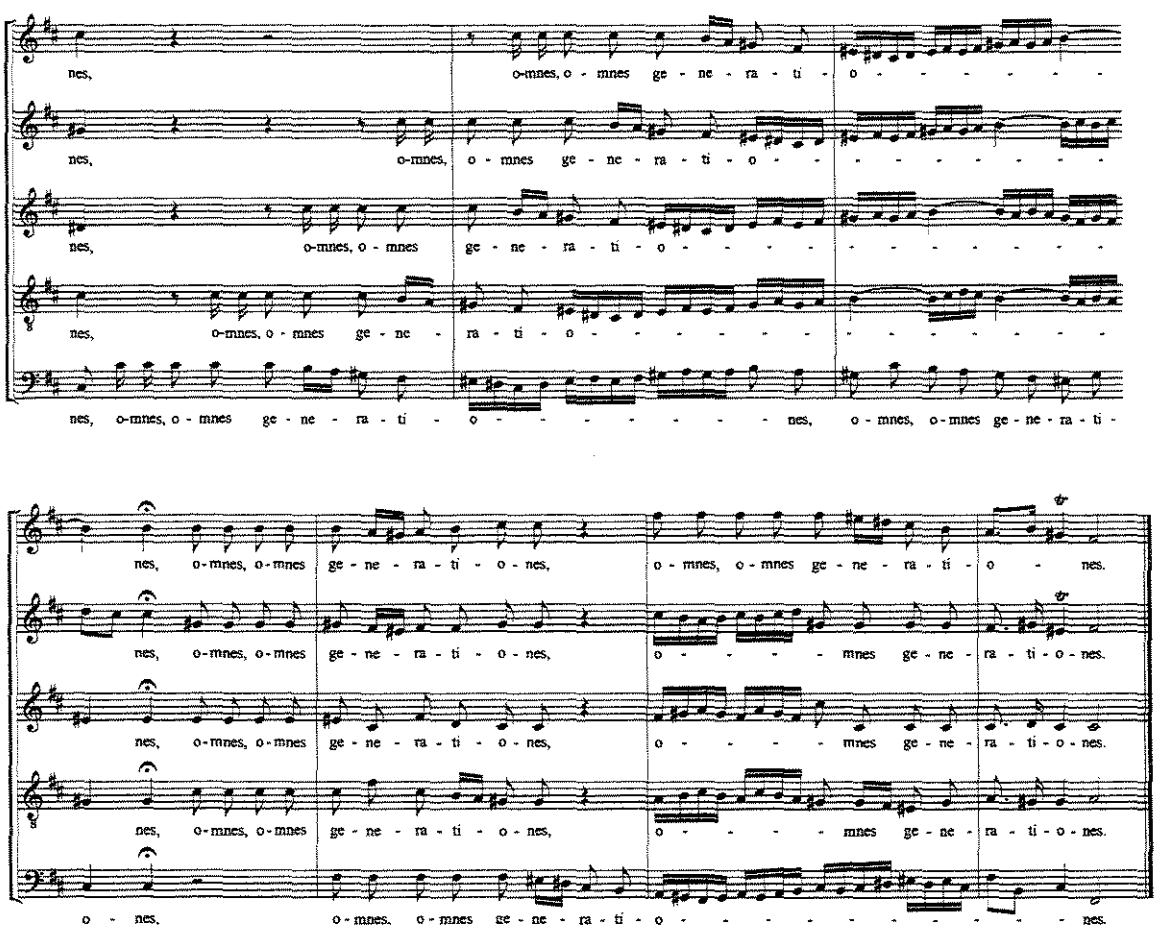


Esta construção pode ser compreendida como a utilização de uma figura de retórica chamada *auxesis* ou *incrementum* – repetições sucessivas de uma passagem musical que ascendem por grau conjunto – e que, segundo Quintiliano (1550-1599), "é uma poderosa forma de amplificação, onde coisas insignificantes tornam-se importantes."[14]

[14] Quintiliano *apud* Bartel, *op. cit.*, p. 210. "*The 'incrementum' is a most powerful form [of amplification]: insignificant things are made to appear important*".

A segunda passagem que merece destaque é que após uma intricada construção contrapontística, que até é concluída com um *stretto*, observa-se a utilização de uma textura homofônica a partir do terceiro tempo do compasso 24, como se pode ver na figura a seguir:

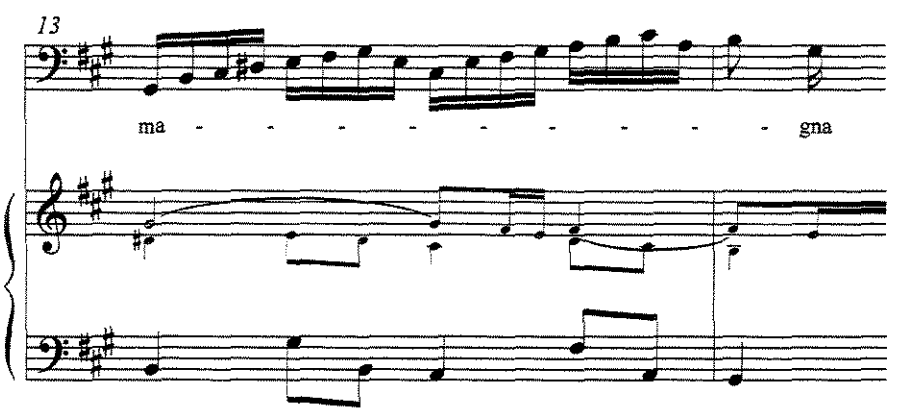
FIGURA 14. Movimento IV, compassos 21 -27, *polyptoton* e *abruptio*.



Neste trecho, encontram-se três figuras de retórica: as sucessivas entradas do sujeito na mesma altura são chamadas de *polyptoton*, a súbita parada no segundo tempo do compasso 24 pode ser denominada *abruptio* e a utilização do final cordal, chama-se *noema*, cujo significado pode aludir simbolicamente ao fato de que todos os povos encontrarão sua redenção em Jesus Cristo e a partir deste momento permanecerão harmonicamente unidos.

2.5. Movimento V

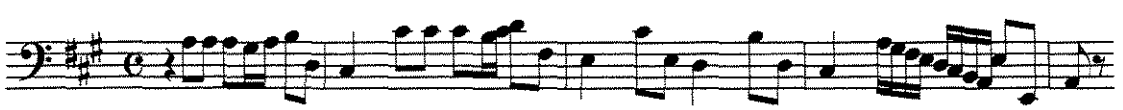
FIGURA 15. Movimento V, *Quia fecit mihi magna*, compasso 15 -16.1, *coloratura*.



A ária para baixo e contínuo alude à magnitude do poder divino. Assim, estas duas palavras são trabalhadas em um majestoso desenho melismático e ainda contam com a grandiosidade do timbre escolhido para expressar o afeto desejado.

Do ponto de vista da utilização das figuras retórico-musicais, algumas situações podem ser destacadas: 1) a utilização de um desenho melódico contínuo no violoncelo; 2) a conformação melódica nas palavras *magna* e *potens* e 3) a retomada, a partir do segundo tempo do compasso 30, do desenho inicial do violoncelo. No primeiro caso (figura 16), estas repetições da linha do baixo podem ser entendidas como a utilização da figura de retórica chamada *anaphora*. No segundo caso, o desenho com o uso de notas de pequena duração sobre as palavras supracitadas pode receber os nomes de *variatio*, *coloratura*, *diminutio* e *passagio*, que apesar de estarem associados a procedimentos de ornamentação, aqui eles assumem o papel de reforço à ênfase do discurso associado aos dois adjetivos mais importantes do texto deste movimento. No terceiro caso, a reaparição do desenho do violoncelo pode ser chamada de *epanadiplosis* ou *reduplicatio*, que é justamente a retomada de uma passagem musical ou frase ao final da peça. De certa forma, poder-se-ia entender o primeiro e terceiro casos como uma tentativa de se demonstrar o poder inabalável de Deus, que permanece constante.

FIGURA 16. Movimento V, compasso 1 - 5, *anaphora*.



2.6. Movimento VI

No que tange ao sexto movimento, acredita-se que a principal forma de ressaltar a relação texto-música está mais ligada ao caráter geral do movimento, por meio de sua singela instrumentação com a utilização de cordas utilizando surdinas e o dobramento das mesmas pelas flautas. Também se pode observar uma movimentação rítmica ternária constante, com um caráter que muito se assemelha ao de uma pastoral.

Do ponto de vista da tonalidade eleita para dar sustentação a este número, poder-se-ia observar o que Mattheson fala do mi menor: "... ***pensativo, profundo, emocionado*** *e* ***triste,*** *mas de maneira tal, que se pode perceber uma esperança de consolo* (...)."[15] Esta leitura, que relaciona tonalidades a estados emocionais, obteve defensores e contestadores e entre eles, pode-se citar, justamente, Mattheson como principal defensor e Heinichen (1683-1729) como opositor[16]. Neste caso específico, a descrição de Mattheson está em consonância com o caráter da peça, mas não se pode esquecer que a versão original do *Magnificat* está em Mi bemol Maior e que, muito provavelmente, a sua transposição para a tonalidade de Ré Maior teria sido ocasionada pela melhor adequação desta aos trompetes existentes à época e, portanto, não teria sido a escolha da tonalidade de mi menor o principal meio pensado por Bach para expressar o afeto geral desta

---

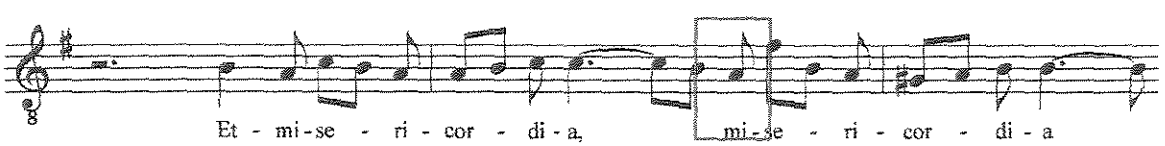
[15] MATTHESON, Johann. *Das Neu -Eröffnete Orchestre*. Hamburg, Benjamin Schiller, 1713. (cap.II, parágrafos 7 a 12). Tradução por: Helena Jank.

[16] Para uma melhor compreensão deste assunto vejam em Chafe, *Tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach* , Capítulo 3.

passagem do texto. Desta forma, o que efetivamente direcionará a concepção deste número será o somatório de elementos nele contidos: a tonalidade menor, o uso das vozes em um âmbito intermediário e um predomínio da utilização de pequenos intervalos, associada a uma escrita prioritariamente em *legato* e uma instrumentação mais intimista e plangente.

Quanto à utilização de figuras de retórica neste sexto movimento, pode-se mencionar o *saltus duriusculos*, presente, inicialmente, no tenor (c. 5) e contralto (c. 12). Esta figura pode ser descrita como a utilização de um salto dissonante e, especificamente neste contexto, que sempre é associado à palavra *misericordia*, pode significar um momento de apelo pela misericórdia divina, apesar do caráter do todo estar mais próximo de um sentimento de resignação do que de desespero.

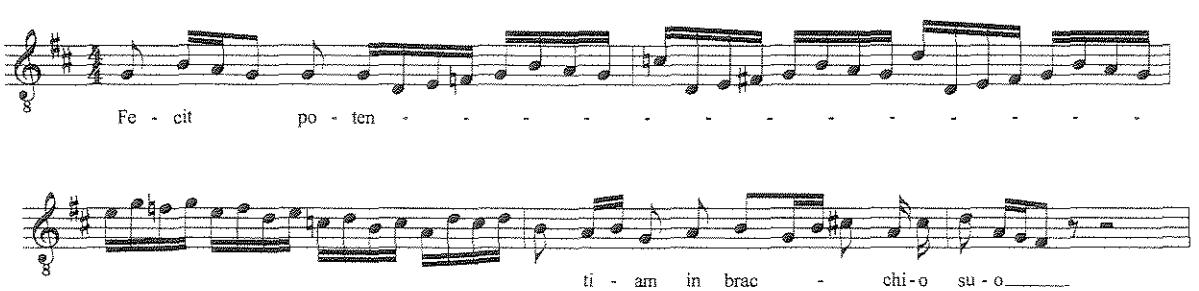
FIGURA 17. Movimento VI, *Et misericordia*, compasso 5, *saltus duriusculos* em "*misericórdia*".



2.7. Movimento VII

No sétimo movimento, encontrar-se-ão elementos musicais que demonstram o tratamento musical em íntima relação com o afeto geral do texto. A primeira observação neste sentido está associada a um trabalho vocal intenso, com características que muito se aproximam das utilizadas no discurso instrumental, na hora em se fala *fecit potentiam*, que significa "mostrou a potência", como se poderá ver na figura 18. Ainda observa-se dentro deste mesmo trabalho que ele é eminentemente ascendente e chega ao ápice da extensão vocal de todos os naipes (ré3 para os baixos, sol3 para os tenores, ré4 para os contraltos e lá4 para os sopranos), o que exige envolvimento físico para vencer esta passagem. Este desenho pode ser analisado como a utilização da figura de retórica chamada *coloratura*, a qual já foi referida anteriormente.

FIGURA 18. Movimento VII, *Fecit potentiam*, compassos 1- 5.



A frase *fecit potentiam* ainda terá um outro tipo de reforço: um desenho homofônico que tem seu acento rítmico precisamente no momento na sílaba tônica da palavra *potentiam* e que sempre é repetido duas vezes, sendo a segunda mais aguda do que a primeira, o que termina por dar maior ênfase à frase, tanto pela pura repetição do texto quanto pela abertura do âmbito musical. Aqui, também, pode -se afirmar que esta repetição diz respeito ao emprego da figura de retórica chamada *climax*. Enfim, observa-se que a superposição da *coloratura*, ao mesmo tempo em que é utilizado o *climax*, tem um efeito de impacto excepcional, porque é a utilização conjunta dos efeitos de força tanto do ponto de vista melódico como do ponto de vista harmônico.

FIGURA 19. Movimento VII, *Fecit potentiam,* compassos 1-2, *climax*.

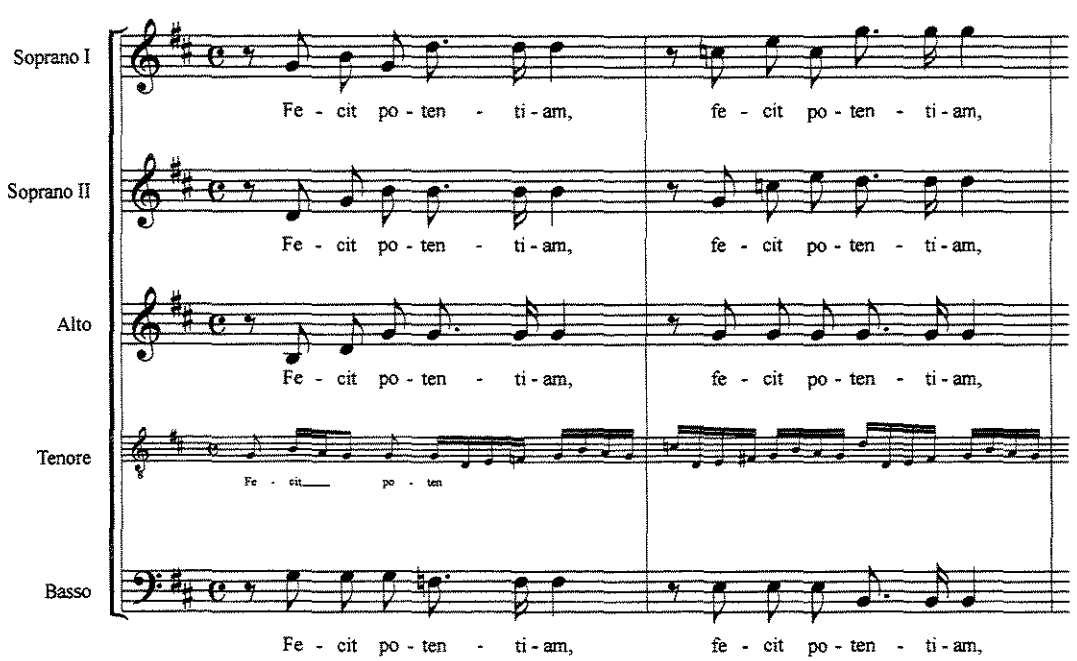
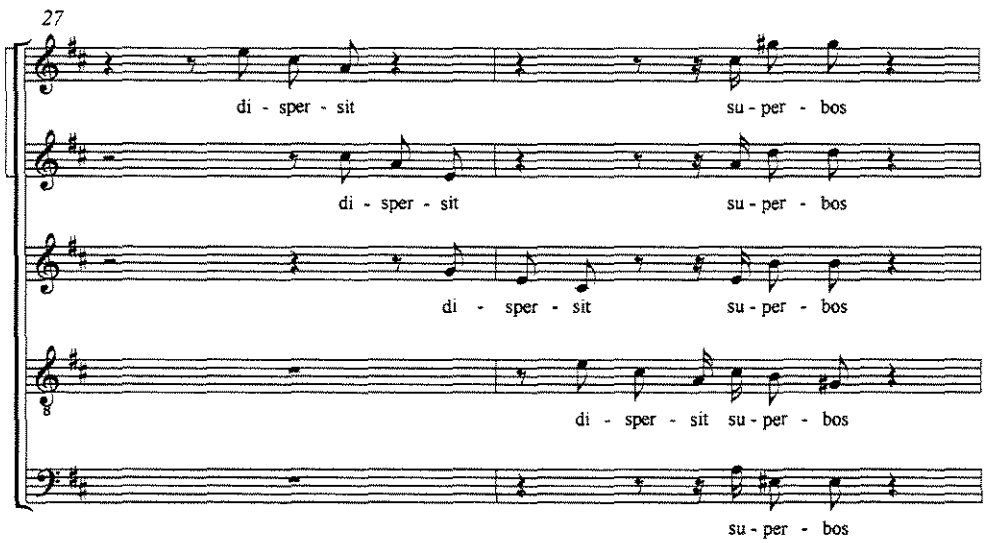


FIGURA 20. Movimento VII, *Fecit Potentiam,* compasso 27-28, "*dispersit/superbos*".



Na figura 20, escrita no final do sétimo movimento, Bach utilizou uma idéia na qual a palavra *dispersit* é o elemento propulsor e signifi ca dispersar, separar. Para isso, é utilizado um desenho melódico em que todos os graus são disjuntos e descendentes, começando da voz mais aguda até a mais grave, em um efeito que Albert Schweitzer (1875-1965) considera um dos mais teatrais encontrados nesta peça. Em seguida, o compositor trabalha a palavra *superbos*, que significa soberba, orgulho e, para isto, rompe abruptamente com o tecido polifônico e insere um acorde de sétima da sensível sem nenhuma preparação da dissonância. Assim, além de possibilitar o entendimento do texto, uma vez que todas as vozes o apresentam homofonicamente, Bach utiliza uma figura de retórica chamada *abruptio*, que resulta em um veemente reforço do afeto desta palavra. A partir deste ponto, a homofonia permitirá a compreensão sobre a quem Deus manifestou a força do seu braço: àqueles que se orgulharam em seus

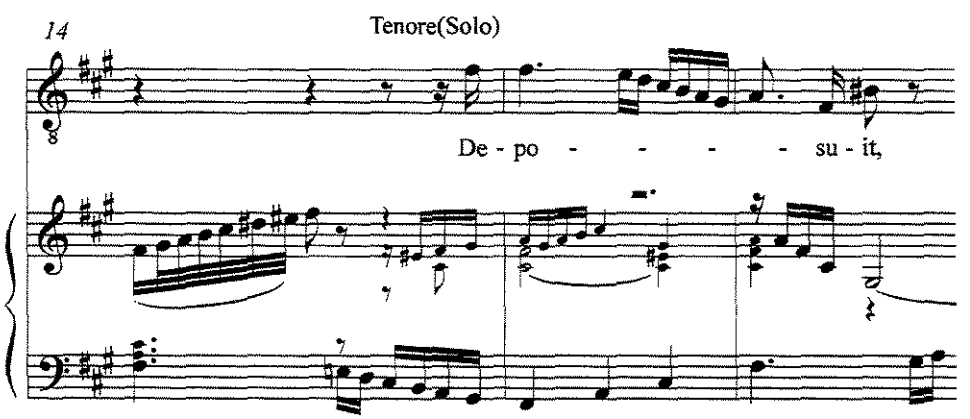
pensamentos soberbos. Isto muito bem pode estar associado ao desejo de, por intermédio da música, edificar as congregações valendo-se dos preceitos bíblicos. A conclusão deste movimento é feita com o uso dos trompetes, como se pode constatar no *Guide de la Musique Sacrée et Profane l'age Baroque*, que diz "esta conclusão evoca perfeitamente o aniquilamento dos orgulhosos, seguido de uma jubilação do trompete I que anuncia a vitória de Deus."[17]

[17] *Op. cit.*, p. 134. *"Cette conclusion, évoquement paraitement l'anéantissement dos orgueilleux, se pare d'une jubilation de la trompette I clamant la victoire de Dieu".*

2.8. Movimento VIII

No oitavo movimento, é interessante que se observe como cada uma das cinco palavras encontradas no texto tem um tratamento específico. Vejam -se cada uma das figuras:

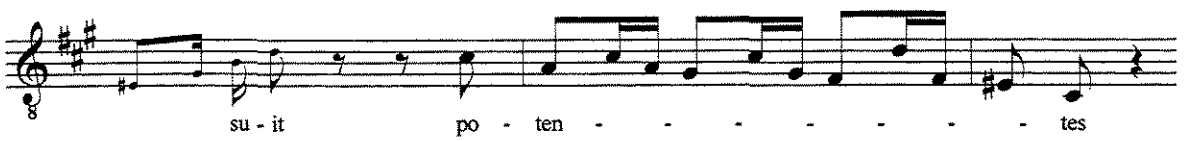
FIGURA 21. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compasso 14.3 -16.2, "*Deposuit*".



Neste exemplo, a palavra *deposuit* – que significa derrubar – tem um desenho descendente, mas, dado o tratamento de bravura obtido com o uso de notas de pequena duração, o efeito de força segundo um discurso de tom eminentemente imperativo é imediato. Também é notório que a região onde é iniciada a execução do desenho melódico (fá#4) já permite obter um maior brilho da voz do cantor. Neste ponto, no que concerne ao uso de figuras de retórica, encontrar-se-á novamente o uso da *coloratura*.

O próximo desenho está baseado sobre a palavra *potentes* e, para tal, Bach utiliza grandes intervalos – que chegam até a uma sexta – todavia, para não quebrar a idéia geral de derrubar os poderosos, ele sempre conclui desce ndentemente este trabalho, como se pode ver na próxima figura.

FIGURA 22. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compasso 18-20, "*potentes*".

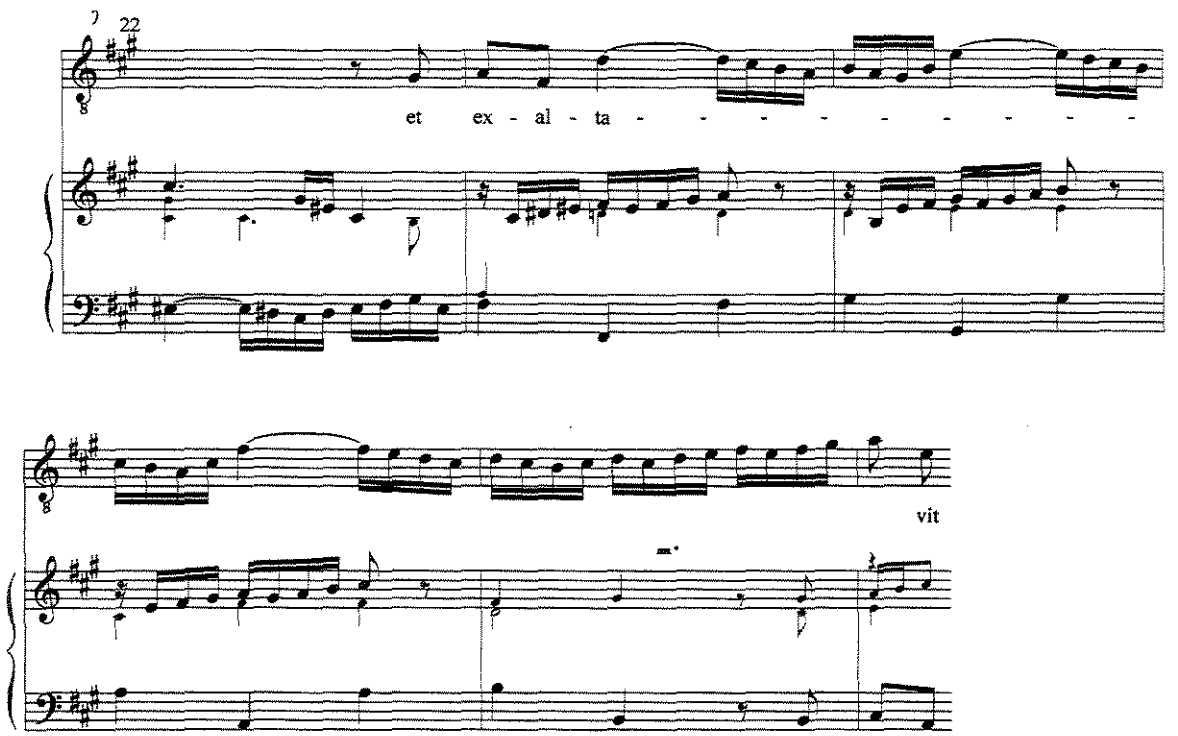


A palavra *sede* – que significa trono – tem um desenho ornamental de caráter circular e é bem interessante observar que em suas duas aparições, sempre se poderá encontrar o desenho melódico associado à palavra *potentes*, sendo utilizado na parte instrumental, primeiramente pelos violoncelos nos compassos 20-21 e, novamente, pelos violinos, nos compassos 40-41, nos compa ssos 20-21 e no violino, nos compassos 40-41.

FIGURA 23. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compassos 20 -22, "*sede*".

Exaltavit, que significa exaltar, elevar, recebe um tratamento ascendente, e aqui a associação não poderia ser mais visível, como se poderá ver na figura a seguir.

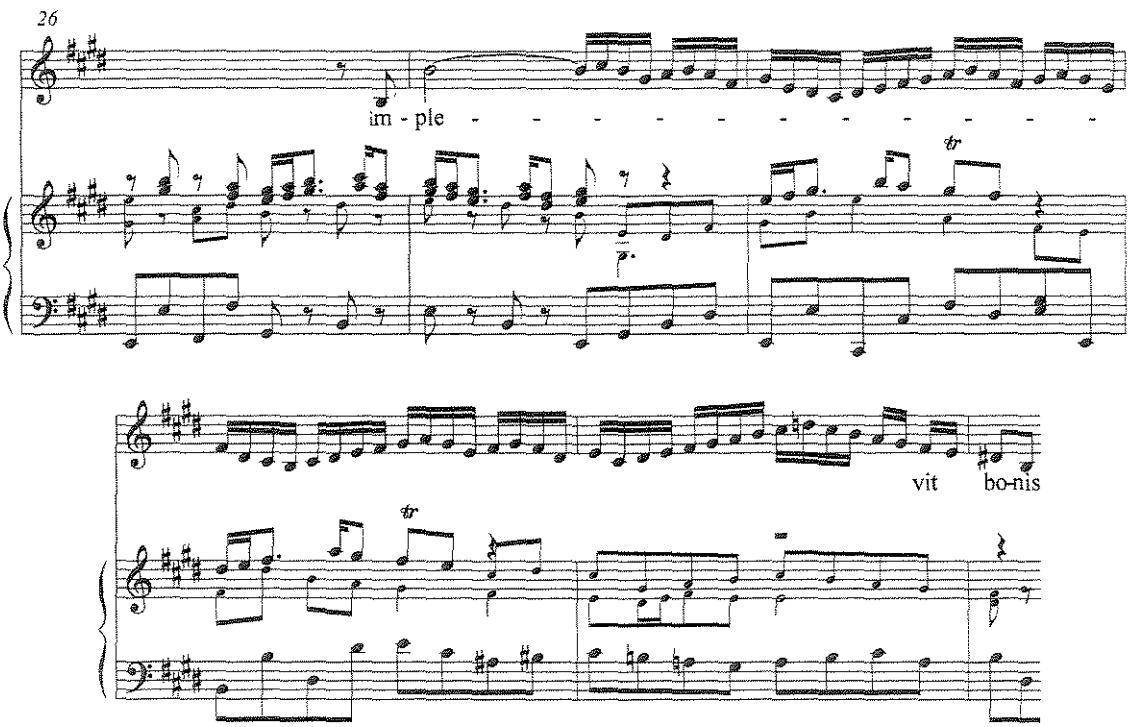
FIGURA 24. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compassos 22 -24.



Finalmente, a palavra *humiles*, tal qual a palavra *humilitatem* (terceiro movimento), terá um desenho descendente. Do ponto de vista de representação do tex to, é notória a idéia contínua de reforçar as imagens encontradas no mesmo e, como tal, pode - se entender este movimento como uma grande e única utilização da figura de retórica denominada *hypotyposis*, que já foi descrita anteriormente.

2.9. Movimento IX

FIGURA 25. Movimento IX, *Esurientes implevit bonis*, compassos 26.4-30.1, "*implevit bonis*".

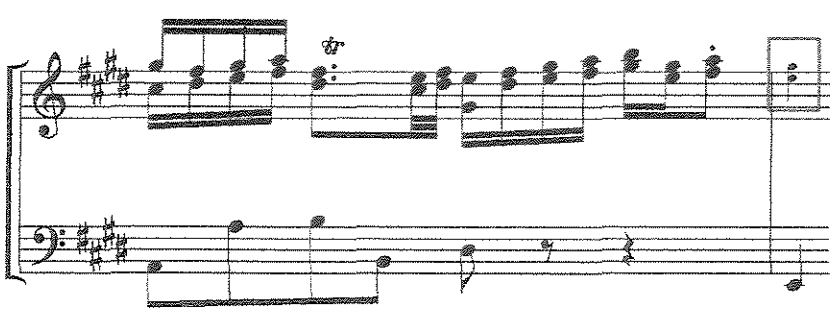


Na ária para contralto, flautas e contínuo, encontra-se um desenho com o uso contínuo de semicolcheias durante quatro compassos, nos quais aparece a pala vra *implevit* – que significa encher. Novamente, neste caso, Bach utiliza um estilo ornamental com o emprego da *coloratura* para garantir a imagem do texto. Todavia, mais simbólica é a utilização do intervalo de quinta diminuta descendente no momento em que o texto apresenta a palavra *inames* – que significa rico. Este salto traz em seu bojo a idéia de

imperfeição e, muitas vezes, pode assumir um papel explicativo, como é o caso aqui, onde se tenta expressar a imperfeição dos abastados. Neste contexto, novamente pode-se afirmar que a utilização da quinta diminuta em muito se aproxima da definição dada a figura de retórica chamada *saltus duriusculos*. O trabalho é finalizado de uma forma bastante engenhosa: o último compasso é executado somente pelo contínuo, de tal forma que permanece uma sensação de vazio, de omissão de algo que era esperado, e isso muito bem pode estar associado à tentativa de mais uma vez ilustrar a idéia de que os ricos serão despedidos de mãos vazias. Este tratamento se assemelha bastante ao descrito por Walther (1684-1748) a respeito da *apocope* e que tem seguinte definição:

> "O *apocope* é uma figura musical que ocorre quando a última nota da passagem musical não é completamente mantida mas ao contrário é rapidamente rompida. É usada para expressar aquelas palavras que parecem requerer esse tratamento."[18]

FIGURA 26. Movimento IX, *Esurientes implevit bonis*, compassos 42-43, *apocope*.



* Notas em destaque no quadrado vermelho no exemplo acima são as que supostamente foram suprimidas para dar o efeito de vazio, tal qual preconizado pela figura de retórica *apocope*.

---

[18] Walther *apud* Bartel, *op. cit.*, p. 201. "*The apocope is a musical figure which occurs when the last note of musical passage is not completely held out but rather is quickly snapped off. It is used to express those words which seem to require this treatment*"

2.10. Movimento X

O décimo movimento tem uma ambientação mais intimista, com a utilização de três vozes femininas, dois oboés em uníssono e contínuo. Esta amb ientação está relacionada intimamente com o caráter plangente, de misericórdia, que é a principal idéia contida no texto e, como não existem palavras ou frases que possam ser trabalhadas pictoricamente, a relação entre o texto e a música seguirá uma linha mais psicológica: o baixo contínuo desenvolve um passo lento e regular; as vozes trabalham em uma região média, evitando grandes afetações causadas por notas agudas; as melodias, em geral, têm um caráter ascendente na hora em que aparece a palavra Israel; no momento em que se fala a palavra *misericordiae*, o desenho é prioritariamente desenvolvido com o uso de colcheias e intervalos de segunda e terça, o que incorre ao mesmo tempo em uma idéia de melopéia, muito assemelhada ao canto gregoriano; os oboés executam, em notas longas, uma melodia retirada do canto gregoriano, *o tonus peregrinus* que, segundo Bartlett[19], foi um dos tons utilizados durante séculos no *Magnificat* .

---

[19] BARTLETT, Clifford - Encarte do Cd *Magnificat* , gravado pela Philips, p. 8.

2.11. Movimento XI

O décimo primeiro movimento transcorre em um discurso que está ma is próximo dos antepassados de Bach durante o século XV: trata-se de uma fuga, na qual o único instrumento que participa é o contínuo. Este tratamento bastante diferenciado em relação ao conjunto do *Magnificat* pode ter sua construção ligada à idéia de reafirmar a promessa divina feita a todos os descendentes de Abraão, sendo a frase *ad patres nostros* o elemento propulsor. O *Guide de La Musique Sacrée et Chorale Profane L'age Baroque* dá um possível significado a esta concepção estilística:

> "A autoridade do didatismo e do dogmatismo transparecem dentro desta fuga a cinco vozes que não utiliza os instrumentos, excetuando o contínuo. Sua forma arcaica e seu aspecto escolástico parecem querer exprimir que a palavra de Deus é indiscutível."[20]
> "Tradução do autor".

Neste movimento, o tratamento às duas palavras, em determinados momentos, merece destaque: o associado à palavra *Abraham*, nos compassos 37 e 38 (figura 27), e o dado à palavra *saecula*, do compasso 41 até o 47 (figura 28). No primeiro caso, observa-se um rompimento da textura polifônica para que todos possam falar o nome do grande patriarca do povo judeu, o que, possivelmente, é uma tentativa musical de reforçar a importância deste para o surgimento do Cristianismo. Na segunda palavra, a intenção é mais clara: reforçar a idéia do infinito associada à palavra *saecula*. No tocante

---

[20] **Guide de la musique sacrée et chorale profane l'age baroque**, *op. cit.*, p. 135. *"L'austérité du didactisme et du dogmatisme transparaît dans cette fugue à cinq voix qui délaisse les instruments, le continuo excepté. Sa forme archaïque e son aspect scholastique semblent vouloir exprimer que la parole de Dieu est indiscutable".*

ao uso de figuras retórico-musicais, este último caso pode ser considerado como a utilização da figura chamada *syncopatio*, que tem a seguinte definição:

> "E agora segue a terceira figura *principalis*, o *syncopatio*, a figura mais familiar de todas. O que os compositores chamam de *syncopatio*? Quando notas mais longas são avançadas contra o *tactus* através de notas mais curtas, que tornam uma composição hábil, agradável e simpática. É usada mais freqüentemente no discantus do que em outras vozes."[21] "Tradução do autor"

FIGURA 27. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compassos 37-38.

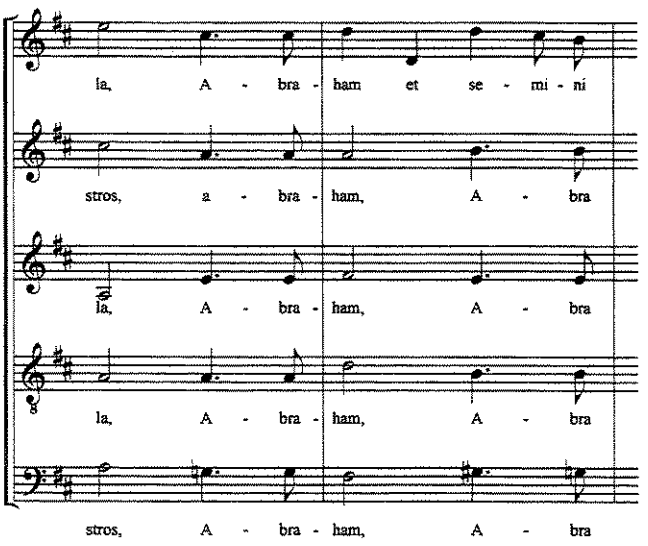


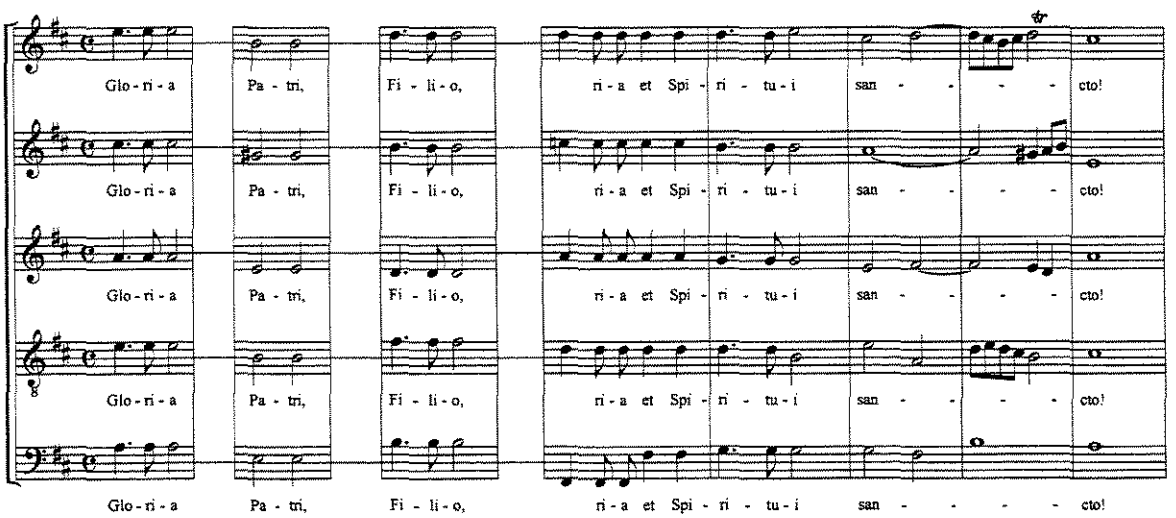
FIGURA 28. Movimento XI, *Sicut locutus est,* compassos 41-47, *syncopatio.*

[21] Thuringius *apud* Bartel, p. 400. *"And now follows the third figura principalis, the syncopatio, a figure most familiar to all. What do composers call a syncopatio? When longer confined notes are advanced against the tactus through shorter ones, which renders an artful, agreeable, and pleasant composition. It is used more frequently in the discant than in other voices".*

2.12. Movimento XII

Finalmente, chega-se ao décimo segundo movimento, que já é iniciado com uma construção homofônica sobre a palavra *Gloria*, e que sempre retornará no momento em que se falar o nome de cada um dos componentes da Santíssima Trindade: *Pater, Filio* e *Spiritui Sancto*. Esta construção reforça intencionalmente a idéia da glorificação do Deus Pai, do Deus Filho e do Espírito Santo enquanto base de sustentação do Cristianismo e, como elemento de união, encontrar-se -á um desenho em estilo floreado, mas que sempre dá uma idéia de continuidade, de perpetuidade. Outra idéia a que também se pode fazer alusão é a de elevação, visto que, nas duas primeiras aparições (c. 2-4 e 7-9), sempre terá um caráter prioritariamente ascendente. Para finalizar, entre os compassos 12 e 14, o floreio é repetido na mesma altura por todas as vozes, entretanto, a concepção melódica traz agora um desenho feito com a utilização de uma nota, sua vizinha descendente e o retorno à mesma, em movimento que se assemelha a um suave bater de asas de um pássaro, que pode ser uma visualização da imagem com a qual geralmente se representa o Espírito Santo, justamente quando a música intenciona glorificá-lo.

FIGURA 29. Movimento XII, *Gloria Patri*, compasso 1-19.



Do ponto de vista da utilização de figuras retórico-musicais presentes nesta introdução, pode-se citar o *noema* e o *polyptoton,* conforme as definições supracitadas. Um fato interessante que também pode ser ressaltado neste início, é que existe uma utilização de elementos musicais associados ao número 3: o floreio é totalmente desenvolvido com o uso de tercinas; a entrada de cada uma das vozes durante o mesmo dista, em sua maioria, de um intervalo de terça descendente da última nota da voz anterior; o intervalo melódico de terça é aplicado para cada repetição do desenho que é utilizado entre os compassos 12 e 14. O emprego destes elementos pode estar associado à representação simbólica da Santíssima Trindade.

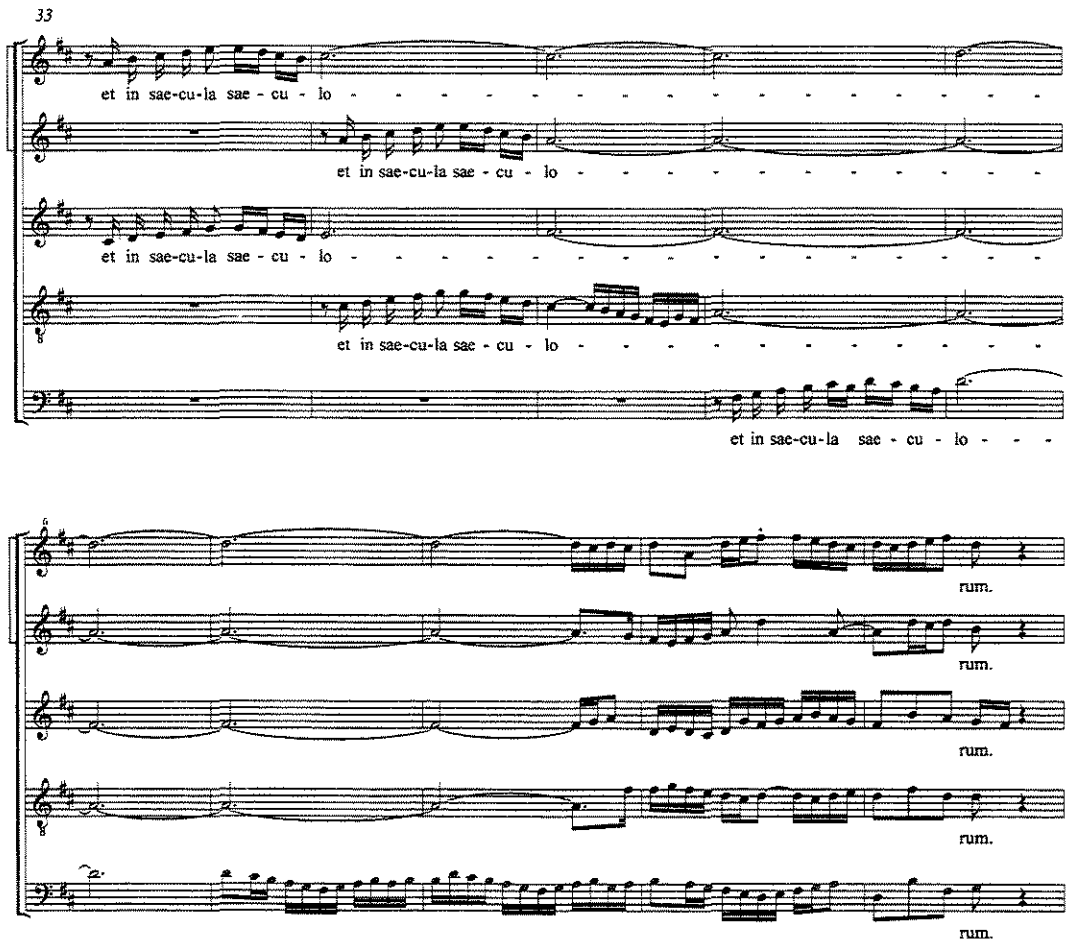
A partir do compasso 20, encontrar-se-á a frase *sicut erat in principio* e, para reforçar a idéia de retorno ao princípio contida nesta frase, Bach utiliza-se, nesta

última parte, do material temático apresentado no primeiro movimento do *Magnificat*, de forma um pouco mais concisa e com alterações que garantam um caráter de finalização à peça. Provavelmente, este será o último momento onde se poderá encontrar alguma figura retórico-musical: o *gradatio* entre o contralto e o tenor, no compasso 22, e o *clímax*, no compasso 23. No compasso 26, novamente encontrar-se-á o *gradatio* entre o contralto e o baixo e, novamente, o *climax*, no compasso 27. O *noema* poderá ser encontrado nos compassos 29 a 32. Exatamente no momento em que o texto traz *et saecula saeculorum* – que significa "para todo o sempre" – nota-se o uso de várias mínimas pontuadas ligadas que, em contraste ao fluxo de semicolcheias, aludem ao caráter de atemporalidade, de infinito, como se pode ver na figura 30. De certa forma, todo este trabalho já havia sido desenvolvido no primeiro movimento do *Magnificat*, e o caráter desta parte, como um todo, em muito lembra a definição da figura de retórica chamada *epanalepsis*, figura esta que está completamente associada a artefatos de ênfase do discurso pela repetição e que tem a seguinte definição:

> "As *epanalepsis, epistrophe, paronomasia, polyptoton, antanaclasis, ploce, etc* assumem certas posições naturais na música, que é quase como se os oradores gregos pedissem essas figuras emprestadas à arte da composição musical. Para eles são puramente *repetitiones vocum*, repetições de palavras, que são aplicadas à música de várias formas diferentes."[22] "Tradução do autor".

[22] Mattheson *apud* Bartel, *op. cit.*, p. 258. *"The epanalepsis, epistrophe, paronomasia, polyptoton, antanaclasis, ploce, etc., assume such natural positions in music that it almost seems as if the Greek orators borrowed these figures from the art musical composition. For they are purely repetitiones vocum, repetitions of words, which are applied to music in various different ways"* .

FIGURA 30. Movimento XII, *Gloria Patri*, compasso 33- 42, "*et in saecula saeculorum*".



3. OS ANDAMENTOS DO *MAGNIFICAT* E AS FÓRMULAS DE COMPASSO.

> "Mas cada um pode considerar o fato por si mesmo, e, valendo -se de considerações do texto e da harmonia, observar onde uma pulsação mais lenta ou mais rápida deve ser mantida. Pois é ao mesmo tempo certo e muito necessário que em concertos para coro uma pulsação solene e extremamente lenta deve ser mantida. Em tais concertos por causa do estilo do novo madrigal e do novo moteto serem encontrados mesclados e trocados, deve-se também atuar de acordo com eles na pulsação; sobre os quais há uma invenção extremamente necessária, onde as palavras italianas *adagio, presto* (...) são indicadas nas partituras de vez em quando. Por outro lado os sinais **C** e ¢, muitas vezes confundidos, originam muita confusão e obstáculos."[1] Praetorius. "Tradução do autor"

No período que vai do século XVI até a segunda metade do século XVIII, observa-se uma tentativa de se estabelecerem parâmetros mais confiáveis para a fixação do andamento, visto que o antigo sistema que confiava à fórmula de compasso a responsabilidade de fixar a velocidade de execução da peça já não era tão eficiente. Inicialmente, essa deficiência foi ocasionada pela mudança da figura de valor, utilizada de forma corrente como unidade de tempo na escrita musical – que era a mínima e, não raramente, até a semibreve. A mudança no tratamento da composição musical – com o

---

[1] Butt, *op. cit.*, p. 96. "*But each can consider the matter for himself, and, from consideration of the text and harmony, observe where a slower or a faster beat should be maintained. For it is at once certain and most necessary that in concertos for the chorus an extremely slow, so lemn beat must be maintained. Because in such concertos new madrigalian, new motet style are found mingled together and exchanged, one must also act according to this when beating; about which there is an extremely necessary invention, where the words of the Italian adagio, presto (...) are indicated in parts from time to time; for otherwise with two signs* **C** *and* ¢, *so often confused, there is and arises more confusion and hindrance".*

aparecimento do estilo concertante – e, também, a ênfase dada ao texto, terminaram por deixar a situação ainda mais complexa, como se pode ver na citação abaixo de Praetorius:

> "Se eu observar as composições italianas da atualidade, para as quais em tão poucos anos tem se direcionado um novo estilo singular e diferente, eu encontro muitas discrepâncias e variedades no uso de iguais e diferentes fórmulas de compasso."[2] "Tradução do autor"

A forma encontrada para dirimir tais dúvidas foi a utilização dos termos italianos que fazem referência aos andamentos, tais quais *allegro, adagio,* etc. No *Magnificat*, especificamente, a questão não pode ser inteiramente respondida, já que várias fórmulas de compasso foram utilizadas e, apenas em dois movimentos, poderão ser encontrados termos italianos que façam alusão ao andamento específico para aquele movimento, como se pode verificar na tabela abaixo:

MOVIMENTO	COMPASSO	ANDAMENTO INDICADO
I. Coro	3/4	
II. Ária	3/8	
III. Ária	*C*	*Adagio*
IV. Coro	*C*	
V. Ária	*C*	
VI. Ária (dueto)	12/8	
VII. Coro	*C*	*Adagio**
VIII Ária	3/4	
XIX Ária	*C*	
X. Ária (terzetto)	3/4	
XI. Coro	¢	
XII. Coro	*C*, 3/4	

* indicação válida somente para o final deste número a partir do compasso 29.

---

[2] Butt, *ibid.*, p. 96. *"And if I look at the Italian compositions of the present time, which in so few years have become directed in a different, singular new style, I find very great discrepancies and varieties in the use of equal and unequal tactus signs."*

Uma possibilidade de se resolver este problema seria comparar os compassos entre si, de tal forma que a mudança na figura de valor que é tomada como unidade de tempo tenha um impacto no andamento do movimento onde ela ocorre, em relação ao movimento precedente. Essa visão está presente no tratado de Kirnberger[3] *Die Kunst des reinen Satzes*, citado no livro *"Bach and the Baroque – European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J. S. Bach"*, de Anthony Newman (1941-), no qual, inicialmente, ele afirma que o "*tactus* pode ser definido como a batida recorrente ou pulso que permanece constante (...) algo em torno de 60 a 80 marcações por minuto, sendo a média usual em torno de 72."[4] Como o *Magnificat* é uma peça de júbilo, com características vibrantes, será fixado o andamento do movimento de abertura em 96 para, em seguida, serem propostos os demais andamentos da obra.

O segundo movimento da peça é uma ária em 3/8 e tem uma instrumentação mais leve com o emprego somente das cordas. Sobre esta fórmula de compasso, encontra-se a seguinte informação no tratado de Kirnberger:

---

[3] KIRNBERGER, Johann Phillipp (Seafeld, batizado 24 de abril de 1721; Berlin 26- 27 julho de 1783). "Teórico e compositor alemão. A partir de 1739, muda-se para Leipzig, onde foi aluno de J. S. Bach durante dois anos. Kirnberger lamentava que Bach não tenha deixado nenhum tratado didático ou teórico e tentou, por meio do s seus escritos e atividade de ensino, propagar o 'Método Bach'. Muitas de suas publicações foram planejadas para serem manifestações práticas de seus interesses teóricos, e entre as mesmas podemos destacar *Die Kunst des reinen Satzes (1771)* - em que tentou divulgar os métodos de Bach, *e Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der composition* (1782)". Tradução de: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, 2001, v. 13, p. 628-29.

[4] NEWMAN, Anthony. **Bach and the Baroque**, New York: Pendragon Pre ss, 1995. p. 23. "*Tactus can be defined as a normal, recurring beat or pulse which remains constant (...) falls somewhere between 60 and 80, the average being about 72*".

> "O compasso 3/8 tem o movimento vivo de um *passepied*, e é para ser executado levemente, mas não de forma frívola, sendo utilizado tanto na música de câmera como na música para teatro."[5] "Tradução do autor"

Sugere-se um andamento aproximadamente 15% mais rápido do que o número inicial, o que possibilitará uma fluência à singela melodia que é executada pelo soprano, ao mesmo tempo em que garante a perfeita articulação das fusas e a compreensão das hemiólias, presentes nos compassos 10-11, 34 -35, 56-57 e 90-91.

O terceiro movimento é revestido de maior complexidade, visto que apesar de o compasso ter a semínima como unidade de tempo, encontra-se a expressão *adagio*[6], utilizada no início da peça. Desta forma, é importante que se observe o fluxo rítmico e a idéia geral do texto. Quanto ao fluxo rítmico, observa -se que o mesmo é repleto de semicolcheias, e quanto à idéia textual, tem-se um caráter de plangência que serve para ressaltar a mansuetude de Maria ao saber de sua bem-aventurança. A respeito desta fórmula de compasso, Kirnberger observa o seguinte:

> "O compasso 4/4 indicado pelo *C* é de dois tipos. Ele pode ser usado em vez do compasso 4/2 [de forma a descrever uma execução enfática e pesada], anteriormente descrito, usando a palavra

---

[5] Kirnberger, *op. cit.*, p. 27. *"The 3/8 meter has the lively movement of a passepied, it is to be performed lightly, but not frivolously, and is used extensively in chamber and theater music."*

[6] Termo italiano que significava "à vontade" - Dicionário de Música Grove, *op. cit.*, p. 6.

> qualitativa grave, sendo então chamado 'grande 4/4'. O grande 4/4 tem uma expressão e movimento extremante pesados, e por causa de sua natureza enfática é usado primariamente em grandes peças religiosas, coros e fugas; colcheias e pequenos grupos de semicolcheias são seus valores de notas mais rápidos."[7] "Tradução do autor"

Assim, uma atitude prudente será a de sempre ter a colcheia como referencial, o que poderá ocasionar uma marcação a oito em alguns trechos deste movimento por parte do regente. Esta "nova" unidade de tempo poderá ter uma marcação em torno de 84 marcações por minuto, o que possibilitaria uma perfeita adequação ao caráter do desenho melódico da palavra *humilitatem* e, também, uma leve inflexão a mais do tempo no momento em que se tem a modulação e o novo desenho melódico associado à palavra *ecce*, que simboliza a alegria de Maria.

No quarto movimento, não existe nova indicação de andamento feita com o uso de termos italianos, sendo mantido o mesmo compasso. Também se observa que não existe separação entre este movimento e o anterior, sendo isto, em parte, em virtude da idéia que tinha Bach de não fracionar o texto, que, neste caso, está contido em um único versículo (vs. 48). Todavia, é notória a diferença de caráter entre estas duas partes e uma possibilidade que se aponta para a obtenção de um andamento correspondente à nova realidade é retomar um andamento próximo ao do início da peça, tendo a semínima em torno de 88 marcações por minuto.

---

[7] Kirnberger, *op cit.*, p. 25. *"The 4/4 meter, indica ted by* **C** *, is of two kinds. It can be used instead of the 4/2 meter, just described, using the qualifying word grave, and is then called 'great 4/4'. The great 4/4 has an extremely heavy movement and expression, and because of its emphatic nature is used primarily in large pieces of church music, choruses and fugues; eights and few groups of sixteenths are its fastest note values. "*

No quinto movimento, deve-se ter uma preocupação técnica na hora de se eleger o andamento: adequar a voz do baixo a um desenho melódico com constância de semicolcheias e, geralmente, este tipo de passagem com o emprego de coloraturas traz dificuldades singulares para a maioria dos cantores com este timbre. Também se deve atentar para o fato de existirem passagens de até quatro compassos sem possibilidade de respiração. Dessa maneira, um andamento em torno de 88 marcações metronômicas será cômodo para esta passagem.

O sexto movimento, em compasso composto (12/8), tem um afeto de mansuetude, o qual está diretamente associado à palavra *misericordia*. Portanto, o andamento deverá estar em conformidade com esta idéia e, para isto, sugere-se que a semínima pontuada tenha um andamento de 64 marcações por minuto. A idéia é a de se manter os andamentos que tenham sempre uma relação matemática entre si, mesmo que exista uma alternância de compassos simples e compostos.

O sétimo movimento está escrito em *C* e, como o mesmo tem um tipo de desenho vocal com predominância de semicolcheias, tal qual o primeiro movimento, poder-se-ia retomar o andamento inicial, que é de 96 marcações metronômicas por minuto. Essa idéia também ajuda a reforçar a divisão do *Magnificat*, na qual somente o primeiro, o sétimo e o décimo segundo movimentos estão utilizando todo o efetivo e que, portanto, devem possuir alguma similaridade do ponto de vista de execução entre si. A

partir do compasso 29, encontra-se a marcação *adagio*, todavia, o desenho melódico é prioritariamente feito com o uso de semínimas, o que induz a não se utilizar o mesmo raciocínio do terceiro movimento, fato que deixaria a execução extremamente pesada e com uma distância tão grande entre uma sílaba e outra que seria praticamente impossível de se entender o texto, aliás, este aspecto deve ser a razão de ser da utilização de uma textura homofônica. Seguindo a lógica matemática descrita no sexto movimento, poder-se-ia sugerir que se continuasse tomando a semínima como unidade de tempo, com 60 marcações por minuto.

No oitavo movimento, a idéia afetiva está associada à manifestação do poder divino, que derruba os poderosos e eleva os humildes. Para reforçar o caráter deste poder, Bach trabalha os violinos com um desenho melódico em uníssono, que será retomado pelo solista, com um predomínio de semicolcheias em um trabalho que tem um caráter de bravura. O compasso 3/4, associado a este caráter enérgico, pode possibilitar a marcação da semínima em torno de 108 marcações por minuto.

O nono movimento está escrito em 4/4 e o caráter da peça está mais ligado à parte do texto que fala "encheu de bens os famintos". O desenho melódico do contralto é pleno de semicolcheias, porém, com um caráter menos enérgico do que o movimento anterior. Assim poder-se-ia pensar na aplicação do "pequeno 4/4", conforme a seguinte explicação:

> "O pequeno 4/4 tem um movimento mais vivo e é para ser executado com um pouco mais de leveza. Ele pode usar todas as notas com valor até a semicolcheia, e pode ser empregado nas mais variadas formas em todos os tipos de composição. "Tradução do autor."[8]

Uma possibilidade é diminuir em aproximadamente 25% o pulso da unidade de tempo inicial, ficando a semínima com 72 marcações metronômicas, medida que dará fluência às coloraturas, ao mesmo tempo em que ressalta a graciosidade da instrumentação, que utiliza simplesmente duas flautas e um cello em *pizzicato*.

O décimo movimento está escrito em compasso 3/4 com a utilização de um trio de vozes femininas, oboés I e II em uníssono e baixo contínuo. O desenho melódico das vozes tem um predomínio de colcheias, mas, em oposição a isto, a melodia dos oboés é desenvolvida com o emprego contínuo de mínimas pontuadas, sendo, ainda, finalizada por uma nota com duração de 24 tempos. Quanto ao caráter da peça, ele está diretamente associado à idéia de misericórdia para com os filhos de Israel. A necessidade de se obter um andamento mais lento e que garanta um caráter mais introspectivo é absoluta. Assim, sugere-se a marcação da semínima com 64 marcações metronômicas.

O décimo primeiro movimento do *Magnificat* é escrito para coro e baixo contínuo em compasso ¢. Quanto a este compasso, Kirnberger afirma o seguinte:

---

[8] Newman, *op. cit.*, p. 26. "*The little 4/4 has a more lively movement and is to be performed with far more lightness. It can use all notes values up to sixteenths and can be used in the most varied ways for all kinds of composition* ".

> "É para ser notado que este compasso é muito enfático e pesado, mas ainda é para ser executado em uma velocidade indicada pelos valores das notas, a menos que as palavras qualitativas *grave*, *adagio*, etc., especifiquem um tempo mais lento (...) Nenhuma nota de valor menor que a colcheia pode ser usada." [9] "Tradução do autor"

Em consonância com este pensamento, a marcação seria a dois e a mínima teria 84 marcações metronômicas, garantindo uma interpretação de acordo com o pensamento de Kirnberger e que, efetivamente, se aproxima da interpretação praticada durante o século XVI, quando se fala na execução de um coro " *a cappella*" em estilo fugato. Provavelmente, a idéia do arranjo para este número esteja baseada em uma tentativa de o conceber aludindo aos antepassados de uma forma "musical", ou seja, utilizando um processo composicional distante dos que eram utilizados pelos seus contemporâneos.

O ultimo movimento está dividido em duas partes: a primeira está escrita em 4/4, tem como principal característica uma estrutura acordal, a qual sempre reaparece quando o texto fala da Santíssima Trindade. Entre estes acordes, há um desenho floreado, sempre baseado na palavra "Glória". A segunda parte está b aseada no texto "como era desde o princípio" e, para isto, Bach retoma o material do movimento de abertura, de forma que a relação entre o texto e a música é particularmente clara. Dessa forma, dois

---

[9] Kirnberger, *op. cit.*, p. 24. "*It is to be noted that this meter is very heavy and emphatic, but still it is to be performed at a speed indicated by the notes values, unless the qualifying words grave, adagio, etc., specify a slower tempo (...) No note values smaller than eights may be used.* "

andamentos distintos deverão ser fixados para cada uma da s sessões. Na primeira parte, poder-se-á aproveitar a definição de Kirnberger sobre o compasso 4/4 anteriormente descrita e, assim, manter uma marcação "a quatro" com a semínima em 52 marcações metronômicas por minuto. Quanto à segunda parte, acredita -se que a melhor atitude será retomar o andamento inicial da peça, o qual foi convencionado com a semínima em 96 marcações metronômicas.

Finalizando, afirma-se que esta é uma tentativa de responder à problemática dos andamentos no *Magnificat* de Johann Sebastian Bach, em que se associam documentos de época a uma lógica matemática que gera uma relação entre os diversos andamentos da peça. Todavia, atenta-se para uma observação feita no obituário de Bach, de autoria de Carl Philipp Emanuel Bach (1714 -1788) e Johann Friederich Agricola (1720-1774), publicado em 1754, que afirma: "Na regência ele [Bach] era muito preciso, e quanto ao andamento, que ele geralmente pegava muito vivo, era excepcionalmente seguro." [10] Portanto, as marcações metronômicas são uma bússola, mas o que realmente importa é o bom senso de tentar, com base em uma variante temporal da música, obter a melhor interação com o caráter presente em cada um dos movimentos, ou quiçá, em cada parte destes mesmos movimentos.

[10] DAVID, Hans Theodor, MENDEL, Arthur. **The new Bach reader.** New York: Norton, 1998. (Revisão e ampliação de WOLFF, Christoph). p. 305-6. *"In conducting he was very accurate, and of the tempo, which he generally took very lively, he was uncommonly sure"*.

4. AS ARTICULAÇÕES NO *MAGNIFICAT*.

> "A articulação é tão crucial para a música como para o discurso; sem ela o mais coerente dos discursos pode ser considerado sem sentido. É particularmente importante na música do período barroco devido à ênfase exagerada dada pelos compositores e teóricos na arte da retórica, à capacidade de mover e convencer o público. Além disso, dada a extensão de dinâmica relativamente estreita dos instrumentos barrocos, a articulação - a relação de tempo entre cada nota e sua vizinha - é o principal significado de expressão."[1] Butt. "Tradução do autor"

A escolha da articulação será um momento crucial na vida de um intérprete, visto que neste ato poder-se-á vislumbrar o tipo de afeto por ele visionado, seu conhecimento histórico dos processos de grafia e o conhecimento ou não de práticas interpretativas que estiveram no domínio da tradição oral, fato que não se pode desconhecer, pois, como afirmou Couperin (1727 -1789) "Nós escrevemos diferente do que nós executamos." Sabe-se que Bach pretendia diminuir a distância entre composição e execução, restringindo a liberdade da segunda ação, mas deve-se atentar para o fato de que fatores técnicos e musicográficos ainda estão por ser completamente elucidados, se é que um dia serão, e isto garante um espaço para escolhas pessoais no ato da concepção interpretativa.

---

[1] BUTT, John. **Bach Interpretation.** New York: Cambridge University Press, 1995, prefácio ix. " *Articulation is as crucial to music as it is to speech; without it the most coherent of discourses can be rendered meaningless. It is particularly important in music of the Baroque era in view of the stress laid by composers and theorists on the art of rhetoric, the ability to move and convince an audi ence. Furthermore, given the relativity narrow dynamic range of Baroque instruments, articulation – the relation in time of each note to its neighbor – is the principal means of expression*".

As primeiras fontes a serem levadas em consideração na hora de se estudar a articulação na música são os autógrafos, isto é, o manuscrito da obra feito pelo próprio compositor. Dadelsen observa que este material, em geral, é bem mais marcado do que as cópias posteriores. Pode-se observar também o inverso: uma profusão de articulações que absolutamente não estavam presentes no manuscrito, como pode ser aferido mediante a comparação da parte vocal do primeiro movimento, entre os compassos 31 e 42, da edição *Urtext*[2] da *Neuen Bach-Ausgabe* e da edição Peters (figuras 31 e 32).

[2] Palavra de origem alemã que designa uma edição onde as notas e as indicações do próprio compositor aparecem com exatidão e qualquer acréscimo editorial, interpolação ou interpretação é claramente distinguida.

FIGURA 31:

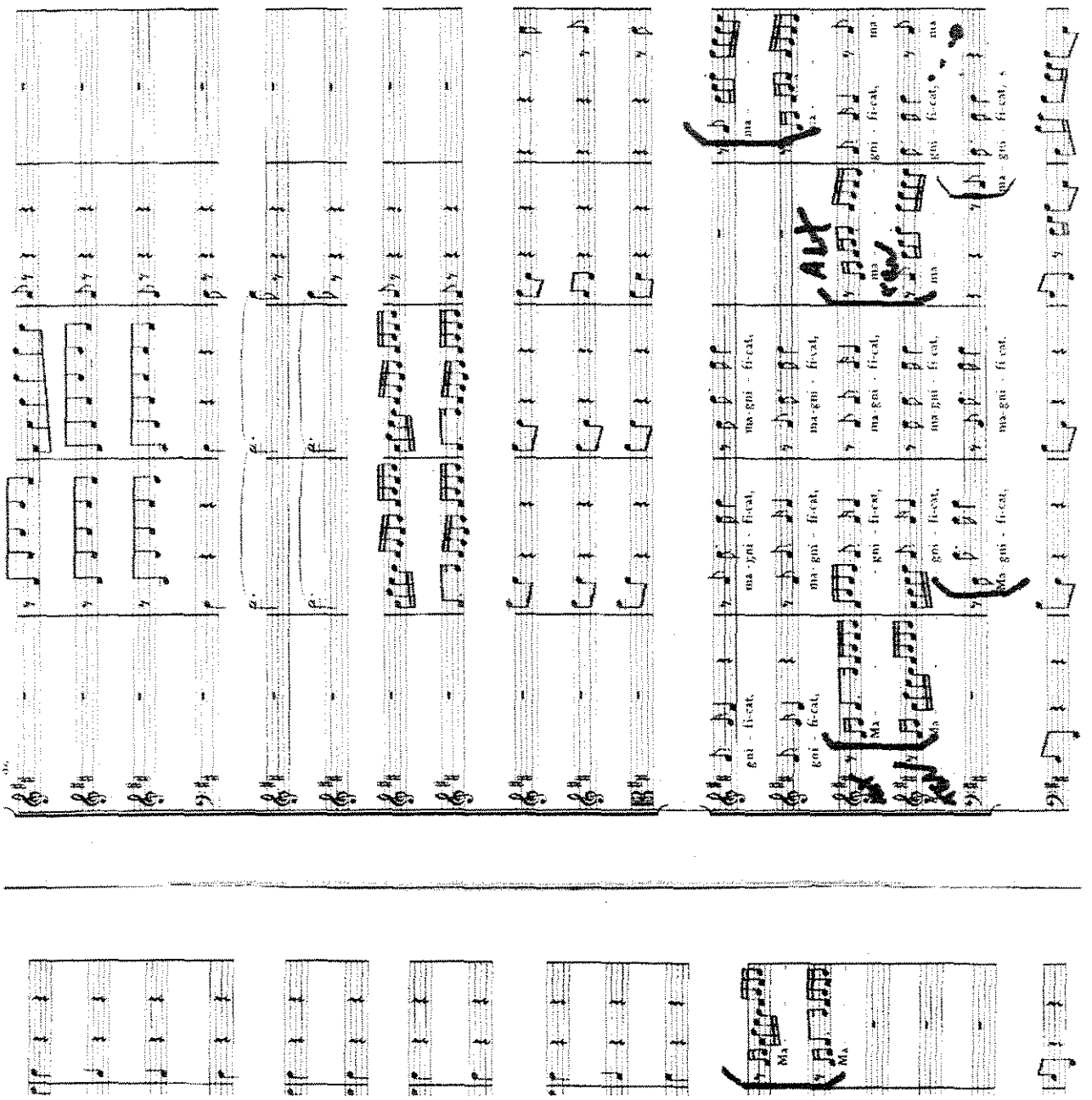
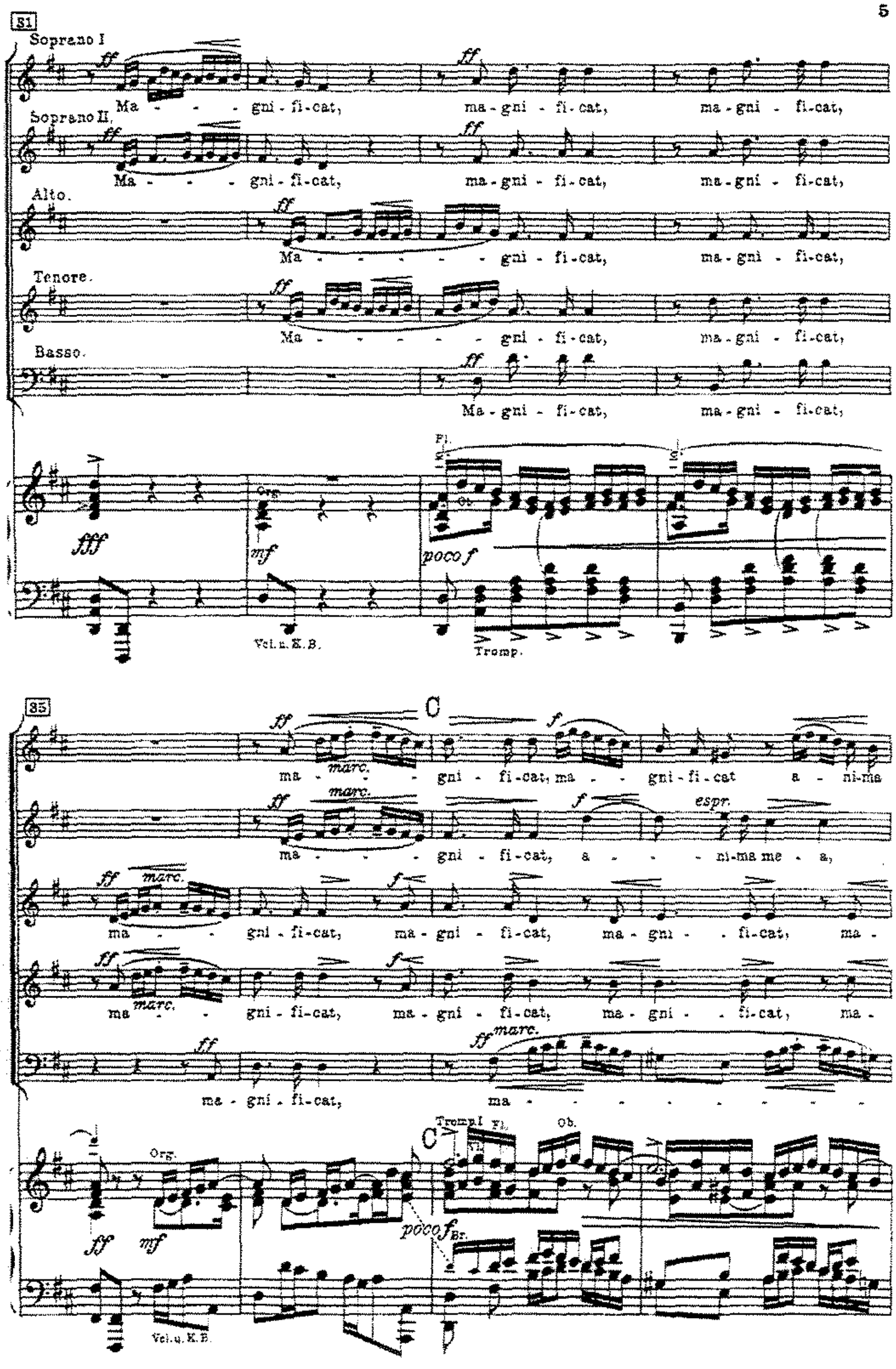


FIGURA 32:


31
5
Soprano I
Ma - - - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,
Soprano II.
Ma - - - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,
Alto.
Ma - - - - - - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,
Tenore.
Ma - - - - - - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,
Basso.
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,
Fl.
Ob.
Org.
poco f
Vcl. u. K.B.
Tromp.
35
C
ma - - gni - fi - cat, ma - - gni - fi - cat a - ni - ma
ma - - - gni - fi - cat, a - - - - ni - ma me - a,
ma - - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - - fi - cat, ma -
ma - - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - - fi - cat, ma -
ma - gni - fi - cat, ma - - - - - - - - -
marc.
espr.
Tromp. I
Fl.
Ob.
Org.
poco f
Br.
Vcl. u. K.B.
Edition Peters
9507

No caso específico do *Magnificat* em Ré Maior, podem-se observar algumas discrepâncias entre a partitura da *Neuen Bach-Ausgabe* e o material de orquestra impresso pela própria editora Bärenreiter (BA 5103). A seguir, duas ilustrações desta afirmação:

FIGURA 33. Movimento VI, *Et misericordia,* compassos 1-4, retirado da partitura.

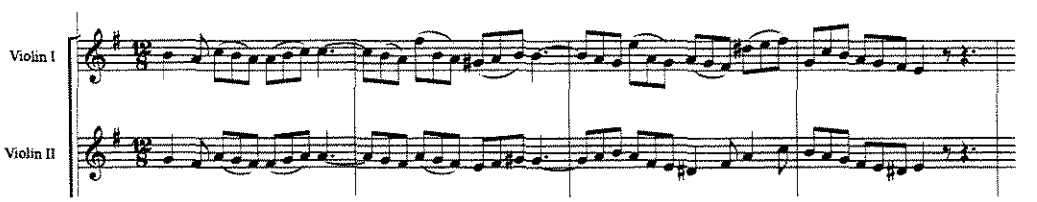
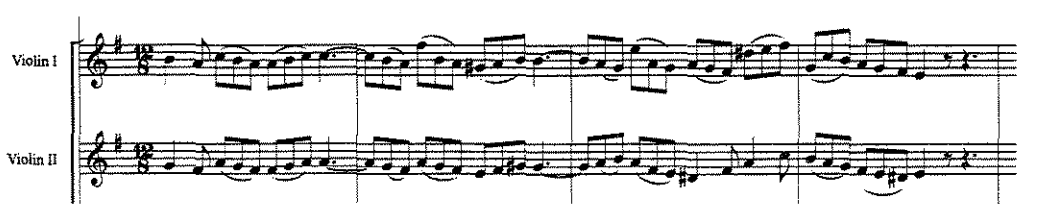


FIGURA 34. Movimento IV, *Et misericordia*, compassos 1-4, retirado da parte de violino.



Estas diferenças entre as partes de orquestra e a da partitura editada pela Bärenreiter e que, justamente, possui o trabalho m usicológico mais conciso sobre a obra de J. S. Bach, podem ter como causa a utilização de manuscritos coletados em locais e/ou datas diferentes. Para a confecção das edições *Bach-Ausgabe* e *Neuen Bach-Ausgabe*, foram consultados e comparados os manuscritos *Deutschen Staatsbibliothek Berlin*

(Mus.ms.Bach p.39), a cópia da partitura feita por H. Michels [3], material para vozes do século XIX, propriedade inicial da *Singakademie* de Berlin e a cópia da partitura em Komvolut, propriedade inicial do organista e pianista Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), atualmente depositada na *Königlichen Bibliothek Kopenhagen* .

Os problemas envolvendo articulações não terminam com os que foram anteriormente descritos. A partir deste momento, serão isolados alguns casos para que se possa visualizar melhor o problema e, em seguida, se sugerir uma possibilidade de leitura e resolução do mesmo. No intuito de evitar incoerências, todas as figuras foram retiradas da edição *Urtext* da *Neuen Bach-Ausgabe*.

[3] H. Michels é comprovadamente copista de várias obras de J. S. Bach.

4.1. Movimento I

FIGURA 35. Movimento I, *Magnificat*, compassos 7-8, violino I.

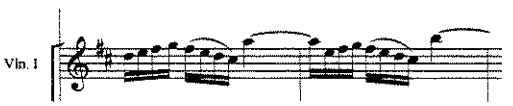


FIGURA 36. Movimento I, *Magnificat*, compassos 7-8, flauta II.

Apesar de os dois instrumentos desenvolverem o mesmo fragmento em uníssono, observa-se o uso de diferentes articulações. A causa desta escrita diferenciada pode estar na natureza distinta dos instrumentos, ou na prática de se grafar a articulação em um dos instrumentos e, no momento do ensaio, solicitar ao outro que utilize a mesma configuração. Butt, em seu livro *Bach Interpretation*, aponta em diversas ocasiões estas "incoerências" na grafia das articulações e apresenta, na maioria das vezes, o porquê das mesmas.

A grafia da articulação dos instrumentos de arco tende a ser mais desenvolvida do que a encontrada em outras famílias d e instrumentos, visto que as diversas possibilidades de arcadas podem tornar uma mesma passagem passível de variadas execuções ou propostas expressivas. As ligaduras teriam, assim, um papel

técnico e musical, apesar de nem sempre ser possível uma clara distinção entre estas duas facetas.

Nos instrumentos de sopro, a articulação não é uma exigência técnica obrigatória, portanto, a utilização de ligaduras seria mais um pedido interpretativo do que técnico. Antecessores de Bach possuíam conhecimento disto, e não causa surpresa encontrar nos escritos de Ganassi (1492-metade do séc. XVI) em 1535, a preconização de três formas distintas de emissão do ataque de língua: *te-ke, te-re* e *le-re*[4]. Estas diferenciadas formas de ataque deveriam ser escolhidas em consonância com o caráter da melodia a ser executada.

Uma fonte que pode servir de apoio para a compreensão das distintas articulações de uma mesma melodia, executada simultaneamente em instrumentos de famílias distintas, são os manuais de ensino da época de Bach. Neles, é patente a possibilidade de utilização de uma mesma marcação por instrumentos diversos, uma vez que os autores os escreviam tendo a preocupação de utilizar um âmbito, escalas e desenhos melódicos exeqüíveis por todos.

Desta maneira, pode-se lançar mão da articulação presente nos violinos para o trecho similar presente no oboé, visto que o importante é observar que a articulação

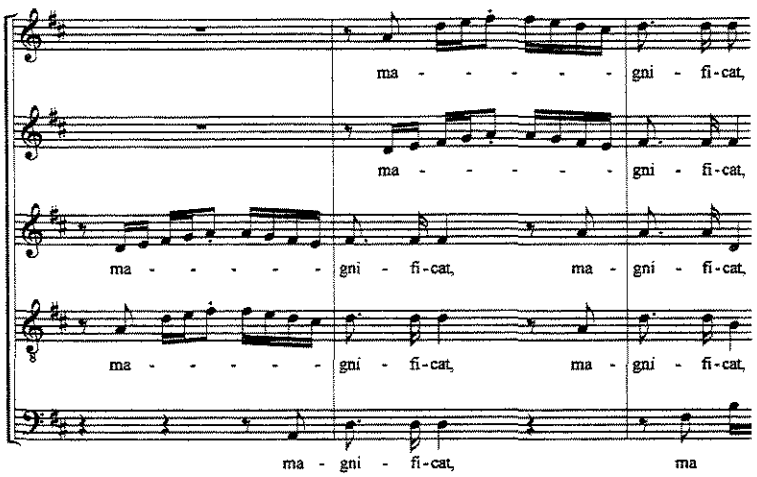
---

[4] *Ibid.*, p. 47.

requerida por estes dois instrumentos é basicamente a mesma. Uma conclusão é que, mais do que a instrumentação, há a qualidade da figuração a determinar a articulação.

Pode-se ainda visualizar uma outra possibilidade de execução da articulação para estes conjuntos de quatro semicolcheias: a execução dos mesmos ligados em pares de semicolcheias. Isto é visível notadamente no compasso 3/4, onde a figuração é prioritariamente em colcheias. Esta observação está presente tanto em Butt, como em Veilhan.[5]

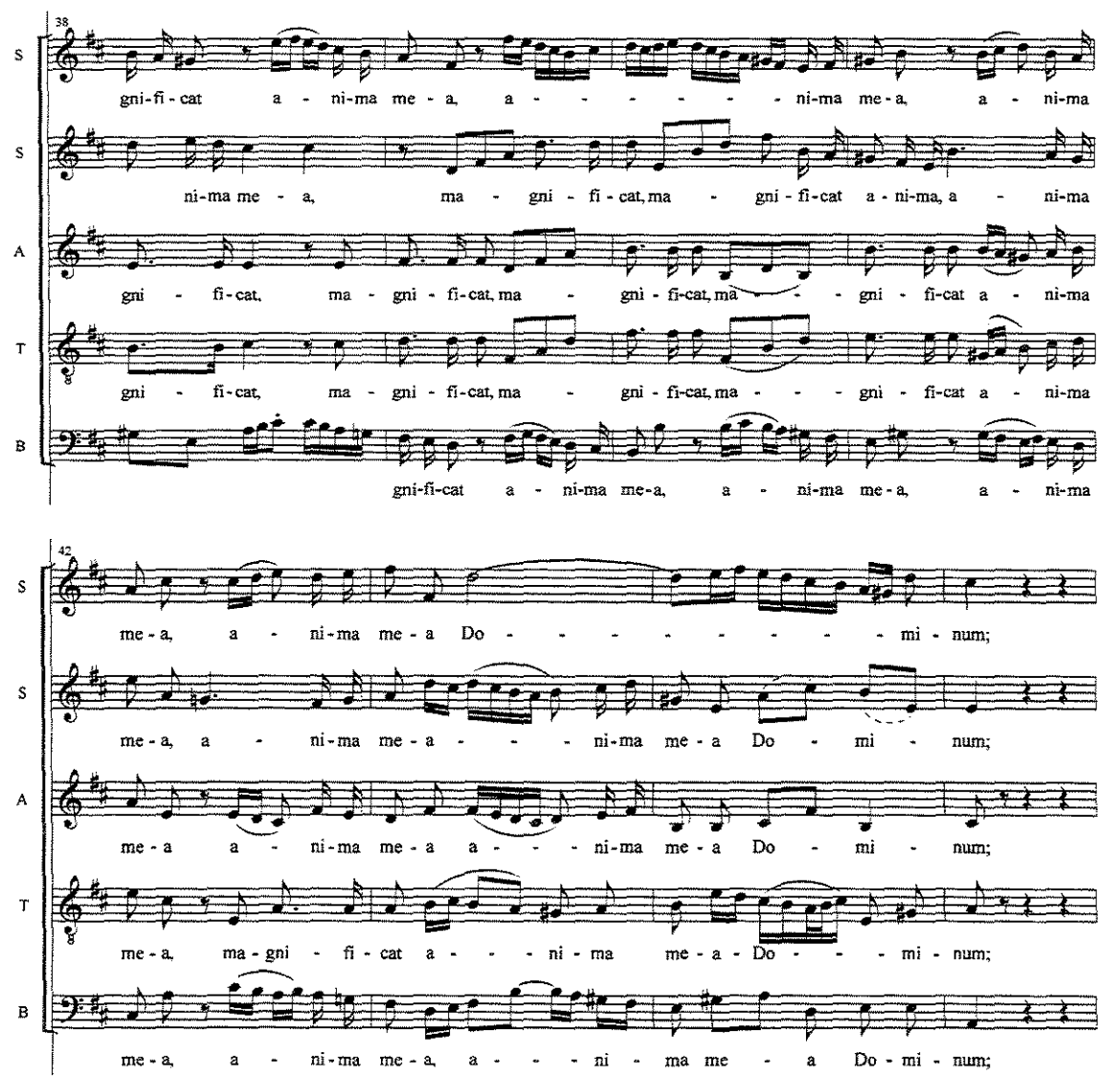
FIGURA 37. Movimento I, *Magnificat*, compassos 35-36.



[5] VEILHAN, Jean Claude. **Les regles de l'Interprétation musicale a l'epoque Baroque**. 3. ed. Paris: Alphonse Leduc, 1977.

Nesta figura, observa-se o uso do ponto de "*staccatto*" no meio de uma frase onde a principal característica seria a agilidade. Dessa forma, uma das possibilidades de se validar este signo é reforçar o ritmo sobre o qual está grafado e fazer alusão ao caráter de *anapesto* do mesmo.

FIGURA 38. Movimento I, *Magnificat*, compassos 38-45.



Podem-se vislumbrar também dois problemas relativos à articulação neste trecho: o primeiro diz respeito ao *legato* colocado no momento em que se pronuncia a palavra *anima*, e o segundo, ao fato de o desenho utilizado na palavra *magnificat*, e que tem como base musical um arpejo ascendente com uso de colcheias, estar em algumas vozes escrito em *legato* (c. 40) e outras vezes sem indicação de articulação (c. 39).

O caso da palavra *anima,* aparentemente, é uma tentativa de afirmar até qual nota a vogal "a" deverá ser emitida, fato notório, igualmente, porque quando a figuração rítmica sofre alteração, como no caso do compasso 43 (tenor e contralto), a ligadura também será alterada. Neste caso específico, pode-se atentar para o fato de que, conforme Butt, a execução em "*detachè* em notas rápidas tinha prioridade sobre o estilo *legato*." [6] Esta preconização também estaria de acordo com o afeto desta peça, na qual o trabalho vocal intencionalmente tenta adquirir um caráter mais instrumental, o que mais uma vez reforçaria, por meio do uso de um correto *decoratio*[7], a idéia de júbilo contida neste movimento.

Marshall[8], em seu livro *The Compositional Process of J. S. Bach* (1972), desenvolve um estudo, no qual compara as articulações presentes nos rascunhos de Bach

---

[6] Butt, *op. cit.*, p. 13. " *...A detached performance of runs had priority over a legato style*".

[7] A mesma coisa que *elocutio*, que é um dos cinco componentes estruturais do processo retórico. O *decoratio* é a performance do discurso, a forma como se podem traduzir as idéias, textuais ou musicais, adicionando-lhe ornamentos que garantam ao argumento grande ênfase.

[8] MARSHALL, Robert Lewis. **The compositional process of J. S. Bach**. Princeton: Princeton University Press, 1972. 2 v.

às encontradas nas partituras autografadas. Com base nele, é possível observar que elas podem ser inseridas em um dos seguintes casos:

1. Omissão do texto, ou texto parcialmente escrito;
2. Determinação das notas que sofrerão alteração, geralmente ornamento s;
3. Clarificação da execução da síncope, ou determinação dos grupos de notas que pertenceriam à mesma harmonia.

Nestes casos, muitas das ligaduras seriam omitidas na versão final, uma vez que serviriam muito mais como uma bússola ou lembrete ao compositor durante o processo composicional.

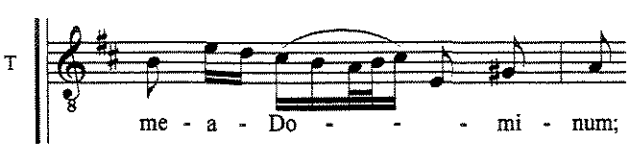
Butt atenta para o fato de que muitas ligaduras foram escritas ao mesmo tempo das notas, e não raro, passagens idênticas estão grafadas sem o uso da ligadura em determinado compasso e com o uso da mesma em outro. Isto seria decorrente da própria evolução do processo composicional, e desta maneira, elas poderiam, genericamente, ser utilizadas em todas as passagens similares. As ligaduras também poderiam indicar quais os motivos que, dentro de um determinado movimento, têm a mesma origem.

A análise da partitura, no que concerne ao fato de a palavra *anima* ser executada com a utilização do arpejo, mas estar grafada sem o uso da ligadura, não é

conclusiva: pode ser causado pelo fato de o texto não ter sido escrito em sua totali dade no momento da composição, ou seria decorrente da pressa de se finalizar o material para a execução, como também indica que em qualquer uma das variações nas quais o material tem a mesma origem, visto que o arpejo não é necessariamente apresentado em o rdem direta.

Uma conclusão definitiva talvez poderia ser obtida por intermédio do método de análise utilizado por Marshall, no qual se confrontaria o manuscrito autografado e as partes. Todavia, a possibilidade de se ter articulações distintas para o mesmo desenho parece a menos sensata. Desta forma, o melhor caminho seria executar todas as aparições deste com o uso de ligaduras.

FIGURA 39. Movimento I, *Dominum*, compasso 44.



As articulações escritas por Bach podem isolar determinados ornamentos, como bem ilustra o seguinte texto:

> "Vários pontos devem tomar parte de algum estudo detalhado da notação da articulação de Bach. Primeiro ele estava vivendo e trabalhando em um meio onde a divisão entre o papel do compositor e o do executante não eram muito claros; ambos, de

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

> determinada forma, eram músicos práticos. O próprio estilo musical derivava da ornamentação de uma rede subjacente baseada nas convenções do contraponto estrito. Tais músicos estavam conscientes da hierarquia gramatical do sistema métrico barroco, como também estavam cientes da qualidade oratórica de recursos específicos tais como a dissonância. Muito do interesse retórico na poética musical jaz na ornamentação, o *decoratio*, que poderia ser improvisado pelo executante ou notado pelo compositor. O reconhecimento e o delineamento de tais figuras era um dos fundamentos de articulação na performance."[9] "Tradução do autor"

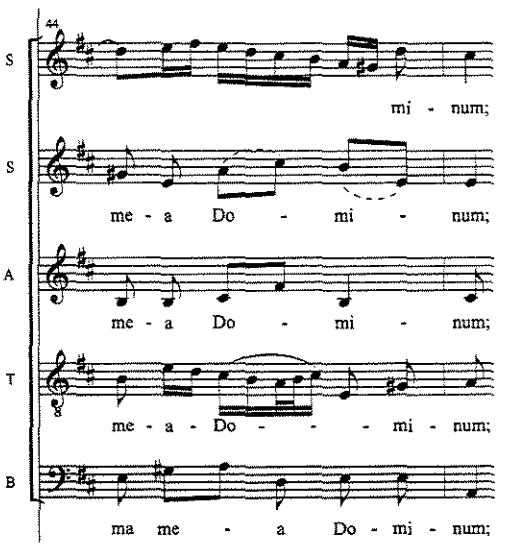
A articulação escrita nesta quinta figura diz respeito ao reconhecimento de uma das figuras já estudadas: o *circolo mezzo*[10]. Não é por acaso que esta figura aparece no momento em que falamos a palavra *Dominum*, visto que existe uma forte tendência de associar sua utilização a simbolismos inerentes ao uso da palavra Deus. Aqui, mais uma vez, a execução deve seguir o caráter geral da peça, e ser executado em *detachè*. O mesmo raciocínio poderá ser utilizado na reaparição deste desenho no primeiro soprano, compasso 74.

---

[9] Butt, *op. cit.*, p. 6. "*Several points must underpin any detailed study of Bach's notated articulation. First he was living and working in an environment where there was no clear division between the role of composer and performer; both, in a sense, were practical musicians. The musical style itself derived from ornamentation of an underlying network grounded in the conventions of strict counterpoint. Such musicians were aware of grammatical hierarchy of the baroque metrical system, as they were of the oratorical quality of specific devices such as dissonance. Much of the rhetorical interest of the music lay in this ornamentation, the decoratio, which could be improvised by performer or notated by the composer. The recognition and delineation of such figures was one of the fundamentals of articulation in performance*".

[10] Figura de retórica formada por quatro notas de pequena duração, onde a primeira e a terceira notas t êm alturas diferentes.

FIGURA 40. Movimento I, *Magnificat*, compasso 44.



Dentre os esquemas métricos do barroco, o mais conhecido é o **forte-fraco**. Pode-se observar uma tendência a executar pares de colcheias, especialmente em momentos cadenciais, ligando-as. Mais uma vez Butt informa que "a maioria das grafias de Bach que utilizam tanto para instrumentos de corda, como para instrumentos de sopro, é achada no autógrafo, o qual sugere que os pares de ligaduras podem, muitas vezes, ser fundamentais para a própria composição."[11] No compasso 74, a mesma figuração aparece no contralto, mas não está escrita com o uso de ligadura. Pode-se, tal qual a figura 38, lançar mão da analogia: executar todas as aparições do mesmo material com uso de ligaduras.

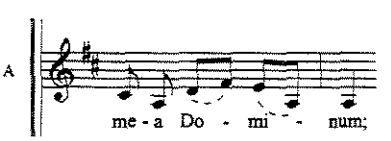
[11] Butt, *op. cit.*, p. 94. *"The majority of Bach's recorded uses of* *for both strings and wind is found in the authograph score, which suggests that paired slurs might often be fundamental to the composition itself".*

O cuidado com as generalizações deve ser levado em conta: nem tudo o que parece igual realmente o é. Um exemplo disto está nos desen hos existentes no baixo e no contralto, no compasso 44 e no compasso 74, no soprano, no tenor e no baixo. Nestes casos, não se deve utilizar o mesmo raciocínio de ligar as colcheias em pares, já que a sílaba *"mi"* está na parte fraca do tempo. Quanto à figu ração encontrada no baixo, pode-se fazer alusão ao pensamento de Quantz (1697-1773): "não devemos ligar notas iguais colocadas juntas."[12]

A seguir, vejam-se as possíveis grafias para estes dois compassos, com o adicionamento das ligaduras que não estão esc ritas (grafadas em pontilhado, evitando-se, assim, a diferenciação entre os acréscimos propostos e os presentes na edição *Urtext*).

FIGURA 41. Movimento I, *Magnificat*, compasso 44.

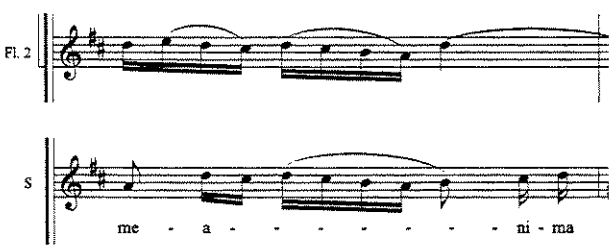
FIGURA 42. Movimento I, *Magnificat*, compasso 74.



[12] Veilhan, *op. cit.*, p. 16. "*Il ne faut pas que les notes semblent collées ensemble*".

A diferenciação entre a articulação escrita também pode ser observada entre os instrumentos e o trabalho vocal, e uma ilustração disto está na figura 42:

FIGURA 43. Movimento I, *Magnificat*, compasso 43, soprano II e flauta II.



Neste caso, apesar da grafia diferenciada, o efeito sonoro deverá ser baseado na linha do canto, que, por sua vez, é guiada, na maioria dos casos, pela silabação. Assim, o apoio recairá na primeira colcheia do compasso, ao mesmo momento em que é pronunciada a sílaba "*me*", que, por sua vez, é tônica. Como acontece no momento em que se tem a vogal "*a*", existem duas notas, estas serão naturalmente ligadas. A ligadura escrita para a flauta tem justamente o papel de suavizar a emissão destas três notas, ao mesmo tempo em que adverte para a não utilização da figuração de semicolcheias ligadas em pares, o que terminaria por quebrar o acento requerido pela palavra *mea*.

4.2. Movimento II

O segundo movimento do *Magnificat* tem uma profusão de diferenciadas grafias do *legato*. Inicialmente, pode-se evocar o fato de o mesmo tratar-se de uma ária que utiliza unicamente cordas na instrumentação, e estas, naturalmente, têm uma escrita mais delgada quanto às articulações. Ainda poder-se -á citar o caráter "galante" da escrita em 3/8, o que também exige uma execução mais "leve". Assim, eis os motivos pelos quais as notas são ligadas de diferentes formas:

1. No segundo compasso, nos violinos, a intenção será garantir o mesmo maneirismo de fraseado de quando o soprano tem a palavra *exultavit*, no compasso 13.
2. No compasso 3, na parte do violino I, observa-se um jogo de arco típico da música em estilo galante: por questões técnicas, a emissão das cinco notas em uma única arcada seria suavizada, garantindo um estilo *cantabile*.
3. A figuração presente no violino, no compasso 3, está relacionada tanto com a necessidade de frisar o primeiro e terceiro tempos, como a de garantir uma articulação semelhante à do soprano, no momento em que este apresentar a palavra *exultavit*, com a sílaba "*vit*", no terceiro tempo do compasso 33.
4. O ponto de *staccato*, encontrado nos violinos, no compasso 6, tem como objetivo evitar um reforço inadvertido na emissão da colcheia do segundo tempo, haja visto que as duas semicolcheias presentes no primeiro tempo estão ligadas. Também se

pode fazer menção ao desenho similar do soprano, no momento em que tem a palavra *exultavit* e onde a sílaba "*vit*" é átona, escrita no segundo tempo do compasso 14.

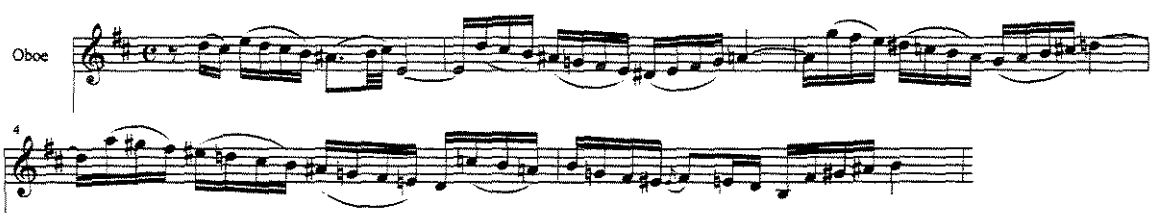
5. Após o compasso 8, nos violinos, que é executado sem uso de ligaduras, o compasso 10 traz um desenho de colcheias ligadas aos pares. Isto ocorre justamente pela necessidade de reforçar a inserção de uma nova figuração, ao mesmo tempo em que possibilita uma articulação propícia à compreensão da execução das hemiólias, presente neste e no próximo compasso.
6. As ligaduras presentes no violino I, no compasso 12, e no violoncelo, no compasso 29, implicam o mesmo uso: delinear a figuração utilizada por Bach, clareando quais são as notas principais neste contexto.

Certamente, este é o movimento do *Magnificat* que tem a grafia de articulação mais bem estruturada, o que ocasiona sua utilização tal qual ela é apresentada. Nota-se apenas que no compasso 2, na parte do violoncelo, as três primeiras notas poderiam ser escritas ligadas, fato que reforçaria o delineamento desta figuração, o qual é semelhante àquela encontrada no compasso 29 do próprio violoncelo.

4.3. Movimento III

O terceiro movimento apresenta similaridades com a leitura "afetiva" preconizada por autores como Quantz, em que a idéia de uma execução em *legato* estaria relacionada com as tonalidades menores. Bach, mormente nas cantatas compostas em Weimar, muitas vezes associou este estilo *legato* a andamentos como o *adagio*.

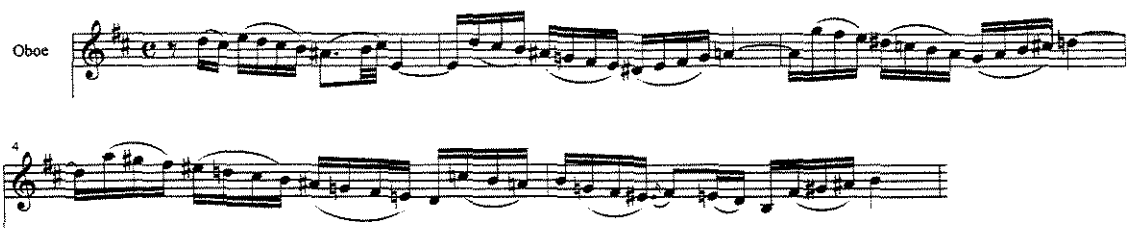
FIGURA 44. Movimento III, *Quia respexit*, compassos 1-5, oboé solo.



As ligaduras presentes na linha do oboé são bastante consistentes no que tange à grafia da articulação. Todavia, na partitura, algumas passagens estão escritas sem o adicionamento das mesmas.

Na parte deste instrumento, de autoria da própria editora Bärenreiter, as ligaduras estão escritas. Fato comum, já que em muitos casos existe divergência entre a articulação presente no conjunto das partes e na partitura, como se pode aferir na próxima figura:

FIGURA 45. Movimento III, *Quia respexit*, compasso 1-5, oboé solo (extraído da parte).



Estas diferenças muitas vezes são decorrentes da ausência de um autógrafo manipulável, visto que este pretendia ser a visão final do compositor, em que todos os detalhes de instrumentação e articulação seriam observados. Dadelsen (1918-??) afirma em seu artigo *De confusione articulandi* que Bach aspirou grafar consistentemente suas articulações, e a maioria dos problemas editoriais seriam decorrentes mais de um trabalho incompleto do que de um trabalho inconsistente[13]. Assim, mesmo que estas ligaduras não estivessem presentes na parte, certamente poderiam ser subtendidas e, portanto, executadas.

A parte delegada ao violoncelo, ainda no terceiro movimento, tem duas figurações distintas: uma composta por três semicolcheias ligadas e uma semínima, e outra que repete a figuração com seis semicolcheias, apresentada pelo oboé no primeiro compasso. Novamente, será observada a ausência da ligadura que isola a primeira figuração, nos compassos 1, 5, 6, 12, 13 e 14, fato já esclarecido pela editora Bärenreiter.

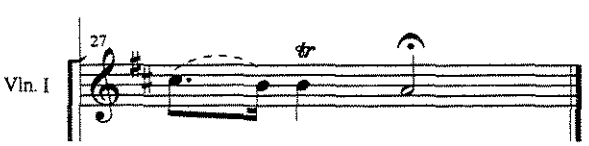
[13] DADELSEN, G. von, de **Confusione Articulandi** in *Ars Musica, Musica Scientia*. Festschrift Heinrich Hüschen, Cologne: ed. D. Altenburg, 1980, p. 71- 5 *apud* Butt, *op. cit.* p. 131. "*Bach did aim at consistency of markings (...) Editorial problems are usually concerned with incompleteness rather than inconsistency.*"

Quanto à sutil modificação observada na articulação da segunda figuração nos compassos 19 e 20, decorre da necessidade de adequá-la à silabação desenvolvida pelo soprano nestes mesmos momentos.

4.4. Movimento IV

O quarto movimento está escrito com a completa ausência de ligaduras. Isto pode ser fruto da necessidade de se contrapor ao afeto presente no movimento anterior, fato corrente na estética do período barroco. Também se pode fazer alusão ao fato de os instrumentos dobrar em *ipsi literis* o desenho das vozes e, portanto, devendo ter sua articulação governada pela força da silabação do coro. As únicas ressalvas que poderão ser feitas tangem ao uso, geralmente grafado com ligaduras, das figuras de retórica: o *circulatio*, presente em todas as vozes no momento em que se pronuncia a palavra *omnes*, e a *antecipatione della nota*,[14] presente no violino I, no último compasso. Quanto ao primeiro caso, observa-se que, muitas vezes, ao final do *circulatio*, algumas vozes permanecem desenvolvendo um movimento repleto de semicolcheias, o que poderia confundir o interprete. Quanto à *antecipatione*, este é um dos pontos para o qual atualmente existe um conhecimento corrente de práticas que foram disseminadas pela tradição oral e, portanto, poderá ser utilizada, como há de ver-se na próxima figura.

FIGURA 46. Movimento IV, *Omnes generationes*, compasso 27, violino I.



[14] Figura de retórica onde uma nota vizinha, superior ou inferior, antecipa a nota pertencente à próxima harmonia.

4.5. Movimento V

O quinto movimento não apresenta maiores problemas no que concerne à articulação, e a única questão que se poderia fazer menção é quando o baixo desenvolve, a partir do compasso 29, uma figuração em que as semicolcheias estão ligadas aos pares. O violoncelo, que apresenta um desenho com o mesmo ritmo, não está escrito com esta articulação. Há duas possibilidades: ou as ligaduras dizem respeito, exclusivamente, à distribuição das quatro sílabas pelas dez semicolcheias e, portanto, não existe a necessidade de o violoncelo repetir o fraseado; ou Bach, intencionalmente, manteve a mesma figuração que este instrumento já havia executado cinco vezes. Após a finalização do solo do baixo, esta nova repetição haveria de garantir a unidade na execução desta parte.

4.6. Movimento VI

O sexto movimento terá a sua idéia de articulação abstraída das melodias executadas pelo tenor e pelo contralto. O caráter plangente está presente na escolha da tonalidade menor, no ritmo pastoral e até no uso das surdinas nos instrumentos de corda. Em consonância com este caráter mais introspectivo, Bach utiliza um desenho de ligadura típica de compassos compostos, nos quais a subdivisão em terços de tempo é preponderante. Este desenho é caracterizado pela ligadura que une o conjunto de três colcheias. Mas, a ausência de ligaduras se faz sentir a partir do compasso 2 (violino II e viola) na partitura. Nas partes, a situação é menos conflitante e somente poder-se-á questionar a ausência do padrão do *legato* no segundo tempo do compasso 4 do violino I e no segundo tempo do compasso 11 do violino e flauta II.

Preconizar a utilização contínua da figuração em *legato* para todos os conjuntos de três colcheias é uma possibilidade real. Primeiro, nos compassos supracitados, sempre se poderá fazer jus a analogias com outros instrumentos. No segundo tempo do compasso 4, a flauta I, que dobra o desenho do violino I, tem a ligadura escrita em sua parte. Mais adiante, no segundo tempo do compasso 11, a ausência de ligaduras, tanto no violino II como na flauta II deixará a situação um pouco mais enigmática. Neste caso, pode-se observar o desenho semelhante dos violinos I,

executado uma sexta acima. Esta utilização de sextas paralelas em muito se assemelha à figura de retórica denominada falso bordão, e com base nesta constatação, será possível a utilização da regra "mesma figuração, mesma articulação".

O violoncelo, do terceiro tempo do compasso 30 até o quarto do compasso 31, desenvolve um interessante trabalho, em que notas da mesma altura estão ligadas. Butt desenvolve o seguinte raciocínio a este respeito:

> "Notas repetidas na mesma altura sob ligaduras caem em duas categorias: aquelas nas quais as ligaduras são adicionadas para uma seqüência de notas repetidas em agrupamentos métricos regulares; aquelas que definem padrões recorrentes que começam no contratempo, os quais podem ser identificados como figuras rítmicas específicas dentro da música. Exemplos na primeira categoria são comuns por todo os anos de Leipzig, as ligaduras cobrindo três, quatro ou seis notas, de acordo com a métrica. Tais ligaduras são particularmente comuns nas passagens em arioso ou recitativo, ou nas meditativas seções "B" de árias. Eles fornecem um fundo discreto e coerente, causando um *diminuendo* natural dentro de cada grupo."[15] "Tradução do autor"

A figuração de notas iguais escritas em *legato* no violoncelo garantirá um tratamento similar àquele dado ao tenor, no compasso 31, e os dois darão um caráter de finalização introspectiva à parte cantada pelo duo, todavia, sem perder a noção de

---

[15] Butt, *op. cit.*, p. 111. "*Repeated notes of the same pitch under slurs fall into two categories: those in which slurs are added to a sequence of repeated notes in regular metrical groupings; those defining recurring patterns beginning off the beat, which can be identified as specific rhythmic figures within the music. Instances in the first category are common throughout the Leipzig years, slurs covering three, four or six notes, according to the meter. Such slurs are particularly common in arioso or recitative passages, or in meditative 'B' sections of arias. They provide a background which is both unobtrusive and coherent, causing a natural diminuendo within each group* ".

movimento, uma vez que os instrumentos ainda retomarão pela última vez a melodia que traduz todo o afeto deste movimento.

4.7. Movimento VII

O sétimo movimento apresenta somente sete ligaduras na escrita coral, e na totalidade com a única tarefa de grafar o conjunto de notas que deverão ser emitidas com a sustentação da mesma sílaba. Na parte da orquestra, todas as ligaduras estão escritas a partir do momento em que começa o *adagio*, sendo de três espécies distintas: a primeira diz respeito à necessidade de manter o mesmo fraseado do coro, como é o caso dos violinos II e das violas, no compasso 31 , similar ao desenho dos tenores; a segunda categoria é a que isola figuras de retórica, como é o caso do violino II e da viola, no compasso 33, e onde existe um *circolo mezzo*; a terceira refere-se à tradicional figuração de pares de colcheias, presentes n a viola, flauta I e oboé I.

Provavelmente, o aparecimento destas ligaduras refere-se à própria mudança no caráter da música, que abruptamente rompe com o caráter heróico do *allegro* inicial e assume um temperamento mais didático e objetivo.

Novamente, observa-se a existência de divergências entre a partitura e as partes dos instrumentos, todavia poder-se -á, seguramente, adotar a escrita existente nas

partes, visto que esta diz respeito a demandas que rapidamente são aferidas pela comparação entre a escrita coral e a orquestral, nas quais a silabação é o elemento balizador, ou pelo reconhecimento de semelhantes figuras de retórica, executadas simultaneamente em instrumentos distintos e, portanto, exigindo a mesma articulação.

4.8. Movimento VIII

O oitavo movimento, com todo o seu caráter imperativo e de bravura, tem um número de articulações bem reduzido, porém, ilustrativo de como as ligaduras podem estar associadas à utilização de figuras de retórica, caráter descritivo do texto e visualização de figurações rítmicas com desenhos pré -estabelecidos.

FIGURA 47. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compasso 14, violino I e II (em uníssono).

A primeira ligadura ocorre no compasso 14, onde é utilizada a *tirata*, figura de retórica de caráter ornamental que implica em uma rápida sucessão de notas em

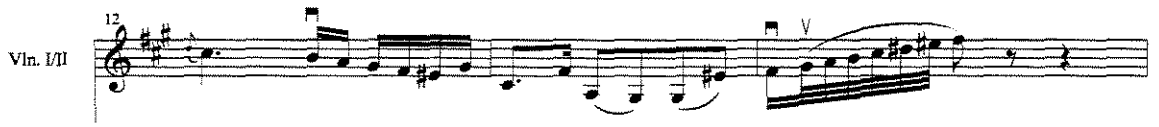
grau conjunto, as quais ascendem ou descendem preenchendo um intervalo, geralmente de oitava. Neste caso específico, a ligadura terá um papel eminentemente técnico. Sendo este o seu papel e levando em consideração que as ligaduras, quando utilizadas sobre artifícios retóricos, cobrem todas as notas da figuração, poder-se-ia fazer a seguinte pergunta: por que a ligadura não abrange do fa# 3 ao fa# 4?

A resposta à pergunta anterior não será de todo conclusiva, mas alguns aspectos musicográficos e técnicos poderão ser citados:

1. O que é claro no material grafado por Bach ou por algum de seus copistas é o início da ligadura, mas a variedade de detalhes de articulação pode estar implícita na própria forma de grafia utilizada.
2. A parte fraca de cada compasso pode variar bastante, em detrimento de circunstâncias técnicas.

Na próxima figura poder-se-á ver uma pequena modificação que atende a uma execução técnica mais orgânica, ao mesmo tempo em que garante a execução do fa# 4 de forma menos conclusiva, fato positivo, já que a participação do tenor irá começar imediatamente após. Eis a sugestão:

FIGURA 48. Movimento VIII, *Deposuit potentes*, compasso 14, violino I e II (em uníssono).



O segundo momento de maior importância quanto ao uso de ligaduras ocorre a partir do compasso 47 e, certamente, tem a sua utilização associada ao texto cantado a partir deste ponto pelo tenor, que fala *humiles* (humildes). Esta figuração em muito se assemelha a da *catabasis* e, portanto, teria uma intenção pictórica implícita. Também poderia Bach intencionar diminuir a presença dos violinos neste momento, haja visto o tenor permanecer durante nove tempos emitindo uma nota que não está em uma região de brilho, ao passo que os violinos I e II estão e m uníssono.

A primeira e última aparições das ligaduras no oitavo movimento dizem respeito ao mesmo acontecimento: a execução de pares de colcheias, fato corrente no período barroco. Portanto, a observação destas ligaduras possibilitará o delineamento das figuras de retórica utilizadas, otimização e unificação técnica e o emprego de forças expressivas em consonância com as características distintas de cada momento da peça.

Na parte do tenor, há duas únicas ocorrências de ligadura escritas nos compassos 27 e 53, aparentemente, tendo como justificativa o costume de grafar os pares de colcheias. Ainda, outro questionamento poderá ser feito: por que, nas duas aparições, Bach escreveu a ligadura somente no primeiro par de colcheias?

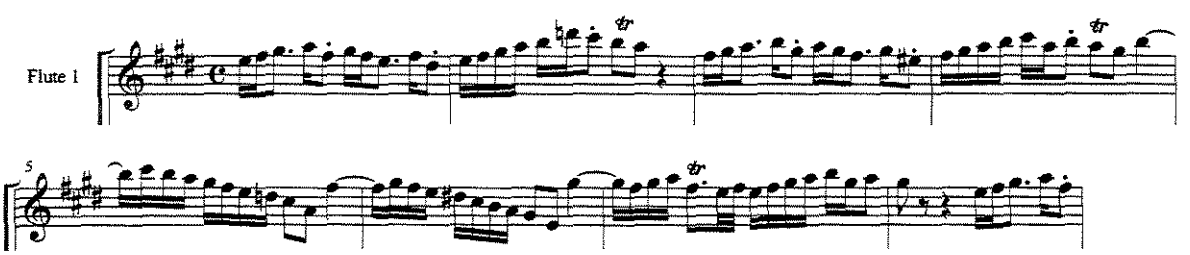
Poder-se-ão vislumbrar duas possibilidades:

1. Evitar que o segundo grupo de colcheias com ocorrência de ligadura seja executado de forma irregular, costume corrente na época e que implica uma execução um pouco mais curta da nota colocada na parte fraca do tempo. Caso isso viesse a acontecer, ter-se-ia uma execução similar da última nota colocada na sílaba *"mi"* – da palavra *humiles* – e da primeira dos violinos, e isso contrariaria uma tendência corrente no período barroco de executar ritmos, em momentos cadenciais, de forma desencontrada.
2. O uso da ligadura teria como único objetivo indicar até qual nota se deveria emitir a sílaba *"hu"* – da palavra *humiles* – e, portanto, seria desnecessário repetir semelhante ligadura no segundo grupo.

4.9. Movimento IX

O nono movimento é o momento em que existe o maior número de pontos de *staccato*, escritos no *Magnificat*. Deve-se atentar para o fato de que os mesmos estão escritos nas partes e não na partitura, como, aliás, também estão as ligaduras. Estes pontos, provavelmente, atendem à necessidade de se evitar que um estilo *legato* seja aplicado genericamente à peça, ou ainda, como afirma Butt, "implicariam uma negação do acento métrico esperado, dando às notas concernentes um papel de plano de fundo ou de acompanhamento."[16] Esta segunda hipótese parece ser a mais coerente, já que aqui, novamente, o fraseado das flautas é regido pela articulação inerente à silabação do texto.

FIGURA 49. Movimento IX, *Esurientes implevit bonis*, compassos 1-8, flauta I.



Dessa forma, ao não se observar o texto, existiria uma tendência de acentuar, equivocadamente, a segunda metade do segundo e quarto tempos do primeiro compasso e a segunda metade do segundo compasso, visto que as síncopes deslocariam o

[16] Butt, *op. cit.*, p. 115. "*(...) Imply a negation of expected metrical accents, giving the notes concerned a background or accompanimental role*". "Tradução do autor"

acento para as partes de tempo em tela. O problema é que as sílabas *"ri"* – da palavra *esurientes* –, *"im"* – da palavra *implevit* – e *"vit"* – da palavra *implevit* – são átonas.

As ligaduras, quando presentes em pares de colcheias, também tentam reproduzir a articulação inerente às palavras *bonis, dimisit* e *inanes*. A utilização da articulação tal qual a escrita nas partes, garantirá uma execução coerente a este movimento.

4.10. Movimento X

O décimo movimento possui três distintas melodias que estão associadas a palavras específicas, como segue abaixo:

FIGURA 50. Movimento X, *Suscepit Israel*, compasso 1 -4.

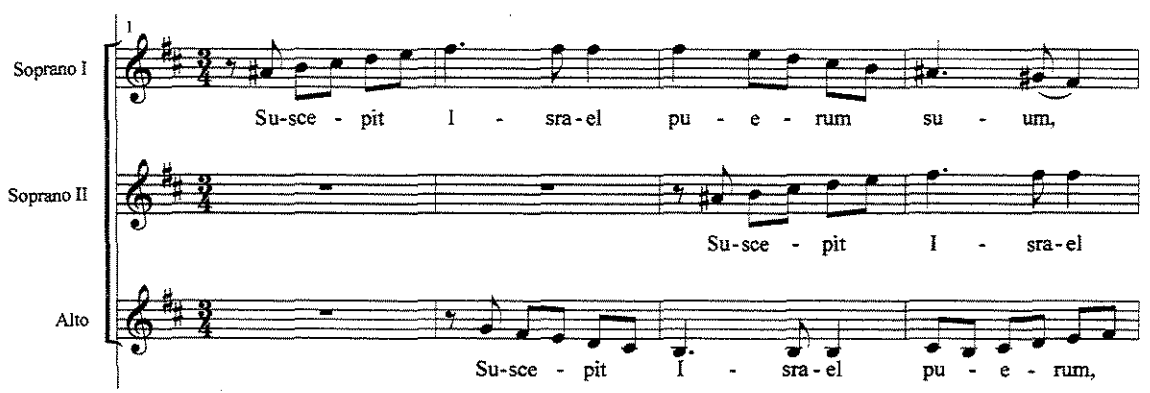


FIGURA 51. Movimento X, *Suscepit Israel*, compassos 18-19, " *recordatus*".

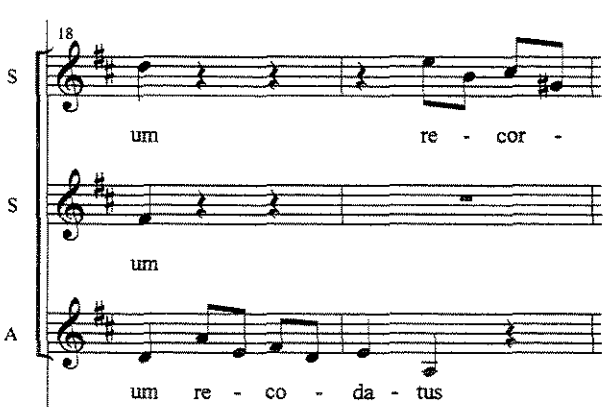
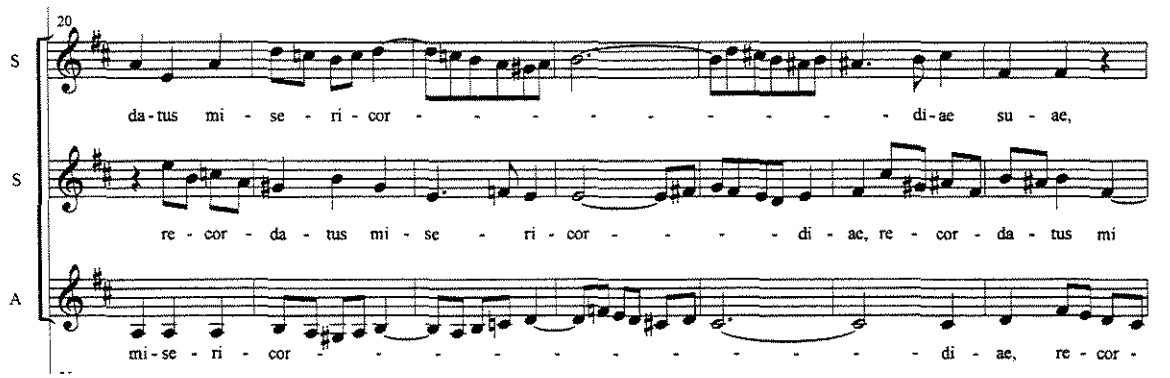


FIGURA 52. Movimento X, *Suscepit Israel*, compasso 20-26, " *misericordiae*".

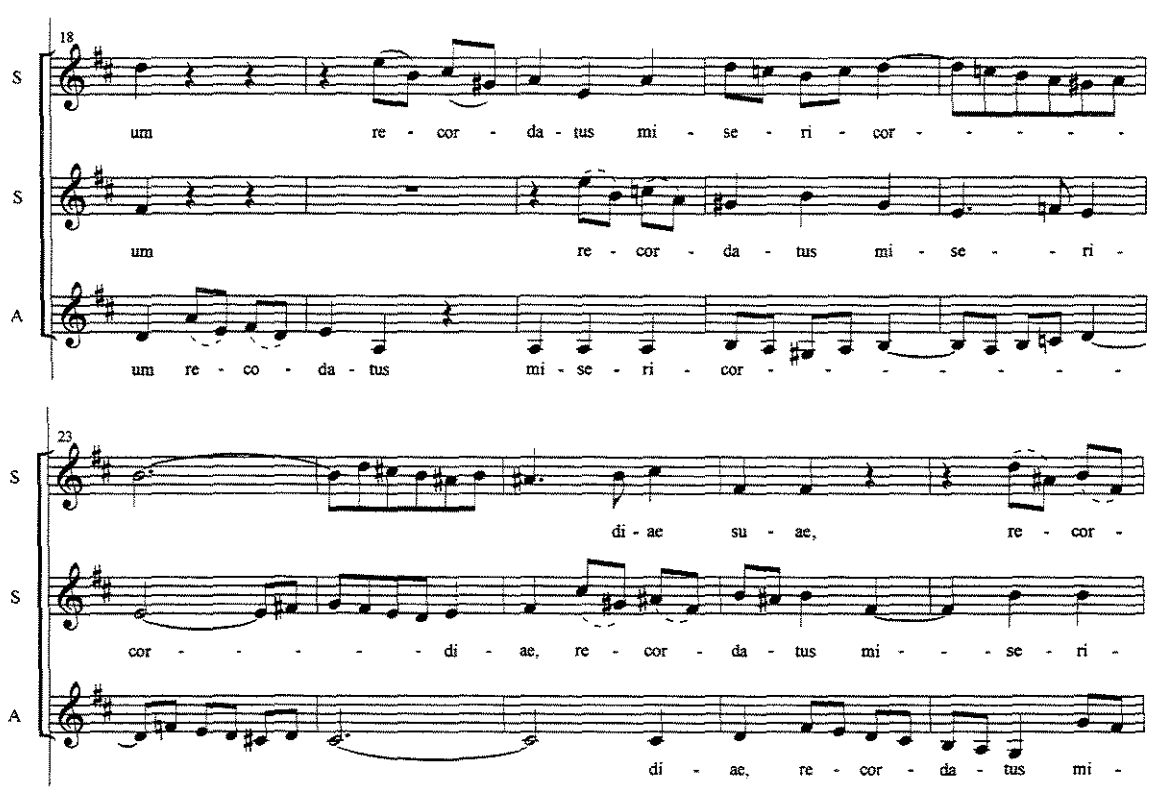


O caráter introspectivo deste número está presente até na escolha das vozes e instrumentos que deverão executá-lo. Dessa forma, é mister a utilização de um andamento mais solene e, em conformidade com isto, um fraseado que tende a um grande *legato*. O único momento no qual esta idéia poderia ser interrompida está na parte em que tem início a figuração do *recordatus*.

A articulação diferencial na palavra *recordatus* parece ter motivação à própria composição musical: aqui Bach claramente modula para a tonalidade de Ré Maior e utiliza uma figuração na qual aparecem intervalos mais saltados. No que toca à articulação, encontra-se no soprano I, compasso 19, uma ligadura unindo o tradicional par de colcheias. O problema é que a nova figuração tem início no compasso anterior, no contralto, e das seis vezes em que é repetida a ligadura, só está completamente presente em uma delas e parcialmente apresentada em outro momento, compasso 27, soprano I.

Poder-se-á aludir ao fato de todas as mudanças no tecido musical – enumeradas no parágrafo anterior – e da apresentação da ligadura justamente no momento em que se tem uma nova figuração, para justificar o uso corrente desta articulação diferenciada, tal qual apresentado na próxima figura, em que o acréscimo preconizado encontra-se escrito em linha pontilhada, para que rapidamente possa ser diferenciada das encontradas na edição *Urtext*:

FIGURA 53. Movimento X, *Suscepit Israel*, compassos 18 -27, *"recordatus"*.



4.11. Movimento XI

O décimo primeiro movimento apresenta ligaduras inerentes à perfeita silabação, uma vez que a própria grafia em ¢ segundo Butt, tende a uma diminuição no uso de ligaduras, visto que estaria relacionada com a adoção do *stile antico*, no qual o nível de ornamentação e uso de diminuições é bem menor. Esta afirmação pode muito bem ser empregada neste número, já que além do compasso, Bach escreve um coro *a cappella*, típico do estilo descrito. O único problema a resolver aqui, mas que ocasionará um impacto no fraseado, é a escolha de uma das seguintes possibilidades de distribuição das sílabas entre as notas:

FIGURA 54. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compasso 1-2.

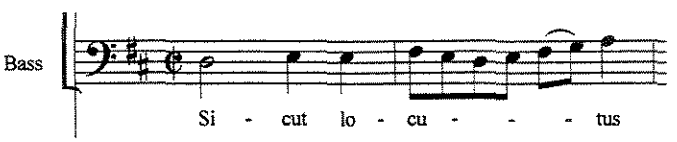
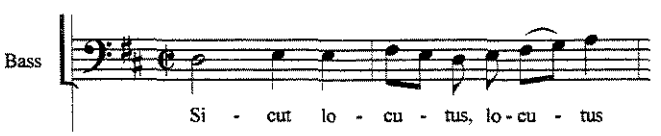


FIGURA 55. Movimento XI, *Sicut locutus est*, compasso 1-2.



O conhecido rigor editorial de Alfred Dürr na confecção da *Neuen Bach Ausgabe* permite afirmar que ambas as possibilidades estão presentes no material autografado por J. S. Bach, portanto, podendo ser utilizada qualquer uma das duas. Todavia, a opção pela possibilidade descrita na figura 54 permite uma maior fluência no texto, ao mesmo tempo em que se pode ria evitar uma emissão caricata, baseada na excessiva repetição da vogal "u", presente na palavra *locutus*.

4.12. Movimento XII

O último movimento do *Magnificat* possui uma abertura na qual os acordes que pontuam o aparecimento das pa lavras *Pater, Filio* e *Spiritui Sancto*, são interligados pelo uso de floreios que têm as tercinas como figuração rítmica. Em analogia a todo o simbolismo associado ao número três, presentes nesta parte, poder-se-á preconizar a execução destes ornamentos den tro de um grande *legato*. Esta articulação, se eventualmente aplicada neste local, daria um caráter perpétuo, etéreo à peça e estaria de acordo com a idéia de unidade inquebrantável atribuída à Santíssima Trindade.

O único problema está na grafia rítmica empregada aqui, em que existe uma superposição de metros ternário e binário. Quantz apresenta o seguinte pensamento sobre a execução destas superposições:

> "Assim, somente devemos executar a semicolcheia que segue ao ponto após a terceira nota da tercina e não ao mesmo tempo que esta. Sem isto poderemos confundir [este ritmo] com o compasso 12/8, de forma que estas diferentes formas de notas deverão ser tratadas bem diferencialmente uma da outra."[17] "Tradução do autor"

[17] Veilhan, *op. cit.*, p. 30. *"Il ne faut alors entoner la petite note qui suit le point, qu'après la troisième note du triolet et non pas au même temps avec elle. Sans cela on pourrait les confondre avec la mesure 12/8, de deux sortes de notes devant être traitées bien différemment l'une de l'autre."*

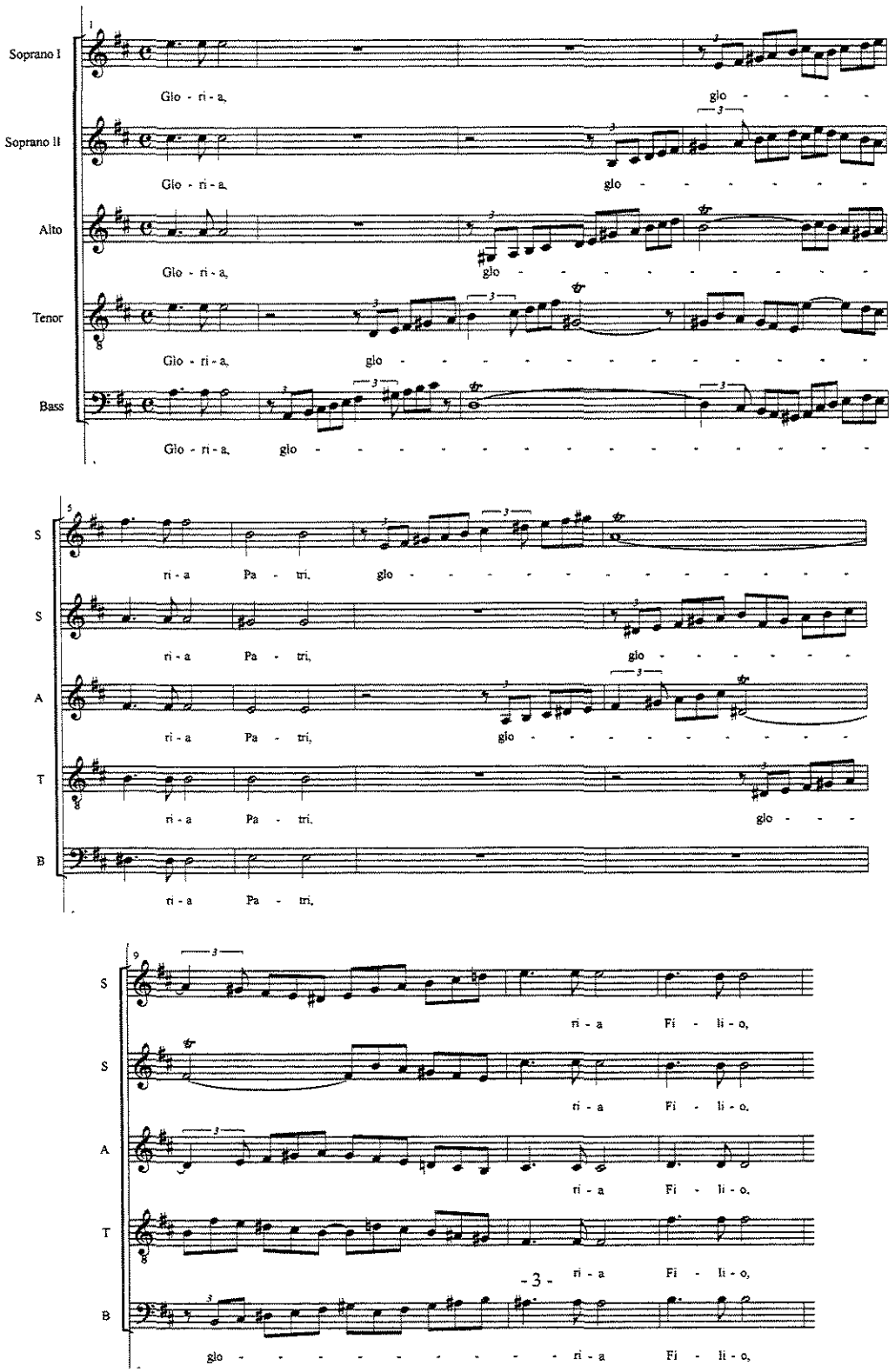
Contrariamente à posição de Quantz, Banner (1745) preconiza a seguinte solução para estes casos, quando diz "observe quando compuser nunca colocar três notas contra duas, esta é uma das mais proibitivas situações musicais." [18]

Donington e Veilhan, de onde estas duas citações foram extraídas, concordam no aspecto de que quando o ritmo é essencialmente constituído de tercinas, poder-se-á interpretar os valores pontuados como se fossem semelhantes a uma semínima e uma colcheia dentro de uma quiáltera. Isto é decorrente da inexistência dessa forma de grafia àquela época. Assim, a grafia dessa passagem na atual notação seria a seguinte:

---

[18] Citado em DONINGTON, Robert. **Baroque music – style and performance a handbook.** New York: Norton, 1982. *"Observe in composing never to put three notes against two, this being one of the most prohibited musical situations."*

FIGURA 56. Movimento XII, *Gloria Patri*, compasso 1-11.



A retomada do *allegro* inicial não trará grandes dificuldades, no que concerne à articulação e, para tal, poder-se-á valer do que já foi mencionado a respeito do primeiro movimento, quanto às similaridades.

CONCLUSÃO

O trabalho que ora se finaliza partiu da hipótese levantada por este autor de que é necessário ater-se a uma leitura "afetiva" do *Magnificat* em Ré Maior. Essa leitura não poderia ser fruto, exclusivamente, da individualidade psicológica de quem a executa e rege esta peça na atualidade, mas, ao contrário, tentaria resgatar a filosofia do processo composicional de Johann Sebastian Bach e confrontá-la com os principais recursos existentes à época de sua estada em Leipzig.

Assim, o percurso foi dividido em quatro partes: uma histórica, na qual se contextualizou o crescimento músico-intelectual de Bach e se tentou visualizar o seu conhecimento de preceitos estéticos como *Seconda Prattica ou Affektenlehre* e, principalmente, se existia uma utilização destes em consonância com aspectos doutrinários do luteranismo; uma segunda parte consagrada à análise da partitura, tendo como base o texto e a possível conexão entre os dois, observada, especialmente, com base na utilização das figuras de retórica; a terceira e quarta partes tiveram como base a utilização, conforme preceitos da época barroca, de andamentos e articulações, respectivamente.

A divisão supracitada foi fruto da necessidade de se visualizar a utilização de artifícios composicionais e as possibilidades de execução existentes à época como um processo contínuo e inseparável, a chamada *Musica Prattica*.

A primeira etapa mostrou existir uma tendência de utilizar a música da era barroca como forma de doutrinação moral para as congregações luteranas d e Leipzig e, para tal, o texto tinha fundamental importância na estruturação do discurso musical. Neste contexto, o *Magnificat* foi largamente utilizado, visto que o seu texto é extraído da Bíblia e em seu bojo podem-se encontrar palavras muito caras a todo s os cristãos, e que ilustram bem as doutrinas deste pensamento religioso: *"exultavit", "humilitatem", "misericordiam", "dispersit superbos" e "dimisit inames"*.

Todas as palavras anteriormente citadas receberam um tratamento musical em que a principal característica é a utilização das figuras de retórica. O uso destas figuras – recurso musical corrente na Alemanha – teria a intenção de garantir um entendimento de forma objetiva por parte da congregação, de modo que facilitasse a compreensão e, assim, a eficácia do orador-executante. Portanto, o texto será a principal bússola a ser utilizada pelo executante na hora de conceber sua performance musical. Neste encontro entre texto e música, também se pode fazer alusão ao uso das tonalidades. Se, de um lado, não se consegue estabelecer uma clara conexão entre um sentimento ou afeto com uma determinada tonalidade, como pretendia Mattheson, do outro, é notória a associação de passagens que expressam júbilo, magnitude e força com tonalidades

maiores, ao passo que as que expressam humildade, mansuetude e misericórdia apresentam tonalidades menores.

As articulações e os andamentos eram, durante o período barroco, os principais meios pelos quais o intérprete poderia tentar fazer uma entrega coerente do texto que a ele havia sido confiado. Por esta razão, optou -se por um enfoque de resgate dos documentos históricos do período em tela, aliado a uma análise no contexto da partitura do *Magnificat*, edição *Urtext* da *Neuen Bach*-Ausgabe da Bärenreiter.

No tocante aos andamentos, a grafia de termos italianos nem sempre é utilizada, mas tomando-se por base o resgate da tradição inerente às diversas fórmulas de compasso, pode-se perceber a linha que orientou Bach para a utilização em um único momento do compasso ¢ , por exemplo. Nos dois trechos onde os andamentos estão escritos, é notória a intenção do compositor de indicar, de forma inequívoca, contrastes nos andamentos. Estes contrastes, presentes no terceiro e sétimo movimentos, também estão associados à dramaticidade do texto, em que o reforço da palavra "humildade", no terceiro movimento, e da idéia de derrocada dos que se elevam em pensamentos soberbos, presente no sétimo, necessitam de um andamento mais sóbrio.

Novamente, optou-se por, à luz da moderna tradição de grafar os andamentos com o uso do número de marcações metronômicas por minuto, sugeri-las no corpo do próprio capítulo que trata deste assunto.

A análise das articulações encontradas na partitura do *Magnificat* foi executada à luz do método preconizado por Butt e Dadelsen. Pode-se observar coerência entre a metodologia dos autores e as articulações utilizadas no *Magnificat*, da seguinte forma:

1 – Figuras de retórica, sobretudo as de característica ornamental, são grafadas com uso de ligadura, porém, dependendo do contexto, não obrigatoriamente, implicam uma execução em *legato*. Isto é mais efetivo nas partes vocais com utilização de notas de pequena duração em andamentos rápidos.

2 – As articulações são grafadas de forma mais detalhada nas partes do que na partitura, da edição Bärenreiter. Portanto, o melhor é comparar estes dois documentos, e em caso de divergência, optar pela grafia presente nas partes.

3 – Apesar do escrito nos itens anteriores, Butt adverte que ligaduras escritas sobre um conjunto de pequenas notas somente são coerentes no que tangem à nota sobre a qual é iniciada a execução em *legato*. Especificamente no *Magnificat*, no momento em que é utilizada uma *tirata*, no oitavo movimento, este autor aponta para a possibilidade de modificação da escrita, de forma a deixar a execução mais orgânica, do ponto de vista técnico, para os instrumentistas.

4 – Em poucos momentos poder-se-á encontrar a utilização de uma determinada articulação e, na reexposição da passagem, ela não estar grafada. Neste caso recomenda - se o uso de articulações similares em todas as passagens.

Estes resultados somente puderam ser aferidos pelo fato de Alfred Dürr preservar, incondicionalmente, as articulações encontradas nas partes e na partitura autografadas.

De forma a facilitar a leitura deste trabalho, optou-se por colocar no próprio capítulo referente às articulações, as sugestões deste autor que visam a complementar as já encontradas nas partes ou partitura.

Todas as conclusões relativas a questões de articulação e andamento somente puderam ser formuladas graças ao rigor editorial de Alfred Dürr, de forma que este autor recomenda a utilização da edição Bärenreiter, prioritariamente. Na falta desta, poderá ser utilizada ou a partitura da edição Dover, ou a da Kalmus, visto que seguem o método de Dürr, apesar de algumas articulações que seguem a coerência Bachiana, mas que estavam incompletas no autógrafo, serem escritas sem o necessário destaque editorial que as diferencie.

No *Magnificat*, ao menos, fica estabelecida a conexão: sentimentos de alegria e idéias de júbilo e força utilizam tonalidades maiores, figuras de retórica com

notas de pequeno valor e andamentos rápidos. Na mesma linha, idéias associadas à tristeza, mansuetude, misericórdia e humildade utilizam t onalidades menores, andamentos prioritariamente lentos e, nesta peça, tendem a ser grafadas com o uso do *legato* de forma corrente.

A interpretação que poderá nascer das idéias contidas neste texto será, na realidade, uma tentativa de recriação, uma vez qu e situações presentes à época de Bach, como a sonoridade dos instrumentos e a técnica de ensaio utilizada pelo mesmo, permanecem hoje no campo da especulação. Todavia, a principal idéia que, certamente, estava presente na interpretação barroca e que pode ser retomada na atualidade, é que não se pode executá-lo somente à luz da técnica. Será a necessidade de reforçar o texto e todos os elementos musicais advindos do mesmo que necessitam ser clareados e ordenados de forma a garantir correição na entrega deste discurso.

A não utilização de todos os aspectos aqui expostos na hora de se conceber a interpretação do *Magnificat* é uma possibilidade. Porém, este encontro entre preceitos estético-musicais e eleição de andamentos e articulações era comum no período barroca, e até se pode questionar atualmente sua aplicabilidade, contudo, seu conhecimento é indispensável a um intérprete que busque profundidade de concepção.

BIBLIOGRAFIA

BARTEL, Dietrich. **Musica poetica.** Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

BARTLETT, Clifford - Encarte do CD *Magnificat*, gravado pela Philips, p. 8.

BUSZIN, Walter. **Luther on music**. *Musical Quarterly*, New York, v.32, n. 3, 1 946.

BUTT, John. **Bach interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995. 278 p.

____. **Music education and the art of performance in the German Baroque**. New York: Cambridge University Press, 1996. 237 p.

CAMMAROTA, Robert Michael. **The repertoire of magnificats in Leipzig at the time of J. S. Bach: a study of the manuscript source**. Tese (Doutorado em Filosofia). New York University, New York, 1986.

CHAFE, Eric. **The tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach**. Oxford: University of California Press, 1991. 449 p.

DART, Thurston. **Interpretação da música.** Tradução por: Mariana Czertok. São Paulo: Fontes, 1990. 236 p. Tradução de: The interpretation of music.

DAVID, Hans Theodor e MENDEL, Arthur. **The new Bach reader.** New York: Norton, 1998. 551 p. Revisão e ampliação de WOLFF, Christoph.

DONINGTON, Robert. **Baroque music – style and performance a handbook.** New York: Norton, 1982. 206 p.

____. **String playing in baroque music.** London: Faber Music, 1977. 126 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **No vo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3. ed. rev. amp. 1999. 2128 p.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 521 p.

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach.** Tradução por: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 366 p. Tradução de: Johann Sebastian Bach – The culmination of an era.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical.** Tradução por: Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 259 p. Tradução de: Der musicalische Dialog.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Tradução por: Álvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987. 331 p. Tradução de: Musicology.

KÜHL, Paulo. **Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do século XVII.** Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

LEMAÎTRE, Edmond (direção). **Guide de la musique sacrée et chorale profane l'age baroque.** France: Librarie Fayard, 1992. 828 p.

MARCEL, Luc-André. **Bach.** Tradução por: Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990. 169 p. Tradução de: Bach.

MARSHALL, Robert Lewis. **The compositional process of J. S. Bach.** New Jersey: Princeton University Press, 1972. 2 v.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, Benjamin Schiller, 1713. (cap.II, parágrafos 7 a 12). Tradução por: Helena Jank.

NEWMAN, Anthony. **Bach and the baroque.** New York: Pendragon Press, 1995. 257 p.

PALISCA, Claude V. **Humanism in Italian renaissance musical thought.** New York: Yale University Press, 1986. 471 p.

RAYNOR, Henry. **História social da música.** Tradução por: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 434 p. Tradução de: A social history of music.

SADIE, Stanley (editor). **Dicionário Grove de música**: Edição concisa. Tradução por: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p. Tradução de: The Grove concise dictionary of music.

____. **The new Grove dictionary of music and musicians.** 2 ed. London: Macmillan, 2001. 29 v.

SCHWEITZER, Albert. **J. S. Bach – el musico poeta.** Tradução por: Jorge D'urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1995. 379 p. Tradução de: J. S. Bach, le musicien poète.

SOUZA, Zilmar Rodrigues – **A transcendência do barroco: uma reflexão sobre os seus aspectos presentes na música atual.** Monografia (Especialização em Cultura Barroca) Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2001.

SPITTA, Philipp. **Johann Sebastian Bach**. Tradução por: Clara Bell. New York: Dover, 1979. 3 v.

STRAWINSKY, Igor. **Poética musical**. Tradução por: Eduardo Grau. Madrid: Taurus, 1986, 138 p. Tradução de: Poéthique musicale.

TOMITA, Yo. **Through a glass darkly.** *The Musical Times*, London, v. 139, n. 1865, p. 37-44, Winter 1998.

VEILHAN, Jean Claude. **Les regles de l'interplétation musicale à l'epoque baroque**. Paris: Alphonse Leduc, 1977. 101 p.