



UNICAMP

KATIA REGINA KATO JUSTI

A MISSA EM SI MENOR DE
JOHANN SEBASTIAN BACH:
A POÉTICA E O TRÁGICO

*JOHANN SEBASTIAN BACH'S B MINOR
MASS: POETICS AND THE TRAGIC*

CAMPINAS

2013



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**KATIA REGINA KATO JUSTI
ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO MUGAYAR KÜHL**

**A MISSA EM SI MENOR DE JOHANN SEBASTIAN
BACH: A POÉTICA E O TRÁGICO**

***JOHANN SEBASTIAN BACH'S B MINOR MASS:
POETICS AND THE TRAGIC***

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação
em Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do título de
Doutora em Música, na área de Fundamentos
Teóricos

*Doctorate thesis presented to the Postgraduation
Programme of the Arts Institute of the University of
Campinas to obtain the PhD grade. in Music, in the
area of Theoretical Foundations*

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA
TESE DEFENDIDA PELA ALUNA KATIA REGINA KATO
JUSTI E ORIENTADA PELO PROF. DR. PAULO MUGAYAR
KÜHL

Assinatura do Orientador

CAMPINAS, 2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

J983m	Justi, Katia Regina Kato. A Missa em Si Menor de Johann Sebastian Bach: a Poética e o Trágico / Katia Regina Kato Justi. – Campinas, SP: [s.n.], 2013. Orientador: Paulo Mugayar Kühl. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Aristoteles. 3. Missa (Musica). 4. Tragedia. I. Kühl, Paulo Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Johann Sebastian Bach's B minor Mass: Poetics and the Tragic.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Bach, Johann Sebastian, 1685-1750.

Aristoteles.

Mass (Music)

Tragedy

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Paulo Mugayar Kühl [Orientador]

José Oscar de Almeida Marques

Monica Isabel Lucas

José Eduardo Costa Silva

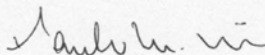
Helena Jank

Data da Defesa: 21-02-2013

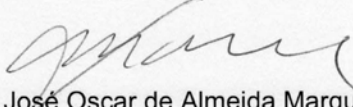
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

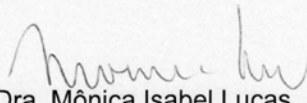
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Katia Regina Kato Justi - RA 860514 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



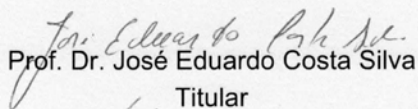
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Presidente



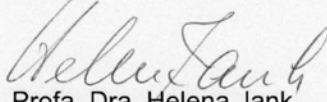
Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques
Titular



Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas
Titular



Prof. Dr. José Eduardo Costa Silva
Titular



Profa. Dra. Helena Jank
Titular

Ao Paulo Justi

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Paulo Mugayar Kühl, muito mais que um orientador, um grande e verdadeiro amigo.

Aos membros da banca de qualificação e das bancas de monografia: Prof. José Oscar de Almeida Marques e Profa. Monica Isabel Lucas.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Ao *Herr Dr.* Werner Schinke, pela imensa ajuda nas traduções das árias;

Ao Prof. Parcival Módolo, que recebeu este trabalho com entusiasmo e me mostrou novos caminhos e soluções, dando novas perspectivas à minha pesquisa;

Ao Luis Carlos Justi e Lilia Justi, pelo imenso incentivo e apoio;

Ao José Carlos Alves Rodrigues (Zuza), pelo suporte nas horas mais difíceis;

À minha família e amigos, próximos e distantes, pelo estímulo;

Ao Paulo Justi, a quem muito devo e que, embora ausente, se fez presente todo o tempo.

RESUMO

A proposta deste trabalho é fazer uma investigação da Missa em Si menor, BWV 232, de Johann Sebastian Bach, seguindo parâmetros que enfoquem alguns procedimentos poéticos e retóricos nela utilizados. Investigando à luz das poéticas clássicas, sobretudo da *Poética* de Aristóteles, e apoiando-se nas teorias musicais alemãs propostas pelos autores da *Musica Poetica*, pretende-se verificar a presença de alguns aspectos do pensamento aristotélico na criação artística de Bach. Através dos estudos que envolvem a visão filosófica, retórica e musical no processo de criação musical alemã do séc. XVIII, este trabalho examina uma possível aproximação entre a tragédia grega, principal gênero poético, e a missa católica, cujo grande exemplo trágico-religioso-musical pode ser encontrado na Missa em Si menor.

Palavras-chave: Johann Sebastian Bach; *Poética*; Aristóteles; Missa em Si menor (BWV 232); tragédia.

ABSTRACT

This dissertation analyses J. S. Bach's Mass in B minor, BWV 232, according to some poetical and rhetorical parameters. Through classical poetics, especially Aristotle's *Poetics*, and supported by German theorists of *Musica Poetica*, the purpose of this research is to verify the presence of some aspects of Aristotelian thought in Bach's artistic creation. Studies that involve philosophy, rhetoric and music in the German process of musical creation during the eighteenth century, this study investigates a possible approach between Greek tragedy, the main poetic genre, and Catholic Mass: the great tragic, religious and musical example can be found in the Mass in B Minor.

Keywords: Johann Sebastian Bach; Poetics; Aristotle; Mass in B minor (BWV 232); tragedy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – MÚSICA E POÉTICA- As Formas de Imitação na Música	03
1. A Imitação na Música	03
1.2. Imitação de coisas naturais e afecções de ânimo - A Tragédia como arte imitativa	10
1.3. Imitação de vozes	11
1.4. Imitação de mestre e/ou compositor - Contrafatura	20
1.4.1. Paródia	22
1.4.2. Emulação	24
1.4.3. O Tropo	30
1.4.3.1. As diversas funções do tropo na música	39
1.4.3.2. A utilização do "Tropo Coral" por Bach	45
1.4.3.3. O Drama Sacro	47
1.4.3.4. <i>Actus Musicus</i>	50
1.4.3.5. As Paixões	53
CAPÍTULO II – A POÉTICA E O TEATRO E A LITERATURA NA ALEMANHA	57
1. O desenvolvimento da literatura germânica	59
2. A literatura e o teatro alemão na Idade Média	61
2.1. O drama religioso medieval	64
2.2. O drama humanista, o drama escolar e o drama jesuíta	69
2.3. A literatura burguesa e o drama barroco	72
3. Johann Christoph Gottsched	76

CAPÍTULO III - OS MISTÉRIOS E AS FORMAS LITÚRGICAS	85
1. A Mística Pagã - Os Mistérios Helênicos como formas pré-Trágicas	85
2. A Mística Cristã - Os Mistérios Cristãos e a Missa Latina	93
2.1. A Missa	96
2.1.1. A música no <i>Ordinário</i> da Missa Latina	101
3. A liturgia luterana	103
3.1. A <i>Formula Missae</i> e a <i>Deutsche Messe</i>	106
4. As Missas de Bach	113
4.1. Missas Breves	114
4.2. A Grande Missa em Si menor (BWV 232)	116
4.2.1. Paródias na Missa BWV 232	119
 CAPÍTULO IV - A MISSA EM SI MENOR E O TRÁGICO ARISTOTÉLICO	 125
1. A Tragédia Grega	126
2. A <i>Poética</i> de Aristóteles: elementos da Tragédia e a Missa - O Mito	136
2.1.1. O Reconhecimento e a Memória	140
2.2. O Caráter	143
2.3. O Pensamento	145
2.4. A Elocução	151
2.5. O Espetáculo Cênico	166
2.6. A Melopeia	167
2.7. O Temor e a Piedade	170
 CONCLUSÃO	 183
BIBLIOGRAFIA	187

 ANEXO 1 - MOVIMENTOS PARODIADOS NA MISSA EM SI MENOR COM SEUS RESPECTIVOS ORIGINAIS	 197
 ANEXO 2. PARÓDIAS MISSAS BREVES	 209

INTRODUÇÃO

A Missa em Si menor, BWV 232, de Johann Sebastian Bach, é uma obra gigantesca e emblemática, que pode ser entendida como um compêndio da obra do compositor. Em sua forma completa, ela parece ter sido concebida por Bach sem um propósito conhecido em mente, tal como o uso prático e específico para alguma ocasião ou para alguma instituição. Um fato relevante sobre a Missa, é a de ter a maioria de seus movimentos originados a partir de material parodiado pelo compositor. Assim, muitos estudos envolvendo a dificuldade de readaptação de um antigo material em uma obra nova, incluindo aqui a dificuldade extra causada pela readaptação de um texto em alemão para latino, foram realizados. Porém, na bibliografia existente sobre a Grande Missa, o enfoque dado pelos autores sobre as questões das readaptações permanece apenas no nível de comparação musical entre o material original e sua paródia. Autores como Philipp Spitta (1951), Cristoph Wolff (2009), John Butt (1991) e George Stauffer (2003), apenas para citar alguns, em seus estudos sobre as paródias na Missa, enfatizam apenas a composição musical em si, não dando ênfase aos demais processos envolvidos na sua elaboração. Partindo deste problema, busquei fazer uma investigação da Missa em Si menor, seguindo novos parâmetros, enfocando assim os procedimentos poéticos e retóricos utilizados.

Investigando à luz das poéticas clássicas, sobretudo da *Poética* de Aristóteles, e apoiado pelas teorias musicais alemãs propostas pelos autores da *Musica Poetica*, pretende-se verificar neste trabalho a presença de alguns aspectos do pensamento aristotélico na criação artística, realizando uma investigação com uma visão que englobe o estudo da filosofia, retórica e música no processo de criação musical alemã do séc. XVIII, investigando uma possível aproximação entre a tragédia grega, principal gênero poético, e a missa católica, cujo grande exemplo trágico-religioso pode ser encontrado na Missa em Si menor.

Não é a intenção deste trabalho detalhar os procedimentos musicais utilizados por Bach em sua Missa, tais como análise harmônica ou formal, tampouco o de também fazer um detalhamento dos procedimentos retóricos, como identificação de fases do discurso ou figuras de retórica musical, mas sim, também através da utilização destes recursos, buscar uma identificação da Missa, com os elementos da poética, possibilitando uma aproximação desta obra com a tragédia.

Assim, no Capítulo I, iniciarei o trabalho tratando dos princípios da produção segundo a concepção aristotélica, abordando a poética e suas formas imitativas. Em seguida, tomando a música como um dos elementos da imitação trágica e com base nas categorias de imitação musical propostas por Johann Mattheson, um dos principais teóricos alemães do século XVIII, em seu tratado de 1739 *Der vollkommene Capellmeister*, realizarei uma classificação das formas musicais em que se utiliza a imitação, identificando nelas, possíveis analogias com a forma trágica.

O Capítulo II, mostra, através da literatura e do teatro alemão, a circulação e a recepção da *Poética* até o período de Bach, dando ênfase ao autor Johann Christoph Gottsched, dramaturgo e literato, cuja obra foi responsável por ocasionar uma reforma literária alemã, aproximando-a, via influência recebida dos franceses, dos ideais poéticos clássicos.

O Capítulo III, apresenta a missa cantada como uma manifestação cultural trágica, derivada dos Mistérios helênicos. Pretende-se investigar a origem da tragédia grega, as formas litúrgicas que a precederam, os cultos onde eram realizadas, seus participantes, seu formato e utilização, possibilitando assim demonstrar analogias e diferenças com a estrutura litúrgica romana e luterana.

Finalizando o trabalho, o Capítulo IV realiza, embasado nas partes da tragédia, como descrito na *Poética*, uma comparação caso a caso entre tais partes e os movimentos da Missa em Si menor, o que tornará possível uma comprovação de analogia entre a tragédia e a missa.

Capítulo I – MÚSICA E POÉTICA

As formas de Imitação na Música

No processo de produção artística, a música ocupa um lugar de destaque, sendo um dos principais meios de imitação. A utilização da música como ferramenta para suscitar e representar afetos, preconizada desde os antigos, chega integralmente ao século XVIII, podendo ser observada claramente nas obras dos compositores alemães ligados à doutrina composicional da *Musica Poetica* e sobretudo na obra de Johann Sebastian Bach.

Porém, diversas são as espécies de imitação musical, desta forma, o intuito deste capítulo é categorizar e definir a função das espécies imitativas, embasados na concepção aristotélica de imitação e nas categorias de imitação propostas por Johann Mattheson, um dos principais teóricos da *Musica Poetica*, tentando demonstrar que desde sua gênese, música e poética são inseparáveis.

1. A Imitação na Música

Na concepção aristotélica sobre a gênese, as coisas *são geradas naturalmente, outras artificialmente e outras espontaneamente (Metafísica, 1032a1)*. Natureza, arte e acaso, portanto, são os princípios da produção, sendo a produção artificial, ou seja, aquela realizada a partir da arte, *a geração das coisas cuja forma está contida na alma. (Met. 1032a1 -1032b1)*. Desta forma, estabelece-se no pensamento aristotélico a noção de produção artística, ou poesia, que é *uma certa disposição produtora conformado por um princípio verdadeiro (Ética a Nicômaco, 1140a1 20)*.

Diferentemente de Platão, Aristóteles concebe a poesia como verdade, ou seja, como validade ou eficácia nos processos cognitivos, ao considerar a poesia como tendência à imitação, inata aos homens desde seu nascimento, como

manifestação da tendência ao conhecimento. Afirma ele (*Poética* 1448b) que, *o imitar é congênito ao homem, sendo este entre todos os seres vivos, o mais imitador, apreendendo por imitação as suas primeiras noções de vida, e além disso, o homem se compraz no imitado.*

Aristóteles explica o problema da imitação (*mimesis*) como um problema da poética ou arte produtiva. A *mimesis* aristotélica significa toda forma de cópia ou produção do semelhante, da realidade. A imitação poética, sinônimo de imitação não da fala, mas da ação, é *algo de mais filosófico¹ e mais sério do que a história, pois refere-se mais ao universal* (1451b 36), pois nela, o imitador ou artista, utilizando *ritmo, linguagem e harmonia* (1447a 17), *imita sobretudo ações, com agentes humanos de elevada ou baixa índole* (1448a 1-2), trazendo à tona, com base na verossimilhança e na necessidade, algo de validade universal. Para C. Segre (1989, p.220), o conceito aristotélico de *mimesis*, que formaliza a relação com a realidade, é complementar de uma concepção gnosiológica da arte que faz produzir o prazer pelo reconhecimento e pela compreensão da realidade representada, e celebra como efeito conclusivo a *catarse*, superação das paixões através do conhecimento. Diz o autor que *assim, Aristóteles subordina à sua teoria gnosiológica, sem as negar, as orientações hedonistas ou psicológicas possíveis, através da individuação de um ciclo mimese-prazer-conhecimento.*

A ação de imitar tem por núcleo a observação que centraliza-se sobre o que há de mais peculiar na estrutura ativa do elemento humano, o caráter. A observação de diversos tipos humanos, de acordo com a variedade de caracteres existentes (normais, virtuosos, viciosos) fornece ao imitador o cimento para a construção de sua arte. Como uma das principais espécies de imitação encontra-se a tragédia que é a *imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções [catarse]* (1449b

¹ No sentido da busca da verdade filosófica.

24). Aristóteles foi o primeiro pensador a utilizar o termo *catarse* para designar, além de um evento médico, no sentido de purgação e purificação corpórea, um fenômeno provocado por obra da poesia, particularmente na sua forma trágica, que provocaria uma libertação ou purificação dos afetos da alma.

No processo imitativo, a música que, segundo Aristóteles, é parte constitutiva da tragédia, tem função primordial pois, a música é a representação direta das emoções da alma que serão afetadas de acordo com o *ethos* do modo musical utilizado. Para ele, *a música é, por sua natureza, uma das coisas que em si mesmas trazem o agrado* (Política V/V §10, 1966, pp.165-166). *Há na música um prazer que toca à mesma natureza, que encanta todas as idades, todos os caracteres, e que faz agradável o seu culto, podendo ela influenciar o coração e a alma, como através de árias melódicas [que] despertam o entusiasmo na alma* (ibid. §5), possuindo o poder de *alterar nossos gostos à sua vontade* (ibid. §4). A importância da utilização da música como meio de imitação de afetos é explicada na *Política* (V/V)(ibid, p.166):

§6. Ora, não há o que melhor imite os reais sentimentos da alma do que o ritmo e a melodia (...). A prova do que dizemos está nos eventos porque a música faz nascer em nossa alma todas essas paixões. (...)

§8. A música é a imitação dos sentimentos morais, e isso é claro, pois existem diferenças intrínsecas na natureza dos diferentes acordes.

Se realizarmos uma análise sobre os usos, formas e elementos da poética, da qual a tragédia faz parte, podemos observar que todos os princípios relativos à produção artística e à imitação se enquadram também no que poderíamos chamar de princípios "poéticos religiosos", cujo melhor exemplo de aplicação se encontra na missa católica.

A missa, como poesia, imita o sacrifício, ação trágica onde estão presentes os binômios do castigo-consolação e morte-ressurreição, base das teologias cristãs, que analogamente aos afetos do terror e piedade contidos na tragédia, assumem

também uma função catártica. Além disso, na missa também se encontra um processo pedagógico, realizado através da observação e vivenciamento da ação trágica. Se considerarmos ainda a música como parte constituinte da estrutura litúrgica da missa, sendo responsável por suscitar afetos nos fiéis, essa analogia é ainda mais próxima da forma trágica.

A imitação, que como vimos, encontra na música um dos seus principais artifícios, tem sido utilizada como ferramenta pedagógica, social e teológica desde os gregos na Antiguidade Clássica. Entre os séculos XVI e XVIII, a tradição grega foi fortemente revivida pelos teóricos, que passam a realizar a combinação entre antigas ideias filosóficas e retóricas, criando a base para uma visão dominante de que a música era, acima de tudo, a linguagem capaz de despertar os afetos.

No caso da música sacra, sobretudo a música reformada luterana, o recurso da imitação musical, aliado aos preceitos retóricos do discurso, foi imprescindível como ferramenta teológica. A imitação musical reformada, cujo princípio básico aparece no "Sermão Sonoro", em que a música é serva do texto, unia os princípios persuasivos contidos na retórica, com a imitação de ações da poética. Pela retórica musical se poderiam representar afetos que deveriam mover os fiéis, persuadindo-os a afastar-se do pecado e conduzindo-os à virtude; pela poética do texto, dever-se-ia suscitar o terror e a piedade, que através da catarse, analogamente ao espetáculo trágico, purgaria suas paixões.

Vale ressaltar que a prática musical luterana, ainda praticada no período de Bach, revive a concepção de Aristóteles onde poética e retórica estavam integradas. Este fato se confirma a partir do próprio Aristóteles, quando, ao tratar da linguagem e do pensamento da obra literária na *Poética*, nos remete à *Retórica* afirmando que *as questões relativas ao pensamento encontram o seu lugar nos livros sobre a retórica* (1456a 33-36). C. Segre (*ibid*, p.221) corrobora esta afirmação ao afirmar que:

Reelaborada pelos romanos, até à *Rhetorica ad Herennium* e até Quintiliano, a retórica subentendida na *Poética* tornar-se-á na Idade Média argumento quase exclusivo dos tratadistas da literatura. As muitas obras com o título de *Poetria*, *Ars versificatoria*, etc. são substancialmente tratados de retórica.

E foram nestes princípios poéticos e retóricos, especialmente em sua forma aristotélica, que a música alemã do século XVIII se embasou. Neste período, um dos principais seguidores destas preceptivas foi o dramaturgo, literato e crítico alemão Johann Gottsched², cuja obra, fortemente influenciada pelos teóricos franceses, defendia a subordinação da poesia alemã aos princípios ordenadores propostos nas teorias poéticas de Aristóteles e Horácio. As teorias de Gottsched foram uma das vias mais importantes da entrada e da circulação das *Poéticas* na Alemanha no século XVIII. Através de seus libretos, musicados e parodiados por Bach, inclusive no *Agnus Dei* da Missa em Si menor, a fortuna da *Poética* inegavelmente alcança o compositor.

Por ser uma obra monumental e emblemática, que pode ser considerada como um compêndio de toda obra do compositor, a Missa em Si menor de Bach é onde podemos encontrar o exemplo máximo da utilização dos ideais da poética, pois além de estar inserida num contexto "poético religioso", revelado, como discutiremos ao decorrer deste trabalho, através da própria tradição do rito católico, nela ainda utiliza-se exemplos de imitação musical encontrados nas mais diversas formas composicionais, como por exemplo, música vocal, de dança, sacra, profana ou puramente instrumental. A obra contém uma "dupla identidade" religiosa, pois, apesar de usar um texto latino, sua música é inegavelmente de tradição composicional luterana, podendo ser considerada um tropo realizado de acordo com os preceitos composicionais luteranos e católicos. Bach, ao compor sua *Grande Missa Católica*, assim denominada por seu filho Carl P.E. Bach, segue à risca os preceitos da *Musica Poetica*, que prevê a representação dos afetos do texto nele

² Mais detalhes sobre a vida e obra deste autor serão encontrados no Capítulo II deste trabalho.

contido, uma prática corrente do século XVIII. Na Missa em Si Menor essa representação será feita com base nos afetos contidos no sacrifício, ela será, portanto, a representação musical do sacrifício. Assim, a Missa em Si menor apresenta uma dupla forma de imitação trágica: uma proveniente da poética, através da imitação da ação do sacrifício e a outra proveniente da retórica, através das representações dos afetos contidos nos textos luteranos que seriam parodiados.

Por se tratar de uma obra monumental, onde o compositor lança mão de várias formas composicionais, necessitamos avaliar e diferenciar quais práticas imitativas retórico-musicais, tais como contrafatura³, paródia, tropo, emulação, etc, Bach utilizou na Missa em Si menor. Procuraremos definir quais foram os procedimentos de imitação musical utilizados em cada período, realizando um apanhado histórico de seu surgimento, bem como em quais condições foram empregados. Esta indexação será embasada nos conceitos da *mimesis* proposto por Aristóteles em sua *Poética*, bem como nas categorias de imitação propostas pelo teórico Johann Mattheson, contemporâneo de Bach, descrita na terceira parte de seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* de 1739:

Exatamente como numa discussão, na qual cada fala é respondida apenas com Sim ou Não, e na qual nenhum exame é efetuado, nenhuma asserção é apresentada, nenhum contra-argumento é discernido, nenhuma pequena amigável contestação apresentada, assim também, [na composição] quando absolutamente nenhum esforço for feito para imitar ou para destacar, logo se tornará em algo sonolento e causará um mau deleite; assim também ocorrerá em cada Harmonia, mesmo que ela seja constituída de somente duas vozes, ainda certamente exigirá tais explicações, objeções, analogias e

³ A contrafatura, paródia, imitação, emulação, tropo, são formas imitativas que embora possam nos remeter a procedimentos artísticos semelhantes, guardam em si algumas sensíveis diferenças. Elas se diferenciam de acordo com sua aplicação em diferentes áreas, seja no campo da literatura, da oratória ou ainda na composição musical. Inicialmente foram utilizados como ferramenta pedagógica, por retóricos, literatos e compositores, que previam o ensino de técnicas composicionais do discurso falado, escrito ou sonoro. Através dos tempos, dos usos e costumes, os termos assumem conotações variadas que confundem-se ora com a homenagem, no caso da emulação e da imitação, ora com o plágio ou "roubo", como da paródia.

argumentos nos sons [música], que não temos como atender através de nenhum meio melhor, a não ser pela imitação, também conhecida por *imitatio* ou *aemulatio vocum*. Esta imitação tem três diferentes sentidos na música. No primeiro encontramos a oportunidade de imitar todos os tipos de coisas naturais e afecções de ânimo, que é, indubitavelmente, o maior auxílio para a *inventio*, como já discutimos acima. Desde que não se configure em nenhum roubo de forma musical, o segundo sentido refere-se aos problemas que temos na imitação de uma ou outra obra de mestre ou compositor. O terceiro sentido refere-se ao que pode ser observado através da imitação de agradáveis competições, nas quais diferentes vozes se guiam com toda a liberdade sobre conhecidas regras formais, motivos, passagens e frases⁴ (§. 3-4, 331)⁵.

Mattheson trata dos aspectos técnicos relativos à composição e relata o uso do termo *imitatio* de três maneiras distintas: como imitação de coisas naturais e afecções de ânimo; como imitação de obra de outro mestre ou compositor e como imitação de vozes, sendo que esta última variante indica uma forma livre de imitação, enfatizado através do negrito impresso nas palavras *mit aller* (com todos) em referência às liberdades tomadas na imitação.

Seguindo então os preceitos aristotélicos de mimese e o raciocínio proposto por Mattheson da divisão das maneiras de imitação, passamos a classificar as formas musicais em que utiliza-se a imitação. Para fins de argumentação neste

⁴ §.3. Denn, gleichwie eine Unterredung, da zu allen Vorträgen blosserding's Ja oder Nein gesaget, und keine Untersuchung vorgenommen, keine Behauptung angebracht, keine Gegenrede verspüret, kein kleiner freundlicher Streit erregt, ja, gar keine Mühe genommen wird, es einander nach oder auch zuvorzuthun, gar bald schläfrig macht, und schlechte Freude erwecket: also erfordert auch eine iede Harmonie, wenn sie gleich nur aus zwo Stimmen bestünde, eben solche Erörterung, Einwürrffe, Beisprüche und Lutgefechte in den klängen, die man durch kein bessers Mittel, als durch die so genannte **Nachahmung**, welche mit ihren Kunstworte, Imitatio, vel potius Aemulatio vocum heisset, vorstellig machen kan.

§.4. Diese Nachahmung nun hat in der Music dreierley zu bedeuten. Denn erstlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Uibung mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen anzustellen, worin schier das grösste Hülfsmittel der Erfindung bestehet, wie an seinem Orte gesaget worden ist. Fürs andre wird diejenige Bemühung verstanden, so man sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Arbeit nachzumachen: welches eine gantz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Musicalischer Raub dabey mit unterläufft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung denjenigen angenehmen Wettstreit, welchen verschiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurtze Sätze **mit aller** Freiheit unter einander führen.

⁵ Tradução Paulo Justi

capítulo, subverteremos a ordem de Mattheson e discutiremos as categorias na ordem: (1) imitação de coisas naturais; (3) imitação de vozes e (2) imitação de mestre e/ou compositor.

1.2. Imitação de coisas naturais e afecções de ânimo - A Tragédia como arte imitativa

Como parte essencial das artes imitativas e, sobretudo, artes que imitam afecções de ânimo, encontra-se a tragédia que, como vimos, é imitação que se efetua mediante ações. Embora a tragédia não seja encarada como uma arte musical, como vimos tem na música um dos seus principais ornamentos⁶, pois é também através dela que os espectadores podem ser movidos em seus afetos.

Aristóteles no Livro IV da *Poética* (1449a) discorre sobre a origem da tragédia afirmando que ela *se desenvolveu a partir de falas improvisadas do solista do ditirambo, evoluindo pouco a pouco, até que, passadas muitas transformações, se deteve e atingiu sua forma natural. É em verso, utiliza ritmo trímetro jâmbico e imita homens superiores.*"

Ao explicar a finalidade e superioridade da tragédia como arte imitativa, Aristóteles diz:

A tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos [gesticulações de atores], pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar as suas qualidades. (...) Mas a tragédia é superior [à epopeia] porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (*Poet.*, 1462a-b).

⁶ Aristóteles na definição da tragédia (*Poet.* 1449b 30) indica a melopeia como parte essencial, contudo, na passagem (*Poet.* 1450b 15), a indica como principal ornamento da tragédia.

Assim, a Tragédia como arte que imita ações de homens melhores, será utilizada como elemento pedagógico desde as diversas formas teatrais "religiosas" pagãs, como também, e principalmente, nas formas dramáticas cristãs, tais como Dramas Sacros, Paixões e Missa.

Mais detalhes sobre a origem da Tragédia e sua utilização nas diversas manifestações ritualísticas, serão abordados, nos Capítulos III e IV deste trabalho.

1.3. Imitação de vozes

Aristóteles, no Livro III da *Retórica*, discorrendo sobre os aspectos concernentes ao discurso⁷, avalia que o aspecto mais importante é o que diz respeito à pronúncia. Naturalmente, para que haja uma boa pronúncia do discurso o orador deve fazer uso da voz e para o estagirita *a voz é, de todos os nossos órgãos, o mais apropriado à imitação* (Ret, 1404a). Ele diz:

A pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São por conseguintes, três os aspectos a observar: são eles volume, harmonia e ritmo. Aqueles que, entre os competidores, empregam estes três aspectos arrebatam quase todos os prêmios (...).

Desta forma podemos observar que os aspectos referentes à pronúncia do discurso são análogos ao do discurso musical.

Na música, como dito anteriormente, o procedimento da imitação, primeiramente vocal e depois instrumental, vem de longa data. Inicialmente, a

⁷ Segundo Aristóteles são três os aspectos concernentes ao discurso: o primeiro, de onde provêm as provas; o segundo é relativo à expressão enunciativa; o terceiro, à forma como convém forçosamente organizar as partes do discurso.

imitação é tratada como uma técnica composicional onde uma parte de uma melodia se repete ou se sobrepõe, em geral numa altura diferente. Frequentemente estas passagens repetidas são denominadas de "imitativas".

De acordo com Cusick (*in* SADIE, 2001, v.12, p.89), o procedimento da imitação vocal já era encontrado nos *organa*, em *conductus* e em motetos da escola de Notre Dame. A técnica era intrínseca a certas formas medievais, tais como a Rota, a *Caccia* do Trecento italiano e a *Chace* francesa. No renascimento tardio, a técnica da imitação era somente um de muitos dispositivos contrapontísticos. A geração de Josquin, de Compère e de Isaac tornou a imitação uma parte básica da estrutura musical. Na metade do século XVI, a técnica "através da imitação", do alemão *Durchimitation*, encontrado nos trabalhos de Willaert, Clemens non Papa, Gombert e Morales, transforma este princípio estrutural em recurso principal da composição.

A imitação foi um elemento organizacional importante na música instrumental do século XVI, particularmente nas formas tais como o *Capriccio*, *Ricercare* e *Canzona* que não derivavam da dança ou da música teatral.

Na escrita teórica, a imitação foi primeiramente mencionada por Ramis de Pareia (*Musica Practica*, 1482), que a aplicou às repetições estritas e livres de progressões de intervalo. Pietro Aaron (*De Institutione Harmonica*, 1516) definiu fuga e imitação como uma única passagem, que poderia ser permutável, mas mais tarde (*Lucidario*, 1545) ele declarou que a imitação era uma repetição intervalar inexata. Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, 1558, iii) estabeleceu a imitação como a categoria mais ampla de composição à qual a fuga pertenceu; o termo "fuga" só poderia ser usado se a segunda entrada ocorresse em intervalos perfeitos (uníssono, 4ª., 5ª. ou oitava). Aaron, Zarlino e outros teóricos do século XVI, usaram também o termo "imitação" para o procedimento da paródia, e para o conceito de *imitazione della natura* emprestado das artes do desenho.

O termo *mimesis*, *ethophonia* ou *imitatio* também foi utilizado para indicar um procedimento da retórica musical que tanto pode ser entendido como uma técnica

composicional, confundindo-se com o procedimento da fuga⁸ ou do canon, quanto como uma figura de ornamento, ou mesmo harmônica, da retórica-musical.

Bartel em seu livro *Musica Poetica* (1997, p.324) se refere ao termo *mimesis* com as seguintes definições: "repetição de um *noema*⁹ em diferentes alturas" ou "uma imitação aproximada, mas mais do que estrita, de um tema em diferentes alturas." Ele explica que em retórica o termo *mimesis* ou *ethopoeia* significa uma reprodução desdenhosa de alguém por imitação de sua fala, maneirismos e gestos feita em discurso direto, e que é diferente da *prosopopoeia*, que é uma figura pela qual o orador ou escritor, de uma maneira veemente, empresta sentimentos humanos e palavras a seres inanimados, a mortos ou a ausentes. Enquanto a *mimesis* é uma imitação claramente distinta do original através de sua repetição escarnida/desdenhosa, a *prosopopoeia* deseja apresentar palavras de alguém como se aquela pessoa estivesse de fato presente.

Bartel ainda discorre sobre como foi a utilização e as diversas definições do termo *mimesis* em diversos tratados de vários autores, como por exemplo, Burmeister, Thuringus, Vogt, Walther, Gottsched, Spiess e Mattheson. Ele explica que o primeiro uso musical do termo retórico *mimesis* ocorre na definição para canon ou fuga do tratado *Prima instructio* de Johannes Stomius¹⁰ de 1537: "*Mimesis* ou *fugae* são construções engenhosas na qual uma voz específica é sucessivamente cantada por outras com atraso de um intervalo específico de tempo (in BARTEL, 1997, p. 328)." Com a aplicação deste termo ele queria identificar o sujeito da repetição do canon ou fuga para ser possível distinguir entre a voz original e as

⁸ A composição fugal é um dos primeiros artifícios musicais a ser associado com a disciplina da retórica. A primeira indicação do termo *fuga* com entendimento retórico parece surgir nos idos de 1536, com Stomius que referia-se ao termo *fuga* ou *mimesis* como uma figura retórica de repetição (BARTEL, 1997, p.277).

⁹ Por definição: "uma passagem homofônica sem uma textura contrapontística." (BARTEL, 1997, p.339)

¹⁰ Johannes Stomius (1502-1562), teórico musical e compositor alemão. Seu tratado musical *Prima ad musicen instructio*, feito em Augsburg em 1537, para ser utilizado em escolas, tinha como principais preocupações as teorias da solmização, dos modos e da música mesurada. Neste tratado ele utiliza um impressionante número de termos eruditos, como por exemplo, descreve a fuga como *mimesis*, um termo que só voltaria a ser utilizado novamente no século XVII. (SADIE, 2001, v.24, p.436).

vozes imitadas. Embora o sentido de escárnio/desdém não esteja presente na *mimesis* musical, a distinção entre o original e a imitação é mantida. Apesar das vozes imitadas reproduzirem o sujeito original, elas são, contudo, percebidas como vozes autônomas e distintas. Stomius também foi o primeiro a utilizar uma terminologia de figura retórica aplicada em um dispositivo musical.

Burmeister¹¹ em seu tratado *Hypomnematum musicae poeticae* de 1599, afirma que "a *mimesis* ocorre quando vozes vizinhas, estruturadas de maneira suave, são repetidas por imitação em outras vozes (*apud* BARTEL, 1997, p.328)." Em seu outro tratado, *Musica Poetica* de 1606, no capítulo "Ornamentos Musicais ou Figuras", descreve a *mimesis* (ou imitação) como um ornamento da harmonia e a define:

mimesis ocorre quando em uma combinação de muitas vozes, sendo algumas que estão próximas umas das outras, introduzem um *noema*, enquanto outras estão em pausa, e então, aquelas que estão em pausa e próximas uma das outras realizam a mesma imitação em uma região mais aguda ou grave (...) ¹² (BURMEISTER, 1993, p.167).

Burmeister usa, portanto, a terminologia *mimesis* para definir tanto a figura *noema* como para descrever a *fuga*, em particular *fuga realis*. Em sua *Musica Poetica* a *fuga realis*, forma livre da imitação fugal que contrasta com a canônica *fuga imaginaria*, é listada como uma das *figurae harmoniae*, que são figuras que afetam todas as vozes da composição. Enquanto diferentes vozes podem ser similares, sem serem

¹¹ Joachim Burmeister (1564-1629), teórico musical alemão. Após estudar em Lüneburg e na Universidade de Rostock, tornou-se professor e *Kantor* nesta cidade. Foi um dos teóricos mais influentes de sua época, através de seus três tratados *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) e *Musica Poetica* (1606), desenvolveu e sistematizou uma importante doutrina de figuras retórico-musicais, causando uma aproximação entre a análise musical e a composição através da aplicação da terminologia retórica, conceito que se tornaria fundamental para a tradição barroca da *musica poetica* (SADIE, 1994, p.147).

¹² *Mimesis est quando in plurium vocum combinatione aliquae voces maxime propinquae aliis silentibus noëma introducunt, et hoc eae, quae silente et sibi invicem vicinae sunt ac propinquae depressius vel altius sublimiusve imitantur, tu apud Orlandum in Omnia quae fecisti nobis Domine quinque vocum, ad textum: misericordiam tuam, " etc.; in Quam benignus secunda parte quinque vocum, ad textum: "spes eius in te Domino Deo ipsius"; in Pevernagen Verbum caro factum est, sub verbis: "et vidimus gloriam eius"; item, in Cor mundum, sub verbis: "a facie tua" sex vocum, etc.; item in Meilandi Gaudete sex vocum, ad textum: "amore langueo."*

idênticas, da mesma maneira se distingue uma imitação do seu original. Esta concepção é reforçada através do uso da terminologia de Burmeister, *mimesis*, *mimema* e *memimemenos* ao descrever a *fuga realis*. Em tal imitação, a referência ao original precisa ser clara, ainda que ao mesmo tempo permaneça distinta dela. A *fuga imaginaria*, por outro lado, é descrita como uma figura tanto harmônica quanto melódica (*figurae tam harmoniae quam melodiae*). Burmeister descreve esta forma de *fuga* consistindo de apenas uma voz, portanto ela é tratada como uma figura de melodia (*figurae melodiae*). No entanto, como o artifício do canon determina a formação das vozes remanescentes, ou a *harmonia* inteira, a figura também é harmônica, tornando-se então figura tanto harmônica quanto melódica (*tam harmoniae quam melodiae*). Neste caso, assim como Stomius havia feito, Burmeister modifica o uso da terminologia *mimesis*, anteriormente utilizada para a descrição de imitação estrita ou canon e agora utilizada para descrever uma imitação mais livre e independente. De maneira semelhante, a repetição de um *noema* em diferentes alturas é denominada especificamente por Burmeister *mimesis*, enquanto a repetição de um *noema* na mesma altura é denominada *analepsis*. Desta forma, novamente aqui ele deseja fazer uma distinção entre uma repetição exata e uma imitação similar, porém variada.

Thuringus¹³ em seu *Opusculum*, tratado de 1624, descreve *mimesis* como uma alternativa para o termo *repetitio* e define:

A *repetitio*, também chamada de *mimesis*, ocorre quando em um contraponto florido ou misto, um tema é repetido continuamente em uma única voz, mas em diferentes alturas¹⁴ (*apud* BARTEL, 1997, p.329).

¹³ Joachim Thuringus, teórico alemão nascido em Fürstenberg no século XVI. Seus interesses teóricos incorporavam a teologia e as artes liberais. Em seu tratado *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Berlin, 1624), fica clara a influência recebida de Burmeister e Nucius. Sua obra foi um importante documento, especialmente para a apresentação do novo conceito alemão de *Musica Poetica*. Thuringus definiu muitas das mais significativas figuras musicais e aparentemente ajudou a transmitir o interesse pela retórica musical para as gerações seguintes, incluindo Johann Walther (BARTEL, 1997, p.103).

¹⁴ *Repetitio, quae & Mimesis dictur, est, cum in contrapuncto florido seu fracto, thema in una aliqua voce perpetuo iteratur, quantum vis mutatis locis.*

Deste modo, Thuringus adapta a repetição variada de um *noema* de Burmeister para a repetição variada de um tema. Esta definição de *mimesis* é dada também por Walther¹⁵ que, no verbete sobre *mimesis* de seu *Musicalisches Lexicon* de 1732, cita o *Opusculum* de Thuringus e, como uma alternativa ao uso do termo, prefere utilizar *imitatio* ao invés de *repetitio*. Ele explica: *chama-se mimesis [ou] imitatio quando em uma composição um determinado tema em uma voz sempre é repetido. Ver Thuringus [Opusculum] Parte 2, Capítulo 18*¹⁶. No verbete sobre a imitação faz a seguinte definição¹⁷: (...) *imitatio é uma imitação, imitação é: quando uma voz faz como [nachmachen] a melodia de outra em segunda, terça, sexta ou sétima* (WALTHER, 2001, p.295). Portanto, ao definir a *imitatio* como uma imitação de um tema em intervalos outros do que uníssono (quarta, quinta ou oitava) Walther indica que este artifício não se refere a respostas real ou tonal fugal, mas ao contrário, à imitação livre.

De todas as definições musicais de *mimesis*, a curiosa descrição de Vogt¹⁸ (e depois dele Spiess¹⁹) em seu tratado *Conclave* é próxima do correspondente

¹⁵ Johann Gottfried Walther (1648-1748), compositor e lexicógrafo alemão. Trabalhou primeiro como organista na Igreja de St. Thomas em Erfurt. Entre 1703 e 1707 fez uma viagem de estudos, oportunidade em que conheceu o teórico Andreas Werckmeister. Após, trabalhou na corte de Weimar no mesmo que seu primo, e amigo íntimo, J. S. Bach. Em 1732 publicou seu *Musicalisches Lexicon*, primeiro importante dicionário de música em alemão, obra esta que inclui tanto termos musicais quanto biografias de músicos (SADIE, 1994, p.1014).

¹⁶ *Mimesis* [lat.] μιμησις [gr.] *imitatio*, heisset in einer Composition: wenn ein gewisses thema in einer Stimme immer wiederholt wird. S. Thuring. P.2 c.18.

¹⁷ *Imitatio*, oder *Imitazione* [ital.] *Imitation* [gal.] *Imitatio* [lat.] *eine Nachahmung, Nachmmachung, ist: wenn eine Stimme die Melodie eine andern in der Secund, Terz, Sext, oder Septima nachmacht.*

¹⁸ Mauritius Johann Vogt (1669-1730), nascido em Königshofen, Bavária, estudou filosofia e teologia na Universitas Carolina, em Praga. Ainda na República Tcheca, ingressou em 1692 no Monastério Cisterciense em Plasy, ordenando-se padre em 1698. Além de estudar música no próprio monastério, Vogt fez uma complementação de seus estudos musicais viajando pela Alemanha e Itália. Em 1719 publicou seu tratado musical *Conclave thesauri magnae artis musicae*, dividido em três partes, sendo que na última, que trata da composição da música polifônica, Vogt discorre sobre as figuras musicais. Em 1724, após muitos anos de atividade musical em Plasy, onde atuou como organista, compositor e diretor de música, foi nomeado ao cargo de "Superior" na igreja de Mariánská Tynice, onde permaneceu até sua morte (BARTEL, 1997, p.127).

¹⁹ Meinrd Spiess (1683-1761), compositor e teórico alemão. Nascido na bavária, tornou-se monge da abadia beneditina de Irsee, onde, em 1712, foi nomeado ao cargo de diretor musical, cargo que ocupou até sua morte. Entre suas obras incluem-se várias coletâneas sacras, peças instrumentais e um influente tratado sobre a escrita de música eclesiástica *Tractatus musicus compositorio-practicus*, de 1745. Foi membro do *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* de Leipzig, que tinha J. S. Bach, Telemann, Graun e Händel também como membros (SADIE, 1994, p.893).

retórico: "a *ethophonia* ou *mimesis* ocorre quando alguém imita a voz de outro, por exemplo, [quando homens imitam vozes] de mulheres (*apud* BARTEL, 1997, p.29)." Embora o senso retórico de mímica seja mais evidente na definição de Vogt, ele não faz nenhuma menção específica sobre quais vozes ou intervalos seriam imitados, preocupando-se mais com o efeito da figura do que com as exigências técnicas. Tanto Vogt quanto Spiess listaram o termo *ethophonia* como uma alternativa ao termo *mimesis*. Embora o termo *ethophonia* não apareça na lista de figuras de Quintiliano, em seu *Instituto Oratoria* (1996, Livro IX, ii. 58, p.409) utiliza *ethopoeia* como alternativa ao termo *mimesis* e define²⁰:

a imitação das características de outras pessoas, chamada de *ethopoeia* ou, como preferem alguns, *mimesis*, pode ser listada entre os artifícios utilizados para provocar afecções leves. Consiste principalmente em gracejos que podem ser causados tanto com palavras ou ações.

A adaptação do termo *ethopoeia* para o contexto musical foi realizada por Vogt, que troca o literário *poeia* para o musical *phonia*, resultando numa derivação estreitamente relacionada. Segundo Spiess em seu tratado, *Tractatus musicus compositorio-practicus* de 1745, a definição de *ethophonia* é: "*ethophonia* (ou *mimesis*, *imitatio* ou mímica) ocorre quando alguém imita a voz de outro, por exemplo [um homem imitando a voz] de uma mulher. Walther diz que isto ocorre em uma composição quando um determinado tema é sempre repetido em uma voz." Para *imitatio* Spiess define:

²⁰ *Imitatio morum alienorum, quae ἠθοποιΐα vel, ut alii malunt, μίμησις decitur, iam inter leniores affectus numerari potest; est enim posita fere in eludendo, sed versatur et in factis et in dictis.*

imitatio, ou imitação, não deve ser aqui compreendido como um esforço para imitar um ou outro nobre trabalho de um mestre, que é em si um compromisso louvável, desde que tal não conduza completamente a um plágio musical. Ao contrário, *imitatio* significa *aemulatio vocum*, emulação ou mimetismo das vozes, que é resultante de uma imitação ou reprodução do sujeito ou do tema, se possível com todos os seus degraus e saltos, que deve mostrar-se sempre semelhante ao sujeito. Habitualmente isto ocorre por diminuição das notas [*per diminutione notarum*] e também dos sujeitos, mas com uma notável diferença: as progressões e saltos do sujeito são apresentadas através de figuras diminuídas [*diminutio*] com notas mais rápidas mas sempre em estrita imitação, embora a *imitatio* imite o sujeito ou tema, em vozes próximas ou centrais somente *quomodocumque*, ou seja, sempre como tem sido e devia ser²¹ (*apud* BARTEL, 1997, p.331).

Nota-se que Spiess, assim como Walther, também lista *imitatio* como alternativa aos termos *mimesis* e *ethophonia*, e também define *imitatio* separadamente como um método de imitação livre. Esta forma de imitação pode ocorrer ou por redução do valor de duração das notas do sujeito, aproveitando os intervalos originais, conhecido como *diminutio notarum* ou *subjecti*, ou através de uma repetição variada do sujeito. Spiess começa sua discussão sobre a *imitatio* com comentário de que ele não pretende discutir o termo no sentido de imitação da música de antigos mestres, "que é em si um compromisso louvável, desde que tal não conduza completamente a um plágio musical." Esta formulação novamente exhibe o endividamento de Spiess para com, entre outros, Mattheson que utiliza esta

²¹ *Imitatio, Nachahmung, ist hier nicht zu verstehen von der Bemühung, so man sich gibt, dieses oder jenes Meisters preißliche Arbeit nachzumachen, welches an sich selbst ein ganz lobwürdige Sache ist, so lang kein formlicher Musicalischer Raub darbey mit unterlaufft; sondern Imitatio heißt so viel, als Aemulatio vocum, Nacheifferung, Nachaffung der Stimmen, da sie sich anlassen, das Subjectum oder Thema nach Möglichkeit mit solch ihren Gängen und Sprüngen, so dem Subjecto immer gleichförmig scheinen, und seyn können, nachzuahmen und nachzumachen. Es geschiehet dieses meistens per Diminutionem Notarum so wohl, als auch Subjecti, doch mit diesem notablen Unterscheid, daß in Figura Diminutionis jederzeit in jene Gäng und Sprüng des Subjecti, wiewohl nur mit geschwinden Noten, doch legaliter egetreten werde, welches in der Imitation nicht geschiehet, sondern nur quomodocumque, wie es immer seyn und geschehen könne, das Subjectum oder Thema von anderen Neben- und Mittel-Stimmen imitirt und nachgeaffet wird.*

explicação na sua segunda definição de *imitatio*. Burmeister (1993, p.207) dedicou o capítulo final, intitulado *De Imitatione*, de seu tratado *Musica Poetica* a este tópico e define que "*imitatio* é o estudo e o empenho para se poder padronizar e criar um modelo de nossas composições à maneira do trabalho de grandes mestres compositores que são habilidosamente examinadas através de análises²²."

Neste capítulo final, Burmeister também deixa claro a sua preocupação em utilizar e emular a obra de grandes mestres compositores e esta afirmação fica explícita quando diz:

O objetivo principal seguramente deve ser o empréstimo [*tuto peti possunt*] [da obra] dos mestres, cujo exemplo devemos nos esforçar para criar algo similar. (...) Os especialmente ilustres e verdadeiros mestres cujos exemplos todos devem imitar são: (1) Clemens non Papa, (2) Orlando di Lasso, (3) Ivo de Vento, (4) Alexander Utendal, (5) Jacobus Regnart, (6) Johannes Knöfel, (7) Jacob Meiland, (8) Antônio Scandello, (9) André Pevernage, (10) Leonhardt Lechner, (11) Luca Marenzio, (12) Johann Dressler²³.

Johann Mattheson indica ainda no final do último capítulo da segunda parte de seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* de 1739, a *mimesis* como uma das figuras usadas na composição fugal, indicando, além disso, uma compreensão de um artifício para a imitação livre:

Finalmente, devemos nos lembrar que, a famosa obra de arte chamada **Fuga**²⁴ é denominada apropriadamente assim por estar entre as maiores figuras de amplificação. Há aproximadamente trinta destas figuras que servem mais para prolongar, ampliar e adornar uma composição do que basicamente para persuadir o ânimo. Incluem na conhecida e

²² *Imitatio est studium et conamem nostra carmina musica ad artificium exempla, per analysin dextre considerata, effigendi et formandi.*

²³ *Artifices autem praecipui illustres et authentici, quorum exempla imitari quispiam potest, sunt: (1) Clemens non Papa, (2) Orlandus di Lassus, (3) Ivo de Vento, (4) Alexander Utendal, (5) Jacobus Regnart, (6) Johannes Knoefelius, (7) Jacobus Meilandus, (8) Antonius Scandellus, (9) Andreas Pevernage, (10) Leonardus Lechnerus, (11) Luca Marentio, (12) Johannes Dresserus.*

²⁴ Negrito original do autor.

famosa fuga certamente [as figuras de amplificação] *mimesis*, *expolitio* e *distributio*, além de outras florzinhas que encontram sua residência na estufa das figuras mas raramente se tornarão frutos maduros. Maiores esclarecimentos serão dados no local apropriado²⁵ (§. 52, 244).

A estrutura da fuga, como visto, é parte integrante da imitação musical. Bach, em suas obras, consegue atingir o apogeu desta estrutura, chegando conseqüentemente também ao apogeu da imitação, porém não apenas da imitação como procedimento de composição musical, mas através de suas paródias, também da imitação retórica.

1.4. Imitação de mestre e/ou compositor - Contrafatura

Contrafatura e paródia são termos que, por princípio, foram utilizados para indicar atividades literárias, sendo apenas posteriormente indicativos de atividades musicais. Ambos, ao serem utilizados para substituírem um texto por outro, mantendo-se a antiga melodia, assumem claramente a função de tropo²⁶ retórico musical, ferramenta esta que se encontra no cerne do desenvolvimento do drama sacro e também se fará presente em diversas formas nas composições de Bach.

No que concerne à atividade musical, por definição a paródia e a contrafatura são o resultado de uma melodia, ou toda composição, que foi tomada e reutilizada, alterada ou não. Tanto a paródia quanto a contrafatura são atividades que, mesmo no âmbito musical, geralmente estarão relacionadas com a utilização

²⁵ Noch eins zu einnern, daß nemlich unter die grossen Erweiterungs-Figuren, deren etliche dreißig seyn werden, und die mehr zur Verlängerung, Amplification, zum Schmuck, Zierath oder Gepränge, als zur gründlichen Uiberzeugung der Gemüther dienen, nicht mit Unrecht zu zehlen ist das bekannte und berühmte Kunst-Stück der *Fugen*, worin die *Mimesis*, *Expolitio*, *Distributio* samt andern Blümlein, die selten zu reiffen Früchten werden, ihre Residentz, als in einem Gewächs-Hause, antreffen. An seinem Orte wird davon mehr Unterricht folgen.

²⁶ A definição e utilização do tropo será visto no item 1.4.3. deste capítulo.

de algum texto. Segundo Robert Falk (1979, p.1), a distinção entre paródia e contrafatura é uma questão apenas de nomenclatura. De acordo com ele (*in* SADIE, 2001, v.6, p.367), antes de 1450, o termo *contrafactum* era mais comumente empregado para indicar a prática de compor novos poemas para melodias antigas, particularmente no repertório monofônico secular dos séculos XII e XIII. No repertório sacro de cantochão ele é igualmente encontrado, quando por exemplo, os textos de novas festividades eram rotineiramente adaptados para antigas melodias. Falk afirma ainda que muitas melodias de seqüências e hinos também tiveram os textos reescritos numerosas vezes. A palavra *contrafactum* (ou *contrafacere*) foi utilizada durante a Idade Média com o significado de imitação em geral, no entanto sempre com uma conotação negativa de contrafeito, ou seja, algo falso ou dissimulado. O uso mais antigo do termo *contrafactum* no sentido moderno de imitação musical data do século XV e aparece no manuscrito alemão de *Pfulligen* onde fica restrito a adaptações de texto de melodias seculares para uso sacro. Nos séculos XV e XVI a *contrafactum* freqüentemente envolvia a substituição de texto sacro para secular, ocorrendo o inverso apenas raramente.

Durante o período da Reforma protestante, a contrafatura, agindo como tropo, foi uma categoria particularmente importante na adaptação de canções profanas para corais luteranos, nos quais a melodia se conservava mas o texto era substituído por uma letra inteiramente nova, ou pelo menos alterado de maneira a conferir-lhe um sentido religioso (GROUT, 2001, p.278).

A contrafatura também aparece no repertório monofônico secular. Em alguns casos, uma nova canção empresta a melodia e partes de um texto já existente, em uma atitude de tributo, ou talvez, competição. Alguns *Minnelieder* alemães são contrafatura ou adaptações de canções de *troubadour* ou *trouvère* e, freqüentemente, melodias seculares eram dispostas em textos sacros latinos (FALK *in* SADIE, 2001, v.4, p.9).

1.4.1. Paródia

Por definição, no campo musical, paródia é um termo usado para remeter a uma técnica de composição envolvendo o uso de material pré-existente primeiramente associada ao século XVI (SADIE, 2001, v19, p.145). Apesar de a palavra grega paródia (παρωδία) aparecer já no início do século IV a.C., é apenas na metade do século XVI que se iniciam as discussões sobre sua utilização em atividade musical.

Embora a técnica de paródia tenha sido importante, particularmente na composição das missas durante o século XVI, o termo *parodia* em si não foi utilizado até 1587 quando aparece no título da página de rosto da Missa de Jakob Paix com a seguinte inscrição em latim "*Missa Parodia mottetae Domine da nobis auxilium Thomae Crequillonis*". Até então, a maneira usual pela qual o empréstimo de material era conhecido era "*Missa super (...)*" ou "*Missa ad imitationem (...)*" seguida pelo título do trabalho na qual a missa estava baseada (FALCK, 1979, p.4). A preferência de J. Paix pela utilização de um termo grego foi resultado da grande influência humanística alemã.

No século XVI, o procedimento de composição de missas polifônicas apresenta a utilização generalizada da paródia. Ainda que já fosse utilizada no século precedente, em geral tendo canções seculares como ponto de partida, a paródia permanecia tímida e não se distinguia claramente da utilização de monodias preexistentes. No século XVI, ao contrário, observa-se o empenho em explorar os modelos escolhidos tanto em sua estrutura polifônica quanto em seus temas melódicos: não se hesita em citar literalmente certas passagens, para melhor desenvolvê-las em novas elaborações contrapontísticas. Este processo de cópia e paródia foi muito utilizado no período de Bach. Bach normalmente realizava as paródias entre obras sacras e seculares da seguinte maneira: música de Paixão era reutilizada como música de funeral; música de funeral era adaptada para se tornar música de Paixão; música composta em honra ao nascimento de um filho de rei era

reutilizada mais tarde para celebrar o nascimento do Filho de Deus (BUTT, 1997a, p.90), ou seja, na transposição entre o texto original da melodia para um texto novo, é guardado um decoro da matéria e uma analogia temática. Werner Neumann, que estudou particularmente a questão da paródia em Bach, distingue cinco modelos de operação (*apud* BASSO, 1985, Vol. II, p.270):

- I – reutilização de uma cantata sacra por uma outra cantata sacra;
- II – reutilização de uma cantata profana por uma cantata sacra;
- III – reutilização de uma cantata profana por uma cantata profana;
- IV – reutilização de uma obra instrumental por uma obra vocal;
- V – reutilização de uma obra vocal por uma obra instrumental.

Como se nota, Bach jamais transforma cantatas sacras em profanas, demonstrando assim uma particular sensibilidade aos elementos espirituais de origem, que não podem ser "rebaixados" ao nível de obras profanas; estas, porém, podem ter seus elementos "elevados" ao nível de uma cantata sacra. Através deste mecanismo fica evidente a importância dada por ele à adequação ao gênero do discurso, pois um discurso de gênero baixo poderia ou ser transformado em outro do mesmo gênero ou ser elevado, porém o mesmo não ocorreria com um discurso elevado, que poderia no máximo ser transformado em outro do mesmo gênero, mas nunca ser rebaixado.

As composições de Bach não tinham a intenção primária de "deleite" de um público de concerto, mas sim a "edificação" de uma congregação de igreja. As cantatas foram concebidas não como peças de concerto, mas sim como sermão musical. Autores como Spitta comentam que Bach, mesmo ao compor obras seculares, escrevia de maneira sacra (BUTT, 1997a, p.90).

O mecanismo da paródia será amplamente utilizado por Bach em várias obras, porém pode ser observado com maior ênfase no Oratório de Natal, nas Missas Breves e, sobretudo, na Missa em Si menor, objeto de nosso estudo.

1.4.2. Emulação

No contexto de imitação proposto por Mattheson, através da cópia da obra de mestres ou modelos previamente compostos, podemos incluir o conceito de emulação.

Isócrates (436-338 a.C.), retórico ateniense, insistia em seus ensinamentos que a imitação deveria ser "grande, bela e humana", considerando-a como edificante tanto moral, como esteticamente. Dionísio de Halicarnasso (I a.C.-?), que ensinou em Roma antes do ano 30 a.C., em seu tratado *Peri Mimeseos* (Sobre a Imitação), define a *mimesis* como "uma atividade de se fazer um modelo de exemplo por meio de observação". A ela poderia ser combinada a "emulação" (*zelos*), ou seja, "uma atividade da alma, quando movida pela admiração do que parece ser belo (SLOANE, 2001, pp.381-383)." Nota-se assim que, tanto Isócrates quanto Dionísio de Halicarnasso, começam a preocupar-se em tornar a beleza e a edificação moral como itens a serem observados, imitados e emulados no discurso.

A propósito da emulação, Brown (1982, pp.8-10) explica que a prática de utilizar obras de grandes mestres como modelo e guia para estudantes pode bem ter sido a base para um princípio de pedagogia musical no século XVI. Ele afirma que o princípio da imitação era bem conhecido em outros tipos de atividades intelectuais e artísticas durante o período, porém, acredita que nenhum teórico musical do século XV, ou mais tarde no século XVI tenha discutido esta técnica detalhadamente. Prova disto é que a maioria dos tratados em música da Idade Média e do início da Renascença iniciam igualmente com técnicas básicas necessárias para o entendimento, execução musical e vários aspectos da arte da composição musical, porém, sem apresentar nenhuma discussão teórica sobre a prática. Uma outra maneira de emulação aparece nos manuscritos de música secular do século XV, esta, por sua vez, era claramente não pedagógica, uma vez que envolvia um compositor maduro que basearia uma nova composição em uma antiga composição de outro compositor maduro. Na verdade, os dois impulsos,

imitação e emulação, são, sem dúvida, proximamente revelados. Mas o ponto é que a emulação como homenagem era nitidamente uma técnica comum entre os compositores de canção do tardio século XV. O modo particular como os compositores se imitavam foi noticiado em instâncias isoladas, mas nunca foram analisados conjuntamente e, tampouco, vistos como parte de uma técnica padrão do período.

Para H. Brown (1982, pp.8-10), assim como os poetas e oradores, também os compositores aprenderam sua arte imitando os grandes mestres, moldando novas peças diretamente nos antigos. Ele argumenta que entre os séculos XV e XVII a ideia de criação de um trabalho musical totalmente novo, baseado em modelos pré-existentes, cresce da respeitável tradição retórica da *imitatio*, elaborada particularmente pelos humanistas.

Weinbrot (1985, p.121) esclarece que a prática da imitação marca a divisão entre a concepção artística do início e do final do século XVII, sendo que o ensino da imitação era um dispositivo essencial para a transmissão da pedagogia e literatura. Uma outra forma especialmente relevante do emprego da imitação na educação foi na tradução de textos em latim em solo inglês.

João Adolfo Hansen, em seu artigo *Imitação na representação seiscentista* corrobora esta informação explicando que:

(...) nas práticas de representação italianas e ibéricas do século XVII, hoje unificadas como "Barroco", a autenticidade das obras era decorrência da imitação: nelas, os termos imitação e autenticidade não se excluíam como hoje; ao contrário, implicavam-se mutuamente. (...) Assim, nas preceptivas retóricas do século XVII, é rotineira a distinção entre *piratear*, *imitar* e *emular*. (...) Pressupõe-se, então, que o conhecimento e a aplicação regrada das distinções entre *piratear*, *imitar* e *emular* são fundamentais para obter a fama gloriosa de "emulador", como diz Sforza Pallavicino em seu *Arte dello Stile Insegnativo*, de 1644. (...) Desta maneira, a imitação louvável é especificada como *emulação*. Basicamente, a emulação visa produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada.

(...) Como imitação produzida pelo intelecto e pela arte, a emulação é uma imitação proporcionada. Pela emulação, a obra deve superar o imitado, tornando-se autoridade para novas emulações.

Emanuele Tesauro²⁷, em no Capítulo III de seu *Il Cannocchiale Aristotelico*²⁸ (2000, p.69) ²⁹ de 1654, ao tratar da *Agudezas Humanas*, define a imitação como sendo o exercício mais eficaz e engenhoso de todas as agudezas humanas. Ele afirma:

Essa [a imitação] foi a antiga mestra de todos os homens, aos quais a Natureza parece ter sido muito relutante em querer que com muito esforço um homem seja discípulo de outro, quando para os animais ela mesma é mestra. O falar, o caminhar, o nadar, o cantar, o escrever ensinam-se por meio de simples imitação. As virtudes e os costumes civis são impressos na cera da alma tenra com a simples imitação dos pais e nutridores. Finalmente as artes todas, tanto as mecânicas quanto as liberais, são aprendidas a partir dos exemplos de ótimos artífices; e estes as aprenderam (tão injusta foi a Natureza) pela imitação dos animais. De modo que a imitação pode ser chamada mestra dos mestres. Essa aliás foi a primeira mestra da poesia cuja alma consiste no imitar (...). Portanto eu chamo imitação uma sagacidade com a qual sendo proposta para ti uma metáfora ou outra flor do engenho humano, tu atentamente examinas as suas raízes e transplantando-as em diferentes categorias, como em solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos.

²⁷ Emanuele Tesauro (1592-1675) foi um dos mais importantes teóricos literários do período barroco na Itália. Em sua principal obra, *Il Cannocchiale Aristotelico* de 1645, desenvolvendo ideias esboçadas na poética renascentista e embasado na *Retórica* e *Poética* de Aristóteles, constrói uma vasta teoria sobre a metáfora e o conceitismo (*Oxford Companion to Italian Literature*, disponível em: <http://www.answers.com/topic/emanuele-tesauro>, acessado em 02/01/2012).

²⁸ Agradeço à Monica Lucas pela tradução do texto.

²⁹ TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et Ingeniosa Elocutione que serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co'Principij del Divino Aristotele* (Torino, 1670). Savigliano: Editrice Artística Piemontese, 2000. (*fac-simile*)

A emulação, como um tipo de imitação ligada à moral, já ocorrera em Aristóteles, na *Retórica*:

A emulação consiste num certo mal estar ocasionado pela presença manifesta de bens honoríficos e que se podem obter em disputa com quem é nosso igual por natureza, não porque tais bens pertençam a outrem, mas porque também não nos pertencem (razão pela qual a emulação é uma coisa boa e própria de pessoas de bem (...)) (1388 b).

Aristóteles na *Retórica*³⁰ define a emulação como uma espécie de inveja positiva, isto é, a imitação pela posse de bens. Para ele, emular é admirar (*Ret.* 1385a). Porém ele não se limita a tratar da emulação apenas no sentido de posse, pois, logo em seguida, acrescenta:

Ora, se os bens honoríficos provocam emulação, necessariamente também as virtudes semelhantes a provocarão e tudo quanto é útil e benéfico aos outros (porque as pessoas têm em consideração os benfeitores e as pessoas de bem). E o mesmo acontece com todas as coisas boas que podemos usufruir com os que estão próximos de nós, por exemplo, a riqueza e a beleza, mais até que a saúde (*Ret.* 1388b).

Aristóteles não trata da emulação em sua *Poética*, mas há uma similaridade com a questão da imitação (*mimesis*) como podemos observar:

(...) e, estando nós em posse, conforme à natureza do imitar, da melodia e do ritmo (pois é evidente que os metros fazem parte do ritmo), desde o início os mais naturalmente dotados para tais coisas, progredindo aos poucos, engendraram a composição a partir das improvisações. Mas a composição desmembrou-se segundo os caracteres apropriados: os mais solenes imitavam as ações nobres e de pessoas desse tipo,

³⁰ Doravante todas as citações da *Retórica* serão extraídas de: ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. 3ª. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Portugal, 2006.

enquanto os menos exigentes as das pessoas ruins, inicialmente compondo injúrias, assim como os outros hinos e encômios. (*Poet.* IV, 1448b20-7).

Ao incluir a beleza em sua lista de bens emuláveis, Aristóteles dá um importante passo na direção do que será, bem mais tarde, a Estética, e sua influência será percebida em autores posteriores, como o já visto anteriormente, Dionísio de Halicarnasso que em sua obra *Sobre a Imitação* afirma:

A imitação é a atividade que guarda o modelo por meio das regras, mas, como dizem os sucessores, discurso ou ação que contem uma semelhança bem sucedida com o modelo. Emulação é a atividade de uma alma movida para admiração pelo que ela acha que é belo (*apud* VELOSO, 2004, p.241).

Desta forma podemos imaginar que, sendo a beleza um bem emulável, assim também poderemos tratar todas as manifestações artísticas, incluindo a música.

Bach ao realizar suas paródias segue o princípio emulativo, visando sempre, ao adaptar obras previamente compostas, a qualidade, ou como disse Aristóteles, o bem. O modelo musical a ser parodiado é um paradigma, uma amostra com base na qual escolhemos certa coisa. Se para Aristóteles, pelo paradigma se aprende, como dito desde o início na *Poética*, para Bach, a paródia é um paradigma onde igualmente a mensagem religiosa nela contida está assegurada de ser transmitida.

Podemos notar uma analogia entre a teoria aristotélica da emulação e as paródias realizadas por Bach, uma vez que Bach não realizava uma simples cópia de uma obra anterior, mas, ao contrário, em sua reutilização, sempre procurava a adequação e a melhoria do discurso. Como vimos, tais preceptivas de imitação/paródia do discurso com base na adequação, unidade, beleza e preceitos morais também foram encontrados na teoria de diversos retóricos posteriores a Aristóteles.

A paródia bachiana é uma imitação de caráter emulativo, pois não se trata de mera repetição de trechos musicais em alturas diferentes, como previsto nos tratados de composição, mas de uma escolha criteriosa, carregada de valores morais e que leva em conta tanto os preceitos da composição, quanto os da retórica musical. Esta atitude de Bach mantém um completo alinhamento com as preceptivas de Aristóteles encontradas na *Poética* e na *Retórica*, que perpassaram tantos autores e compositores ao longo da história, como demonstrado.

Sabe-se que Bach estudava retórica e o quanto conhecia de Aristóteles não se encontra documentado. No entanto, a proximidade de Bach com o teórico Johann Gottsched, como discutiremos no Capítulo II de nosso trabalho, sugere um conhecimento de ideias do estagirita pelo compositor, pois é inegável a semelhança de conduta de ambos no valor dado à imitação, no seu caráter específico de emulação e principalmente no procedimento moral ao empregá-las.

1.4.3. O Tropo

Um engenhoso artifício retórico foi o responsável por desenvolver grandes mudanças no campo do teatro e da música; trata-se do tropo, e suas várias formas, que embora concebido como ferramenta retórica, aliado à música criou uma forma primitiva de tragédia litúrgica católica, o "drama sacro". Esta forma trágica era musicada, encenada e inicialmente apresentada durante o serviço litúrgico católico, mas graças à sua transformação, desenvolveu outras formas dramático musicais religiosas tais como as *Paixões* e o luterano *Actus Musicus*.

O tropo retórico assume várias e importantes funções na elaboração do discurso. Por definição (REBOUL 2000, p.252) o tropo é uma mutação semântica, uma técnica de denominação que consiste em tomar uma palavra com o sentido de outra, é um desvio, uma transposição da flecha semântica que liga uma palavra a seu significado e é substituída por uma ligação diferente. O tropo se desdobra em muitas espécies, sendo as mais importantes a metáfora, a metonímia e a sinédoque, que, segundo Jurij Michajlovic Lotman (1989, p.241) não devem ser entendidos como meros ornamentos retóricos, mas como essência do pensamento criativo, sendo sua esfera mais ampla que a arte. Lotman acredita ainda que o tropo é um artifício engenhoso que age como uma espécie de tradutor, substituindo unidades semânticas por outras, sendo a sua finalidade não apenas a de enunciar, mediante uma determinada substituição semântica, aquilo que pode ser enunciado, mas o de exprimir um conteúdo, transmitir uma informação que não poderia ser transmitida de outra maneira, construindo analogias concretas à partir de ideias abstratas. Cícero, que em *Brutus* e em *De oratore* foi o primeiro a teorizar sobre o tropo, o define precisamente como um *modus transferendi verbi*, ou seja, uma "maneira de transferir uma palavra" a outro significado.

Hayden White (1994, p.14), corrobora tais informações e afirma que a palavra tropo significa no grego clássico "mudança de direção", "desvio". A palavra ingressa nas línguas indo-europeias modernas por meio de *tropus*, passando a

significar "metáfora" ou "figura de linguagem" no latim clássico. Para White, os tropos geram figuras de linguagem ou de pensamento mediante a variação do que "normalmente" se espera deles e por via das associações que estabelecem entre conceitos que habitualmente se supõem estarem ou não relacionados de maneiras diferentes da sugerida no tropo utilizado.

A função retórica principal dos tropos é o estranhamento³¹ que funcionalmente convém ao *ornatus* (LAUSBERG, 2004, p.143). O ornamento (*ornatus*) possui uma importante função discurso e sua utilização nas artes, sobretudo no discurso musical, foi de extrema valia na composição do discurso elevado. Lausberg (*ibidem*, p.138) explica-nos que o *ornatus* corresponde à necessidade que todo o homem sente de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Afirma ainda que, nas artes elevadas, a intenção primária do artista é a de representar, através da mimese, a beleza. Como artes elevadas podem ser considerados os diversos graus magistrais de perfeição em certas artes que criam obras (escultura, pintura, poesia, composição musical) e nas outras artes que reproduzem obras (recitação, representação teatral, interpretação musical, dança).

Uma das formas mais importantes assumidas pelo tropo é a metáfora. A metáfora se faz presente tanto no discurso retórico quanto no discurso musical, assumindo nas composições de Bach um nível de excelência altíssimo. A utilização do tropo na forma de metáfora já era preconizada por Aristóteles nas artes

³¹ O estranhamento é o efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado, como fenômeno do mundo exterior. Este efeito é um choque psíquico, que se pode realizar de diferentes maneiras e graus. A vivência do estranhamento pode ser provocada pela própria matéria e pelos fenômenos da elaboração, especialmente, pelos pensamentos, pela *elocutio*, pela *dispositio* e pela *pronuntiatio*. Há variantes mais fracas e mais fortes da vivência do estranhamento: as variantes mais fracas são, por exemplo, obtidas por meio do *docere* intelectual e pelo *delectare* afetivo, ao passo que as variantes mais fortes são obtidas pelo *movere* afetivo. Dentro do *docere* podem-se distinguir duas espécies de estranhamento intelectual: 1) ao *docere* informativo correspondem, como fenômenos de estranhamento, o *genus obscurum* e os tropos e figuras que procuram a *obscuritas*; 2) ao *docere* que tenta provar correspondem como fenômenos de estranhamento, o *genus admirabile* e os tropos e figuras que procuram o paradoxo, muito especialmente a hipérbole e a ironia (LAUSBERG, 2004, p.112).

imitativas fazendo parte dos artifícios engenhosos para a composição do discurso elevado. Na *Poética* (1457b), ele a define::

A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie se outra, ou por analogia.

Aristóteles ainda revela que a metáfora é o engenho natural do poeta e seu emprego no discurso trágico é de grande importância pois *bem saber descobrir as metáforas significa aperceber das semelhanças* (*Poet.* 1459a4).

Na *Retórica* (1405b), diz que as metáforas devem ser tiradas de coisas belas, quer em som, em efeito, em poder de visualização, ou em qualquer outra forma de percepção e afirma (1410b) fazer ela parte das "expressões elegantes", responsável pelo bom entendimento do discurso, sendo a metáfora bem elaborada associada com o estilo elevado. Ele explica:

(...) uma aprendizagem fácil é, por natureza agradável a todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido "apropriado"; mas é sobretudo a metáfora que provoca tal.

Ainda na *Retórica* (1404b), ao discorrer sobre as qualidades do enunciado, defende a virtude do discurso artificioso como exercício de clareza e coloca a metáfora como um dos meios mais proveitosos para esta finalidade:

Só o termo "próprio" e "apropriado" e metáforas são valiosos no estilo da prosa. Sinal disto é que são só estes que todos utilizam. Na verdade, todos falam por meio de metáforas e de palavras no seu sentido "próprio" e "apropriado", o que deste modo demonstra que, se se compõe corretamente, o texto resultará algo de não familiar, mas, ao mesmo tempo, será possível dissimulá-lo e resultar claro. Esta, disse, é a maior virtude do discurso retórico.

Emanuele Tesauro, em seu tratado *Il Cannocchiale Aristotelico*³² (1654), afirma que a metáfora é uma ferramenta divina, aguda e engenhosíssima que consiste em ligar as mais remotas e separadas noções dos objetos propostos, levando à mente não apenas a palavra, de um gênero a outro, mas também exprimindo um conceito por meio de um outro muito diverso, encontrando em coisas dessemelhantes a semelhança. Ele elabora uma teoria explicando a metáfora como uma Agudeza Divina responsável pelo princípio universal da consciência. No Capítulo III, afirma:

O que há de engenhoso no mundo ou é Deus ou é de Deus. A mente que fecunda as outras mentes de conceitos não pode ser estéril. Só os mais felizes e agudos engenhos conscientes dos segredos celestes sabem da casca da letra descaroçar os mistérios escondidos (...)(TESAURO, 2000, p.37).

Para Tesauro, a consciência metafórica é igualada à criativa, e mesmo o ato da criação divina surge a ele como uma espécie de Agudeza suprema que cria o mundo mediante metáforas, analogias e conceitos. Ele acredita que:

As agudezas metafóricas de Deus são de longe mais engenhosas que as dos mortais. Na humana eloquência o falar próprio exclui o figurado, mas na divina mitologia, dentro da propriedade literal, está envolvida a agudeza tropológica, sob esta a alegórica, mais dentro se concentra a anagógica, de modo que em uma palavrinha haverá três conceitos e em um conceito três metáforas. (TESAURO, 2000, p.38)

Outra grande forma do tropo é a da alegoria. Esta forma pode ser encontrada na hermenêutica através do desenvolvimento da teoria e da prática de interpretação do sentido figurado das Sagradas Escrituras, a chamada tropologia

³² Tradução Monica Lucas.

bíblica, que se inicia durante os primeiros séculos da Idade Média. Heinrich Lausberg (*apud* HANSEN, 2006, p.7), retomando as definições dos antigos, redefine a alegoria como sendo a metáfora continuada como tropo de pensamento, que consiste na substituição do pensamento, ao qual está ligada, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento.

De acordo com João Adolfo Hansen, (2006, p.226) a igreja cristã medieval já utilizava uma forma de alegoria, denominada alegoria factual (*alegoria in factis*), como maneira de interpretar seres e acontecimentos da Bíblia como escritura divina³³. É preciso notar, no entanto, que mesmo antes da tropologia bíblica surgir, a metáfora e alegoria já eram utilizadas como elemento de ensino e doutrinação religiosa, basta nos lembrarmos que o próprio Cristo fazia suas pregações e ensinamentos em forma de parábolas.

Walter Benjamin (2004, p. 187), ao discorrer sobre o uso de alegorias na composição do drama barroco, afirma que *nenhuma escrita parecia mais adequada do que esta escrita de enigmas, apenas acessível aos eruditos, para encerrar no seu hermetismo as máximas intrinsecamente políticas da autêntica sabedoria de vida*.

Lutero em sua igreja reformada ao criar o "Sermão Sonoro" (*Predicatio Sonora*), aliando a música ao texto sagrado, também utiliza a metáfora e a alegoria, tanto a tropológica bíblica, quanto a musical, como forma de transmitir e ensinar aos fiéis a correta interpretação das Escrituras e na sua *Tischreden* é possível encontrar instruções sobre o uso e funções da alegoria. Um exemplo de como ocorre a utilização das metáforas e alegorias no entendimento teológico da música para Lutero pode ser observado em uma das muitas maneiras como a Trindade poderia ser demonstrada. Lutero diz que *na música [a Trindade é expressa] em três [notas] re, mi, fa*³⁴ (*Tischreden*, 815) e escolhe estas três notas por conterem os dois intervalos fundamentais do qual toda escala musical depende: o tom e o

³³ Como exemplo dos possíveis níveis de significação do texto bíblico, podemos citar aos exemplos do autor medieval Rábano Mauro (*apud* HANSEN, 2006, p.103). O termo "Jerusalém, por exemplo, assumiria os sentidos: a) Histórico = cidade dos Judeus; b) Alegórico = Igreja de Cristo; c) Tropológico = a alma do homem; d) Anagógico = Cidade de Deus.

³⁴ *in musica re mi fa, tres*

semitom³⁵. Lutero acredita que as notas re, mi, fá, são fundamentais à música, assim como a Trindade é fundamental à teologia. Outro exemplo da hermenêutica musical de Lutero se encontra em seu hino composto em 1524, *Aus tiefer Not* (Da mais profunda necessidade), quando demonstra visual e acusticamente a frase com um intervalo descendente de quinta.

Figura 1. Início do Hino *Aus tiefer Not* de Lutero

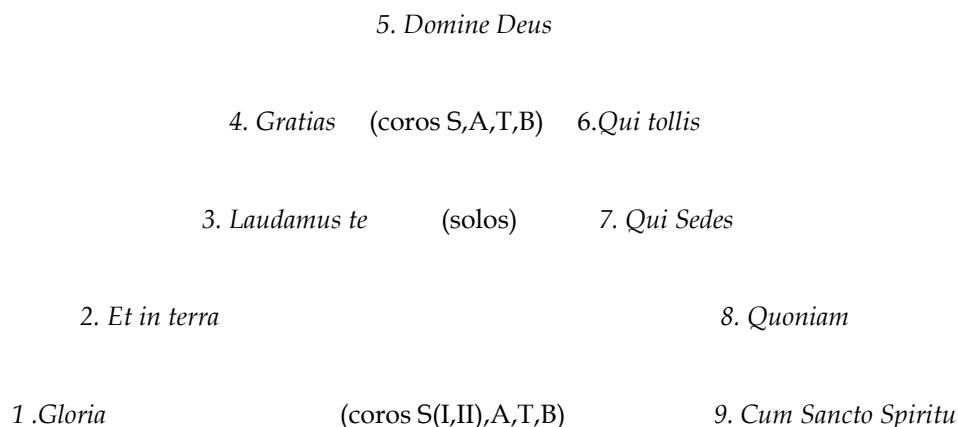


O fervoroso Bach, tal como um sacerdote, segue à risca os preceitos litúrgico-musicais propostos por Lutero e em suas cantatas pregava e edificava a Palavra fazendo uso da paródia, das metáforas e alegorias. Robin Leaver (2007, p.289), em sua *A Música Litúrgica de Lutero*, afirma que Bach, apesar de não ser teólogo, ao realizar suas composições, agia como tal. Fica claro que, na função de *kantor*, Bach acabou atuando como um profissional "teólogo" pois, entre suas obrigações, estava o ensino teológico básico no catecismo e a responsabilidade de providenciar a música que seria ouvida em ocasiões litúrgicas e em contextos homiléticos específicos que continham conteúdos teológicos distintos. Em sua música Bach demonstra perspicácia teológica em diversos momentos de suas obras sacras, como podemos ver a seguir em alguns exemplos na Missa em Si menor. Na estrutura da divisão dos movimentos musicais na Missa, Bach demonstra a Trindade várias vezes através da obra. Esta forma de estruturação simétrica entre os movimentos musicais, como maneira de entendimento teológico, foi utilizada e desenvolvida por Lutero em sua liturgia vernacular reformada, sendo fielmente adotada por Bach. Uma possível demonstração ocorre na estrutura do *Gloria*, com

³⁵ É preciso lembrar que no período de Lutero a escala musical, na qual baseava-se o canto gregoriano, era designada como uma seqüência de seis notas (dó-lá) que formavam o hexacorde.

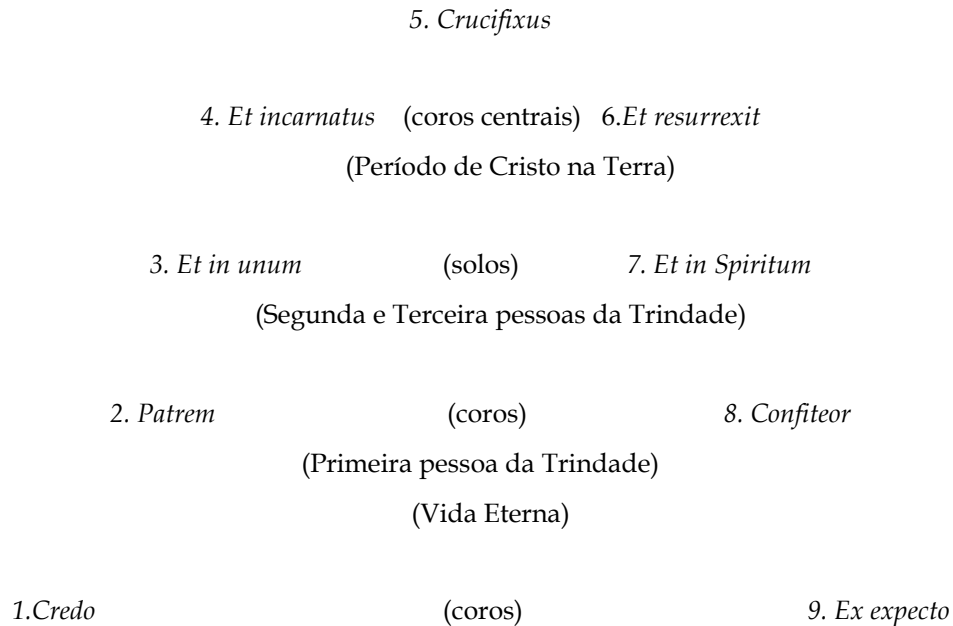
nove movimentos, que sugerem três vezes a Trindade. Centralizado no *Domine Deus*, entre ele observa-se uma clara distribuição dos movimentos que revela uma preocupação do compositor em fazer um arranjo simétrico entre árias e coros.

Figura 2. Simetria entre os movimentos do Gloria



Uma outra demonstração ocorre no *Credo*, também com nove movimentos, cujo ponto central é o *Crucifixus*. O Credo da Missa em Si menor, chamado por Bach de *Symbolum Nicenum*, é uma declaração teológica significativa de uma música profunda, com seus coros e árias simetricamente arranjados em torno do *Crucifixus*, que pode ser visto, tanto como um pivô central do movimento, como também como o centro da teologia trinitária, com movimentos que envolvem a encarnação, a crucificação e a ressurreição de Cristo.

Figura 4. Simetria entre os movimentos do Symbolum Nicenum



Outro exemplo da perspicácia teológica de Bach pode ser encontrado no *Kyrie* (BWV 233a), composto em Weimar e mais tarde incorporado na Missa em Fá maior (BWV 233). Também esta é uma declaração musical que atinge a teologia trinitária formalmente simbolizada em três seções e em um contraponto fugal triplo a três vozes (SAT) (LEAVER, 2007, p.289).

Figura 3. Compassos iniciais do Kyrie da Missa em Fá maior (BWV 233)³⁶

The musical score displays the initial measures of the Kyrie. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) enter in the third measure with the Kyrie text. The instrumental parts (Horn, Oboe, Violino, Viola, Basso, Fagotti, Continuo) provide a harmonic and rhythmic foundation. The score is written in F major and common time (C).

Johann Sebastian Bach foi, provavelmente, o exemplo mais nítido de um compositor a serviço de sua fé religiosa. A sua fé dedicada aparece tanto, por exemplo, nas singelas iniciais "SDG" (*Soli Deo Gloria*), grafadas no final da composição e que indicava que a obra havia sido realizada *Somente para a Glória de Deus*, como também em sua função implícita de teólogo, quando através de suas composições, participava ativamente da liturgia luterana. Sua "teologia musical" pode ser claramente notada em suas obras, seja através da utilização dos textos sacros a serem musicados, da escolha dos instrumentos, tonalidade e ritmo, da simbologia e, sobretudo, na utilização de artifícios retóricos do discurso, como os tropos, alegorias e metáforas.

Através das paródias utilizadas na Missa em Si menor, oriundas das cantatas sacras, Bach conseguiu para uma estrutura de uma missa católica, todos os preceitos musicais e retóricos previstos por Lutero em seu "Sermão Sonoro" aliando-os à tradição das Paixões luteranas, cuja origem se encontra nas representações dos Dramas Sacros católicos, criando assim uma forma de "Paixão"

³⁶ Fonte: HAUPTMANN, M. (Editor). **Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 8 - Messen**. 1858

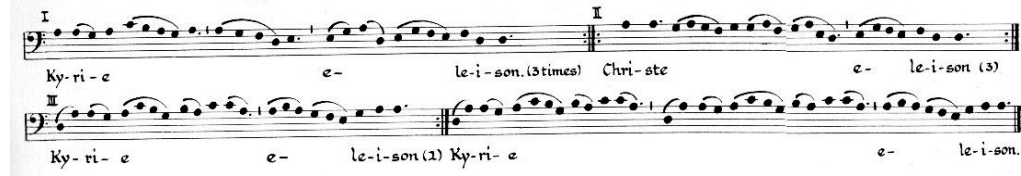
em forma de Missa católica, cujos elementos e formato são análogos aos da forma da Tragédia grega.

1.4.3.1. As diversas funções do tropo na música

O tropo, como artifício retórico musical, apresenta funções análogas às do tropo da retórica. O tropo musical surgiu na Idade Média como uma obra que complementava um cantochão pré-existente. Inicia-se por volta de meados do século IX quando alguns monges de Jumièges introduzem poemas nos longos vocalises das aleluias a fim de ajudar a sua memorização. O procedimento é introduzido também por volta do ano de 860 no mosteiro de Sankt Gallen, onde o monge Notker vai ampliar sua utilização. Notker desenvolve as células melódicas dos vocalises associando-as a textos silábicos de ritmo regular. Cantadas sem as palavras litúrgicas que eram seus pretextos, as melodias tropadas passaram a formar peças líricas independentes em verso, chamadas seqüências ou prosas, que poderiam ser repetidas várias vezes, formando estrofes. Com o passar do tempo criou-se também o hábito de interpolar não só as palavras, mas também uma melodia original ligada à melodia primitiva. Essas novas melodias, reunidas pela abadia de Saint-Martial de Limoges nos séculos X e XI, tiveram êxito imediato, firmando-se como canções sacras independentes, que eram inseridas na liturgia entre os cantos regulares (CANDÉ, 2001, pp.218-219). E é nesta peça cantada inserida na liturgia que se encontra a origem do "drama litúrgico" que se desenvolverá através dos tempos, dando origem, entre outras formas, às Paixões.

Figura 5. Kyrie e Tropo-Kyrie: Omnipotens de Tuotilo (c. 915)³⁷

Kyrie

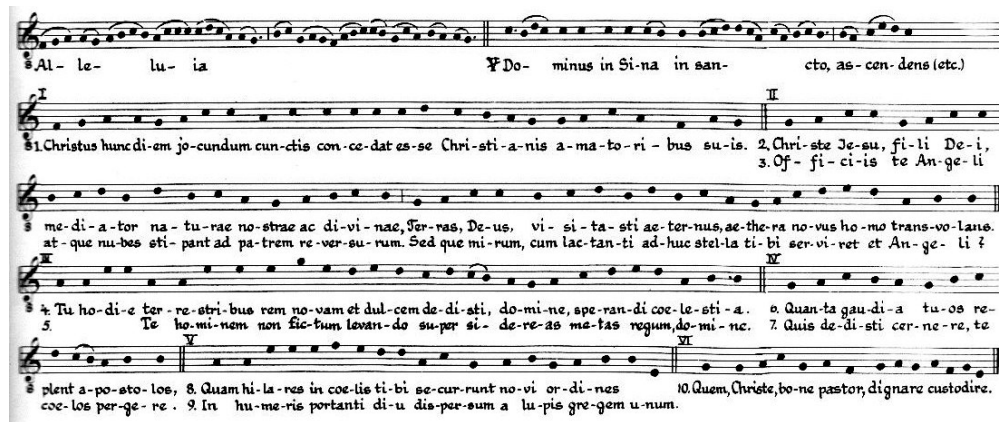


Tropo-Kyrie

Quando o tropo se tornou completamente independente das peças litúrgicas, gerou composições originais, os *versos*, que passaram a ser compostos para todos os momentos "vazios" da liturgia, em particular para acompanhar os diferentes deslocamentos durante o ofício, o *conductus*, que, a partir do século XIII, passará a ser um dos principais gêneros polifônicos nos quais se baseará a escola de Notre-Dame.

³⁷ Fonte das Figuras 5 e 6: DAVISON, A.T; APEL, W. **Historical Anthology of Music**. Harvard University Press, USA, 1972, p.13)

Figura 6. Aleluia: Dominus in Sina com Sequencia: Christus hunc diem de Notker



A função do tropo, assim como na retórica, também é trazer estranhamento e surpresa ao discurso musical, podendo assumir a forma de uma introdução a um canto gregoriano, ou de uma série dessas introduções: uma para o canto como um todo e outras para as suas seções. Podia também ser uma série de interpolações num canto, consistindo de música com ou sem palavras; além disso, podia significar um substituto de um canto, transmitindo o mesmo significado do canto e ocupando a mesma posição litúrgica. Um tropo deveria destacar aspectos do texto, tornando-o, em geral, mais dramático.

Na missa católica, tanto o *próprio*³⁸ quanto o *ordinário*³⁹ utilizavam tropos cantados. Os tropos do *ordinário* são caracterizados por uma total liberdade de invenção, já os do *próprio* estão submetidos ao quadro musical da peça que serve de base à sua elaboração.

Segundo Jean Massin (1997, p. 153), os tropos diferenciam-se entre si de três maneiras distintas: os que provem do acréscimo melismático a uma melodia preexistente; os de acréscimo de textos aos cânticos preexistentes e os de acréscimo, de uma só vez, de um texto e de uma melodia a um cântico.

³⁸ Tropos do *próprio* da missa: tropos do *Intróito*; *Gradual*; *Aleluia*; *Ofertório* e *Comunhão*.

³⁹ Tropos do *ordinário* da missa: os do *Kyrie*; do *Gloria*; do *Hosanna* e do *Agnus Dei*.

O primeiro tipo é certamente o mais antigo. O acréscimo melismático recebe o nome de *Neuma* ou então de *Melodia* e, em se tratando do Aleluia, de *Sequentia*. Talvez devido à dificuldade de execução, esses tropos foram os primeiros a desaparecer. O segundo tipo, que refere-se aos acréscimos de textos aos cânticos preexistentes, é utilizado sobretudo para o canto responsorial e para o *Aleluia*, como por exemplo o *Dicite in gentibus*. São denominados *Prosae* ou *Prosulae*, mesmo quando, no curso de sua evolução, a prosa é substituída pelo verso, sendo que no *Kyrie* não é raro encontrar os dois tipos juntos. O terceiro tipo, os que recebem acréscimo, de uma só vez, de um texto e de uma melodia a um cântico, utiliza-se no *Intróito*, no *Gloria*, no *Sanctus* e no *Agnus Dei*. Possuem uma escrita inteiramente livre não precisando, portanto, prender-se nem a um texto, nem ao modo de uma melodia preexistente e nem ao comprimento de um melisma.

De acordo com a divisão dos tropos proposta por Massin, no caso específico da Missa em Si menor de Bach, nos tropos do *Ordinário* da missa podemos observar que ao realizar as paródias ele utiliza o segundo tipo de tropo, onde há o acréscimo de texto a uma melodia pré existente, e, ao utilizar um antigo *cantus firmus*, o terceiro.

A ideia do diálogo é inerente ao tropo e isso se manifesta, de maneira geral, através do canto do tropo pelo *chantry* com a resposta do coro com o intróito. Os textos dos tropos são formados geralmente de frases tomadas da Bíblia, como ocorre com muitos cantos gregorianos (SADIE, 1994, p.965). Essa ideia do diálogo que ocorre entre coro e *chantry* também pode ser observada tanto nas formas musicais que apresentam árias, recitativos e coros, como também na forma da tragédia grega, onde existe a interpolação de diálogo entre o protagonista e o coro.

É interessante notar também que o texto dos primeiros corais alemães surgidos no século XIII são tropos realizados através da inclusão de estrofes de textos alemães ao *Kyrie* latino. Estes cantos tropados eram chamados de *Kirieleisen* e segundo Albert Schweitzer (1955, p.4), foi desta forma que a poesia religiosa alemã se introduziu na Igreja. Mais tarde, a nova poesia religiosa alemã

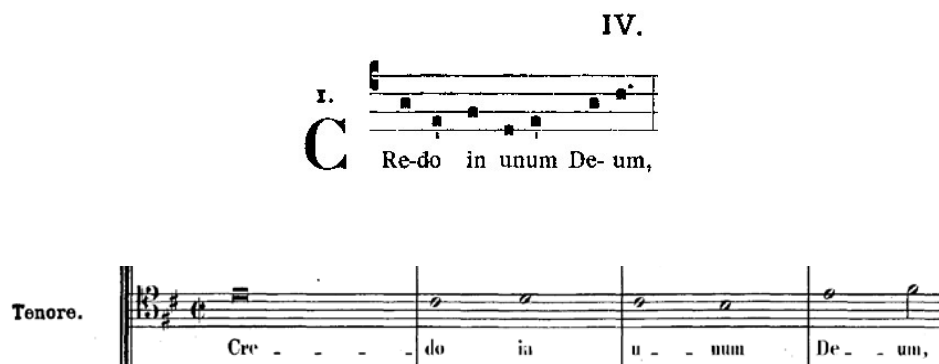
experimentou abordar novos temas parafraseando em versos o "Pai Nosso", o *Credo*, os "Dez Mandamentos" e as "Sete Últimas Palavras de Cristo"

De acordo com Jean Massin (1997, p.154), não há dúvida de que o teatro e o canto profano têm como fonte os tropos litúrgicos e através deles haveria de surgir uma enorme quantidade de criações estranhas ao espaço sagrado, que nada mais tinham a ver com a liturgia gregoriana.

O tropo, na sua forma de artifício retórico musical, apresenta, assim como na retórica, funções de desvio e simultaneidade. Aparece sob a forma de metáfora musical, observada tanto no âmbito do texto, quanto no da música, na forma da polifonia, onde existe a simultaneidade de vozes e, sobretudo, na forma de paródia, com a substituição de um texto por um outro, com significado análogo.

Na obra de Bach a utilização do tropo e suas diversas formas é muito evidente e em sua Missa em Si menor a observação destas formas é ainda mais contundente, como podemos observar, por exemplo, através da utilização do *cantus firmus* gregoriano do *Credo IV* no *Credo* da Missa em Si menor (Figura 7).

Figura 7. Início do cantus firmus do *Credo IV*⁴⁰ e da Missa em Si menor⁴¹



Outro exemplo observado é a da utilização do tropo como figuras de retórica musical⁴² como maneira de representação de afetos (Figura 8).

⁴⁰ Fonte: LIBER USUALIS, p.71

⁴¹ Doravante, todos os exemplos musicais da Missa em Si menor serão de RIETZ, J. (Editor). **Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 6 - Messe H moll.** 1856.

Figura 8. Representação da dor através do cromatismo encontrado na figura de retórica musical *Passus Duriusculus*⁴³ no Continuo do Crucifixus (c.1-5)



Figura 9. No Crucifixus, representação de suspiros através da figura *Suspiratio*⁴⁴ nas flautas e cordas (c.1-5)

The image shows a musical score for six instruments: Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violino I, Violino II, Viola, and Soprano II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flauto traverso I and II parts show a series of eighth notes, mostly beamed together, with some rests, representing the Suspiratio figure. The Violino I and II parts show a series of eighth notes, mostly beamed together, with some rests. The Viola part shows a series of eighth notes, mostly beamed together, with some rests. The Soprano II part shows a series of eighth notes, mostly beamed together, with some rests. The score is for measures 1-5 of the Crucifixus movement.

Outra maneira da utilização das metáforas e alegorias musicais aparece também na forma de intervalos, células rítmicas, distribuição dos movimentos, escolha dos instrumentos e vozes, etc. No movimento *Et in unum Dominum*, observa-se a representação do mistério da consubstanciação, ou seja, o mistério das duas personalidades, Pai e Filho, unidas em uma mesma substância, através da combinação de dois grupos de instrumentos distintos (Oboé I+Violino I, Oboé

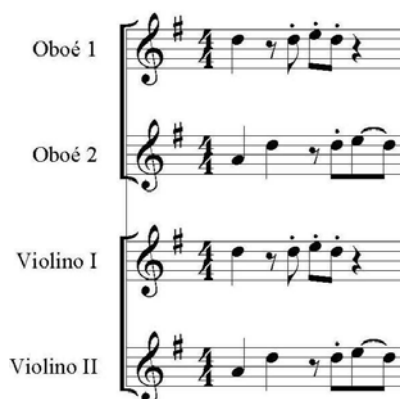
⁴² A relação completa das figuras de retórica musical utilizadas por Bach na Missa em Si menor pode ser encontrada em LORETO, M.B. **Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe und die Figurenlehre**, Berlim, 2008.

⁴³ Por definição (BARTEL, 1997, p. 357), *passus duriusculus* é uma alteração cromática ascendente ou descendente na linha melódica que representa "passos, ou passagens, difíceis"

⁴⁴ Por definição (BARTEL, 1997, p. 392), a figura *suspiratio* é a representação musical do suspiro através de pausas.

II+Violino II) que realizam um mesmo tema com dois tipos de fraseado, *stacato* e *legato*:

Figura 10. Representação do mistério da consubstanciação em Et in unum Dominum (c.1)



Desta forma podemos observar que todas as funções agudas e engenhosas do tropo retórico e musical são claramente aproveitadas no discurso musical concebido por Bach, cuja finalidade é criar um discurso de estilo elevado, didático, claro, belo e em plena sintonia com os preceitos retórico-poéticos preconizados desde Aristóteles.

1.4.3.2. A utilização do "Tropo Coral"⁴⁵ por Bach

Os tropos foram o núcleo central do desenvolvimento do drama litúrgico e, conseqüentemente, das Paixões. Markus Rathey (*in* MELAMED, 2011, p. 42) em seu artigo sobre as formas e funções do "tropo coral" nos Oratórios de Bach explica que, de uma maneira geral, como recurso para momentos de reflexão, Bach utilizava em suas obras sacras não apenas árias e recitativos, mas também hinos.

⁴⁵ Passaremos a utilizar o termo Tropo Coral para traduzir *Chorale Trope*.

Entretanto, enquanto o foco das árias, entoadas pelo solista, tivesse uma perspectiva individual, o foco dos hinos, entoados pelos coros, tinha a perspectiva de toda a congregação Cristã, agindo como uma voz coletiva, cujos enunciados de fé luteranos atravessariam várias gerações até alcançar a própria congregação de Bach. A conexão entre estas duas camadas, a da reflexão individual e da comunidade, é feita através de um tipo de composição coral, o tropo coral, que combinava um novo texto escrito com um hino tradicional. A função deste tipo de composição é significativamente diferente dos outros hinos compostos em larga escala nos Oratórios de Bach, que ocorriam somente no início e no final das seções e não eram integrados no desenvolvimento dramático. O "tropo coral", ao contrário, aparecia em momentos cruciais, principalmente em pontos onde a dúvida individual deveria, incitada pela narrativa bíblica, ser superada por intermédio da fé da congregação. Desta forma, ao cantarem juntos, tanto o indivíduo como a comunidade deixavam de ser meros espectadores, passando a fazer parte da ação dramática.

O "tropo coral" é a combinação de um hino com um poema independente ou com um texto bíblico que poderia tanto ocorrer simultaneamente com um segundo texto (tropo simultâneo), ou ainda, como uma linha simples do hino que era interrompida por outro texto (tropo alternado). Bach utilizou esta maneira de politextualidade em aproximadamente setenta e oito movimentos de suas obras, desde seu período em Mühlhausen até a metade da década de 1730. Esta técnica não foi inventada por ele, e sim foi herdada dos compositores do século XVII tais como Andreas Hammerschmidt (1611-1675) e Wolfgang Carl Briegel (1626-1712), além de ter sido também largamente utilizada pelos membros da sua família, compositores que o antecederam. Entretanto, apesar de Bach emprestar um modelo historicamente estabelecido de composição, é notável como ele consideravelmente a utiliza em suas obras vocais. Podem-se observar diferentes tipos de "tropo coral": alguns deles combinam um hino com um recitativo; alguns

com árias; outros fazem uma justaposição do coral com moteto. Todos estes tipos podem ser encontrados nas obras sacras de Bach.

1.4.3.3. O Drama Sacro⁴⁶

O tropo musical foi responsável pelo desenvolvimento de uma das formas mais antigas de teatro litúrgico, o Drama Sacro. Aproveitando-se do sucesso obtido pelas melodias tropadas executadas durante a Missa, cujo teor do texto sobre a antiga melodia favorecia a encenação dramática, os clérigos criam representações pantomímicas sacras de quadros vivos, encenadas intercaladamente no serviço litúrgico católico. Surgidos na mesma época nos mosteiros em Sankt Gallen, Saint-Martial de Limoges e Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), essas melodias tropadas encontram-se no núcleo dos dramas litúrgicos, bem como outras formas de ação dramática com música.

John Gassner (*ibid*, p.160) relata que aos poucos essas representações sacras foram se tornando mais complexas e a transposição visual dos Evangelhos, que começara nas artes plásticas, atingiu seu clímax no drama sacro.

A própria Igreja católica começa a fomentar o desenvolvimento do drama. Os clérigos, que inicialmente se opunham ao teatro popular, foram os responsáveis por produzir em seus monastérios pequenos dramas para um pequeno círculo de eruditos. Com o passar do tempo, com o intuito de disseminar a moral cristã e graças aos ricos recursos que possuíam, tornam-se verdadeiros dramaturgos, passando a criar peças mais populares.

Tem assim início o teatro religioso medieval, cujo objetivo didático era, combater o paganismo e levar a religião a um povo iletrado, familiarizando os fiéis com os mistérios da religião e possibilitando um fortalecimento de sua fé.

⁴⁶ Mais detalhes sobre o Drama Sacro na Alemanha serão vistos no Capítulo II deste trabalho.

No princípio do século X, na Abadia de Sankt Gallen, antes do intróito da Missa de Natal, cantava-se o tropo antifônico *Hodie cantandus est nobis* ("Hoje vamos cantar"), atribuído pelo historiador de Sankt Gallen, Ekkehart IV, ao poeta de tropos Tuotilo⁴⁷ e, antes do intróito da Missa de Páscoa, cantava-se o tropo dialogado *Quem quaeritis in sepulchro*⁴⁸. Este tropo era realizado, em fins do século X, no *Ofício* noturno da Páscoa, sendo apresentado diante do sepulcro armado na Igreja. Quando o drama litúrgico se encontrava no apogeu a "Representação de Páscoa" entrou numa fase de grande desenvolvimento e atingiu extraordinária popularidade. No século XII foram acrescentados novos cantos litúrgicos à celebração pascal; relacionadas com essa celebração surge mais tarde na Alemanha a conhecida *sequencia* pascal *Victimae paschali laudes*, cantada algumas vezes como segunda parte da celebração. Estas "Representações da Páscoa" distinguem-se, em relação às antigas celebrações, fundamentalmente em dois aspectos: ainda eram executadas no âmbito da Igreja, sendo realizadas, por exemplo, nos portais dos templos, porém já não integrada nas celebrações religiosas; deixam de ser cantadas ininterruptamente, passando a ser entremeada por diálogos e canções ou corais à maneira do *Singspiel* (representação cantada).

De acordo com R. Stephan (1968, p.129), a partir de uma combinação de diferentes cenas dramáticas com a "Representação da Páscoa", desenvolveu-se finalmente a "Representação da Paixão". Diz o autor que, de início, a "Representação da Páscoa" era precedida de várias cenas consagradas a episódios da Semana Santa, desde a entrada de Cristo em Jerusalém, passando pela Santa Ceia, pelo cativo, pela flagelação até ao Calvário. Por fim, o número de cenas ainda aumentou, compreendendo desde a queda de Lúcifer até ao Juízo Final, o que gerou a "Representação da Paixão". Esta forma da "Representação" teve o seu período áureo já a partir do século XIV, prolongando-se até o início do século XVIII. No decurso da sua evolução, o elemento sacro que servia como mote para as

⁴⁷ Cujo exemplo de Tropo-Kyrie foi dado na *Figura 5*.

⁴⁸ Diácono: "Quem procurais no sepulcro, filhas de Cristo?"
Sacerdote: "Jesus de Nazareth, filhos do Céu! (...)",

"Representações", foi sendo abandonado, passando gradualmente para um plano secundário. Por fim, as "Representações", agora com um teor mais profano, passam a adotar textos em idioma vulgar, principalmente em alemão. Os temas dos dramas litúrgicos são tomados de empréstimo das cenas dramáticas da Bíblia, dos episódios mais notáveis da vida de Jesus, da vida dos profetas, dos milagres, etc., e os diálogos versificados em língua vulgar, inseridos com frequência cada vez maior, como verdadeiros tropos do drama, deram origens às primeiras obras do teatro.

Representados a princípio nos mosteiros, depois nas igrejas, local onde se procurava utilizar o máximo possível das particularidades arquitetônicas, os dramas litúrgicos, ou "autos" como se começa a chamá-los, saem para o adro das igrejas no final do século XII, sendo depois transportados até o cemitério e as praças públicas. Separam-se então definitivamente da liturgia e abrem-se às influências profanas. Para serem mais bem vistos pelos espectadores, assim como as primeiras tragédias de Ésquilo, os protagonistas representavam em um tablado elevado, montado diante de um dos pórticos da igreja, que eventualmente representa a porta do céu ou da "casa de Deus". Figurinos, cenários e artifícios diversos permitem tornar a encenação mais explícita.

Desta forma podemos observar que, através do desdobramento de uma forma de imitação em música, o tropo, foi possível o desenvolvimento de uma forma de "poética religiosa", o drama sacro, cujas partes: enredo, elementos musicais, elocutivos e de encenação, muito se aproximam das partes da tragédia mencionados por Aristóteles em sua *Poética* tais como o mito, a melopeia, a elocução e a *opsis*. Ademais, outra aproximação possível entre a tragédia e os Dramas Sacros, ocorre através de sua função pedagógica, edificante e catártica, uma vez que, através e pela observação da história narrada, o fiel poderia ser movido em muitos afetos, purgando suas emoções, sem necessariamente vivenciá-las.

1.4.3.4. *Actus Musicus*

O drama litúrgico, fundamentado nos tropos e sobretudo ligado às tradições da igreja católica se transforma, graças ao aparecimento da igreja luterana, em um novo tipo de ação dramática e musical. Este novo tipo de manifestação, também fundamentado nos antigos tropos, recebe no mundo germânico luterano a denominação de *Actus Musicus*. Tal manifestação, cujo desenvolvimento histórico será apontado, recebe várias adaptações em relação ao antigo drama litúrgico católico e se transformará nas Paixões e Oratórios dos séculos XVII e XVIII.

Aqui cabe ressaltar que, embora a liturgia reformada não possa ser considerada uma forma trágica por não conter nela os elementos essenciais propostos por Aristóteles em sua *Poética*, como veremos no Capítulo IV de nosso trabalho, ainda assim o mundo luterano não abandona a tragédia, pois, tanto as Paixões quanto as formas que as precederam, por conterem os elementos primordiais da tragédia, podem ser consideradas um exemplo trágico relevante.

A palavra latina *historia*, ou em alemão *Historie*, foi um termo utilizado primeiramente na igreja luterana, geralmente para designar uma história bíblica. Por volta do século XVI o termo também foi aplicado a um gênero musical que utilizava uma história bíblica como texto, quase sempre em alemão. O gênero em si data das primeiras décadas da Reforma Luterana e representa uma continuação e, mais ainda, um desenvolvimento das práticas católicas romanas de cantar a Paixão. O texto de uma *historia* musical consistia na citação da história de um dos Evangelhos ou na compilação dos quatro Evangelhos, sendo a história da Paixão uma das *historiae* mais comuns.

A recitação musical da Paixão foi um importante recurso da missa durante a Semana Santa na Igreja Pré-Reformada; a *historia* da Paixão continuou com esta função nos serviços da igreja luterana e possivelmente era apresentada nas vésperas (SMITHER, 1977, p.3).

Na sua configuração musical as *historiae* podem ser classificadas como sendo do tipo responsorial, forma-contínua (*durch-componiert*) ou uma mistura destes dois tipos. A responsorial, derivada do tipo mais comum de Paixão composta na igreja católica romana, é certamente a mais significativa; é a mais antiga, manteve-se por mais tempo em prática e exerceu enorme influência nas Paixões-oratório, as quais culminaram nas Paixões de J. S. Bach e no oratório alemão. As *historiae* do tipo forma-contínua (*durch-componiert*) e mista são menos próximas ao oratório sendo características apenas no século XVI e princípio do século XVII.

A *historia* responsorial luterana mais antiga é a Paixão de São Mateus de Johann Walter, datada de cerca de 1530. Como característica deste tipo, as partes individuais dos personagens são cantadas por três solistas: Evangelista (tenor); Jesus (baixo); outros personagens (tenor); e as partes da *turbae* – tais como os Discípulos, os Judeus, os Sumo Sacerdotes e os soldados – são compostas para o Coro (SABT). Esta seção coral é composta em *falsobordone*, um estilo extremamente simples de nota-contranota, sem elaboração polifônica. Esta Paixão de Walter serviu de modelo para muitas outras composições dos séculos XVI e XVII.

Na *historia* no estilo forma-contínua (*durch-componiert*) o texto inteiro é tratado de maneira polifônica. Tais obras variam do *falsobordone* ao estilo do moteto contrapontístico, sem diferenciações entre os personagens ou diferenciando-se apenas pelos vários grupamentos de vozes. Quando comparada com o estilo responsorial, a *historia* deste estilo é menos realista dramaticamente e por esta razão menos próxima ao oratório, forma esta essencialmente narrativa e dramática, que conta, sem mostrar, uma ação de caráter sacro ou moralista. Esta forma muito se assemelha à forma adotada por Bach na composição de sua Missa em Si menor. As composições no estilo forma-contínua foram ocasionalmente utilizadas no século XVI nas Paixões católicas, mas sua utilização foi muito mais proeminente na Alemanha luterana. Particularmente importante para explicar esta influência na *historia* no estilo forma-contínua luterano, é a Paixão Latina impressa por Georg Rhaw em 1538 sob o nome de Jakob Obrecht, mas atribuído em

manuscritos italianos a Antoine Longueval (ou Longval). Esta obra, ainda largamente apresentada na Alemanha luterana em 1568, é baseada principalmente na Paixão segundo São Mateus mas inspira-se também em outros Evangelhos, a fim de incluir as sete últimas palavras de Cristo.

As *historiae* do estilo misto, ou seja, as que misturam características das reponsoriais e forma contínua, são aquelas nas quais a parte do Evangelista é interpretada por um solista em tom de recitação, tal como na *historia* responsorial, mas as partes individuais dos personagens são tratadas polifonicamente, como na *historia* no estilo forma contínua. A mais antiga *historia* luterana de estilo misto conhecida é a "Paixão segundo São João" de cerca de 1561, atribuída ao italiano Antonio Scandello (1517-80), *Kapellmeister* da corte de Dresden e um dos predecessores de Schütz, cuja obra fundia elementos musicais da renascença italiana com as tradições musicais alemãs (SMITHER, 1977, p.8).

Em meados da metade do século XVII, alguns compositores, particularmente na Saxônia e Turíngia, começaram a utilizar o termo *Actus Musicus*, cuja tradução seria algo como "ação [dramática] musical" para designar trabalhos com as mesmas características das chamadas *historia*. Este novo termo era análogo ao *Actus Oratorio* ("ação falada"), termo que era utilizado sempre para designar dramas festivos falados, com números musicais e que eram realizados nas escolas, provavelmente como uma maneira de fornecer exercícios para os estudantes praticarem seus conhecimentos em oratória (SMITHER, 1977, p.28). Na segunda metade do século XVII, o *actus musicus* e a *historia* eram similares nas funções e geralmente também nas estruturas. Ambos eram executados durante os serviços da igreja luterana, citando caracteristicamente passagens narrativas e diálogos inspirados em histórias bíblicas e podendo conter interpolações não bíblicas, tais como *stanzas* de corais ou ainda, poesias ou prosas compostas de forma livre. O *actus musicus* difere-se da *historia*, entretanto, pela grande utilização de interpolações não bíblicas, pela grande ênfase em elementos dramáticos, tais como caracterizações musicais e também a pela prática de performance quase

teatral. Embora a *historia* tenha a tendência de se manter próxima à liturgia, como uma elaboração musical e dramática da leitura das escrituras, o *actus musicus* era menos litúrgico sendo por vezes próximo ao oratório.

Um dos mais importantes compositores do período barroco, Heinrich Schütz (1585-1672) se destaca na história do oratório alemão por sua importante introdução de elementos estilísticos da música dramática italiana na *historia* alemã, que fez com que o gênero se aproximasse ao oratório. A obra de Schütz é uma síntese das tradições da música polifônica alemã e do novo canto expressivo italiano, do cantochão e do coral luterano, do grande estilo policoral herdado de Gabrieli e do novo estilo concertante. Ao adaptar à cultura germânica as aquisições da música italiana, aliando-as à retórica musical, Schütz institui uma tradição especificamente alemã, que favorecerá a eclosão das Paixões e das cantatas de Bach e conseqüentemente, a Missa em Si menor.

1.4.3.5. As Paixões

A *Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* narrada pelos quatro evangelistas é uma passagem de particular interesse que ascende ao primeiro plano na liturgia da Semana Santa da Igreja Católica. A narrativa da Paixão é lida durante a Missa no Domingo de Ramos na versão de S. Mateus, na Terça-Feira Santa na versão de S. Lucas e na Sexta-Feira Santa na versão de S. João. Já por volta do ano 400, Santo Agostinho mostra conhecer a liturgia da Paixão referindo-se à grande solenidade com que ela era oficiada. No início da Igreja Cristã, os eventos da época da Paixão eram comemorados de duas maneiras distintas: uma essencialmente dramática e outra essencialmente musical, ambas originadas da liturgia sacra. Em princípio, a Paixão era tratada como uma passagem em uma peça só, porém muito extensa. Como todas as outras, ela era cantada singelamente pelo diácono, em uma maneira muito parecida com o atual ritual ambrosiano; mais tarde a narrativa da Paixão

passaria a ser feita alternadamente por três pessoas. A referência mais antiga que se conhece desta forma de narrativa encontra-se no norte da Itália, no *Missal de Andechs* do século IX. Desta época em diante a leitura das palavras do Evangelista pertence ao diácono; ao sacerdote as palavras de Jesus; ao subdiácono as partes em que intervêm Pilatos, Pedro, Caifaz e o coro dos Apóstolos e dos Judeus (STEPHAN, 1968, p.384).

Na segunda metade do século XVII, o assunto mais importante da *historia* continuava a ser a da Paixão. Não apenas neste período, mas também ainda no século XVIII, continuava a ser cultivado o tipo de *historia* responsorial da Paixão. Na metade do século XVII, entretanto, uma modificação começou a ser introduzida na *historia* responsorial, hoje chamada de Paixão Oratório, fato este de especial interesse como antecedente do Oratório Alemão. De fato, nos primórdios do século XVIII a Paixão Oratório começou a ser classificado na Alemanha como sendo um tipo de oratório. Assim como a do tipo responsorial, a Paixão Oratório utilizava como base o texto da história da Paixão, retirado de um único Evangelho ou arranjado a partir dos quatro. Aos solistas eram reservados o papel do Evangelista e de personagens individuais e ao coro, as partes da *turbae*. As características distintas da Paixão Oratório são as interrupções da história da Paixão feitas por interpolações reflexivas, pela utilização de recitativos modernos e do estilo *concertato*, elemento estes opostos ao cantochão e ao estilo *a capella*, comuns às *historiae* renponsoriais. As interpolações das primeiras Paixão Oratório, em vez de terem textos retirados dos Evangelhos ou dos corais, tinham textos dos livros da Bíblia. Entretanto, no final do século XVII e início do XVIII, as interpolações tornaram-se cada vez mais composições livres feitas sobre poesias espirituais que podiam ser comparadas às encontradas nos oratórios italianos. As composições musicais das interpolações poderiam variar desde um estilo simples de coral e canção, aos elaborados coros imitativos e antifonais, além de árias italianizadas. A Paixão Oratório mais antiga que se tem conhecimento é *Passio secundum Johanneum cum intermediis*, composta em 1643 por Thomas Seele. Nesta obra, os dois primeiros

dos três *intermedia* são interpolações elaboradas com textos retirados de Isaías e dos Salmos, respectivamente, sendo compostas para coro, trio vocal e conjunto de instrumentos. A função do terceiro *intermedium* era a de conclusão da Paixão, sendo uma composição antifonal do coral *O Lamm Gottes unschuldig*, composta com os mesmos preechimentos de vozes e os mesmos instrumentos utilizados nos outros *intermedia* (SMITHER, 1977, p.38).

O gênero da Paixão Oratório segue desenvolvendo-se na Alemanha luterana, mas é no século XVIII, através das Paixões de J.S. Bach, que ela atinge seu apogeu. As Paixões de Bach são como imensas cantatas, em que o recitativo tem papel de destaque. O texto do Evangelho constitui a trama essencial. Esse drama sagrado exalta em Bach um lirismo intenso, que se traduz nos ariosos e nas árias com que ele interrompe o relato do evangelista para fazer em torno dele meditações ou comentários. O coral intervém periodicamente para introduzir a prece. A Paixão se desenrola, assim, em muitos planos: a narrativa dramática do evangelista, com intervenção de certos personagens (Pilatos, Pedro, Judas, etc.) e do coro (a multidão, os apóstolos); a meditação lírica individual (ariosos, árias solo); a prece (o coral).

De acordo com Jean Massin (1993, p.468), nas Paixões, Bach revela-se um homem de teatro sem teatro, sendo que para o crente Bach, nenhum tema dramático seria mais importante que o do Calvário. Das duas Paixões de Bach, a *Johannespassion* pode ser considerada mais lírica e intimista, ao passo que a *Matthäuspension* é mais arquitetural, grandiosa. Nela, Bach empregou todos os recursos de que podia dispor: dois coros; um coro infantil; duas orquestras; dois órgãos; solistas vocais e instrumentais.

Uma breve análise sobre a maneira de como Bach estruturou suas Paixões, utilizando magistralmente a divisão das partes dramáticas entre coros e árias, remete-nos à estrutura musical da Missa em Si menor, na qual, de maneira análoga, o texto dramático é também dividido na estrutura, fazendo-nos supor que

a Missa em Si menor é uma consequência direta das experimentações musicais realizadas por Bach em suas Paixões.

Pode-se observar, portanto, que o desenvolvimento do artifício do tropo, tanto na sua forma retórica como musical, conduz-nos à uma importante ligação entre a antiga forma trágica concebida pelos gregos e uma forma trágica litúrgica. Podemos acreditar também que o tropo no campo musical possui uma função análoga à da retórica falada e escrita, podendo ser entendido como alegoria e como metáfora, recursos cujos preceitos aristotélicos retórico-poéticos foram utilizados tanto nas tragédias gregas quanto no discurso musical de Bach. Outra possível forma de tropo é notada na prática musical luterana do século XVIII, quando costumava-se intercalar entre os hinos uma pequena improvisação instrumental do *kantor*. Ademais, como vimos anteriormente, a paródia musical, muito empregada na Missa em Si menor, também é uma forma de tropo. Se levarmos ainda em conta que o tropo é uma forma primitiva de polifonia, a analogia com a Missa de Bach é ainda mais contundente, pois nela Bach utilizou com maestria todas as formas polifônicas disponíveis.

O tropo é, antes de qualquer coisa, uma dualidade de tempo. Esta dualidade também pode ser observada nas tragédias, onde existe tanto a dualidade entre o coro e o protagonista, como a dualidade entre o tempo do Homem e o tempo dos Deuses. No caso da Missa em Si menor, essa dualidade se revela primeiramente através do uso concomitante do texto católico da missa com a música luterana e depois, através das paródias.

Todos esses fatores a respeito da forma de utilização e desenvolvimento do tropo, aliados à técnica composicional de Bach e aos preceitos poéticos aristotélicos, levam-nos a acreditar ser possível considerar a Missa em Si menor uma verdadeira Tragédia.

CAPÍTULO II

A POÉTICA E O TEATRO E A LITERATURA NA ALEMANHA

Traçar os caminhos percorridos pela *Poética* na Alemanha e demonstrar seu legado através do desenvolvimento das diversas formas teatrais e literárias até o século XVIII de J. S. Bach é o objetivo deste capítulo.

Embora a *Poética* de Aristóteles tenha chegado ao mundo ocidental através de uma tradução árabe no século X e de dois manuscritos dos séculos XII e XIII (ou XIV), é possível encontrar suas evidências já nos autores latinos do século II a.C.. Marvin Carlson (1995, p. 22), em seu *Teorias do Teatro*, acredita ser possível notar a influência aristotélica já nos autores Cícero e Horácio.

Na tradição alemã não foi diferente e a *Poética* aristotélica também se fez presente, supostamente alcançando o mundo alemão tanto pela via literária, como pela teatral.

Devido aos romanos, que durante um grande período ocuparam o território alemão, os textos latinos, que por sua vez já tinham um embasamento nas *Poéticas*, alcançaram e circularam na Alemanha. O vagaroso processo de unificação da língua alemã que, ao contrário de outras européias, desenvolveu-se e uniformizou-se tardiamente unificando-se apenas nas primeiras décadas do século XVI com a tradução da Bíblia por Martinho Lutero, proporcionou, principalmente por causa da igreja católica, a continuação da circulação destes textos latinos mesmo após o fim do período de ocupação romana.

É importante ressaltar também a presença e a importância dos textos dos antigos gregos e romanos na formulação da teologia reformada. Lutero, mesmo unificando e uniformizando a língua alemã, não abandona, nem a língua, nem a cultura dos antigos. Por exemplo, em sua *Tischreden*, nas passagens em que trata sobre a utilização da retórica, da dialética, das alegorias, da formação dos homens sábios, entre outras, freqüentemente usa como modelo exemplos retirados dos

gregos e romanos, chegando mesmo a fazer citação dos nomes de Aristóteles e Cícero (LUTERO, 2004, p.505). Ademais, como modelo de escola, adota a *Lateinschule*, que como o próprio nome indica, eram escolas voltadas para o aprendizado em língua latina, a língua culta do período. Visando a formação de clérigos, o ensino na *Lateinschule* se baseava na leitura dos clássicos e dava grande ênfase nas disciplinas do *trivium*¹ medieval, proporcionando assim a permanência e a circulação dos textos e teorias dos antigos no território alemão. Desta forma, as diretrizes teológicas e musicais criadas por Lutero, que continham no seu cerne, ainda que indiretamente, os preceitos dos antigos, chegariam intactas ao período de Bach.

Outra provável via de entrada da *Poética* ao mundo germânico é a francesa. A presença da *Poética* na França pode ser observada desde o século XIV, quando, a partir da publicação do texto grego original pelo veneziano Aldus Manutius, os estudos e comentários a respeito desta obra alcançam os eruditos franceses. No século XVII os debates teóricos a respeito das unidades aristotélicas de ação, lugar e tempo, foram o núcleo de desenvolvimento da *tragédie classique* francesa. O legado francês na literatura alemã já pode ser notado aproximadamente desde o século X, período em que se estabelece como modelo de poesia épica e lírica dos cavaleiros (ROSENFELD, 1993, p.35). E aqui é preciso ressaltar que estas formas de poesia eram apresentadas com música, sendo responsáveis pela criação do *lied* alemão. No transcorrer do seu desenvolvimento, algumas canções seriam reutilizadas no século XVI, servindo como base para os hinos luteranos.

No século XVIII a *tragédie classique* francesa é a base para as teorias de reformulação do teatro e literatura de Johann Gottsched. Suas novas teorias foram tão abrangentes que atingiriam também o campo musical alemão, sendo perceptíveis em seus libretos escritos especialmente para as cantatas de Bach. Mais tarde, Bach parodiaria as músicas que acompanhavam os textos destas cantatas, utilizando-as inclusive em sua Missa em Si menor.

¹ Gramática, dialética e retórica.

1. O desenvolvimento da literatura germânica

Os povos Arianos, descendentes da mesma etnia formadora de outros povos Europeus como os Celtas, os Romanos, os Gregos e os Eslavos, tinham forte conexão com a mitologia e com os elementos e fenômenos da natureza e suas formas religiosas primitivas acompanhavam estas concepções. Sua poesia era também imbuída destes preceitos. Havia canções de amor baseadas na harmonia ou no contraste entre as alegrias e tristezas do coração humano e as diferentes fases da natureza. Entoavam hinos com coros, canções de louvor, canções de glorificação aos deuses, estas realizadas nas cerimônias de sacrifício e que, juntamente com as invocações e orações, formaram a base de sua nobre classe de poesia. A música e a dança eram combinadas com essas poesias e tomavam parte das cerimônias religiosas solenes, onde uma multidão de adoradores cantavam e dançavam canções sacras. Alguns desses elementos característicos dos Arianos podem ser observados com clareza também entre os gregos, sobretudo em seus ritos cerimoniais e em suas tragédias, da qual falaremos no capítulo III.

E foi com essa base ariana que desenvolveu-se, pouco tempo depois, a antiga poesia Germânica, de início essencialmente oral, que tinha como principal característica a sua realização com a participação ativa da população nos ritos cerimoniais como membros do coro. Tal como no início das tragédias gregas, quando houve a separação de um elemento do coro criando o papel do protagonista, nos ritos germânicos ocorre a mesma situação quando, com o decorrer do tempo, alguns elementos se separariam do corpo de cantores, destacando-se como cantor principal, dançarino ou ator.

As canções entoadas pelos coros eram parte essencial da vida pública e privada germana. Com elas as noivas eram conduzidas aos seus maridos, os mortos eram louvados nas cerimônias fúnebres e os guerreiros eram encorajados para as batalhas. Além disso, todos os procedimentos legais, como por exemplo sentenças de banimento, eram realizados por poesia com versos aliterativos. Estas

canções incluíam elementos mitológicos, líricos, épicos e dramáticos e eram acompanhadas por marcha, dança e algumas vezes por pantomima. Assim, através dos ritos onde as canções do coro eram entoadas, aliado à dança e a pantomima, se dá o início do drama germânico. Tal drama se caracterizava por ser uma narrativa, feita por atores, de histórias e lendas, com intervenção de pequenas cenas de pantomima e com diálogos entre os cantores principais e o coro. Pode-se observar, portanto, que existe uma clara analogia entre os ritos germânicos e gregos, sobretudo no que concerne aos elementos do drama germânico e da tragédia grega.

Anatol Rosenfeld (1993, p. 29), explica que antes do século IV, a herança germânica na literatura do antigo alemão, com exceção das inscrições rúnicas, era quase exclusivamente oral e estava ligada à visão mítico-pagã, típicas dos povos arianos. Esta visão se fazia presente em todas as manifestações culturais, mantendo-se ainda mesmo depois da chegada do cristianismo ocorrida a partir do século IV. A poesia, muitas vezes irmanada com a música e dança, destinava-se sobretudo ao chamamento mágico de forças propiciadoras e à exorcização de demônios. Desta tradição se conhecem fórmulas e sentenças mágicas, cantos heróicos e encomiásticos (laudatórios). Mesmo quando o antigo alemão começa a separar-se das outras línguas germânicas (século VI), a sua poesia ainda continua imbuída do espírito da "época heróica", ocorrido entre cerca dos anos de 350 a 600, período de migração dos povos, da herança oral pagã e da versificação germânica aliterativa².

Rosenfeld afirma ainda que, dentre os temas para a poesia, muitos provinham dos mitos e sagas, como por exemplo o fragmento do canto heróico *Hildebrandslied* (Canto de Hildebrando), de autor anônimo, datado do século VIII e transcrito no século IX, escrito num dialeto alemão antigo, cujo tema, análogo ao

² Com repetição de fonemas idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso.

das tragédias gregas, se baseava na luta entre pai e filho, localizando a ação trágica no quadro da saga de Teodorico, o Grande³.

2. A literatura e o teatro alemão na Idade Média

Com a cristianização dos povos germânicos, iniciada no século IV⁴, passa a existir o predomínio da cultura antiga, usada essencialmente pelo clero. Michel Zink (*apud* Le Goff, 2002, V.II, p. 82) no verbete sobre literatura do *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* explica que a história das literaturas medievais é a história combinada da literatura latina e das literaturas em línguas vulgares e que a Idade Média é a época em que as literaturas vernáculas emergem e se impõem em relação aos textos latinos, em concorrência com eles e, ao mesmo tempo, graças a eles. Mas é também uma época em que a latinidade não só permanece viva, como ainda monopoliza o essencial da atividade intelectual. O ensino nas escolas e universidades, a maior parte ou a quase totalidade do que se escrevia no âmbito da teologia, da filosofia, das artes liberais, das artes técnicas, da medicina, do direito e da história, eram realizados em língua latina. Desta forma pode-se concluir que, através dos textos latinos, teóricos e intelectuais do período teriam acesso, ainda que indiretamente às *Poéticas*, que doravante passariam a circular no território Alemão.

E neste paradoxal ambiente de disputa e associação com a língua latina é que ocorre o desenvolvimento da literatura alemã. Para se ter um exemplo, a intensa vida cultural na corte de Carlos Magno (imperador desde o ano 800), é

³ O herói ostrogodo Hildebrando e o filho Hadubrando encontram-se, após longa separação, como expoentes de exércitos inimigos. O pai, certificando-se da identidade do filho, quer evitar a luta, mas o filho, julgando o pai morto, desafia o guerreiro hesitante e a luta se torna inevitável, culminando com a morte do filho (ROSENFELD, 1993, p.30).

⁴ Iniciada pelo bispo Wulfilas (311-383), que converteu grande parte dos visigodos e traduziu a Bíblia para o gótico.

essencialmente latina, mesmo sendo ele um incentivador do desenvolvimento da literatura alemã.

O início da dramaturgia alemã confunde-se com a própria literatura, fato que se pode observar através dos textos sacros que aos poucos passaram a ser dramatizados. Como exemplo de textos que foram dramatizados estão os escritos latinos ocorridos entre os anos 960 e 970 da freira alemã Hrotsvith von Gandersheim, compostos por uma série de lendas sacras dramatizadas em prosa rítmica e uma série de dramas de teor litúrgico, realizados em acordo com a moral cristã (GASSNER, 1974, p.158). Assim, a própria Igreja católica começa a fomentar o desenvolvimento do drama.

Neste período, os menestréis e trovadores, bem como os jograis e também os goliardos⁵, através de seus poemas, eram as classes responsáveis pela disseminação da literatura no território alemão. Os poemas eram cantados e algumas vezes apresentados em conjunto com representações pantomímicas, o que proporcionava o aparecimento de pequenas peças. Michel Zink (*apud.* Le Goff, 2002 p. 88) corrobora esta informação e relata que, por ser largamente apoiada na arte dos menestréis, fazendo uso do diálogo e sendo sempre atualizada através da *performance*, pode-se dizer que a literatura medieval é toda perpassada de teatralidade.

Com a arte dos menestréis e trovadores, as canções, cujo tema girava em torno das histórias das sagas e mitos heróicos, assumem um importante papel, tornando-se também um veículo de disseminação literária. Agora, a dramaturgia alemã que confundia-se com a literatura, passa a confundir-se também com a música profana.

Um exemplo desta forma literária e musical é o *Nibelungenlied* (A Canção dos Nibelungos), escrita por um poeta anônimo, que retoma na obra os motivos das antigas sagas heróicas teutônicas. O poema é composto por mais de 2300

⁵ Estudantes e seminaristas cultos, mas de vida irregular e errante, responsáveis pelos versos bilíngues (latim e alemão) dos *Carmina Burana*, provenientes dos séculos XI e XII.

estrofes com versos de quatro linhas, ricamente divididas e subdivididas. O teor da *Nibelungenlied* é intensamente trágica, terminando com a morte violenta de quase todos os seus personagens (GARLAND, 1986, p.665). Nesta saga o autor sugere com força poética a fatalidade dos acontecimentos, o encadeamento inexorável de crime e castigo, elementos estes que são de extrema importância para a trama dos fatos e que nos remetem aos elementos da tragédia grega.

Para Rosenfeld (1993, p. 35), esta forma de poesia era amplamente influenciada pelos modelos franceses, se caracterizando pelo requinte formal e pela estilização que se afastava da realidade e do realismo. Suas tramas visavam um ideal heróico e cavaleiresco e que, via de regra, retratava a saga de um herói. Estas formas de poesia criavam um certo artificialismo convencional, avesso à expressão espontânea do sentimento. Este convencionalismo, visível na complexa arte do verso, manifestava-se sobretudo no *Minnesang*⁶ e nos poemas de amor dos trovadores (*Minnedichter*). O ápice da literatura medieval alemã que ocorre entre os anos 1170 e 1300, distingue-se, portanto, pelo domínio desta cultura cavaleiresca, apartada da cultura clerical e ligada aos ideais imperiais.

Podemos notar então que, o *lied*, gênero de canção estrófica responsável pela disseminação literária e dramática alemã, através dos anos tornar-se-á um gênero de grande relevância. No seu processo de desenvolvimento sofrerá influências francesas, flamengas e italianas, se tornará polifônico e sobretudo, primeiramente através das composições do amigo de Lutero, Ludwig Senfl (c. 1486-1542/43), servirá como base para alguns hinos, elemento imprescindível da nova estrutura musical reformada.

Donald Grout e Claude Palisca (2001, p. 228) corroboram estas informações afirmando que no século XVI, os autores de *Lieder* conjugavam habilmente o

⁶ Tradição alemã de monofonia cortesã lírica e secular que floresceu entre os séculos. XII a XIV. Pode ser considerado o ramo alemão da tradição provençal dos trovadores, apesar de ter aspectos próprios. Foi cultivado principalmente pela nobreza e difundido através de músicos itinerantes. O termo *Minne* pode ser encarado como representando o amor em seus sentidos tanto espiritual quanto sensual, e sua poesia essencialmente aristocrática baseava-se no conceito de *Minnedienst* (servidão ao amor), ele próprio ligado de forma inextricável ao sistema feudal (SADIE, 1994, p. 608).

material melódico alemão com um método conservador de composição e uma técnica contrapontística derivada da tradição franco-flamenga, sendo os responsáveis pelo fornecimento do modelo e de grande parte do material musical para os hinos da recém surgida igreja luterana.

2.1. O drama religioso medieval

No final do século IX, os antigos ritos, magias e mistérios pagãos, sobretudo os teutônicos, cujo mote sempre se relacionava com a morte e com a ressurreição da vegetação, continuavam a existir e eram muito populares. Essas manifestações pagãs contavam com a participação de poetas (bardos, menestréis, etc.) que declamavam a ação, sempre com algum tipo de acompanhamento musical, através de pantomima carregadas de drama. A Igreja, sendo incapaz de combater esses vestígios de paganismo, os incorpora aos festivais do Natal e da Páscoa, dando início assim a uma forma primitiva de dramaturgia sacra, o drama religioso medieval (GASSNER, 1974, p. 160).

Assim, ao lado das formas dramáticas profanas medievais, desenvolvem-se também as formas dramáticas sacras. Os clérigos, que inicialmente se opunham ao teatro popular, foram os responsáveis por produzir em seus monastérios pequenos dramas para um pequeno círculo de eruditos. Com o passar do tempo, tais clérigos, graças aos ricos recursos que dispunham, tornaram-se verdadeiros dramaturgos, passando a criar peças mais elaboradas e de grande popularidade que tinham por intuito disseminar a moral cristã.

Assim tem início o teatro religioso medieval que surge, por princípio, em uma forma bem peculiar, a da liturgia. No período carolíngio, esse teatro religioso encenava e musicava no espaço do mosteiro, episódios bíblicos, parábolas de Cristo, milagres dos santos, sempre em conformidade com a solenidade e o ofício do dia. Tinham o objetivo didático de levar a religião a um povo iletrado,

familiarizando-os com os mistérios da religião e possibilitando um fortalecimento de sua fé.

O apogeu desta forma teatral religiosa ocorre quando surgem, ainda no âmbito da Igreja, os dramas sacros⁷. Estes, derivados dos tropos musicais, foram as primeiras ampliações de textos litúrgicos pascais e natalinos realizados ainda em língua latina. Como visto anteriormente no Capítulo I, a criação no século XI desta maneira de interpolação musical do texto, atribuída ao monge Notker I (o Gago) do mosteiro beneditino de Saint Gall, possibilitou dramatizar o ofício religioso. Os acréscimos ao texto do Evangelho serviam para realçar a estrutura dramática inerente ao canto antifono da liturgia, que apresentava a voz do solista alternando com os coros. Aos poucos, essa pequena narrativa dramática feita por intermédio dos tropos cantados foi estendida, passando a ser intercalada com uma cena dialogada. O monge Tuotilo foi o primeiro a incluir uma passagem dialogada em seu tropo de Natal denominado *Hodie Cantandus*⁸, proporcionando assim uma imediata dramatização. Aos poucos, novas personagens e novas cenas foram criadas e adicionadas ao processo.

Por volta de 1200, o texto latino dos dramas passa a ser paulatinamente substituído pelo vernáculo de cada país. Antes dessa transformação importante o drama conservava, em essência, seu caráter litúrgico e costumava ser apresentado por elementos do próprio clero dentro da própria igreja. Apenas quando abandona a igreja, instalando-se primeiramente no adro e depois na praça pública, o drama deixa de ser mero prolongamento do serviço religioso. Rosenfeld (1993, p. 175) afirma que, com o passar do tempo, a ação do teatro religioso amplia-se cada vez mais, não se limitando apenas aos acontecimentos da Páscoa ou do Natal. Agora também os mistérios do final da Idade Média são dramatizados, ilustrando a visão

⁷ A função e utilização dos "dramas sacros" foi detalhada no Capítulo I.

⁸ A cena mostra o encontro dos pastores com as mulheres que testemunharam e auxiliaram o imaculado parto de Maria, cuidando da Santa Mãe e banhando o recém-nascido em bacias de ouro (BERTHOLD, 2010, p.233).

universal que o cristianismo tem da história humana, desde a queda de Adão até o Juízo Final.

Podemos observar que esta nova dramaturgia sacra que se realizava inicialmente durante ofício religioso, ou seja, na missa, muito se assemelhava às antigas formas trágicas, possuindo, assim como elas, as mesmas funções pedagógicas e moralizantes, o mesmo teor temático, situado sempre em torno do martírio e ressurreição, do terror e da piedade e, sobretudo, fazendo a utilização da retórica e da música como ferramentas principais.

Nossa teoria de analogia entre a missa e a tragédia é reforçada por Sábato Magaldi (2008, p.70), que ao discorrer sobre o início dos dramas sacros, ressalta a própria teatralidade contida na missa e explica que o fato dos documentos escritos do cristianismo conterem dramaticidade, como por exemplo os episódios bíblicos e a biografia dos santos, tornou possível que se transformassem em teatro.

John Gassner (1974, p. 159) corrobora essa ideia e afirma que *ademais, o ritual da Igreja girava ao redor da morte e ressurreição de um Deus, que se mostrara tão fecunda na primitiva história do teatro. Todo o credo e literatura da Cristandade compunham um grande drama.*

Porém, embora contenham pontos comuns, é preciso ressaltar que o drama religioso da Idade Média marcou um afastamento importante dos padrões greco-latinos. Na sua ânsia devota, os dramas eram realizados sem a preocupação com os preceitos das *Poéticas*, com peças longas e exageros visuais, sem unidade de tempo, espaço e com desrespeito à regra da verossimilhança. Rosenfeld (1993, p.176), ao comentar as formas do teatro medieval alemão, ratifica esta informação que, na sua essência, o teatro de raízes litúrgicas distingue-se pouco dos outros teatros nacionais da época. Afirma que há em sua dramaturgia o predomínio da estrutura épica, estrutura esta que não cuida da máxima concentração e unidade de ação, tempo e lugar e mantém forte caráter narrativo. Estas características são bem contrárias as do teatro grego, que brilha pela seleção rigorosa e pela eliminação de tudo o que não seja essencial à ação fundamental. O teatro medieval ama os

detalhes e episódios e desenvolve os acontecimentos da origem ao fim. Na visão do drama religioso, todos os episódios, por mais remoto que seja sua relação com a vida e paixão de Jesus, se revestem de significado e importância; em última análise, tudo faz parte da História Sagrada.

Entretanto, ainda que a partir dos últimos anos do século XI tenha ocorrido uma reaproximação entre as doutrinas da Igreja cristã com o pensamento filosófico grego, em particular com o pensamento aristotélico, promovido pela Escolástica (HARVEY, 1987, p. 490), esse processo não foi suficiente para alterar o rumo anteriormente adotado pelo teatro alemão. Como veremos, essa tendência ao exagero predominou em todas as formas teatrais alemãs por vários períodos, sendo que apenas no século XVIII, através das teorias de Johann Gottsched, houve uma concreta reaproximação com as teorias das *Poéticas*.

À medida que a língua vulgar foi se fixando, houve um rompimento do drama com a liturgia e as representações das histórias bíblicas foram tomadas pela linguagem corrente e pela utilização, por vezes desmedida, de trajes e gestos. O drama escapa do domínio sacro e vai para além dos muros dos mosteiros, passando agora a ser apresentado ao ar livre. A população apodera-se com dedicado fervor a eles e toma a liberdade de neles apresentar uma livre interpretação das verdades da fé. A igreja, chocada com a evolução dos dramas que se segue em direção ao burlesco e ao grosseiro, os proíbe.

Margot Berthold (2010, p.185), explica as características e contradições encontradas no teatro da Idade Média:

O teatro da idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. (...) Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja.

Entre as principais formas de representações religiosas alemãs ocorridas na Idade Média encontram-se, além dos *Autos*, as *Lamentações de Maria*, as *Natividades*, os *Milagres*⁹, os *Mistérios*¹⁰ e as *Fronleichnamsspiele*¹¹. Mais tarde surgem as grandes *Paixões* e, desde o século XV, as chamadas *Moralidades* (*Moralitäten*)¹².

O teatro religioso dos fins da Idade Média é também absorvido pelo movimento da Reforma. Anatol Rosenfeld (1993, p. 179) discorre sobre o drama religioso dizendo que, ao apresentar uma visão universal do cristianismo, o teatro religioso luterano do final da Idade Média desdobrava-se em espetáculos festivos de grande esplendor, interrompendo a vida rotineira da cidade e contando com a colaboração do comércio e de todas as corporações de artesãos para sua elaboração. Mais tarde, afirma ele, esses espetáculos seriam substituídos em larga medida pelos Oratórios que, por sua vez, resultariam nas *Paixões* e Missas de Johann Sebastian Bach.

⁹ Gênero existente entre os séculos XI ao XVI, que conta a vida dos santos sob forma narrativa e dramática. A ação proporciona a representação de cenas da vida cotidiana com intervenções milagrosas. Aos poucos os *Milagres* foram sendo suplantados pelos *Mistérios* e pelas *Paixões*. Eram encenados por estudantes ou por confrarias (PARVIS, 2011, p.244).

¹⁰ Drama religioso que coloca em cena episódios da Bíblia (AT e NT) ou da vida dos santos. Eram representado por mímicos e menestréis, sob a direção de um condutor e em cenários simultâneos (PARVIS, 2011, p.246).

¹¹ Gênero religioso instituído em 1264 apresentado na celebração do *Corpus Christi*. Eram realizados durante as paradas da procissão em vários pontos da cidade. Desenvolveram-se depois em peças contínuas, cujo tema eram as histórias bíblicas apresentadas sempre do ponto de vista da redenção e simbolizadas pelo Santíssimo Sacramento (GARLAND, 1986, p.269).

¹² Obra dramática de inspiração religiosa e com intenção didática e moralizante. A *moralidade* participa ao mesmo tempo de outras formas dramáticas como a *farsa* e o *mistério*. A ação é uma alegoria de caráter pedagógico e edificante. Os assuntos são bíblicos ou contemporâneos (PARVIS, 2011, p.250)

2.2. O drama humanista, o drama escolar e o drama jesuíta

No final da Idade Média há uma mudança na hegemonia econômica e cultural da Alemanha. Por volta de 1500, os fundamentos da velha sociedade medieval estavam ruindo e uma nova sociedade, com transformações nos padrões políticos, econômicos, artísticos, intelectuais e religiosos começava a surgir. É neste cenário de grandes descobertas no campo do intelecto é que se desenvolve o drama humanista.

No período do Renascimento alemão ainda havia a presença dos *Mistérios* e das *Farsas* (Fastnachtspiel), gêneros dramáticos de raízes medievais e de forte caráter popular que eram provenientes dos antigos rituais pagãos de fertilidade. Eram dotados de traços rudes, grotescos e de teor obsceno, não sendo, portanto, apropriados ao decoro da recém surgida teologia Reformada.

O drama humanista, surgido na Itália, logo alcançaria os intelectuais alemães, tornando-se uma resposta aos gêneros populares. Esse novo gênero, cujo apogeu ocorre no século XVI, era totalmente inspirado nos modelos teatrais da Antiguidade, como relata Margot Berthold (2010, p.272): *em Aristóteles, os humanistas encontraram a necessária autoridade antiga para o drama (...)*. Ademais, pressupunha a erudição dos seus autores e era dotado de um alto teor literário.

Antes de escreverem e adaptarem obras para fins de encenação, os humanistas alemães, por não terem a tradição do mimo, tendiam a escrever diálogos mais para fins de recitação. Esses diálogos serviam como um exercício do latim clássico e eram inicialmente utilizados para adornar solenidades acadêmicas, não sendo adequados ao desempenho cênico.

Seguindo o molde dos antigos, sobretudo Sêneca, Aristófanes, Plauto e Terêncio, os dramas humanistas, ao contrário do dramas medievais que misturavam os elementos sérios e burlescos, separavam com rigor a tragédia da comédia. Assim como os antigos, faziam também a adequação dos gêneros: a tragédia serviria para representar a nobreza, a comédia, as classes médias. De

maneira geral as obras eram escritas em latim clássico, seguindo um caminho contrário ao de seus predecessores populares, onde o alemão medieval predominava (ROSENFELD, 1993, p. 183).

Ao lado do drama humanista desenvolve-se um outro importante gênero, o drama escolar. Este também inspirado nos Antigos, desenvolveu-se como atividade didática e era visto com grande consideração por toda a Europa. Na Alemanha foi logo absorvido pelos ideais reformados, sendo adotado na *Lateinschule* luterana, pois, além de possuir função didática e pedagógica, sua temática era sempre de cunho moralizante e religioso, ou seja, adequado ao decoro reformado. Os dramas escolares luteranos serviam tanto como ferramenta de aprendizado e difusão da nova teologia, quanto ao ensino da língua latina. Eram representados em pátios de colégios, em salas de aula, auditórios de conferência em universidades, prefeitura, sedes de agremiações, salas de dança ou, dependendo do tamanho da audiência, em praças públicas. O palco era simples, com um cenário único, sem nenhum equipamento especial, sendo o diálogo mais importante que o efeito visual. Em princípio eram realizados apenas em latim, mas com o passar do tempo foram adotando também o vernáculo.

Segundo Margot Berthold (2010, p.300), o próprio Philipp Melanchton, colaborador de Lutero e responsável por sistematizar o sistema educacional reformado, empreendeu intensos esforços para reviver o drama da Antiguidade. Em 1525, em sua academia particular, foram encenadas tragédias de Eurípedes, Sêneca e Plauto, todas com prólogos escritos pelo próprio Melanchton.

O drama escolar, que contava com amplo apoio de Lutero, era visto como uma verdadeira escola de vida e comportamento, uma fonte de enriquecimento moral, um púlpito que tanto ensinava pelos bons como pelos maus exemplos. A presença dos antigos era tão grande no meio escolar que chegou a ser criticada por Joahann Comenius (1592-1671), pedagogo e reformador do método de ensino adotado nas escolas luteranas a partir do século XVII. Comenius denunciava a

literatura clássica e sua intensa influência no mundo escolar e teológico, dizendo (in CHIAPUSSO, 1968, p.10):

As principais escolas Cristãs professam Cristo apenas pelo nome; na verdade Terêncio, Plauto, Cícero, Ovídio, Catulo, Tibulo, Venus (*sic*) e as Musas formam seus tesouros e têm a sua afeição. (...)Nossos maiores sábios, mesmo entre os teólogos, administradores da Divina Sabedoria, vestem a máscara de Cristo, mas tem o sangue e o espírito de Aristóteles e o resto do rebanho pagão.

O próprio Bach teve sua formação em uma *Lateinschule*. Ele ingressou com oito anos de idade na *Lateinschule* de Eisenach, a mesma escola onde Lutero havia estudado dois séculos antes. Ali o núcleo do aprendizado era a teologia, acompanhada pela música, gramática, história, aritmética, latim, grego, hebreu, lógica, filosofia e retórica (CHIAPUSSO, 1968, p.10).

Assim, através dos dramas escolares e do currículo escolar da *Lateinschule* luterana, podemos comprovar mais um meio de aproximação de Bach com o mundo antigo, sobretudo com as teorias da *Poética*.

Ao drama reformado opõe-se, na Alemanha meridional e particularmente na Áustria, o drama jesuíta. Este formou-se como reação ao movimento da Reforma e tinha como função propagar e difundir a fé católica. Rosenfeld (1993, p.190) explica que os temas do drama jesuíta, mais uma vez, eram tirados do Velho Testamento e da mitologia grega, texto era em latim e para poder ser compreendido pelo público de poucas letras, fazia-se uso de diversos recursos teatrais como por exemplo: riqueza no figurino; uso de orquestra; coros; maquinários, etc. O uso de tais recursos, de forte expressão plástica e musical, aproximava este gênero à ópera. Tratava-se de uma arte muito mais ligada à imagem acompanhada de música do que da palavra; arte que visava impressionar os fiéis colocando-os em estado de admiração devota. Todos os meios teatrais utilizados, bem como as personagens alegóricas representando virtudes e vícios

concorriam para mostrar a necessidade da mediação salvadora da Igreja Católica Romana junto aos fiéis. A ameaça do castigo eterno só poderia ser neutralizada pela graça propiciada pela mediação do clero aos que se arrependiam e praticavam boas obras. Os autores dos textos desse teatro eram os professores de retórica dos colégios jesuítas e as obras eram apresentadas pelos próprios estudantes.

A poesia religiosa, tanto de católicos quanto de protestantes, também assumiria um importante papel na literatura alemã no período barroco. O principal poeta católico deste período foi Friedrich Spee von Langenfeld (1591-1653), cuja poesia era inspirada pelo gênero *árcade*; do lado protestante, pode-se citar o nome de Paul Gerhardt (1607-1676), cujas poesias foram transformadas em hinos protestantes, sendo muitos de seus versos utilizados por Bach em suas cantatas.

2.3. A literatura burguesa e o drama barroco

No século XVII a dramaturgia alemã passa por vários infortúnios, sendo o principal deles a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) que devasta o país. A qualidade do espetáculo teatral decai, as companhias teatrais transformam-se em mambembes, apresentando, via de regra, espetáculos rudes e violentos, com muitos efeitos visuais e forte acento pantomímico que imitavam os modelos ingleses ou italianos. Aos poucos a aristocracia alemã passou a substituir os espetáculos teatrais pela ópera. Mas, embora o cenário teatral do período não fosse dos melhores, não faltavam dramaturgos de importância, como por exemplo, Opitz.

Martin Opitz (1597-1639), luterano e filho de pais burgueses, inicia seus estudos ainda no território alemão, no *Gymnasium* de sua cidade natal Bunzlau, na Silésia. Em 1620, quando já cursava a Universidade de Heidelberg, fugindo dos distúrbios provocados pela guerra, refugia-se na Holanda onde recebe a influência do humanismo holandês. Por volta de 1624, quando retorna ao território alemão,

Opitz surge como teórico de uma literatura orientada segundo os moldes clássicos. Apoiado nas *Poéticas* da Antiguidade e do Renascimento, procura estabelecer padrões de uma arte e língua purificadas. Foi considerado o pai da poesia alemã e uma de suas mais importantes contribuições foi, seguindo o ideal clássico, separar rigorosamente a tragédia da comédia. Realizou várias traduções e escritos, como por exemplo, o aclamado *Das Buch Von der deutschen Poeterey* (O Livro da Poesia Alemã) de 1624, no qual encontram-se sonetos caracterizados pelo bom gosto, versificação elegante e rimas puras (GARLAND, 1986, p.682).

Outro nome importante da dramaturgia do período é o de Andreas Gryphius (1616-1664), dramaturgo e grande poeta lírico que baseia sua obra já nas mudanças propostas por Opitz. Gryphius, adepto de Sêneca e do classicismo holandês, visitou a França e a Itália, tendo a oportunidade de familiarizar-se com a ópera italiana e com a *commedia dell'arte*. Embora protestante, sua visão correspondia mais à literatura católica da Contra-Reforma, cuja concepção pessimista em face dos valores terrenos encontrava certa confirmação nas devastações causadas pela Guerra do Trinta Anos. A característica das peças deste período, bem como as de Gryphius, era a exaltação heróica do mártir, cujo espírito estoico, sustentado pela fé inabalável, triunfa sobre a transitoriedade do mundo, sobre a carne flagelada, sobre a tirania e a morte (ROSENFELD, 1993, p.197). Tais características nos remetem imediatamente ao mesmo tema da Paixão.

Walther Benjamim (2004, p.55), ao discorrer sobre a origem do drama Barroco Alemão, explica que:

Tal como acontece hoje com o termo "trágico", no século XVII a palavra *Trauerspiel* (Drama Trágico) aplicava-se tanto ao drama como aos acontecimentos históricos. Até o estilo mostra como as duas coisas andavam próximas na consciência dessa época.

E continua: (...) *é reveladora a ênfase colocada nos textos tradicionais da poética, para permitir a interpretação barroca, do mesmo modo que a fidelidade a essa poética servia*

melhor as intenções do Barroco (...). (ibid., 2004, p. 51). Benjamin ainda faz importantes revelações sobre o drama trágico alemão: (...) a tese da forma renascentista do drama alemão do século XVII se apóia no aristotelismo dos teóricos (ibid., p. 52). E ainda: Os grandes dramaturgos do Barroco alemão eram luteranos (ibid., p. 145)

Benjamin acredita numa analogia entre o drama trágico e o drama religioso, e em duas passagens de seu "Origem do Drama Trágico Alemão" reforça tal afirmação dizendo (2004, p. 69) :

Do mesmo modo que os tiranos, os demônios e os Judeus se mostram no palco do teatro da Paixão, na sua crueldade e maldade abissais, incapazes de se explicarem ou de evoluir, não podendo fazer mais do que confessar os seus planos infames, assim também o drama do Barroco coloca os antagonistas sob uma luz crua, em cenas separadas nas quais a motivação não costuma ter qualquer importância.

E ainda: (...) *é preciso ter em mente o parentesco entre o drama do Barroco e os autos religiosos medievais, em especial o modo como neles se apresenta o tema da Paixão (ibid., 2004, p. 70).*"

Durante o século XVIII, graças sobretudo a mudanças governamentais e econômicas causadas pelas guerras religiosas, houve um grande crescimento do movimento protestante na Alemanha. Os antigos e importantes centros mercantis não se encontravam mais no sul, mas sim no norte e no leste alemão. Enquanto Viena, Frankfurt e outros centros comerciais tradicionais entravam em declínio, cidades como Hamburgo e Leipzig apresentavam um rápido crescimento sócio econômico. O crescimento comercial fez com que surgisse uma nova classe social, a burguesia mercantilista. Antes do século XVIII os burgueses eram um grupo pequeno e insignificante dentro da sociedade alemã, que era formada basicamente por nobres e camponeses, ainda muito ligados à terra. Entretanto, com o aumento dos negócios, a burguesia torna-se um grupo social importante, sobretudo nas

idades mercantis como Hamburgo e Leipzig. Mas, embora a nova burguesia mercantilista fosse autônoma, vivia em áreas ainda dominadas pela nobreza, cuja característica absolutista, considerava que quase todas as funções da sociedade deveriam ser de sua prerrogativa. Entretanto, embora esta aristocracia tivesse ainda poderes legais, não se sobressaía em nenhuma atividade de cunho social. Estava disposta apenas a deleitar-se com seus direitos, não se preocupando com os valores sociais e morais, além disso, mostrava particular desdém com a educação, prática essa contrária à dos séculos anteriores, onde a nobreza apresentava grande destaque em questões intelectuais. Como resultado, a nova classe burguesa assume a liderança intelectual do período (BRAGG, 1984, p. 17).

E foi este cenário de descaso intelectual o fator preponderante para uma reação dos teóricos no sentido de reavaliar e reformar a produção literária e teatral alemã.

3. Johann Christoph Gottsched¹³

Dando continuidade à reforma literária proposta por Opitz, surge na Alemanha o dramaturgo e escritor Johann Christoph Gottsched¹⁴ (1700-1766), professor da Universidade de Leipzig, ferrenho defensor dos ideais clássicos, que ao desenvolver suas teorias contribui para elevar a literatura e o teatro alemão. Sua obra literária é composta de inúmeros poemas, publicações e traduções de muitas obras teatrais clássicas, principalmente francesas.

Gottsched foi um dos principais intelectuais durante o período de Bach. Sua obra, claramente influenciada pelas Poéticas de Aristóteles e Horácio, era de cunho religioso e moralizador, possuía forte conexão com o luteranismo e continha os mesmos matizes de cores da paleta dos compositores da *Musica Poetica*, do qual Bach foi o maior representante. Através de Gottsched, então, podemos traçar mais uma maneira possível de como as *Poéticas*, sobretudo a de Aristóteles, teria influenciado na Missa de Bach.

Gottsched nasce em 1700 na cidade prussiana de Königsberg, seu pai, um clérigo luterano, foi responsável por iniciar, ainda no âmbito doméstico, sua educação que tinha forte ênfase nas línguas clássicas; desta forma o jovem Gottsched era capaz de ler em latim, grego e presumivelmente, hebreu. Com 14 anos de idade matricula-se então na prestigiada Universidade de Königsberg onde, além do curso de teologia, estuda matemática e filosofia. Embora Gottsched tenha terminado o curso de teologia, tenha pregado nas igrejas locais em diversas ocasiões e publicado, anonimamente, um livro sobre a arte de pregar, sua carreira não viria a ter um comprometimento com a teologia, mas sim com a filosofia.

Na década de 1720, entretanto, houve uma reviravolta na vida do jovem e promissor Gottsched. Os jovens estudantes da Universidade de Königsberg são

¹³ Os dados biográficos são baseados nos autores: BRAGG, M. (1984); GARLAND, M. (1986, p. 313) e MITCHELL, P.M. (1995).

¹⁴ Juditten, Königsberg (hoje Kaliningrado), 2 de fevereiro de 1700 - Leipzig, 12 de dezembro de 1766.

convocados pelo serviço militar do Reino da Prússia e Gottsched, temendo a convocatória certa, parte para a Saxônia e encontra em Leipzig, a "pequena Paris", uma das cidades mais promissoras às atividades intelectuais de toda a Alemanha. Neste período Leipzig contava com 25.000 habitantes, uma cidade de porte médio para os padrões da época, porém era dotada de intensa atividade cultural, arquitetura imponente e com alta qualidade musical, assegurada pela presença de J. S. Bach. Leipzig não era o centro do governo e nem mesmo a sede do Eleitor da Saxônia, que residia na vizinha Dresden, porém era um importante centro universitário e editorial. Por se encontrar no meio de rotas de comércio internacional, era freqüentemente visitada por estrangeiros, o que explica a existência na cidade de igrejas Reformadas, Católicas, uma igreja Huguenote francesa e uma sinagoga judaica. Todo este panorama histórico viria a influenciar a vida e a obra de Gottsched, como por exemplo, sua ideia da reforma teatral alemã, baseada na tragédia clássica francesa, nasce após um encontro com Johann e Caroline Neuber e sua companhia de teatro por ocasião de sua passagem pela cidade.

Logo após sua chegada à Leipzig, Gottsched torna-se bibliotecário e tutor dos filhos do eminente Prof. Johann Burkhard Mencke, proprietário da maior biblioteca privada da cidade e que lhe permite acesso total e irrestrito a toda sua coleção. Mencke foi ainda o responsável pela apresentação de Gottsched aos membros de um grupo de jovens burgueses intelectuais, então conhecidos como *Deutsche- übende Poetische Gesellschaft*¹⁵. Em pouco tempo, Gottsched assume a liderança do grupo e o renomeia como *Deutsche Gesellschaft*¹⁶. O grupo dedicava-se ao cultivo da língua e literatura alemã e o objetivo primário era conhecer e debater a aplicação da poética pelos seus membros. Na sequência, a sociedade literária cria um periódico com o mesmo nome no qual muitos poemas escritos pelos membros

¹⁵ Cujá tradução seria algo como, "Sociedade Alemã da Prática Poética "

¹⁶ Gottsched permanece na liderança da "Deutsche Gesellschaft" entre 1728 e 1735.

do grupo foram publicados e do qual Gottsched, além de editor, era um dos principais contribuintes.

Em seus primeiros escritos do período de Leipzig, Gottsched falava com orgulho sobre vários poetas alemães, antigos e contemporâneos, tais como Opitz, Dach, Lohenstein, Neukirche, já deixando transparecer o teor de suas futuras atividades e publicações. Com suas ideias, cria uma nova atmosfera literária e teatral na Alemanha. Dois pontos, claramente baseados nas *Poéticas*, dominavam seus escritos, a insistência na função moral do drama e a verossimilhança, pois acreditava que fala e ação deviam seguir igualmente a realidade observada. Gottsched acreditava que os poetas eram dotados de um chamamento divino que os levaria, via poesia, contribuir com melhorias sociais.

Em 1730 publicou seu *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Ensaio de uma Arte Poética Crítica para os Alemães), em que pregava uma arte poética baseada em um programa de racionalidade, ordem e clareza, tomando por ideal a Antigüidade, sobretudo Aristóteles, e interpretada conforme os critérios franceses de *Nature, raison* e *antiquité* propostos por Boileau, Corneille e Racine (BERTHOLD, 2010, p.406).

Gottsched exigia na arte a imitação estilizada da natureza, esta entendida como ordem racional. A arte literária, em particular o drama, ensinaria a verdade da vida, sendo capaz de transmitir ao espectador uma lição moral, porém sem abandonar o princípio da verossimilhança e do estilo elevado. A tragédia, tal qual a dos antigos, mostraria as desgraças dos grandes, suscitando "tristeza, terror, compaixão e admiração". Desse modo prepararia o espectador para suportar calamidades semelhantes caso lhe ocorressem. Visava reunir, definitivamente, palco e literatura, que tantas vezes seguiram por caminhos separados através da história do teatro alemão. Para tanto, era contra as companhias teatrais intinerantes, que o irritavam com histórias fantasiosas, e que com a sua tradição dos *mimos* e da improvisação, costumavam apresentar peças sem valor literário ou versões grosseiras de peças valiosas. Era a favor do estudo exato do texto com a

finalidade de alcançar assim uma dramaturgia séria e, nome desta nova forma de dramaturgia, baniu do teatro a figura jocosa e populesca do *Hans Wurst*, o arlequim alemão.

Entre 1740 e 1745 publica em seis volumes uma importante coleção de traduções de obras francesas e de peças originais, feitas por ele e outros autores, escritas segundo as regras clássicas, intitulado *Die Deutsche Schaubühne* (O Teatro Alemão), que servem de base para o desenvolvimento teatral e literário do período.

Sobre a enorme importância das teorias de Gottsched na Alemanha, Paul Mitchell, na introdução de *Johann Christoph Gottsched – Harbinger of German Classicism* (1995, p. ix), diz:

A monumental qualidade do papel de Johann Christoph Gottsched na história da Alemanha tornou-se aparente quando comparamos a situação do início e da metade do século XVIII. Antes de Gottsched não havia padrão para a poética alemã. Não havia repertório para o incipiente teatro alemão. Não havia obra de referência padrão na retórica alemã. Não havia gramática alemã que pudesse levar à criação de uma linguagem literária. Gottsched preenche todas essas lacunas e torna-se eminência em muitas áreas desde cerca de 1720 até sua morte (...)

Esperava-se, portanto, que esta personalidade influente do cenário intelectual de Leipzig se encontrasse, ou até mesmo trabalhasse em conjunto com Bach. Esta ligação realmente ocorre e pode ser observada de maneira direta e indireta. Diretamente, ocorre através da escrita de três *libretti* de cantatas profanas (DÜRR, 2000, pp. 896, 941-44, 970), sendo que, ao que se sabe, em duas delas a música foi reaproveitada por Bach em paródias de outras obras sacras. São elas:

-BWV Anh.196 (*Hochzeitskantate: Auf! Süß entzückende Gewalt*) cantata profana do ano de 1725 realizada para o casamento do conselheiro Peter Hohmann (von Hohenthal) com Christian Sibylla Mencke. A composição original desta cantata foi perdida, porém, a música do seu 3º movimento, uma ária, foi reutilizada por Bach duas vezes, na BWV 11/4 (*Himmelfahrts-Oratorium: Lobet Gott in seinen Reichen*) de 1735 e no *Agnus Dei* da Missa em Si menor (BWV 232);

-BWV 198 (*Trauer-Ode*) de 1727, cantata profana composta sob encomenda da Universidade de Leipzig como uma ode fúnebre para a princesa Eberhardine de Brandenburgo-Bayreuth, esposa de Augusto II, o Forte. Bach reutiliza a música desta cantata em duas outras ocasiões, na *Trauermusik* (BWV 244a), de 1729, cantata fúnebre para Leopold Von Anhalt-Köthen e na *Paixão Segundo São Marcos* (BWV 247) de 1731;

-BWV Anh.13 (*Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!*) de 1738, cantata profana em homenagem à visita de Augusto III e Maria Josefa e ao casamento de sua filha Princesa Maria Amalia com Carlos IV da Sicília. De acordo com os estudos do musicólogo Klaus Häfner (1987, p.530), o quinto movimento desta cantata seria parodiado no *Benedictus* da Missa em Si menor.

Indiretamente, os ideais literários de Gottsched podem ser notados nos textos, também alinhados aos preceitos poéticos, de sua amiga poetisa Mariane von Ziegler, primeira e única mulher a tomar parte na *Deutsche Gesellschaft*, que foi libretista de Bach no seu ciclo de cantatas do ano de 1725¹⁷.

¹⁷ BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 e 176.

Tabela 1. Texto original de Gottsched na
BWV Anh.196 e nas paródias

BWV Anh. 196/3 (Texto: Gottsched) Ária <i>Entfernet euch, ihr kalten Hertzen, Entfernet euch, ich bin euch feind. Wer nicht der Liebe Platz will geben, Der flieht sein Glück, der haßt das Leben Und ist der ärgesten Thorheit Freund; Ihr wehlt euch selber nichts als Schmertzen; Entfernet euch, ihr kalten Hertzen, Entfernet euch, ich bin euch feind.</i> (Afastai-vos, frios de coração, Afastai-vos, pois sou vosso inimigo. Aquele que ao amor não quer dar lugar, perde sua felicidade e odeia a vida e é amigo do ódio ruidoso; Vós escolheis a vós mesmos nada mais que a dor; afastai-vos, frios de coração, afastai-vos, pois sou vosso inimigo.)	BWV 11/ 4 (Texto: Autor desconhecido) Ária (Alto) <i>Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben, Ach, fliehe nicht so bald von mir! Dein Abschied und dein frühes Scheiden Bringt mir das allergrößte Leiden Ach ja, so bleibe doch noch hier; Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben.</i> (Oh, permaneça minha vida querida, Oh, não me abandones tão rapidamente! Tua despedida e separação precoce Me traz o maior dos sofrimentos Oh sim, fique ainda um pouco aqui; Senão somente a dor ficará comigo.)	BWV 232/ <i>Agnus Dei</i> Ária (Alto) <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, (...)</i> (Cordeiro de Deus, que tira os pecados do Mundo, tende piedade. Cordeiro de Deus, que tira os pecados do Mundo, tende piedade, Cordeiro de Deus, que tira os pecados do Mundo, (...))
---	---	--

Tabela 2. Texto original de Gottsched na
BWV Anh.13 e no Benedictus da Missa em Si menor

BWV Anh. 13/5 <i>Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden! / Sanfte Stille! Süsse Fülle!</i> (Texto: Gottsched) Ária <i>Sanfte Stille! Süsse Fülle! Die der Friede, Künsten schenkt, Welch ein Glücke! Wenn ein Held die Gnadenblicke, Auch auf Wissenschaften lenkt.</i>	BWV 232/ <i>Benedictus</i> Ária (Tenor) <i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i> (Bendito O que vem em nome do Senhor)
---	--

Se levarmos em consideração que Bach, ao compor suas obras, seguia à risca os preceitos luteranos em que a música é serva do texto, podemos concluir que, mesmo que algumas composições originais realizadas com os *libretti* de Gottsched tenham sido perdidas, todos os afetos originais apresentados em seus textos foram mantidos nas novas composições das paródias, podendo estas serem então consideradas tropos de afetos. No caso específico do texto da BWV Anh.196, cuja música foi reutilizada por Bach no *Agnus Dei*¹⁸ da Missa em Si menor, o afeto predominante do texto é o da dor e pode ser identificado através da palavra *Schmerz* que aparece tanto na cantata original, quanto em sua primeira paródia (BWV 11/4). Ainda a respeito do afeto da dor (*Schmerz*) utilizado no *Agnus Dei* da Missa, podemos observar que Bach o utiliza como um elemento de ligação com o mesmo afeto anteriormente demonstrado no *Qui tollis*, este por sua vez é um movimento parodiado de BWV 46/1, *Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sie wie mein Schmerz, der mich treffen hat* (Atendei e vede se há dor igual a minha dor, que veio sobre mim) que apresenta a palavra dor (*Schmerz*) já em seu título.

¹⁸ Lembrando que o *Agnus Dei*, é uma súplica sucinta em forma de cântico que acompanha a fração do pão durante a Eucaristia.

Assim, através destes textos de Gottsched, que estão em pleno alinhamento com os preceitos poéticos dos antigos, podemos observar, ainda uma vez mais, a influência das *Poéticas* na obra de Bach.

Desta forma, podemos concluir que na Missa em Si menor de Bach encontra-se a síntese da trajetória das *Poéticas* pela Alemanha, pois, além da própria dramaturgia encontrada na forma da missa católica, nela estão contidos: os textos dos antigos que chegam até Bach através do próprio desenvolvimento da literatura e teatro alemão; todos os preceitos teológicos, retóricos e pedagógicos luteranos que também se espelharam nos antigos, assim como os hinos luteranos inspirados nos antigos *lied* baseados nos moldes da poética francesa; e finalmente as novas teorias do teatro e literatura de molde francês e embasamento clássico adotadas por Gottsched.

CAPÍTULO III

OS MISTÉRIOS E AS FORMAS LITÚRGICAS

Estabelecer relações entre a tragédia grega, normatizada por Aristóteles em sua *Poética*, e a Missa Católica, especificamente a Missa em Si menor, composta por J.S. Bach, é o intuito deste capítulo. Pretende-se apresentar a missa cantada como uma manifestação cultural trágica, derivada dos Mistérios helênicos, que permeou a história desde as primeiras missas gregorianas até hoje, escolhendo-se a Missa em Si menor de J.S. Bach como um caso de estudo, de modo a avaliar a presença de determinados preceitos na sua organização e composição.

Para a averiguação de uma possível analogia entre a missa e a tragédia, faz-se necessária uma investigação que envolva a definição, as diferenças e funções das partes da estrutura litúrgica romana e luterana, traçando paralelos com a origem da Tragédia Grega, as formas litúrgicas que a precederam, os cultos onde eram realizadas, seus participantes, seu formato e utilização.

1. A Mística Pagã - Os Mistérios Helênicos como formas pré-Trágicas

A morte é a inexorável condição humana a qual todos, desde os primórdios, tememos. Na busca de subvertê-la, ou ao menos dar-lhe um sentido, fez com que os homens criassem os ritos. Os ritos, cujo mote era o culto ao sobrenatural, às forças da natureza, ao desconhecido e às divindades, elementos estes responsáveis pela vida e a morte, sempre existiram desde os primórdios da humanidade, pois, o homem sempre acreditou que poderia controlar seu destino e alterar sua condição de vida através deles. Ao longo de seu desenvolvimento, os ritos se tornam uma atividade coletiva que deveria atender a toda tribo, deixando assim de ser o clamor de um único homem para tornar-se um culto comunitário. Assim, através da

crença de que o ser humano pudesse se comunicar com as divindades ou receber delas sinais, surgiu a mística¹. Segundo Mora (2000, p.1976), a definição mais geral que se pode dar da mística é: *atividade espiritual que aspira a efetuar a união da alma com a divindade por diversos meios (ascetismo, devoção, amor, contemplação)*. De acordo com os neoplatônicos, a mística é a atividade que produz o contato da alma individual com o princípio divino. Esse contato suscita uma iluminação interior dessa alma, que faz conhecer a essência e a existência, isto, é, o ser, da realidade divina. No ato místico, a alma participa da divindade, estabelecendo-se com ela uma "unidade de vida".

Desta forma, os cultos, cuja função era a de introduzir o indivíduo aos conhecimentos de uma verdade oculta, tornam-se cada vez mais complexos, passando a contar com a utilização de música, danças, pinturas e artefatos artísticos, como elementos de representações simbólicas e místicas. De acordo com John Gassner (1974, p.6), podemos acreditar que é através desses cultos e de seus elementos que tem início a dramaturgia primitiva. Para a coordenação e condução dos cultos surge a figura do sacerdote. Ainda segundo Gassner, o sacerdote pode ser considerado o primeiro dramaturgo cuja responsabilidade era, através da organização de seus atos, transmitir ensinamentos, conteúdos e orações; sob sua liderança a natureza não seria dominada apenas para um único indivíduo, mas para toda a tribo. Assim, os cultos dramáticos que servissem a esse propósito poderiam ser vistos como um primitivo ato de comunhão.

Na antiguidade surgiram os Mistérios, cultos que tinham a função de introduzir e revelar as verdades ocultas, cultos de caráter mistagógico, portanto. No uso religioso, o termo "mistério" se aplica nas religiões "mistéricas", gregas, orientais ou egípcias, onde ocorre a celebração, por meio de cultos, de um acontecimento salvador divino, celebração pela qual os iniciados entram em

¹ Dietmar Mieth (*in* EICHER, 1993, p.564), explica que etimologicamente a palavra mística provém do grego *myô*, que significa o procedimento de fechar os olhos e os lábios e olhar para o interior, derivando assim o tipo de mística do mergulho no divino.

comunhão com fatos passados, mais ou menos históricos ou míticos, mas que se crê que transmitem a salvação.

Os Mistérios pagãos eram formas religiosas de caráter soteriológico, ou seja, de salvação do homem. As formas mais antigas se referiam, em seus ritos, às forças geradoras da natureza, especialmente à primavera. As mais recentes tinham ritos que significavam uma transferência das forças da natureza para a pessoa iniciada. Pesenti (*in* BORRIELO, 2003, p.702), relata que em geral a cerimônia mistagógica dos Mistérios comportava, além dos atores principais, os sacerdotes, os iniciados e a divindade, a lavagem do corpo e a persuasão de que o iniciado entrava em grupo religioso particular, diferente daquele no qual vivera até então. Exigia o esoterismo, isto é, a atitude doutrinária e segundo a qual certos conhecimentos não podem ser vulgarizados ou revelados a estranhos, a doutrinação e o ritualismo, que levariam o iniciado à união com a divindade à qual se oferecia o culto. Assim, conseguia-se a salvação, que via de regra, era alcançada pelos "fiéis" através de um processo catártico, análogo ao das Tragédias e dos ritos cristãos. Desta forma podemos observar a grande semelhança existente entre os mistérios pagãos e os Mistérios Cristãos que se seguiriam, o que nos leva a acreditar que se trata de formas derivadas. Maria Rosaria Del Genio (*in* BORRIELO, 2003, p.707) corrobora esta informação quando afirma que *o Ocidente tirou sua experiência mística principalmente do mundo grego.*

Dentre os vários cultos pagãos relevantes, podemos destacar os Mistérios Órficos e os Mistérios de Elêusis.

Os Mistérios Órficos eram ritos que tinham como base o mito de Dionísio, cuja trama, envolta no tema "morte e ressurreição", muito se assemelha ao do próprio Cristo. Dionísio, tornou-se, a partir do século VI a.C., um deus essencialmente da videira, do vinho, do delírio místico e do teatro. Seu mito é complexo, pois é formado de elementos díspares, provindos de locais diversos. Sua história apresenta-se como uma soma de episódios mal alinhavados em torno de

um núcleo central. Atribui-se ao poeta Orfeu (século VI a.C.) a fixação dos pontos essenciais dessa mitologia e doutrina através dos chamados "hinos órficos".

O mito narra que o primeiro Dionísio, também chamado de Zagreu, é fruto da união entre Zeus e Perséfone. Zagreu, a mando de Hera, foi destruído, cozido e devorado pelos Titãs, tendo se salvado apenas seu coração, que foi dado por Zeus a Atenas. Zeus, em represália, com seus raios destrói os Titãs. Então, das cinzas dos Titãs surgem os homens, cuja essência ambígua abriga dentro de si o mal, proveniente dos Titãs e o bem de Dionísio. Dionísio, entretanto, não morre, pois, por ser um deus, consegue renascer a partir de seu próprio coração. Essa ressurreição é fundamental na doutrina órfica e seus ritos, pois, por um lado levou à crença na transmigração, por outro, à abstinência da carne.

Podemos fazer aqui uma importante analogia entre os mistérios pagãos e cristãos. Segundo o mito pagão, Dionísio, filho de Zeus, deus supremo, precisou morrer e ter sua carne e sangue ingeridos para que nascessem os homens. Uma analogia possível pode ser observada na seguinte passagem bíblica de João (6:53-54), que diz: *Na verdade, na verdade vos digo que, se não comerdes a carne do Filho do homem, e não beberdes o seu sangue, não tereis vida em vós mesmos. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna, e eu o ressuscitarei no último dia.*

Uma segunda versão acerca da morte e ressurreição de Dionísio narra que Deméter salvou-lhe o coração quando ainda palpitava. O coração foi dado por Zeus à mortal Sêmele, filha de Cadmo e Harmonia, que o ingere² e engravida do segundo Dionísio. Porém, enganada por Hera, Sêmele pede que Zeus se mostrasse a ela na sua forma real. Sem poder recusar, Zeus aparece em uma carruagem de raios e trovões e Sêmele morre, pois seus olhos mortais não suportam a luz divina. A morte de Sêmele antes do parto força Zeus a tomar o bebê prematuro e costurá-lo em sua coxa, criando-o como um segundo ventre, até que estivesse pronto para renascer. Entretanto, depois das contínuas perseguições de Hera, Zeus, temendo

² O mito possui muitas variantes, sobretudo no que concerne à ingestão do coração de Dionísio. Algumas fontes relatam que Zeus o teria ingerido e depois engravidado Sêmele, outras que Sêmele teria ingerido o coração dado por Zeus (BRANDÃO, 2000, p.288).

outro ataque, transforma o filho em *bode* e o envia para o monte Nisa, onde passa a ser criado pelas Ninfas e Sátiros que lá habitavam (BRANDÃO, 2000, p.288).

Segundo Mora (2000, p.2166), o orfismo, doutrina propagada pelos adeptos dos Mistérios Órficos e de seus ritos, aparece como uma das religiões de mistérios que oscila entre o mágico-religioso e o filosófico. É preciso lembrar também que foram os aspectos místicos os responsáveis pela criação das Dionisiacas, festivais feitos em homenagem ao deus Dionísio, onde foram encenadas as primeiras Tragédias.

Graças ao seu grande caráter dramático, outro antigo culto Grego pode ser considerado uma forma teatral pré tragédia. Estruturado ainda antes de Ésquilo, esse culto serviu, muito provavelmente, como modelo para a Tragédia que se seguiria. Tratava-se de uma forma de "teatro religioso", um drama rústico, ou, mais precisamente, uma ação mística e litúrgica, que tinha uma base religiosa também de caráter salvífico, conhecidas como os Mistérios de Elêusis. O objetivo do culto era que o iniciado obtivesse uma relação de familiaridade com a grande deusa Deméter e com sua filha Perséfone, soberana do mundo dos mortos, ambas deusas dos cereais e da agricultura, como garantia de bem-estar na vida presente e na futura.

Junio Brandão (2000, p. 134) relata que os Mistérios de Elêusis, ocorriam na localidade do mesmo nome, distante cerca de vinte quilômetros da cidade de Atenas. Eram de caráter democrático, podendo deles participar mesmo escravos, mulheres e jovens. No entanto, para que se pudesse compreender e repetir as fórmulas secretas, era necessário que o aspirante à Iniciado tivesse o domínio da língua grega. Graças ao valor ritualístico que se atribuía à palavra, apenas os "deficientes de linguagem", ou seja os que por qualquer motivo não conseguissem pronunciar corretamente as fórmulas rituais, eram vetados. O candidato não poderia ainda ter cometido crimes de assassinato, nem atos sacrílegos.

Os Mistérios eram realizados sob a liderança dos sacerdotes de maior grau hierárquico, responsáveis pelas explicações dadas sobre os mistérios e pela outorga

do grau de iniciático aos candidatos. As cerimônias, de grande caráter dramático, ocorriam em salas gigantescas, verdadeiros teatros, com arquibancadas dispostas em semicírculos para cerca de três mil espectadores. Pela maneira como eram realizadas, eram concebidas pelos gregos tanto como uma ação religiosa, quanto também como espetáculo, ou seja, como um verdadeiro teatro religioso. O jovem deus Iaco, nome místico de Dionísio, cuja estátua encabeçava a alegre e barulhenta procissão dos Iniciados, se fazia presente, sendo um importante elo entre as formas teatrais "litúrgicas" e as tragédias que as sucederam. As cerimônias ocorriam na primavera, nos arredores de Atenas, onde os candidatos eram iniciados nos "pequenos mistérios" e mais tarde, no outono, na cidade de Elêusis, nos "grandes mistérios". Tal como no culto Eucarístico Católico, onde há a prescrição do jejum e abstinência para que o fiel possa receber a Comunhão, uma longa preparação com jejuns e abstinência sexual se fazia necessário para que os iniciados obtivessem a purificação final. Havia três graus de iniciação: purificação; consagração e contemplação. As cerimônias de iniciação aos mistérios compreendiam em três partes: procissões e dramas sagrados; fórmulas e ensinamentos secretos; iniciação à contemplação mística e apresentação de objetos sagrados.

As cerimônias eram feitas em honra a deusa agrícola Deméter (Ceres para os romanos), deusa dos cereais, da colheita e do elemento terra e narra o mito de sua filha Perséfone (Proserpina), raptada por Hades (Plutão), rei do Mundo Inferior, quando colhia flores com suas amigas, as Oceânidas, no vale de Nisa. Deméter, ao tomar conhecimento do rapto, torna-se muito amargurada e deixa de cuidar das plantações dos homens aos quais havia ensinado a agricultura. Os homens passam a morrer de fome, até que Zeus (Júpiter), que havia permitido a seu irmão Hades raptar Perséfone, resolve reparar o mal cometido, permitindo então que Perséfone retorne a cada seis meses à Terra para visitar sua mãe.

Os Mistérios encerravam um tríplice segredo, cada qual apresentado, como em atos, em encenação dramática assim divididos:

- a descida de Perséfone ao mundo inferior após o seqüestro - episódio que narrava a "paixão de Deméter" em busca da filha raptada;
- o retorno de Perséfone à terra - episódio que narrava permissão da volta de Perséfone, ocasião onde tudo floresce e volta a ter vida;
- retorno de Perséfone ao mundo inferior - episódio que narrava a descida (*catábase*) de Perséfone, fazendo com que tudo sobre a terra se torne novamente seco e sem vida.

Fechando os Mistérios, o auge da experiência mística ocorria: o hierofante, sacerdote que comandava a cerimônia, iluminado pela luz de milhares de archotes, apresentava à multidão, extasiada e em profundo silêncio, uma *espiga de trigo*. Brandão (*ibid*, p.139) acredita ser a espiga de trigo o símbolo da grande mensagem eleusínia, símbolo que se fundamenta na ligação entre o seio materno e as entranhas profundas da Terra-Mãe.

No enredo da trama dos Mistérios, é visível a utilização de metáforas e alegorias como instrumentos pedagógicos. Simbolicamente os Mistérios celebravam o retorno da vida após a morte, sendo essa simbologia demonstrada através da metáfora dos grãos de trigo, que devem morrer para gerar nova vida, renascendo das profundezas.

O lançar de sementes à terra e o brotar de novas colheitas, são entendidos alegoricamente como a disseminação da fé e o nascer de novos fiéis, simbologia que seria fartamente utilizada no Cristianismo, como pode ser visto em Marcos (4,14): *O que semeia, semeia a palavra*.

Os Mistérios podem ainda serem vistos como a representação simbólica da história da alma, de sua descida ao mundo das trevas e da graça do perdão divino, que permite sua reascensão.

O tema do retorno da vida após a morte será também uma constante nas religiões Cristãs e a alegoria do grão de trigo pode ser já encontrada nas palavras do próprio Cristo, como exemplo descrito no Evangelho de João (12,24): *em verdade, em verdade, vos digo que se o grão de trigo que cai na terra não morrer, fica infecundo; mas*

se morrer, produz muito fruto, em Marcos (4, 26-28): E dizia: O reino de Deus é assim como se um homem lançasse semente à terra. E dormisse, e se levantasse de noite ou de dia, e a semente brotasse e crescesse, não sabendo ele como. Porque a terra por si mesma frutifica, primeiro a erva, depois a espiga, por último o grão cheio na espiga, ou do apóstolo Paulo (1Cor 15,36): Louco, o que tu semeias não toma vida, se primeiro não morre. E, quando tu semeias, não semeias o corpo [da planta] que há de nascer, mas um simples grão, como por exemplo de trigo ou de qualquer coisa.

Assim, verifica-se que os Mistérios helênicos, formas que antecederam as tragédias, apresentam uma série de analogias que também são encontradas nos Mistérios Cristãos. Isso nos leva a acreditar que são formas derivadas, ambas acompanhadas de estrutural teor dramático, e o fato *do universo espiritual da religião estar plenamente presente nos ritos, nos mitos, nas representações figuradas do divino* (VERNANT, 2002, p.8), reforça nossa teoria de analogia entre elas, corroborada por G. Gasparro:

Confirmam-se assim a eficácia e a incidência, no longo e complexo percurso da "mística" greco-helenística, da linguagem e das estruturas fundamentais da experiência religiosa que, desde época arcaica, os gregos realizaram naqueles complexos mítico-rituais particulares que são os *mysteria*. Naturalmente essa experiência tem caracteres e conteúdos específicos, diferentes das muitas expressões que marcam aquele percurso, mas não é sem relevância história que ela tenha podido fornecer os instrumentos semânticos e algumas formas expressivas característicos, transvasados depois e, em diferentes medidas, transformados dentro da nova e especialíssima tradição mística cristã. (GASPARRO, *in* BORRIELO, 2003, p.723)

2. A Mística Cristã - Os Mistérios Cristãos e a Missa Latina

A necessidade mística, com a sua compilação de ritos, cultos e mistérios, como vimos, é uma constante no desenvolvimento humano pois, assim como relata Levasti³ (*in* DEL GENIO, 2003, p.706) *pensar ou criar misticamente é necessidade insuprimível da vida como o pensar filosófico ou o criar poético.*

A mística como conceito religioso pode ser encontrada em muitas religiões e refere-se ao fenômeno no qual se articulam necessidades religiosas.

Historicamente, relata D. Mieth (*in* EICHER, 1993, p.565), houve uma associação lingüística e uma conexão objetiva da palavra mística com os cultos místéricos, fato explicado pelo fato do termo *myéô* significar "iniciar-se nos mistérios" e *mystês* era a denominação dada ao iniciado nos mistérios. Desta forma, estabeleceu-se uma conexão com a compreensão do termo *mystérion* como mistério ou sinal do mistério.

Mais tarde, quando nele é inserido uma mística da fé, o termo passa a ser adotado na teologia cristã, sendo entendido tanto como "sacramento", quanto para designar as verdades reveladas incompreensíveis para a razão natural, como por exemplo, o Mistério da criação do mundo por Deus ou o Mistério da Trindade. Conseqüentemente, como a história da Igreja se desenvolve e se realiza na união mística com Deus, todo discurso histórico sobre a mística deve passar por esse aspecto. Abbagnano (1982, p.642), corrobora esta informação ao relatar que o termo *mistério*, que começa a ser usado pelos escritores herméticos da antiguidade, significa uma verdade revelada por Deus que deve ser mantida secreta. Depois, no uso cristão, a palavra passou a indicar algo de incompreensível ou de significado obscuro ou escondido, sendo adotada como sinônimo de sacramento ou de verdade de fé indemonstrável e incompreensível, como por exemplo os Mistérios da Trindade, da Encarnação e os Eucarísticos.

³ LEVASTI, A. et al. **Introduzione a Mistici del Duocento e del Trecento.** Milão, 1935, *in* DEL GENIO, 2003, p.706

A teologia Mística Cristã tem início com os textos do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que pertencem à segunda metade do século V e se inspiram no neoplatônico Proclo. O Areopagita afirma que o centro de todos os fenômenos ordinários e extraordinários é a visão extática, ou seja, o homem é arrebatado acima de si e "percebe" que com ele está presente mais do que ele próprio. No Pseudo-Dionísio esta visão extática tem, segundo a tradição predominante, um centro: o Cristo encarnado. Portanto, a história da Mística Cristã é a história teológica da Encarnação, sendo o Crucificado (Mística da Paixão) e o Ressuscitado (Mística da Luz) parte dela.

Neste viés, mística, segundo Abbagnano (1982, p.642), é toda a doutrina que admita uma comunicação direta entre o homem e Deus. A mística existe para que esta comunicação ocorra, pois refere-se à impossibilidade de alcançar Deus ou de realizar uma comunicação qualquer com ele através dos procedimentos ordinários do saber humano. Por outro lado, refere-se também sobre uma relação originária, íntima e privada entre o homem e Deus; em virtude desta relação o homem pode retornar a Deus e unir-se finalmente com ele em um ato supremo. A procura mística consiste essencialmente em definir os graus progressivos da ascensão do homem a Deus, em ilustrar com metáforas o estado de êxtase e em procurar promover tal ascensão com discursos edificantes convenientes. Os graus de ascensão mística são habitualmente três: o pensamento (*cogitatio*) que tem por objeto as imagens provenientes do exterior e está dirigido a considerar o *vestígio* de Deus nas coisas; a meditação (*meditatio*) que é o recolhimento da alma em si própria e que tem por objeto a própria *imagem* de Deus e a contemplação (*contemplatio*) que se dirige ao próprio Deus.

No cristianismo, Jesus mesmo introduziu os discípulos nos Mistérios do reino de Deus com símbolos e parábolas ricas de segredos. Ele era ao mesmo tempo mistério e mistagogo de seus seguidores, como podemos observar nas palavras de Mateus (11, 25-27): *Naquele tempo, Jesus pôs-se a dizer: "Eu te louvo, ó Pai, Senhor do céu e da terra, porque escondeste estas coisas aos sábios e entendidos e as*

revelaste aos pequeninos. Sim, Pai, porque assim foi do teu agrado. Tudo me foi entregue por meu Pai, e ninguém conhece o Filho, senão o Pai, e ninguém conhece o Pai, senão o Filho e aquele a quem o Filho o quiser revelar.

A revelação do Mistério Cristão foi feita de maneira mistagógica aos discípulos como visto no Evangelho de Marcos (4,11): *E ele disse-lhes: A vós vos é dado saber os mistérios do reino de Deus, mas aos que estão de fora todas estas coisas se dizem por parábolas*, aos demais essa revelação era feita de maneira enigmática.

Pesenti (*in* BORRIELO, 2003, p.703), afirma que os Padres da Igreja foram os iniciadores sábios nos Mistérios Cristãos, os quais nos três primeiros séculos, foram mantidos secretos, para que o paganismo não profanasse os ritos e símbolos que os exprimiam.

Dentre os Mistérios Cristãos destaca-se o Mistério Pascal, que narra a morte e a ressurreição do Cristo, bem como todo o seu sofrimento em nome da salvação dos homens. José Aldazábal (acessado em 2009), afirma que o termo Mistério Pascal refere-se à celebração cúltica, mas sobretudo ao acontecimento salvífico por excelência, da morte e ressurreição de Cristo que ocorre, visível e sacramentalmente, no rito litúrgico cristão.

Sobre o Mistério Pascal, M. Augè (*in* BORRIELO, 2003, pp.704-705) parte da premissa que:

A experiência mística em sua essência, é a experiência interior e pessoal, dinâmica e transformadora do mistério [pascal]. Isso significa que o cristão pode chegar ao pleno amadurecimento humano e espiritual somente se viver o mistério da morte e ressurreição do Cristo. Pode-se afirmar, por isso, que esse mistério é o núcleo do qual se desenvolve toda a experiência da vida cristã. Mediante o mistério de sua morte e ressurreição, Cristo comunica ao mundo sua vida divina, a fim de que os homens, mortos para o pecado e configurados a ele, *não vivam mais para si, mas para aquele que morreu e ressuscitou por eles* (2Cor 5,15). (...) O mistério não é, portanto, acontecimento do passado, do qual se pudesse, no máximo, tomar conhecimento, mas dinamismo no qual estão envolvidos os investidos dele.

O Mistério Pascal é o centro da liturgia e da vida cristã. M. Augé (*ibid.*, p.705), relata que a história da salvação do homem, concretizada no Mistério de Cristo, tem seu cumprimento, sua realização e seu centro na Páscoa, não só como momento histórico, mas também como acontecimento ritual-memorial daquele acontecimento histórico. A reflexão dos Padres e os textos da liturgia retomam essa doutrina. Assim, por exemplo no *Missal Romano*, a expressão "Mistério (leia-se, sacramento) Pascal" indica tanto a *economia salvífica consumada na morte-ressurreição de Cristo, quanto a celebração anual da Páscoa e os sacramentos do batismo e da eucaristia centro de toda a liturgia cristã, mediante os quais essa economia se atualiza na Igreja*. Eixo e centro de todo o plano criador e salvífico do Pai é o Cristo morto e ressuscitado. Falar, pois, do Mistério Pascal equivale a falar do Mistério de Cristo como cumprimento do desígnio divino de salvação do homem.

Desta forma podemos observar que a experiência mística permeou a humanidade desde os seus primórdios, sendo elemento imprescindível para a estruturação das diversas formas religiosas. A experiência mística mostrou ao homem a possibilidade da sua salvação alcançada através da sua aproximação com o Sagrado. O Concílio Vaticano II, através de uma de suas Constituições, o *Gaudium et Spes* (acessado em 2012), ensina que *a razão mais sublime da dignidade do homem consiste na sua vocação à união com Deus. É desde o começo da sua existência que o homem é convidado a dialogar com Deus (GS19)*. Portanto, podemos concluir que a aspiração mística, assim como a imitação, é congênere ao ser humano.

2.1. A Missa

A Missa é o culto mistérico por excelência da Igreja Católica. Segundo José Aldazábal (acessado em 2009), o termo Missa deriva do latim *mittere* (enviar, despedir), entretanto, com o tempo a palavra "missa" transformou-se no nome dado à celebração que, nos primeiros tempos, era chamada de "Partilha do Pão" e

"Ceia do Senhor", sendo depois chamada de "Eucaristia". O termo provavelmente originou-se na despedida dos catecúmenos, pois, pelo menos desde o século IV diz-se que, depois das leituras e homilia, antes da "oração dos fiéis", se fazia a *missa catecumenorum*, a despedida dos catecúmenos⁴. O termo também era utilizado na despedida final dos fiéis (*Ite, missa est*). A partir do século IV, pouco a pouco passou a chamar-se de missa, não à despedida, mas a tudo o que a precedia. A partir do século VI, a celebração católica de consagração da hóstia generaliza-se sob a denominação de missa.

De acordo com o *Missal Romano Quotidiano*, obra que normatiza o rito católico a Missa é:

(...) o ato central máximo do culto católico. A Missa é o mesmo Sacrifício da Cruz que se renova a cada vez nos altares por ministério do sacerdote. O mesmo Cristo que se imolou no alto do Calvário continua a fazê-lo na Missa; no sacrifício cruento do Calvário e na sua renovação, qual é o Sacrifício incruento da Missa, a Vítima e Oferente é sempre um só, o próprio Cristo. Sob o disfarce do pão e do vinho consagrados pela palavra ministerial do sacerdote, ministro secundário, é o próprio Jesus Cristo, sacerdote por excelência, quem realmente se oferece ao Pai Eterno, porém de modo invisível, incruento, imortal e aplicativo. De fato, ocultando-se debaixo das espécies eucarísticas, Cristo se imola misticamente, sem derramamento de sangue, porque, ressuscitado para nunca mais morrer, ele aplica na Missa os merecimentos infinitos que conquistou na Cruz. A finalidade primária da Missa, chamada de latrêutico ou de adoração, consiste no oferecimento de Cristo, o Deus-Humanado, em nome de todas as criaturas, para adorar a Deus, isto é, para reconhecer-lhe a suprema e absoluta soberania do Criador e Mantenedor do universo visível e invisível. A segunda

⁴ Na Igreja primitiva, os catecúmenos eram os candidatos que recebiam instruções preliminares em doutrina cristã para serem admitidos, após o batismo, entre os fiéis. Suas cerimônias e ritos muito se assemelhavam aos ritos iniciáticos pagãos, uma vez que eram realizados em comunidade, com rituais simbólicos, tais como exorcismos e revelações. O processo de iniciação também era realizado em etapas, e no final, depois do batismo, o iniciado tornava-se um "iluminado" (ALDAZÁBAL, acessado em 2009).

finalidade, chamada eucarística ou de ação de graças, é consequência da adoração: Cristo imola-se ao Pai para agradecer-lhe os imensos benefícios que sem cessar concede a todas as criaturas. Essas duas finalidades, latrêutico e eucarístico, têm especialmente em mira a glória de Deus. Por outras duas finalidades ainda, a paz e a salvação dos homens, Cristo se oferece na Missa: tais finalidades são chamadas de propiciatória ou de satisfação e de impetratório ou de súplica. O eterno Sacerdote-Vítima imola-se a cada vez nos altares para satisfazer a justiça do Pai ofendida pelos pecados da humanidade e para suplicar, com gemidos inenarráveis e com a voz onipotente de seu sangue Redentor, em prol dos pecadores. Cristo obtém infalivelmente o que pede: e porque a adoração e ação de graças independe dos ministros secundários, ou seja, os ministrantes, ou ainda dos fiéis, as duas primeiras finalidades da Missa atingem sempre e plenamente seu objetivo. Também a satisfação e a súplica oferecidas pelo Cristo ao Pai tendem a obter necessariamente tudo. O valor da Missa é, portanto, infalível e infinito pois trata-se da oração do próprio Filho de Deus feito Homem.

A própria definição de Missa apresentada no *Missal Romano* deixa clara a dramaticidade e misticidade nela contidas. Na estrutura da Missa, assim como nos antigos ritos mistéricos pagãos, a cerimônia cúlrica prevê uma série de elementos e ações simbólicas, e a música assume um importante papel mistagógico, pois através dela estas ações serão representadas e as verdades reveladas. Portanto, podemos concluir que a música encontrada na Missa, por seu conteúdo místico e dramático, é uma derivação, ou ainda, fruto de desenvolvimento dos elementos ritualísticos pagãos que, por sua vez, originaram as tragédias.

O ritual da Missa consolidou-se fundamentalmente em textos de orações, em parte fixos e parte variáveis, em orações lidas, em conjunto de cantos que variam de acordo com o dia em que o ofício é celebrado, denominado Próprio da Missa e de cantos fixos, denominados Ordinário da Missa.

Pela divisão das partes da Missa podemos observar seu caráter mistagógico e soteriológico, funções típicas também do ritos pagão. Explica o *Missal Romano* que a Missa divide-se em três partes: didática ou instrutiva, sacrificial e satisfatória.

A primeira parte, didática ou instrutiva, apresenta os ensinamentos de Cristo mediante a leitura do Evangelho e da Epístola. É nesta parte que recita-se o *Credo*, um resumo das verdades reveladas por Deus e nas quais se faz uma profissão de fé.

Na segunda parte da Missa, a sacrificial, ocorre a essência do Sacrifício: a Consagração. Na Consagração o pão e o vinho são convertidos, pela força do Espírito, no Corpo e Sangue de Cristo. O sacerdote em nome e na pessoa de Cristo repete as palavras que ele pronunciou na última Ceia ao partilhar o pão e o vinho:

Tomai, comei; isto é o meu corpo que é partido por vós; fazei isto em memória de mim. (...) Este cálice é o novo testamento no meu sangue; fazei isto, todas as vezes que beberdes, em memória de mim. Porque todas as vezes que comerdes este pão e beberdes este cálice anunciareis a morte do Senhor, até que venha. (1 Coríntios 11:24-26)

A terceira parte, a satisfatória, a Comunhão, é o complemento necessário do Santo Sacrifício que ocorre quando Cristo se dá totalmente às almas para fazê-las viver de sua própria vida divina. Do ponto de vista eucarístico, a Comunhão designa a participação dos fiéis no Corpo e Sangue de Cristo. Este é o momento culminante da celebração da Eucaristia.

Na Comunhão, Cristo entrega-se totalmente a cada comungante e lhe aumenta a vida espiritual: opera-se então no fiel a maravilha que o Santo Sacrifício tende a realizar: a transformação do cristão em Cristo. Embora sempre inferiores⁵ e infinitivamente distintos do Cristo, Deus-Homem, aos poucos os fiéis vão identificando-se sobrenaturalmente com ele: as almas tornam-se cada vez mais íntimas com o Pai e os corpos recebem o princípio da ressurreição e da imortalidade. Pela Comunhão, o fiel participa da mesma vida eterna que vivem as

⁵ Ao retratar os fiéis sempre como inferiores ao Cristo, notamos mais uma semelhança com a tragédia que por definição de Aristóteles deve sempre retratar homens melhores do que nós.

três divinas Pessoas. Assim, pelo Mistério Eucarístico, vive no cristão o Mistério da Santíssima Trindade.

O *Missal* orienta como se deve proceder durante o rito da Comunhão: depois da preparação, por meio do Pai-Nosso, do gesto da Paz e da Fração do Pão, deve haver uma oração ou silêncio preparatório por parte do celebrante e da comunidade; a seguir, enquanto são entoados cânticos, que unem a todos os fiéis e devem fazê-los compreender o mistério que celebram, inicia-se uma procissão dos fiéis em direção ao altar; o celebrante realiza o convite oficial para a aproximação da mesa do Senhor dizendo: *Eis o Cordeiro de Deus*; a seguir cada comungante recebe do sacerdote a comunhão.

Através das descrições é possível observar-se que a cerimônia ritual da Missa, assim como nos ritos pagãos, é também uma forma de celebração de vida e morte, ou ainda, morte e ressurreição. A Missa é o principal serviço sagrado da Igreja Católica e a Eucaristia é o seu ponto culminante. O Mistério Eucarístico tanto é uma ação feita em memória do Cristo, como um ato de agradecimento, louvor e súplica. É no Mistério Eucarístico que se recebe o Corpo e o Sangue de Cristo sob a forma de pão e vinho, revivendo-se assim o supremo sacrifício de Cristo na cruz (o Mistério Pascal) e tornando assim presente a salvação do homem.

A Missa, tal qual a representação da tragédia grega, é o ponto central do rito religioso. Nela Cristo, o herói trágico que cumpre seu destino, imola-se ao Pai para agradecer-lhe e renovar os pedidos de benefícios que concede a todas as criaturas. Tal sacrifício se dá, assim como na representação trágica, sem derramamento de sangue. O seu "enredo" é muito próximo aos das Tragédias e Gassner (1974, p.9) nos aponta uma importante semelhança quando afirma que *o enredo da Tragédia, desde seu início, é compreendido de personalidades individualizadas que viveram, trabalharam, atingiram a grandeza, sofreram e morreram, ou de algum modo, triunfaram sobre a morte*. Ademais, como dissemos, é desnecessário enfatizar os elementos dramáticos encontrados no culto católico.

O ato central da devoção cristã, a Eucaristia, é na sua essência um drama, uma representação da morte do Redentor e da participação dos fiéis em seus benefícios. Em torno desta representação, reuniu-se na missa uma infinidade de ações dramáticas expressando diferentes aspectos da Redenção. Entretanto, a ação é meramente simbólica, e é representada durante os ofícios da Igreja, em grande parte através de diálogos entre o celebrante e os fiéis, ou ainda, na forma de cânticos com alternância de texto. Assim, observamos que dentro da estrutura da missa, assim como na da tragédia, a música é um dos principais elementos, pois é também através dela que serão representadas as ações e revelados os mistérios.

2.1.1. A música no *Ordinário* da Missa Latina

A música foi uma das formas utilizadas para representar as ações e desvendar os mistérios ocorridos na cerimônia da missa. O ritual da Eucaristia, cuja celebração ocorre diariamente, com exceção da Sexta-Feira Santa, fez surgir um vasto repertório musical. Dentro da estrutura da Missa, dividida entre *Ordinário* e *Próprio*, algumas partes são musicadas.

O *Ordinário* da Missa Católica Romana, ou *Ordinarium Missae*, o qual Bach musicou em sua Missa em Si menor, consiste em itens cujos textos são invariáveis durante todo o ano litúrgico. O *Próprio* da Missa, em contraste, consiste em textos que variam de acordo com a ocasião litúrgica. No início da Igreja Cristã, tanto o *Ordinário* quanto o *Próprio* eram compostos para serem cantados com igual fervor, sendo possível encontrar-se a partir do século X um extenso repertório notados para ambos (BUTT, 1991, p.1). O *Próprio* atraiu um grande repertório de cantochão, seus cânticos serviam de material melódico para o antigo *organum* do século X. No século XII a nova arte da polifonia foi enriquecida com partituras para *organum* de trechos da missa. No século XIV, as partituras polifônicas concentravam-se no *Ordinário* e a *Messe de Nostre Dame* de Machaut, composta aproximadamente em

1350, é considerada a missa mais antiga de autoria de um único compositor. A partir do século XIV coleções de ciclos de *Ordinários* começariam a surgir e incluíam as partes do *Kyrie*, *Gloria*, *Credo Sanctus* e *Agnus Dei*. Neste período, o *Ordinário* da missa era considerado fundamental na composição e várias melodias, sacras e seculares, serviram como base aos compositores.

As partes constituintes da missa, em seqüência, podem ser observadas na Tabela 1.

Tabela 1. Estrutura da Missa⁶

<u>Próprio da Missa</u> (texto variável)	<u>Ordinário da Missa</u> (texto fixo)	<u>Orações e Leituras</u>
1. Intróito	2. <i>Kyrie</i> 3. <i>Gloria</i>	Coleta Epístola
4. Gradual (5. Aleluia/Sequência eventualmente)	6. <i>Credo</i>	Evangelho
7. Ofertório	8. <i>Sanctus</i> <i>Benedictus</i>	Prefácio
	9. <i>Agnus Dei</i>	Oração Eucarística Pai Nosso
10. Comunhão	11. <i>Ite missa est</i> (ou <i>Benedicamus Domino</i>)	Pós-Comunhão

A missa, enquanto composição musical, deixou de ser o gênero mais importante apenas em torno de 1600, quando houve o desenvolvimento de outros estilos musicais. O crescimento de estilos operísticos e o aumento da autonomia da música instrumental, com o aparecimento do concerto, da sonata e de outros

⁶ A numeração refere-se apenas à seqüência musical da missa.

gêneros seculares, começam a suplantam o *Ordinário* como um supremo teste de habilidade dos compositores, mas, apesar disso, o gênero musical da missa não foi colocado de lado. No início do século XVIII a missa passa a ser uma conglomeração de estruturas musicais obtidas imediatamente do ambiente da corte e do teatro. O texto era o único elemento fixo, unificando diferentes características e o estrito idioma contrapontístico do século XVI era ainda estilisticamente válido. As técnicas de paródia e até mesmo o *cantus firmus* sobreviveram durante o período barroco, e o *stile antico* ainda era utilizado. Mas o desenvolvimento de um estilo com coros em *stile antico* (com instrumentos dobrados) ou apoio instrumental independente e música para vozes solistas levou a um gênero de missa em que várias seções (especialmente o *Gloria* e o *Credo*) eram divididas em vários movimentos. Essa "missa cantada" esteve associada aos compositores napolitanos do início do século XVIII, porém de acordo com S. Sadie (1994, p.609), a obra máxima do gênero é a Missa em Si menor, de Bach.

3. A liturgia luterana

Na nova teologia reformada houve a absoluta prioridade da pregação da *Palavra*⁷ sobre o *Mistério*, ou sacramento. Os sacramentos foram questionados e Lutero, baseando-se nas Escrituras⁸, aceitava apenas dois: o batismo e a eucaristia, desconsiderando assim a crisma, o matrimônio, a ordem e a extrema-unção. A Salvação não seria outorgada nem recebida pela mera realização do sacramento, mas pela *Palavra de Deus*, o próprio Jesus Cristo, que era a "viva voz do Evangelho" (*viva vox evangelii*). Agora, até mesmo a eucaristia achava-se inteiramente sob o

⁷ Muitas vezes Lutero frisou que "Palavra", no sentido bíblico e teológico do termo, seria algo de totalmente diverso do que aquilo que esteve ligado com este conceito na filosofia desde Aristóteles. Ao contrário de Aristóteles, Lutero concederia que "Palavra" é Deus mesmo na sua perfeição, e que "Palavra" e Jesus Cristo são idênticos (EICHER, 1993, p. 762).

⁸ Para Lutero somente Deus pode ter a Palavra e ele fala pela Escritura, por isso a Bíblia é a *regina* (rainha) (EICHER, 1993, p. 762).

signo da pregação da palavra, assim Lutero pôde referir-se nos seus primeiros escritos a Agostinho, que designava a eucaristia como *verbum visibile* (palavra visível). (KRAUS, H.J. in EICHER, 1993, p. 762).

Mieth (in EICHER, 1993, p.568) afirma que a mística da palavra, adotada pela teologia reformada, é um ponto alto do conteúdo teológico da mística cristã. O benefício concedido na missa por Deus ao fiel era a *Palavra*, e é através dela que se pode conseguir o perdão dos pecados e a vida eterna. A *Palavra*, que também pode ser entendida como Testamento ou ainda, com a própria missa⁹, é a base da teologia reformada.

Com as mudanças propostas por Lutero, o culto reformado sofreria transformações. Lutero publica em 1520 um importante sermão denominado "Um Sermão a respeito do Novo Testamento, isto é, a respeito da Santa Missa" (*Eyn sermon von dem newen Testament, das ist von der heyligen Messe*). Este sermão, que analisa a Missa como centro do culto cristão, seria um dos que serviriam como tratados normatizadores da nova Igreja Reformada. Lutero entendia a Missa como o mais importante ato litúrgico cristão, pois é através dela que o fiel poderia receber o benefício da *Palavra de Deus*. Este ato, entretanto, deveria ser o mais próximo e fiel possível ao ato original, ou seja, à Missa da Santa Ceia, realizada pelo próprio Cristo. Lutero diz:

(...) quanto mais próximas, pois, nossas missas estiverem da primeira missa de Cristo [que continha apenas ação de graças a Deus e o uso do sacramento], tanto melhores sem dúvida serão, e, quanto mais distante dela, tanto mais perigosas (LUTERO, 2000a, v.2, p.256).

Assim ele critica veementemente *todo o acréscimo e diferença exterior* adicionadas à celebração, como vestes, aparatos cênicos e mesmo cantorias, além de criticar severamente a doutrina romana da missa, responsável por deturpar e

⁹ "(...) a palavra de Deus tem que ter a primazia, e deve ficar estabelecido que a missa nada mais é que um testamento e sacramento de Deus (...)" (LUTERO, 2000a, v.2, p.269)".

modificar negativamente o ato religioso, afastando-o do original. Explica ainda que não deveria haver outra maneira exterior de servir a Deus do que a Missa:

Caso quisermos celebrar e compreender corretamente a Missa, temos que deixar de lado tudo o que os olhos e todos os sentidos mostrem e evidenciem (...) até que compreendamos e consideremos bem as Palavras de Cristo, com as quais ele realizou e instituiu a Missa e nos ordenou realizá-la, pois é nisso que consiste toda a Missa com todo o seu ser, obra, proveito e fruto; sem elas nada se recebe da Missa. Estas são as palavras: *Tomem e comam, isto é meu corpo, que é dado por vocês. Tomem e bebam dele todos, este é o cálice do novo e eterno testamento em meu sangue, que é derramado por vocês e por muitos, para o perdão dos pecados.* (LUTERO, 2000a, v.2, pp.256-257).

Na nova teologia reformada a música assume um papel importantíssimo, tornando-se um veículo da *Palavra*. Para o culto reformado, Lutero cria então o "Sermão Sonoro" (*Sonora praedicatio*), que era a resultante da junção da *Palavra* com a música. A utilização da música nas prédicas seguiria orientação do próprio Lutero: deveria ser *serva* do texto, centrando todas as suas notas e seus cantos no nele, vivificando-o, realçando-o e estando a seu total serviço. Desta maneira faria com que o ouvinte (fiel) fosse levado a um estado de receptividade às palavras faladas, suscitando a calma e tranqüilizando os corações, tornando-os receptivos à *Palavra* e às verdades de Deus (BARTEL, 1997, p.8). O texto falado poderia ser entendido intelectualmente, mas tanto os textos quanto os afetos poderiam ser expressos mais enfaticamente através da adição da música, e neste ponto fez-se o uso da arte da retórica, que era usada como instrumento de persuasão, com a finalidade de edificar a congregação. Os compositores deveriam lançar mão de todos os artifícios possíveis para edificar o texto musical.

Por sua ênfase no *logos* (na palavra), o Sermão Sonoro é uma das principais formas mistagógicas da liturgia luterana, desta forma então, podemos supor que na nova liturgia reformada, os Mistérios passam a ser revelados por música. J.S.

Bach, seguindo à risca todas as premissas de Lutero em relação à música do culto reformado, agindo como um teólogo mistagogo, através de suas cantatas sacras, leva o Sermão Sonoro ao seu apogeu. Assim, ao fazer a paródia de suas cantatas na Missa em Si menor, podemos concluir que a música, *serva* do texto original, carrega consigo também a mistagogia luterana. Desta forma, a Missa em Si menor teria uma forma dupla de revelação dos Mistérios, uma forma católica, revelada pelo texto do *Ordinário* e outra luterana, revelada pela música das paródias.

3.1. A *Formula Missae* e a *Deutsche Messe*

Em 4 de dezembro de 1523, Lutero envia ao seu amigo Nicolau Hausmann¹⁰, pastor da igreja de Zwickau o *Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Vuittembergensis* (Formulário da Missa e da Comunhão para a Igreja de Wittenberg), mais um escrito que procurava explicar e normatizar o novo culto da igreja Reformada. Quando observamos o texto da *Formula Missae*, verificamos que Lutero, de modo algum, teve o interesse de eliminar a missa romana. Ele buscou apenas purificá-la naquelas partes que lhe pareceram essenciais. Pode-se afirmar que ele não foi um revolucionário litúrgico, mas reformador. Na *Formula Missae* não há nova proposta litúrgica, mas reestruturação.

Segundo BAINTON (1950, p. 265), um dos pontos principais da mudança era a exclusão das partes da missa que fizessem alusão ao sacrifício, como por exemplo, a do cânone, parte na qual ocorria a referência ao sacrifício. Lutero começa a fazer com a *Formula Missae* de 1523 algumas revisões mínimas essenciais no culto. Ainda em latim, ele modificaria a nova missa em alguns pontos e restauraria a ênfase da Igreja primitiva sobre a Ceia do Senhor como um ato de

¹⁰ Nicolau Hausmann (1478/79-1538) fazia parte do círculo mais íntimo dos amigos de Lutero. Ele é o reformador de Zwickau (1521) e Dessau (1532), conhecido por seu procedimento cauteloso na introdução de reformas. Recomendado por Lutero, tornou-se pregador da corte dos príncipes da Saxônia-Anhalt, sob Jorge III, o Piedoso (Martin Dreher *in* LUTERO, 2000b, v.7, p. 154).

agradecimento a Deus e companheirismo através de Cristo, com Deus e com cada um.

Em pregação de 6 de dezembro de 1523, Lutero explicou a *Formula Missae* para a comunidade. Acentuou que determinadas modificações eram necessárias devido ao Evangelho, mas, que nenhuma modificação deveria ser feita sem o consentimento da comunidade. As modificações foram saudadas. Alguns esperavam que Lutero partisse logo para a formulação de uma liturgia própria para a missa alemã. Essa, no entanto, só viria dois anos mais tarde (Dreher, in LUTERO, 2000b, v.7, p.155).

A primeira missa Luterana era somente um ato introspectivo de adoração, no qual os verdadeiros cristãos estavam engajados em oração e louvor. Mas, rapidamente Lutero veio a reconhecer que um ato de adoração sem explanação não era possível para a maioria da congregação. A Igreja envolvia a comunidade e a congregação consistia no povo da cidade de Wittenberg e nos camponeses das vilas em volta. Quantos destes camponeses poderiam entender sua revisão da missa se ela se mantivesse em latim? Eles poderiam, é claro, reconhecer algumas mudanças, como a troca envolvida em dar-lhes o vinho, assim como o pão, e perceberiam que alguma coisa tinha sido alterada sobretudo quando as partes inaudíveis fossem descontinuadas. Mas, uma vez que a missa estava ainda toda numa língua estrangeira, eles poderiam, somente com muita dificuldade, perceber que a ideia do sacrifício tinha desaparecido. A missa, portanto, precisava ser em alemão e gradualmente Lutero chegou à conclusão que ele próprio deveria fazer a revisão, que seria revelada na *Deutsche Messe* (JUSTI, K., 2007, p. 14).

A *Deutsche Messe* de Lutero foi um dos mais importantes documentos litúrgicos do período da Reforma. Porém, ela não foi a primeira ordem litúrgica vernacular surgida na Alemanha; em locais como Nuremberg, Estrasburgo, Augsburgo e Altstedt foram encontradas Missas Alemãs antes de Lutero completar, no final de 1525, a *Deutsche Messe*. Entretanto, muito destas liturgias

vernaculares eram verbatim¹¹ traduzidos da Missa romana que apresentavam o Cânon da Missa muito truncado (LEAVER, 2007, p.292).

Como dito anteriormente, a Reforma de Lutero, em princípio, não era contra a liturgia da Igreja Romana, tanto que nas antigas ordens litúrgicas da igreja luterana, particularmente naquelas usadas nas grandes cidades, ambas as formas, a latina e a alemã, coexistiam. Porém, ao adaptar o culto para o vernáculo, a missa sofreu mudanças. A *Formula Missae* de 1523 continha as cinco partes do *Ordinário Latino* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* (com *Osanna* e *Benedictus*) e *Agnus Dei*) enquanto a *Deutsche Messe* de 1526 apresentava uma alternativa vernacular alemã à missa, aqui, o *Gloria, Benedictus* e *Osanna* desapareceram completamente e as seções remanescentes do *Ordinário* eram cantadas como hinos alemães, parafraseados e tropados com outros textos, em uníssono e sem acompanhamento (*choraliter*). Assim, ao utilizar o vernáculo no culto, Lutero o aproxima também das formas literárias vigentes no período. Somente o *Kyrie* foi mantido em grego (BUTT, 1991, p.4).

Entre as modificações propostas por Lutero na *Deutsche Messe* estava a de se cantar, após a leitura do Evangelho, o Credo em alemão: "Nós cremos num só Deus" (*Wir glauben all na einen Gott*). Este hino de Credo, composto em 1524, é uma forma variante da encontrada em três manuscritos: um, em latim, da biblioteca da Universidade de Leipzig, datado do final do século XIV e início do XV; outro, também em latim, da biblioteca da Universidade de Wroclaw (Breslau), datado de 1417; e o terceiro, em alemão, da biblioteca municipal de Zwicau, datado de 1500. O texto original do manuscrito de Wroclaw/Breslau parece ter sido uma paráfrase de três parágrafos dos dois principais credos, o Apostólico e o Niceno.

¹¹ Texto que corresponde palavra por palavra à fonte ou texto original.

Tabela 2. Credo Niceno e Apostólico

Credo Niceno	Credo Apostólico
Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, Factorem cæli et terræ, Visibílium omnium et invisibílium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Fílium Dei Unigenitum, Et ex Patre natum ante omnia sæcula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum, non factum, consubstantialem Patri: Per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem Descendit de cælis. Et incarnátus est de Spiritu Sancto Ex Maria Vírgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; Passus, et sepultus est, Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, Et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, Iudicare vivos et mortuos, Cuius regni non erit finis. Et in Spíritum Sanctum, Dominum et vivificantem: Qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: Qui locutus est per prophetas. Et unam, sanctam, cathólicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, Et vitam venturi sæculi. Amen.	Credo in Deum Patrem omnipotentem, Creatorem cæli et terræ, et in Iesum Christum, Filium Eius unicum, Dominum nostrum, qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine, passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus, et sepultus, descendit ad íferos, tertia die resurrexit a mortuis, ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis, inde venturus est iudicare vivos et mortuos. Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, vitam aeternam. Amen.

Tabela 3. Credo do manuscrito de Wroclaw/Breslau e *Wir Glauben* (sic) do manuscrito de Zwickau

Credo do manuscrito de Wroclaw/Breslau	<i>Wir Glauben</i> do manuscrito de Zwickau
Credo in deum patrem omnipotentem. Credo et in filium sanctum dominum patri natura uniformen. Credo et in spiritum peccatorumque paraclitum utrique consubstancialem, trinitatem individuum ab utroque fluentem et in essentia unum.	Wir glauben all in einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erden, uns zu Trost gegeben, alle Ding stehn seim Gebot. Von der Keusch[en] war es geboren, Maria der Zarten auserkoren, uns zum Trost und aller Christenheit vor uns er wollte leiden das wir möchten vermeiden schwere Pein des Tods der Ewigkeit.

A versão alemã não é, obviamente, uma tradução do texto em latim, mas uma estrofe recém escrita que incorpora os primeiros dois parágrafos dos dois credos primários.

Entretanto, o uso dos hinos vernaculares não se sobrepôs à prosa latina de onde eram originalmente baseados. Lutero não desejava abolir o uso do latim com a publicação da *Deutsche Messe*, pois essa era a língua culta do período e era através dela que sua teologia poderia ser disseminada. Desta maneira, em cidades onde havia escolas de latim ou universidades, tais como Eisenach e Leipzig, os textos litúrgicos em alemão e latim ou eram alternados igualmente a cada domingo, ou eram cantados em seqüência no serviço religioso principal (*Hauptgottesdienst*) (LEAVER, 2007, p.302).

A *Deutsche Messe* não pode ser completamente compreendida sem sua música, que aparece em seu conteúdo em grande proporção. Aproximadamente 80% das 39 páginas da publicação original incluem notação musical. Para Lutero o culto deveria ser uma experiência musical, uma combinação de cantos e hinos, coral e instrumental. Era convicção de Lutero que a música, depois da teologia, era um presente de Deus, sendo um componente fundamental do culto e da liturgia.

Uma comparação entre as duas formas litúrgicas indica as diferenças:

Tabela 4: Liturgia Luterana Comparada¹²

<i>Formula Missae</i> (1523)	<i>Deutsche Messe</i> (1526)
<i>Introito</i>	Hino alemão ou salmo
<i>Kyrie</i> (nove vezes)	<i>Kyrie</i> (três vezes)
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	Hino: <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>
Coleta	Coleta
Epístola	Epístola
<i>Aleluia</i>	
Gradual	
Seqüência (mas somente em grandes festas como Natal e Pentecostes)	
Hino alemão (<i>Graduallied</i>)	<i>Graduallied: Nun bitten wir</i> ou outro hino
Evangelho	Evangelho
<i>Credo</i>	Hino: <i>Wir glauben all</i>
Sermão	Sermão
<i>Sursum corda</i>	
Prefácio	Paráfrase do Pão-Nosso
<i>Verba testamenti</i>	<i>Verba testamenti</i>
<i>Sanctus e Benedictus</i>	
Hino alemão	
Pão-Nosso	
Comunhão	Comunhão
<i>Agnus Dei</i>	Hino durante a Comunhão, incluindo o <i>Sanctus</i> alemão
Hino	<i>Jesajah dem Propheten das gesachah</i> e o <i>Agnus Dei</i> alemão <i>Christe, du Lamm Gottes</i>
Verso da Comunhão	
Coleta	Coleta
<i>Benedicamus</i>	
Benção (3 formas)	Benção (números vi)

¹² SADIE, 2001, v.15, p.370.

Muitas das ordens litúrgicas das numerosas igrejas luteranas do século XVI foram baseadas na confluência entre as duas liturgias de Lutero. A primeira parte do rito eucarístico (*Hauptgottesdienst*), o Ministério da Palavra, era em geral mais próximo à *Formula Messe* e a segunda parte, o Ministério do Sacramento, próximo à *Deutsche Messe*.

No período de Bach, o serviço litúrgico continha as partes como se segue:

Tabela 5 – Sequência descrita por Bach em 1724 no frontispício da cantata BWV62 da ordem da liturgia luterana eucarística básica da Igreja de St. Thomas em Leipzig (DAVID; MENDEL, 1998, p. 113)

1. Prelúdio	10. Canto do Credo (Hino do Credo de Lutero)
2. Moteto (em latim)	11. Sermão (concluído com a confissão, absolvição, intercessões e notícias)
3. Prelúdio do <i>Kyrie</i> (que deveria ser executado com música instrumental)	12. Após o Sermão, como é hábito, canto de vários versos de um hino
4. (Coleta) Entoação diante do altar	13. Palavras de Instituição (Sacramento)
5. Leitura da Epístola	14. Prelúdio (e execução) da composição (provavelmente a segunda parte da cantata). Em seguida, alternadamente, prelúdio e canto de corais até o final da comunhão <i>et sic porrò</i> .
6. Canto da Litanía (somente no Advento e Quaresma)	
7. Prelúdio (e execução) do Coral	
8. Leitura do Evangelho	
9. Prelúdio (e execução) da composição principal (Cantata)	

Podemos observar que a cantata luterana, ao ser constituída por textos móveis, apresenta uma analogia com o *Próprio* da Missa. Desta forma, Bach, ao realizar suas cantatas fazia algo análogo à música para o *Próprio* da Missa e, ao musicar as Missas, que tinham textos fixos, algo análogo ao *Ordinário*. Uma outra analogia possível seria aquela entre a *Formula Missae* e a Missa em Si Menor, e entre a *Deutsche Messe* e as Missas Breves. Tal analogia pode ser verificada através do tamanho e da complexidade das estruturas, uma vez que a *Deutsche Messe* é de

certa maneira uma forma mais enxuta e simplificada da *Formula Missae*, assim como a Missas Breves o são em relação à grande Missa.

Entretanto, o que se pode observar sobre as novas formas litúrgicas do culto reformado é que se trata de uma celebração mais simples que a celebração católica. Como anteriormente visto, rejeita todo o acréscimo e diferença exterior adicionadas à celebração, como vestes, aparatos cênicos e mesmo cantos desnecessários; sua teologia rejeita o *Sacrifício* e prioriza a *Palavra* cuja pregação é realizada através do *Sermão Sonoro* com o apoio da música. Desta forma nota-se que o culto reformado, embora lance mão de artifícios retóricos, não pode ser considerado uma forma trágica típica, diferenciado-se assim das formas da missa católica. Nossa conclusão é então que, a Missa em Si menor de Bach, ao contrário de suas Missas Breves, por conter em sua estrutura os elementos essenciais da tragédia, notados também no culto católico, pode ser mesmo considerada uma missa católica e não uma "missa luterana".

4. As Missas de Bach

A genealogia das Missas de Bach inicia com sua chegada a Leipzig na primavera de 1723 para assumir o posto de *Kantor* da igreja de St. Thomas e Diretor Musical da Cidade. Os anos em Leipzig, do ponto de vista da composição, foram os de maior produção para o *Kantor* e as cantatas sacras formam a maior parte desta produção musical. De acordo com seu obituário, realizado em 1754 pelo seu filho Carl Philipp Emanuel e seu ex-aluno Johann Friedrich Agricola, Bach teria composto *cinco ciclos anuais* (*Jahrgänge*) *completos de peças de igreja para todos os domingos e festas* (DAVID; MENDEL, 1988, p. 304). Estudos realizados já no século XX detectariam que o compositor montou todos os ciclos¹³ de cantatas durante os

¹³ Um ciclo anual completo era composto de aproximadamente 65 cantatas, levando a uma soma total de 300 cantatas, das quais cerca de 200 foram preservadas.

seus seis primeiros anos em Leipzig (STAUFFER, 2003, p. 25). Destes cinco ciclos anuais, os três primeiros estão completos e os dois últimos fragmentados.

Desta forma, podemos observar que Bach compusera a vasta maioria de suas cantatas sacras, cerca de 300 obras, durante os seis primeiros anos após sua posse em Leipzig. Esta produção parece cessar abruptamente em 1729, não reiniciando novamente. A decisão de afastar-se das composições foi seguramente influenciada pelo aumento das suas diferenças com o Conselho da Cidade, sobretudo no que dizia respeito às prerrogativas do cargo de *Kantor* de St. Thomas e também pelo início da instabilidade de sua saúde. Após sua decepção com o Conselho da Cidade, ele toma a importante decisão de tornar-se diretor do *Collegium Musicum*, entidade musical autônoma fundada vinte e sete anos antes por Telemann.

É neste contexto histórico que se situam as composições das Missas, todas elas realizadas após o ano de 1729, a saber (WOLFF, 2000b, p.366):

BWV 233 Missa em Fá maior	cerca de 1730
BWV 235 Missa em Sol menor	cerca de 1730
BWV 232 Missa em Si menor	1733
BWV 234 Missa em Lá maior	1738
BWV 236 Missa em Sol maior	1738-39

4.1. Missas Breves

Como visto anteriormente, nos serviços luteranos do período barroco eram ocasionalmente usadas partes do *Ordinário* latino da Missa num arranjo polifônico. O *Kyrie* era executado no 1º Domingo do Advento, o *Gloria* no Natal, o *Sanctus* nos dias mais solenes do calendário litúrgico. Sabe-se que Bach interessou-se pela música da igreja católica, realizando cópias e arranjos de obras latinas de Palestrina, Pergolesi, Lotti, Caldara e outros, e, neste contexto, talvez possamos então compreender as composições de suas missas. Neste âmbito das missas com

texto latino ele contribuiu com a grande Missa em Si menor (BWV 232) e quatro Missas breves: em Fá maior (BWV 233); em Lá maior (BWV 234), 235 em Sol menor (BWV 235) e em Sol maior (BWV 236), que provavelmente se originaram depois de 1735 (GEIRINGER, 1985, p.207). As missas são compostas utilizando tanto material novo, quanto, em grande parte, material parodiado por Bach de suas próprias cantatas sacras anteriormente compostas:

Tabela 6. Missas Breves: partes originais e paródias

Missa BWV	Partes	Baseado em BWV
233 Fá maior	1º. <i>Kyrie</i> (coro)	novo
	2º. <i>Gloria</i> (coro)	novo
	3º. <i>Domine Deus</i> (ária)	Anh. 18(?)
	4º. <i>Qui tollis</i> (ária)	102/3
	5º. <i>Quoniam</i> (ária)	102/5
	6º. <i>Cum Sancto Spiritu</i> (coro)	40/1
234 Lá maior	1º. <i>Kyrie</i> (coro)	novo
	2º. <i>Gloria</i> (coro)	67/6
	3º. <i>Domine Deus</i> (ária)	novo
	4º. <i>Qui tollis</i> (ária)	179/5
	5º. <i>Quoniam</i> (ária)	79/2
	6º. <i>Cum Sancto Spiritu</i> (coro)	136/1
235 Sol menor	1º. <i>Kyrie</i> (coro)	102/1
	2º. <i>Gloria</i> (coro)	72/1
	3º. <i>Gratia agimus</i> (ária)	187/4
	4º. <i>Domine Fili</i> (ária)	187/3
	5º. <i>Qui tollis</i> (ária)	187/5
	6º. <i>Cum Sancto Spiritu</i> (coro)	187/1
236 Sol maior	1º. <i>Kyrie</i> (coro)	179/1
	2º. <i>Gloria</i> (coro)	79/1
	3º. <i>Gratia agimus</i> (ária)	138/5
	4º. <i>Domine Deus</i> (dueto)	79/5
	5º. <i>Quoniam</i> (ária)	179/3
	6º. <i>Cum Sancto Spiritu</i> (coro)	17/1

Todas as quatro Missas começam com um coro sobre o texto do *Kyrie*, seguido pelo *Gloria*, e emolduradas pelos coros inicial e final, são dispostas as árias. A Missa em Fá maior (BWV 233) contém o menor número de paródias, ao passo

que as em Sol menor (BWV 235) e Sol maior (BWV 236) consistem exclusivamente de tais adaptações. A inserção de melodias corais protestantes no *Ordinarium Missae* latino, não muito rara no período de Bach, representa uma tentativa notável de fundir elementos litúrgicos num todo artístico (GEIRINGER, 1985, p.207).

4.2. A Grande Missa em Si menor (BWV 232)

A Missa em Si menor (BWV 232) é uma obra gigantesca e de significado incomparavelmente maior do que as demais quatro Missas compostas por Bach. Em sua forma completa, ela aparentemente parece ter sido escrita por Bach sem um propósito conhecido em mente, tal como o uso prático e específico para alguma ocasião ou para alguma instituição.

Sem contabilizarmos as datas dos movimentos originais que seriam parodiados, e, considerando-se a data do *Kyrie* (1733) e as prováveis datas do término da obra (entre 1748 ou 1749), pode-se dizer que o compositor se ocupou da composição da Missa por um período de cerca de 16 anos. A Seção I, que contém o *Kyrie* e *Gloria*, foi nomeada por Bach de *Missa* e sua data de composição é do ano de 1733. As demais três seções, numeradas de II até IV (II. *Symbolum Nicenum*, III. *Sanctus* e IV. *Osanna/Benedictus/Agnus Dei/Dona nobis*), foram compostas entre 1748 e 1749, sendo estes seus últimos projetos composicionais (BUTT, 1991, p.14).

A atividade e o repertório da Corte de Dresden são fundamentais para a base histórica imediata da Missa em Si menor. Bach dedicou em 1733 a primeira parte da obra (que continha o *Kyrie* em Si menor composto para o serviço religioso celebrado pela morte do Eleitor Friedrich August I e o *Gloria*, em Ré maior para celebrar a ascensão ao trono do novo Eleitor e que juntos ganham o título de *Missa*) para o Eleitor da Saxônia, Friedrich August II, na esperança de receber um título e comissões adicionais da corte musical de Dresden (BUTT, 1991, p.2). Um *Sanctus* em Ré maior precedeu possivelmente essas composições em 1724 para ser

apresentado no dia de Natal. Nos últimos anos de sua vida, talvez até 1742, Bach alimentou a ideia de aumentar o número desses movimentos individuais e juntá-los. Seu objetivo era criar, através da inclusão de um *Credo* e das seções finais do *Osanna* em diante, uma grande composição completa (GEIRINGER, 1985, p.208).

De acordo com Butt (1991, p.3), a Missa em Si menor, não foi concebida segundo os padrões de composição da Igreja Católica Romana, mas sim, na tradição luterana. Essa origem luterana pode ser verificada através da maneira como os textos latinos foram utilizados e agrupados, e também pela divisão do ordinário em quatro partes (1. Missa; 2. *Symbolum Nicenum*; 3. *Sanctus* e 4. *Osanna* até *Dona nobis pacem*), diferente da divisão clássica católica em cinco partes (BUTT, 1997a, p.116).

Tal afirmação é confirmada por Smend no prefácio da edição *Urtext* da *Neue Bach-Ausgabe* da Missa em Si menor (2006, p.VI). Segundo ele, Bach teria composto cada um dos quatro grupos separadamente, como movimentos independentes. Afirma:

[Bach] une quatro composições independentes: uma *Missa*, composta pelo *Kyrie* e *Gloria* escritas em 1733; um *Symbolum Nicenum*, composto pelo *Credo Niceno*, escrito por volta de 1732; um *Sanctus*, composto em 1736; e movimentos a partir do *Osanna in excelsis* até *Dona nobis pacem*, compostos não antes de 1738-1739.

A maneira como tais movimentos foram agrupados e ordenados indica que diferem de suas peças correspondentes no *Missal Romano*, mas correspondem exatamente ao uso destes textos na liturgia da Igreja Luterana da Saxônia, que ocorria no período de Bach; além disso existe a dúvida de que Bach teria composto tais movimentos para sua própria utilização nas principais igrejas de Leipzig, neste caso, entretanto, as quatro peças teriam sido utilizadas apenas separadamente.

Bach nunca chegou a ouvir a Missa executada do princípio ao fim, embora algumas partes tenham sido executadas em Leipzig, onde a liturgia ainda comportava uma forma abreviada da missa latina.

Ao compor a Missa como suas cantatas, o compositor agiu como um sacerdote luterano, valorizando acima de tudo a *Palavra*, realçando-a e enaltecendo-a através da música. Entretanto, várias indagações surgem: teria tido o compositor a intenção e a motivação de seguir o antigo modelo luterano da *Formula Missae* ? Ou teria tido ele uma intenção ecumênica, mesclando as teologias luterana e católica, realizado assim, uma síntese entre os textos católicos e o método musical luterano? Afirma Spitta (1951, Vol.III, p.46): *nesta obra o artista dirigiu-se, com o sentimento Protestante independente, a uma igreja Cristã sagrada e universal*. Teriam ainda as Missas de Bach um caráter de comunhão, ou seja, teria sido sua intenção "partilhar o Pão", no caso o Sermão Sonoro luterano, com os católicos? Ou estaria Bach descontente com o rumo tomado pela Igreja Reformada, na época sob a direção dos pietistas, e desta forma buscou fazer uma volta aos primórdios, compondo missas à maneira pregada por Lutero em seus escritos?

Tais questões ainda encontram-se sem respostas, mas uma grande certeza se faz presente, a de que o intuito e a maior motivação do compositor ao realizar a Missa em Si menor, independente da fé teológica, foi a de compô-la *Somente para a Glória de Deus*.

4.2.1. Paródias na Missa BWV 232

Freqüentemente tive a oportunidade de comparar os textos originais e subsequentes de seus trabalhos e confesso sempre me surpreender e me emocionar ao observar a sua dedicação para realizar melhorias, (...) tornando o bom, melhor e o melhor, perfeito¹⁴ (FORKEL, 1802, p.62).

Assim inicia o Capítulo X da biografia de Bach escrita por Johann Nikolaus Forkel, seu primeiro biógrafo. Embora no trecho acima Forkel esteja se referindo às parodias de uma maneira geral, é na Missa em Si menor que podemos encontrar o apogeu da técnica do processo.

A obra é composta por vinte e sete movimentos, sendo vários parodiados de antigas composições, em geral, movimentos de cantatas sacras e profanas que fossem semelhantes quanto ao conteúdo. Entretanto, há ainda muita controvérsia sobre as fontes utilizadas por Bach na composição da Missa. Em consequência de novas pesquisas e descobertas sobre a obra de Bach, houve, através do tempo, um significativo aumento do número do que se pode considerar movimentos parodiados na Missa. Em nosso trabalho, após a compilação de dados que consta nos principais autores¹⁵, o número de movimentos parodiados seria, aparentemente, dezoito, porém se considerarmos as pesquisas do musicólogo alemão Klaus Häfner (1987, p.530), que em *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach* realiza um estudo minucioso das paródias na obra de Bach, este número passaria para vinte e quatro, ou seja, quase a totalidade da obra. Desta forma, no que se refere ao número de movimentos parodiados, a Missa em Si menor se aproximaria muito das *Missas Breves*.

¹⁴ Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschiedenen Jahren mit einander zu vergleichen, und ich muß gestehen, daß ich mich oft über die Mittel gewundert und gefreut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten zu machen.

¹⁵ Dados coletados a partir das informações retiradas dos autores: BUTT (1991), CARRELL (1967), DÜRR (2000), HÄFNER (1987), KÜSTER (1999), NEUMANN (1984), RILLING (1986), SCHWEITZER (1966), SMEND (2006), SPITTA (1951), STAUFFER (2003), TERRY (1931), WOLFF (2000b e 2009).

No tocante ao número de paródias na Missa, Klaus Häfner (1987, p.240), considera contraditório às leis da probabilidade pensar que apenas um quarto dos movimentos dela seja realizado com a técnica da paródia. Acredita ele que, em vez de fazer uma criação nova, deve-se supor que o compositor tenha utilizado a mesma técnica em todo o processo. Segundo o autor, o resultado destas reflexões se confirmam através dos manuscritos autógrafos, que apresentam partes tão limpas e isentas de correções que podem ser, assim como também Spitta e Schering as consideravam, originais que foram transportados. Häfner relata que von Dadelsen, outro importante musicólogo alemão, caracterizava a partitura da Missa em Si menor como *um manuscrito que oferece quase que a imagem de uma escrita original*.

A *Tabela 7* indica a estrutura da Missa, com todos os vinte e sete movimentos, bem como os movimentos parodiados com seus respectivos originais.

Tabela 7. Estrutura da Missa em Si menor¹⁶

Partes/ano	Paródia de BWV/ ano
<u>I. Missa - Kyrie (1733)</u>	
1º. <i>Kyrie</i> (coro)	198 ou <i>D.Messe</i> de Lutero
2º. <i>Christe</i> (dueto)	manuscrito limpo sugere paródia (BWV Anh.9/8)
3º. <i>Kyrie</i> (coro)	manuscrito limpo sugere paródia (BWV 244a/8 = 14)
<u>Gloria</u>	
4º. <i>Gloria</i> (coro)	191/1 ou Derivado de um concerto instrumental(?)/ Similaridades 201,206,214,215 (1718-23)
5º. <i>Et in terra pax</i> (coro)	
6º. <i>Laudamus</i> (ária)	(BWV Anh.9/6)
7º. <i>Gratias</i> (coro)	29/2 (1731)
8º. <i>Domine Deus</i> (dueto)	191/2, 193a/5 (1727)
9º. <i>Qui tollis</i> (coro)	46/1 (Seção A) (1723)
10º. <i>Qui Sedes</i> (ária)	manuscrito limpo sugere paródia (BWV Anh. 9/12)
11º. <i>Quoniam</i> (ária)	(BWV Anh. 9/10)
12º. <i>Cum Sancto spiritu</i> (coro)	191/3/ou concerto instrumental perdido
<u>II. Symbolum Nicenum (Credo) (c.1747-49)</u>	
13º. <i>Credo</i> (coro) parte I	Baseado em Cantochoão latino e/ou retrabalhado à partir do <i>Magnificat</i> de Caldara <i>Credo Niceno</i> de Bassani e/ou Coro de abertura de 205
14º. <i>Credo Patrem</i> (coro) parte II	Paródia <i>Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm</i> 171/1 (1729?); Coro <i>Credo in unum Deum</i> em Sol (c.1747-1748)
15º. <i>Et in unum Dominum</i> (dueto)	Dueto perdido, considerado 213/11 (1733)
16º. <i>Et incarnatus</i> (coro)	
17º. <i>Crucifixus</i> (coro)	12/2 (Seção A) (1714)/ Baixo do Coro I, derivado de 78
18º. <i>Et resurrexit</i> (coro)	Anh. 9/1 (Seção A) (1727)/ou obra instrumental
19º. <i>Et in Spiritum</i> (ária)	(BWV Anh. 4/2)
20º. <i>Confiteor</i> (coro)	
21º. <i>Et expecto</i> (coro)	2ª. Parte 120/2 (1728-29)120/2 - 120a/1
<u>III. Sanctus (1724)</u>	
22º. <i>Sanctus</i> (coro)	<i>Sanctus</i> , 232/III (1724)
<u>IV. Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem</u>	
23º. <i>Osanna</i> (coro)	11/1 (Seção A) (1732) (=Anh. 11), ou/ Depois 215/1 (1734)
24º. <i>Benedictus</i> (ária)	Cantata profana (?) (BWV Anh 13/5)
25º. <i>Osanna</i> (da capo)(coro)	
26º. <i>Agnus Dei</i> (ária)	Anh. 196/3 (1725); ou "Oratório Ascensão" 11/4 (1735?)
27º. <i>Dona nobis pacem</i> (coro)	232/7 (1733); ou 29/2 (=n.7) (1731); ou uma fonte comum tardia

¹⁶ Os originais apresentados entre parêntesis, referem-se aos estudos de Klaus Häfner (1987, p.530).

O hábito, e talvez a necessidade, que Bach tinha de parodiar e retrabalhar a música já composta constituía uma adaptação natural à pressão dos seus deveres. Desta forma lhe era possível também tornar a ouvir, sob uma forma diferente, trechos musicais a que dedicara grande dose de reflexão e energia criadora. Porém, não é neste contexto específico que as paródias das missas devem ser vistas. Elas não são frutos de pressão ou hábito composicional, não sendo mecanicamente feitas; ao contrário, devido à laboriosa adaptação do novo texto, que deveria conter o mesmo sentido teológico que o anterior, a uma a música pré concebida, faz com que cada um dos movimentos parodiados mostre um grau de perfeição superior ao de seu modelo. Lembrando ainda que esta readaptação era feita através da utilização do tropo como recurso poético-musical, como visto no Capítulo I. Assim, este fato nos faz indagar sobre a possibilidade de Bach ter tido o conhecimento teórico do pensamento aristotélico da *mimese* e especialmente da emulação e, na utilização das paródias, ter sido influenciado por elas.

Os procedimentos de composição das paródias da Missa em Si menor são diferentes em relação às demais paródias. Era comum Bach, ao revisar suas obras, expandir o material pré existente, embelezando as linhas, modificando texturas, adicionando compassos e compondo novas seções. Na Missa em Si menor, no entanto, ele segue o caminho inverso, reduzindo as seções e diminuindo compassos para adaptá-los ao texto latino, como ocorre, por exemplo, nos movimentos do *Osanna* e *Agnus Dei* (trinta e três compassos menor que o original), ou no *Qui tollis* (quinze compassos menor).

A Missa em Si menor pode ser considerada um "resumo" da obra de Bach, uma espécie de catálogo de obras, pois nela encontram-se cantatas de seu período em Weimar (BWV 12, parodiada no *Crucifixus*), cantatas dos seus cinco Ciclos do período de Leipzig (BWV 46, parodiada no *Qui tollis* ou a BWV 171, parodiada no *Patrem Omnipotentem*) e obras escritas para o *Collegium Musicum* de Leipzig no período de 1730 (BWV Anh.11, parodiado no *Osanna*). Além disso encontra-se

música feita para a igreja (BWV 46, 171), para cerimônias burocráticas (BWV 29, 120) e eventos cerimoniais (BWV Anh.9, Anh.11).

George Stauffer (2003, p.263) acredita que a síntese de estilos composicionais contribui para uma universalidade da Missa em Si menor. Diz ele que a obra é uma verdadeira *réunion des goûts* (usando o termo de Couperin), uma reunião de gostos, onde existe desde a justaposição de estilos, como por exemplo no *Credo* e no *Confiteor*, em que são combinados um coro renascentista com uma linha, tipicamente barroca, de baixo contínuo, além do estilo antigo, moderno, italiano, francês e alemão, estruturas vocais e instrumentais, que são amalgamados em uma obra única e contínua. Ademais, Bach reúne na Missa, a retórica com a liturgia, a literatura com a música. Mas, sobretudo, a mais importante fusão na Missa é o encontro espiritual entre os mundos católico e luterano, proporcionando assim, uma maneira dupla de revelação dos mistérios e glorificação.

CAPÍTULO IV

A MISSA EM SI MENOR E O TRÁGICO ARISTOTÉLICO

Peter Szondi (2004, p. 89), em seu "Ensaio sobre o Trágico", ao comentar a tragédia de Sófocles, *Édipo Rei* afirma:

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, acaba por remeter a uma outra experiência: a de que é apenas no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção.

Poderíamos perguntar se as questões do herói trágico que cumpre seu aniquilamento, atingindo através deste aniquilamento a salvação e a redenção, não poderiam constar de um texto sobre a Paixão de Cristo. Os textos bíblicos relatam a vida de Cristo, e sobretudo a sua morte, como um exemplo trágico por excelência, onde o herói, após intensos sofrimentos, chega à redenção sendo arrebatado por Deus e transportado ao seu verdadeiro reino por meio do êxtase, não sem antes, através da trama dos fatos, suscitar na audiência o temor (*fóbos*) e a piedade. Seu mito é inegavelmente uma imitação de ação de caráter elevado, que imita um homem melhor do que nós. Schelling (*apud* COURTINE, 2006, p. 144), em suas "Preleções sobre a Filosofia da Arte", considera a tragédia grega como a forma suprema de arte (*Die höchste Erscheinung der Kunst*) e ao ver no herói da tragédia (...) *aquele que representa em sua pessoa o incondicionado, o absoluto (...), o símbolo do infinito, do que está além de todo sofrimento*, aproxima sem dúvida o herói trágico da figura de Cristo. Portanto, aceitar que a história do final da vida de Cristo é um acabado exemplo de tragicidade não apresenta problema.

A forma trágica em que será narrado o mito de Cristo é a missa, sendo a missa cantada o melhor exemplo desta produção poética. Assim, a proposta deste capítulo é apresentar a missa cantada como manifestação cultural trágica que permeou a história desde as primeiras missas gregorianas até hoje. E demonstrar a existência de uma possível analogia entre as partes e elementos componentes da tragédia grega, normatizados por Aristóteles em sua *Poética*, com a Missa em Si menor de J.S. Bach, tomada como exemplo de culminância deste gênero, por conter uma detectável influência original grega em muitos aspectos de sua composição pois, como insiste o mesmo Szondi, ao tratar da literatura alemão do século XVII, *é no século XVII alemão que se detecta a mais consistente influência trágica aristotélica* (apud MACHADO, 2006, p. 23).

1. A Tragédia Grega

A gênese da Tragédia grega, como vimos no Capítulo II, está inegavelmente ligada ao culto de Dionísio. Sabe-se que a palavra "tragédia" (*tragoidía*), literalmente "canto do bode", parece derivar de trágico (*tragoidós*), que provavelmente significava um coro cujos componentes caracterizavam-se para assemelhar-se a bodes (*trágoi*), ou que dançavam por um bode como prêmio, ou em volta de um bode sacrificado (HARVEY, 1987, p. 498). Os termos trágico e tragédia podem ser explicados historicamente através do ritual ao mito de Dionísio¹: por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes se embriagavam e começavam a cantar e a dançar freneticamente à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até caírem desfalecidos. Esses participantes, adeptos do deus do vinho, disfarçavam-se em sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como "homens bodes", nascendo, desta forma, o vocábulo tragédia. Outros pesquisadores acreditam que

¹ Mais detalhes sobre o mito de Dionísio podem ser encontrados no Capítulo III.

tragédia é assim denominada porque no início de suas festas se sacrificava um bode a Dionísio, o *bode sagrado*, que representava o próprio deus. De acordo com um dos mitos, para tentar fugir da fúria dos Titãs, Dionísio se transforma em bode. Entretanto, apesar do disfarce, acaba sendo morto e devorado. Quanto ao mito de Dionísio, cabe-nos ressaltar as enormes semelhanças encontradas entre a história dele com a de Cristo, como por exemplo, sua terrível execução e sua posterior ressuscitação. Mossé (2004, p.97), ao discorrer sobre o mito de Dionísio, corrobora essa informação:

Dionísio foi o único entre os imortais que foi "executado", segundo uma lenda órfica, pelos inimigos de Zeus, os Titãs, que o retalharam, cozeram e assaram, sendo novamente ressuscitado por seu pai. Esse mito deu origem a várias interpretações, algumas enfatizando a aproximação entre Dionísio e o deus egípcio Osíris, cujo corpo também fora desmembrado, outras vendo na "paixão" de Dionísio uma prefiguração da Paixão de Cristo.

A encenação das tragédias na Ática era um evento do culto oficial e até a época alexandrina esteve ligado aos festivais de Dionísio². Sendo assim, a encenação realizava-se no inverno e no início da primavera, período marcado por ansiedade e preces das comunidades primitivas pelo renascimento da vegetação. O altar do deus, a *thymele*, localizava-se no centro da *orkhestra*. Em torno de mais da metade da *orkhestra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *theatron* (lugar de ver) propriamente dito, composto de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta de uma colina rochosa. Por trás da *orkhestra* e defronte aos espectadores havia a *skene*, a uma estrutura de madeira representando uma

² Consistiam de quatro festivais: As Dionisiacas Rústicas; as Lênaias; as Grandes Dionisiacas ou Dionisiacas Urbanas e as Oscoforias. Dentre as quatro, as Grandes Dionisiacas, realizadas com grande esplendor em meados de março, incluía uma procissão suntuosa na qual a estátua do deus era levada em um carro e a representação, durante três dias consecutivos, de tragédias e comédias (HARVEY, 1987, p. 231).

fachada com três portas, através das quais, quando o drama evoluiu a partir do coro ditirâmico, os atores entravam em cena.

As canções rituais gregas eram os hinos e canções entoados pelo coro na prática dos sacrifícios cerimoniais realizados em honra de Dionísio. Em termos de forma, foram em torno destes hinos e canções que se estruturaram as tragédias gregas. A primeira canção, denominada párodos, era cantada na procissão de entrada do coro, as demais, denominadas estásimo, eram cantadas enquanto o coro estava na orquestra³, eram acompanhadas por dança e em geral serviam para articular os diversos episódios da peça. Assim, observamos que a utilização da música no ritual trágico pode ser considerada análoga à função religiosa da missa.

A estrutura da missa também é composta por hinos entoados pelo coro, que servem como elemento articulador entre os diversos momentos da cerimônia e são inseparáveis do texto que acompanham.

Na *Poética*, Aristóteles (1452b) faz a divisão das partes da tragédia baseando-se nas intervenções do coro. Para ele, a tragédia é dividida em quatro partes:

1. prólogo, parte da Tragédia que precede a entrada do coro;
2. episódio, toda uma parte da Tragédia situada entre dois cantos corais;
3. êxodo, parte completa que não é seguida por canto de coro;
4. coral, dividido entre párodo (primeiro coral) e estásimo (coral desprovido de anapesto e troqueus).

Além destas partes, algumas ainda apresentam os "cantos de cena" e os *kommói* que eram cantos de lamentação, da orquestra e da cena ao mesmo tempo.

Sobre a origem da tragédia estar atrelada às canções entoadas pelo coro, Johann Gottsched (1962, p. 603) reiterava uma ideia antiga sobre a relação íntima

³ No teatro Grego referia-se ao espaço circular destinado às danças, aos músicos e às evoluções do coro.

entre música e poesia, e em seu tratado *Versuch einer Critischen Dichtkunst* de 1751 explica:

Antigamente toda a poesia era unida com a música: assim a Tragédia tem a sua origem a partir de certas canções que eram entoadas para homenagear Baco. Em dias festivos vários cantores, que uniam-se e compunham um coro, tocavam, dançavam e cantavam à maneira da religião pagã e ofereciam este culto ao deus do vinho. Porém, como normalmente tanto os cantores quanto o público se embriagavam, as canções entoadas não eram tão sérias, ao contrário, continham várias farsas. Quanto mais praticavam estas canções, mais se aperfeiçoavam e mais eram apreciados. Desta forma seu número aumentou e cada grupo procurava se destacar dos demais. Havia entre eles competições e o prêmio era, como antigamente, ainda alto, sendo concedido ao melhor cantor um bode. Em grego bode chama-se *τραγος* e canto *ωδη*, vindo daí a origem da palavra Tragédia, o "canto do bode", tal como Aristóteles testemunha na sua *Poética* e Horácio na sua poesia : "Aquele que disputou com um poema trágico um bode de preço vil."(...) ⁴

Paul Harvey (1987, p. 497) acredita que se deve procurar a origem da tragédia numa forma elementar coral e rústica de drama cultivada nos povoados da Ática, e que Téspis⁵ tenha introduzido nesse drama a parte do ator, fato este

⁴ Wie vorzeiten die ganze Poesie mit der Musik vereinbaret gewesen: also hat auch die Tragödie ihren Ursprung aus gewissen Liedern, die dem Bacchus zu Ehren gesungen worden. Es traten an Festtagen etliche Sänger zusammen, die ein ganzes Chor ausmachten, diese spielten, tanzten und sun gen nach Art der heidnischen Religion, dem Weingotte dadurch seinen Gottesdienst zu leisten. Wie sie aber gemeiniglich, sowohl als die Zuhörer, ein Räuschchen hatten: also waren auch ihre Lieder so ernsthaft nicht; sodern es liefen allerley Possen mit unter. Jemehr man sich in solchen Gesängen übte, je weiter brachte mans darinn: und desto lieber hörte man auch solchen Sängern zu. Daher kam es nun, daß sich ihre Zahl vermehrte; und daß es eine Bande der andern zuvor zu thun suchte. Sie giengen wohl gar einen Wettstreit darüber ein, und der Preis war nach der alten Art schon groß genug, wenn man dem besten Sänger einen Bock zum Gewinnste zuerkannte. Ein Bock heist *τραγος*, und ein Lied *ωδη*; daher kömmt das Wort Tragödie, ein Bocklied, wie solches theils Aristoteles in seiner Poetik, theils Horaz in seiner Dichtkunst bezeugt (...): Carmine qui tragico uilem certauit ob hircum.

⁵ Poeta grego semilendário, cujo nome estava ligado a Icária, na Ática; floresceu por volta de 534 a.C. Segundo a tradição, Téspis introduziu um ator em espetáculos até então apresentados apenas com um coro, representando esse ator um personagem lendário ou histórico e dizendo uma fala previamente composta. Os autores posteriores a Aristóteles consideravam Téspis o inventor da tragédia (HARVEY, 1987, p. 486).

ocorrido na segunda metade do século VI a.C. nas Grandes Dionisiacas em Atenas. Provavelmente a tragédia tenha surgido da fusão desse drama rústico com algum elemento lírico solene dos cantos corais dionisiacos.

Gottsched (*ibid.* 1962, p. 603), claramente embasado nas *Poéticas* de Aristóteles e Horácio, que conheceu através dos autores franceses, concorda com o ponto de vista de que o surgimento e desenvolvimento da tragédia se deu a partir da execução das canções dos coros rústicos. Ele diz:

§2. Com o passar do tempo, o cantar permanente [dos coros] tornou-se cansativo e sentia-se falta de uma mudança. Téspis, que com seus cantores vagava pela Grécia de um lugar para o outro, pensou em algo novo; dividiu as canções e entre cada duas partes apresentava uma pessoa que fazia uma narrativa, mas sem cantar. Por motivos de comodidade, transformou sua carruagem em palco, colocando nela vigas onde seu pessoal poderia cantar e atuar de maneira que poderiam ser vistos e ouvidos de maneira melhor. Para que não fossem reconhecidos, ao invés de máscaras, passaram a utilizar levedura no rosto. Devido a estas mudanças, Téspis é considerado o inventor da Tragédia⁶.

Gottsched continua ainda a discorrer sobre o aprimoramento das técnicas da Tragédia e de como Ésquilo cria o protagonista:

Ésquilo, um poeta mais jovem, percebeu que as narrativas colocadas entre as canções ainda não eram tão agradáveis; seria mais agradável se [na narrativa] algumas pessoas falassem juntas para expressar variedade e mudança. Ao mesmo tempo ele pensou em vários adornos para as suas Tragédias. Ele inventou outras máscaras, deu ao seu pessoal

⁶ *Man ward aber des beständigen Singens mit der Zeit überdrüssig, und sehnte sich nach einer Veränderung. Thespis, der mit seinen Sängern in Griechenland von einem Orte zum andern herumzog, erdachte etwas neues, als er die Lieder in Theile absonderte, und zwischen zweyen und zweyen allemal eine Person auftreten ließ, die etwas ungesungen erzählen mußte. Mehrerer Bequemlichkeit halber machte er seinen Wagen zur Schaubühne; indem er Bretter darüber legte, und seine Leute droben singen und spielen ließ, damit sie desto besser zu sehen und zu hören seyn möchten. Damit man aber dieselben nicht erkennen könnte; so salbte er ihnen die Gesicht mit Hefen, welche ihnen anstatt der Larven dienen mußten. Um dieser Veränderung halber wird Thespis für den Erfinder der Tragödie gehalten.*

roupas nobres e construiu um palco melhor: porém a característica mais peculiar em Ésquilo foi que entre as pessoas atuantes havia uma ligação das conversas. Em tais peças, inventa também a ideia do personagem principal, o que anteriormente era apenas uma coisa confusa, sem nexos nem ordem. Isto é testemunhado por Aristóteles no seu IV Capítulo [da *Poética*]⁷ e por Horácio [na *Ars Potica*]⁸ (...) ⁹.

Com o passar do tempo, as técnicas foram sendo aprimoradas, aos poucos as piadas e sátiras foram sendo abandonadas e conseqüentemente foi introduzido na tragédia um estilo elevado. Neste período Sófocles cria inovações tanto para o coro quanto para os protagonistas. Gottsched (*op. cit*) explica:

(...) [Sófocles], ao invés de utilizar como anteriormente duas pessoas [em suas obras], utilizava três que deviam atuar entre si, falando umas com as outras, criando assim um adorno ainda melhor para o palco e preenchendo os olhos do público ainda mais. Ele organizava as canções do coro, que eram cantadas entre cada atuação, de tal maneira que [o tema] combinava com a tragédia, pois antes elas tratavam de matéria diferente, preponderantemente engraçadas. (...) Por tudo isso podemos ver claramente que a tragédia na sua origem era algo bem diferente do que aquilo de que ela se tornou. As canções de baixo nível de fazendeiros bêbados

⁷ "Mas nascida de um princípio improvisado (...) [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia (*Poet.*, 1449a 20)."

⁸ "Segundo consta, Téspis foi o inventor do até então ignorado gênero de *Camena trágica* e transportava em carretas poemas que atores cantavam e representavam de cara besuntada de borra. Após ele, Ésquilo, inventor da máscara e mantos nobres, estendeu tabladros sobre pequenos caibros e ensinou como emitir voz forte e firmar-se nos coturnos."

⁹ *Aeschylus nämlich, ein neuerer Poet, sah wohl, daß auch die Erzählungen einzelner Personen, die man zwischen die Lieder einschaltete, noch nicht so angenehm wären; als wenn ein paar Personen mit einander sprächen, darinn sieht mehr Mannigfaltigkeit und Veränderung würde anbringen lassen: und da ihm solches nach Wunsche ausschlug; so dachte er auch auf mehrere Zierrathe seiner Tragödien. Er erfand die Larven, gab seinen Leuten ehrbare Kleidungen, und baute sich eine bessere Schaubühne: ja, welches das merkwürdigste war, so machte Aeschylus, daß die Gespräche seiner auftretenden Personen mit einander zusammen hingen. Kurz, er erfand zuerst die Idee der Hauptperson in einem solchen Spiele, welches vorher nur ein verwirrtes Wesen ohne Verknüpfung und Ordnung gewesen war. Das bezeugt abermal Aristoteles in seinem IV. Capitel, und Horaz (...).*

transformaram-se em peças sérias e flexíveis que contém toda uma poesia. O que antes era uma obra secundária, ou seja, as narrativas e as conversas colocadas entre as canções, chamada de episódio pelos gregos, tornou-se a peça principal. O ironizar satírico transformou-se em uma entidade magnífica e pedagógica de tal maneira que até as pessoas mais famosas não precisavam sentir mais vergonha de serem o público de tais peças. O povo de Atenas desenvolveu tanto gosto que quase sentiu culpa de visitar as tragédias.

Tais citações revelam que Gottsched se inspirou em outros comentadores da *Poética* e a difusão em língua alemã dessas ideias teve um monumental importância no mundo teatral, literário e poético da Alemanha.

A Tragédia passa a ser constituída de dois elementos primordiais, o coro e o protagonista, responsáveis na cena Trágica por funções específicas e delimitadas. Sobre tais funções, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2002, p. 2) explicam que o coro, uma personagem coletiva e anônima, encarnada por um colégio de cidadãos que, ao que parece, a princípio não atuariam mascarados mas apenas disfarçados, teriam a função de representar os sentimentos, os temores e as esperanças dos espectadores que compõem a comunidade cívica; de outro lado, a personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro e cuja ação forma o centro do drama, representaria uma categoria social e religiosa bem definida, a dos heróis. Essa divisão do discurso entre o coro e o herói trágico representaria, na própria linguagem da Tragédia, uma dualidade, uma forma de tropo, composto pelo coro, que apresenta de uma forma cantada, e pelos protagonistas do drama, que apresentam uma forma dialogada cuja métrica é mais próxima da prosa. No canto do coro está representado o que é da ordem dos sentimentos, enquanto as falas do ator servem ao desenvolvimento e ao exame do que é temático.

Se levarmos em conta as divisões dos movimentos musicais das obras sacras de Bach, divididos entre coros e árias, essa dualidade Trágica demonstrada entre o

coro e protagonista também se fará presente no discurso musical. Outra maneira possível dessa dualidade na obra sacra de Bach é encontrada em seu "tropo-coral", forma politextual e musical onde há a justaposição de hino e ária, utilizada em momentos dramáticos cruciais de suas cantatas e Paixões como recurso para causar reflexão.

Gottsched (*ibid.*, p.606), ao discorrer sobre as transformações da Tragédia grega, explica que em determinado momento houve a inclusão de temas moralizantes e virtuosos em detrimento dos temas chulos e satíricos. Explica ainda que, para que a Tragédia tivesse uma função moral, os poetas necessitaram lançar mão da utilização da religião. Ele diz:

§4. (...) Sim, visto que os poetas decidiram usar a religião em todas as peças e freqüentemente as temperaram com pitadas de regras de boa conduta e virtude, desta maneira fizeram com que esse tipo de arte da representação se tornasse uma arte do serviço litúrgico; esta [arte do serviço litúrgico] era muito mais construtiva para o povo que os sacrifícios e outras cerimônias pagãs. Para tanto o Coro muito contribuiu pois, em suas canções, sempre eram enfatizado as observações moralistas, orações e cantos de louvor que estavam em acordo com o tema da atuação anterior. Essas canções eram aprendidas e memorizadas como ensinamentos e reflexões, sendo costumeiramente citadas na vida cotidiana¹⁰.

Tais descrições sobre a tragédia nos remetem diretamente ao universo religioso e de como a ação, o desenvolvimento e o desenrolar da trama são, significativamente, semelhantes com a "trama" religiosa apresentada na missa. Essa "trama" ainda se remete às origens da própria tragédia representada no teatro grego. Mossé (2004, p. 265), ao discorrer sobre a cerimônia ritualística da qual a

¹⁰ Já, weil sich die Poeten in allen Stücken der Religion bequemeten, und die vortrefflichsten Sittenlehren und Tugendssprüche darinn häufig einstreuten: so wurde diese Art von Schauspielen eine Art des Gottesdienstes; die auch in der That für das Volk viel erbaulicher war, als alle die Opfer und übrigen Cerimonien des Heidenthums. Dazu trug nun hauptsächlich der Chor viel bey, der allezeit in seinen Liedern solche moralische Betrachtungen, Gebethe und Lobgesänge anstimmte, die sich zu unmittelbar vorhergehenden Handlung schicketen. Diese lernt man damals gar auswendig, und pflegte sie im gemeinen Leben als Lehrsätze und Denksprüche bey Gelegenheit anzubringen.

tragédia tomava parte, corrobora esta informação explicando que em princípio as tragédias eram representadas em Atenas no âmbito dos festivais dionisiacos, especialmente em dois festivais: o das Lenéias, realizado no final de janeiro, e as Grandes Dionisiacas, no final de março. Tais festivais eram grandes cerimônias religiosas e cívicas e eram o ponto alto das festas em honra ao deus. Nas Grandes Dionisiacas, por exemplo, estavam presentes não apenas os cidadãos, mas também metecos¹¹ e estrangeiros, bem como representantes das cidades aliadas de Atenas, que iam nessa ocasião levar-lhe o tributo. Por se tratar de uma cerimônia religiosa, também as mulheres podiam, por direito, ir ao teatro. A cerimônia começava com uma procissão, seguida por um sacrifício e um banquete. Na continuação das festividades, um concurso de ditirambos¹² precedia os concursos dramáticos propriamente ditos. Depois de um novo sacrifício, desta vez realizado no teatro, iniciavam-se os quatro dias de representações: três para a tragédia e um para a comédia.

Christiane Sourvinou-Inwood em seu artigo "Tragédia Grega e Ritual" (*in* BUSHNELL, 2009, p. 10) afirma que existe uma íntima conexão entre as tragédias do século V e os rituais. Ela afirma que as tragédias são articuladas (algumas mais densamente que outras) com o auxílio de muitos rituais, tais como sacrifícios, orações e também epifanias divinas. Outra faceta desta conexão reside no contexto da realização da execução: as Tragédias eram encenadas durante as Dionisíacas, na cidade de Dionísio, em um teatro dentro de seu santuário e na presença de sua estátua. Desta forma ela acredita que as Tragédias eram percebidas pela antiga audiência como uma apresentação ritual e não como uma experiência puramente teatral que era simplesmente emoldurada e articuladas através do ritual. Para ela, os ritos, deuses e outros elementos religiosos nas tragédias eram vistos como representações de parte da realidade religiosa destas audiências. Afirma ainda que desta forma, a tragédia grega era, entre outras coisas, muito importante também

¹¹ Estrangeiros domiciliados em Atenas.

¹² Poesias cantadas e dançadas em homenagem à Dionísio.

como um discurso de exploração religiosa, tornando-se um lugar específico em que no século V o discurso religioso da pólis Ateniense era investigado e elaborado. E finalmente, acredita que esta exploração religiosa estava intimamente conectada com o contexto ritual nas quais as Tragédias eram realizadas e dentro da qual a Tragédia era gerada. Desta forma, seguindo este raciocínio, podemos constatar que por trás dos elementos místicos e moralizantes apresentados nas tragédias, além de sua função de purgar os sentimentos através da catarse, existiria também uma intenção velada de dominação. Esta dominação se dava através do discurso e do ritual religioso e podemos acreditar que esse filão seria muito explorado, sobretudo no que concerne à pregação do castigo e do medo, tanto no Teatro Sacro como em suas ramificações que se seguiriam.

Na Itália, durante o período Renascentista, houve um reavivamento das teorias da tragédia, e esta serviria como modelo para o tipo de música dramática que os literatos italianos consideravam apropriado ao teatro. Havia então duas correntes de opinião sobre o lugar que a música ocupava nos palcos gregos, uma que previa que somente os coros fossem cantados, a outra, todo texto. Assim, quando *Édipo Rei*, de Sófocles, foi apresentado em Vicenza, traduzido para o italiano por Orsatto Giustiniani com o título *Édipo Tirano*, só os coros foram cantados, sendo a música destes composta por Andrea Gabrieli em um estilo rigorosamente homofônico e declamatório, que sublinhava o ritmo da palavra falada.

O ponto de vista de que todo o texto das tragédias gregas seria cantado, incluindo as falas dos atores, foi sustentado e difundido principalmente por Girolamo Mei, erudito florentino, que editara um bom número de tragédias gregas e, através do seu trabalho em Roma como secretário de um cardeal, se embrenhara numa minuciosa investigação sobre a música grega, em particular sobre o seu papel no teatro. Entre 1562 e 1573 estudou, no original grego, quase todas as obras da antiguidade sobre música que haviam subsistido e apresentou resultados dessa pesquisa num tratado em quatro livros, *De modis musicis antiquorum* (Acerca dos

Modos Musicais dos Antigos), trechos que foram por ele comunicados aos seus colegas florentinos (GROUT, 1988, p.318). Estas novas teorias sobre a música surgidas na Itália, logo alcançariam também os compositores alemães, chegando até o século XVIII de Bach.

Assim, através da definição da tragédia e de sua utilização no mundo grego, podemos observar a existência de alguns pontos importantes que se assemelhariam ao rito religioso católico, tais como: o sacrifício, o banquete, o fato de ser uma cerimônia religiosa realizada em honra a deus e com a presença de toda a comunidade, além da própria história do deus Dionísio que, como vimos, possui pontos em comum com a história de Cristo. Tais pontos nos levam a supor na existência de indícios muito fortes de uma conexão entre a tragédia grega e o rito religioso católico, sobretudo a missa.

2. A Poética de Aristóteles: elementos da Tragédia e a Missa - O Mito

Aristóteles na *Poética* divide a tragédia em seis partes: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia.

O mito é o elemento constituinte e de ligação entre os antigos mistérios pagãos, tragédias e mistérios cristãos. De acordo com o verbete *Mito* de Walter Raberger (*in* EICHER, 1993, p, 575), existe uma grande dificuldade em se definir o mito, pois trata-se de um fenômeno complexo que passa por categorias interpretativas provenientes do campo da cultura, política, história, sociologia, etnologia, psicologia, estética, lingüística, filosofia da religião, teologia e teoria da ciência, entre outros, que oferecem modelos extraordinariamente diferenciados para determinar o conceito ou dar-lhe descrição fenomenológica. Afirmar ainda Raberger que, *a plurifaceticidade dos campos que apresentam um ponto de referência ao fenômeno do mito tanto frisa a importância da "coisa" mesma como também resiste à clareza do conceito objetivo*. Mas, embora possua muitas facetas, o autor acredita que, em princípio, os mitos são dotados de uma função pedagógica, e neles se vê a

possibilidade para a doutrinação religiosa ou moral, uma vez que *a verdade do mito não se reconhece na validade fática do que se narra e diz, e sim na função instrumental para possível efeito sobre o homem*, função esta amplamente utilizada desde os antigos mistérios pagãos, quanto nas tragédias e nos mistérios religiosos. Assim, uma aproximação entre mito e religião era certa, entretanto, através de sua trajetória, o mito se aproximava muito mais das questões pagãs do que das sacras, fato esse que logo precisou ser modificado. Raberger (*ibid.* p. 573) relata que:

a fé cristã não pôde dispensar-se de se confrontar, no nível da reflexão teológica, com aquilo que se apresentava como "história dos deuses", como produto religioso da cultura gentílica antiga, numa época em que estava em jogo a formulação da sua própria auto compreensão. A auto justificação de uma verdade revelada devia, em consequência, definir-se, no trato com o mítico, evidenciando a sua qualidade de algo verdadeiro, definitivo e insuperável, em comparação com o que o mito só podia surgir como o provisório e como dissimulação da verdade.

Para Raberger, a compreensão cristã da revelação pode naturalmente articular-se também como consciência mitológica. Desta forma, mito e religião não são excludentes, ao contrário, são modelos de ação (*ibid.* p.574):

Se partirmos da suposição de que mito e religião sob determinada perspectiva funcionam como modelo de valor e ação, modelo que logra dirigir e pretende dirigir o homem em todas as dimensões da sua vida; se partirmos do fato de que mito e religião, enquanto axiologia, medeiam um sistema de ordem, certamente não no esquema do discurso científico e lógico, mas que, de acordo com regulamentação prévia, produz determinadas estruturas de relação; se estivermos de acordo que mito e religião apresentam as suas funções de fundar sentido com ares de certa impossibilidade de se comprovar, então, veremos que será perfeitamente legítimo pensar em ambos os fenômenos numa relação de mútua coordenação.

O ponto de vista de mito e religião servirem de modelo de ação, combina perfeitamente com a definição aristotélica de mito. Para Aristóteles, o mito é a *imitação (mimesis) de ações* (Poet. 1449b 24-28), é a *alma da tragédia* (Poet. 1450a 37), pois é nele que ela se baseia e dele serão extraídos os exemplos morais e edificantes que moverão os espectadores.

Eudoro de Souza (*in* ARISTÓTELES, 2003, p. 87), afirma que o mito é a principal lição da *Poética* e a matéria prima da tragédia. Explica:

No texto grego da *Poética* figura um só vocábulo para designar a *ação a imitar* e a *ação imitativa*: é a palavra mito, que pode ser traduzida na primeira acepção do termo, como *mito* e, na segunda como *fábula*. O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria prima que o poeta transformará em *fábula* (trágica), elaborando-a conforme às leis de verossimilhança e necessidade. Por consequência, o mito pertenceria à história, e a *fábula* à poesia.

Continuando suas explicações, ele afirma:

(...) a *fábula trágica* - a *tragédia*, em suma - resulta da atividade poética exercida sobre o mito tradicional, e é este resultado, verdadeiramente a *imitação*.

A respeito do caráter moral e edificante que deve conter o mito e sua utilização na composição da tragédia, Gottsched (1962, p. 611) no Capítulo X da

terceira parte de seu *Versuch einer Critischen Dichtkunst* já alertava que:

§11. (...) Para a realização de uma boa fábula trágica [tragédia] os poetas devem primeiramente escolher um ensinamento moral que procuraram levar de maneira sensível ao seu público. Para isso deve-se escolher uma fábula geral da qual emana a verdade de um tema, em seguida criam-se fábulas intermediárias, ou episódicas, divididas em cinco partes, onde são apresentados os personagens secundários que ajudarão no desenvolvimento do tema do personagem principal.¹³

Ao tratar da estrutura do mito trágico, o estagirita tece considerações sobre como deve ser realizada a estrutura do mito para que haja beleza: Ele afirma que *o belo consiste na grandeza e na ordem* (*Poet.* 1450b 34). Toda a obra de Bach é dotada de simetria e ordem, seja na distribuição de vozes, instrumentos, intervalos e compassos, etc., mas sobretudo em sua Grande Missa, a simetria encontrada é realizada de maneira aguda, que além de proporcionar uma grande beleza à obra, ainda por vezes assume funções teológicas e mistagógicas. Para citar apenas um exemplo de ordenação e simetria, podemos observar a disposição dos movimentos do *Gloria* e do *Credo*, simetricamente arranjados de maneira a representar uma estrutura trinitária, como visto anteriormente.

Ainda sobre as características do mito, Aristóteles (*Poet.*, 1451a 29) afirma que ele deve ser uno, ou seja, ser dotado de uma unidade de ação:

¹³ 11.§. Wie eine gute tragische Fabel gemacht werden müsse, daß (...). Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art, genannt.

Tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, (...) assim também é o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo.

Esta característica da unidade da ação trágica também se enquadra no contexto da ação apresentada na missa, uma vez que ela é imitação de um mito uno e seus acontecimentos se sucedem numa ordem inalterável. Assim, quando o *Missal Romano Quotidiano* faz indicações sobre a Santa Missa dizendo que *ela é o mesmo Sacrifício da Cruz, que se renova em nossos altares, por ministério do sacerdote. O mesmo Cristo que se imolou no alto do Calvário continua a fazê-lo na Santa Missa*, demonstra também a preocupação de que se preserve e respeite a unidade e a sucessão de ação.

2.1.1. O Reconhecimento e a Memória

Como elementos qualitativos do mito, temos o reconhecimento, a peripécia e a catástrofe. O reconhecimento, a peripécia e a catástrofe, são partes do mito que têm a função de suscitar o temor e a piedade. Aristóteles afirma que as tragédias mais belas são as que apresentam o mito complexo, ou seja aquela *em que a mudança da ação se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente* (Poet. 1452a 13).

Por definição (Poet. 1452a 22-33), *a peripécia é a inversão dos sucessos no contrário, que deve ocorrer de maneira verossímil e necessária. O reconhecimento, que é o de pessoas, é a passagem do ignorar ao conhecer sendo sua maneira mais bela a que se dá em conjunto com a peripécia. A catástrofe é uma ação ruínosa e dolorosa, como são as*

mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes (Poet. 1452b 9).

Quando fazemos uma projeção destes elementos no rito religioso católico, percebendo que a trama dos fatos no rito católico também suscitam o temor e a piedade, podemos deduzir que o reconhecimento, a peripécia e a catástrofe, são cabíveis ao mito de Cristo. Sendo assim, seguindo a trama dos fatos, os elementos qualitativos do mito, o reconhecimento e a peripécia, serão constatados pela ressurreição e ascensão de Cristo e ocorrerão após a catástrofe, detectada na sua crucificação e morte. O nó da tragédia, *parte onde ocorre a mudança para a boa ou má fortuna (Poet. 1455b 24)* acontece na peripécia, no momento em que se dá a ressurreição. O desenlace, *parte que vai do início da mudança até o fim*, ocorre no momento da constatação da identidade do herói trágico como Filho de Deus e em sua ascensão.

Através desses elementos, observamos que a missa pode ser aristotelicamente pensada como uma tragédia de mito complexo, pois o reconhecimento ocorre em conjunto com a peripécia, e que atinge o objetivo de suscitar a catarse, podendo assim, ser considerada das mais belas.

Seguindo a orientação aristotélica, a terceira espécie de reconhecimento (*Poet. 1454b 37*) *efetua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista*. Uma das principais referências feitas por Aristóteles à memória, encontra-se em "Da memória e reminiscência" (*De memoria et reminiscentia*), parte integrante da *Parva Naturalia* (2012, p.76). Aqui, o estagirita caracteriza a memória como uma afecção (*pathos*) da alma (449b 5), pois é na alma que se diz ter anteriormente ouvido, sentido ou pensado em alguma coisa (449b 23). Esta afecção se relaciona com algo que ocorreu em tempos anteriores, uma vez que *a memória é do passado* (449b 15). Para Aristóteles, *a memória não é nem percepção sensorial nem pensamento, sendo um estado ou afecção de uma ou outro no decorrer do tempo* (449b 24). Em 450a 21 diz:

(...) a memória pertence à parte da alma a que também pertence a imaginação; todas as coisas passíveis de serem imaginadas são essencialmente objetos da memória (...). Poder-se-ia levantar a questão de como é possível recordar algo que não está presente, na medida em que somente a afecção está presente, mas o fato ausente. Está claro que temos que conceber que o que é produzido pela percepção sensorial na alma (...), ou seja, a afecção cujo estado duradouro chamamos de memória, é uma espécie de imagem; de fato, o estímulo que é produzido imprime um tipo de similitude da percepção do objeto (...)

Frances Yates (2007, p.52) explica que o processo mnemônico para Aristóteles é realizado através das percepções trazidas pelos cinco sentidos que primeiro são tratadas ou trabalhadas pela faculdade da imaginação, e pelas imagens assim formadas, se tornam o material da faculdade intelectual.

A memória com as características aristotélicas, ou seja, aquela afecção duradoura da alma que, ativada pelas percepções sensoriais, produzirão uma imagem do real, provocando no espectador um despertar de afetos, pode ser também observada na tradição teológica cristã. O próprio Cristo em sua última Ceia, ao dizer "fazei isto em memória de mim. (Lucas 22:19)", pregou a utilização da memória como forma de manter viva sua imagem e seu legado. Observamos então que o rito central da teologia católica, a Eucaristia, está totalmente vinculado à memória de características aristotélicas. Na Eucaristia, a memória não significa mera recordação do passado, mas uma maneira de o fiel ser introduzido e envolvido na realidade, que se torna presente, do acontecimento ocorrido uma vez por todas (EICHER, p.276). Ou, dito aristotelicamente, a memória Eucarística seria uma imagem vívida, cuja similitude com o objeto, provocaria uma afecção duradoura na alma do fiel. Esta memória Eucarística, também chamada de *anamnese*, é despertada pelo conjunto de palavras, dentro da Oração Eucarística, com as quais a comunidade celebra a memória do mesmo Cristo, recordando de modo particular a sua bem-aventurada Paixão, gloriosa Ressurreição e Ascensão

aos Céus (ALDAZÁBAL, acessado em 20/12/2012), e através dela, poder vivenciar seu poder de salvação.

Como a ativação da memória se dá através das percepções sensoriais, podemos deduzir que a música seja uma de suas possíveis ferramentas. No caso da missa cantada, como por exemplo, na Missa em Si menor, a ativação da memória, é dada pelo texto e reforçada pela música, o que proporciona ao fiel uma oportunidade de revivescência da história trágica da Paixão de Cristo. E então, os fiéis poderiam ter a alma movida de duas maneiras: pela memória revivida pelo texto, bem como pelos afetos correspondentes suscitados pela música, tendo a dupla oportunidade de, através da catarse, purgarem seus sentimentos.

2.2. O Caráter

O caráter (*ethos*) é o que nos faz dizer das personagens que elas têm determinadas qualidades (*Poet.*, 1450a), como a bondade, a conveniência, a semelhança. O caráter, juntamente com o pensamento (*dianoia*), são as duas causas naturais que qualificam a ação. Na *Retórica* (1356a), Aristóteles considera o caráter um dos meios de persuasão do discurso, podendo-se através do caráter do orador, persuadir os ouvintes, movendo-os moralmente. Além disso, para serem eficazes, os discursos devem ser adequadamente direcionados à cada tipo de caráter, que são diferenciados segundo as paixões, os hábitos, as idades e a fortuna da pessoa (*Ret.* 1388b). Entretanto, como afirma o próprio estagirita, o elemento mais importante da tragédia é a ação e não o caráter, uma vez que ela é a imitação de ações e não de homens.

Os textos bíblicos contidos na Missa atendem à exigência aristotélica do caráter, sem dúvida. Por exemplo, as narrativas sobre as ações de Maria Madalena e Judas certamente exemplificam o que Aristóteles se referia na *Poética* (1450a 16) sobre ser a finalidade da vida uma ação e não uma qualidade, pois, na tragédia não agem

as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar ações, ou seja, são as atitudes que importam, não as qualidades.

Gottsched (*ibid.*, p. 618), ainda na Parte III/Capítulo X da *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, atribui aos caracteres da tragédia uma função vital: são os responsáveis por dar vida à fábula, atribuindo ânimos aos personagens que revelarão suas inclinações e suas futuras atitudes. Ademais, explica a necessidade de coerência de atitude dos personagens. Diz ele:

§20. Chego agora aqui aos caracteres da tragédia pelos quais toda a fábula ganha sua vida. (...) O poeta precisa atribuir aos seus personagens principais tal ânimo que através dele é possível pressupor atos futuros e quando eles acontecem é fácil entendê-los. Assim quando aparecem pela primeira vez, o ânimo precisa revelar sua natureza, suas inclinações e seus vícios; diferenciando-se assim de outras pessoas.(...). §21. Estas últimas linhas querem dizer que o poeta precisa atribuir aos personagens que já são conhecidos pela história exatamente o caráter que o público já está acostumado a atribuir-lhes. (...) Um caráter contraditório é um monstro que não existe na natureza, desta maneira, um avarento precisa ser avarento, um orgulhoso precisa ser orgulhoso, um raivoso precisa ser raivoso, um desesperado precisa ser desesperado e assim se manter. (...) Uma mudança completa da natureza ou do caráter é impossível em tão pouco tempo. ¹⁴

Além do aspecto dos caracteres concernentes aos personagens da missa, também precisamos levar em conta os caracteres musicais contidos na composição da Missa em Si menor. Se pensarmos na nela como um discurso retórico musical, ou antes, um "Sermão Sonoro", o caráter, ou *ethos*, será demonstrado através de

¹⁴ 20.§. Ich komme nunmehr auf die Charactere der Tragödie, dadurch die ganze Fabel ihr rechtes Leben bekommt. (...)Es muß also der Poet seinen Hauptpersonen eine solche Gemüthsbeschaffenheit geben, daraus man ihre künftige Handlungen wahrscheinlich vermuthen, und wenn sie geschehen, leicht begreifen kann. Sogleich in dem ersten Auftritte, den sie hat, muß sie ihr Naturell, ihre Neigungen, ihre Tugenden und Laster verrathen; dadurch sie sich von andern Menschen unterscheidt. 21.§. Diese letzten Zeilen wollen so viel sagen, daß ein Poet die Personen, die aus der Historie schon bekannt sind, genau bey dem Charactere lassen müsse, den man von ihnen längst gewohnt ist. (...) Ein widersprechender Character ist ein Ungeheuer, das in der Natur nicht vorkömmt: daher muß ein Geiziger geizig, ein Stolzer stolz, ein Hitziger hitzig, ein Verzagter verzagt seyn und bleyben. (...) Denn eine gänzliche Aenderung des Naturells oder Characters ist ohnedieß in so kurzer Zeit unmöglich.

cada ferramenta musical utilizada, tais como tonalidade, instrumentação, tipo de voz, etc., cada qual com qualidades específicas que servirão à um propósito adequado ao discurso. O processo da representação destes afetos no discurso se dará em conjunto com o pensamento, como veremos a seguir.

2.3. O Pensamento

Na concepção aristotélica, poética e retórica integram-se. O próprio Aristóteles, como vimos, ao escrever sua *Poética* nos remete à sua *Retórica* e estas duas concepções se encontram sobretudo no que diz respeito ao pensamento. Retoricamente, o pensamento compreende os aspectos argumentativos do discurso.

O pensamento (*dianoia*) traduz o caráter (*ethos*) daquele que fala, manifestando uma preferência, uma escolha, uma decisão. Aristóteles (*Poet.*, 1456a 34), ao tratar do pensamento diz:

O que respeita ao pensamento tem seu lugar na Retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o temor, a ira e outras que tais) e ainda o amplificar e o minimizar o valor das coisas.

Na composição musical da Missa em Si menor, o pensamento é utilizado durante todo o processo, sendo revelado na escolha das vozes solistas, nas partes cantadas por coro, no acompanhamento orquestra. Aqui podemos pensar no pensamento trágico como análogo ao processo da invenção da retórica, primeira das quatro fases de composição do discurso retórico, em que o orador busca compreender o assunto relativo ao tema do seu discurso e reúne todos os

argumentos e outros meios de persuasão que possam servir ao seu propósito (REBOUL, 2000, p. 43).

A respeito da invenção no discurso musical, Mattheson (1999, 120-21, pp. 203-205)¹⁵ diz:

(...) é facilmente descrita como o ensinar e o aprender. O entendido Donius a denomina: a Invenção ou Imaginação é uma tal maneira de cantar que cai agradavelmente aos ouvidos. (...) Primeiramente o que deve ser considerado na Invenção musical, diz respeito a estas três coisas: frase principal, tonalidade e medida de tempo (*thema, modus e tactus*), que precisam especialmente ser escolhidos e previamente fixados, antes de se poder pensar em algo posterior, para que a intenção não nos escape.

No processo da invenção musical, assim como no pensamento trágico, devem-se incluir todos os efeitos da palavra. Bach procurava identificar o afeto predominante do texto sacro a ser composto, adequando-o aos materiais que tinha à disposição, tais como tonalidade, fórmula de compasso, escolha de instrumento, etc. Todas essas ferramentas, com características próprias, poderiam ser usadas em combinações para mover uma variedade de afetos e dessa maneira atingir a audiência, tentando levá-la a ações moralmente virtuosas e edificantes, unindo assim, o resultado sonoro à ética.

Esta concepção sobre o pensamento na composição musical, que se dá através da junção da retórica e da poética, realiza-se seguindo as regras do "Sermão Sonoro" luterano, que como vimos, buscava a persuasão dos fiéis através dos afetos contidos no texto bíblico que seriam movidos pela música que o acompanhava. No caso específico da Missa em Si menor, por se tratar de uma obra composta por movimentos parodiados de cantatas luteranas compostas sobre um texto específico embasado nos preceitos do "Sermão Sonoro", essa concepção é mais que evidente.

¹⁵ Tradução Paulo Justi

Desta forma podemos acreditar que Bach, ao iniciar o processo composicional da Missa, certamente inicia através da invenção/pensamento. Não é intuito deste trabalho fazer uma análise retórica de toda a composição da Missa em Si menor, portanto, para exemplificar apenas uma aplicação do *ethos* e *dianoia*, ou seja caráter e pensamento, no discurso musical, tomaremos a ária *Qui Sedes* como base.

Situada dentro do *Gloria*¹⁶, esta ária é uma paródia da Cantata BWV Anh.9 (*Entfernet euch, ihr heitern Sterne*) composta em 1727 para as comemorações do aniversário do Arquiduque Augusto II. A música original infelizmente foi perdida, mas o texto se manteve. O teor dos afetos do texto original, uma confiante súplica ao Arquiduque, é o mesmo encontrado no *Qui Sedes* como podemos observar:

Original. Anh. 9/12 *Entfernet euch, ihr heitern Sterne / Soll des Landes Segen wachsen* (Dispersai-vos, serenas estrelas/A prosperidade do país deve progredir)

Ária [Música perdida]

Texto¹⁷: *Soll des Landes Seegen wachsen, Muß sein König bey ihm seyn. Ach so treffe doch bey Sachsen, Unser sehnlich Flehen ein!* (A prosperidade do país deve progredir, o Rei deve estar com ela presente. Assim sendo, penetrem na Saxônia nossas ardentes súplicas.)

Movimento 10. *Qui Sedes*

Ária [A, Ob d'A(solo); V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Si menor

Compasso: 6/8

Texto: *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis* (Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós)

A definição aristotélica para a confiança é a de ser o justo meio entre o medo e a temeridade. Aristóteles, na *Retórica* (1383a), define a confiança como sendo o *contrário do medo, e o que inspira confiança é o contrário do que inspira medo, de modo que*

¹⁶ Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade. Nós vos louvamos, Vos bendizemos, Vos adoramos e Vos glorificamos. Nós vos damos graças, por causa da Vossa grande glória, ó Senhor Deus, Rei do céu, Deus Pai onipotente. Ó Senhor, Filho Unigênito de Deus, Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus e Filho do Pai. Vós que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós. Vós que tirais os pecados do mundo, ouvi a nossa prece. Vós que estais sentado à direita do Pai, tende compaixão de nós. Porque só Vós, Senhor Jesus Cristo, sois Santo, só Vós sois o Altíssimo. Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém.

¹⁷ Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/BWVAnh9.htm>, acessado em 2012.

a esperança é acompanhada pela representação de que as coisas que estão próximas podem nos salvar, enquanto as que causam temor ou não existem, ou estão distantes. E continua afirmando que *infundem, pois, confiança as desgraças que estão longe e os meios de salvação que estão perto, e igualmente se há meios de reparação e de proteção numerosos ou importantes, ou as duas coisas ao mesmo tempo (...).*

Mattheson no *vollkommenne Capellmeister* (1999, 18-19, p. 71) nos indica a maneira musical de representar a confiança dizendo:

A esperança é coisa agradável e lisonjeira, que consiste em um ansiar alegre, que move a alma com determinado ímpeto. Sua representação requer a mais suave condução da voz e a mais doce mistura de sons, e para ela um forte ansiar serve como estímulo. Apesar de sua alegria ser apenas moderada, este ímpeto a anima, constituindo a melhor disposição e conferindo unidade aos sons na composição¹⁸.

Nesta ária, para contralto, *oboé d'Amore*, cordas e contínuo, o compositor reúne as ferramentas musicais necessárias para a argumentação e representação do afeto da confiança no discurso. Para tanto, utiliza a tonalidade de Si menor, que segundo a definição das características das tonalidades dada por Johann Mattheson no seu tratado de 1713, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (2002, p.250)¹⁹, é uma tonalidade melancólica; a fórmula do compasso é 6/8, cuja subdivisão em dois grupos de três colcheias poderia representar a Trindade; a voz escolhida é a do contralto, que por ser uma voz jovem²⁰, combinaria com as características dadas por Aristóteles sobre o caráter do jovem na *Retórica* (1389a 36) que diz que *os jovens*

¹⁸ *Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichlende Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Hertzhaftigkeit das Gemüth einnimt. Daher denn dieser Affect die lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung von der Wel erheischet, denen das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, daß obgleich die Freude nur mäßig ist, die Hertzhaftigkeit doch alles belebet und ermuntert, welches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge in der Setz-Kunst abgibt.* Tradução Paulo Justi

¹⁹ Doravante, todas as traduções desta obra são de Lúcia Carpena e Renate Sudhaus.

²⁰ Lembrando que originalmente as árias das cantatas de Bach foram compostas para vozes masculinas solistas da *Thomasschule*, o que significa que provavelmente a ária original foi concebida para a voz de um jovem.

são passionais, confiantes, otimistas, vivem da esperança e são corajosos. A escolha do *oboé d'Amore* como instrumento solista também é reveladora e combina com o afeto proposto na ária. Em nossa dissertação de mestrado (JUSTI, 2007) concluímos que, por seu *ethos* predominante, este é um dos instrumentos utilizados por Bach quando ele quer representar a confiança.

No excerto da ária (Figura 1), podemos observar que musicalmente a confiança é representada na ária também pelo ritmo majestoso, pelos saltos harmônicos sem a presença de dissonâncias "duras" nem cromatismos. De um modo geral é muito melódica e a linha do *oboé d'Amore* fica definida numa boa tessitura, proporcionando uma sonoridade acolhedora, doce e agradável, o que combina com o afeto proposto pelo texto.

Figura 1. Compassos 1-5 e 16-20 do *Qui Sedes* da Missa em Si Menor²¹

(c. 1-5)

112

ARIA.

Oboe d'amore.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Alto.

Continuo.

6 4 6 5 6 4 6 5 6 4

(c. 16-20)

113

6 4 7 6 6 4 6 5 6 4 6 5 6 4 6 5

Na música os gêneros retórico-musicais, também chamados por Mattheson (1999, Parte I/Cap.10 , §68-69, p. 137) de estilos ou *Schreib-Arten*, são três: o estilo de

²¹ Doravante, todos os excertos musicais passarão a ser retirados da *Bach-Gesellschaft Ausgabe*.

igreja²²; teatral²³ e de câmara, cada um com gêneros subordinados, sendo que a subdivisão de estilos²⁴ alto, médio e baixo, típicas da fase da *elocutio*, encontra-se em todos os tipos de escrita. Mattheson acrescenta ainda que o estilo de igreja, que se refere às funções espirituais, não deve ser restrito apenas ao lugar e ao momento, mas sim às ocasiões espirituais (*geistlich*), às coisas referentes à meditação (*Andacht*) e de edificação (*erbauen*). E afirma que, especialmente neste estilo, o intuito geral da música é causar o temor a Deus de maneira razoável (*vernünftig*), nobre e séria. Desta forma podemos observar que a ária em questão atende também a todos os requisitos do estilo de igreja de gênero alto.

Dentro do pensamento da *Musica Poetica*, doutrina composicional seguida por Bach que recorre à retórica musical como fundamento, a *Inventio*, parte do discurso análoga ao *Pensamento* na tragédia, em que se reúnem as ferramentas e argumentos necessários para a composição do discurso musical, é uma das mais importantes. Na Missa em Si menor, Bach ao readaptar suas antigas composições aos novos textos, levará esse processo ao ápice da maestria.

2.4. A Elocução

A elocução (*elocutio*) é a expressão do pensamento (*dianoia*). Realizada através da fala ou da escrita, é o processo de combinar as palavras em uma seqüência inteligível. Na *Poética* a elocução relaciona-se tanto com os aspectos literários da composição da obra, quanto com os aspectos orais do discurso que

²² Segundo Mattheson (1999, Parte I/Cap.10 §34-69, pp.143-154) os gêneros subordinados ao estilo de igreja são: *cantus firmus*; moteto; madrigal; sinfônico e canônico.

²³ Segundo Mattheson (*ibid.*, §70-71, pp.154-155) os gêneros subordinados ao estilo teatral são: madrigal e dramático (poema ou representação, de acordo com a qual determinadas pessoas ou acontecimentos são representados exatamente de acordo com a vida, embora em forma de poesia). Podemos observar na composição da Missa o gênero dramático por exemplo nos movimentos *Crucifixus*, *Et resurrexit* e *Agnus Dei*.

²⁴ Os estilos alto, médio e baixo têm por objetivo comover (*movere*), explicar (*docere*) e agradar (*delectare*).

estão presentes nos modos de expressão do pensamento tais como: explicações, ameaças, perguntas, súplicas, louvores, etc., que são realizados pelo ator. Aristóteles explica (*Poet.* 1456b 7):

Há uma parte dela [da elocução], constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do ator e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais.

A elocução é composta pela letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão e proposição ou discurso, que devem ser combinados de maneira a transmitir da melhor maneira possível, a mensagem ao público alvo, afetando-os e movendo-os corretamente. Portanto, o sucesso da imitação poética dependerá da acertada manipulação destes elementos da elocução pelo poeta. Aristóteles demonstra na *Poética* que estas partes constitutivas articulam-se de tal maneira com a teoria geral da linguagem que não se tornam propriamente um conceito exclusivo do saber poético, mas sim de todo o universo do discurso.

Na estrutura retórica, a elocução é a terceira das cinco fases do discurso²⁵, fase em que se traduz as várias ideias e pensamentos em palavras e sentenças, escolhendo-se, para tanto, as várias ferramentas e artifícios retóricos possíveis para dar ênfase aos argumentos. É nesta fase que se escolhe o estilo²⁶ adequado ao discurso, bem como a escolha das palavras, figuras retóricas e a construção das frases. No sentido retórico, a elocução diz respeito ao aspecto escrito do discurso, uma vez que o oral pertence à fase da ação.

Aristóteles na *Poética* (1458a 18) já alertava sobre os elementos que a poesia elevada deveria conter: assim, dizia ele que a elocução, escrita ou oral, deveria ter

²⁵ Quintiliano no *Institutione Oratoria* (III/III) define as cinco fases do discurso em: invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e ação (*actio* ou *pronunciatio*).

²⁶ Os latinos distinguiam três gêneros de estilo: *Grave* (nobre), *tenue* (simples) e *medium* (ameno), cujo objetivo era respectivamente, comover (*movere*), explicar (*docere*) e deleitar (*delectare*) (REBOUL, 2000, p.62).

como qualidade essencial a clareza sem baixeza e, para se realizar uma poesia elevada, seria apropriada a mistura de várias espécies de vocábulos, adotando-se *palavras estrangeiras, metáforas, ornatos, que elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum* (*Poet.*, 1458a 31), bem como termos correntes que lhe confirmem clareza.

Bartel (1997, p.67), alinhado com o pensamento retórico aristotélico, discorre sobre como deve ser a fase da elocução no discurso:

Quanto à *elocutio*, suas perspectivas estilísticas se resumem em quatro virtudes elocutivas (*elocutionis virtutes*): sintaxe correta (*puritas, latinitas*), clareza (*perspicuitas*), linguagem figurativa (*ornatus*) e adequação da forma ao conteúdo (*aptum, decorum*). É nesta terceira "virtude", *ornatus*, que as figuras de retórica e os tropos encontram sua casa. Os tropos são entendidos como expressões metafóricas, enquanto as figuras são descritas como desvios da escolha normal, ordem ou estrutura das palavras e frases. São, acima de tudo, figuras de linguagem, que servem para embelezar, amplificar e vivificar a representação dos pensamentos, sendo consideradas as ferramentas mais úteis para apresentar e despertar as afeições²⁷.

No discurso retórico musical, a *elocutio* é também a terceira fase do discurso e assim como na retórica, segue as mesmas "virtudes elocutivas". Esta fase se caracteriza pela escolha das figuras retóricas musicais, pois, assim como a *elocutio* retórica fez uso de figuras de linguagem e de pensamento para dar ênfase ao texto, a doutrina da *Musica Poetica*, base da retórica musical, cultivou o conceito de figuras musicais, cuja função era vivificar o texto e provocar afecções no ouvinte .

Desta forma, ao observarmos que o tropo faz parte do *ornatus* da elocução, recordamos mais uma vez que este foi um dos elementos constitutivos das composições sacras de Bach, além de ser também o responsável pela origem dos Dramas Sacros.

²⁷ Tradução da autora.

Especificamente no caso da Missa em Si menor, Bach, utiliza o tropo como ferramenta de elocução de três maneiras distintas:

1. substituindo, através das paródias, o texto original oriundo da cantata luterana pelo texto latino previsto no Ordinário da Missa;
2. realizando composições musicais distintas sobre o mesmo texto, o que ocorre no *Kyrie I* e *Kyrie II*;
3. realizando a mesma composição musical em dois textos distintos, o que ocorre no *Gratias* e *Dona Nobis*.

Nos movimentos do *Kyrie II* e *Gratias/Dona Nobis*, há ainda um tropo duplo, pois trata-se de movimentos parodiados aos quais foram adicionados, respectivamente, nova música e novo texto.

Assim, uma observação na condução da cerimônia da missa permite-nos verificar com que intensidade a elocução é atendida, especialmente através da utilização dos tropos. Vejamos então como a elocução musical foi utilizada como formas diferentes de súplica e louvor no discurso trágico da Missa; para tanto tomaremos como exemplo os tropos do *Kyrie I* e *II*, bem como os do *Gratias* e *Dona Nobis*, analisando alguns elementos elocutivos presentes na composição.

No *Kyrie I*, composto para coro a cinco vozes (SSATB), flauta I e II, oboé *d'Amore* I e II, fagote, violino I e II, viola e contínuo, Bach, de maneira dramática, inicia sua Grande Missa já com o clamor do coro, optando por não fazer uma introdução instrumental, como era de se esperar numa obra desta magnitude. Nos três compassos iniciais (mais uma vez, não por coincidência, o número da Trindade) o coro clama o texto *Kyrie Eleison* (Senhor tende piedade) intercalado por pausas dramáticas e expressivas (*suspiratio*)²⁸ por três vezes em movimento

²⁸ Figura de retórica musical que representa o suspiro através de pausas (BARTEL, 1997, p.392).

ascendente (*anabasis*)²⁹, como se as vozes tivessem direcionando seu pedido de clemência ao alto. A maneira como as três frases foram contrapontisticamente arranjadas realça as vozes dos dois sopranos, que, como afirma Staufer (2003, p.55), representariam tradicionalmente na música de igreja do barroco, a alma Cristã.

Figura 2. Início do coro no *Kyrie I* da Missa em Si menor (c 1-4)

Movimento 1. *Kyrie I*

Coro [S I-II, A, T, B; Fltr I-II; Ob d'A I-II; Fg; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Si menor

Compasso: C

Texto: *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade)

Soprano I
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i - son.

Soprano II
Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Alto
Ky - ri - e, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son.

Tenore
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son.

Basso
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son.

Continuo (e Violoncello)
7 6, 7^b 6 9 8, 7 6 5, 6 7 6 #

O terceiro movimento da Missa, o *Kyrie II*, cujo texto é idêntico ao primeiro *Kyrie* (Senhor tende piedade), foi composto para coro a quatro vozes (SI+II ATB), flauta I e II, oboé d'Amore I e II, fagote, violino I e II, viola e contínuo, na propícia tonalidade de Fá# menor que, segundo Mattheson no *Das Neu-Eröffnete Orchestre*

²⁹ Passagem musical de movimento ascendente que expressa elevação ou afecção ou imagens elevadas (BARTEL, 1997, p.179).

(2002, p.251), *é uma tonalidade que leva a uma grande aflição, (...) tendo em si algo de abandonado, singular e misantrópico.*

O fato de este movimento ser composto para quatro vozes, em vez de cinco como nos demais movimentos da Missa, indica claramente que se trata de uma paródia, um tropo, portanto, cujo afeto predominante no texto do movimento original é perfeitamente adequado ao texto do *Kyrie*. De acordo com os estudos de Klaus Häfner (1987, p.530), este *Kyrie II* foi provavelmente parodiado da cantata BWV 244a/8. *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt/Wir haben einen Gott* (Lamentam-se as crianças, lamenta o Mundo/Nós temos um Deus), uma cantata fúnebre composta em 1729 em homenagem ao Príncipe Leopold von Anhalt-Köthen, que teve a música perdida. O texto original do coro desta cantata, *Wir haben einen Gott, der da hilft, und einen Herrn, Herrn, der vom Tod errettet* (O nosso Deus é um Deus que salva; ele é o Soberano Senhor que nos livra da morte), foi extraído pelo libretista Picander do Salmo 68,20.

Diferentemente do *Kyrie I*, aqui Bach lança mão de um gênero habitualmente utilizado pelos compositores de Dresden, o *stile antico*, com o fugato do coro no estilo de Palestrina, como forma elocutiva. Stauffer (2003, p.62) afirma que, ao escolher o idioma de Palestrina, Bach não só prestou homenagem à escrita de igreja de seus antepassados, mas também seguiu a tendência contemporânea de combinar o velho e o novo estilo em obras sacras. Stauffer (*ibid.*, p.61), afirma ainda que a música do *Kyrie II* mostra as características distintas da escrita *a cappella* renascentista como a utilização: de "notas brancas"; de *allabreve* e C como indicação de tempo (os quais, no círculo de compositores alemães do período de Bach, significava mais uma indicativo do estilo renascentista do que um indicativo de tempo); de uma tessitura densa de imitação vocal; de dissonâncias cuidadosamente preparadas através de suspensões e antecipações; de uma pulsação firme e quase acentuada, e o uso do *stretto* para uma intensificação contrapontística.

Neste *Kyrie II*, a solução elocutiva adotada é diferente da anterior, uma vez que as vozes, ao invés de clamarem juntas, são sobrepostas de maneira imitativa na fuga. O tema é apresentado nos três primeiros compassos pela voz do baixo, com um importante cromatismo (f#-g-mi#) na palavra *Kyrie* (Senhor) que possivelmente, além de representar a dor³⁰, também representa pictoricamente a Cruz. A utilização no tema da figura de retórica da *pathopoeia*, que de acordo com Bartel (1997, p.359) *é uma passagem musical que busca, através do cromatismo ou outros meios, despertar uma afeição apaixonada*, reforça esse caráter doloroso e aflito. Durante a entrada das vozes, o *stretto* fugal proporciona um aumento deste caráter aflitivo, enfatizando a súplica do texto.

O *Kyrie II* difere-se também do *Kyrie I* no que concerne ao tratamento instrumental, pois nele, ao contrário da utilização de instrumentos *obbligati* como no *Kyrie I*, a instrumentação de todo o movimento é feita *colla parte*, com os instrumentos em uníssono com o coro, o que proporciona ainda maior ênfase ao caráter suplicante texto.

³⁰ De acordo com Schweitzer (1955, p.317), Bach utiliza o cromatismo sempre para representar o motivo da dor.

Movimento 3. Kyrie II
 Coro [S I-II, A,T, B; Fltr I-II; Ob d'A I-II; Fg; V I-II; Vla; Bc]
 Tonalidade: Fá# menor
 Compasso: ♩ (*Allabreve*)
 Texto: *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade)

Nos movimentos do *Gratias* e *Dona Nobis*, que são tropos duplos pois, além de serem tropos entre si, tiveram sua origem a partir de um movimento parodiado, Bach realiza a fase elocutiva com grande domínio e maestria, uma vez que a quantidade de vocábulos que constam nos diferentes textos e que devem ser incorporados na mesma composição musical são totalmente díspares, exigindo do

compositor uma extrema habilidade para uma total adequação entre o novo texto e a antiga música.

O coro do movimento original, extraído da cantata composta para celebrar a mudança do Conselho da Cidade em 1731, é o segundo movimento da BWV 29 *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos), composto para quatro vozes (SATB), oboé I e II, trompete I,II e III, tímpano, violino I e II, viola e contínuo, na tonalidade de Ré maior. O texto original, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder* (Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos e proclamamos tuas Maravilhas) extraído do primeiro versículo do Salmo 75, apresenta o mesmo afeto proposto no texto latino do *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* (Nós te agradecemos por tua imensa glória), sendo portanto totalmente apropriado.

Figura 4. Início do coro na BWV 29/2 (c. 1-14)

<u>BWV 29/2.</u> <i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir/ Wir danken dir, Gott, wir danken dir</i> (Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos.) Coro [S, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc] Tonalidade: Ré Maior Compasso: $\frac{4}{4}$ Período: <i>Ratswechsel</i> (Mudança do conselho da cidade) Data: 27.08.1731 Retrabalhada: 1739 e 1749 Leitura: Salmo 75, 2 Libretista: Desconhecido Texto: <i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder</i> (Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos e proclamamos tuas Maravilhas.)
--

tonalidade que tem por natureza algo penetrante e teimosa, sendo a mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras, o que combina perfeitamente com o afeto proposto no texto. Neste movimento mais uma vez Bach retoma o estilo de composição renascentista, o *stile antico*, como anteriormente encontrado no *Kyrie II*, com densa textura vocal polifônica, imitação das vozes e instrumentos *colla parte*.

O tema divide-se em duas partes, o que permite a composição de uma fuga dupla. Uma comparação entre os vocábulos da cantata original e a paródia revela a dificuldade de adequação do texto:

1a. parte do tema

BWV 29

Wir danken dir, Gott, wir danken dir

"Gratias"

Gratias agimus tibi

2a. parte do tema

und verkündigen deine Wunder.

propter magnam gloriam tuam.

A primeira parte do tema, tanto no original quanto na paródia, aparece no baixo, como afirma Stauffer (2003, p.75), sob o clássico arco melódico no estilo de Palestrina, com deslocamento gradual que vai da nota Ré ao Sol, retornando novamente ao Ré. Porém, para uma melhor adequação elocutiva dos vocábulos, Bach muda a fórmula do compasso, e conseqüentemente a unidade de tempo, de $\frac{4}{4}$ para $\frac{1}{4}$, causando um "alargamento" na pulsação, o que provoca a realização do tema em sete compassos no original (c. 1-7) e em quatro na paródia (c. 1-4). A figura de retórica musical utilizada na apresentação da primeira parte do tema é a *Climax* ou *Gradatio*, que de acordo com Bartel (1997, p.220), refere-se: a uma mudança gradual das notas, uma seqüência de notas que se repete em uma voz subindo ou descendo; um movimento paralelo ascendente ou descendente de duas vozes; ao aumento sonoro e tonal que cria um crescimento na intensidade.

A segunda parte do tema ocorre igualmente na voz do baixo entre os compassos 9-14 no original e entre 5-7 na paródia. Neste trecho, Bach opta tanto pelas notas repetidas, como pelo uso decorativo e melismático das colcheias que ocorrem no original como reforço às palavras *verkündigen* (proclamamos) e *Wunder* (Maravilhas) e na paródia, no *Gloriam* (Glória). Aqui, a figura retórica musical utilizada é a *Syncopatio*, termo que refere-se a uma suspensão, com ou sem resultado dissonante, uma "síncope harmônica", ou a um embelezamento provocado por uma mudança ou irregularidade rítmica (BARTEL *ibid*, p.396).

Movimento 7. *Gratias agimus tibi*
 Coro [S I+II; A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fltr I+II; Ob I-II; Fg; V I-II; Vla; Bc+Vcl]
 Tonalidade: Ré maior
 Compasso: ♩
 Andamento: *Allabreve*
 Texto: *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* (Nós te agradecemos por tua imensa glória)

Soprano I. II.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Gra - tias a - ginus ti - bi

pro - pter magnam glo - riam tu - am,

bi

pro - pter magnam glo - riam tu - am,

pro - pter magnam glo - riam tu - am,

pro - pter magnam glo - riam tu - am,

gra - tias

6 5 2 6 3 4 3 2 6 7 6 3 4 3 4 7 2 5

163

mais difícil, pois a quantidade de vocábulos no texto é ainda menor que seu original, o *Gratias*. Como vimos anteriormente, tanto a BWV 29 quanto sua paródia, o *Gratias*, apresentam uma fuga dupla na composição. A escassez do texto no *Dona Nobis*, que contém apenas três palavras *Dona nobis pacem* (Dai-nos a paz), torna impossível a composição de uma fuga com dois sujeitos, assim, a solução elocutiva encontrada por Bach para a realização deste procedimento foi a repetição invertida do texto na segunda parte do tema, como podemos observar:

1a. parte do tema

Dona Nobis pacem

2a. parte do tema

pacem Dona Nobis

Desta forma a palavra *pacem* (paz) é invocada reiteradas vezes, reforçando ainda mais o caráter do texto e, conseqüentemente, da súplica. Não por acaso, para que esse caráter seja alcançado, Bach utiliza na transição entre a primeira e a segunda parte do tema (c. 4-5), nas palavras *pacem-pacem*, duas importantes figuras de retórica musical: a *emphasis* e a *anaploce*.

Bartel (*ibid.*, p.251) explica que a *emphasis* é caracterizada por um trecho musical que aumenta ou enfatiza o significado do texto através de vários meios. Esta figura foi tão importante nas teorias da *Musica Poetica* que Mattheson (1999, p.271) na Parte II/Capítulo VIII de seu *Der vollkommene Capellmeister* dedica o capítulo todo ao seu estudo e utilização. Na retórica a figura da *emphasis* é similar a da *ellipsis* ou *synecdoche*, figuras que são formas de tropo. A *anaploce*, figura também descrita em vários tratados de retórica e sempre relacionada com a repetição de palavras, na retórica musical refere-se à repetição de um *noema*, ou seja, de uma passagem homofônica dentro de uma textura contrapontística, particularmente entre coros em uma composição policoral (BARTEL, 1997, p.190).

Texto: *Dona nobis pacem* (Dai-nos a paz)

165

Interessante notar que em todos os movimentos acima citados este caráter da "súplica aos céus" sempre aparece através de um movimento melódico ascendente, de elevação portanto, uma vez que a composição das fugas estabelece sempre uma linha de entradas que se inicia na voz do baixo, dirigindo-se para o soprano.

Obviamente, a missa toda é realizada por elocução, porém, apenas através destes exemplos, é possível perceber a força, a importância e o poder desta ferramenta na composição da Grande Missa, sendo utilizada como ferramenta pedagógica e teológica, com finalidade de persuasão e de afecção, capaz de mover os ouvintes, purgando suas paixões e impelindo-os à virtude.

2.5. O Espetáculo Cênico

O espetáculo cênico (*opsis*), ou encenação, é um dos elementos qualitativos da tragédia. Aristóteles o considera *decerto o mais emocionante* (*psycagogikón*) *e também o menos artístico e menos próprio da poesia, (...) pois mesmo sem representação cênica e sem atores a tragédia pode manifestar seus efeitos* (Poet. 1450b). Por efeito do espetáculo cênico podem surgir o temor e a piedade, porém, *querer produzir estas emoções só por meio do espetáculo, é processo alheio à arte e que mais depende do cenógrafo* (Poet. 1453b) que do poeta.

Do ponto de vista religioso, a missa não apresenta atores e, assim como na tragédia, os efeitos alcançados no ritual religioso também podem ocorrer sem a encenação. Ainda assim, há no ritual da missa alguma encenação, como por exemplo no rito que envolve o cerimonial da paramentação (atitudes durante a colocação das vestimentas tradicionais), escolha das cores segundo a época do ano, a entrada processional, os gestos com braços que se levantam, fazem sinais característicos, abençoam. Curiosamente, também na missa católica a encenação é a parte menos relevante da cerimônia religiosa, mas, ainda como na tragédia e nos

ritos pagãos que a precederam, é parte inerente ao ritual. A missa, para ser uma representação da Paixão de Cristo, não necessita do apelo característico das encenações, como por exemplo aquelas típicas da Semana Santa, pois se trata da imitação de ações humanas pela linguagem. Cristo em suas últimas horas é o suporte da ação que se dá através dos textos (linguagem) retirados dos evangelhos e utilizados na missa.

Entretanto, não podemos nos esquecer que os Dramas Sacros foram formas que contavam com encenação e que se originaram no âmbito do cerimonial da missa. Tais formas, como vimos no Capítulo I, ao se desenvolverem proporcionaram verdadeiras formas teatrais sacras que, graças à sua complexidade, também de encenação, foram formas precursoras da ópera.

2.6. A Melopeia

Sobre as concepções musicais no pensamento de Aristóteles, suas funções e características, já tratamos no Capítulo I. Cabe-nos agora tratar da utilização desta música na tragédia, embora na *Poética*, Aristóteles pouco nos revele sobre ela.

Por definição, a tragédia é imitação que tem como principais elementos a elocução, o enunciado dos pensamentos por meio das palavras (*Poet.* 1450b) e a melopeia, considerada o principal ornamento (*Poet.* 1450b), ou seja, texto e música.

Desnecessário lembrar que a tragédia originou-se dos coros ditirâmbicos, ou ainda, dos coros rústicos entoados nas cerimônias em honra à Dionísio. Assim, a importância da música na tragédia é vital.

Roberto Machado (2005, p. 8) comentando "O Nascimento da Tragédia" de Nietzsche insiste nesta linha de pensamento:

O que torna a arte trágica possível é a música. A tragédia nasce do espírito da música; a origem da tragédia é a possessão causada pela música. (...) Mas, se a música é o principal elemento que permite explicar o nascimento da tragédia, para dar conta totalmente desse fenômeno artístico Nietzsche acrescenta à música (...) a palavra e a cena.

Gottsched (*ibid.*, p. 623), claramente embasado nos antigos, na sua *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (III/X) explica como a música tornou-se o principal ornamento da tragédia:

§26. Chegamos na música que na antiga tragédia era um dos melhores adornos. É fácil deduzir de onde vinha isto. As canções, cantadas pelo coro, eram acompanhadas por instrumentos e por serem elas uma parte fundamental das peças, consideravam a música parte da tragédia. Percebia-se pelo número de pessoas no coro, que chegava a ser até 50, que a música tinha um peso muito intenso. E estes corais grandiosos duraram até as tragédias de Eurípedes, [por exemplo] em Eumênides [de Ésquilo], um grande coro de Fúrias, com os integrantes segurando tochas de piche, criou tamanho horror no palco que as crianças morriam de susto e as mulheres grávidas davam a luz imediatamente. Após isso, foi ordenado que o coro deveria consistir em apenas 15 pessoas.³¹

Portanto, podemos deduzir que a melopeia a que se refere Aristóteles, trata-se antes de mais nada, também da música realizada pelo coro. Desta forma, uma

³¹ 26. §. Wir kommen auf die Musik, die bey den Alten in der Tragödie einer von den besten Zierrathen war. Woher das gekommen, das ist aus dem obigen leicht abzunehmen. Die Lieder, die der Chor sang, wurden mit Instrumenten begleitet: und weil diese einen wesentlichen Theil ihrer Schauspiele ausmachten; so rechneten sie die Musik mit zur Tragödie. Daß diese Musik aber sehr stark gewesen seyn müsse, erhellet aus der Zahl der Personen im Chore, die zuweilen bis fünfzig hinan lief. Und diese starken Chöre dauerten so lange, bis Euripides in dem Trauerspiele, Eumenides, einen sehr zahlreichen Chor rasender Furien mit schwarzen Pechfakeln aufführete: denn dadurch entstand ein solches Entsetzen in dem Schauplatze, daß die Kinder vor Schrecken todt blieben, die schwangern Weiber aber auf der Stelle niederkamen. Darauf wurde von der Obrigkeit befohlen, daß der Chor künftig nur aus 15. Personen bestehen sollte.

analogia entre a melopeia trágica e os coros da Grande Missa parece-nos ser possível. Os coros, como vimos anteriormente, assumem na Missa em Si menor uma grande importância, que pode ser observada através da estrutura da obra. Os coros iniciam e encerram a obra, sendo que dos vinte e sete movimentos que compõem a Missa, dezoito são coros. Destes coros, nove³² foram compostos para coro a cinco vozes (SSATB), cinco³³ para coro a quatro vozes (SATB), um³⁴ para coro a seis vozes (SSAATB), um³⁵ para coro duplo (SATB+SATB) e um para coro duplo em uníssono³⁶. Bach opta, assim como nos coros das tragédias, por coros grandiosos, com vozes separadas que proporcionam uma estrutura polifônica grandiosa, impactante e de alto poder dramático.

Embasados nas concepções aristotélicas sobre a música, reforçados pelo texto e com apoio instrumental, os grandiosos coros da Grande Missa, assim como proposto inicialmente nas tragédias, assumem a função de um personagem coletivo e anônimo, responsável por demonstrar os sentimentos da coletividade como temor e confiança, bem como realizarem súplicas e louvores.

Dentre as várias formas de representações musicais possíveis assumidas pelo coro na Grande Missa, tomaremos como exemplo a representação do temor no *Crucifixus*, visto a seguir.

³² *Kyrie I, Gloria, Et in terra, Cum Sancto Spiritu, Credo, Et incarnatus, Et Resurrexit, Confiteor, Et expecto.*

³³ *Kyrie II, Gratias, Qui tollis, Patrem, Crucifixus.*

³⁴ *Sanctus.*

³⁵ *Osanna.*

³⁶ *Dona Nobis.*

2.7. O Temor e a Piedade

Segundo Aristóteles, a finalidade da tragédia é a catarse ou purgação que ocorre através do temor e piedade, ou, como preferem alguns tradutores, medo e confiança. Na *Poética* (1452b), ele afirma que *a composição da tragédia deve imitar casos que suscitam o temor e a piedade, porque tal é o próprio fim desta imitação (...)*, sendo que (Poet. 1453a) *a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem merecer, e o temor, a respeito do nosso semelhante desditoso*. Em 1453b, Aristóteles afirma que:

(...) o temor e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede (...).

Na visão de Walther Benjamin (2004, p. 53) os afetos da catarse não são pensados como parte da totalidade integral da ação trágica, mas como elemento do destino das figuras mais importantes. O temor é despertado pela morte do vilão, a piedade pela do bom herói, sendo o temor o sentimento correspondente aos agentes da ação "muito maus", que têm o seu lugar no drama de tiranos, e a piedade o sentimento correspondente aos agentes "muito bons", que têm seu lugar no drama de mártires (BENJAMIN, 2004, p. 62).

Como vimos no Capítulo I de nosso trabalho, a paródia é uma das formas de imitação em música. Assim, ao utilizar-se dela e de outras formas imitativas como ferramentas na composição da Missa em Si menor, Bach se alinha aos preceitos imitativos previstos na *Poética* de Aristóteles, buscando, através da música subordinada ao texto, promover a purgação dos afetos, ou seja, a catarse.

Ainda que no caso da Missa em Si menor a representação cênica seja menos importante, a música, que carrega consigo os afetos do texto latino, bem como os afetos dos textos parodiados das cantatas, faz com que as ações sejam conectadas, o

que, através da sucessão dos fatos, suscitaria nos fiéis a possibilidade da catarse. Desta maneira podemos admitir a hipótese de que a Missa cantada seja, portanto, uma tragédia sacra.

Ademais, Sigmund von Birken (*apud* BENJAMIN 2004, p. 53), em seu "Arte Retórica e Poética Alemã" (*Teutsche Rede und Dichtkunst*) de 1679, aponta como finalidade do drama trágico, ao invés da purgação dos afetos, a glorificação de Deus e a edificação dos concidadãos, o que combinaria perfeitamente com a finalidade da Missa. Diz ele que *em todas as nossas ações, portanto também na escrita e na representação teatrais, nós Cristãos, devemos ter um único objetivo: a glorificação de Deus e a educação do nosso semelhante para o bem*. Esta afirmação nos possibilita ainda mais enxergar a Missa como uma forma de tragédia sacra, sendo sua função a de fortalecer a virtude dos seus espectadores.

Opitz (*apud* BENJAMIN, 2004, p. 187), fazendo ainda uma relação entre a teologia e a poesia, parte de uma frase da *Art poétique* de Delbene que afirma que *nos seus primórdios, a poesia mais não era que uma teologia oculta* e a imita numa célebre fórmula do segundo capítulo da sua *Deutsche Poeterey* (Arte Poética Alemã): *A princípio, a poesia mais não foi que uma teologia oculta*. Ele explica o porquê deste fato:

Como o mundo primitivo e rude era por demais grosseiro e tosco para que pudessem compreender corretamente as lições de sabedoria e das coisas celestiais, os homens sábios tiveram de esconder e ocultar em rimas e fábulas, que o povo gosta mais de ouvir, aquilo que inventaram para edificação do temor de Deus, dos bons costumes e da boa conduta.

Na Missa em Si menor, como forma de representar musicalmente os afetos do temor e piedade, Bach opta pela grandiosidade do coro e pela expressividade e melancolia da ária.

Como vimos no Capítulo I, o ponto central do *Credo* da Missa em Si menor é o coro *Crucifixus*. Em torno dele, nove movimentos, árias e coros, com temas

referentes à encarnação, crucificação e ressurreição de Cristo, foram simetricamente arranjados. Assim sendo, o preceito aristotélico de conexão dos atos como forma de suscitar o temor e a piedade, já aqui é atendido.

O movimento do *Crucifixus*, não é original, mas uma paródia da primeira seção do segundo movimento da cantata sacra BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Prantos, lamentos, tormento, temor), composta em 1714 para coro a quatro vozes (SATB), violino I e II, viola I e II, fagote e contínuo, na tonalidade de Fá menor, que, como afirma Mattheson (2002, p.248), tem a característica de ser uma tonalidade *suave e serena, embora seja profunda e pesada, com algum desespero, de medo mortal disseminado e é extraordinariamente comovente. Imprime muito bem uma negra, desesperançada melancolia, e causa de vez em quando tristeza e arrepios no ouvinte.*

A cantata foi composta para o período litúrgico do *Jubilate*, que tem como leituras do dia a Epístola: 1 Pedro 2, 11-20³⁷, que prega a boa conduta cristã e a submissão às autoridades e à Deus, e o Evangelho: João: 16, 16-23³⁸ que descreve a

³⁷ Amados, peço-vos, como a peregrinos e forasteiros, que vos abstenhais das concupiscências carnaís que combatem contra a alma; Tendo o vosso viver honesto entre os gentios; para que, naquilo em que falam mal de vós, como de malfetores, glorifiquem a Deus no dia da visitação, pelas boas obras que em vós observem. Sujeitai-vos pois a toda a ordenação humana por amor do Senhor: quer ao rei, como superior; Quer aos governadores, como por ele enviados para castigo dos malfetores, e para louvor dos que fazem o bem. Porque assim é a vontade de Deus, que, fazendo bem, tapeis a boca à ignorância dos homens insensatos; Como livres, e não tendo a liberdade por cobertura da malícia, mas como servos de Deus. Honrai a todos. Amai a fraternidade. Temei a Deus. Honrai o rei. Vós, servos, sujeitai-vos com todo o temor aos senhores, não somente aos bons e humanos, mas também aos maus. Porque é coisa agradável, que alguém, por causa da consciência para com Deus, sofra agravos, padecendo injustamente. Porque, que glória será essa, se, pecando, sois esbofeteados e sofreis? Mas se, fazendo o bem, sois afligidos e o sofreis, isso é agradável a Deus.

³⁸ Um pouco, e não me vereis; e outra vez um pouco, e ver-me-eis; porquanto vou para o Pai. Então alguns dos seus discípulos perguntaram uns para os outros: "Que é isto que nos diz? Um pouco, e não me vereis; e outra vez um pouco, e ver-me-eis; e: Porquanto vou para o Pai?" Diziam pois: "Que quer dizer isto: Um pouco? Não compreendemos o que diz." Percebeu Jesus que o queriam interrogar, e disse-lhes: "Indagais entre vós acerca disto que disse: Um pouco, e não me vereis; e outra vez um pouco, e ver-me-eis? Em verdade, em verdade, vos digo que vós chorareis e vos lamentareis, mas o mundo se alegrará; vós estareis tristes, porém a vossa tristeza se converterá em alegria. A mulher, quando está para dar à luz, sente tristeza porque é chegada a sua hora; mas, depois de ter dado à luz a criança, já não se lembra da aflição, pelo prazer de haver nascido um homem no mundo. Assim também vós agora, na verdade, tendes tristeza; mas eu vos tornarei a ver, e o vosso coração se alegrará, e a vossa alegria ninguém vo-la tirará. E naquele dia nada me perguntareis. Em verdade, em verdade vos digo que tudo quanto pedirdes ao meu Pai, ele vo-lo há de dar.

passagem de Cristo confortando seus apóstolos antes de seu julgamento e crucificação .

Aristóteles na *Retórica* (1382a) define o afeto do temor como *uma situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso (...) e as coisas temíveis são as que parecem ter um enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas*. Desta forma, somente pela descrição de Aristóteles, observamos que o afeto do temor é perfeitamente cabível no *Crucifixus* e em seu original.

Podemos observar que o afeto do temor se faz notar na cantata BWV 12 através de três maneiras: pelas ferramentas retóricas e musicais utilizadas na composição, posteriormente reutilizadas na paródia; pelas leituras do dia, cujo teor inspira no fiel tanto o respeito e o temor a Deus, quanto o temor à morte; pela citação literal da palavra *temor* no texto original da cantata. Desta forma, através do afeto original que o texto carrega, podemos concluir que o movimento do *Crucifixus* tem também como afeto predominante o temor que caracteriza-se sobretudo, pelo temor diante da morte de Cristo.

Figura 7. Início do 2º movimento da cantata BWV 12 (c.1-8)

BWV 12/2 (Seção A) *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*

Coro [S, A, T, B; V I-II; Vla I-II; Fg; Bc]

Tonalidade: Fá Menor

Compasso: 3/2

Período Litúrgico: Jubilate

Data: 22.04.1714

Leituras: Epístola: 1 Pedro 2, 11-20

Evangelho: João: 16, 16-23

Libretista: Salomo Franck

Texto: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot, Die das Zeichen Jesu tragen.* (Prantos, lamentos, tormento, temor, angústia e sofrimento é o negro pão dos cristãos que carregam o sinal de Jesus.)

Lento.

The musical score is for the beginning of the 2nd movement of Cantata BWV 12/2. It is a score for a choir and instrumental ensemble. The tempo is marked 'Lento.' The key signature is one flat (F minor). The time signature is 3/2. The instruments listed are Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Fagotto, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The vocal parts have lyrics in German: 'Wei - nen, Kla - gen, Za - gen, Sor - gen, Wei - nen, Za - gen, Sor - gen,'.

O movimento parodiado do *Crucifixus*, demonstra já no texto *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est* (Padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado) sua intenção de mover o afeto do temor, uma vez que pela sucessão dos fatos, chegamos agora ao sofrimento supremo do Salvador.

O coro do *Crucifixus*, ponto central da ação trágica representada na Missa, assume, assim como no coro trágico, um papel coletivo, anônimo e distante que, através de seus comentários, revela ensinamentos e lições. Agindo como um controle externo da alma trágica, o coro trágico representa os corretos sentimentos e os interesses morais, sendo capaz de, apesar de seu distanciamento, suscitar a catarse no ouvinte. Schiller (*apud.* PAVIS, 2011, p.74) concorda com essa hipótese ao afirmar que *o coro deixa o estreito círculo da ação para estender-se ao passado e ao futuro, aos tempos antigos e aos povos, ao humano em geral, para extrair as grandes lições de vida e exprimir os ensinamentos.*

Em relação à composição original, o *Crucifixus* sofreu algumas sensíveis alterações como a adição de mais uma voz, acréscimo na instrumentação e alteração da tonalidade. Nesta nova forma a composição passa a contar com coro a cinco vozes (SSATB), flauta I e II, violino I e II, viola e contínuo, na tonalidade de Mi menor, que também é apropriada ao afeto escolhido pois, segundo Mattheson (2002, p.239), *é uma tonalidade que dificilmente poderíamos atribuir algo alegre, porque, independentemente do que se faça, ela leva a [pensamentos] profundos, aflitos e tristes, mas de tal modo que tenhamos mesmo assim a esperança de nos consolarmos.*

Este movimento, ao contrário do que ocorre nos suplicantes *Kyrie I* e *Kyrie II*, inicia-se na voz do soprano e direciona-se para a voz do baixo, provocando um movimento descendente que denota humildade. As frases do texto original (c.1-4) são assindéticas e justapostas, o que causa a repetição quase hipnótica das dolorosas palavras *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (prantos, lamentos, tormento, temor), que são reforçadas tanto pelo cromatismo da melodia e do contínuo, quanto pelas dramáticas pausas do acompanhamento instrumental, representada pela figura retórica da *suspiratio*³⁹. Porém, como solução para a realização do tropo com o texto latino, Bach opta pela substituição das palavras *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* por uma única palavra, *Crucifixus* (c.5-9), fazendo com que esta assumira assim, toda a dor contida no texto original.

³⁹ Ver descrição no *Kyrie I* na página 158.

Para a representação do temor, Bach utiliza as figuras retóricas da *catabasis*⁴⁰, *suspiratio* e *pathopoeia*⁴¹ e a *passus duriusculus*.

A *catabasis* pode ser observada durante todo o movimento através da linha melódica descendente realizada pelo coro. A *suspiratio*, figura utilizada anteriormente no *Kyrie I*, também pode ser encontrada em todo o movimento e é caracterizado pelas pausas que ocorrem no acompanhamento instrumental. A *pathopoeia*, figura da dor, também anteriormente utilizada no *Kyrie II*, caracteriza-se pelo cromatismo realizado por toda a linha do canto e no contínuo. E finalmente, a figura *passus duriusculus*, definida por Bartel (1997, p.357) como uma linha melódica alterada cromaticamente em movimento ascendente ou descendente, que é observada por toda a linha do contínuo, servindo como um baixo *ostinato*. Esta figura representa uma descrição vívida de um artifício musical, pois seu próprio nome *passus* (passos/passagem) *durisculus* (dolorosos/ásperos) indica seu propósito.

Assim, através da trama dos fatos, pelo texto e pelas soluções musicais, é possível concluir que este importante movimento tem a função de suscitar o temor no fiel.

Figura 8. Início do *Crucifixus* da Missa em Si menor (c.1-12)

Movimento 17. *Crucifixus* (coro)

Coro [S I+II, A, T, B; Fl I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Mi menor

Compasso: 3/2

Texto: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.*

(Padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado)

⁴⁰ De acordo com Bartel (1997,p.214) esta figura é caracterizada por uma passagem musical descendente que expressa descida, humildade ou imagens e afecções negativas.

⁴¹ Ver descrição nas páginas 168.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano II.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Cru - ei -

fi - xus, eru - ei - fi - xus,

Cru - ei - fi - xus, eru - ei -

Cru - ei - fi - xus, eru - ei - fi - xus,

Cru - ei - fi - xus, eru - ei - fi - xus,

Para o outro afeto que compõe o processo da catarse, a piedade, tomaremos como exemplo o penúltimo movimento da obra, o *Agnus Dei*. Desta feita, entretanto, Bach não escolhe a força do coro para representá-la, mas um solitário lamento da ária. Mais uma vez trata-se de um movimento parodiado, cujo original

é o terceiro movimento (*Entfernet euch, ihr kalten Herten/Afastai-vos, frios de coração*) da cantata realizada para o casamento do conselheiro Peter Hohmann von Hohenthal, BWV Anh.196 (*Auf! Süß entzückende Gewalt/Acima! Doce e encantadora força*) do ano de 1725. A música original desta cantata, cujo texto foi escrito por Gottsched, perdeu-se, entretanto, teve sua música totalmente parodiada na cantata do Oratório de Ascensão, BWV 11, cujo quarto movimento (*Ach, bleibe doch, mein liebste Leben/ Oh, permaneça minha vida querida*), de acordo com Alfred Dürr (2000, p.384), pode ser entendido como uma paródia irmã do *Agnus Dei*.

As três árias⁴² apresentam como afeto predominante a dor. No caso do *Agnus Dei* cujo texto é *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, tende piedade), esta dor, mistura-se com um lamento trágico e piedoso, pois, para retirar os pecados do mundo, o Cordeiro, alegoria do herói trágico, precisou ser tragicamente sacrificado.

Figura 9. *Agnus Dei* da Missa em Si menor (c. 1-16) e (c.45-49)

Movimento 26. *Agnus Dei*

Ária [A; V I+II; Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Texto: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

(Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, tende piedade)

⁴² A comparação entre o texto original e suas paródias pode ser visto no Capítulo I.

ARIA.

Violino I. II.

Alto.

Continuo.

piano

A - gnus De - - i qui tol - - lis pec-ca - - ta mun - -

di, qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca - - ta mun-di, mi-se-re - - - re no -

(c.45-49)

bis.

Podemos pensar no *Agnus Dei* como *kommós* trágico, canto de lamentação praticados pelo coro ou pelos atores (*Poet.* 1452b). Esta lamentação observada no *Agnus Dei* assume um caráter doloroso e intimista, tendo sido usado para representá-la uma ária para a voz de contralto com acompanhamento de violino I e II, em uníssono, e contínuo. A tonalidade escolhida foi Sol menor, que segundo Mattheson (2002,p.237) uma das mais belas e que mescla a seriedade com afabilidade, sendo adequada para o saudoso e para lamentações moderadas.

Esta piedosa lamentação inicia-se com uma introdução dos violinos utilizando a figura *saltus duriusculus*, que de acordo com Bartel (1997, p.381) é caracterizada pelos saltos melódicos dissonantes. A entrada da voz é feita através de movimento melódico descendente, utilizando-se a figura *catabasis*⁴³ no texto *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* (c.9-13), denotando um caráter de humildade e tristeza. Nota-se que, sob essa linha contrapontística, o teor dramático da melodia é, ainda mais uma vez, reforçado por figuras entremeadas de pausas no contínuo, a figura *suspiratio*, presente também no *Crucifixus* e no *Kyrie I*, usada como indicativo de dor e de lamentação. Finalizando o movimento (c.45-49), três figuras podem ser observadas: a *anaphora*, que é a repetição da frase ou motivo de abertura em um número de passagens sucessivas (BARTEL, *ibid.*, p.184) em combinação com o *climax*, seqüência de notas que se repete em uma voz em movimento ascendente ou descendente (*ibid.* p.220) e *saltus duriusculus*.

Desta forma, através da música do *Crucifixus* e *Agnus Dei*, podemos concluir que se trata de movimentos que suscitarão, em conjunto com o reconhecimento e a memória revividos pelo texto, bem como pela trama dos fatos, os afetos do temor e da piedade, cumprindo, assim como na tragédia, a finalidade de proporcionar ao fiel a purgação de seus sentimentos, impelindo-os em direção à virtude.

⁴³ Passagem musical descendente que expressa descida, humildade ou afecções ou imagens negativas (BARTEL, 1997, p.214).

Através dos exemplos discutidos, pudemos verificar a proximidade entre os elementos constitutivos da tragédia e a maneira como Bach construiu a Missa em Si menor. Não se trata de uma correspondência óbvia, mas sim algo que se revela, sobretudo, na análise de princípios poéticos presentes nela.

CONCLUSÃO

Pudemos concluir ser possível conceber a missa católica como uma forma trágica, sendo a Missa em Si menor, BWV 232, de Johann Sebastian Bach, um exemplo maior desta forma. Esta analogia pode ser verificada e explicada através de vários pontos comuns observados ao longo do desenvolvimento do trabalho:

Seguindo a orientação aristotélica da poética, ou produção artística, temos a imitação como base do processo. Este processo imitativo, que encontra na tragédia sua principal forma, é dotado de elementos possíveis de serem também observados, no que poderíamos chamar, de princípios "poéticos religiosos", cujo melhor exemplo de aplicação se encontra na missa católica. Desta forma, baseado nos preceitos aristotélicos de imitação (mimesis), contidos em sua *Poética*, pudemos concluir que ambas, missa e tragédia, são *imitações de ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama]*, (Poet. 1449b 24). Concluímos que a missa, como a poesia, imita o sacrifício, ação trágica na qual estão presentes os binômios do castigo-consolação e morte-ressurreição, base das teologias cristãs, que analogamente aos afetos do terror e piedade contidos na tragédia, assumem também uma função catártica. Além disso, na missa, assim como na tragédia, também se encontra um processo pedagógico previsto no procedimento imitativo, que se dá através da observação e vivenciamento da ação trágica.

No processo imitativo trágico, a música é parte constituinte e assume um papel primordial, pois, como afirma Aristóteles na *Política* (V/V §§4-10, 1966), ela é a representação direta das emoções da alma, é a imitação dos sentimentos morais. Ao considerarmos a música também como parte constituinte da estrutura litúrgica da missa, cuja função é, através dos textos dos cânticos e hinos, suscitar afetos nos fiéis, foi possível constatar mais uma analogia com a forma trágica.

Assim, através dos preceitos imitativos, preconizados por Aristóteles em sua *Poética*, foi possível relacionar e categorizar os elementos e as formas de imitação. Desta forma pudemos observar que ambas, tragédia e missa, são imitações de ações de caráter elevado, que tem na música um principal elemento. Com base nas três categorias de imitação musical (imitação de coisas naturais e afecções de ânimo; imitação de mestre e/ou modelo; imitação de vozes) propostas por Johann Mattheson, em seu tratado de 1739 *Der vollkommene Capellmeister*, pudemos constatar que a Missa em Si menor se enquadra nas três categorias imitativas, uma vez que: adotando os princípios poéticos da tragédia, imita afecções de ânimo; através dos movimentos parodiados e das diversas formas de tropo, imita obra de outro mestre ou compositor e finalmente, através do processo de composição musical, imita vozes. Ademais, pudemos também observar que uma ferramenta retórica, o tropo, associado à música, foi um importante elemento que possibilitou uma aproximação entre a tragédia e a missa, sendo o responsável pelo desenvolvimento do Drama Sacro, forma teatral sacra inicialmente realizada dentro do rito litúrgico católico, cuja finalidade e funções são análogas às da tragédia grega. Constatamos que, através do desenvolvimento do Drama Sacro, surgiram outras formas trágicas derivadas católicas, como por exemplo as Paixões, além de formas trágicas luteranas, como a *Historia* e o *Actus Musicus*. Pudemos ainda observar que a ferramenta do tropo musical, bem como suas variantes, como a metáfora e a alegoria, foi amplamente utilizada por Bach em sua Missa em Si menor.

Foi possível concluir que as teorias *Poéticas*, circularam através do território alemão, tendo como veículos a literatura e o teatro. Uma das formas das *Poéticas* chegarem até Bach foi através de Johann Christoph Gottsched, dramaturgo e literato, defensor dos ideais poéticos clássicos, que lhe fornece o libreto para três cantatas, sendo que a música parodiada de um destes textos foi reaproveitada no *Agnus Dei* da Missa.

Através da investigação da origem da tragédia grega, das formas litúrgicas que a precederam, os cultos onde eram realizadas, seus participantes, seu formato, sua utilização, foi possível constatar que existe uma analogia entre os ritos pagãos e os sacros no que diz respeito à origem, funções místicas, mistagógicas, teológicas e pedagógicas, podendo-se considerar a missa cantada uma forma trágica, derivada dos mistérios helênicos. Concluiu-se também que Bach, ao compor sua *Grande Missa Católica*, assim denominada por seu filho Carl P.E. Bach, segue à risca os preceitos da *Musica Poetica*, que prevê a representação dos afetos do texto nele contido, uma prática corrente do século XVIII. Na Missa em Si Menor essa representação será feita com base nos afetos contidos no sacrifício, ela será, portanto, a representação musical do sacrifício. Assim, a Missa em Si menor apresenta uma dupla forma de imitação trágica: uma proveniente da poética, através da imitação da ação do sacrifício e a outra proveniente da retórica, através das representações dos afetos contidos nos textos luteranos que seriam parodiados.

Pela investigação das diferenças entre as estruturas litúrgicas do culto católico e luterano, foi possível detectar que o culto reformado é uma celebração mais simples que a celebração católica, que rejeita todo o acréscimo e diferença exterior adicionadas à celebração, como vestes, aparatos cênicos e mesmo cantos desnecessários; sua teologia rejeita o *Sacrifício* e prioriza a *Palavra* cuja pregação é realizada através do *Sermão Sonoro* com o apoio da música. Assim, conclui-se que, embora o culto luterano em seu *Sermão Sonoro* lance mão de artifícios retóricos, por não conter os elementos da tragédia normatizadas por Aristóteles em sua *Poética*, não pode ser considerado uma forma trágica típica, diferenciado-se assim das formas da missa católica. Nossa conclusão é então que, a Missa em Si menor de Bach, ao contrário de suas Missas Breves, por conter em sua estrutura os elementos essenciais da Tragédia, notados também no culto católico, pode ser mesmo considerada uma missa católica e não uma "missa luterana".

Pela definição da tragédia e de sua utilização no mundo grego, pudemos observar a existência de alguns pontos importantes que se assemelhariam ao rito religioso católico, tais como: o sacrifício, o banquete, o fato de ser uma cerimônia religiosa realizada em honra a deus e com a presença de toda a comunidade, além da própria história do deus Dionísio que, em vários aspectos, muito se assemelha com a história de Cristo. Tais pontos nos levou a supor na existência de indícios muito fortes de uma conexão entre a tragédia grega e o rito religioso católico.

Finalizando o trabalho, embasado nas partes da tragédia, como descrito na *Poética*, foi possível uma comparação caso a caso entre tais partes e os movimentos da Missa em Si menor, demonstrando a utilização dos diversos artifícios poéticos e retóricos utilizados por Bach em sua composição e como, através deles, foi possível suscitar no fiel o temor e a piedade, cumprindo, assim como na tragédia, a finalidade de proporcionar ao fiel a purgação de seus sentimentos, impelindo-os em direção à virtude.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Editora Mestre Jou, São Paulo, 1982.

ALDAZÁBAL, J. **Dicionário Elementar De Liturgia**. Disponível em: http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia_site/dicionario/dici_ver.asp?cod_dici=264. Acesso em: 08.10. 2009.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. António de Castro Caeiro. Editora Atlas, São Paulo, 2009.

_____. **Física I-II**. Trad. L. Angioni. Editora Unicamp, Campinas, 2009.

_____. **Metafísica**. Trad. Edson Bini. Edipro. São Paulo, 2006.

_____. **Parva Naturalia**. Trad. Edson Bini. Edipro. São Paulo, 2012.

_____. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2003.

_____. **Política**. Trad. Torrieri Guimarães. Hemus Livraria Editora Ltda. São Paulo, 1966.

_____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

_____. **De Anima**. Edições 70. Lisboa, 2001.

AUGÈ, M. **Mistério Pascal** in BORRIELO, L. et al. (Dir.). **Dicionário de Mística**. Edições Loyola, São Paulo, 2003.

AZEVEDO, A.C.A. **Dicionário Histórico de Religiões**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.

BAINTON, R.H. **Here I stand – A life of Martin Luther**. Mentor Book, Nashville, USA, 1950.

_____. **The Reformation of the Sixteenth Century**. Beacon Press, Boston, USA, 1985.

BARTEL, D. **Musica Poetica**. University of Nebraska Press, Nebraska, USA, 1997.

BASSO, A. **Jean Sébastien Bach Vol. II**. Librairie Arthème Fayard, France, 1985.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Assírio & Alvim, Lisboa, Portugal, 2004.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 2010.

BITTAR, E.C. **Curso de Filosofia Aristotélica**. Editora Manole, São Paulo, 2003.

BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

BORRIELO, L. et al. (Dir.). **Dicionário de Mística**. Edições Loyola, São Paulo, 2003.

BRAGG, M. **From Gottsched to Goethe: Changes in the Social Function of the Poet and Poetry**. Peter Lang Publishing, Inc. New York, 1984.

BRANDÃO, J. **Teatro Grego – Origem e Evolução**. Ars Poetica, São Paulo, 1992.

BRANDÃO, J. **Dicionário Mítico-Etimológico. Volumes I,II**. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2000.

BROWN, H.M. **Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance**. Journal of the American Musicological Society, vol. 35, No.1, pp.1-48, 1982. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0003-0139%28198221%2935%3A1%3C1%3AECAHIA%3E2.0.CO%3B2-1> Acesso em: 28.09.2007.

BURMEISTER, J. **Musical Poetics**. Yale University Press, London, UK, 1993.

BUTT, J. (Editor). **The Cambridge Companion to Bach**. Cambridge University Press, 1997a.

_____. **The Sacred Choral Music of J. S. Bach: a handbook**. Paraclete Press, Massachusetts, USA, 1997b.

BUTT, J.; RUSHTON, J. (Editors). **Bach: Mass in B minor**. Cambridge University Press, 1991.

CANDÉ, R. **História Universal da Música - Vol. 1**. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

CARRELL, N. **Bach the Borrower**. George Allen & Unwin Ltd. Londres, 1967.

CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Hedra, São Paulo, 2005.

CHIAPUSSO, J. **Bach's World**. Indiana University Press, USA, 1968.

CONCÍLIO VATICANO II. **Documentos**. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm
Acessado em: 14.10.2012.

COTTE, R.J.V. **Música e Simbolismo**. Editora Cultrix, São Paulo, 1988.

COURTINE, J.F.A **tragédia e o tempo da história**. Editora 34 Ltda., São Paulo, 2006.

DAMMANN, R. **Der Musikbegriff im deutschen Barock**. Laaber Verlag, 1995.

DAVID, H.T.; MENDEL, A. (Editors). **The New Bach Reader**. W.W. Norton & Company, New York, 1998.

DAVISON, A.T; APEL, W. **Historical Anthology of Music**. Harvard University Press, USA, 1972.

DEL GENIO, M.R. **Mística (notas históricas) in BORRIELO,L. et al. (Dir.). Dicionário de Mística**. Edições Loyola, São Paulo, 2003.

DELUMEAU, J. **O Pecado e o Medo**. EDUSC, Bauru, São Paulo, 2003.

DÜRR, A. **Johann Sebastian Bach – Die Kantaten**. Bärenreiter-Verlag, München, 2000.

EGGEBRECHT , H.H. **Musik im Abendland**. Piper, München, 1991.

EICHER, P. (Dir.). **Dicionário de conceitos fundamentais de teologia**. Paulus, São Paulo, 1993.

FALCK, R. **Parody and Contrafactum: A terminological Classification**. The Musical Quaterly, Vol. 65, No. 1, January, 1979, pp.1-21. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28197901%2965%3A1%3C1%3APACATC%3E2.0CO%3B2-M> Acesso em 28.09.2007

FORKEL, J.N. **Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke**. Hoffmeister und Kühnel, Leipzig, 1802.

FUBINI, E. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Alianza Música, Madrid, 1994.

GASPARRO, G.S. **Mística Greco-Helenística** in BORRIELO, L. et al. (Dir.). **Dicionário de Mística**. Edições Loyola, São Paulo, 2003.

GASSNER, J. **Mestres do Teatro I**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

GARLAND, H., GARLAND, M. **The Oxford Companion to German Literature**. Oxford University Press, New York, 1986.

GEIRINGER, K. **Johann Sebastian Bach – O Apogeu de uma Era**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.

GOTTSCHED, J.C. **Versuch einer Critischen Dichtkunst**. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1962.

GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. **História da Musical Ocidental**. Gradiva, Lisboa, 2001.

HÄFNER, K. **Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach**. Laaber-Verlag, Laaber, 1987.

HASELBÖCK, L. **Bach-Textlexikon**. Bärenreiter, Kassel, 2004.

HANSEN, J.A. **Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora**. Editora Unicamp, Campinas, 2006.

HANSEN, J.A. **Imitação na representação seiscentista**.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1987.

HAUPTMANN, M. (Editor). **Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 8 - Messen**. 1858.

HÖFFE, O. **Aristóteles**. Artmed Editora S.A, São Paulo, 2006.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Editora Cultrix, São Paulo, 1997.

HORTA, L.P. (editor). **Dicionário de Música**. Zahar Editores, Rio De Janeiro, 1985.

JUSTI, K.R.K. **O oboé e a representação da Confiança nas árias das cantatas sacras de J.S. Bach**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

KÜSTER, K. **Bach Handbuch**. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1999.

LAUSBERG, H. **Elementos de Retórica Literária**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

LE GOFF, J; SCHMITT J.C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Vols. I-II**. Editora da Universidade do Sagrado Coração, São Paulo, 2002.

LEAVER, R.A. **Luther and Bach, the "Deutsche Messe" and the Music of Worship**. Lutheran Quaterly, Volume XV, 2001. Disponível em: http://www.lutheranquarterly.com/Articles/2001/3-Autumn/lq153_04.317_335.pdf Acesso: 10.07.2008 10:34h

LEAVER, R.A. **Luther's Liturgical Music**. William B. Eerdmans Publishing Co., Cambridge, UK, 2007.

LESKY, A. **A Tragédia Grega**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.

LOTMAN, J.M. **Enciclopédia Einaudi, vol. 17**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

LUTERO, M. **Obras Seleccionadas, vol. 2**. Comissão Interluterana de Literatura, São Leopoldo, RS, 2000a.

LUTERO, M. **Obras Seleccionadas, vol. 7**. Comissão Interluterana de Literatura, São Leopoldo, RS, 2000b.

LUTHER, M. **Table Talk**. Bridge-Logos, Gainesville, USA, 2004.

LUTHER, M. **Tischreden**. Herman Bohlaus, Weimar, 1912.

MACHADO, R. (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2005.

MACHADO, R. **O Nascimento do Trágico de Schiller a Nietzsche**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.

MAGALDI, S. **O Texto no Teatro**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2008.

MARSHALL, R.L. **The Music of Johann Sebastian Bach – The Sources, the Style, the Significance**. Schirmer Books, New York, 1990.

MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da Música Ocidental**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister**. Bärenreiter, Kassel, 1999.

_____. **Das Neu Eröffnete Orchestre**. George Olms Verlag, Hildesheim, 2002.

MELAMED, D. (Editor). **J. S. Bach and the Oratorio Tradition**. University of Illinois Press, USA, 2011.

MIETH, D. **Mística** in EICHER, P. (Dir.). **Dicionário de conceitos fundamentais de teologia**. Paulus, São Paulo, 1993.

MILCH, R. **Ética Nicomaqueia**. Publicações Europa-América, Portugal, 1966.

MITCHELL, P.M. **Johann Christoph Gottsched – Harbinger of German Classicism**. Camden House, Columbia, USA, 1995.

MORA, J.F. **Dicionário de Filosofia**. Edições Loyola, São Paulo, 2000.

MOSSÉ, C. **Dicionário da Civilização Grega**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2004.

NETTL, P. **Luther and Music**. The Muhlenberg Press, Philadelphia, USA, 1948.

NEUMANN, W. **Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs**. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1984.

NICHOLS, R.H. **História da Igreja Cristã**. Editora Cultura Cristã, São Paulo, 2004.

PARROT, A. **The Essential Bach Choir**. The Boydell Press, Suffolk, UK, 2004.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

PELIKAN, J. **Bach among the Theologians**. Wipf & Stock Publishers, USA, 2003.

PLEBE, A.; EMANUELE, P. **Manual de Retórica**. Martins Fontes, São Paulo, 1992.

PLOTINO. **Acerca da Beleza Inteligível (Enéada v, 8 [31])**. Tradução de L.G.E.C. Soares. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Vol. 44, nº 107, Belo Horizonte, 2003.

PRAUTZSCH, L. **Vor deinen Thron tret ich hiermit**. Hänssler-Verlag, Stuttgart, 1980.

_____. **Bibel und Symbol in den Werken Bachs**. Thomas-Morus-Bildungswerk Schwerin Schriftenreihe, 2000.

_____. **Die verborgene Symbolsprache Johann Sebastian Bachs**. Verlag Merseburger, Berlin, 2004.

QUINTILIANO, M.F. **Institutio Oratoria, Volumes I-V**. Harvard University Press, England, 1996.

REBOUL, O. **Introdução à Retórica**. Martins Fontes, São Paulo, 2000.

RIETZ, J. (Editor). **Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 6 - Messe H moll. 1856**.

RILLING, H. **Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe**. Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1986.

ROSENFELD, A. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1993.

SADIE, S. **Dicionário Grove de Música**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

SADIE, S. (Editor). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Macmillan Publishers Limited, USA, 2001.

SEGRE, C. **Enciclopédia Einaudi, vol. 17**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

SCHALK, C.F. **Luther on Music: paradigms of praise**. Concordia Publishing House, Saint Louis, USA, 1988.

SCHERER, W. **A History of German Literature - Volume 2**. Oxford Press, England, 1886a.

SCHERER, W. **A History of German Literature - Volume 2**. Charles Scribner's Sons, New York, 1886b.

SCHWEITZER, A. **J.S. Bach - El Musico Poeta**. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955.

SCHWEITZER, A. **J.S. Bach Vol. I-II**. Dover Publications, New York, 1966.

SLOANE, T.O. **Encyclopedia of Rhetoric**. Oxford University Press, New York, 2001.

SMEND, F. **Messe in h-Moll - Urtext der Neuen Bach-Ausgabe**. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2006.

SMITHER, H.E. **A History of the Oratorio Vol. 2.** The University of North Carolina Press, USA, 1977.

SPITTA, P. **Johann Sebastian Bach, Vol I-II.** Dover Publication, New York, 1951.

STAPERT, C.R. **My Only Comfort – Death, Deliverance, and Discipleship in the Music of Bach.** Wm. B. Erdmans Publishing Co., Cambridge, 2000.

STAUFFER, G. **Bach – The Mass in B Minor – The Great Catholic Mass.** Yale University Press, USA, 2003.

STEPHAN, R. **Enciclopédia Meridiano Fischer.** Editora Meridiano, Lisboa, 1968.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico.** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2004.

TESAURO, E. **Il Cannocchiale Aristotelico O Sia Idea Dell'Arguta Et Ingeniosa Elocutione Que Serve À Tutta L'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica Esaminata Co'Principij Del Divino Aristotele** (Torino, 1654) (*fac-simile*). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, Itália, 2000.

TERRY, C.S. **Bach's B minor Mass.** Oxford University Press, London, 1931.

_____. **Bach's Orchestra.** London University Press, London, 1932.

_____. **The Music of Bach an Introduction.** Dover Publications. 1963.

VELOSO, C.W. **Aristóteles Mimético.** Discurso Editorial, São Paulo, 2004.

VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.

WALTHER, J.G. **Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec.** Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2001.

WHITE, H. **Trópicos do Discurso – Ensaio Sobre a Crítica da Cultura.** EDUSP, São Paulo, 1994.

WEINBROT, H. "An ambition to excell": the aesthetics of emulation in the seventeenth and eighteenth centuries. The Huntington Library Quaterly, vol. 48, no. 2, (spring, 1985), pp.121-139. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3817539> Acesso em : 28.09.2007.

WOLFF, C. **Bach – Essays on his life and music.** Harvard University Press, 1996.

_____. **The world of the Bach cantatas. Early sacred cantatas.** W.W. Norton & Company, New York, 1997.

_____. **Johann Sebastian Bach.** S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000a.

_____. **Johann Sebastian Bach - The Learned Musician.** W.W. Norton & Company, New York, 2000b.

_____. **Johann Sebastian Bach - Messe in h-Moll.** Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2009.

WOLFF, C.; Koopman, T. **Die Welt der Bach Kantaten Bd. 3.** Metzler Bärenreiter, Stuttgart, 1999.

YATES, F.A. **A arte da memória.** Editora Unicamp, Campinas, 2007.

ANEXO 1. MOVIMENTOS PARODIADOS NA MISSA EM SI MENOR COM SEUS RESPECTIVOS ORIGINAIS¹

Movimento 2. Christe

Dueto [S I+II, V I-II; Bc] ²

Tonalidade: Ré maior

Compasso: C

Texto: *Christe eleison*

(Cristo tem piedade)

Original. Anh. 9/8. *Entfernet euch,ihr heitern Sterne* (Dispersai-vos, serenas estrelas)/ *Seid zu tausendmal willkommen* (Seja mil vezes bem vindas)

Dueto

Música perdida

Período: Cantata de Aniversário (Augusto II)

Data: 12.05.1727

Libretista: Christian Friedrich Haupt

Texto³: *Seid zu tausendmal willkommen, Schönste Stunden! Seid geküßt, Denn Aurorens Purpur-Licht , Muß euch allen Vorzug lassen, und, geschähe dieses nicht, Vor euch endlich gar erblassen.* (Sejam mil vezes bem vindas, horas das mais lindas! Sejam beijadas, luzes da aurora. A vocês devo dar a preferência; se assim não fosse, deveria até empalidecer diante de vós.)

Movimento 3. Kyrie II

Coro [S I-II, A,T, B; Fltr I-II; Ob d'A I-II; Fg; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Fá# menor

Compasso: ♩ (*Allabreve*)

Texto: *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade)

Original BWV 244a/8. *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt/Wir haben einen Gott*

Coro

Música Perdida

Música Fúnebre (Leopold von Anhalt-Köthen)

Data: 1729

Libretista: Picander

¹ Todas as traduções das árias são de autoria do Dr. Werner Schinke, a quem muito agradeço.

² Abreviações: S (Soprano); A (Alto); T (Tenor); B (Baixo); V (Violino); Vla (Viola); V picc (Violino piccolo); Bc (Baixo Contínuo); Str (Cordas); Ob (Oboé); Ob d'am (Oboé d'Amore); Ob da c (Oboé da Caccia); Fltr (Flauta Traverso); Cor (Trompa); Timp (Tímpanos); I + II (instrumentos em uníssono); I, II (instrumentos com partes distintas).

³ Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/BWVAnh9.htm>, acessado em 2012.

Texto⁴ (Salmo 68,20): *Wir haben einen Gott, der da hilfft, und einen Herrn, Herrn, der vom Tod errettet.* (O nosso Deus é um Deus que salva; ele é o Soberano Senhor que nos livra da morte.)

Movimento 4. Gloria in excelsis

Coro [S I-II, A,T, B; Tpte I-III; Timp; Fltr I+ Ob I; Fltr II + Ob II; Fg; V I-II; Vla; Bc + Vcl]⁵

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 3/8; C

Texto: *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*

(Glória a Deus nas alturas, e na terra paz aos homens de boa vontade)

Original BWV 191/1. Gloria in excelsis Deo

Coro [S I-II, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fltr I+ Ob I; Fltr II + Ob II; VI; VII; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/8; C

Período litúrgico: 1 Weihnachtstag

Data: após 1740

Leituras: Epístola: Tito, 2, 11-14

Evangelho: Lucas, 2, 1-14

Texto: *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*

(Glória a Deus nas alturas, e na terra paz aos homens de boa vontade)

Movimento 6. Laudamus

Ária [S II, V(solo); V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Lá maior

Compasso: C

Texto: *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*, (nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos,)

Original. Anh. 9/6. *Entfernet euch, ihr heitern Sterne* (Dispersai-vos, serenas estrelas)/ *Augustens Gegenwart, Augustens Lust-Revier*

Ária

Música perdida

Período: Cantata de Aniversário (Augusto II)

Data: 12.05.1727

Libretista: Christian Friedrich Haupt

Texto⁶: *Augustens Gegenwart, Augustens Lust-Revier, Zieht man mit allem Recht dem schönsten Himmel für. Sein Anblick kann uns theils ergötzen, Theils aber in Verwundrung setzen.* (A presença de Augustus, o centro recreativo de Augustus é com todo o

⁴ Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV244a-Ger5.htm>, acessado em 2012.

⁵ Abreviaturas: *Fld* Flauta doce; *Trb da t* Tromba da Tirasi

⁶ Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/BWVAnh9.htm>, acessado em 2012.

direito, ao mais belo dos céus, o preferido. O aspeto dele tanto pode nos deliciar, quanto em parte nos surpreender.)

Movimento 7. *Gratias agimus tibi*

Coro [S I+II; A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fltr I+II; Ob I-II; Fg; V I-II; Vla; Bc+Vcl]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: ♩

Andamento: *Allabreve*

Texto: *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*

(Nós te agradecemos por Tua imensa glória)

Original BWV 29/2. *Wir danken dir, Gott, wir danken dir/ Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos.)

Coro [S, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 2 cortado

Período: *Ratswechsel* (Mudança do conselho da cidade)

Data: 27.08.1731

Retrabalhada: 1739 e 1749

Leitura: Salmo 75, 2

Libretista: Desconhecido

Texto: *Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder*

(Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos e proclamamos tuas Maravilhas.)

Movimento 8. *Domine Deus*

Dueto [S I, T; Fltr I; V I-II; Vla; Bc+Vcl]

Tonalidade: Ré maior → Si menor

Compasso: C

Texto: *Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe altissime. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*

(Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai onipotente. Senhor, Filho Unigênito, Jesus Cristo altíssimo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai.)

Original BWV 191/2. *Gloria in excelsis Deo/ Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*, 193a/5 (1727)

Dueto [S, T; Fltr I+II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Sol maior

Compasso: C

Período: 1. Weihnachtstag

Data: após 1740

Leituras: Epístola: Tito, 2, 11-14

Evangelho: Lucas, 2, 1-14

Texto: *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*

(Glória ao Pai ao Filho e ao Espírito santo)

Movimento 9. Qui tollis

Coro [S I-II, A, T, B; Fltr I-II; V I-II; Vla; Vc; Vcl; Bc]

Tonalidade: Si menor

Compasso: 3/4

Texto: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.*

(Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica.)

Original: BWV 46/1. (Seção A) *Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sie* (Atendei e vede se há dor igual a minha dor)

Coro [S,A,T,B; Trba da t; Fld I-II; Ob da c I-II, V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 3/4

Período 10 Trinitatis

Data: 1723

Leituras: Epístola Coríntios 1: 12, 1-11

Evangelho Lucas: 19, 41-48

Libretista: Desconhecido

Texto: *Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sie wie mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns.*

(Atendei e vede se há dor igual a minha dor, que veio sobre mim. Com a qual o Senhor me afligiu no dia do furor da sua ira.) (Lamentações 1:12)

Movimento 10. Qui Sedes

Ária [A, Ob d'A(solo); V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Si menor

Compasso: 6/8

Texto: *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis* (Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós)

Original. Anh. 9/12. *Entfernet euch, ihr heitern Sterne / Soll des Landes Segen wachsen* (Dispersai-vos, serenas estrelas)/

Ária

Música perdida

Período: Cantata de Aniversário (Augusto II)

Data: 12.05.1727

Libretista: Christian Friedrich Haupt

Texto⁷: *Soll des Landes Seegen wachsen, Muß sein König bey ihm seyn. Ach so treffe doch bey Sachsen, Unser sehnlich Flehen ein!*

(Se é que a prosperidade (bênçãos) do país (terra) deva progredir, o Rei deve estar com ele (presente). Assim sendo, penetrem na Saxônia nossas ardentes súplicas.)

Movimento 11. Quoniam

Aria [B, Corno da Caccia; Fg I-II; Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 3/4

Texto: *Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesus Christel* (só Vós sois o Santo; só Vós, o Senhor; só Vós, o Altíssimo, Jesus Cristo)

Original. Anh. 9/10. *Entfernet euch, ihr heitern Sterne/Helden, die wie Caesar fechten* (Dispersai-vos, serenas estrelas/Aos heróis, que combatem como Cesar)

Ária

Música perdida

Período: Cantata de Aniversário (Augusto II)

Data: 12.05.1727

Libretista: Christian Friedrich Haupt

Texto⁸: *Helde, die wie Caesar fechten, Muß man Lorbeer-Cröntze flechten, Und Augustens Wunder-Hand, Welcher selbst die Löwen weichen, Fordert solche Sieges-Zeichen, Auch von Seinem Sachsen-Land.* (Aos heróis, que combatem como Cesar, devem ser trançadas coroas de louro, E a mão mágica de Augusto, a qual até os leões se esquivam, também exige tais troféus de vitórias em sua Saxônia.)

Movimento 12. Cum Sancto spiritu

Coro [S I-II, A, T, B; Fltr I-II; Ob I-II; Fg I-II; Tpte I-III; Timp; V I-II; Vla; Vc; Vcl; Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: *Vivace* 3/4

Texto: *Cum Sancto spiritu in gloria Dei Patris, amen.*

(Com o Espírito Santo na glória de Deus pai, amém)

Original BWV 191/3. *Gloria in excelsis Deo / Sicut erat in principio*

Coro [S I-II, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fltr I-II; Ob I-II; VI; VII; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/4

Período litúrgico: 1 Weihnachtstag

Data: após 1740

Leituras: Epístola: Tito, 2, 11-14

Evangelho: Lucas, 2, 1-14

Texto:

⁷ Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/BWVAnh9.htm>, acessado em 2012.

⁸ Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/BWVAnh9.htm>, acessado em 2012.

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.

(Assim como era no princípio, agora e sempre por todos os séculos dos séculos, Amém)

Movimento 14. (Credo in unum Deum) Patrem omnipotentem (coro) parte II

Coro [S I+II, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: C cortado

Texto: *Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.*

(Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.)

Original BWV 171/1. *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (Deus, como o seu nome, assim é também sua Glória até o fim do Mundo)

Coro [S, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 2/4

Período Litúrgico: Neujahr

Data: 01.01.1729

Leituras: Epístola: Gálatas: 3, 23-29

Evangelho: Lucas: 2, 21

Libretista: Picander

Texto:

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.

(Deus, como o seu nome, assim é também sua Glória até o fim do Mundo)

Movimento 15. Et in unum Dominum

Ária Dueto [S I, A; Ob (d'A) I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Sol Maior

Compasso: C Andante

Texto: *Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei Unigenitum, Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri: Per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.*

([Creio] em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus, gerado do Pai desde toda a eternidade. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado, não criado, consubstancial ao Pai; por Ele todas as coisas foram feitas. Por nós e para nossa salvação, desceu dos céus.)

Original: Provavelmente dueto perdido de BWV 213/11. (*Laßt uns sorgen, laßt uns wachen/Ich bin deine, Du bist meine*) (Cuidemos, vigiemos/ Eu sou seu, Você é meu)

Dueto [A, T, Vla I-II; Bc]

Tonalidade: Fá Maior

Compasso 3/8

Período: Cantata de Aniversário (Príncipe Friedrich Christian)

Data: 1733

Libretista: Picander

Texto: Herckules: *Ich bin deine*; Tugend: *Du bist meine*; Beide: *Küsse mich, Ich küsse dich. Wie Verlobte sich verbinden, Wie die Lust, die sie empfinden, Treu und zart und eiferig, So bin ich.*

(Herckules: Eu sou seu; Virtude: Você é meu; Ambos: Beije-me, Eu te beijo. Como os apaixonados que se unem, como a alegria que sentem, fiel e delicado e zeloso, assim sou eu)

Movimento 17.Crucifixus

Coro [S I+II, A, T, B; FI I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Mi Menor (modulando no final para Sol Maior)

Compasso: 3/2

Texto: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.*

(Padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado)

Original. BWV 12/2. (Seção A) *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*

Coro [S, A, T, B; V I-II; Vla I-II; Fg; Bc]

Tonalidade: Fá Menor

Compasso: 3/2

Período Litúrgico: Jubilate

Data: 22.04.1714

Leituras: Epístola: 1 Pedro 2, 11-20

Evangelho: João: 16, 16-23

Libretista: Salomo Franck

Texto: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot, Die das Zeichen Jesu tragen.*

(Prantos, lamentos, tormento, temor, angústia e sofrimento é o negro pão dos cristãos que carregam o sinal de Jesus.)

Movimento 18. Et resurrexit

Coro [S I+II, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fl I-II; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/4

Texto: *Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos. Cuius regni non erit finis.*

(E ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; subiu aos céus, e está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir em glória, para julgar os vivos e os mortos; e o seu reino não terá fim.)

Original. Anh. 9/1. (Seção A) *Entfernet euch, ihr heitern Sterne* (Dispersai-vos, serenas estrelas)

Música perdida

Período: Cantata de Aniversário (Augusto II)

Data: 12.05.1727

Libretista: Christian Friedrich Haupt

Texto: *Entfernet euch, ihr heitern Sterne! Des Landes Sonne geht uns auf, Die Gluth des Himmel-reinsten Flammen, So von Augustens Augen stammen, Verdunckelt euch und hemmet euren Lauff.*

(Dispersai-vos, serenas estrelas! O Sol da Nação eleva-se sobre nós, O brilho da mais pura chama do céu, Que dos olhos de Augusto surgem, Vos escurecem inibindo seu curso.)

Movimento 19. Et in Spiritum

Ária [B; Ob d'A I-II; Bc]

Tonalidade: Lá Maior

Compasso: 6/8

Texto: *Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre et Filio procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam.* ([Creio] no Espírito Santo, o Senhor, a fonte da vida que procede do Pai; com o Pai e o Filho é adorado e glorificado. Ele falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica.)

Original. BWV Anh.4/2. *Wünschet Jerusalem Glück/Rühm und lobe, sing und preise* (Desejai felicidade a Jerusalém/Cantando, glorifiquem e louvem, a cidade eleita de Deus.)

Ária

Música Perdida

Período: Mudança do Conselho Municipal (*Ratswechsel*)

Data: 1741

Libretista: Picander

Texto: *Rühm' und lobe, sing' und preise, Du erwehlte Gottes-Stadt. Weil des Allerhöchsten Treu, Über dir noch täglich neu, Und auf väterliche Weise, Dich bißher erhalten hat. Rühm' und lobe, sing' und preise, Du erwehlte Gottes-Stadt.*

(Cantando, glorifiquem e louvem, a cidade eleita de Deus. Pois, a Fidelidade do Altíssimo, de novo e a cada dia, e de modo paternal, até agora te conservou. Cantando, glorifiquem e louvem, a cidade eleita de Deus.)

Movimento 21. Et expecto

Coro [S I+II, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fl I-II; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/4, Allegro

Texto: *Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.*

(Esperamos a ressurreição dos mortos, e a vida do mundo que há-de vir. Amém)

Original. BWV 120/2. (mais tarde parodiada em BWV 120a/1)/ *Gott, man lobet dich in der Stille/Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen.*

Coro [S, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob d'A I-II; V I-II; Vla; Bc]

Período: Troca do Conselho Municipal (*Ratswechsel*)

Data: 1728 ou 1729

Libretista: Picander

Texto: *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, Steiget bis zum Himmel nauf! Lobet Gott im Heiligtum Und erhebet seinen Ruhm; Seine Güte, Sein erbarmendes Gemüte Hört zu keinen Zeiten auf!* (Regozijem , alegres vozes que, Ascendem aos céus! Louvai a Deus no seu santuário E exaltem sua glória; Sua bondade, Seu espírito misericordioso que Não cessará em nenhum momento.)

Movimento 22. Sanctus

Coro [S I-II, A I-II, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob I-III; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/8

Texto: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria eius.*

(Santo, Santo, Santo, é o Senhor Deus dos Exércitos. A Terra e o Céu estão cheios da Vossa glória)

Original. Derivado de uma versão antiga e desaparecida do mesmo Sanctus

Coro [S I-III, A]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/8

Data: 1724

Movimento 23. Osanna

Coro duplo[S I, A I, T I, B I; S II, A II, T II, B II Tpte I-III; Timp; Fl I-II; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: 3/8, Allegro

Texto: *Osanna in excelsis.*
(Hosana nas Alturas)

Original. BWV 11/1. (mais tarde parodiada em BWV 215/1)/ *Lobet Gott in seinen Reichen (Himmelfahrts-Oratorium)*/ *Lobet Gott in seinen Reichen* (Louvai a Deus em seus Domínios)

Coro [S, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Fl I-II; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 2/4

Período: *Himmelfahrt* (Ascensão)

Data: 1732 (Coro inicial e árias)

Libretista: Desconhecido

Texto: *Lobet Gott in seinen Reichen, Preiset ihn in seinen Ehren, Rühmet ihn in seiner Pracht! Sucht sein Lob recht zu vergleichen, Wenn ihr mit gesamten Chören Ihm ein Lied zu Ehren macht!*

(Louvai a Deus (ao Senhor) em seus reinos, louvai-o com suas honras, exaltai-o em com sua magnificência! Se lhe dedicarem um oratório com todos os corais unidos, procurem definir o louvor corretamente).

Movimento 24. Benedictus

Ária[T; Fl; Bc]

Tonalidade: Si menor

Compasso: 3/4

Texto: *Benedictus qui venit in nomine Domini.*

(Bendito O que vem em nome do Senhor)

Original. BWV Anh 13/5. *Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!/ Sanfte Stille! Süsse Fülle!*

Ária [B]

Música Perdida

Período: Homenagem à visita de Augusto III e Maria Josefa e ao casamento de sua filha Princesa Maria Amalia com Carlos IV da Sicília.

Data: 1738

Libretista: Johann Christoph Gottsched

Texto: *Sanfte Stille! Süsse Fülle! Die der Friede, Künsten schenkt, Welch ein Glück! Wenn ein Held die Gnadenblicke, Auch auf Wissenschaften lenkt.*

(Bendito silêncio! Doce fartura! Que sorte, quando a Paz presenteia as Artes, também um Herói dirige seus olhares bondosos às Ciências.)

Movimento 26. Agnus Dei

Ária [A; V I+II; Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Texto: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

(Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, tende piedade)

Original. BWV Anh 196/3. *Auf! Süß entzückende Gewalt/ Entfernet euch, ihr kalten Herzen*

Ária

Música Perdida

Período: Cantata de Casamento

Data: 1725

Libretista: Johann Christoph Gottsched

Texto: *Entfernet euch, ihr kalten Herzen, Entfernet euch, ich bin euch feind. Wer nicht der Liebe Platz will geben, Der flieht sein Glück, der haßt das Leben Und ist der ärgsten Thorheit Freund; Ihr wehlt euch selber nichts als Schmerzen; Entfernet euch, ihr kalten Herzen, Entfernet euch, ich bin euch feind.*

(Afastai-vos, frios de coração, Afastai-vos, pois sou vosso inimigo. Aquele que ao amor não quer dar lugar, perde sua felicidade e odeia a vida e é amigo do ódio ruidoso; Vós escolheis a vós mesmos nada mais que a dor; afastai-vos, frios de coração, afastai-vos, pois sou vosso inimigo.)

Movimento 27. Dona nobis pacem

Coro [S I-II, A I-II, T I-II, B I-II; Tpte I-III; Timp; Fl I-II; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: C cortado

Texto: *Dona nobis pacem*

(Dai-nos a paz)

Original. BWV 232/7 (Missa Si menor/*Gratias agimus tibi*); ou **BWV 29/2.** *Wir danken dir, Gott, wir danken dir/ Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos.)

Coro [S, A, T, B; Tpte I-III; Timp; Ob I-II; V I-II; Vla; Bc]

Tonalidade: Ré Maior

Compasso: C cortado

Período: *Ratswechsel* (Mudança do conselho da cidade)

Data: 27.08.1731

Retrabalhada: 1739 e 1749

Leitura: Salmo 75, 2

Libretista: Desconhecido

Texto: *Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder*

(Nós te agradecemos, Deus, nós te agradecemos e proclamamos tuas Maravilhas.)

ANEXO 2. PARÓDIAS MISSAS BREVES

1. MISSA FÁ MAIOR (BWV 233)

Movimento 4. Qui tollis

Ária [S, Ob solo, VI, VII, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C ; *Adagio*

Texto: *Qui tollis peccata mundi, Miserere nobis, Qui tollis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram, Qui sedes ad dexteram Patris, Miserere nobis.*

(Que tira o pecado do mundo, Tende piedade de nós, Vós que tirais o pecado do mundo, Acolhei a nossa súplica, Vós que estais à direita do Pai, Tende piedade de nós.)

Original BWV 102/3. *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben/ Weh der Seele, die Schaden* (Senhor, teus olhos olham pela fé/ Dor à alma ...)

Ária [A, Ob I, Bc]

Tonalidade: Fá menor

Compasso: C

Período litúrgico: 10 Trinitatis

Data: 25.08.1726

Retrabalhada: 1737

Leituras: Jeremias 5,3

Romanos 2, 4-5

Libretista: Desconhecido

Texto: *Weh der Seele, die Schaden nicht mehr kennt Und, die Straf auf sich zu laden, Störrig rennt! Ja von ihres Gottes Gnaden Selbst sich trennt!*

(Dor à alma, que não reconhece o dano, E que se apressa teimosa em carregar o castigo! Sim, ela mesma se distanciando da graça de Deus!)

Movimento 5. Quoniam

Ária [A, V solo, Bc]

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 3/4

Andamento: Vivace

Texto: *Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.*

(Porque só Vós sois o Santo. Só Vós sois o Senhor. Só Vós o Altíssimo, Jesus Cristo.)

Original BWV 102/II.5. *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben/. Erschrecke doch, Du allzu sichre Seele* (Senhor, teus olhos olham pela fé/Espanta-te, alma por demais segura)

Ária [T, Fltr ou V picc solo, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: 3/4

Período litúrgico: 10 Trinitatis

Data: 25.08.1726

Retrabalhada: 1737

Leituras: Jeremias 5,3

Romanos 2, 4-5

Libretista: Desconhecido

Texto: *Erschrecke doch, Du allzu sichre Seele! Denk, was dich würdig zähle Der Sünden Joch. Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei, Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.*

(Oh, espanta-te, alma por demais segura! Pense sobre o jugo dos pecados, e digno te tornarias. A paciência de Deus carrega chumbo nos pés, Para que Sua fúria sobre ti mais severa se torne.)

Movimento 6. Cum Sancto Spiritu

Coro [S, A, T, B, Cor I, II, Ob I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Fá maior

Compasso: 2/2 (C cortado), Presto

Texto: *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*

(Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém)

Original BWV 40/1. *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (Por isto apareceu o filho de Deus)

Coro [S, A, T, B, Cor I, II, Ob I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Fá maior

Compasso: C

Período litúrgico: 2 Weihnachtsfesttag

Data: 1723

Leituras: Epístola: Tit. 3, 4-7

Evangelho: Lucas, 2, 15-20

Epístola: Apg. 6,8-7 e 7, 51-59

Evangelho: Mateus, 23, 34-39

Libretista: Desconhecido

Texto: *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerstöre.*

(Por isto apareceu o filho de Deus, para que destruía as obras de Satanás.)

2. MISSA LÁ MAIOR (BWV 234)

Movimento 2. Gloria

Coro [S, A, T, B, Fltr I, II, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Lá maior

Compasso: C; 3/4; C, *Vivace*; *Adagio e piano*; *Vivace e forte*

Texto: *Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine, Deus, Agnus Dei, Filius Partis*

(Glória a Deus nas alturas e na Terra paz aos homens de boa vontade. Nós vos louvamos. Nós vos bendizemos. Nós vos adoramos. Nós vos glorificamos. Nós vos damos graças por vossa imensa glória. Senhor, Deus, Cordeiro de Deus Filho do homem)

Original BWV 67/6. *Halt im Gedächtnis Jesum Christ/Friede sei mit euch!* (Guarde Jesus Cristo na memória/ A paz esteja convosco!)

Ária [+ Coro, S, A, T, B, Fltr, Ob d'am I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Lá maior

Compasso: C, 3/4

Período litúrgico: Quasimodogeniti

Data: 16.04.1724

Leituras: Epístola: 1. João 5,4-10

Evangelho: João 20, 19-31

Libretista: Desonhecido

Texto: *B: Friede sei mit euch!*

S,A,T: Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen

Und die Wut der Feinde dämpfen,

Hölle, Satan, weich!

B: Friede sei mit euch!

S,A,T: Jesus holet uns zum Frieden

Und erquicket in uns Müden

Geist und Leib zugleich.

B: Friede sei mit euch!

S,A,T: O! Herr, hilf und laß gelingen,

Durch den Tod hindurchzudringen

In dein Ehrenreich!

B: Friede sei mit euch!

(B: A paz esteja convosco!

S,A,T: O Bem para nós! Jesus nos ajuda a combater e acalmar a fúria do inimigo,

Inferno, Satanás, afasta-te!

B: A paz esteja convosco!

S,A,T: Jesus nos busca para a Paz

e eleva, em nós cansados,
Espírito e corpo ao mesmo tempo!
B: A paz esteja convosco!
S,A,T: Oh! Senhor, ajude e faça
acontecer, através da morte a
travessia, ao teu honrado Reino!
B: A paz esteja convosco!)

Movimento 4. Qui tollis peccata mundi

Ária [S, Fltr I,II, V I, II, Vla]

Tonalidade: Si menor

Compasso: 3/4

Texto: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

(Que tira o pecado do mundo, Tende piedade de nós Vós que tirais o pecado do mundo, Acolhei a nossa súplica.Vós que estais à direita do Pai,Tende piedade de nós.)

Original BWV 179/5. *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei/ Liebster Gott, erbarme dich* (Cuide, que teu temor do Senhor não seja hipocrisia!/ Amado Senhor, tenha piedade de mim)

Ária [S, Ob da c I, II, Bc]

Tonalidade: Lá menor

Compasso: 3/4

Período litúrgico: 11 Trinitatis

Data: 08.08.1723

Leituras: Epístola: 1. Coríntios 15, 1-10

Evangelho: Lucas 18, 9-14

Libretista: Desconhecido

Texto:

Liebster Gott, erbarme dich: Laß mir Trost und Gnad erscheinen! Meine Sünden kränken mich Als ein Eiter in Gebeinen, Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm, Ich versink in tiefen Schlamm! (Amado Senhor, tenha piedade de mim: Faça com que tenha consolo e clemência! Meus pecados me atormentam como o cancro nos ossos. Ajude-me, Jesus, cordeiro de Deus, Eu afundo na profunda lama!)

Movimento 5. Quoniam tu solus

Ária [A, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 6/8

Texto:

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
(Porque só Vós sois o Santo. Só Vós sois o Senhor. Só Vós o Altíssimo, Jesus Cristo.)

Original BWV 79/2. *Gott der Herr ist Sonn und Schild/ Gott ist unsre Sonn und Schild!*
(Deus nosso Senhor é sol e escudo/Deus é nosso sol e escudo!)

Ária [A, Ob I ou Fltr I, Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 6/8

Período litúrgico: Reformationsfest

Data: 31.10.1725

Retrabalhada: 1728

Leituras: Epístola: 2. Tessalonicenses 2, 3-8

Evangelho: Apocalipse 14, 6-8

Libretista: Desconhecido

Texto: *Gott ist unsre Sonn und Schild! Darum rühmet dessen Güte, Unser dankbares Gemüte Die er für sein Häuflein hegt. Denn er will uns ferner schützen, Ob die Feinde Pfeile schnitzen, Und ein Lästehund gleich billt.*

(Deus é nosso sol e escudo! Por isso seja louvada sua bondade por nossa alma agradecida, Que Ele alimenta para seus afeiçoados. Pois, Ele sempre quer nos proteger, mesmo quando inimigos aprontem lanças, ou cães blasfemos latem.)

Movimento 6. Cum Sancto Spiritu

Coro [S, A, T, B, Fltr I, II, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Lá maior

Compasso: C, Grave

Texto: *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

(Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém.)

Original BWV 136/1. *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* (Escrute-me, Deus, e descubra meu coração)

Coro [S, A, T, B, Cor, Ob I, Ob II d'am, Str, Bc]

Tonalidade: Lá maior

Compasso: 12/8

Período litúrgico: 8 Trinitatis

Data: 18.07.1723

Leituras: Epístola: Romanos 8, 12-17

Evangelho: Mateus 7, 15-23

Libretista: Desconhecido

Texto: *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz; prüfe mich und erfahre, wie ichs meine!*

(Escruta-me, Deus, e descubra meu coração, examine-me e saiba, como eu penso!)

3. MISSA SOL MENOR (BWV 235)

Movimento 1. Kyrie

Coro [S, A, T, B, Ob I, II, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Texto: *Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison.*

(Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós. Senhor, tende piedade de nós.)

Original BWV 102/1. *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (Senhor, teus olhos olham para a Fé)

Coro [S, A, T, B, Ob I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Período litúrgico: 10 Trinitatis

Data: 25.08.1726

Retrabalhada: 1737

Leituras: Epístola: 1. Corintos 12, 1-11

Evangelho: Lucas 19, 41-48

Libretista: Desconhecido

Texto: *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlen, nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.*

(Senhor, teus olhos olham para a Fé! Tu bates neles, mas eles não o sentem; Tu os atormentas, mas eles não melhoram. Tem um semblante mais duro que a rocha e não querem se converter.)

Movimento 2. Gloria

Coro [S, A, T, B, Ob I, II, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: 3/4

Texto: *Gloria in excelsis Deo, Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*

(Glória a Deus nas alturas e na Terra paz aos homens de boa vontade. Nós vos louvamos. Nós vos bendizemos. Nós vos adoramos. Nós vos glorificamos.)

Original BWV 72/1. *Alles nur nach Gottes Willen* (Tudo segundo a vontade de Deus)

Coro [S, A, T, B, Ob I, II, Str, Bc]

Tonalidade: A menor

Compasso: 3/4

Período litúrgico: 3. Epifania

Data: 27.01.1726 (Weimar)

Leituras: Epístola: Romanos 12, 17-21

Evangelho: Mateus 8, 1-13

Libretista: Salomo Franck

Texto: *Alles nur nach Gottes Willen, So bei Lust als Traurigkeit, So bei gut – als böser Zeit. Gottes Wille soll mich stillen Bei Gewölk und Sonnenschein! Alles nur nach Gottes Willen! Dies soll meine Losung sein.*

(Tudo segundo a vontade de Deus. Tanto na alegria quanto na tristeza, Tanto em tempo bom, quanto ruim, a vontade de Deus me acalme Na escuridão e na luz do sol! Tudo segundo a vontade de Deus! Esta deve ser minha resposta!)

Movimento 3. Gratias

Ária [B solo, V I + II, Bc]

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 2/2 (C cortado)

Texto: *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam Domine, Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*

(Nós Vos damos graças Por Vossa imensa glória Senhor, Deus, Rei dos céus, Deus-Pai Todo Poderoso.)

Original BWV 187/II.4. *Es wartet alles auf dich/Darum sollt ihr nicht sorgen* (Tudo te aguarda/Por isso não se preocupem)

Ária [B solo, B, V I + II, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Período litúrgico: 7 Trinitatis

Data: 04.08.1726

Retrabalhada: depois de 1740

Leituras: Epístola: Romanos 6, 19-23

Evangelho: Marcos 8, 1-9

Libretista: Desconhecido

Texto: *Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen: Was werden wir essen? Was werden wir trinken? Womit werden wir uns kleiden? Nach solchen allen trachten die Heiden. Denn euer himmlischer Vater weiß daß ihr dies alles bedürftet.*

(Por isso não devem se preocupar nem falar: O que vamos comer? O que vamos beber? Com que vamos nos vestir? Estas coisas os pagãos almejam, pois vosso Divino Pai sabe do que vocês necessitam.)

Movimento 4. Domine Fili

Ária [A, Ob I, V I, V II, Vla, Bc]

Tonalidade: Si bemol maior

Compasso: 3/8

Texto: *Domine Fili unigenite, Jesu Christe Domine, Deus, Agnus Dei, Filius Patris Qui tollis peccata mundi, Miserere nobis.*

(Senhor Filho de Deus unigênito Jesus Cristo Senhor, Deus, Cordeiro de Deus Filho do Homem Que tira o pecado do mundo, Tende piedade de nós.)

Original BWV 187/3. *Es wartet alles auf dich/Du Herr, du krönst allein* (Tudo te aguarda/Tu, Senhor, apenas Tu coroas)

Ária [A, Ob I + V I, V II, Vla, Bc]

Tonalidade: Bb maior

Compasso: 3/8

Período litúrgico: 7 Trinitatis

Data: 04.08.1726

Retrabalhada: depois de 1740

Leituras: Epístola: Romanos 6, 19-23

Evangelho: Marcos 8, 1-9

Libretista: Desconhecido

Texto: *Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut. Es träufet Fett und Segen Auf deines Fußes Wegen, Und deine Gnade ist, die allein Gutes tut.*

(Tu Senhor, apenas Tu coroas o ano Com tua Bondade. Escorre a rica benção nas trilhas onde andam teus pés e somente tua Graça é que faz todo o Bem.)

Movimento 5. Qui tollis

Ária [T, Ob solo, Bc]

Tonalidade: Mi bemol Maior

Compasso: C, 3/8

Texto: *Qui tollis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram Qui sedes ad dexteram Patris, Miserere nobis Quoniam Tu solus Sanctus Tu solus Dominus Tu solus Altissimus Jesu Christe.*

(Vós que tirais o pecado do mundo, Acolhei a nossa súplica Vós que estais à direita do Pai, Tende piedade de nós Porque só Vós sois o Santo Só Vós sois o Senhor Só Vós o Altíssimo Jesus Cristo.)

Original BWV 187/II.5. *Es wartet alles auf dich/Gott versorget alles Leben* (Tudo te aguarda/Deus sustenta toda a vida)

Ária [S, Ob I solo, Bc]

Tonalidade: Mi bemol Maior. Compasso: C, 3/8, C

Fórmula de compasso: C, 3/8, C; *Adagio, Un poco allegro, Adagio*

Período litúrgico: 7 Trinitatis

Data: 04.08.1726

Retrabalhada: depois de 1740

Leituras: Epístola: Romanos 6, 19-23

Evangelho: Marcos 8, 1-9

Libretista: Desconhecido

Texto: *Gott versorget alles Leben, Was hienieden Odem hegt. Sollt er mir allein nicht geben, Was er allen zugesagt? Weicht, ihr Sorgen! Seine Treue Ist auch meiner eigedenk Und wird ob mir täglich neue Durch manch Vaterliebs-Geschenk.*

(Deus sustenta toda a vida Que nesta terra respira. Ele negaria somente a mim O que a todos concedeu? Afastem-se, inquietações! Sua fidelidade Também está em meu pensamento e será lembrada diariamente através de tantos presentes de Amor do Pai.)

Movimento 6. Cum Sancto Spiritu

Coro [S, T, A, B, Ob I, II, V I, V II, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Texto: *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

(Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém.)

Original BWV 187/1. *Es wartet alles auf dich* (Tudo te aguarda)

Coro [S, T, A, B, Ob I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Sol menor

Compasso: C

Período litúrgico: 7 Trinitatis

Data: 04.08.1726

Retrabalhada: depois de 1740

Leituras: Epístola: Romanos 6, 19-23

Evangelho: Marcos 8, 1-9

Libretista: Desconhecido

Texto: *Es wartet alles auf dich, daß du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit. Wenn du ihnen gibest, so Sammeln sie; Wenn du deine Hand auftust, so werden sie mit Güte gesättiget.*

(Tudo te aguarda, para que lhes dê o alimento ao seu tempo. Se dás a eles, então acumulam; Se abres tua mão, então serão satisfeitos com bondade.)

4. MISSA SOL MAIOR (BWV 236)

Movimento 1. Kyrie

Coro [S, A, T, B, V I + Ob I, V II + Ob II, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol maior

Compasso: 2/2 (C cortado)

Texto: *Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison.*

(Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós. Senhor, tende piedade de nós.)

Original BWV 179/1. *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (Trate, que teu temor a Deus não seja hipocrisia)

Coro [S, A, T, B, Bc (+Str)]

Tonalidade: Sol maior

Compasso: 2/2

Período litúrgico: 11 Trinitatis

Data: 08.08.1723

Leituras: Epístola: Corintos 15, 1-10

Evangelho: Lucas 18, 9-14

Libretista: Desconhecido

Texto: *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen!*

(Trate que teu temor a Deus não seja hipocrisia e não sirvas ao Deus com falso coração!)

Movimento 2. Gloria

Coro [S, A, T, B, , Ob I, II, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol maior

Compasso: 2/2 (C cortado); Vivace

Texto: *Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*

(Glória a Deus nas alturas e na Terra paz aos homens de boa vontade. Nós vos louvamos. Nós vos bendizemos. Nós vos adoramos. Nós vos glorificamos.)

Original BWV 79/1. *Gott der Herr ist Sonn und Schild* (Deus o Senhor é sol e escudo)

Coro [S, A, T, B, Cor I, II, Timp, Ob I, II + Fltr I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Sol maior

Compasso: 2/2

Período litúrgico: Reformationfest

Data: 31.10.1725

Retrabalhada: depois de 1728

Leituras: Epístola: 2. Tessalonicenses 2, 3-8

Evangelho: Apocalipse 14, 6-8

Libretista: Desconhecido

Texto: *Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.*

(Deus, o Senhor, é sol e escudo. O Senhor dá clemência e honra, Ele não deixa faltar o Bem aos devotos.)

Movimento 3. Gratias

Ária [B, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 3/4

Texto: *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam Domine, Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens Domine Fili unigenite, Jesu Christe.*

(Nós Vos damos graças Por Vossa imensa glória Senhor, Deus, Rei dos céus, Deus-Pai Todo Poderoso) Senhor Filho de Deus unigênito Jesus Cristo.)

Original BWV 138/5. *Warum betrübst du dich, mein Herz/Auf Gott steht meine Zuversicht* (Porque te entristeces, meu coração?/Em Deus está minha confiança)

Ária [B, Str, Bc]

Tonalidade: Ré maior

Compasso: 3/4

Período litúrgico: 15 Trinitatis

Data: 05.09.1723

Leituras: Epístola: Gálatas 5, 25-6, 10

Evangelho: Mateus 6, 24-34

Libretista: Desconhecido

Texto: *Auf Gott steht meine Zuversicht, mein Glaube läßt ihn walten. Nun Kann mich keine Sorge nagen, Nun Kann mich auch kein Armut plagen. Auch mitten in dem größten Leide Bleibt er mein Vater, meine Freude, Er will mich wunderbarlich erhalten.*

(Em Deus está minha confiança, Minha fé o deixa ordenar (dispor). Agora nenhuma aflição me pode corroer Nenhuma pobreza me afligir mesmo em meio à maior desgraça Ele continua sendo meu Pai, minha alegria, Ele quer me conservar maravilhosamente.)

Movimento 4. Domine Deus

Ária (Dueto) [S, A, V I+II, Bc]

Tonalidade: Lá menor

Compasso: ♯

Texto: *Domine, Deus, Agnus Dei, Filius Patris*

Qui tollis peccata mundi, Miserere nobis Qui tollis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram Qui sedes ad dexteram Patris, Miserere nobis.

(Senhor, Deus, Cordeiro de Deus Filho do Homem Que tira o pecado do mundo, Tende piedade de nós Vós que tirais o pecado do mundo, Acolhei a nossa súplica Vós que estais à direita do Pai, Tende piedade de nós)

Original BWV 79/5. *Gott der Herr ist Sonn und Schild/Gott, ach Gott, verlaß die Deinen Nimmermehr!* (Deus, o Senhor, é sol e escudo/Deus, Oh Deus, não abandones jamais os Teus!)

Ária [S, B, V I+II, Bc]

Tonalidade: Si menor

Compasso: 4/4

Período litúrgico: Reformationfest

Data: 31.10.1725

Leituras: Epístola: 2. Tessalonicenses 2, 3-8

Evangelho: Apocalipse 14, 6-8

Libretista: Desconhecido

Texto: *Gott, ach Gott, verlaß die Deinem Nimmermehr! Laß dein Wort uns helle scheinen; Obgleich sehr Wider uns die Feinde toben, So soll unser Mund dich loben.*

(Deus, oh Deus, não abandones jamais os Teus! Faça com que Tua palavra seja clara para nós embora nossos inimigos esbravejem contra nós, mesmo assim nossa boca te louvará!)

Movimento 5. Quoniam

Ária [T, Ob solo, Bc]

Tonalidade: Mi menor

Compasso: 4/4; Adagio

Texto: *Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe*

(Porque só Vós sois o Santo, Só Vós sois o Senhor, Só Vós o Altíssimo, Jesus Cristo.)

Original BWV 179/3. *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei/Falscher Heuchler Ebenbild* (Trate, que tua devoção a Deus não seja hipocrisia!/Falsa imagem dos hipócritas!)

Ária [T, V I + Ob I+II, V II, Vla, Bc]

Tonalidade: Mi menor

Compasso: 4/4

Período litúrgico: 11 Trinitatis

Data: 08.08.1723

Leituras: Epístola: Corintos 15, 1-10

Evangelho: Lucas 18, 9-14

Libretista: Desconhecido

Texto: *Falscher Heuchler Ebenbild Können Sodomsäpfel heißen, Die mit Unflat angefüllt Und von außen herrlich gleißen. Heuchler, die von außen schön, Können nicht vor Gott bestehn.*

(As falsas imagens dos hipócritas podem ser chamadas de maçãs de Sodoma, com imundice recheada, e por fora magnificamente reluzente. Hipócritas, que por fora bonitos, não podem impressionar a Deus)

Movimento 6. Cum Sancto Spiritu

Coro [S, A, T, B, Ob I, II, V I, II, Vla, Bc]

Tonalidade: Sol maior

Compasso: C

Texto: *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

(Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém.)

Original BWV 17/1. *Wer Dank opfert, der preiset mich* (Quem oferece gratidão, me exalta)

Coro [S, A, T, B, Ob I, II, Str, Bc]

Tonalidade: Lá maior

Compasso: 3/4

Período litúrgico: 14 Trinitatis

Data: 1726

Leituras: Epístola: Gálatas 5-16-24

Evangelho: Lucas 17, 11-19

Libretista: Mariane von Ziegler

Texto: *Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist der Weg, daß ich ihm zeige das Heil Gottes.*

(Quem oferece gratidão, me exalta, e este é o caminho Pelo qual lhe indico a salvação de Deus.)