

MANOEL ROBERTO BATISTA LOPES

TEMAS GREGORIANOS EM QUATRO OBRAS ORQUESTRAIS ENTRE
OS SÉCULOS XIX E XX

Este exemplar é a redação final da tese
defendida pelo Sr. Manoel Roberto Batista
Lopes e aprovada pela Comissão Julgadora
em 14/08/2006

Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren

Orientador

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para Obtenção
do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren

CAMPINAS, 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

L881t Lopes, Manoel Roberto Batista.
 Temas gregorianos em quatro obras orquestrais entre os
 séculos XIX e XX. / Manoel Roberto Batista Lopes. –
 Campinas, SP: [s.n.], 2006.

 Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
 Instituto de Artes.

 1. Música. 2. Canto gregoriano. 3. Orquestra. I. Ostergren,
 Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas.
 Instituto de Artes. III. Título.

20th Título em inglês: “Gregorian themes in four orchestral works between 19th and
 centuries”
 Palavras-chave em inglês (Keywords): Music – Gregorian chant - Orchestra
 Titulação: Mestre em Música
 Banca examinadora:
 Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
 Prof. Dr^a Helena Jank
 Prof. Dr. Gil Nuno Vaz Pereira da Silva
 Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
 Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira
 Data da defesa: 14 de Agosto de 2006

- -

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

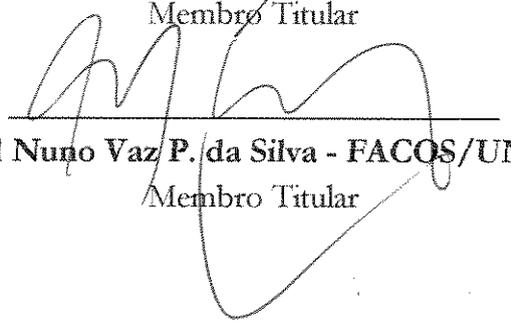
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Manoel Roberto Batista Lopes** - RA 750571, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Gil Nuno Vaz P. da Silva - FACOS/UNISANTOS
Membro Titular

DEDICATÓRIA

à minha família – em especial minha esposa Carmencita – pelo apoio e estímulo, fundamentais para minha persistência neste objetivo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo o que me é oferecido.

Ao Prof. Dr. Eduardo Östergren pela excelente orientação, na qual sempre demonstrou grande sabedoria, profissionalismo e amizade.

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade desenvolver considerações sobre a presença de temas do Canto Gregoriano em quatro importantes obras orquestrais de compositores da música ocidental. Dentro de um rico universo de composições polifônicas inspiradas no antigo estilo monofônico gregoriano, quatro obras significativas foram selecionadas para um estudo detalhado. O tipo de acompanhamento e encaminhamento harmônico a cada melodia gregoriana e a maneira como estas melodias não isócronas foram enquadradas na barra de compasso foram comentados em cada caso. Concluiu-se que o canto gregoriano, apesar de pouco praticado durante o período compreendido entre os séculos XII e XIX e também pouco praticado desde o último quarto do século XX, mas com uma rica tradição, sempre inspirou importantes compositores ao longo do tempo, deixando um legado que influenciou compositores até a época atual.

Palavras-chave: Música, Canto Gregoriano, Orquestra.

ABSTRACT

The aim of this research is to bring about important considerations about the use of gregorian chant themes in four important orchestral works by western music composers. These four works were selected within a rich universe of polyphonic compositions inspired in the early gregorian monophonic style. In each case, the type of accompaniment and harmonic flow to the gregorian melody were analyzed as well as the manner by which these non-isochronous melodies have been adjusted to the bar line. As conclusion, one can notice how Gregorian Chant despite its modest practice during the period between the XII and XIX centuries and also since the last quarter of XX century on, has always inspired important composers throughout time and has left a rich legacy that has influenced composers to this day.

Key words: Music, Gregorian Chant, Orchestra.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	pág. 01
2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO CANTO GREGORIANO.....	pág. 02
3. CARACTERÍSTICAS DO CANTO GREGORIANO.....	pág. 09
4. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PEÇAS ABORDADAS	pág. 19
• 4.1. BERLIOZ : Sinfonia Fantástica, Op.14.....	pág. 21
• 4.1.1. Aspectos Musicais.....	pág. 21
• 4.1.2. Aspectos extra-musicais.....	pág. 37
• 4.1.3. O DIES IRAE.....	pág. 39
• 4.2. STRAUSS: Also Sprach Zarathustra; Frei Nach F. Nietzsche.....	pág. 40
• 4.2.1. Aspectos Musicais.....	pág. 40
• 4.2.2. Aspectos extra-musicais.....	pág. 44
• 4.2.3. O CREDO e o MAGNIFICAT.....	pág. 45
• 4.3. RESPIGHI : Pinheiros de Roma.....	pág. 46
• 4.3.1. Aspectos Musicais.....	pág. 46
• 4.3.2. Aspectos extra-musicais.....	pág. 60
• 4.3.3. O KYRIE e o SANCTUS.....	pág. 60
• 4.4. RONALDO MIRANDA : Suíte Festiva.....	pág. 62
• 4.4.1. Aspectos Musicais.....	pág. 62
• 4.4.2. Aspectos extra-musicais.....	pág. 69
• 4.4.3. O VENI CREATOR.....	pág. 70
5. CONCLUSÃO.....	pág. 71
6. REFERÊNCIAS.....	pág. 73
7. GLOSSÁRIO.....	pág. 76

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Modos Eclesiásticos.....	pág. 10
Fig.2 – Glória gregoriano, modo 7 em tetragrama.....	pág.11-13
Fig.3 – Glória gregoriano, modo 2 em tetragrama.....	pág.14-15
Fig.4 – Dies Irae gregoriano em tetragrama.....	pág. 22
Fig.5 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 23
Fig.6– Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 24
Fig.7 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 25
Fig.8 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 26
Fig.9 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 27
Fig.10 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 29
Fig.11 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 30
Fig.12 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 31
Fig.13 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 32
Fig.14 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 33
Fig.15 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 34
Fig.16 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 35
Fig.17 – Dies Irae na Sinfonia Fantástica.....	pág. 36
Fig.18 – Trecho do Credo Gregoriano em tetragrama.....	pág. 41
Fig.19 – Trecho do Magnificat Gregoriano em tetragrama.....	pág. 41
Fig.20 – Credo em Also Sparach Zarathustra.....	pág. 42
Fig.21 – Magnificat e Credo em Also Sparach Zarathustra.....	pág. 43
Fig.22 – Kyrie gregoriano em tetragrama.....	pág. 47
Fig.23 – Sanctus gregoriano em tetragrama.....	pág. 47
Fig.24 – Kyrie nos Pinheiros de Roma	pág. 49
Fig.25 – Pinheiros de Roma: Sanctus no trompete interno.....	pág. 51
Fig.26 – Pinheiros de Roma: Sanctus no trompete interno	pág. 52
Fig.27 – Pinheiros de Roma: Kyrie	pág. 54
Fig.28 – Pinheiros de Roma: Kyrie	pág. 57
Fig.29 – Pinheiros de Roma: Sanctus nos trombones.....	pág. 55

Fig.30 – Pinheiros de Roma: Sanctus nos trombones	pág. 58
Fig.31 – Sanctus e Kyrie nos Pinheiros de Roma.....	pág. 59
Fig.32 – Veni Creator gregoriano em tetragrama.....	pág. 63
Fig.33 – Suíte Festiva: Veni Creator no oboé	pág. 65
Fig.34 – Suíte Festiva: Veni Creator no oboé	pág. 66
Fig.35 – Suíte Festiva: Veni Creator no oboé e flauta.....	pág. 67
Fig.36 – Suíte Festiva: Veni Creator no oboé, flauta e clarinete.....	pág. 68

1. INTRODUÇÃO

Toda criação musical necessita de um germe, de uma causa que origine sua concepção e seu nascimento. Aliada ao talento e ao potencial intelectual do compositor, uma complexa gama de sentimentos como amor, paz, revolta, medo, admiração, glorificação e louvor pode entrar no processo criativo.

Os compositores Berlioz, Strauss, Respighi e Ronaldo Miranda tiveram diferentes fontes de inspiração para criar as obras enfocadas nesta pesquisa.

Consideremos as seguintes indagações relacionadas à estas obras, todas escritas entre os séculos XIX e XX:

- a) o que leva um compositor a inserir, em sua criação, temas – fragmentados ou não - de um gênero deixado de lado séculos atrás, como o canto gregoriano?
- b) de que maneira o tema gregoriano foi utilizado nos diferentes estilos musicais? Em cada caso qual foi o instrumento escolhido para entoar o tema gregoriano?
- c) O que se pode comentar a respeito do atual acesso, conhecimento e prática do Canto Gregoriano?
- d) Qual é a representatividade deste tipo de repertório na produção musical dos compositores de nossos dias?

O capítulo 4 deste trabalho, ao apresentar um estudo detalhado dos trechos gregorianos nas obras enfocadas, aborda as questões a e b acima, enquanto que a conclusão, no capítulo 5, comenta as questões c e d.

Através deste trabalho, esperamos contribuir para uma maior apreciação e compreensão deste repertório, muito especialmente em seu aspecto interpretativo.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO CANTO GREGORIANO

- Importância, apogeu, declínio e restauração do Canto Gregoriano, abordados a partir de um breve histórico, cobrindo a sobrevivência ao longo dos séculos, interesse despertado em compositores de destaque, e a restauração iniciada em meados do século XIX, culminando com as edições de Solesmes, ao início do século XX.

Esta pesquisa leva em conta que o termo Canto Gregoriano é muitas vezes estendido erroneamente a todo o tipo de cantochão oriundo de liturgias diferentes da romana.

Massin (1997, p.138) classifica as melodias das liturgias gálica (na França), moçárabe (na Espanha Visigótica), e de liturgias em línguas vernáculas como na Igreja Siríaca, na Igreja Copta e na Palestina (ainda com o aramaico) como manifestações de cantochão não gregoriano. O Cantochão Gregoriano está associado à liturgia romana, em latim.

A coletânea de cantos gregorianos utilizada nesta pesquisa foi baseada no:

- LIBER USUALIS, que reúne praticamente toda as partituras, conforme a edição da Escola de Solesmes, na França;
- GRADUALE ROMANUM
- GRADUALE TRIPLEX.

“O Canto Gregoriano ainda é a música litúrgica oficial da Igreja Católica, apesar das más interpretações do Concílio do Vaticano II, de 4 de dezembro de 1963, para não dizer da resistência exercida por certas autoridades eclesíásticas” (CARDINE, 1989, p.8).

Na realidade, conforme o Concílio, “a Igreja reconhece o Canto Gregoriano como próprio da liturgia romana. Portanto, em igualdade de condições, ocupa ainda o primeiro lugar nas ações litúrgicas” (item nº 116 na Constituição Sacrosanctum Concilium).

O concílio determinou também que fosse completada a edição típica dos livros de canto gregoriano e que se preparasse edição mais crítica dos livros publicados depois da reforma de S. Pio X (item nº 117 da Constituição Sacrosanctum Concilium).

Talvez para alguns, a música gregoriana pareça, à primeira audição, monótona para nossos ouvidos atuais. Porém, na realidade, o repertório gregoriano representa um mundo complexo que reúne vários séculos da história da música ocidental; um mundo de variedade que misteriosamente aproxima entusiasmo às mais delicadas e interiorizadas sensações: é um mundo paradoxal, onde a música floresce do silêncio.

Entre os que o estudam, encontramos aqueles que o reconhecem como próprio da liturgia, e muitos outros que a ele se dedicam porque sabem não ser possível uma formação musical séria que não leve em conta essa expressão, que foi a base do edifício da moderna música ocidental, religiosa ou profana.

A história do canto gregoriano, segundo Bressan (p. 171) pode ser dividida em quatro períodos:

Formação (até o século VII);

Difusão (entre os séculos VII e XII);

Decadência (entre os séculos XII e XIX);

Restauração (em meados do século XIX).

Segundo Porto (1984, p.24): “A música não alcançou mais do que breves momentos de popularidade nos longos séculos da antiguidade ocidental, em que nem Grécia, nem Roma, apesar de todo o seu esplendor, chegaram à civilização musical (expressão de Lavignac) por ausência absoluta de condições. De fato, ao contrário do alto legado das artes plásticas e literárias, bem escassos foram os resultados dos antigos na arte da música”.

Somente na Idade Média Cristã é que a música, em lugar destacado viria a assegurar-se na educação e cultura medievais. Platão¹ relacionava a música à conduta moral. Segundo sua filosofia, a música desenvolvia e fortificava a personalidade, e tinha valor terapêutico, no que ela acalmava as emoções. Para ele, a cultura podia somente ser preenchida através da educação, que por sua vez cultivaria o amor pelo belo e

¹ 427-347 ac

resultaria na beleza e na bondade do Homem. Para Platão, a música era a mais importante das Artes, e como tal, não deveria ser usada meramente como passatempo. Santo Agostinho², um dos primeiros e maiores pensadores cristãos, em sua obra “De Musica”, baseou seus princípios em leis matemáticas, estabelecendo assim a música como uma ciência.³

Cassiodorus⁴, contemporâneo de Boethius⁵ simplesmente sumariou o que se conhecia até então: defendia a teoria Pitagórica da música do universo, a música como ciência dos sons e a associação íntima de música e religião.

O canto prossegue seu desenvolvimento com atividade crescente. Santo Ambrósio⁶ ao criar a hinódia, desperta o lirismo cristão. “Com a beleza de seus hinos, Ambrósio popularizou o dogma recém-promulgado da Santíssima Trindade e, de fato, tão belas eram aquelas melodias que produziam um efeito quase mágico sobre as multidões” (MASSIN, 1997, p.139). Hereges de Milão acusaram S. Ambrósio de fanatizar os fiéis com aqueles cantos, que despertaram um profundo interesse em Santo Agostinho. Estes hinos “Ambrosianos” foram incluídos no conjunto de cantos regulamentados e oficializados pelo papa São Gregório Magno,⁷ no final do séc.VI.

A obra de S. Gregório pode ser definida a partir de três fases, segundo seu biógrafo, João, o Diácono: “*multa subtrahens, pauca convertens e nonnulla vero superadjiciens*” (muitas coisas eliminadas, poucas modificadas e algumas acrescentadas). São Gregório Magno, é considerado o último papa do antigo império romano e o primeiro dos papas medievais, e os cânticos por ele oficializados foram, no séc. IX, através de Carlos Magno⁸, impostos no Império Sacro Romano em todo o ocidente.

² 354-430 dc

³ A Musicologia passou a ser tratada como método científico, em pé de igualdade com outras disciplinas científicas, a partir da proposta de Karl F. F. Chrysander (1826-1901) em 1863.

⁴ 490-580 dc

⁵ c.480 – c.524

⁶ 340-397

⁷ c.540 – 604

⁸ 768-814

Assim, o Canto Gregoriano está diretamente relacionado ao avanço musical conquistado não apenas com as atividades da “Schola Cantorum”, mas também graças a notação musical e Solmização do monge beneditino Guido D’Arezzo⁹.

A religião cristã – através da enculturação nos povos ocidentais e do uso que fez da música nos ritos de culto divino, veio a ser a condição necessária, o novo catalisador da força do espírito medieval que se projetava para o futuro.

Em todo esse processo, percebe-se um marco de grande destaque representado no Canto Gregoriano e seu período de florescimento e pureza. Não resta dúvida de que a polifonia só conseguiu se desenvolver verdadeiramente na música erudita ocidental, depois de bem assimilado, pelos cantores, o Canto Gregoriano oficializado por S. Gregório e uma vez criadas as escolas necessárias à aprendizagem do mesmo.

A Vox Organalis é acrescida à Vox Principalis, formando a princípio intervalos de quinta ou quarta e, posteriormente criando polifonias obtidas a partir da duplicação da Vox Principalis na quarta ou na oitava. D’Arezzo, em seu Micrologus fixa com precisão intervalos possíveis e aborda o cruzamento entre as vozes Principal e Organal. Estas novidades, aliadas aos tropos e Sequências Aleluiáticas, estimulam cada vez mais a criatividade musical, principalmente na música profana.

Entretanto, a ordem Gregoriana começa a ser desarrumada consideravelmente, em nome da liberdade da invenção. Com o avanço da música profana, da imposição rítmica trazida pela criação do compasso, e também da música teatral – que nasceu a partir dos tropos do próprio Canto Gregoriano - começou a sua própria decadência. Desde o início do século XIII, o canto gregoriano passou a ser cada vez mais negligenciado; os copistas não se preocupavam mais com a fidelidade e correção no traslado dos cantos e acumulavam erros sobre erros. Além disso, os livros tornavam-se cada vez mais raros: vários cantores serviam-se, simultaneamente, de um mesmo livro. Por esta razão, foram feitas cópias nas quais escreveu-se o canto gregoriano em notas enormes, desagregando-se os neumas.

Mas, apesar deste aparente obscurecimento, notam-se influências que o Gregoriano sempre exerceu na música ocidental e em seus relevantes compositores e musicólogos. O Canto Gregoriano, em si, entrou em decadência; mas por outro lado,

⁹ c.995- c.1050

seu repertório foi amplamente considerado; as melodias gregorianas, antes monófonas, continuam a inspirar e passam a ser retrabalhadas na forma polifônica por vários mestres, entre os quais, Guillaume de Machaut (1300-1377), Guillaume Dufay (1400-1474), Josquin des Prez (1450 – 1521), Giovanni Pierluigi da Palestrina, (c. 1525-1594) e Tomas Luis de Victoria (1535-1608).

J. S. Bach (1685-1750), em sua Missa em Si Menor, BWV 232, utiliza o tema do Credo Gregoriano como organum (alargado), e em forma contrapontística. É voz corrente que Mozart (1756-1791) teria expressado o desejo de ter sido o compositor do Hino Gregoriano “Ave Verum”.

No período clássico, porém, principalmente ao final do século XVIII, pela primeira vez na história, a música secular superou em todos os aspectos a música sacra. O interesse pela religião era cada vez mais decrescente: descobertas, como a de que o sol não era o centro do universo, estimulavam um questionamento maior acerca do que se conhecia até então, e além disso, dois grandes iluministas - Voltaire e Rousseau - eram ateus.

Na música, com a proibição de instrumentos na Igreja, com exceção do órgão, decresceu também a produção sacra. De acordo com Rushton (1996) as missas e oratórios de Haydn (1732-1809) e Beethoven (1770-1827), por exemplo, são demonstrações de forma, mas não contribuíram para liturgias da época. Nenhuma criação sacra de Haydn está à altura de suas sinfonias e quartetos; assim como, em Beethoven, não há nada sacro que se compare com suas obras instrumentais. Também em Schubert (1797- 1828), não há obras sacras equivalentes à capacidade criativa de suas canções.

No período romântico, publicações filosóficas mantêm uma situação de antagonismo aos assuntos religiosos. Paralelamente, o romantismo surge como reação ao classicismo, buscando uma maior liberdade de expressão. Sentimentos individuais, como insatisfações políticas e reflexões sobre a morte, levam o romantismo na música a contemplar a espiritualidade como germe de inspiração de grandes obras, tornando a enriquecer a produção de importantes peças sacras.

Com a Sinfonia Fantástica de Berlioz (1830), um rico e produtivo simbolismo cresceu ao redor da melodia gregoriana do Dies Irae, envolvendo reflexões sobre a morte, medo das coisas sobrenaturais e até mesmo opressão política.

Liszt visitou Pisa em 1839 com a condessa D'Agoult e apreciou o afresco do “Último Julgamento”, de Orcagna. Foi essa inspiração, mais pictórica do que literária, que o levou a escrever, dez anos mais tarde, Totentanz (Dança da Morte), dedicada ao então genro Hans Von Büllow, escrita em 1849, e executada pela primeira vez em 1865, em Haia. Nesta obra orquestral com solo de piano, o Dies Irae gregoriano tem presença abundante e destacada.

Em meados do século XVIII, coincidentemente ou não, a prática da execução do canto gregoriano, que havia caído tanto em qualidade como em quantidade, vislumbra entretanto, um processo de restauração fundamentado em dois pontos: a descoberta do manuscrito Montepellier¹⁰ H 159, do século XI, em 1847, e a determinação de monges de Solesmes em pesquisar de maneira aprofundada outros códices (Laon, do séc. X ; S. Martial de Limoges, do séc. X-XI ; Saint-Gall, do séc. XI e Las Huelgas, do séc. XIII) espalhados por toda a Europa.

Como resultados iniciais daquela pesquisa, o monge Joseph Pothier publicou *Les Melodies Grégoriennes* (1880) e depois, seu *Liber Gradualis* (1883). O movimento promovido pelo papa Pio X, através de MOTU PRÓPRIO de 22 de novembro de 1903, restabeleceu o Canto Gregoriano na Igreja e culmina com a publicação do Graduale Romanum (1908) e do Antiphonale Romanum (1912) reconduzindo assim o Gregoriano às suas fontes mais puras e ao seu primitivo esplendor.

Após tão feliz restauração porém, bastaram algumas poucas décadas, para que a própria Igreja, no Concílio Vaticano II limitasse o espaço e a prática do Canto Gregoriano, embora ainda hoje o reconheça como Canto Oficial da Igreja. Talvez a explicação para este “mecanismo limitador” seja a seguinte: com a finalidade de estimular a língua vernácula em cada localidade, as liturgias acabaram por

¹⁰ O manuscrito de Montpelier é um Tonário (livro de cânticos), copiado por São Benigno de Dijon, cuja descoberta proporcionou um grande avanço no estudo dos neumas, pois neste manuscrito, entre as linhas paralelas do texto e os neumas, corre uma linha de letras de “a” a “p” com a indicação precisa da altura dos sons e neumas.

desencadear o sepultamento de preciosos ramos da cultura musical e idiomática, em âmbito universal – incluído o Gregoriano - para dar lugar a uma verdadeira avalanche de músicas “litúrgicas” em Português (em nosso caso), “para que todos cantem”, e nascidas com a “novidade” da não obrigatoriedade do latim.

Atualmente, entretanto, vemos com otimismo, a incansável atividade da Fundação “Latinitas”, fundada por Paulo VI (1897-1978) em 1976 para o estudo e a salvaguarda da língua e da literatura latina. Formada por estudiosos e especialistas no assunto, promoveu em 27 de novembro de 2005, a 48ª edição do tradicional concurso “Certamen Vaticanum” estabelecido por Pio XII (1876- 1958) a fim de incentivar o estudo dos textos clássicos e a produção de novas obras em latim. Naquele mesmo dia, e envolvido com o evento, o papa Bento XVI (1927-), exortando os presentes não só a conservar, mas também a ensinar e a difundir principalmente entre os mais jovens as nossas letras latinas, declarou conforme suas próprias palavras que “esta tarefa compete à Fundação Latinitas, por ser um exemplo de cuidado e de interesse da Igreja por esta língua. A vós, cabe a tarefa de nos ajudar a fortalecer a tradição da língua latina na Igreja para que os grandes tesouros destas memórias não sejam perdidos e não desapareça o costume da utilização deste insigne instrumento”.

3. CARACTERÍSTICAS DO CANTO GREGORIANO

O Canto Gregoriano, sempre atrelado a um texto religioso em Latim, além de diatônico possui textura monofônica e pode ser cantado por uma ou mais vozes em uníssono. Deve ser evitado o acompanhamento instrumental; é aceitável, porém, um discreto acompanhamento por parte de órgão ou harmônio, sustentando notas em cujo encadeamento harmônico predominem intervalos de quinta, quarta e oitava.

Sua tessitura raramente passa de uma sexta; a escala desce para o grave para expressar sentimentos de tristeza e/ou respeito ao passo que para expressar alegria ou entusiasmo esta sobe em direção ao agudo, sendo tudo isto sobreposto a uma pulsação agógica, (nunca isócrona) caracterizando o ritmo livre, isento da barra de compasso.

Dada a sua importância, tratamos a seguir o aspecto da modalidade gregoriana com especial atenção. Encontramos 8 modos, chamados eclesiásticos, que derivam de 4 escalas diatônicas gregas: Protus (primeiro), Deuterus (segundo), Tritus (terceiro) e Tetrardus (quarto).

Protus, Deuterus, Tritus e Tetrardus são os nomes medievais, tirados do grego e transliterados para o latim, das 4 escalas modais gregorianas. Estas 4 escalas - de ré a ré, mi a mi, fá a fá e sol a sol, sempre diatônicas, são as autênticas (ou primitivas e usadas para cantos mais agudos), enquanto que as outras 4 são as plagais (ou derivadas e usadas para os cantos mais graves), cada qual imprimindo um caráter distinto em cada obra. São ímpares os modos autênticos e pares, os plagais.

Nos modos autênticos, a tônica é a nota final da escala, igual à nota inicial, e é a sede do repouso. A dominante, mais ou menos equilibrada no meio da escala, como o fiel da balança, dirige o movimento, e tem este nome porque surge com mais insistência. Nos modos autênticos, a dominante é a Quinta; nos plagais, uma terça abaixo da tônica. Porém, nos casos em que a dominante seria si, esta cede o lugar para o dó, pois o si frequentemente é bemolizado a fim de evitar o trítone fá-si (DIABOLOS in MUSICA). A figura 1 resume a organização modal do gregoriano, em notação musical moderna.

LEGENDA

◩ = NOTA FINAL

↓ = DOMINANTE



Menor dist. entre nota final e dominante nos PLAGAIS



Figura 1 – Os Modos Eclesiásticos.

Fonte: Lehmann, J.B. Método de harmônio, p. 138.

Esta terminologia foi a adotada por Hucbald (c. 840-930), provável autor do tratado *Musica Enchiridis*, e também presente no tratado *Scolica Enchiridis*, no século IX, em escritos hoje registrados na Biblioteca Nacional de Paris.

Nota-se que nos modos pares (plagais) há um menor intervalo entre a nota final e a dominante. Como resultado, melodias enquadradas nestes modos tendem a apresentar uma tessitura mais estreita do que as dos modos ímpares.

As figuras 2 e 3, extraídas do *Líber Usualis*, demonstram esta característica: o Gloria da Missa IX (In Festis Beatae Mariae Virginis), escrito no sétimo modo, tem tessitura de um intervalo de décima primeira, enquanto que no Gloria da Missa XI, escrito no segundo modo, a tessitura corresponde a um estreito intervalo de quinta.

7. **G** Ló-ri-a in excélsis Dé-o. Et in tér-ra pax ho-
mí-ni-bus bónae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Bene-dí-

MI

XI. s.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '7.' and 'G' (Gloria IX). It features a large interval between the final note and the dominant. A box labeled 'MI' has an arrow pointing to the final note. The bottom staff is labeled 'XI. s.' (Gloria XI) and shows a much narrower interval between the final note and the dominant.



cimus te. Ado- rá-mus te. Glo-ri- fi-cá-mus te. Grá-
ti- as ágimus tí-bi propter mágnam gló-ri- am tú- am.
Dómine Dé- us, Rex cae- léstis, Dé- us Páter omnípot-ens.
Dómine Fí-li unigé-ni-te, Jé-su Chrí-ste. Dó-mine Dé-us,
Agnus Dé- i, Fí-li- us Pátris. Qui tóllis peccáta mún- di,
mise- ré-re nó-bis. Qui tóllis peccá- ta mún- di, sús- cipe
depre- ca- ti- ónem nó- stram. Qui sédes ad délixteram Pátris,

mi-se-ré-re nóbis. Quóni-am tu só-lus sánctus. Tu só lus Dó-
minus. Tu só-lus Altíssimus, Jésu Chrí- ste. Cum Sán-
cto Spí-ri-tu, in gló-ri-a Dé-i Pá- tris. A- men.

Figura 2 - Glória , no modo no. 7 – tessitura de intervalo de décima primeira (mi – lá)

Fonte: Liber Usualis, p. 40

x. s.

2. Sol Dó

G Ló-ri- a in excélsis Dé- o. Et in térra pax ho-
 mí-ni-bus bónae voluntá- tis. Laudámus te. Benedí- cimus
 te. Ado- rámus te. Glo- ri- ficámus te. Grá- ti- as ági-
 mus tí- bi propter mágnam gló- ri- am tú- am. Dómi- ne
 Dé- us, Rex caeléstis, Dé- us Páter omní- potens. Dómi- ne
 Fí- li unigéni- te, Jé- su Chrí- ste. Dómi- ne Dé- us,

Agnus Dé- i, Fí- li- us Pátris. Qui tóllis peccá-ta mún-di,
 mi-se-ré-re nó-bis. Qui tóllis peccá-ta mún-di, súscipe de-
 pre-ca-ti-ónem nó-stram. Qui sé-des ad déx-te-ram Pátris,
 mi-se-ré-re nó-bis. Quóni- am tu só-lus sánctus. Tu só-lus
 Dóminus. Tu só-lus Altíssimus, Jé-su Chríste. Cum Sán-
 cto Spí-ri-tu in gló-ri-a Dé- i Pá- tris. A-men.

Figura 3 - Glória no modo no. 2 – tessitura de intervalo de quinta (dó-sol)

Fonte: Liber Usualis, p. 46

Nota-se também que o número correspondente ao modo é indicado junto à primeira letra do texto.

Os quatro pares, com as finais em Ré, Mi, Fá e Sol, podem ser entoados conforme as teclas brancas do piano. Entretanto, é importante manter-se em mente que estes modos, ao contrário das escalas modernas, não seguem uma altura fixa. A distribuição particular de tons e semitons, é a sua grande característica, mas estes modos podem ter a sua colocação em qualquer escala.

Guido D´Arezzo, em seu *Micrólogo*, identificou os modos da seguinte forma: “O primeiro é grave; o segundo, triste; o terceiro, místico; o quarto, harmonioso; o quinto, alegre; o sexto, devoto; o sétimo, angélico, e o oitavo, perfeito.”

A diferença entre dois membros de cada par é encontrada principalmente em dois aspectos: (1) quais notas, além da final, são estruturalmente importantes nas melodias designadas ao modo em questão, e (2) a faixa melódica de melodias relativas ao modo.

Estes antigos modos eclesiásticos são usados até hoje, embora, desde o fim da Idade Média, venha prevalecendo o uso do PROTUS PLAGAL (que conhecemos mais por Eólio, nas tonalidades menores) e do TRITUS PLAGAL (Jônio, nas tonalidades maiores). Os outros seis, entretanto, nunca foram abandonados, inclusive na época atual, em que muitos compositores modernos continuam produzindo obras modais.

Há, entretanto, outra terminologia grega, derivada de antigas teorias mencionadas nos escritos de Boethius, com as quais se familiariza o repertório popular Anglo-Céltico.

De acordo com Boethius, os nomes aplicados aos antigos modos gregos eram:

1. Frígio
2. Hypodórico
3. Dórico
4. Mixolídio

5.Hypolídio

6.Lídio

7.Hipofrígio

8.(não há equivalente neste sistema, ao modo 8.)

É prudente lembrar que os modos gregos começavam em notas diferentes das dos homônimos eclesiásticos, e além disso, os gregos consideravam a escala no sentido descendente, como, por exemplo, o modo dórico de mi a mi na descendente; o modo frígio, de ré a ré descendentemente, e assim por diante.

Devido a erros de tradução, “esta terminologia foi incorretamente” aplicada¹¹ ao repertório gregoriano no tratado *Alla Musica*, ao final do século IX, da seguinte maneira:

Dórico

Hypodórico

Frígio

Hypofrígio

Lídio

Hypolídio

Mixolídio

Hypomixolídio

Esta vem a ser a terminologia mais freqüentemente encontrada em discussões da música folclórica britânica. Outras denominações modais, também originadas no vocabulário da Grécia antiga, foram adicionadas por Glareanus (1488-1563): os modos Eólio, Lócrio e Jônio, que podem ser tocados nas teclas brancas de um piano, iniciando-se respectivamente por lá, si e dó.

Encerrando este capítulo, recomendamos um estudo básico da leitura do tetragrama gregoriano. As informações sobre pauta, claves e neumas se encontram de

¹¹ Wilton, P. *The Eight “Gregorian” Modes*. The Gregorian Association. London. Disponível em www.beaufort.demon.co.uk/chant. Acesso em: 14 maio 2005

maneira clara e simples em Marie-Rose (1963), Bressan (1950), Cardine (1989), além das páginas iniciais do Liber Usualis.

Com respeito à quironomia¹² (regência) gregoriana, julgamos igualmente importante uma especial atenção ao assunto e recomendamos o capítulo IV do livro de Marie-Rose (1963), no qual se encontram diagramas como os ilustrados abaixo.

Al-le-lú-ia * lá-pis re-vo-lú-tus est, al-le-lú-ia: ab
 ó-sti-o mo-nu-mén-ti, al-le-lú-ia, al-le-lú-ia.
 Al-le-lú-ia * quem quaé-ris, mú-li-er? al-le-lú-ia.
 Vi-vén-tem cum mór-tu-is, al-le-lú-ia, al-le-lú-ia.
L'Ange.
 Al-le-lú-ia. * Nó-li flé-re Ma-rí-a, al-le-lú-ia:
 re-sur-ré-xit Dó-mi-nus, al-le-lú-ia, al-le-lú-ia.

Fig. 85

8. In-tro-í-bo * ad al-tá-re Dé-i, ad Dé-um qui læ-ti-fi-cat ju-ven-tú-tem mé-am.

¹² Do grego: mãos + regra. Significa a arte de adequar a gesticulação à interpretação desejada.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PEÇAS ABORDADAS

Muitos foram os compositores que se serviram de temas gregorianos em suas obras além dos compositores contemplados nesta pesquisa. Melodias gregorianas também estão presentes na obra – litúrgica ou não – de compositores de expressão como, por exemplo, Machaut, Dufay, Josquin des Prez, Palestrina, Victoria, J. S. Bach, Liszt, Rachmaninoff, Saint-Saens, Puccini e Maurice Duruflé.

Neste capítulo são identificados e tratados os temas gregorianos na obra orquestral dos seguintes compositores:

- BERLIOZ – Sinfonia Fantástica
- STRAUSS – Also Sprach Zarathustra
- RESPIGHI – Pinheiros de Roma
- RONALDO MIRANDA – Suíte Festiva

Por se tratar de um estudo sobre obras orquestrais, impusemos delimitações quanto ao gênero musical, período histórico e finalidade da obra no seu caráter não litúrgico.

Tecemos também considerações sobre aspectos musicais e extra-musicais.

Quanto aos musicais, a idéia é definir explicitamente as frases melódicas comuns aos dois universos: o do repertório Gregoriano - através de uma clara identificação do cântico em questão - e o da criação orquestral. São feitas considerações gerais, de âmbito musical, como:

- dimensão do tema: completo ou fragmentado;
- textura orquestral no trecho em que este se encontra;
- comparação entre a tonalidade da peça orquestral e o modo gregoriano;
- tratamento dado por cada autor aos neumas gregorianos, quer silábicos, quer melismáticos.

Excertos de partituras e de cânticos extraídos do Liber Usualis são utilizados como ilustrações destes trechos em comum, facilmente situados, a partir de uma rápida comparação entre estes excertos.

Nos aspectos extra-musicais, são mencionadas:

- breves passagens biográficas de cada autor, enfocando seus distintos interesses e sentimentos pessoais, (paixões, preocupações, religião, inspirações musicais e ou poéticas, sob a ótica das melodias e textos originais dos cânticos) que caracterizem possíveis ligações entre estes e uma determinada criação orquestral;
- possíveis ligações destas obras com fatos históricos de relevância, como, por exemplo o romantismo, o desinteresse, ou não, pelas idéias religiosas, movimentos de restauração do canto gregoriano e obras encomendadas para homenagens especiais.

O glossário deste trabalho contém os textos litúrgicos em latim e a tradução para o português, que, naturalmente tiveram também importante participação na criação das peças.

Normalmente um hino em Latim é traduzido na forma métrica, a fim de permitir que este seja cantado no idioma para o qual é feita a tradução. Neste trabalho, entretanto, está adotada a tradução literal, mantendo-se o significado em todos os versos do poema.

4.1.: BERLIOZ (1803-1869)

SINFONIA EM DÓ MAIOR, Op. 14 - “SINFONIA FANTÁSTICA – Episódio da Vida de um Artista” - 1830

4.1.1. ASPECTOS MUSICAIS

Sinfonia para grande orquestra, em cinco movimentos:

I. “*Devaneios e Paixões*”. Largo; Allegro agitato e appassionato assai.

II. “*Um Baile*”. Allegro non troppo.

III. “*Cena no Campo*”. Adágio.

IV. “*Marcha ao Cadafalso*”. Allegretto non tropo.

V. “*Sonho de uma Noite de Sabat*”. Larghetto; Allegro assai.

A obra tem a seguinte instrumentação:

1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, corne-ínglês, 2 clarinetes, 4 fagotes, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, 2 tubas, 4 tímpanos , triângulo, pratos , bombo, 2 harpas e cordas.

Duração Média: 52 minutos.

Melodia gregoriana de origem: DIES IRAE (figura 4) presente na obra orquestral no 5º movimento.

Modo Gregoriano original: apesar de o Líber Usualis indicar modo 1 (Protus Autenthus), o *Dies Irae* na realidade entra no âmbito de seu plagal, Protus Plagis (modo 2). Em casos como este, também é usado o termo modo misto.

Sadie (2001) resume a estrutura dos trechos iniciais do cântico como sendo formada por períodos **A**, **B e C** de três frases cada um, mostrados em destaque na figura 4. Nos trechos finais do *Dies Irae* gregoriano encontram-se os períodos **D**, **E e F**, também conforme a denominação de Sadie, ilustrados na página 28.

Seq.
1.

D I-es írac, dí-es ílla, Sólvét saéclum in favílla :

Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,

Quando jú-dex est ventúrus, Cúncta stricte discussúrus!

Túba mí-rum spár-gens sónum Per sepúl-cra regi-ónum,

Cóget ómnes ante thrónum. Mors stupé-bit et natú-
ra, Cum resúrget cre-a-túra, Judi-cáu-ti responsúra.

Líber scríptus pro-fe-ré-tur, In quo tó-tum continé-tur,

Unde mún-dus judi-cé-tur. Jú-dex ergo cum sedé-bit,

Quíd-uid lá-tet apparé-bit : Nil inúltum remané-bit.

Período A

Período B

Período C

Figura 4 – Trecho do *Dies Irae* da Missa Pro Defunctis (Requiem).

Fonte: *Liber Usualis*, p. 1810.

O tema surge nos fagotes e tubas, pontuado pelas campanas. São exatamente as mesmas notas tanto no gregoriano como na sinfonia. As comparações consideram um transporte no *Dies Irae*, de ré menor para dó menor.



Figura 5 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 109. N.Y.: Kalmus, 1975.

Nota-se na figura 4, que nas frases do período **A**, todos os neumas (exceto o último) tem a mesma duração. Analogamente, neste trecho Berlioz trata cada nota da mesma maneira (Figura 5).

Na seqüência, as trompas e os trombones repetem a mesma frase, auxiliando a exposição do tema (figura 6). O tratamento neumático também é o mesmo. Porém aqui, Berlioz aplica uma diminuição no tema, impondo à cada nota, metade do valor em comparação ao trecho anterior. Neste trecho, de grande equivalência entre ambos as peças, se propõe a aplicação da quironomia gregoriana para reger as trompas e os trombones, a fim de que se obtenha o mesmo efeito do cântico.

Na frase seguinte, cordas e madeiras ambientam o *Sabat* e a orgia diabólica, através de uma dança ritmada, mantendo-se o 6/8. A mesma frase de **A** do *Dies Irae*, aplicada nos trechos anteriores, surge na flauta piccolo e nos primeiros violinos (figuras 6 e 7), porém deformada pelas diferenças rítmicas impostas pela dança em forma de Giga. Apesar da significativa diferença entre os neumas e as figuras, observa-se que as mesmas notas são repetidas mais uma vêz. Flautas, oboés, clarinetes, segundos violinos e violas formam com o *Dies Irae* intervalos de terça e sexta, sempre mantendo dó menor neste trecho do *Sabat*.

110

Fl. I.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Tr.
Cui.
Tromb.
Tubo.
Gr. Tamb.
Camp.
Viol.

Frase ritmada de A

Figura 6 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 110. N.Y.: Kalmus, 1975

Frase ritmada (fechamento)

The image displays a page of a musical score for the 5th movement of the Fantasia in G major, Op. 48, by Franz Liszt. The score is arranged in multiple staves. A bracket on the left side groups the first four staves (flutes, oboes, clarinets, and bassoons) under the label 'Frase ritmada (fechamento)'. Three specific measures are highlighted by boxes labeled 'B', which correspond to the rhythmic phrase in the woodwinds and brass. The score includes various musical notations such as 'pizz' and 'arco'.

**Figura 7 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
 Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, pág. 111. N.Y.: Kalmus, 1975**

Na Sinfonia Fantástica, o período **B** definido por Sadie (2001) começa com as notas tocadas pelos fagotes e tubas, indicados na figura 7. Berlioz aplica o mesmo tratamento comentado na figura 5: frases idênticas, sendo que cada neuma corresponde à uma nota e tudo com a mesma duração. Violoncelos e baixos, nos

tempos fracos, também repetem a mesma frase, porém em *pizzicato*, como que sugerindo a aplicação de golpes.

A frase é repetida pelas madeiras e metais (figura 8) também da mesma maneira comentada na figura 6 (notas com metade da duração).

Na seqüência, a mesma frase de **B** é aplicada de maneira deformada pelo ritmo de Giga, como anteriormente (último compasso da figura 8, com anacruse).

Figura 8 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 112. N.Y.: Kalmus, 1975

68

Primeira frase de A

Início da 2ª Frase de D

arco tenuto

arco tenuto

68

Figura 9 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
 Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 113. N.Y.: Kalmus, 1975

Voltam os fagotes e tubas, entoando a primeira frase de A (figura 9), sendo mais intensos os golpes descritos anteriormente com os violoncelos e baixos sustentando acordes em contratempo.

No trecho seguinte, observa-se uma nova frase do *Dies Irae*, diferente das anteriores, causando uma leve quebra no grau de unidade dos trechos gregorianos presentes até então. Esta frase começa no último compasso da figura 9 e segue conforme indicado na figura 10.

Segundo a divisão estrutural de Sadie (2001), ela vem a ser a segunda frase do período **D**, ilustrado na figura abaixo.

Musical score for the text: *Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla*. The score consists of two staves. The first staff contains the text "Lacrimosa dí- es" and the second staff contains "ílla, Qua resúrget ex favílla". A box labeled "2ª. frase" has an arrow pointing to the beginning of the second staff.

Da mesma maneira que **D**, os períodos **E** e **F** (assim denominados em Sadie) também são formados por duas frases, cada um e a segunda frase de **D** é musicalmente idêntica à segunda de **F**.

Musical score for the text: *Judicandus homo reus: Huius ergo parce Deus. Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.*. The score consists of two staves. The first staff contains the text "Judí-cándus hó- mo" and the second staff contains "ré- us : Hú- ic ergo pár- ce Dé- us. Pí- e Jésu Dómine, dóna é- is réqui- em. Á- men." A box labeled "Período E" has arrows pointing to the beginning of the first and second staves. A box labeled "Período F" has an arrow pointing to the beginning of the second staff. A box on the left contains the text: "(Períodos E e F não foram aplicados na Sinf. Fantástica)".

Segunda frase de **D**, ao final do *Dies Irae*

Repetição da 1ª. frase de **A** seguida pela 2ª. de **D** com diminuição
(trompas e trombones)

Figura 10 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.

Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 114. N.Y.: Kalmus, 1975

Na sequência da Sinfonia Fantástica, mais aplicações do *Dies Irae* podem ser vistas nas figuras 11, 12 e 13, antes do conhecido tema da *Ronda do Sabat*, que nasce dos violoncelos e contrabaixos e ascende para as violas e violinos, em ritmo de dança tratado à maneira fugada.

115

Novamente a 1ª. frase de **A**, seguida pela 2ª. de **D**, porém com deformações ritmicas

Figura 11 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
 Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 115. N.Y.: Kalmus, 1975

182

78 *cresc. poco a poco* - - - - -

Un Timballeur
Six Schläger
One drummer

pp *cresc. poco a poco*

con cord.
IV.
pp

78 *cresc. poco a poco* - - - - -

Figura 13 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
 Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 132. N.Y.: Kalmus, 1975

A textura no tema gregoriano até aqui é bem mais leve do que a do trecho final, no qual o tema frenético da *Ronda* é combinado ao do *Dies Irae*. O primeiro é entregue às cordas; o segundo, às madeiras e metais (figura 14).

Entretanto, diferentemente das aplicações anteriores, Berlioz utiliza a segunda e a terceira frase do período **B** (figuras 14 e 15 e 16).

138
Dies irae et Ronde du Sabbat (ensemble)
Dies irae und Hexenrundtanz (zusammen)
Dies irae and witches' round dance (together).

2ª. Frase de B

3ª. Frase de B

Figura 14 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae* e *Ronda* simultaneamente.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 138. N.Y.: Kalmus, 1975

The image displays a musical score for the 3rd phrase of the Ronda section of the 5th movement of the Fantasia Symphony by Hector Berlioz. The score is arranged in two systems of staves. The top system contains 12 staves, and the bottom system contains 6 staves. The music features complex rhythmic patterns and multiple melodic lines.

3ª. Frase
de **B**
(cont.)

Figura 15 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae* e Ronda simultaneamente.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 139. N.Y.: Kalmus, 1975

3ª. Frase
de **B**
(cont.)

Figura 16 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae* e Ronda simultaneamente.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 140. N.Y.: Kalmus, 1975

No trecho final da Sinfonia Fantástica, Berlioz aplica duas vezes seguidas o tema principal do *Dies Irae* (fá menor e depois dó menor, na figura 17) que conduzem ao tonitruante desfecho em Dó Maior.

The image displays a page of a musical score, numbered 147 in the top right corner. The score is for the final section of the 5th movement of the Fantasia Symphony. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds, strings, and a large percussion section. The key signature is F minor. A box labeled '85' is placed above the first staff. Another box labeled '85' is placed below the last staff. Three arrows point to specific musical phrases in the lower staves. The score includes dynamic markings such as 'cresc. molto' and 'pp'. The bottom of the page shows a complex rhythmic pattern for the percussion section.

Figura 17 - Sinfonia Fantástica, 5º. mov. *Dies Irae*.
Fonte: Berlioz, H. Complete Works, Vol. I, p. 147. N.Y.: Kalmus, 1975

4.1.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS

Segundo Berlioz “uma imensa composição instrumental de um gênero novo, através da qual procurarei impressionar fortemente meu auditório.”

Era assim que o próprio Berlioz anunciava por carta a uma amigo o projeto deste “Episódio da vida de um artista”, que a posteridade haveria de conhecer por Sinfonia Fantástica, aplaudida em delírio logo na estréia, em 5 de dezembro de 1830.

Na verdade, esta obra vem a ser o primeiro Poema Sinfônico do qual se tem notícia, e Berlioz elaborou dois programas, sendo que o primeiro mostra o artista perdido em devaneios nos três primeiros movimentos e alucinado pelos efeitos do ópio nos dois últimos movimentos. Este programa foi estampado na imprensa parisiense poucos dias antes da estréia com a seguinte anotação do próprio Berlioz: “A distribuição deste programa ao público, nos concertos em que figura esta sinfonia, é indispensável à completa intelecção do plano dramático da obra”.

Para melhor compreendê-la, deve-se lembrar que Berlioz estava apaixonado por Harriet Smithson, associada na Sinfonia à uma idéia fixa musicalmente representada por um *Leitmotiv*¹³.

Ao início da partitura, Berlioz impõe um texto explicando cada episódio. Na verdade ele é o próprio artista do subtítulo.

Assim, no 4º. e 5º movimentos, o artista encontra-se mergulhado num pesadelo após uma tentativa de envenenamento por ópio, causada pelo não reconhecimento de seu amor. Em delírio, ele sonha que matou a aquela que amava, que é condenado e que assiste à própria execução.

Em seguida, conforme ele mesmo escreve: “Ele se vê no *Sabat*, em meio a uma multidão horrorosa de sombras, de feiticeiros, de monstros de toda a espécie, reunidos para o seu enterro”. Nesse sentido, a presença do *Dies Irae* é bastante coerente, por este fazer parte da Missa “*Pro Defunctis*”. No Sabá das Feiticeiras, a mulher que ele amava transformou-se, depois de morta, em uma bruxa.

¹³ Motivo musical que reaparece várias vezes na mesma obra, sempre ligado à mesma situação, personagem ou idéia, suscitando no ouvinte a evocação desta idéia. Wagner valeu-se sistematicamente deste recurso, mas Bach e Mozart já o haviam utilizado.

No infernal *Sabat*, Berlioz coloca à prova todos os recursos da orquestra moderna, e na história da música ocidental a Sinfonia Fantástica ocupa uma importante posição, não só pela valorização dos instrumentos numa nova orquestra e de maior dimensão, mas também por ter sido o ponto de partida dos Poemas Sinfônicos de Liszt e do Leimotiv amplamente desenvolvido por Wagner.

Com a Sinfonia Fantástica, Berlioz finalmente recebeu o *Prix de Rome*, após ter sido vetado por Cherubini, durante três anos seguidos.

Em 1833 Berlioz finalmente casou-se com Harriet Smithson, uma atriz que ele tentava conquistar há muito tempo. Porém, seu casamento foi infeliz e terminou em divórcio.

Berlioz escreveu um importante tratado de orquestração, que veio a ser o primeiro a abordar não somente as características de cada instrumento, como também as suas possibilidades de combinação com outros, em inéditas misturas de timbres. Além disso, o tratado de Berlioz define a organização de uma orquestra ideal, que influenciou Liszt, Wagner, Richard Strauss (que elaborou uma revisão do livro) e Rimsky-Korsakov.

De acordo com Fisk (1997), o escritor Berlioz, acabou se tornando o primeiro verdadeiro compositor-crítico da história da música ocidental, com base em suas crônicas e memórias.

Importante também foi a atuação de Berlioz como regente. Para Lago Júnior (2002), “a teoria, a arte e a técnica da direção da orquestra atingem o marco inaugural de um processo evolutivo”. De fato, Berlioz foi o primeiro músico a criar e desenvolver um método de direção de orquestra e definir princípios e funções do regente e fêz da regência um meio de expressão interpretativa técnica, formal e prática como antes não se conhecia.

Ainda conforme Lago Júnior (2002), o ensaio de Berlioz *L' Art du chef d' orchestre*, publicado em 1855, representa o primeiro estudo completo realizado por um músico que conhece profundamente a orquestra e seus instrumentos, não só do ponto de vista técnico como também de suas possibilidades expressivas.

4.1.3.O “DIES IRAE”

Seqüência da Missa dos Mortos, cujo texto é atribuído a Thomas da Celano (1250 d.c.) estruturado em 18 estâncias (17 tercetos e uma quadra). Sua forma musical, que incorpora mais repetições do que o padrão observado em sequências, pode ser representada pelo esquema AABBCC/AABBCC/AABBCDEF.

Como a segunda frase de B é igual à primeira de A e as segundas frases de D e E são as mesmas, nota-se que é alto o grau de unidade musical.

O poema começou a ser incluído em Missas de Réquiem na Itália no século XIV, e foi uma das quatro seqüências mantidas pelo Concílio de Trento (1543-1563) , embora incorporado ao Missal Romano somente em 1570, durante o papado de Pio V.

4.2.: RICHARD STRAUSS (1864-1949) – Also Sprach Zarathustra, “Frei Nach Nietzsche” , Op. 30 – 1896

4.2.1. ASPECTOS MUSICAIS

Poema Sinfônico para grande orquestra, com as seguintes seções:

Prólogo

- I. “ *Von der Hinterweltlern*” (“*Dos que vivem no além mundo*”).
- II. “*Von der grossen Sehnsucht* ” (“*Do grande Anseio*”).
- III. “*Von den Freuden und Leidenschaften*” (“*Das Alegrias e Paixões*”).
- IV. “*Das Grablied*” (“*Canção do túmulo*”).
- V. “*Von der Wissenschaft*” (“*Da Ciência*”).
- VI. “*Der Genesende*” (“*A Convalescência*”).
- VII. “*Das Tanzlied*” (“*A canção dançante*”).
- VIII. “*Das Nachtwandlerlied*” (“*Canção do viajante noturno*”).

Epílogo

O nome de cada seção está perfeitamente posicionado na partitura, tornando evidente a divisão imaginada pelo autor.

A obra tem a seguinte instrumentação:

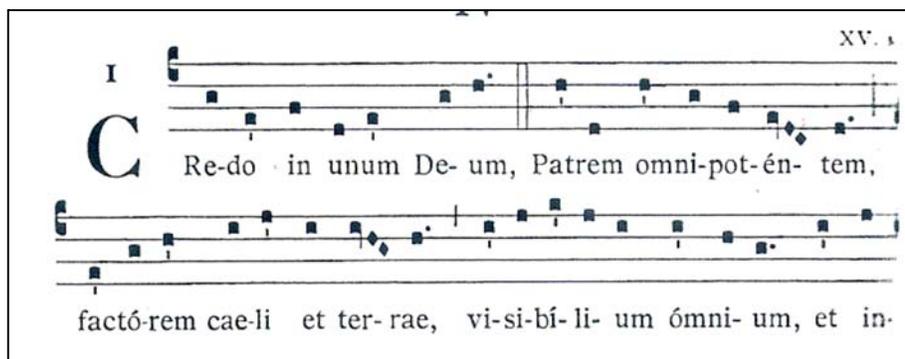
3 flautas, 1 flautim, 3 oboés, corne-inglês, 2 clarinetes, 1 clarinete em Mi bemol, 3 fagotes, 1 contrafagote, 6 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, 2 tubas, 2 tímpanos , triângulo, pratos , bombo, órgão e cordas.

Duração Média: 34 minutos.

Melodias gregorianas de origem:

CREDO (figura 18) aplicado nas trompas na seção “*Von der Hinterweltlern*” (“*Dos habitantes do além-mundo*”), compassos 32 e 33, e *MAGNIFICAT* (figura 19), no órgão,

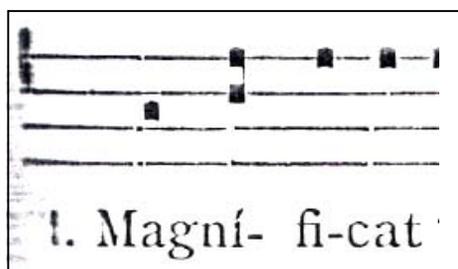
na seção “Von der Grossen Sehnsucht” (“Do Grande anseio”), compassos 86 a 88, seguidos pelo retorno do *CREDO* mais uma vez nas trompas, nos compassos 88 a 90.



The image shows a musical score for the Credo IV section. It consists of two staves with square neumes. The lyrics are: "Re-do in unum De-um, Patrem omni-pot-én-tem, factó-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bí-li-um ómni-um, et in-". The score is marked with a Roman numeral 'I' and a section number 'XV.' in the top right corner.

Figura 18 – Trecho do *Credo IV*

Fonte: Líber Usualis, p. 71.



The image shows a musical score for the Magnificat section. It consists of a single staff with square neumes. The lyrics are: "t. Magní- fi-cat".

Figura 19 – Inciso do *Magnificat* no terceiro modo

Fonte: Líber Usualis, p. 209.

Modos Gregorianos originais:

Prothus Authentus, para o *CREDO* e Deuterus Authentus para o *MAGNIFICAT*.

Após o conhecido prólogo que aborda a Natureza e o por do sol, caracterizados pelas tonalidades de Dó Maior / menor e pelo uso de intervalos de quinta e oitava nos trompetes, Strauss apresenta o início do processo no qual Zarathustra procura desvendar os enigmas da natureza e da própria vida.

Assim, na seção seguinte são explorados diversos aspectos da atividade humana incluindo a religião cristã, e aí surge o tema gregoriano do *CREDO*, claramente definido na partitura pelo próprio autor (figura 20) a partir das palavras *Credo in unum Deum*.

Somente as trompas I e II interpretam a melodia com surdina. A textura seria homófona, não fosse o distanciamento de uma oitava, e assim a presença do *CREDO*, apesar de breve é bastante destacada. No compasso seguinte, entram também as trompas III e IV, igualmente sem surdina, repetindo a mesma frase, porém com aumentação e suprimindo seu final.

A divisão silábica é a mesma, observando-se apenas pequenas diferenças:

- Strauss concebe uma maior duração na primeira nota da melodia (mi bemol);
- A quarta e a quinta notas estão intercambiadas em relação às edições de Solesmes: dó e si bemol respectivamente no Poema Sinfônico, correspondem a si bemol e dó na melodia gregoriana. A seqüência de notas utilizada por Strauss é a mesma que Bach havia aplicado na Missa BWV 232. A origem destas diferenças está em manuscritos dos séculos X e XI e provavelmente em traduções do *Credo* grego para o latim.

27

rit. a tempo breiter werden.

1. Fl.

1. Clar. (B)

Bassclar. (B)

2. Fag.

I, II

4 Hörner I, II

III, IV

3 Pos.

Pauken.

gr. Trommel.

Bratschen.

1. Viol.

Violonc.

Contrab.

pp

rit. a tempo breiter werden. *espr.*

cre - do in unum de - um

(Dämpfer weg)

(mit Dämpfern)

(ohne Dämpfer)

(Dämpfer weg)

(Dämpfer weg)

(Dämpfer weg) pizz.

arco

arco

Figura 20 – Assim falou Zarathustra. *Credo* nas trompas com surdina.

Fonte: Kirby, 1995; p. 956.

Na seção seguinte, “O grande Anseio”, Strauss aplica o simbolismo através das tonalidades: Dó para a natureza e Si para as lutas e questionamentos do homem.

O conflito harmônico entre estes termina com a entrada do órgão, entoando um inciso do *Magnificat*, em Ré Maior (figura 21). O fraseado no poema difere ligeiramente da acentuação neumática do gregoriano: as notas, em si, são as mesmas, porém o mesmo não ocorre com a distribuição silábica e a articulação.

82 früheres Zeitmass (mässig langsam)

3 gr. Fl.

2 Oboen.

engl. Horn.

2 Clar. (B)

1. Fag.

I. II. Horn.

Orgel.

früheres Zeitmass (mässig langsam)

1. Viol.

II. Viol.

Bratschen.

Magnificat

Credo com variações rítmicas

Mag - ni - fi - cat

breit

mf cresc. cresc.

Figura 21 – Assim falou Zarathustra. *Magnificat* e *Credo*.
Fonte: Kirby, 1995; p. 961.

Apesar de não explícito, como feito anteriormente, o *Credo* ressurge ao final do *Magnificat*, entoado pelas trompas I e II e mantendo o Ré Maior do *Magnificat*. São exatamente as mesmas notas, porém bastante variadas as figuras no Poema, em comparação com os neumas isócronos do tema gregoriano.

A regência dos trechos de *Credo* e *Magnificat* na obra de Strauss não deve considerar a aplicação da quironomia gregoriana.

4.2.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS:

As influências filosóficas e literárias em Strauss se acentuaram durante seus estudos na Universidade de Munique, onde teve acesso a obras de Schopenhauer e Shakespeare.

Os primeiros Poemas Sinfônicos e óperas de Strauss sugerem influência de Wagner; porém com uma mais ampla exploração da livre dissonância, o que o levou a situar-se entre o principal modernista dos anos 1900.

“*Also sprach Zarathustra*” foi o quinto dos nove, poemas sinfônicos que Richard Strauss compôs em 1896, entre fevereiro e agosto. Strauss indicou cuidadosamente, em um subtítulo, “livremente baseado em Nietzsche”.

A obra, próxima ao limiar de um novo século, mantém uma das tradições do romantismo: a criação de grandes poemas sinfônicos relacionados a grandes obras literárias.

Conforme Kirby (1995) e Williamson (1993), o autor descreveu este Poema Sinfônico, conforme suas próprias palavras, como “uma obra na forma de otimismo sinfônico de final de século, e dedicada ao século XX”.

Strauss, durante um período de convalescença em 1892, leu o mais famoso e poético livro de Nietzsche, “*Also Sprache Zarathustra*”, atraído pelas reflexões filosóficas que o livro propõe.

A aplicação dos temas gregorianos no Poema Sinfônico tem a ver com o trecho no qual Zarathustra, em busca de seus ideais, investiga e questiona as questões religiosas. Strauss, que era agnóstico, provavelmente teria encontrado alguma familiaridade quanto a este aspecto.

Para muitos, é fútil buscar na obra aqui estudada, traduções musicais das idéias filosóficas de Nietzsche, uma vez que o próprio Strauss declarou, conforme Kirby (1995), que não teve esta intenção, mas sim, prestar sua homenagem ao escritor.

De qualquer forma, cada seção do Poema faz referência direta aos capítulos do livro, e nesse sentido, Williamson (1993) oferece uma boa oportunidade de pesquisas mais aprofundadas em seu livro *Strauss; Also Sprach Zarathustra*.

Como regente, Strauss situa-se na corrente *objetiva*, na qual, segundo Lago Júnior (2002), o “diretor deve se converter em mero intermediário entre a obra e a

execução”. Ao aceitar o convite de Hans Von Büllow¹⁴ para dirigir a Orquestra de Meiningen em 1884, Strauss teve uma ótima estréia na direção orquestral ao demonstrar talento precoce e conquistar o posto de assistente de Büllow por um ano.

Se a orquestração de Strauss é complexa, colorida e eloqüente, sua regência é oposta, predominando uma refinada simplicidade livre de maneirismos e afetações.

Strauss foi um compositor fértil mais durante sua juventude; suas últimas obras são menos aventurosas, embora as óperas ainda revelem seu poder de ilustrador musical de amplos recursos e de criador de sutis complexidades sonoras.

Seu casamento com Pauline foi dos mais felizes, e sua amizade com Cosima Von Büllow também permaneceu durante toda a sua vida, como pode ser estudado no livro de memórias da filha de Liszt.

4.2.3. O CREDO e o MAGNIFICAT

O CREDO é a afirmação da fé cristã, cantado como parte da Missa Latina antes do ofertório. Três textos chegaram a nós: Apóstolos, Niceno e Athanasiano, sendo que o Niceno-Constantinopolitano é o que se utiliza na liturgia. O Credo, como *Symbolum Nicenum* tem origem nos Concílios de Nicea, no ano de 325, e de Constantinopla, em 381.

MAGNIFICAT

O MAGNIFICAT faz parte do ofício de Véspera. Conforme expresso no Evangelho de Lucas, com as palavras “*Magnificat Anima Mea Dominum*”, a Beata Virgem respondeu à saudação de Isabel em casa de Zacarias.

Importantes polifonistas do século XVI (Gabrielli, Orlando di Lasso e Palestrina) compuseram *Magnificat* em grande número a várias vozes.

¹⁴ Segundo Lago Júnior (2002), Büllow foi um regente de importância primordial para a evolução dos conceitos de direção orquestral e o primeiro virtuose da batuta.

4.3.: RESPIGHI (1879 – 1936)- PINHEIROS DE ROMA , 1924.

4.3.1.ASPECTOS MUSICAIS

Poema Sinfônico para grande orquestra, em 4 movimentos:

- I. “I Pini di Villa Borghese” (Os Pinheiros da Vila Borghese);
- II. “I Pini Presso una Catacomba” (Os Pinheiros Próximos a uma Catacumba);
- III. “I Pini del Gianicolo” (Os Pinheiros do Janiculum);
- IV. “I Pini della Via Appia” (Os Pinheiros da Via Ápia).

A instrumentação é: 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes em Si b e em Lá, 1 clarinete baixo em Si b e em Lá, 2 fagotes, 1 contrafagote, 4 trompas, 3 trompetes, flicorni, 4 trombones, tímpanos, triângulo, pratos, tambor, raganela, bombo, tam – tam, harpa, campana, celesta, gramofone, piano, órgão, e cordas. Na partitura, Respighi recomenda o uso de contrabaixos de 5 cordas, a fim de ampliar sua extensão.

Duração: 20 minutos.

Melodias gregorianas de origem:

KYRIE da Missa de REQUIEM (figura 22) escrito no sexto modo;

SANCTUS da Missa IX, (figura 23), escrito no primeiro modo.

6.

Y-ri- e * e- lé- i-son, *iij.* Chrí-ste e- lé- i-
 son, *iij.* Ký-ri- e e- lé- i-son, *ij.* Ký-ri- e
 * e- lé- i-son.

Figura 22 – Kyrie da Missa Pro Defunctis (Réquiem).
Fonte: Líber Usualis, página 1807.

5.

An- ctus, * Sánctus, Sán- ctus Dóminus
 Dé- us Sá- ba- oth. Plé- ni sunt caéli et tér- ra gló-
 ri- a tú- a. Ho- sánna in excél- sis. Be- nedíctus qui
 vé- nit in nó- mi- ne Dó- mi- ni, Ho- sánna
 in excél- sis.

Figura 23 – Sanctus da Missa IX (In Festis Beatae Mariae Virginis).
Fonte: Líber Usualis, página 42.

Conforme Cross (1953) nesta obra descritiva a natureza é utilizada como ponto de partida para evocar lembranças trazidas pelos milenares pinheiros da região romana, uma vêz que estes foram testemunhas de vários acontecimentos ao longo da história de Roma. Cordas divididas e trompas, todas com surdina sugerem mistério e escuridão.

A presença do canto gregoriano ocorre com abundância no segundo movimento. Um inciso do Kyrie é entoado pelas trompas no quinto compasso deste movimento. O acompanhamento, pelas cordas mantém um acorde de mi bemol menor com retardo no sexto grau que se resolve para a quinta no compasso seguinte. Veja-se figura 24.

A maneira como as trompas entoam este inciso é idêntica à do primeiro Kyrie gregoriano.

(Harmonização de Migliavacca, 1975)

Terça maior

A tonalidade menor, da peça orquestral contrasta com a escala maior¹⁵ utilizada no acompanhamento do cântico gregoriano. Percebe-se que no poema de Respighi, a melodia está escrita meio tom acima da original.

Na segunda vêz em que surge o tema, no compasso no. 9, Respighi igualmente mantém o inciso do Christe tal qual no gregoriano.

Em comparação com *Kyrie*, uma nota foi suprimida em *Christe*.

¹⁵ Harmonizações sobre melodias gregorianas são tradicionalmente aplicadas no acompanhamento ao órgão, como por exemplo, em Migliavacca (1975).

Por esta razão as trompas entoam incisivos diferentes em cada trecho. No acompanhamento, as cordas mantêm o acorde de mi bemol; aqui, porém, não há retardo e a terça está suprimida.

II. - Pini presso una catacomba
Lento $\text{♩} = 50$

Kyrie

I. III. con SORD. a 2
II. IV. con SORD. a 2

con SORD.
DIV. a 3 con SORD. *p*
I. META
II. META
DIV. a 4 con SORD. *pp*
DIV. a 3 con SORD. *pp*
DIV. a 2
UNITE
UNITE

10

Criste:
uma
nota a
menos

(come una campana)
p sensibile

10
con SORD.
pp
UNITE
pp
pp

Figura 24: Os Pinheiros de Roma, 2º movimento. O Kyrie nas trompas.

Fonte: Respighi, O. Pini di Roma. Milano: Ricordi, 1975.

Quanto à regência, uma interessante proposta seria conduzir as trompas nos compassos 5 e 9 utilizando-se a quironomia gregoriana, uma vez estas entoam incisos análogos ao do cântico e sustentando-se simultaneamente a fermata nos demais instrumentos.

Uma nova paisagem é sugerida com o Sanctus no compasso 17, que deve ser entoado pelo trompete o mais distante possível (interno). A tonalidade predominante agora é Sol Maior e o trompetista executa o cântico enquadrado numa fórmula 6/4 de maneira doce e muito expressiva. Ver figura 25. Há pequenas diferenças que podem ser percebidas ao se comparar as notas da parte do trompete com os neumas da figura 23, sendo a mais destacada, a ausência do sexto neuma original da palavra Sabaoth.

O Sanctus original não chega a ser complementado: as frases a partir do Hosana in Excelsis não estão incluídas, conforme ilustrado na figura 26.

Fl. *pp*

Cl. Sib *pp*

Cl.B. Sib *pp*

Cl.B. Sib *pp*

Fa *pp* senza SORD. II.

Cor. *pp* senza SORD. IV.

Fa *p*

Trb. Do (interna)

Cel.

A. naturale

Vni DIV.

Vle DIV.

Vc. UNITI

Figura 26- Os Pinheiros de Roma, 2º movimento. O Sanctus no trompete.
 Fonte: Respighi, O. Pini di Roma. Milano: Ricordi, 1975.

Na seqüência, há mais uma mudança na paisagem com a entrada de melodias modais ritmadas e combinadas com o *Kyrie* gregoriano a cargo dos trombones e fagotes desta vêz.

Como se pode notar na figura 27, o caráter doce e expressivo do *Santus* fica para trás e um contrastante efeito surge com a aplicação da nova fórmula de 5/4 e da mudança de tonalidade de Sol Maior para mi menor, ambientando incisos do *Kyrie* e do *Christe* que são entoados da mesma maneira comentada nas páginas 48 e 49.

A dinâmica, que se inicia em piano, mas que vai crescendo pouco a pouco, assegura que um clímax não está distante.

Ancora più mosso $\text{♩} = 69$

Fl.

Cl. Sib *p sottovoce (come una salmodia)*

Cl.B. Sib *p sottovoce (come una salmodia)*

Fg. *p* **Kyrie** *p* **Christe** *p*

II. Fa *p sottovoce (come una salmodia)*

III. IV. Cor. Fa

II. III. Trbn. *p*

tr. T.p. *pp*

T.-t. *p*

Cel.

A. *p*

Pr. (come campana)

Ancora più mosso $\text{♩} = 69$

Vni

Vle DIV. *p*

senza SORD. *p sottovoce (come una salmodia)*

Vc. DIV. a 3 *p*

senza SORD. *p sottovoce (come una salmodia)*

senza SORD. *p*

Div. senza SORD. *p*

p

Figura 27- Os Pinheiros de Roma. O *Kyrie* e o *Christe* nos fagotes e trompas.
 Fonte: Respighi, O. Pini di Roma. Milano: Ricordi, 1975.

Fl.

C. cl.

Ob.

Fag.

Tbn.

Tb.

T.

A.

Pf.

Vln.

Vla.

C.

Cb.

Quarto Neuma sustenizado

11

MASSA BORDI

rit.

UNITE

UNTI

Figura 28- Os Pinheiros de Roma, 2º movimento. Inciso do *Kyrie* nos fagotes, contrafagotes, trompas e contrabaixo, com uma nota alterada. Fonte: Respighi, O. Pini di Roma. Milano: Ricordi, 1975.

A figura 28 mostra uma importante participação dos contrabaixos que, juntamente com os fagotes, contrafagotes e trompas, destacam o *Kyrie* melodicamente alterado.

Chega-se assim, ao clímax previsto, com a entrada do órgão e a volta do Sanctus num fortíssimo Sol Maior em 6/4.

Os trombones, interpretam o inciso inicial do Sanctus, e a eles logo se juntam os trompetes. Estes metais seguem juntos de maneira festiva e vibrante, e a impressão que se tem é que desta vêz se chegará a um período completo do Sanctus. Figuras 29 e 30.

Entretanto, as trompas os interrompem com um inciso melódico e rítmico do *Kyrie*, sendo efetivamente esta a última inserção gregoriana nesta obra (Figura 31).

Após fragmentações melódicas do *Kyrie*, o movimento é finalizado sob o mesmo caráter misterioso do início.

The image displays a page of a musical score for the second movement of 'Os Pinheiros de Roma' by Ottorino Respighi. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. i.), Clarinet in Bb (Cl. Si b), Bassoon (Cl. B. Si b), Bassoon in C (C. Fg.), Flute in C (Fl. a 2), Clarinet in Bb (Cl. a 2), Trumpet in Bb (Trb. Si b), Trombone (Trbn.), Piano (Pf.), Organ (Ped. d'Org.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Trombone section (Trbn. and Trbn.) is specifically highlighted with arrows pointing to their staves. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Figura 30- Os Pinheiros de Roma, 2º movimento. O Sanctus nos trombones.
Fonte: Respighi, O. Pini di Roma. Milano: Ricordi, 1975.

The image displays a page of a musical score for a brass ensemble. The score is divided into two systems, each starting with a measure number '12' in a box. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. A), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C.Fg.), French Horn (Fa), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trbn.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tp.), Trombone (T-t.), Piano (Pf.), and Pedal Organ (Ped. d'Org.). The bottom system includes parts for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. Dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *dim.* are present. Performance instructions include 'dim. a poco a poco' and 'I. II.' for first and second endings. A black arrow points to a specific measure in the French Horn part, and another black arrow points to the Trombone part.

Figura 31- Os Pinheiros de Roma, 2º. Mov. *Sanctus* nos trombones e *Kyrie* nas trompas.

Fonte: Respighi, O. Pini di Roma. Milano: Ricordi, 1975.

4.3.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS

Entre 1900 e 1903, paralelamente à função de violista de orquestra em São Petesburgo na Rússia, Respighi teve proveitosas aulas com Rimsky-Korsakov, que influenciaram crucialmente sua orquestração. Destacou-se como excelente arranjador ao expandir para orquestra peças originalmente criadas para piano, como por exemplo *La Boutique Fantasque*, de Rossini.

Orquestrações como *Antigas Danças e Árias*, demonstram que o compositor nunca aceitou romper com o passado, mas em contrapartida, desenvolver sua linguagem dentro de um neo-classicismo no qual empregou formas clássicas, cantochão e modalidades antigas.

Nos Pinheiros de Roma, pela primeira vez, um registrador fonográfico foi usado junto à instrumentação orquestral, produzindo a gravação do canto de um rouxinol.

Há outras obras nas quais Respighi utiliza temas gregorianos, como por exemplo, *Impressões do Brasil* (inspirado em sua visita ao Instituto Butantã em 1928), *Concerto Gregoriano para violino e orquestra* (1921), *Vitrais de Igreja* (1925-1926) e *Três Prelúdios sobre Melodia Gregoriana* (1919 – 1921).

4.3.3. O “KYRIE” e o “SANCTUS”

O KYRIE é o primeiro dos cânticos da parte fixa da missa, logo após o introito. *Kyrie Eleison* são palavras gregas que significam “Senhor tende piedade de nós” e esta expressão grega era amplamente utilizada em cerimônias cívicas e religiosas do império romano. Do século VI em diante, a expressão tornou-se fixa na liturgia cristã.

Os mais antigos manuscritos musicais tiveram origem na França e na Alemanha, no século X. A complexidade presente em alguns destes, leva-nos a supor que uma *schola* – e não a congregação inteira - teria assumido a interpretação nestes casos.

O “SANCTUS”

Continuação cantada do prefácio da Missa. É uma fórmula de adoração tirada do

antigo testamento, dos evangelhos (entrada triunfal de Cristo em Jerusalém) e do apocalipse de São João. Assim, o texto do *Sanctus* é o mais antigo, entre os de aclamação na missa.

Como o texto não muda no dia-a-dia, também pertence à parte fixa da missa, e os primeiros manuscritos musicais são do século X.

O *Sanctus* em forma de polifonia surge a partir do século XII, e a prática de separação entre *Sanctus* e *Benedictus* nasceu no século XVI.

4.4.: RONALDO MIRANDA (1948-) – SUÍTE FESTIVA

4.4.1. ASPECTOS MUSICAIS

Suíte para grande orquestra em três movimentos:

- I. “*Entrata*”;
- II. “*Sombras e Luzes*”;
- III. “*Toccata*”.

A instrumentação da orquestra é: 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tímpanos, bombo, carrilhão, frustas, glockenspiel, pratos, tam-tam, vibrafone, xilofone, celesta, harpa e cordas.

Duração: 15 minutos

Melodia gregoriana de origem: VENI CREATOR SPIRITUS, (figura 32), escrita no oitavo modo .

Hymn.
8.

V Eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-órum ví-si-ta :

Imple su-pérna grá-ti-a Quae tu cre-ásti péc-to-ra. 2. Qui
dí-ce-ris Pa-rácli-tus, Altíssimi dó-num Dé-i, Fons vívus,
ígnis, cá-ri-tas, Et spí-ri-tá-lis úncti-o. 3. Tu septi-fórmis
múnc-re, Dí-gí-tus pa-térnac délixtrac, Tu ri-te promíssum
Pátris, Sermóne dí-tans gúttura. 4. Accénde lúmen sénsi-
bus, Infúnde amó-rem córdibus, Infírma nóstri córpo-
ris Virtú-te fírmanz pérpe-ti. 5. Hóstem repéllas lóngi-us,
Pacémque dónes pró-tinus : Ductó-re sic te praévi-o, Vi-
témus ómne nóxi-um. 6. Per te sci-ámus da Pátrem, No-
scámus atque Fí-li-um, Téque utri-úsque Spí-ri-tum Cre-
dámus ómni témpore. 7. Dé-o Pátri sit gló-ri-a, Et Fí-
li-o, qui a mórtu-is Surréxit, ac Parácli-to, In saecu-ló-
rum saecu-la. Amen.

Figura 32 – VENI CREATOR.

Fonte: Líber Usualis, página 885.

A presença ocorre em dois trechos do segundo movimento – “Sombras e Luzes” – da Suíte.

Na primeira intervenção, o oboé solo entoa fielmente a melodia completa, do Veni Creator, harmoniosamente acompanhado pelo naipe de cordas, numa tonalidade predominante de Sol Maior.

O período completo, portanto do Veni Creator, desenvolve-se dentro do Tetrardus Plagis, porém numa quinta justa acima, em relação ao indicado no Líber Usualis. Ver figuras 33 e 34.

16 **Contemplativo** $\text{♩} = 56$

This musical score covers measures 16 to 19. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provides a harmonic accompaniment, with the first three measures marked *p*. The time signature changes from 7/8 to 3/4 at measure 17 and back to 7/8 at measure 19.

20

This musical score covers measures 20 to 23. The Oboe part continues with a melodic line, marked *mf*. The string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) continues with a harmonic accompaniment, marked *mp*. The time signature changes from 7/8 to 3/4 at measure 21 and back to 7/8 at measure 23.

Figura 33 - Suíte Festiva.

Fonte: Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música.

Figura 34 - Suíte Festiva. Fechamento do período.

Fonte: Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música.

Na segunda intervenção, também são aplicadas todas as frases gregorianas num período completo de nove compassos, e com a mudança de tonalidade para dó maior, o Veni Creator orchestral flui com a mesma modalidade gregoriana (Figuras 35 e 36).

A flauta assume fielmente a melodia, enquanto que o oboé e o clarinete formam com esta, intervalos de quarta, quinta ou oitava que sugerem a relação entre a *Vox Principalis* e a *Vox Organalis*.

Na última estrofe do hino - ou frase musical - o clarinete solo e as violas reforçam a linha melódica juntamente com a flauta (figura 36, compasso no. 58).

52 **Contemplativo** $\text{♩} = 56$

Flute
mp *mp* *mp* *mp*

Oboe
mp *mp* *mp* *mp*

Clarinet in B \flat
mp *mp* *mp* *mp*

Bassoon
p

Violin I
p

Violin II
p

Viola
p

Violoncello
p

Contrabass
p

Figura 35 – Suíte Festiva. Primeira metade do período.

Fonte: Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música.

56

Fl. *mf* *mp* *p*

Ob. *mf* *mp* *p*

Cl. *mp* *mf* *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*

Vln. I *mp* *p* *pp*

Vln. II *mp* *p* *pp*

Vla. *mp* *mp* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp*

Cb. *mp* *p* *pp*

poco rall.

Figura 36 – Suíte Festiva. Segunda metade do período.

Fonte: Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música.

Em cada um destes dois trechos, o autor modifica o andamento para um Contemplativo, com a indicação $\theta = 56$.

Através de sucessivas variações nas fórmulas de compasso (1 de 7/8; 3 de 3/4; 1 de 5/4; 1 de 3/4; 1 de 5/8; 1 de 2/4 e 1 de 3/4) consegue o autor obter o efeito da movimentação rítmica não isócrona idêntica à do hino gregoriano.

Um aspecto importante é que nesta obra foi considerado o cântico original em sua íntegra, e não apenas um inciso ou um período. Além disso, nota-se claramente na partitura a importância com que Ronaldo Miranda trata da articulação e da dinâmica. Cuidadosas e precisas indicações – sobretudo nas madeiras – conduzem a um efeito que contribui para que se obtenha uma grande fidelidade à ambientação e ao ritmo gregoriano.

Por estas razões, certamente uma boa proposta de regência para os trechos “gregorianos” desta obra é a de se aplicar a própria quironomia gregoriana mantendo-se em mente uma especial atenção aos incisos ársicos e téticos.

4.4.2.ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS

Conforme entrevista especial para este trabalho, gentilmente concedida pelo próprio compositor, a relação do autor com o Canto Gregoriano se deu pelo fato da Religião Católica ter sido importante em sua juventude. No curso ginásial, foi aluno de padres barnabitas no Colégio Santo Antônio Maria Zacaria; em seguida, foi aluno de padres jesuítas, no Curso Clássico do Colégio Santo Inácio, ambos no Rio de Janeiro.

Portanto, esta relação não é somente um fruto do conhecimento geral de Ronaldo Miranda como compositor, estudioso e pesquisador, mas também fruto de algo além do fator intelectual – a religião.

Ronaldo Miranda usou primeiramente o *Veni Creator Spiritus*, no segundo ato de sua ópera *DOM CASMURRO*, com o coro masculino e o coro infantil, para sublinhar as cenas de Bentinho no Seminário. A ópera foi estreada em 1992, no Teatro Municipal de São Paulo.

A *Suíte Festiva* foi criada atendendo a uma encomenda da Prefeitura do Rio de Janeiro, para homenagear o Papa João Paulo II durante a visita aquela cidade, em agosto de 1997. Ronaldo Miranda lembrou-se de novo do *Veni Creator*, e ao compor a *Suíte Festiva*, resolveu usá-lo novamente, desta vez, de maneira instrumental. A obra consiste de três movimentos: I – *Entrata*; II – *Sombras e Luzes* e III – *Toccata*.

O *Veni Creator* representa as "Luzes", face à luminosidade que resplandece de tão bela e simples melodia.

A estréia se deu com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Roberto Tibiriçá, na Sala Cecília Meireles, em 1997. O concerto foi gravado e transformado em CD (Concerto da Louvação). Os outros compositores - que tiveram obras encomendadas para a mesma finalidade e ocasião - foram Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, Almeida Prado e Henrique David Korenchender.

A gravação e as partituras foram enviadas posteriormente ao Vaticano, onde se encontram arquivadas.

4.4.3. O VENI CREATOR

O *Veni Creator* é o mais famoso dos hinos gregorianos; é cantado em solenidades como eleição de papas, consagração de bispos, ordenação de sacerdotes, celebração de concílios e coroação de reis. É atribuído a Rabanus Maurus (776-856), que foi abade de Fulda e arcebispo em Maguncia, e faz parte de manuscritos do século X. O hino foi cantado no Concílio de Reims em 1049, presidido pelo papa Leão IX.

O *Veni Creator*, ao lado de vários outros hinos e temas gregorianos está incluído também, no hinário Anglicano e no da Igreja Protestante Episcopal, em versões harmonizadas.

5. CONCLUSÃO

O conjunto de informações contidas neste trabalho – especialmente aquelas que enfocam o Canto Gregoriano – deve ser motivo de interesse por parte do regente, que constantemente se empenha também na definição e estudo do repertório a ser apresentado pela orquestra a qual dirige.

Entre estas informações, a instrumentação e o tempo de duração, freqüentemente são igualmente, objeto de consideração por parte do regente.

Está correto o pensamento de Henrique Lian (regente e mestre em História da Arte pela Unicamp) manifestado em entrevista na qual, conforme suas próprias palavras: “Para mim é indispensável ter uma reflexão histórica e estética sobre a peça que estou regendo. A fase de preparação de uma obra dá tanto prazer quanto a execução e isso é o mais fascinante em música.”¹⁶

Com efeito, este trabalho representa uma importante e útil ferramenta para a fase de estudos e preparação das peças nele contidas, bem como na abordagem interpretativa das mesmas.

Quanto ao atual acesso, conhecimento e prática do Canto Gregoriano, o que se pode comentar é que lamentavelmente a acessibilidade ao repertório gregoriano que a música litúrgica atual nos oferece tornou-se muito restrita. A quantidade de missas com gregoriano vem diminuindo continuamente no decorrer dos anos. Os competentes Corais Gregorianos da atualidade são poucos.

Igualmente poucos são os compositores atuais que utilizam melodias gregorianas em suas obras orquestrais, mantendo uma diminuição na representatividade deste tipo de repertório, observada nas últimas décadas.

Não é impossível ocorrer que durante a interpretação de uma obra na qual esteja inserido um tema gregoriano, o regente não se dê conta disto, pois contemplamos que na formação atual do músico brasileiro, poucas são as disciplinas que abordam o estudo e uso do Canto Gregoriano de uma forma mais específica.

¹⁶ Revista Concerto no. 100, outubro de 2004

Há uma certa lacuna, tanto nos conservatórios como nas Universidades, no que diz respeito ao tratamento dispensado ao repertório e às características mais elementares do Gregoriano.

Como resultado, observamos que poucas melodias gregorianas estão no conhecimento de boa parte de nossos músicos. O assunto deveria ser encarado como estudo menos especializado do que se pensa, uma vez que, por ser a base e o berço da música ocidental, o canto gregoriano deveria estar – mais efetivamente – entre os tópicos de cultura geral.

6. REFERÊNCIAS*

- BERLIOZ, H. **Memoirs**. N.Y. : Dover Publications Inc, 1966.
- BERLIOZ, H. **Complete Works, Vol. I**. N.Y.: Kalmus, 1975.
- BERNSTEIN, LEONARD. **The Infinite Variety of Music**. New York: New American Library, 1970
- BERNSTEIN, MARTIN. **An Introduction to Music**. New York : Prentice-Hall, 1951
- BORBA, TOMÁS. **Dicionário de Música**. Lisboa: Edições Cosmos, 1963
- BRESSAN, PAULINO. **Manual de Canto Gregoriano**. Rio de Janeiro: Rodrigues & C., 1950.
- CARDINE, EUGÈNE. **Primeiro ano de Canto Gregoriano e Semiologia**. São Paulo: Athar, 1989.
- CROCKER, RICHARD L. **A history of Musical Style**. New York : McGraw-Hill Book Co., 1966
- CROSS, MILTON AND EWEN, DAVID. **The Milton Cross New Encyclopedia of The Great Composers and Their Music**. New York : Doubleday & Co. Inc., 1953
- CURRÁS NIETO, JOSÉ LINO. **A Vontade de Poder : Nietzsche , Hoje**. São Paulo: Quadrante, 2004.
- DANIELS, DAVID. **Orchestral music, A Handbook**. London: The Scarecrow Press Inc., 1982
- EWEN, DAVID. **Music for the Millions**. New York: Ewen's Masterworks,
- D'AREZZO, GUIDO. **Micrologus** [S.l.:s.n.] *apud* PORTO, J. de Sá. **Guido D'Arezzo: o micrólogo e outros opúsculos**. Santos: Ed. Leopoldianum, 1985.
- FERRETTI, PAOLO. **Principii teorici e pratici di canto gregoriano**. Rome: Desclée & Cie, 1914.
- FIK JOSHUA. **Composers on Music, Eight Centuries of writings**. Boston: Northeastern University Press, 1997.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- FRANCESCHINI, FÚRIO. **Compêndio de Canto Gregoriano**. São Paulo: Gráfica do Seminário Central do Ipiranga, 1938
- GODWIN, JOSCELYN. **A Repertory of Western Music**. New York: Schirmer Books, 1975.
- GRIFFITHS, PAUL. **Enciclopédia da Música no Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- IBAÑEZ, FEDERICO. **El Réquiem en la Musica Romântica**. Madrid: Ediciones RIALP, 1960.
- JEPPESEN, KNUD. **Counterpoint**. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1939.
- KAMIEN , Roger. **The Norton Scores**. New York: W.W. Norton & Company, 1977
- KIRBY, F.E. **Music in the romantic period**. New York: Schirmer Books, 1995.
- LAGO JÚNIOR, SYLVIO. **A arte da Regência**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.
- LEHMANN, J. B. **Método de Harmônio**. Juiz de Fora: Esdeve, 1958.
- MARIE-ROSE. **Canto Gregoriano, Método de Solesmes , 1º livro**. Rio de Janeiro: Inst. Pio X,1960
- MARIE-ROSE, **Canto Gregoriano, Método de Solesmes , 2º livro**. Rio de Janeiro: Inst. Pio X,1963
- MASSIN , JEAN. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MCLEISH, Kenneth and Valerie. **Listener's guide to the Classical Music**. London: Longman Group, 1986.
- MIGLIAVACCA, L. **Cento Canti Gregoriani** .Bergamo: Ed. Carrara, 1975.
- MOORE, EARL V. & HEGER, THEODORE E. **The Symphony and The Symphonic Poem**. Ann Arbor: Edwards Brothers, Inc., 1952
- PORTO, J. DE SÁ. **Guido D'Arezzo: o micrólogo e outros opúsculos**. Santos: Ed. Leopoldianum, 1985.
- REESE, GUSTAV. **Music in the Midlle Ages**. New York: W.W. Norton, 1968.
- RUSHTON, JULIAN. **Classical Music**. London: Thames and Hudson, 1996.
- SADIE, STANLEY. **The New Grove Dictionary of Music and Musician**. London: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- SLONIMSKY, NICHOLAS. **Music since 1900**. New York: Schirmer Books, 1994.
- SUÑOL, D G. **Méthode Complète de Chant Grégorien**. Rome: Desclée & Cie, 1946.

WILLIAMSON, JOHN. **Strauss; Also Sprach Zarathustra**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WILTON, PETER. **The Eight "Gregorian" Modes**. The Gregorian Association. London. Disponível em www.beaufort.demon.co.uk/chant . Acesso em: 14 maio 2005

Liber Usualis. Tournai: Desclée & Socii, 1957

7. GLOSSÁRIO

Textos litúrgicos dos cânticos em latim e em português.

DIES IRAE

1- Dies írae , dñes ílla, Sólvet saéclum in favílla: Téste Dávid cum Sibýlla. 2- Quántus trémor est futúrus, Quando júdex est ventúrus, Cúncta stricte discussúrus! 3- Tuba mirum spargens sonum Per sepulchra regionum Coget omnes ante thronum. 4- Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura. 5- Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus judicetur. 6- Judex ergo cum sedebit Quidquid latet, apparebut Nil inultum remanebit. 7- Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronem rogaturus, Cum vix justus sit securus? 8- Rex tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis,	1- Dia de ira, aquele dia, O mundo se dissolvera em cinzas; Atesta David com a Sibylla 2- Quanto tremor advirá, quando vier o juiz, Julgar a todos com rigor 3- Uma trombeta espargindo um som assombroso pela região sepulcral, reunirá a todos diante do trono. 4- A morte e a natureza pararão estupefactas quando ressurgir a criatura para responder ao julgamento 5- Um livro escrito será apresentado, no qual tudo estará registrado pelo qual o mundo será julgado. 6- Quando o juiz enfim tomar assento tudo o que está oculto aparecerá nada permanecerá impune. 7- O que eu miserável então direi? Que patrono rogarei? Até o justo dificilmente estará seguro. 8- Rei de tremenda majestade que aos que salvais, gratuitamente o
---	---

<p>Salva me, fons pietatis.</p> <p>9- Recordare Jesu pie, Quod sum causa tuae viae: Ne me perdas illa die.</p> <p>10- Quarens me, sedisti lassus: Redemisti crucem passus: Tantus labor non sit cassus:</p> <p>11- Juste judex ultionis, Dónum fac remissionis, Ante diém ratiónis.</p> <p>12- Ingemisco, tamquam reus: Culpa rubet vultus meus: Supplicanti parce Deus.</p> <p>13- Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.</p> <p>14- Preces méae non sunt dígnae: Sed tu bonus fac benigne, Ne perénni crémer ígne.</p> <p>15- Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statuens in parte dextra.</p> <p>16- Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.</p> <p>17- Oro supplex et acclinis Cor contritum quasi cinis Gere curam mei finis.</p>	<p>fazeis, Salvai-me a mim, fonte de piedade.</p> <p>9- Recordai-vos, Jesus piedoso, que eu sou a causa da Vossa vinda Não me percais naquele dia.</p> <p>10- Procurando-me, Vos cansastes: Redimiste-me morrendo na cruz Tanto trabalho não seja em vão.</p> <p>11- Ó Juiz vingador justo, faze-me o dom do perdão Antes do dia do juízo.</p> <p>12- Eu gemo como um réu a culpa enrubesce o meu rosto Poupei Deus a este que suplica.</p> <p>13- Vós que absolvestes Maria e ouvistes o ladrão, a mim também destes esperança.</p> <p>14- As minhas preces não são dignas mas Vós, bondoso, fazei benignamente que eu não seja queimado pelo fogo eterno.</p> <p>15- Consegui-me um lugar entre as ovelhas e retirei-me dos cabritos colocando-me ao lado direito.</p> <p>16- Confundi os malditos entregues às ardentes chamas chamai-me com os benditos</p> <p>17- Oro súplice e prostrado com o coração triturado como cinza tomai cuidado do meu fim</p>
--	--

<p>18- Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla, Judicandus homo reus: Huic ergo parce Deus. 19- Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.</p>	<p>18- Lacrimoso aquele dia no qual ressurgirá das cinzas o homem réu para ser julgado a este, portanto, poupai Ó Deus 19- Piedoso Senhor Jesus Daí-lhes os descanso Amém.</p>
---	--

CREDO

<p>Credo in unum Deum, Patrem omnipoténtem, factórem caeli et terrae visibílium óminum et invisíbilium.</p> <p>Et in unum Dóminum Iesum Christum Filiu Dei unigénitum Et ex Patre natum ante ómnia saécula Deum de Deo, lumen de lúmine Deum verum de Deo vero. Génitum, non factum consubstantialem Patri: per quem ómnia facta sunt. Qui propter nos hómines et propter nostram salútem</p>	<p>Creio em um só Deus Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra de todas as coisas visíveis e invisíveis.</p> <p>Creio em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigênito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos; Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro; gerado, não criado, consubstancial ao Por ele todas as coisas foram feitas. E por nós, homens, e para nossa salvação, desceu dos céus e se encarnou pelo Espírito Santo,</p>
---	---

descéndit de caelis
Et incarnatus est de Spíritu Sancto
ex María Vírgine
et homo factus est.
Crucifixus étiam pro nobis:
sub Póntio Piláto
passus et sepúltus est.
Et resurréxit tértia die,
secúndum scripturas.
Et ascédit in caelum:
sedet ad déxteram Patris.
Et íterum ventúrus est cum glória,
iudicáre vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
Et in Spíritum Sanctum,
Dóminum et vivificántem:
qui ex Patre Filióque prócedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adorátur et conglorificátur;
qui locútus est per Prophétas.
Et unam sanctam catholicam et
apostólicam Ecclésiam.
Confíteor unum baptisma
in remissionem peccatórum.
Et exspécto resurrectionem mortuórum.
Et vitam venturi saéculi.
Amén

e se encarnou pelo Espírito Santo,
no seio da Virgem Maria,
e se fez homem.

Também por nós foi crucificado sob
Pôncio Pilatos;
padeceu e foi sepultado.

Ressuscitou ao terceiro dia,
conforme as Escrituras,
e subiu aos céus,
onde está sentado à direita do Pai.

E de novo há de vir, em sua glória,
para julgar os vivos e os mortos;
e o seu reino não terá fim.

Creio no Espírito Santo,
Senhor que dá a vida,
e procede do Pai e do Filho;

e com o Pai e o Filho
é adorado e glorificado:
Ele falou pelos profetas.

Creio na Igreja, una, santa, católica e
apóstolica.

Professo um só batismo
para a remissão dos pecados.

E espero a ressurreição dos mortos
e vida do mundo que há de vir.

Amém.

MAGNIFICAT

<p>Magnificat anima mea Dominum et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</p> <p>Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.</p>	<p>A minha alma glorifica o Senhor e o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador porque pôs os olhos na humildade da sua serva: de hoje em diante me chamarão bem- aventurada todas as gerações. O todo-poderoso fez em mim maravilhas, Santo é o seu nome. A sua misericórdia se estende de geração em geração sobre aqueles que o temem. Manifestou o poder do seu braço e dispersou os soberbos. Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes. Aos famintos encheu de bens e aos ricos despediu de mãos vazias. Acolheu a Israel, seu servo, lembrado da sua misericórdia, como tinha prometido a nossos pais, a Abraão e à sua descendência para sempre</p>
--	---

KYRIE

(Grego)	
---------	--

Kyrie eleison	Senhor tende piedade de nós
Christe eleison	Cristo piedade de nós
Kyrie eleison	Senhor tende piedade de nós

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus	Santo, Santo, Santo
Dominus, Deus Sabaoth	Senhor Deus do universo
Pleni sunt caeli et terra gloria tua	O céu e a terra proclamam a Vossa glória
Hosanna, in excelsis	Hosana nas alturas
Benedictus qui venit in nomine Domini	Bendito aquele que vem em nome do
Hosanna, in excelsis.	Senhor
	Hosana nas alturas

VENI CREATOR

Veni, Creator Spíritus,	Vinde, Espírito Criador,
-------------------------	--------------------------

<p>mentes tuórum visita, imple supérna grátia, quae tu creásti péctora.</p> <p>Qui díceris Paráclitus, altíssimi donum Dei, fons vivus, ignis, cáritas, et spiritalis únctio.</p> <p>Tu septifórmis múnere, dígitus paternae déxterae, tu rite promíssum Patris, sermóne ditans gúttura.</p> <p>Accénde lumen sénsibus; infunde amórem córdibus, infírma nostri córporis virtúte firmans pérpeti.</p> <p>Hostem repéllas lóngius, pacémque dones prótinus; ductóre sic te praevio vitemus omne noxium.</p> <p>Per te sciámus da Patrem, noscamus atque Filium; teque utriúsque Spíritum credamus omni témpore.</p> <p>Deo Patri sit glória, et Fillio, qui a mórtuis</p>	<p>visitai as almas dos Vossos, enchei de graça celestial, os corações que criastes.</p> <p>Sois o Divino Consolador, o dom do Deus Altíssimo, fonte viva, o fogo, a caridade, a unção dos espirituais.</p> <p>Com os Vossos sete dons, sois o dedo da direita de Deus, Solene promessa do Pai, Inspirando nossas palavras.</p> <p>Acendei a luz nos sentidos; insuflai o amor nos corações, amparai na constante virtude a nossa carne enfraquecida.</p> <p>Afastai para longe o inimigo, Trazei-nos prontamente a paz; Assim guiados por Vós Evitaremos todo o mal.</p> <p>Por Vós explicar-se-á o Pai, E conheceremos o Filho; Dai-nos crer sempre em Vós Espírito do Pai e do Filho.</p> <p>Glória ao Pai, Senhor, Ao Filho que ressuscitou</p>
--	---

<p>surréxit, ac Paráclito, in saeculorum saecula. Amem.</p>	<p>Assim como ao Consolador. Por todos os séculos. Amém.</p>
---	--