

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**HEITOR VILLA-LOBOS.  
MISSA SÃO SEBASTIÃO E BENDITA SABEDORIA,  
UM ESTUDO PARA A INTERPRETAÇÃO.**

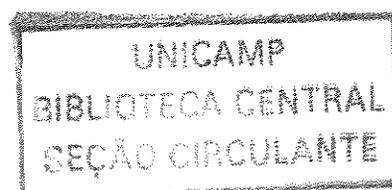
**JOSANI KEUNECKE PIMENTA**

---

**CAMPINAS**

**2003**

1



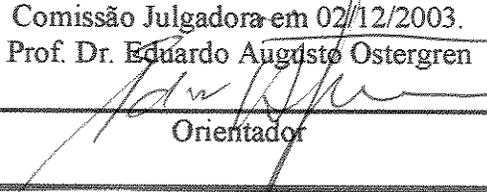
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES**

**HEITOR VILLA-LOBOS.  
MISSA SÃO SEBASTIÃO E BENDITA SABEDORIA,  
UM ESTUDO PARA A INTERPRETAÇÃO.**

**JOSANI KEUNECKE PIMENTA**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Artes do Instituto de Artes  
da UNICAMP como requisito parcial  
para a obtenção de grau de Mestre em  
Artes sob a orientação do Prof. Dr.  
Eduardo Augusto Ostergren

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pelo Sra. Josani  
Keunecke Pimenta e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 02/12/2003.  
Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

  
Orientador

**CAMPINAS**

**2003**

CIDADE	PC
CHAMADA	P649h
EX	
DMBO BCI	61757
ROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
REÇO	11,00
ATA	10-2-05
º CPD	

bid: 339470

P649h

Pimenta, Josani Keunecke.

Heitor Villa-Lobos : Missa São Sebastião e Bendita Sabedoria : um estudo para a interpretação / Josani Keunecke Pimenta. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Eduardo Augusto Ostergren.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música coral. 2. Missa (Música). 3. Música sacra. I. Ostergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

0200503746

---

**Dedicatória**

Ao meu marido,  
Marcelo Pimenta e  
àquele(a) que está por vir...

## **Meus agradecimentos**

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Eduardo Ostergren, pelas discussões musicais, filosóficas e indicação do caminho de pesquisa a ser seguido.

Ao Maestro Emilio de Cesar pela sugestão da Missa São Sebastião e Bendita Sabedoria como possível tema de trabalho de dissertação.

Ao Maestro David Junker pelo empréstimo e indicação de literatura sobre regência coral, pelas dicas, pela amizade.

Às minhas amigas Edi, Juliana e Yara que sempre me receberam muito bem nas minhas idas a Campinas.

À Daniela pela ajuda com minha visita ao Museu Villa-Lobos.

Ao Museu Villa-Lobos, na pessoa de Cristina Pinto, pelo fornecimento de material necessário à pesquisa.

À minha amada família que sempre acreditou no meu trabalho e sempre me apoiou.

Ao meu marido pelo amor, paciência, por poder compartilhar idéias, pela ajuda nas discussões harmônicas e por ser meu braço forte.

A Deus pela dádiva de poder trabalhar com o canto coral no Seu ministério.

## RESUMO

Este trabalho tem dois objetivos principais. O primeiro é o de divulgar a obra de canto coral *a cappella* do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos através do estudo de suas obras: Missa São Sebastião e Bendita Sabedoria. O segundo objetivo é o de, através das duas obras do compositor, apresentar um método de estudo de música coral para estudantes de regência e regentes.

O trabalho está dividido em 3 capítulos: 1. Estudo Preliminar da Partitura; 2. Estudo Interpretativo da Partitura; 3. Preparação dos Ensaios e Considerações Interpretativas. No Estudo Preliminar da Partitura são apresentados aspectos gerais das obras como número de movimentos, extensão das vozes, origem do texto, duração aproximada, entre outros. Assim, o regente terá dados suficientes para analisar se o seu grupo está apto tecnicamente e musicalmente para interpretar as obras. O Estudo Interpretativo da Partitura inicia-se com uma introdução de cada obra e segue com a análise de todos os movimentos das mesmas com foco no texto, ritmo, melodia, tonalidade/modalidade, harmonia, textura, timbre, elementos de expressão e forma; finalizando com o estudo paralelo à análise que abrange o estudo de cada voz, a linha de regência, o gestual, os ensaios e a concepção da peça. Por fim, no capítulo 3, há um levantamento de aspectos que podem gerar dificuldade na execução, sugestão de andamento e alguns exercícios de técnica vocal que preparam o coro para a linguagem composicional utilizada nas obras.

O trabalho destaca a importância de se estudar e preparar a obra antes do 1º ensaio do regente com o coro. Há aspectos importantes da obra que só são revelados através da análise e só através dela é que o regente sentir-se-á preparado para trabalhar a obra com seu coro e interpretá-la. O método de estudo desenvolvido neste trabalho pode ser utilizado no estudo de outras obras musicais.

## ABSTRACT

The two-fold purpose of this dissertation is: first to divulge Villa-Lobos a cappella choral music through the study of his two masterpieces: Missa São Sebastião and Bendita Sabedoria; second, to present a method for the study of choral music to be used by students and conductors.

The work is divided into 3 chapters: 1. Preliminary Score Study; 2. Interpretive Score Study; 3. Rehearsal Preparation and Interpretive Considerations. In the Preliminary Score Study general aspects of the pieces are presented such as number of movements, voice extensions, text origin, approximate duration of each movement, amongst others. Thus, the conductor has basic data to help consider whether his ensemble is technically and musically able to perform the pieces. The Interpretive Score Study includes an introduction to each piece and the analyses of the various movements of the compositions focusing on: text, rhythm, melody, tonality/modality, harmony, texture, timbre, expression elements and form. The detailed examination of each voice, conducting gestures, rehearsal considerations and the overall conceiving of the pieces are also included in this chapter. Finally, in chapter 3, there is a discussion about technical aspects pointing to performance difficulties, suggestions for expressive conducting beat-patterns and vocal technique exercises which will help the choir with the stylistic language used throughout the pieces.

The study calls attention to the importance of score preparation before the leading of the first choir rehearsal by the conductor. There are important musical and technical aspects of the score that are only revealed through preliminary analysis and only through this procedure will he be better prepared for an effective rehearsal and moving performance. The study method here proposed can also be used to advantage for the preparation of other musical compositions.

## ÍNDICE

Resumo.....	9
Abstract .....	11
Lista de Abreviaturas .....	15
Lista das Figuras.....	17
Lista das Tabelas.....	17
Lista dos Gráficos .....	19
<b>Introdução.....</b>	<b>23</b>
<b>1. Estudo Preliminar da Partitura.....</b>	<b>27</b>
<b>2. Estudo Interpretativo da Partitura.....</b>	<b>31</b>
2.1. Villa-Lobos – Sugestão de Bibliografia.....	33
2.2. Missa São Sebastião – Introdução.....	37
2.2.1. <i>Kyrie</i> .....	41
2.2.2. <i>Gloria</i> .....	57
2.2.3. <i>Credo</i> .....	85
2.2.4. <i>Sanctus</i> .....	121
2.2.5. <i>Benedictus</i> .....	135
2.2.6. <i>Agnus Dei</i> .....	147
2.3. Bendita Sabedoria – Introdução.....	157
2.3.1. Coral nº 1.....	159
2.3.2. Coral nº 2.....	171
2.3.3. Coral nº 3.....	181
2.3.4. Coral nº 4.....	187
2.3.5. Coral nº 5.....	195
2.3.6. Coral nº 6.....	207
2.4. O Estudo Paralelo à Análise.....	215
<b>3. Preparação dos Ensaios e Considerações Interpretativas.....</b>	<b>219</b>
3.1. Missa São Sebastião – Aspectos Gerais.....	219
3.1.1. <i>Kyrie</i> .....	220
3.1.2. <i>Gloria</i> .....	222

3.1.3. <i>Credo</i> .....	226
3.1.4. <i>Sanctus</i> .....	233
3.1.5. <i>Benedictus</i> .....	235
3.1.6. <i>Agnus Dei</i> .....	237
3.2. Bendita Sabedoria – Aspectos Gerais.....	239
3.2.1. Coral nº 1.....	239
3.2.2. Coral nº 2.....	241
3.2.3. Coral nº 3.....	242
3.2.4. Coral nº 4.....	243
3.2.5. Coral nº 5.....	244
3.2.6. Coral nº 6.....	245
3.3. Alguns Exercícios Preparatórios .....	247
Conclusão.....	253
Referências Bibliográficas.....	257

---

## Lista de Abreviaturas

\* = quando a entrada acontece na metade do tempo anterior

< = *crescendo*

> = *decrescendo*

*allarg.* = *allargando*

*bc* = *bocca chiusa* (boca fechada)

bpm = batimentos por minuto

c. = compasso

*Chris.* = *Christe*

comp. = compasso

dó 1 = dó central do piano

*el.* = *eleison*

*f* = *forte*

fem. = femininas

*ferm.* = *fermata*

fórm. comp. = fórmula de compasso

harm. func. = harmonia funcional

---

I = 1º grau maior

i = 1º grau menor

II = 2º grau maior

ii = 2º grau menor

III = 3º grau maior

iii = 3º grau menor

IV = 4º grau maior

iv = 4º grau menor

IV = 6º grau maior

vi = 6º grau menor

*lab.* = *labia*

M = acorde maior

m = acorde menor

m. melódico = material melódico

masc. = masculinas

*mf* = *mezzo forte*

*p* = *piano*

*pp* = *pianíssimo*

*rall.* = *rallentando*

*sc.* = *scientiae*

*sfz* = *sforzando*

V = 5º grau maior

v = 5º grau menor

VII = 7º grau maior

vii = 7º grau menor

X = acordes sem a fundamental (onde X pode corresponder a qualquer acorde, por exemplo: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si)

X<sub>3</sub> = acordes com a terça no baixo

X<sup>3</sup> = acordes sem a terça

X<sup>4</sup> = acordes com quarta, onde X pode ser qualquer acorde

X<sub>5</sub> = acordes com a quinta no baixo

X<sup>5</sup> = acordes sem a quinta

X<sup>6</sup> = acordes com sexta

X<sup>7</sup> = acordes com sétima

X<sup>9</sup> = acordes com nona

X<sup>aum</sup> = acordes com intervalos aumentados

X<sup>dim</sup> = acordes com intervalos diminutos

## Lista das Figuras

Figura nº 1: Exemplo rítmico do <i>Kyrie</i>	45
Figura nº 2: Exemplo rítmico do <i>Kyrie</i>	46
Figura nº 3: Exemplo rítmico do <i>Kyrie</i>	46
Figura nº 4: Exemplo rítmico do <i>Kyrie</i>	46
Figura nº 5: Exemplo rítmico do <i>Benedictus</i>	138
Figura nº 6: Exemplo rítmico do <i>Agnus Dei</i>	150
Figura nº 7: Exemplo rítmico do Coral nº 4	189
Figura nº 8: Exemplo rítmico do Coral nº 4	189
Figura nº 9: Exemplo rítmico do Coral nº 5	197
Figura nº 10: Exemplo rítmico do Coral nº 5	197
Figura nº 11: Exemplo rítmico do Coral nº 5	197
Figura nº 12: <i>Kyrie</i> da Missa São Sebastião	216
Figura nº 13: <i>Excelsis</i>	248
Figura nº 14: Contagem das notas	248
Figura nº 15: Cânone	249
Figura nº 16: Exercícios vocais em movimento paralelo	251

## Lista das Tabelas

Tabela nº 1: Missa São Sebastião – aspectos gerais	28
Tabela nº 2: Bendita Sabedoria – aspectos gerais	29

## Lista dos Gráficos

Gráfico nº 1: <i>Kyrie</i> – texto _____	44
Gráfico nº 2: <i>Kyrie</i> – melodia _____	50
Gráfico nº 3: <i>Kyrie</i> – harmonia _____	52
Gráfico nº 4: <i>Kyrie</i> – elementos de expressão _____	55
Gráfico nº 5: <i>Kyrie</i> – forma _____	56
Gráfico nº 6: <i>Gloria</i> – texto _____	63
Gráfico nº 7: <i>Gloria</i> – melodia _____	70
Gráfico nº 8: <i>Gloria</i> – harmonia _____	74
Gráfico nº 9: <i>Gloria</i> – elementos de expressão _____	79
Gráfico nº 10: <i>Gloria</i> – forma _____	83
Gráfico nº 11: <i>Credo</i> – texto _____	92
Gráfico nº 12: <i>Credo</i> – melodia _____	101
Gráfico nº 13: <i>Credo</i> – harmonia _____	106
Gráfico nº 14: <i>Credo</i> – elementos de expressão _____	112
Gráfico nº 15: <i>Credo</i> – forma _____	118
Gráfico nº 16: <i>Sanctus</i> – texto _____	124
Gráfico nº 17: <i>Sanctus</i> – melodia _____	127
Gráfico nº 18: <i>Sanctus</i> – harmonia _____	129
Gráfico nº 19: <i>Sanctus</i> – elementos de expressão _____	132
Gráfico nº 20: <i>Sanctus</i> – forma _____	133
Gráfico nº 21: <i>Benedictus</i> – texto _____	137
Gráfico nº 22: <i>Benedictus</i> – melodia _____	140
Gráfico nº 23: <i>Benedictus</i> – harmonia _____	142
Gráfico nº 24: <i>Benedictus</i> – elementos de expressão _____	144
Gráfico nº 25: <i>Benedictus</i> – forma _____	146
Gráfico nº 26: <i>Agnus Dei</i> – texto _____	149
Gráfico nº 27: <i>Agnus Dei</i> – melodia _____	152
Gráfico nº 28: <i>Agnus Dei</i> – harmonia _____	153
Gráfico nº 29: <i>Agnus Dei</i> – elementos de expressão _____	155

Gráfico nº 30: <i>Agnus Dei</i> – forma _____	156
Gráfico nº 31: Coral nº 1 – texto _____	160
Gráfico nº 32: Coral nº 1 – melodia _____	163
Gráfico nº 33: Coral nº 1 – harmonia _____	165
Gráfico nº 34: Coral nº 1 – elementos de expressão _____	168
Gráfico nº 35: Coral nº 1 – forma _____	169
Gráfico nº 36: Coral nº 2 – texto _____	172
Gráfico nº 37: Coral nº 2 – melodia _____	175
Gráfico nº 38: Coral nº 2 – harmonia _____	177
Gráfico nº 39: Coral nº 2 – elementos de expressão _____	179
Gráfico nº 40: Coral nº 2 – forma _____	180
Gráfico nº 41: Coral nº 3 – texto _____	181
Gráfico nº 42: Coral nº 3 – melodia _____	183
Gráfico nº 43: Coral nº 3 – harmonia _____	184
Gráfico nº 44: Coral nº 3 – elementos de expressão _____	185
Gráfico nº 45: Coral nº 3 – forma _____	185
Gráfico nº 46: Coral nº 4 – texto _____	188
Gráfico nº 47: Coral nº 4 – melodia _____	191
Gráfico nº 48: Coral nº 4 – harmonia _____	192
Gráfico nº 49: Coral nº 4 – elementos de expressão _____	193
Gráfico nº 50: Coral nº 4 – forma _____	194
Gráfico nº 51: Coral nº 5 – texto _____	196
Gráfico nº 52: Coral nº 5 – melodia _____	200
Gráfico nº 53: Coral nº 5 – harmonia _____	201
Gráfico nº 54: Coral nº 5 – elementos de expressão _____	204
Gráfico nº 55: Coral nº 5 – forma _____	205
Gráfico nº 56: Coral nº 6 – texto _____	208
Gráfico nº 57: Coral nº 6 – melodia _____	210
Gráfico nº 58: Coral nº 6 – harmonia _____	211
Gráfico nº 59: Coral nº 6 – elementos de expressão _____	213
Gráfico nº 60: Coral nº 6 – forma _____	214

Gráfico nº 61: Kyrie – geral _____	221
Gráfico nº 62: Gloria – geral _____	223
Gráfico nº 63: Credo – geral _____	228
Gráfico nº 64: Sanctus – geral _____	234
Gráfico nº 65: Benedictus – geral _____	236
Gráfico nº 66: Agnus Dei – geral _____	238
Gráfico nº 67: Coral nº 1 – geral _____	240
Gráfico nº 61: Coral nº 2 – geral _____	241
Gráfico nº 61: Coral nº 3 – geral _____	242
Gráfico nº 61: Coral nº 4 – geral _____	243
Gráfico nº 61: Coral nº 5 – geral _____	244
Gráfico nº 61: Coral nº 6 – geral _____	245

---

## INTRODUÇÃO

Villa-Lobos é, com certeza, o compositor brasileiro mais conhecido nacional e internacionalmente. É extensa a bibliografia sobre sua vida e obra, apesar de existirem ainda muitas de suas peças sem análise e estudo realizados. Dessa forma, duas obras importantes do compositor, que fazem parte de sua obra para coro sacro *a cappella*, foram escolhidas para este estudo: a Missa São Sebastião e a Bendita Sabedoria. Ambas foram compostas em períodos distintos da vida do compositor, fornecendo assim maior riqueza quanto à observação da forma de compor do mestre.

A partir da escolha das duas peças, surgiu a idéia de trabalhá-las desenvolvendo e apresentando um método de estudo para regentes e estudantes de regência. Visto que o primeiro passo do regente antes do ensaio com seu coro é a escolha do repertório, no capítulo 1 há um levantamento dos aspectos gerais de cada obra com as seguintes informações: título, compositor, nº de vozes utilizadas na obra, estilo histórico, gênero musical, se a obra é sacra ou profana, origem do texto utilizado, duração total aproximada. Este quadro também traz detalhes dos movimentos como: andamento inicial, métrica inicial, extensão das vozes, nº de compassos e duração. Caso o leitor esteja interessado em interpretar as duas obras, nestas tabelas ele terá dados suficientes para decidir se o seu coro está apto a interpretá-las e o seu público alvo a ouvi-las. A tabela também pode servir como exemplo na confecção de outras tabelas com informações de outras obras musicais.

O método proposto segue com o Estudo Interpretativo da Partitura, a análise. No item 2.1. há uma lista com sugestões de bibliografia sobre a vida e obra do compositor que pode auxiliar o regente na escolha da literatura a ser estudada. Nos itens seguintes (2.2. e 2.3.) pode-se observar detalhes sobre as duas obras: quando foram escritas, porquê, para quem, partituras disponíveis, editoras, discografia e minutagem aproximada. Em seguida, tem-se a análise das obras. Inicia-se pelo estudo do texto em que são citadas: emissões, repetições, possíveis erros de escrita, os textos utilizados em cada uma das

vozes, sua comparação com o texto original e a tradução. Nas traduções dos textos da Missa pode-se observar a utilização de acentos ortográficos que foram indicados pelo autor da fonte utilizada para ajudar o leitor na pronúncia e na indicação da sílaba forte. Depois da análise do texto segue a análise da música, dividida da seguinte forma: ritmo, melodia, tonalidade/modalidade, harmonia, textura, timbre, elementos de expressão e forma. Na análise musical, os principais pontos de cada item citado são destacados, apontando para aspectos importantes da interpretação. Para ilustrar e clarificar alguns pontos da análise, foram confeccionados gráficos nos quais o regente/estudioso encontra uma visão geral e sucinta do item estudado. As cores, usadas em alguns gráficos, foram escolhidas aleatoriamente e têm como objetivo facilitar a visão do regente quanto à utilização principalmente dos materiais melódicos, sendo assim, em movimentos curtos, se uma cor aparece, num mesmo gráfico ou página, mais de uma vez é porque o referido material é uma variação ou imitação de um tema já apresentado. Finalizando o capítulo, tem-se o estudo que deve acontecer paralelamente ao da análise que inclui: o estudo das vozes, a linha de regência, o gestual, os ensaios e a concepção da peça - como citado no item 2.4.

### No último capítulo (3. Preparação dos Ensaios e Considerações

Interpretativas) há: um levantamento de pontos que podem gerar dificuldade de interpretação ou de execução para o coro e para o regente; um gráfico que apresenta uma visão geral de cada movimento apontando os principais acontecimentos musicais de cada um deles; sugestões de andamento; sugestões de exercícios de técnica vocal para preparar o coro à linguagem das obras no momento do ensaio dedicado ao aquecimento vocal, antes da leitura e do ensaio das obras propriamente ditas. Este capítulo mostra o quão importante é a antecipação das dificuldades de cada movimento e a preparação do regente antes do primeiro ensaio com seu coro.

Este trabalho tem como um de seus objetivos divulgar a obra de canto coral de Villa-Lobos. É destinado a regentes interessados em interpretar a Missa São Sebastião e a Bendita Sabedoria com seus corais; a todos os regentes

interessados em técnicas de estudo de uma obra; e àqueles interessados no estudo da obra do compositor Villa-Lobos.

## 1. ESTUDO PRELIMINAR DA PARTITURA

Vários aspectos estão relacionados ao preparo e formação musical do regente. Charles W. Heffernan em seu livro “Choral Music: Technique and Artistry”<sup>1</sup> cita pontos essenciais para o preparo do regente: conhecimento da História da Música e do repertório coral; conhecimento de teoria musical; habilidade performática num instrumento ou como cantor; conhecimento da voz; habilidade nos instrumentos de teclado; capacidade de leitura à primeira vista; técnica de regência; uma percepção apurada para o som coral; qualidades pessoais de líder; senso de responsabilidade – o preparo dos ensaios. É claro que todo este trabalho de formação musical requer tempo e dedicação até que o regente tenha domínio sobre todos estes itens e esteja preparado para liderar um grupo coral. Uma nova peça no repertório, um novo grupo, um novo cantor, dificuldades de técnica gestual podem ser alguns dos motivos que façam com que o regente necessite do estudo constante e profundo em todas as áreas relacionadas ao canto coral.

Depois de ter um grupo coral formado, uma das primeiras atitudes do regente é a escolha do repertório. Gordon Paine<sup>2</sup>, dá o nome de “Estudo Preliminar da Partitura” (mesmo nome utilizado para este trabalho) o momento onde o regente questiona a qualidade da música e se vale a pena interpretá-la; se o texto é indicado tanto para os cantores quanto para o público e ocasião; se a peça será emocionalmente compreendida pelos cantores e público; e se a música é tecnicamente viável para o grupo. Ann H. Jones<sup>3</sup> acrescenta que o regente deve escolher bem e cuidadosamente o repertório porque “*é muito difícil ensaiar uma música pela qual você não tenha paixão ou com a qual você não esteja comprometido*”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Heffernan, C.W. *Choral Music: Technique and Artistry*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1982, p.7-19.

<sup>2</sup> Paine, G. Score Selection, Study and Interpretation. In: Guy Webb (ed.) *Up Front! Becoming the Complete Conductor*. Boston : ECS Publishing, 1993, p. 38.

<sup>3</sup> Jones, A.H. *A Seminar on Rehearsal Techniques*. Sixth World Symposium. Minneapolis : August 5 and 6, 2002.

<sup>4</sup> “*It is very difficult to rehearse music that you don't have a passion for and a commitment to.*”

Para facilitar a escolha do repertório é importante que o regente considere todos os itens citados acima. Tabelas podem ajudar não só na escolha das peças mas também na organização de uma possível biblioteca particular de partitura, facilitando buscas futuras. Utilizando as peças “Missa São Sebastião” e “Bendita Sabedoria”, a tabela a seguir exibe algumas características que podem ajudar na resposta às questões levantadas anteriormente.

Tabela 1: Missa São Sebastião, aspectos gerais

TÍTULO	COMPO-SITOR	VOZES	ESTILO HISTÓRICO	GÊNERO MUSICAL	SACRO/ PROFANO	TEXTO	DURAÇÃO TOTAL
Missa São Sebastião	Heitor Villa-Lobos	3 vozes iguais ou oitavadas	inspirada na música medieval	missa	sacro	Ordinário da Missa	aprox. 33'45

MOVIMENTO	ANDAM. INICIAL	MÉTRICA INICIAL	EXTENSÃO DAS VOZES	Nº DE COM. PASSOS	DURAÇÃO
KYRIE	<i>Andante</i>	C	1ª voz: sib2-láb4 2ª voz: sib2-dó4 3ª voz: sol2-ré4	59	aprox. 4'45
GLORIA	<i>Allegro non troppo</i>	3/4	1ª voz: dó3-sib4 2ª voz: láb2-mib4 3ª voz: sol2-ré4	224	aprox. 8'10
CREDO	<i>Largo</i>	C	1ª voz: ré3-lá4 2ª voz: láb2-mi4 3ª voz: fá2-ré4	255	aprox. 11'40
SANCTUS	<i>Adagio (languoroso)</i>	12/8	1ª voz: mi3-sol4 2ª voz: láb2-mib4 3ª voz: fá2-sib3	37	aprox. 3'55
BENEDICTUS	<i>Andantino</i>	C	1ª voz: fá3-lá4 2ª voz: sib2-fá4 3ª voz: lá2-dó4	38	aprox. 2'15
AGNUS DEI	<i>Adagio</i>	C	1ª voz: ré3-láb4 2ª voz: sib2-mib4 3ª voz: fá2-sol3	39	aprox. 2'54

Tabela 2: Bendita Sabedoria, aspectos gerais

TÍTULO	COMPOSITOR	VOZES	ESTILO HISTÓRICO	GÊNERO MUSICAL	SACRO/ PROFANO	TEXTO	DURAÇÃO TOTAL
Bendita Sabedoria	Heitor Villa-Lobos	6 vozes mistas com divisi	séc. XX	corais	sacro	Bíblico - Salmos e Provérbios	aprox. 11'21

MOVIMENTO	ANDAM. INICIAL	MÉTRICA INICIAL	EXTENSÃO DAS VOZES	Nº DE COM-PASSOS	DURAÇÃO DE CADA CORAL
nº 1	<i>Adagio</i>	3/4	sopr. : dó3-lá4 contr. 1: sib2-mi4 contr. 2: fá2-si3 tenor: sol3-fá2 baixo 1: dó2-dó3 baixo 2: ré1-dó3	51	aprox. 3'02
nº 2	<i>Andantino</i>	6/4	sopr. : sib3-sib4 sopr. 2: solb3-fá4 contr. 1: dó3-ré4 contr. 2: sol2-sib3 tenor 1: solb3-sib2 tenor 2: sol2-ré3 baixo 1: dó2-sib2 baixo 2: fá1-fá2	18	aprox. 1'35
nº 3	<i>Quasi allegretto</i>	6/4	sopr.: ré3-sol4 contr. 1: si2-sol3 contr. 2: lá2-sol3 tenor : ré2-lá2 baixo 1: sol1-ré3 baixo 2: fá1-ré3	9	aprox. 0'38
nº 4	<i>Allegro</i>	4/4	sopr.1: lá3-lá4 sopr. 2: lá3-sol4 contr. 1: mi3-mi4 contr. 2: lá2-mi4 tenor 1: mi2-si3 tenor 2: mi2-si3 baixo 1: dó2-ré3 baixo 2: fá1-si2	12	aprox. 0'28
nº 5	<i>Andante</i>	4/4	sopr.1: mi3-lá4 sopr. 2: mi3-sol4 contr. 1: si2-dó4 contr. 2: sol#2-si3 tenor 1: fá2-lá3 tenor 2: ré#2-fá3 baixo 1: sol1-dó3 baixo 2: mi1-fá#2	45	aprox. 4'03
nº 6	<i>Largo</i>	4/4	sopr.1: sol3-si4 sopr. 2: dó3-sol4 contr. 1: dó3-fá4 contr. 2: lá2-mi4 tenor 1: ré2-sol3 tenor 2: ré2-mi3 baixo 1: fá1-lá2 baixo 2: mi1-sol2	15	aprox. 1'22

## 2. ESTUDO INTERPRETATIVO DA PARTITURA

Depois de ter escolhido uma peça para o repertório do grupo, o regente deve estudá-la. Eric Ericson<sup>1</sup> escreve que o regente deve ter uma concepção da música a ser ensinada ao coro antes do 1º ensaio, para isso ele deve estudar a peça e se preparar para o ensaio. Ann H. Jones<sup>2</sup> enfatiza dizendo que o regente deve conhecer, saber a música, procurar por características particulares, raras, especiais. Como o tempo de ensaio da maioria dos regentes é curto, é preciso que o regente esteja preparado e saiba como utilizar este tempo da melhor maneira possível. Segundo Gordon Paine<sup>3</sup>, o papel do regente, do intérprete em relação à partitura é: “...transformar esta notação em som.”<sup>4</sup>

Paine continua dizendo que:

*“(...)a chave para a interpretação musical é o estudo da partitura e a análise. (...) Somente através do estudo da partitura o regente pode ‘aprender’ a música e somente através do estudo da música é que se está preparado para ‘interpretá-la’”<sup>5</sup>.*

---

A análise da partitura deve começar pelo estudo da vida e obra do autor. Para auxiliar o regente na escolha da bibliografia, uma lista com sugestões de livros e autores será apresentada. Em seguida há informações sobre as obras estudadas como por exemplo ano de composição, possível causa da composição da obra, informações sobre origem do texto, estilo da obra, e gravações disponíveis; e como último item deste capítulo segue a análise textual e musical de todos os movimentos da “Missa São Sebastião” e da

---

<sup>1</sup> Ericson, E. Rehearsing Method. In: Choral Conducting. Sveriges Körförbund : Walton Music Corp., 1974.

<sup>2</sup> Jones, A.H. A Seminar on Rehearsal Techniques. Sixth World Symposium. Minneapolis : August 5 and 6, 2002.

<sup>3</sup> Paine, G. Score Selection, Study and Interpretation. In: Guy Webb (Ed.) *Up Front! Becoming the Complete Conductor.*, Boston : ECS Publishing, 1993, p. 33.

<sup>4</sup> “...transform that notation into sound”

<sup>5</sup> “The key to musical interpretation is score study and analyses (...). Only through score study can the conductor ‘learn’ the music, and only through learning the music is one equipped to ‘interpret’ it.”

“Bendita Sabedoria”. Para facilitar o estudo e a concepção de cada movimento e da peça como um todo, serão utilizados gráficos em alguns aspectos da análise.

O estudo do texto será o primeiro abordado na análise pela importância do mesmo na música vocal. Segundo Edson Carvalho: “*Aquilo que caracteriza a essência da música coral é o fato de que o veículo de expressão musical é vocal, mas isso não é tudo: trata-se da expressão musical da voz sobre um texto (...)*”.<sup>6</sup>

Doreen Rao<sup>7</sup> escreve que o regente precisa entender a música para desenvolver a técnica coral e divide o estudo nas seguintes partes: ritmo, melodia, harmonia, textura, dinâmica, timbre e texto. Neste trabalho o esquema proposto por Doreen Rao será seguido, contudo serão acrescentados os itens: tonalidade/modalidade e forma (aspecto importante no entendimento da estrutura da peça e que auxiliará na memorização das obras); o item dinâmica será substituído por elementos de expressão, assim, não só a dinâmica mas também a agógica e articulação serão trabalhados. Segundo James Jordan<sup>8</sup>, através da análise o regente antecipará problemas que poderão surgir na peça e depois de identificados os problemas musicais ou técnicos o regente poderá oferecer ferramentas aos cantores para que possam resolver estes desafios técnicos e musicais da obra.

---

<sup>6</sup> Carvalho, E. O Estudo da Partitura Coral. In: *Convenção Nacional de Regentes de Coros*. Brasília : CESPE/UNB, 1999. p. 56

<sup>7</sup> Rao, D. Singing in the Choir. In: Charles Fowler (Ed.) *Sing*. Houston : Hinshaw Music Textbook Division, 1988, pp. 11-16.

<sup>8</sup> Jordan, J. *Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing*. Chicago : GIA Publications, 1996.

## 2.1. VILLA-LOBOS – SUGESTÃO DE BIBLIOGRAFIA

A bibliografia disponível no mercado sobre Villa-Lobos e sua obra é bastante vasta. Ela abrange declarações do próprio compositor, de sua esposa Mindinha, artigos em dicionários, citações em livros que têm como centro outros assuntos musicais, culturais ou históricos, biografias escritas por autores brasileiros e estrangeiros, livros sobre a catalogação de suas obras e livros ou artigos que tratam de alguma obra musical específica.

Como citado no item anterior, o estudo da vida e obra do compositor é aspecto importante no preparo do regente. Pelo estudo da biografia e obra do compositor o regente terá informações que podem ajudá-lo no entendimento da obra, na análise, na interpretação e também na performance da mesma.

A lista bibliográfica seguinte é uma sugestão e pode auxiliar o regente na escolha da literatura a ser estudada:

### 1) Biografias e obras específicas sobre Villa-Lobos:

---

APPLEBY, D.P. *Heitor Villa-Lobos – A Life (1887-1959)*. London : The Scarecrow Press, 2002.

CARPENTIER, A. *Villa-Lobos*. São Paulo : IMESP, 1991.

HORTA, L.P. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro : Zahar, 1987.

KIEFER, B. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2.ed. Porto Alegre : Editora Movimento, 1986.

WRIGHT, S. *Villa-Lobos*. Oxford : Oxford, 1992.

### 2) Catalogação das obras:

APPLEBY, D.P. *Heitor Villa-Lobos – A Bio-Bibliography*. Connecticut : Greenwood Press, 1988.

3) Citações em dicionários:

AZEVEDO, L.H.C. *Villa-Lobos*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington : Macmillan, 1980. v. 26, p. 763-66.

BÉHAGUE, G. *Villa-Lobos*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. Washington : Macmillan, 2001. v. 26, p. 613-21.

4) Citações e artigos:

SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1982.

WISNIK, J.M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo : Editora Ática, 1987.

---

ANDRADE, M. *Música Doce Música*. São Paulo : Martins, 1976.

MARIZ, V. *A Canção Brasileira: Popular e Erudita*. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1985.

MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Conceitos. Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1969. v.3, p.107-8.

VILLA-LOBOS, M. *In: O Pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo : Martin Claret Editores, 1987. p.38.

## 2.2. MISSA SÃO SEBASTIÃO – Introdução

A “Missa São Sebastião” foi composta entre dezembro de 1936 a janeiro de 1937. A obra foi dedicada ao Frei Pedro Zinzig e criada especialmente para o Orfeão de Professores. Foi apresentada pela primeira vez pelo grupo do Orfeão de Professores no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 13/11/1937, com regência do próprio Villa-Lobos.

A Missa foi escrita para três vozes iguais. O compositor ainda deixa a possibilidade de as vozes serem oitavadas.

O título foi escolhido em homenagem ao Santo padroeiro do Rio de Janeiro, São Sebastião. Não se sabe ao certo se São Sebastião nasceu em Milão, cidade da sua mãe, ou Narbona, cidade do seu pai, mas viveu a maior parte da sua vida em Roma na época do imperador Diocleciano, que governou entre 283 a 305 DC. São Sebastião foi soldado do exército romano e por ser cristão e divulgar sua doutrina, foi denunciado e preso. O imperador condenou-o à morte por flechadas. Irene, uma muher cristã, encontrou São Sebastião amarrado numa árvore, crivado de flechas, mas ela viu que ele ainda estava vivo. Então, levou-o à sua casa e ele se reestabeleceu em alguns dias. São Sebastião, mesmo contra a vontade de seus amigos, foi ter com o imperador. Este, deu ordens para que fosse açoitado até morrer. Num sonho, São Sebastião aparece a Lucina, também uma mulher cristã, e pede para que fosse sepultado nas catacumbas, ao lado dos apóstolos. Ela o encontrou morto, jogado nos esgotos de Roma. Anos mais tarde, foi construída, em Roma, uma Basílica com seu nome que se tornou um centro de devoção e peregrinações.

A cidade do Rio de Janeiro tem São Sebastião como patrono porque em 20 de janeiro (o dia do Santo) deu-se a primeira grande vitória das armas portuguesas contra os franco-tamoios, na região da Guanabara – a batalha de Uruçumirim. Seu nome canônico é São Sebastião do Rio de Janeiro.

A “Missa São Sebastião” segue as partes fixas (ordinário) da Missa<sup>9</sup> que contém: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, e Agnus Dei*. A cada umas das partes fixas Villa-Lobos acrescentou um recitativo. A Editora que incluiu esses recitativos na sua edição foi a “Irmãos Vitale Editores – Brasil”. O compositor escreveu no manuscrito: *“Recitativos que devem preceder as seis partes desta Missa, quando cantada como oratório.”*

Os textos utilizados nos recitativos foram os seguintes:

- *Kyrie*: Sebastião! O virtuoso!
- *Gloria*: Sebastião! Soldado Romano!
- *Credo*: Sebastião! Defensor da Igreja!
- *Sanctus*: Sebastião! O mártir!
- *Benedictus*: Sebastião! O santo!
- *Agnus Dei*: Sebastião! Protetor do Brasil!

Alguns escritores acreditam que a Missa “Papae Marcelli” de Palestrina, regida por Villa-Lobos na semana Santa de 1933 na igreja da Candelária no Rio de Janeiro, inspirou o compositor a escrever sua própria Missa. A “Missa São Sebastião” de Villa-Lobos mistura melodias de caráter gregoriano, e melodias inspiradas no candomblé:

*“Foi definida pelo próprio compositor: “Música escrita com fé, imaginação disciplinada e sentimento religioso. Mais perto do estilo sacro do que meu próprio estilo. No Credo as palavras Et Sepultus Est, a melodia inspira-se em motivos do candomblé. O caráter gregoriano dessa melodia é mais villalobiano do que o resto da música. A melodia principal do Sanctus é escrita intencionalmente no estilo lírico das músicas religiosas, antigas e sentimentais do Brasil.” Diferente dos outros Villa-Lobos, seu poder emotivo pode ser imerso, dependendo da qualidade da interpretação.”<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> Horta, L. Villa-Lobos. *Uma Introdução*. Rio de Janeiro : Zahar, 1987. p.108.

<sup>10</sup> Por volta do ano 300 D.C. , havia dois tipos de serviços que se desenvolviam na igreja: a Eucaristia que era a reprodução da Ceia do Senhor e a leitura da Escritura, a oração e os Salmos cantados. A Eucaristia foi chamada de “Missa” e os outros serviços passaram a ser chamados de “Ofícios” ou “Horas Canônicas”. Os textos não eram rigidamente usados mas haviam certos moldes comuns à igreja. A língua grega era usada como língua litúrgica pelos romanos. Somente a partir do século III o latim passou, gradualmente a se tornar a língua oficial litúrgica de Roma. A Missa passou então a ter formas fixas e foi relativamente estabilizada por volta do século X. As partes fixas, que não variam conforme o calendário litúrgico, são chamadas de “Ordinário” e as partes que podem variar de “Próprio”.

*“Descobriram seus colegas alguma inflexão gregoriana em certos cantos populares? Villa-Lobos demonstrava, com sua Missa de São Sebastião, que essas inflexões podiam ser encontradas, igualmente, nos hinos rituais dos negros do Brasil.”*<sup>11</sup>

Em 1937, ano em que Villa-Lobos terminou a composição da Missa São Sebastião, escreveu também dentre outras obras, as seguintes: o poema sinfônico “Curupira”, as 4 suítes do “Descobrimento do Brasil”, “A Primeira Missa no Brasil” para coro misto e coro infantil, clarinete, clarinete baixo, fagote, contrafagote, chocalho, reco-reco, tambor e surdo.

A Missa São Sebastião foi gravada pelo grupo inglês: Corydon Singers sob a regência de Matthew Best, em novembro de 1992 e janeiro de 1993 na cidade de Londres, com o selo Hyperion. Seguindo interpretação do grupo inglês, a Missa tem duração total aproximada de 34 minutos: *Kyrie* – 4’43, *Gloria* – 8’08, *Credo* – 11’38, *Sanctus* – 3’53, *Benedictus* – 2’13, *Agnus Dei* – 2’54 (dados citados na tabela do capítulo primeiro Estudo Preliminar). Há ainda outras gravações como a do grupo americano: University of California at Berkley Chorus, sob regência de Werner Janssen, com a gravadora Columbia; e a gravação com o grupo brasileiro: Associação de Canto Coral, sob regência de Cleofe Person de Mattos, realização do MEC/DAC/MVL, com o selo Festa.<sup>12</sup>

Segundo Appleby<sup>13</sup>, a Missa foi entoada no funeral do compositor: *“Uma hora antes do funeral um grupo coral cantou a Missa São Sebastião na escadaria do Teatro Municipal, a uma quadra de seu apartamento.”*<sup>14</sup>

A partitura da Missa São Sebastião pode ser encontrada em manuscrito ou impressa pela editora Hal-Leonard (USA) e Irmãos Vitale do Brasil. A partitura utilizada como fonte de referência neste trabalho será a da Hal-Leonard pela clareza editorial que oferece. O manuscrito dos recitativos foram retirados da edição da Irmãos Vitale Brasil.

<sup>11</sup> Carpentier, A. *Villa-Lobos*, p. 60.

<sup>12</sup> Appleby, D.P. *Heitor Villa-Lobos – A Bio-Bibliography*. Connecticut : Greenwood Press, 1988, p. 201.

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_, *Heitor Villa-Lobos – A life (1887-1959)*. London : The Scarecrow Press, 2002.

<sup>14</sup> *“One hour before the funeral procession a choral group sang the Missa São Sebastião on the steps of the Teatro Municipal, one block from his apartment.”*

## 2.2.1. KYRIE

### 2.2.1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

A palavra grega *Kyrie* quer dizer: Senhor. O texto litúrgico e a tradução segundo Thomas L. Cullen<sup>15</sup> diz assim:

*Kyrie Eleison* (3 vezes) - Senhor, tende piedade

*Christe Eleison* (3 vezes) - Cristo, tende piedade

*Kyrie Eleison* (3 vezes) - Senhor, tende piedade

Para analisar o texto, dividimos a composição em três seções: Seção A – *Kyrie eleison* (c. 1 a c. 20), Seção B – *Christe eleison* (c. 21 a 39) e Seção C – *Kyrie eleison* (c. 40 a 59). Observa-se que o compositor não obedece fielmente às três repetições de cada frase mas acrescenta a palavra *eleison* algumas vezes. A seguir, o texto utilizado em cada uma das vozes:

#### SEÇÃO A :

---

- 1ª Voz: *Kyrie eleison* (3x),  
*Kyrie eleison, eleison.*
- 2ª Voz: *Kyrie eleison, eleison.*  
*Kyrie eleison* (3x),  
*Kyrie eleison, eleison.*
- 3ª Voz: *Kyrie eleison* (6x),  
*Kyrie eleison, eleison.*

#### SEÇÃO B:

- 1ª Voz: *Christe eleison* (4x),

---

<sup>15</sup> Cullen, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical*. Brasília : Musimed, 1983, p. 23.

- Christe eleison, eleison.*
- 2ª Voz: *Christe eleison,*  
*Christe eleison, eleison (2x).*  
*Christe eleison,*  
*Christe eleison, eleison.*
  - 3ª Voz: *Christe eleison, eleison.*  
*Christe eleison (3x),*  
*Christe eleison, eleison.*

#### SEÇÃO C:

- 1ª Voz: *Kyrie eleison, eleison.*  
*Kyrie eleison (3x),*  
*Kyrie eleison, eleison.*
- 2ª Voz: *Kyrie eleison, eleison.*  
*Kyrie eleison (4x),*  
*Kyrie eleison, eleison.*
- 3ª Voz: *Kyrie eleison, eleison.*  

---

*Kyrie eleison, eleison, eleison.*  
*Kyrie eleison, eleison.*  
*Kyrie eleison, eleison, eleison.*

Villa-Lobos dá ênfase na palavra *eleison* que é repetida em todas as vozes nas frases que antecedem a mudança de *Kyrie eleison* para *Christe eleison*. O mesmo procedimento é usado na transição de *Christe eleison* para *Kyrie eleison*. Nota-se que a ênfase também é dada no final da última seção (C), onde todas as vozes cantam em uníssono: *Kyrie eleison, eleison*.

O compositor usa predominantemente a notação silábica para compor, quer dizer, para cada sílaba existe uma nota. A notação melismática acontece mas os melismas não são extensos. Um dos melismas mais extensos é o que

está na 1ª voz no c. 30. Portanto Villa-Lobos queria que o texto fosse entendido pelo ouvinte. O gráfico a seguir ilustra a organização textual do *Kyrie*:



Gráfico nº 1: Kyrie , texto

Seção	Seção A - 1ª parte												Seção A - 2ª parte																					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20														
Comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20														
Tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
1ª voz					Kyrie eleison			Kyrie eleison						Kyrie eleison					Kyrie eleison, eleison															
2ª voz					Kyrie eleison, eleison			Kyrie eleison					Kyrie eleison						Kyrie eleison															
3ª voz	Kyrie eleison				Kyrie eleison			* Kyrie eleison							Kyrie eleison				Kyrie eleison															*Kyrie eleison, eleison

Comp.	Seção B - 1ª parte												Seção B - 2ª parte																					
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39															
Tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
1ª voz					Christe el.			Chris. el.			Christe eleison		Chris. El.					Christe eleison, eleison																
2ª voz					Christe el.			Christe eleison, eleison					Christe eleison, el.		Christe eleison			Christe eleison, eleison																
3ª voz	Christe eleison, el.				Chris. el.			Chris. el.			Christe eleison			Christe eleison, el.			Christe eleison																	

Comp.	Seção C - 1ª parte					Seção C - 2ª parte										Seção C - 3ª parte																					
	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59																	
Tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
1ª voz					Kyrie eleison, eleison			Kyrie eleison			Kyrie eleison			Kyrie eleison																							Kyrie eleison, eleison.
2ª voz					Kyrie eleison, eleison			Kyrie eleison			Kyrie eleison			Kyrie elei.		Kyrie eleison																				Kyrie eleison, eleison.	
3ª voz					Kyrie eleison, eleison			Kyrie eleison, eleison, eleison			Kyrie eleison, eleison			Kyrie eleison, eleison			Kyrie eleison																				eleison, eleison.

## 2.2.1.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.2.1.2.1. Aspectos do ritmo:

O *Kyrie* é o movimento da Missa que mais utiliza elementos do Gregoriano. Para analisar os desenhos rítmicos do movimento, pode-se utilizar os 6 modos gregos, empregados na música da Idade Média:

1. Trocaico: longa – curta
2. Iâmbico: curta – longa
3. Datílico: longa – curta – longa
4. Anapéstico: curta – curta – longa
5. Espondaico: longa – longa
6. Tríbraco: curta – curta – curta<sup>16</sup>

A utilização dos modos na análise rítmica do *Kyrie* confirma a preocupação do compositor quanto à prosódia do texto. Nos exemplos seguintes pode-se observar a relação do ritmo usado com os modos gregos.

A primeira frase musical (c. 1 ao 1º tempo do c. 3) apresentada pela 3ª voz tem como desenho rítmico o seguinte:

Figura nº 1:



A palavra *Kyrie* segue o 3º modo rítmico, o Datílico, que equivale a uma nota longa – uma curta – uma longa. Dividindo-se a palavra *eleison* em duas partes: *ele – ison*, têm-se: no *ele-* o 4º modo rítmico, Anapéstico, com o seguinte

<sup>16</sup> Carpentier, A. *Villa-Lobos*, p. 60.



No *Kyrie* o 3º modo, Datílico, é utilizado: longa – curta – longa. No *eleison* observa-se o mesmo caso citado anteriormente onde o *ele-* é constituído de uma nota curta (semínima) e uma longa (semínima + colcheia) e o *-ison* também é formado por uma curta (colcheia) e uma longa (mínima). Neste c. 47 o *-i-* aparece como sendo parte da sílaba *-le-*. Mas observada a escrita do compositor, nada se perde se o *-i-* for articulado na última colcheia que precede a sílaba *-son* lembrando também que as 3 vozes têm esta mesma colcheia precedendo a sílaba *-son*. Estes desenhos rítmicos citados aparecem não só nas vozes citadas mas também naquelas que imitam estas frases (para observar estas imitações veja a tabela dos aspectos melódicos).

Outro aspecto importante do ritmo empregado é que Villa-Lobos utiliza dos acentos da própria palavra na música onde quase todas as sílabas *Ky-* são utilizadas em tempos fortes dos compassos (1º e 3º tempos) (por exemplo nos c. 1 – 3ª voz, 12 – 1ª voz, 46 – 1ª, 2ª e 3ª voz, 50 – 1ª e 2ª voz) ou em notas longas (por exemplo nos c. 3 – 3ª voz, 6 – 3ª voz, 15 – 2ª voz). O mesmo observa-se na sílaba tônica *Chris-* (c. 21 – 3ª voz, 34 – 2ª voz) e na sílaba tônica *-lei-* (c. 2 – 3ª voz, c. 20 – todas as vozes, c. 31 – 2ª e 3ª voz, c. 33 – todas as vozes, 49 – todas as vozes, 59 – todas as vozes). Observa-se que nos c. 31 e 33 o compositor utiliza um *sfz* para realçar o acento da sílaba tônica.

O *Kyrie* foi inteiramente escrito na métrica do compasso quaternário (C). Mesmo com a utilização do compasso, este é o movimento da Missa que mais utiliza características medievais, não só pela utilização dos ritmos mas também de outros aspectos musicais como apresentado nos itens seguintes.

#### **2.2.1.2.2 Aspectos da melodia:**

Neste item as principais frases melódicas serão apresentadas, numeradas e divididas pelas letras “a” e “b”. Na primeira parte da Seção A (c. 1 a c. 12), a frase 1 é apresentada pela voz mais grave (c. 1 ao 1º tempo do c. 3), sendo imitada pela 2ª voz (c. 3 a 1ª metade do 1º tempo do c. 5) e 1ª voz (c. 5 ao 1º tempo do c. 7). A frase 2 aparece no 2º tempo do c. 3 até o 2º tempo e

meio do c. 6 na 3ª voz, e é repetido pela 1ª voz no 2º tempo do c. 7 até o 3º tempo do c. 10.

Na 2ª parte da Seção A (c. 12 a c. 20) a frase 3 é mostrada pela 1ª voz (3º tempo do c. 12 a 1º tempo do c. 17), numa tessitura mais aguda do que aquela utilizada na frase 1. A 3ª voz imita o início do desenho melódico ascendente da frase 3 no c. 13.

No 2º tempo do c. 17 até o 1º tempo do c. 20 a 1ª voz apresenta a frase 4a. A 3ª voz no c. 18 imita o início da frase 4a por diminuição, quer dizer, o tema é diminuído ritmicamente. A frase 4b é apresentada por todas as vozes no final da seção A, c. 20.

A frase 5a do *Kyrie* começa na Seção B (c. 21 a 3 tempo do c. 22) apresentado pela 3ª voz, seguido pela imitação da 2ª voz (c. 23) e 3ª voz (c. 25). O compositor seguiu a mesma ordem de entradas utilizada no início do *Kyrie*: 3ª voz, 2ª voz e 1ª voz. A frase 5b inicia-se no 4º tempo do c.22 até o c. 23. As melodias utilizadas nas frases 1 e 5a diferem-se entre si pela mudança da direção. A frase 1 é ascendente enquanto a frase 5a é descendente gerando assim grande diferença entre a Seção A e B.

No 2º tempo do c. 31 até o c. 33 temos a frase 6a na 2ª e 3ª voz. A frase 6b inicia-se no 3º tempo do c. 32 com a 1ª voz e termina com todas as vozes no c. 33.

No c. 34 (2ª parte da Seção B), a 2ª voz reapresenta a frase 5 a, sendo imitada pela 1ª voz no c. 36. No 4º tempo do c. 37 a 1ª voz apresenta a frase 5b utilizando uma aumentação rítmica. Pela primeira e única vez no *Kyrie* o compositor optou pela omissão de uma das vozes, a 3ª voz, para a conclusão de uma Seção.

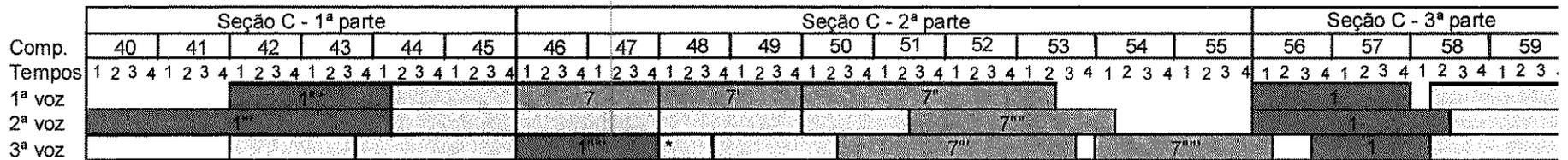
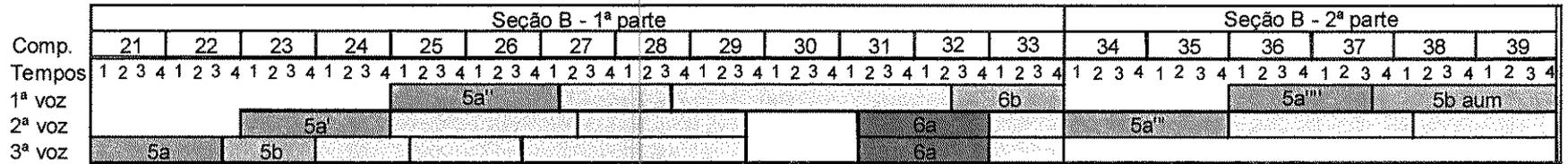
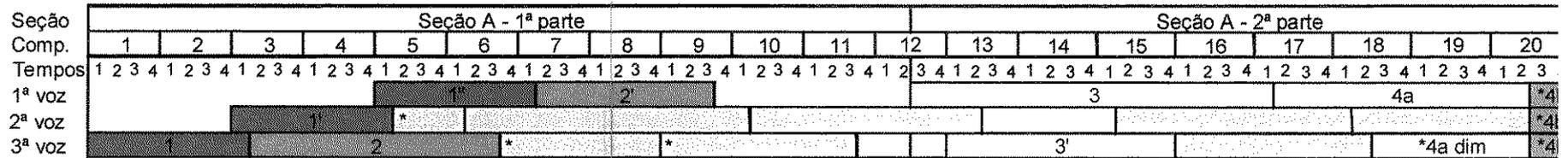
Quando o texto volta ao *Kyrie eleison* (c. 40, Seção C), a 2ª voz reapresenta a frase 1, seguida pela entrada da 1ª e 3ª voz, sendo que a 1ª voz imita a frase 1 e a 3ª voz apresenta um novo material melódico que é caracterizado pelo salto de oitava, salto este que foi utilizado também pela 3ª voz no c. 6.

A frase 7 é apresentada pela 1ª voz no c. 46, e diferencia das outras entradas porque o motivo não é apresentado em uníssono mas sim acompanhado pela 2ª e 3ª voz. Na 3ª voz temos a frase 1 sofrendo variações rítmicas na palavra *Kyrie*.

No c. 48 a 1ª voz imita a frase 7 assim como no c. 50 onde há variações nos intervalos melódicos e no ritmo. A 2ª voz apresenta um material melódico que é a imitação do salto de oitava da 3ª voz do c. 42 mas com a alteração na direção da melodia que agora é descendente. A 3ª voz (c. 50) e a 2ª voz (c. 51), utilizam o mesmo desenho melódico do *Kyrie* da frase 7, sendo que a imitação da 3ª voz é apresentada uma oitava abaixo que a frase 7 na 1ª voz (c. 50), e a 2ª voz obedece a direção da melodia mas não obedece os intervalos. A 3ª voz apresenta mais uma vez a frase 7 com variações no c. 54 até o c. 55. O *Kyrie* termina com a frase 1 na 1ª e 2ª voz em uníssono, com a entrada da 3ª voz na palavra *eleison* também em uníssono. A repetição da palavra *eleison* em movimento paralelo da 1ª e 3ª voz termina o *Kyrie*.

É interessante reafirmar que o caráter do Canto Gregoriano está presente no *Kyrie*. Na frase 1, por exemplo, o tema é iniciado e concluído no 1º grau do modo escolhido e é finalizado por grau conjunto ascendente. Não há trítonos, sétimas, intervalos aumentados ou diminutos e a extensão máxima não ultrapassa uma oitava. O aspecto melódico do *Kyrie* também pode ser observado no gráfico seguinte:

Gráfico nº 2: *Kyrie*, melodia



### **2.2.1.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade**

Pode-se dizer que o *Kyrie* é tonal/modal. Há trechos musicais onde o Modo Eóleo está claramente representado, caso que acontece já no 2º c. onde a 7ª é menor, e nas frases imitativas (c. 4 e c. 6). Outro exemplo do Modo Eóleo acontece no c. 55 onde a resolução acontece em grau conjunto pela 7ª menor.

Já a tonalidade está representada no c. 20 pela progressão harmônica: Sib M – Láb M – Sol M – Dó m. No c. 49 a progressão harmônica também representa a tonalidade: Dó m – Mi m – Fá m. Outros casos de tonalidade podem ser observados nos compassos: 33, 38 e 39, 58 e 59.

### **2.2.1.2.4. Aspectos da harmonia**

O *Kyrie* utiliza, como tonalidade central, Dó m. O gráfico a seguir, mostra os principais movimentos harmônicos do *Kyrie*:

---

Gráfico nº 3: Kyrie , harmonia

		Seção A																			
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
comp.																					
harm. funcional		i		v		v/v		i								VII	VI		VII		VII-VIv-i

		Seção B																		
		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
comp.																				
harm. funcional		iv	i	iv	i	iii	VII			i				VII-iii-VII	VII	iv	III	VII	III	V

		Seção C																			
		40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
comp.																					
harm. funcional		v		VII		v	i - v	i	VII-III	i-VII-V	i-v <sup>6</sup>	iv	i	VII		i				iv-i	iv <sup>6</sup> i

#### **2.2.1.2.5. Aspectos da textura**

A textura utilizada no *Kyrie* é uma textura polifônica. Somente nos compassos 56 e 57 há presença de um uníssono, que podemos chamar de textura homofônica, nas 3 vozes.

#### **2.2.1.2.6. Aspectos do timbre**

A Missa São Sebastião foi escrita para 3 vozes iguais, femininas, masculinas, infantis ou podem ser oitavadas, isto é, um coro de vozes infantis e masculinas ou de vozes infantis, masculinas e femininas. Por ser uma obra a 3 vozes o trabalho timbrístico é simples, mas o compositor utiliza contrastes de tessitura entre as vozes, fato este que acontece no c. 12 onde a 1ª voz apresenta um novo tema numa região mais aguda àquele apresentado pela 3ª voz no 1º c. Cruzamentos também são freqüentes entre a 2ª e 3ª voz (c. 6, c. 15, c. 18), fazendo com que o timbre da voz mais grave se destaque.

Na última parte da Seção B – *Christe eleison* – (c. 34) a 3ª voz está em pausa. Esta pausa da voz mais grave gera um timbre mais agudo a esta parte, lembrando que é a única vez que o compositor deixa uma voz em pausa numa seção.

O *Kyrie* começa com a 3ª voz apresentando o 1º tema numa região grave e termina com todas as vozes em uníssono, também na região grave. No c. 46 a c. 54 o timbre das 3 vozes é levado ao auge quando todas estão cantando na sua região que as caracterizam: 1ª voz no agudo, 2ª voz no médio e a 3ª voz no grave.

#### **2.2.1.2.7. Elementos de expressão**

Pode-se dizer que há basicamente 3 planos de dinâmica no *Kyrie*: Seção A – *pp*, Seção B – *mf*, Seção C – *f*. Este aumento de volume proposto pelo compositor pode indicar um desejo e uma necessidade de que o pedido de

piedade seja atendido. Humanamente nós intensificamos nossa voz quando queremos obter algo e esta pode ter sido a intenção de Villa-Lobos ao indicar esta dinâmica. Na Seção A (*Kyrie eleison* - c.1 a c. 20) o *p* (*piano*) predomina e no último compasso há um *decrescendo* para o *pp* (*pianíssimo*). A Seção B (c. 21) começa com um *mf*. No c. 29 a 1ª voz muda a dinâmica para *pp* (*pianíssimo*). Este *pp* é mantido no início da Seção C. No c. 45 todas as vozes partem de um *p* e crescem até o *f* do compasso seguinte. Há um *decrescendo* até o *pp* e um *crescendo* no c. 49 que vai culminar no *f* do c. 50. No final do c. 55, um *decrescendo* na 3ª voz prepara a entrada da 1ª e 2ª voz para a última parte do *Kyrie*.

Assim como a dinâmica, a agógica também enfatiza as divisões das Seções e partes das Seções do *Kyrie*. O andamento proposto pelo compositor é *Andante* sem indicação do metrônomo. No fim de cada Seção o compositor propõe um *rallentando*, seja ele com uma simples indicação de *rall* (c. 19) ou pela indicação da mudança de andamento de *Andante* com um *rall* para *Meno* (c. 34), ou da mudança do *Tempo I* (c. 40) para *Adagio* (c. 56). Estes *rallentandos* caracterizam os finais de cada Seção.

O gráfico a seguir ilustra a dinâmica e agógica utilizada no *Kyrie*:

---

Gráfico nº 4: *Kyrie*, elementos de expressão

Comp. Agógica 1ª voz 2ª voz 3ª voz	1ª parte												2ª parte								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
	<b>Andante</b>																				
					<i>p</i>															<i>rall.</i>	
			<i>p</i>																		<i>&gt;pp</i>
	<i>p</i>																				

Comp. Agógica 1ª voz 2ª voz 3ª voz	Seção B																																				
	1ª parte															2ª parte																					
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39																		
																<b>rall. Meno</b>																					
					<i>mf</i>				<i>pp</i>																												
			<i>mf</i>																																		
	<i>mf</i>																																				

Comp. Agógica 1ª voz 2ª voz 3ª voz	Seção C																																				
	1ª parte					2ª parte										3ª parte																					
	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59																	
	<b>Tempo I</b>															<b>Adagio rall.</b>																					
						<i>p</i>	<i>f</i>				<i>&gt;pp&lt;</i>	<i>f</i>																									
						<i>p</i>	<i>f</i>				<i>&gt;pp&lt;</i>	<i>f</i>																									
						<i>p</i>	<i>f</i>				<i>&gt;pp&lt;</i>	<i>f</i>																									

### 2.2.1.2.8. Aspectos Formais:

Seguindo a forma do texto, a música é dividida em três seções:

Seção A: c. 1 a c. 20

Seção B: c. 21 a c. 39

Seção C: c. 40 a c. 59

As Seções A e B são subdivididas em 2 partes e a Seção C é subdividida em 3 partes. Tem-se então:

Seção A: 1ª Parte – c. 1 a c. 12; 2ª Parte – c. 12 a c. 20.

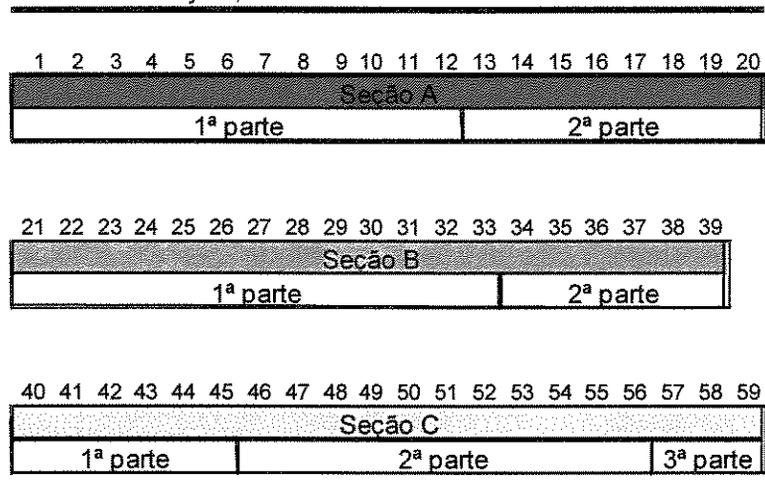
Seção B: 1ª Parte – c. 21 a c. 33; 2ª Parte – c. 34 a 39

Seção C: 1ª Parte – c. 40 a c. 45; 2ª Parte – c. 46 ao c. 56; 3ª Parte – c. 56 a c. 59 ( esta 3ª parte da Seção C é a *Coda* do *Kyrie*).

As seções e partes das seções foram assim divididas por mudanças que ocorrem no texto, como citado anteriormente, e por mudanças na música, por exemplo: a 2ª parte da Seção A começa no c. 12 porque a 1ª voz apresenta um

novo tema; a 2ª parte da Seção B começa no c. 34 onde o compositor faz uma alteração no andamento de *Andante* para *Meno*; uma mudança na dinâmica no c. 46 caracteriza a mudança da 1ª parte da Seção C para a 2ª parte; e a 3ª parte da Seção C se caracteriza pela mudança de andamento de *Andante* para *Adagio* e por reapresentar o 1º tema do *Kyrie* na sua forma original, isto é, sem variação na melodia.

Gráfico nº 5: *Kyrie*, forma



## 2.2.2. GLORIA

### 2.2.2.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O *Glória*, cantado logo após o *Kyrie*, é um hino de louvor. Seu texto começa com Lucas 2:14 “*Glória a Deus nas maiores alturas e paz na terra entre os homens a quem ele quer bem.*”<sup>17</sup> R. Croker e D. Hiley<sup>18</sup> afirmam que “*É considerado um dos melhores textos de hinos em prosa da literatura Cristã*”<sup>19</sup>. T. Cullen<sup>20</sup> fornece a tradução do *Gloria*:

*Glória in excelsis Deo* – Gloria a Deus nas alturas

*Et in terra pax hominibus* – E paz na terra aos homens

*bonae voluntatis.* – de boa vontade.

*Laudamus te.* – Nós Vos louvamos.

*Benedicimus te.* - Nós Vos bendizemos.

*Adoramus te.* - Nós Vos adoramos.

*Glorificamus te.* - Nós Vos glorificamos.

*Grátias ágimus tibi* - Nós Vos damos graças

---

*propter magnam glóriam tuam.* - por Vossa grande glória.

*Dómine Deus, Rex caelestis.* – Senhor Deus, Rei do céu.

*Deus Pater omnipotens* – Deus Pai, onipotente.

*Dómine, Fili unigénite,* - Senhor, Filho Unigênito.

*Jesu Christe.* – Jesus Cristo.

*Dómine Deus, Agnus Dei,* - Senhor Deus, Cordeiro de Deus.

*Filius Patris.* - Filho de Deus Pai.

*Qui tolis peccáta mundi,* - Vós, que tirais os pecados do mundo,

*Miserére nobis.* - Tende piedade de nós.

*Qui tolis peccáta mundi,* - Vós, que tirais os pecados do mundo,

---

<sup>17</sup> A BÍBLIA SAGRADA. Tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

<sup>18</sup> Croker, R.L.; Hiley, D. *Gloria in excelsis Deo.* In: Sanley Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2.ed. Washington : Macmilan, 2001.

<sup>19</sup> “*The text is considered one of the great prose hymns of Christian literature (...).*” p. 19.

<sup>20</sup> Cullen, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical,* p. 25.

*suscipe deprecationem nostram.* - Recebei a nossa súplica.  
*Qui sedes ad dexteram Patris,* - Vós, que estais sentado à direita do Pai,  
*miserere nobis.* - tende piedade de nós.  
*Quoniam tu solus Sanctus.* - Sois Santo. Porque, só Vós  
*Tu solus Dominus.* - Só Vós sois Senhor.  
*Tu solus Altissimus,* - Só Vós o Altíssimo,  
*Jesu Christe.* - Jesus Cristo.  
*Cum Sancto Spiritu* - Com o Espírito Santo,  
*in gloria Dei Patris.* - na Glória de Deus Pai.  
*Amen.* - Amén.

Repetições e omissões do texto original podem ser observadas no texto utilizado pelo compositor. Cullen também utiliza acentos na grafia do latim para mostrar a sílaba forte da palavra; a palavra “*caelestis*” é escrita “*coelestis*” e há uma troca na ordem das frases “*Benedicimus te*” e “*Adoramus te*” observadas na partitura de Villa-Lobos assim como em outras fontes de pesquisa como por exemplo o site: [www.fordham.edu/halsall/basis/latinmass2.html](http://www.fordham.edu/halsall/basis/latinmass2.html)<sup>21</sup>, que fornece o texto em latim.

Villa-Lobos dividiu o *Gloria* em 14 partes. Esta numeração será utilizada para facilitar a análise do texto. A seguir a organização textual do *Gloria* nas 3 vozes:

1ª voz:

- Et in terra pax homini 1)bus*  
*bonae voluntatis (2x).*
- 2) *Laudamus te (3x), benedicimus te(3x).*
- 3) *Adoramus te (6x), glorificamus te.*
- 4) *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*

---

<sup>21</sup> HALSALL, P. *Internet Medieval Source Book*. Disponível em:  
<[www.fordham.edu/halsall/basis/latinmass2.html](http://www.fordham.edu/halsall/basis/latinmass2.html)>. Acesso em: 13 jul. 2003.

- 5) *Domine Deus,*  
*Rex coelestis,*  
*Deus* 6) *Pater omnipotens (2x).*
- 7) *Domine, Fili unigenite (2x),*
- 8) *Jesu Christe;*  
*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*
- 9) *Qui tolis peccata mundi,*  
*miserére nobis (2x),*  
*Qui tolis peccata mundi,*  
*suscipe deprecationem nostram*
- 10) *suscipe deprecationem nostram.*  
*Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis*
- 11) *Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis*  
*miserére nobis,*  
*Qui sedes ad dexteram Patris,*  
*miserére nobis (2x).*
- 12) *Quoniam tu solus sanctus.*  
*Tu solus Dominus (2x).*
- 
- Jesu Christe (3x).*
- 13) *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,*  
*in gloria Dei Patris.*
- 14) *Amen (5x).*

2ª voz:

- Et in terra pax hominibus (2x),*
- 1) *bonae voluntatis.*
- 2) *Laudamus te (3x), benedicimus te (3x).*
- 3) *Adoramus te (5x), glorificamus te.*
- 4) *Gratias agimus tibi*  
*propter magnam gloriam tuam (2x).*

- 5) *Domine Deus, Rex coelestis,  
Deus* 6) *Pater omnipotens (2x).*
- 7) *Domine, Fili unigenite (2x).*
- 8) *Jesu Christe;  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*
- 9) *Qui tolis peccata mundi,  
miserere nobis (2x),  
Qui tolis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram*
- 10) *suscipe deprecationem nostram.*
- 11) *Qui sedes ad dexteram Patris,  
Miserere (2x)  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis (2x),  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis (2x).*
- 12) *Quoniam tu solus sanctus.  
Tu solus Dominus (2x),*
- 

*Jesu Christe (4x).*

- 13) *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,  
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,  
in gloria Dei Patris.*
- 14) *Amen (5x).*

3<sup>a</sup> voz:

- 1) *Et in terra pax hominibus (2x),  
bonae voluntatis.*
- 2) *Laudamus te (2x),  
benedicimus te.*
- 3) *Adoramus te (7x), glorificamus te.*

- 4) *Gratias agimus tibi*  
*propter magnam gloriam tuam.*  
*Gratias tibi*  
*propter magnam gloriam tuam.*
- 5) *Domine Deus, Rex coelestis* (3x),  
*Deus* 6) *Pater omnipotens* (2x).
- 7) *Domine, Fili unigenite* (2x).
- 8) *Jesu Christe;*  
*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*
- 9) *Qui tolis peccata mundi,*  
*miserére nobis,*  
*Qui tolis peccata mundi,*  
*suscipe deprecationem nostram*
- 10) *suscipe deprecationem nostram.*
- 11) *Qui sedes ad dexteram Patris,*  
*Miserére nobis,*  
*Patris,*  
*miserére nobis* (2x).
- 
- 12) *Quoniam tu solus sanctus.*  
*Tu solus Dominus* (2x),  
*Jesu Christe* (3x).
- 13) *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris,*  
*in gloria Dei Patris,*  
*gloria Dei Patris.*  
*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei* 14) *Patris*  
*Amen* (5x).

É interessante observar que Villa-Lobos omite a 1ª frase do *Gloria*: “*Gloria in excelsis Deo*”. Se observarmos outras missas compostas por outros compositores, esta 1ª frase tem papel importante na abertura da peça. Talvez Villa-Lobos quisesse manter a idéia original da missa latina, onde o celebrante

recita esta 1ª frase e o texto a seguir é cantado pelo coro. A mesma numeração usada pelo compositor será usada nos gráficos seguintes, facilitando o entendimento da organização textual sendo que este é um dos mais extensos da Missa:

Gráfico nº 6: *Gloria* - texto

trecho comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10					
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Et in terra pax hominibus														
2ª voz	Et in terra pax hominibus,					et in terra pax hominibus									
3ª voz	Et in														

trecho comp.	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26										
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	bonae voluntatis,										bonae voluntatis.																
2ª voz	Et in terra pax hominibus										bonae voluntatis.																
3ª voz	Et in terra pax hominibus										bonae voluntatis.																

trecho comp.	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41													
tempos	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Laudamus te, Laudamus te, Laudamus te,*								benedicimus te, benedicimus te, benedicimus te.																			
2ª voz	Laudamus te, Laudamus te, Laudamus te,								benedicimus te, benedicimus te, benedicimus te.																			
3ª voz	Laudamus te, Laudamus te,								benedicimus te.																			

trecho comp.	42	43	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56															
tempos	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Adoramus te,					adoramus te, adoramus te, adoramus te, adoramus te, adoramus te,																							
2ª voz	Adoramus te,					adoramus te, adoramus te, adoramus te, adoramus te,																							
3ª voz	Adoramus te,					adoramus te, adoramus te, adoramus te, adoramus te,																							

trecho comp.	57	58	59	60	61							
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	glorificamus te.											
2ª voz	glorificamus te.											
3ª voz	glorificamus te.											

trecho comp.	62	63	64	65	66	67	68	68	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80											
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Gracias agimus tibi										Gracia agimus tibi																			
2ª voz	Gracias agimus tibi										propter magnam gloriam tuam				propter magnam gloriam tuam															
3ª voz	Gracias agimus tibi										propter magnam gloriam tuam,				propter magnam gloriam tuam															

trecho comp.	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	propter magnam gloriam tuam.						propter magnam gloriam tuam.					
2ª voz	propter magnam gloriam tuam.						propter magnam gloriam tuam.					
3ª voz	propter magnam gloriam tuam.						propter magnam gloriam tuam.					

trecho comp.	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107											
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Domine Deus, Rex coelestis,										Domine Deus, Rex coelestis,																
2ª voz	Domine Deus, Rex coelestis,										Domine Deus, Rex coelestis,																
3ª voz	Domine Deus, Rex coelestis,										Domine Deus, Rex coelestis,																

Continuação

trecho	6																										
comp.	108			109			110			111			112			113			114			115			116		
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Pater omnipotens,												Deus Pater omnipotens.														
2ª voz	Pater omnipotens,												Deus Pater omnipotens.														
3ª voz	Pater omnipotens,												Deus Pater omnipotens.														

trecho	7																																						
comp.	117			118			119			120			121			122			123			124			125			126			127			128			129		
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Domine, Fili unigenite,												Domine, Fili unigenite,																										
2ª voz	Domine, Fili unigenite,												Domine, Fili unigenite,																										
3ª voz	Domine, Fili unigenite,												Domine, Fili unigenite,																										

trecho	8																																						
comp.	130			131			132			133			134			135			136			137			138			139			140			141					
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Jesu Christe;			Domine Deus,						Agnus Dei,												Filius Patris.																	
2ª voz	Jesu Christe;			Domine Deus,						Agnus Dei,												Filius Patris.																	
3ª voz	Jesu Christe;			Domine Deus,						Agnus Dei,												Filius Patris.																	

trecho	9																																										
comp.	143			144			145			146			147			148			149			150			151			152			153												
tempos	3	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1ª voz	Qui tollis peccata mundi,						miserére nobis, miserére nobis,						Qui tollis peccata mundi,						suscipe deprecationem nostram,																								
2ª voz	Qui tollis peccata mundi,						miserére nobis, miserére nobis,						*Qui tollis peccata mundi,						suscipe deprecationem nostram,																								
3ª voz	Qui tollis peccata mundi,						miserére nobis,						Qui tollis peccata mundi,						suscipe deprecationem nostram,																								

trecho	10																																									
comp.	154			155			156			157			158			159			160			161			162			163			164											
tempos	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1ª voz	suscipe deprecationem nostram,												Qui sedes ad dexteram Patris,						miserére nobis,																							
2ª voz	suscipe deprecationem nostram,						Qui sedes ad dexteram Patris,						miserére, miserére,						Qui sedes ad dexteram Patris,						miserére, miserére,																	
3ª voz	suscipe deprecationem nostram,																																									

trecho	11																																												
comp.	165			166			167			168			169			170			171			172			173			174			175			176											
tempos	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1ª voz	Qui sedes ad dexteram Patris,			miserére nobis, miserére nobis,												Qui sedes ad dexteram Patris,			miserére nobis, miserére nobis.																										
2ª voz	Qui sedes ad dexteram Patris,			miserére nobis, miserére nobis,												Qui sedes ad dexteram Patris,			miserére nobis, miserére nobis.																										
3ª voz	Qui sedes ad dexteram Patris,			miserére nobis,						miserére nobis,						Patris,			miserére nobis, miserére nobis.																										

Continuação

trecho	12																							
comp.	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189											
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	Quoniam tu solus sanctus.				Tu solus dominus.				Tu solus Dominus.				Jesu Christe, Jesu Christe.				Jesu Christe.							
2ª voz	Quoniam tu solus sanctus.				Tu solus dominus.				*Tu solus Dominus.				Jesu Christe, Jesu Christe.				Jesu Christe.							
3ª voz	Quoniam tu solus sanctus.				Tu solus dominus.				Tu solus Dominus.				Jesu Christe, Jesu Christe.				Jesu Christe.							

trecho	13																201	202										
comp.	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202															
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	1	2
1ª voz	Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.								in gloria Dei Patris.																			
2ª voz	Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.								Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.								in gloria Dei Patris.											
3ª voz	Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.								in gloria Dei Patris.								gloria Dei Patris.		Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.									

trecho	14																									
comp.	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224		
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	Amén,		amen,										amen,		amen,		amen.									
2ª voz	Amen,				amen,				amen,				amen,		amen.											
3ª voz	Patris.		Amen,				amen,				amen,		amen.													

## 2.2.2.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.2.2.2.1. Aspectos do ritmo

O *Glória* inicia-se utilizando o compasso  $\frac{3}{4}$ . A primeira característica interessante do aspecto rítmico é notar que as sílabas tônicas das palavras não correspondem ao acento métrico do compasso ternário. Logo na 1ª frase a sílaba *te* da palavra *terra* é a sílaba forte e foi escrita no 3º tempo do compasso ternário. O mesmo caso acontece na palavra *hominibus*, onde a sílaba *-mi-* é tônica e também foi escrita no 3º tempo do compasso. Com este tratamento de não utilizar as sílabas fortes das palavras correspondendo ao tempo forte do compasso, a música torna-se mais leve em relação às marcações chegando mais perto das características do canto gregoriano, muito mais ligado a palavra do que a marcação do compasso.

Entre os compassos 11-16 (1ª voz) e 17-23 (2ª voz) há um desenho rítmico em síncope.

Seguindo numeração dada pelo compositor, no trecho nº 2 (c. 27) Villa-Lobos opta por um caráter mais rítmico com a 1ª e 2ª voz trabalhando homofonicamente. Ao contrário do início do *Gloria*, no trecho nº 2 as acentuações da palavra concordam com a acentuação do c. ternário. No nº 3 (c. 42) a frase *Adoramus te* é repetida várias vezes com variação da fórmula de c. para 6/8 (c. 42 e 44) voltando ao c.  $\frac{3}{4}$  no c. 43 e 45 em diante. Na 3ª voz (c. 42-48) os acentos das palavras estão todos fora da acentuação do compasso. No c. 48 há uma imitação rítmica do trecho nº 2.

O trecho nº 4 tem características similares às do início do movimento, onde a linha rítmica mantém-se simples, sem acentos e com as mesmas alterações nas fórmulas de compasso que variam entre  $\frac{3}{4}$  e 6/8. É interessante observar que no c. 73 enquanto a 1ª e 3ª voz mudam de  $\frac{3}{4}$  para 6/8, a 2ª voz permanece no c.  $\frac{3}{4}$  gerando uma independência rítmica entre as vozes.

Nos trechos 5, 6, 7 e 8 Villa-Lobos utiliza movimentos mais rítmicos com a escrita homofônica. Estes movimentos homofônicos contrastam com os

melismas utilizados na 2ª voz c. 98-102, 1ª voz c. 102-105, 2ª voz c. 105-107, 3ª voz c. 124-127, 2ª e 3ª voz c. 137-140.

No trecho nº 9 há uma mudança de fórmula de compasso para 6/8. Sem muitos melismas, o ritmo deste trecho é caracterizado pelo compasso binário composto. Para as palavras longas como *miserére* e *deprecationem* foram usadas semicolcheias. A 3ª voz utiliza notas longas enquanto a 1ª e a 2ª apresentam desenho rítmico mais desenvolvido porém simples. Os trechos 10 e 11 não apresentam variação daquele apresentado no nº 9. Nos compassos 167-171 observamos o melisma mais extenso destas 3 partes: 9, 10 e 11. A partir do c. 173 todas as vozes, em desenho homofônico, voltam a destacar o c. binário composto.

O nº 12, escrito em 4/4, apresenta um ritmo bastante simples, nos compassos 184 e 185 por exemplo, somente semínimas são utilizadas. Um melisma extenso é apresentado na 1ª voz com a palavra *Christe* (c. 186).

Ainda em c. quaternário inicia-se o trecho nº 13, com desenho homofônico e bem articulado. Este trecho apresenta características rítmicas distintas dos demais trechos pelo uso de síncofes (c. 192, 1ª voz c. 194, 2ª voz c. 196 e 198, e pelo uso de notas em *staccatto* (3ª voz c. 194 -197). As síncofes continuam aparecendo nos melismas da 1ª voz (c. 205-207) e da 2ª voz (c. 209-211). Tercinas também são utilizadas a partir do c. 214-216 (1ª voz) e c. 215-217 (2ª voz). O *Gloria* é finalizado com notas longas em textura homofônica.

#### **2.2.2.2. Aspectos da melodia**

No início do *Gloria* e no trecho nº 1 os desenhos melódicos não têm grandes saltos intervalares, a condução é feita por graus conjuntos. Saltos nos intervalos só acontecem nos c. 18-19 onde a 2ª voz tem na sua melodia um salto de 5ªJ ascendente e nos c. 22-23 na 1ª voz, um salto de 4ªJ ascendente. A melodia principal deste início é apresentada pela 2ª voz (c. 1-8), imitada pela 1ª voz (c. 5-10) num intervalo de 3ª m acima, e mais uma vez imitada pela 3ª voz (c. 9-13 e 13-18) num intervalo de 5ª J descendente na primeira vez e num

intervalo de 4ª J descendente na segunda vez, lembrando que há variações rítmicas e intervalares.

No trecho nº 2 (c. 66) observa-se outro material melódico importante. Utilizando o texto *Laudamus te* a melodia em movimento ascendente da 1ª voz é repetida 3 vezes e acompanhada pela 2ª voz em terças, enquanto que a 3ª voz apresenta pedais em notas longas. No texto *benedicimus te* (c. 34), a mesma idéia melódica em movimento ascendente é utilizada. A partir do c. 41 (trecho nº 3) há um desenvolvimento melódico distinto daquele do trecho nº 2 mas o movimento ascendente permanece.

O tema do trecho nº 4 é apresentado pela 3ª voz e inspirado no tema que inicia o *Gloria*, o desenho rítmico e as relações intervalares imitam a 1ª frase. Na 2ª voz (c. 66) observamos o 5º material melódico. O uso de melismas é mais intenso neste trecho, como por exemplo na 2ª e 3ª voz dos c. 76-78 e na 2ª voz no c. 85.

Novamente a 3ª voz apresenta o material melódico 6 no trecho nº 5 (c. 92) seguido das imitações em 5ªJ da 2ª voz (c. 96) e em 8ªJ na 3ª voz (c. 100), observando que há uma mudança nas relações intervalares mas que, principalmente pelo desenho rítmico, foi derivado da 3ª voz (c. 92). O mesmo pode ser observado na 1ª voz (c. 112 – trecho nº 6).

No trecho nº 7 (c. 117) há um novo material melódico (nº 7) na 1ª voz que é imitado também pela 1ª voz no c. 123 e 134. Se observados os materiais melódicos dos trechos 5, 6, 7 e 8 chega-se a conclusão que os temas são derivados uns dos outros pelo desenho rítmico. Os materiais melódicos 7, 7', 7'' têm imitação fiel entre eles nos dois primeiros compassos de cada frase melódica.

A 3ª voz apresenta o material melódico nº 8 (c. 143-145), mas o tema importante deste trecho está na 1ª voz (c. 145). Parte deste tema será repetido no c. 154 (1ª voz). A 2ª voz apresenta o material melódico 10 (c. 157), imitado fielmente no c. 161 (2ª voz), no c. 165 e 172 (1ª voz). Estes temas são diferentes dos anteriores pelo uso do c. 6/8, pouco uso de melismas e melodias mais

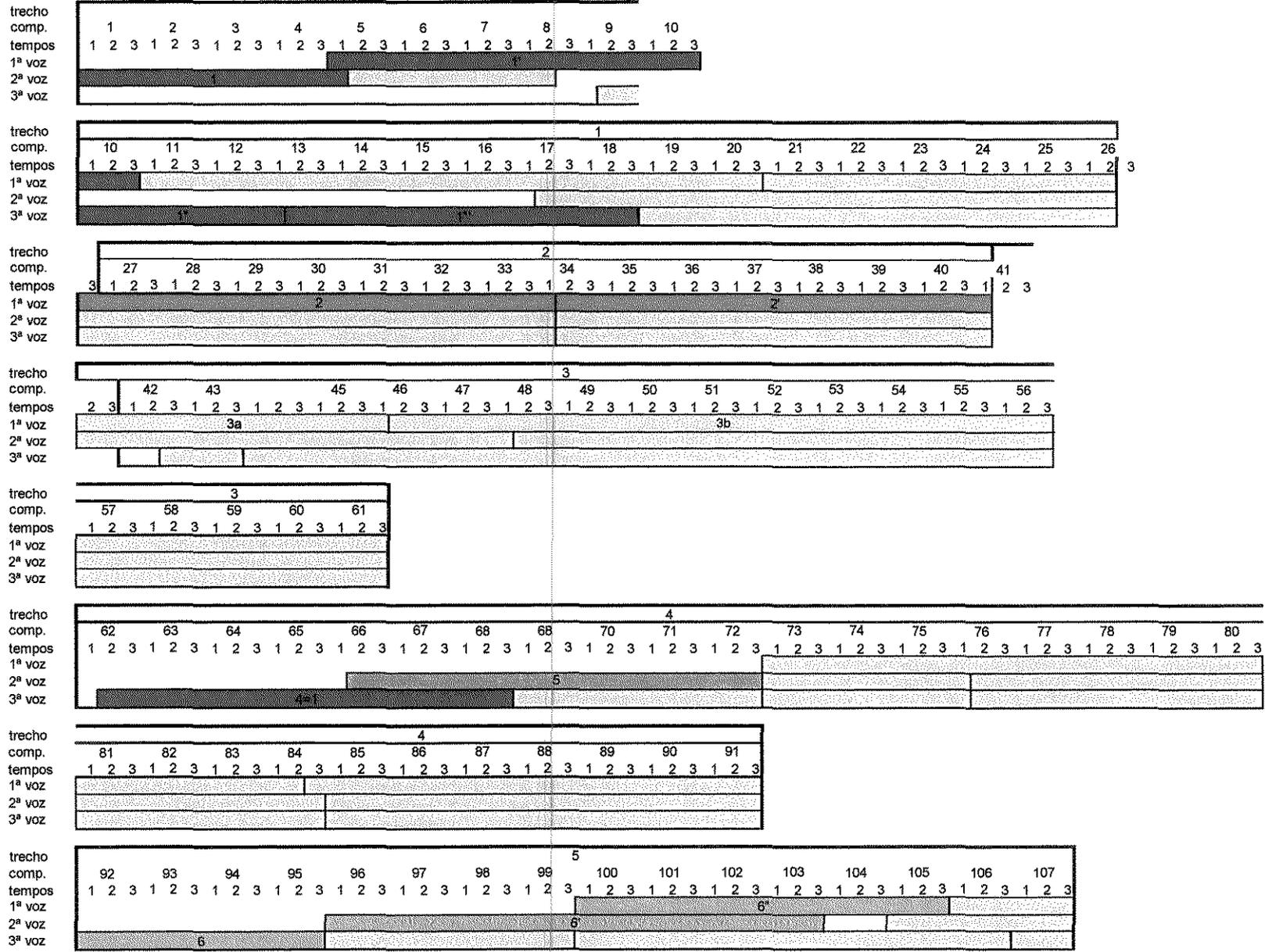
articuladas. Um contraste pode ser observado na palavra *nobis* onde se encontra um grande melisma para todas as vozes (c. 167-171).

No trecho nº 12 encontramos 3 materiais melódicos: o de nº 11 (c. 177-179), o de nº 12 (c. 179-183) e o de nº 13 (c. 183-189), este último é derivado, ritmicamente falando, do material melódico nº 2. Para o texto *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*, as 3 vozes em desenho homofônico, apresentam o 14º material melódico. A tessitura aguda da 1ª voz e grave da 3ª voz marcam o início deste trecho. A partir do c. 194 a 2ª voz reapresenta o tema nº 14 acompanhado pela melodia ligada da 1ª voz e pelo *staccatto* da 3ª voz. Uma 3ª apresentação do tema 14 é feita pela 3ª voz no c. 198.

O *Amen* é constituído de 2 temas, o primeiro (nº15) é apresentado pela 1ª voz no c. 201 e imitado pela 2ª voz no c. 205, e pela 3ª voz no c. 209. O segundo material melódico (nº 16) é apresentado pela 1ª voz no c. 213 num desenho rítmico em tercinas. Para finalizar o *Gloria*, Villa-Lobos utilizou notas longas sem muita articulação e melismas relativamente simples para o executante numa região aguda da 1ª voz. No quadro a seguir pode-se observar os principais temas do *Gloria* citados anteriormente:

---

Gráfico nº 7: *Gloria* - melodia



Continuação

trecho	6																										
comp.	108			109			110			111			112			113			114			115			116		
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz										6"																	
2ª voz																											
3ª voz																											

trecho	7																																						
comp.	117			118			119			120			121			122			123			124			125			126			127			128			129		
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	7													7																									
2ª voz																																							
3ª voz																																							

trecho	8																																						
comp.	130			131			132			133			134			135			136			137			138			139			140			141					
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz										7"																													
2ª voz																																							
3ª voz																																							

trecho	9																																																						
comp.	143					144					145					146					147					148					149					150					151					152					153				
tempos	3	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1ª voz																9																																							
2ª voz																																																							
3ª voz	8																																																						

trecho	10																																																											
comp.	154					155					156					157					158					159					160					161					162					163					164									
tempos	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1ª voz	9																																																											
2ª voz											10										10																																							
3ª voz																																																												

trecho	11																																																														
comp.	165					166					167					168					169					170					171					172					173					174					175					176							
tempos	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1ª voz	10'															10'																																															
2ª voz																																																															
3ª voz																																																															

Continuação

trecho comp.	12																																																															
tempos	177				178				179				180				181				182				183				184				185				186				187				188				189															
1ª voz	11												12																																																			
2ª voz																																																																
3ª voz																																																																

trecho comp.	13																																																			
tempos	190				191				192				193				194				195				196				197				198				199				200				201		202					
1ª voz	14																																																			
2ª voz																	14'																																			
3ª voz																																																				

trecho comp.	14																																															
tempos	201		202		203		204		205		206		207		208		209		210		211		212		213		214		215		216		217		218		219		220		221		222		223		224	
1ª voz	15																																															
2ª voz							15																																									
3ª voz															15''																																	

#### **2.2.2.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade**

No que tange tonalidade/modalidade, o estilo gregoriano muito presente do *Kyrie*, não acontece no *Gloria*. O uso de intervalos com sétimas e segundas fortalece a idéia de um movimento muito mais inspirado na música do século XX do que na música antiga. Os acordes triádicos nem sempre estão completos, quer dizer, ausência da fundamental, terça ou quinta do acorde, contudo, existem pontos claros da utilização de tonalidade como por exemplo: c. 25 (Sib M), c. 27 (Ré m), c. 29 (Sol m), c. 30 (Ré m), c. 34 (Sol m), c. 36 (Dó m), c. 56 (Láb M), c. 91 (Sol M), c. 116 (Mib M), c. 117 (Láb M), c. 128 (RéM), c. 145 (Láb M), c. 176 (Dó M), c. 177 (Fá M), c. 189 (Ré M), c. 190 (Sol m), c. 223 (Sib M). As harmonias usadas nos vários trechos variam mas a tonalidade predominante, que também inicia e finaliza o *Gloria* é Sib M.

#### **2.2.2.2.4. Aspectos da harmonia**

Para um melhor entendimento do uso da harmonia, no quadro seguinte pode-se visualizar as mudanças de tonalidade de cada trecho do *Gloria*:

---

Gráfico nº 13: *Gloria* - harmonia

comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
tonalid.	sib M															
harm. Func.	I										V					
comp.	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26					
tonalid.	iii											I				
harm. Func.	iii											I				
comp.	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	
tonalid.	sol m															
harm. Func.	i			v			i			iv						
comp.	42	43	44	45	46	47	48	49	50							
tonalid.	ré m															
harm. Func.	iii	i	ii	v	i			vi								
comp.	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61					
tonalid.	sol m															
harm. Func.	i			V			VII		i		VI/V V		i			
comp.	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75		
tonalid.	sib M											mib M				
harm. func.	I											I	V		IV	

Continuação

comp.	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91
tonalid.												Sib M				sol M
harm. func.						IV		V	I			I			vi	VI

comp.	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103
tonalid.	dó m									sib M		mib M
harm. func.	i											I

comp.	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116
tonalid.													
harm. func.			VI	V			vi			IV	vii	I	

comp.	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129
tonalid.	mib M						sol m						
harm. func.	I						i					V	

comp.	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142
tonalid.	sol m				mib M								
harm. func.	v	i			I	iv		iii	V		I		

comp.	143	144	145	146	147	148	149	150
tonalid.	láb M							
harm. func.	I							

Continuação

comp.	151	152	153	154	155	156
tonalid.						
harm. func.			vi	iii vi	I	vi

comp.	157	158	159	160	161	162	163	164	165
tonalid.	fá m								
harm. func.	i								

comp.	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176
tonalid.											
harm. func.						V	i			V	

comp.	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189
tonalid.	fá M												ré m
harm. Func.	I	V	V/V	I			IV				vi	V de ré	i

comp.	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
tonalid.	sol m				sib M						
harm. Func.	i		V		IV	ii		V		I	

comp.	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224
tonalid.	sibM																							
harm. Func.														V/IV	IV	I		V		I				

#### **2.2.2.2.5. Aspectos da textura**

Villa-Lobos utilizou tanto a textura polifônica quanto a homofônica. Algumas partes podem ser chamadas de mistas, onde duas vozes caminham homofonicamente enquanto a outra está em desenho polifônico se comparado com as outras. A relação ilustra a organização da textura predominante de cada trecho do *Gloria*:

c. 1-8: polifonia

trecho nº 1 (c. 9-26): polifonia

trecho nº 2 (c. 27-41): homofonia

trecho nº 3 (c. 42-61): homofonia

trecho nº 4 (c. 62-91): polifonia

trecho nº 5 (c. 92-107): polifonia

trecho nº 6 (c. 108-116): polifonia

trecho nº 7 (c. 117-129): homofonia

trecho nº 8 (c. 130-142): homofonia

trecho nº 9 (c. 143-153): mista

---

trecho nº 10 (c. 154-164): homofonia até c. 156, polifonia do c. 156-164

trecho nº 11 (c. 165-176): homofonia

trecho nº 12 (c. 177-189): homofonia

trecho nº 13 (c. 190-200): homofonia até c. 193, polifonia do c. 193-200

trecho nº 14 (c. 201-224): polifonia

#### **2.2.2.2.6. Aspectos do timbre**

Villa-Lobos desenvolve bastante a questão do timbre no *Gloria*. Predominantemente quando a escrita é polifônica, o trabalho timbrístico é desenvolvido de forma que cada voz esteja cantando na sua região característica, quer dizer: 1ª voz na região aguda, 2ª voz na região média e 3ª voz na região grave da voz como pode ser observado no início do movimento.

No trecho nº 2 as 3 vozes, escritas homofonicamente, estão cantando na mesma região deixando mais evidente o uso da harmonia. A partir do c. 34 a 3ª voz deixa de cantar na região média para cantar numa região mais grave.

No trecho nº 8 é importante observar o contraste timbrístico entre a melodia da 1ª voz e os pedais graves da 3ª voz. No c. 156 a 2ª voz inicia o tema pela nota deixada pela 3ª voz, misturando assim os timbres das mesmas. Ao contrário do *Kyrie*, o *Gloria* não apresenta cruzamentos significativos entre as vozes.

O timbre do trecho nº 12 chama a atenção pela escrita aguda da 1ª voz que se estende até o trecho nº 13. Para finalizar o *Gloria* Villa-Lobos opta pelo uso de notas bem agudas da 1ª voz e todas as vozes apresentam um *divisi* dobrando as vozes de 3 para 6 no último *amen*.

#### **2.2.2.2.7. Elementos de expressão**

No que se refere à dinâmica do *Gloria*, Villa-Lobos utiliza várias dinâmicas que variam do *pp* ao *ff*. A dinâmica é variada mas existem poucos sinais de decrescendo (c. 99 – 2ª voz, c. 91 e 129 - todas as vozes) e apenas um sinal de decrescendo no c. 133 para todas as vozes. Existem acentos ao longo do movimento. Os *staccatos* da 3ª voz (c. 194-197) se sobressaem por contrastarem com o uso predominante das ligaduras do restante da peça.

Como o *Gloria* utiliza um texto longo, Villa-Lobos faz muitas mudanças de andamento. O gráfico a seguir ilustra estas mudanças de andamento e dinâmicas no *Gloria*:

Gráfico nº 9: *Gloria* - elementos de expressão

trecho											1															
comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
fórm. comp.	temário																									
agógica	<b>Allegro non troppo</b>																									
dinâm 1ª v.						<i>mf</i>																				
dinâm 2ª v.	<i>mf</i>																									
dinâm 3ª v.											<i>mf</i>															

trecho	2														
comp.	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
fórm. comp.															
agógica															
dinâm 1ª v.															
dinâm 2ª v.															
dinâm 3ª v.															

trecho											3										
comp.	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	
fórm. comp.	binário comp.	tern.	binário comp.	tern.																	
agógica												<i>allargando</i>						<i>ferm.</i>			
dinâm 1ª v.																					
dinâm 2ª v.																					
dinâm 3ª v.																					

trecho	4																
comp.	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	
fórm. comp.						binário comp.	tern.	binário comp.	tern.	binário comp.	tern.						
agógica																	
dinâm 1ª v.																	
dinâm 2ª v.																	
dinâm 3ª v.																	

trecho	4													
comp.	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91
fórm. comp.														
agógica												<i>rall.</i>		<i>ferm.</i>
dinâm 1ª v.														>
dinâm 2ª v.														>
dinâm 3ª v.														>

Continuação

trecho	5																
comp.	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	
fórm. comp.																	
agógica	<b>Meno, quasi lento</b>																
dinâm 1ª v.											<i>mf</i>						
dinâm 2ª v.						<i>mf</i>		>		<i>p</i>							
dinâm 3ª v.	<i>p</i>					<i>pp</i>											

trecho	6									
comp.	108	109	110	111	112	113	114	115	116	
fórm. comp.										
agógica										<i>rit.</i>
dinâm 1ª v.										
dinâm 2ª v.										
dinâm 3ª v.										

trecho	7													
comp.	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	
fórm. comp.														
agógica	<b>Andantino</b>					<i>rit. a tempo</i>								
dinâm 1ª v.	<i>p</i>											<i>pp</i>		>
dinâm 2ª v.	<i>p</i>											<i>pp</i>		>
dinâm 3ª v.	<i>p</i>											<i>pp</i>		>

trecho	8														
comp.	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142		
fórm. comp.															
agógica	<i>rall. &lt; a tempo</i>										<i>ferm.</i>				
dinâm 1ª v.				<i>p</i>											
dinâm 2ª v.				<i>p</i>											
dinâm 3ª v.				<i>p</i>											

trecho	9												
comp.	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153		
fórm. comp.	binário comp.												
agógica	<b>Andante</b>												
dinâm 1ª v.				<i>p</i>									
dinâm 2ª v.				<i>p</i>									
dinâm 3ª v.													

Continuação

trecho	10										
comp.	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164
fórm. comp.											
agógica		<i>rall.</i>									
dinâm 1ª v.								<i>pp</i>			
dinâm 2ª v.								<i>pp</i>			
dinâm 3ª v.										<i>pp</i>	

trecho	11											
comp.	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176
fórm. comp.												
agógica											<i>rall.</i>	<i>ferm.</i>
dinâm 1ª v.												
dinâm 2ª v.												
dinâm 3ª v.												

trecho	12												
comp.	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189
fórm. comp.	quatern.												
agógica	<b>Poco allegro</b>		<i>ferm. a tempo</i>				<b>Vivo</b>		<b>Lento</b>		<i>rall.</i>		<i>ferm.</i>
dinâm 1ª v.	<i>f</i>		<i>f</i>										
dinâm 2ª v.	<i>f</i>		<i>f</i>										
dinâm 3ª v.	<i>f</i>		<i>f</i>										

trecho	13										
comp.	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
fórm. comp.											
agógica											
dinâm 1ª v.	<i>f</i>				<i>pp</i>						
dinâm 2ª v.	<i>f</i>				<i>ff</i>						
dinâm 3ª v.	<i>f</i>				<i>pp</i>			<i>ff</i>			

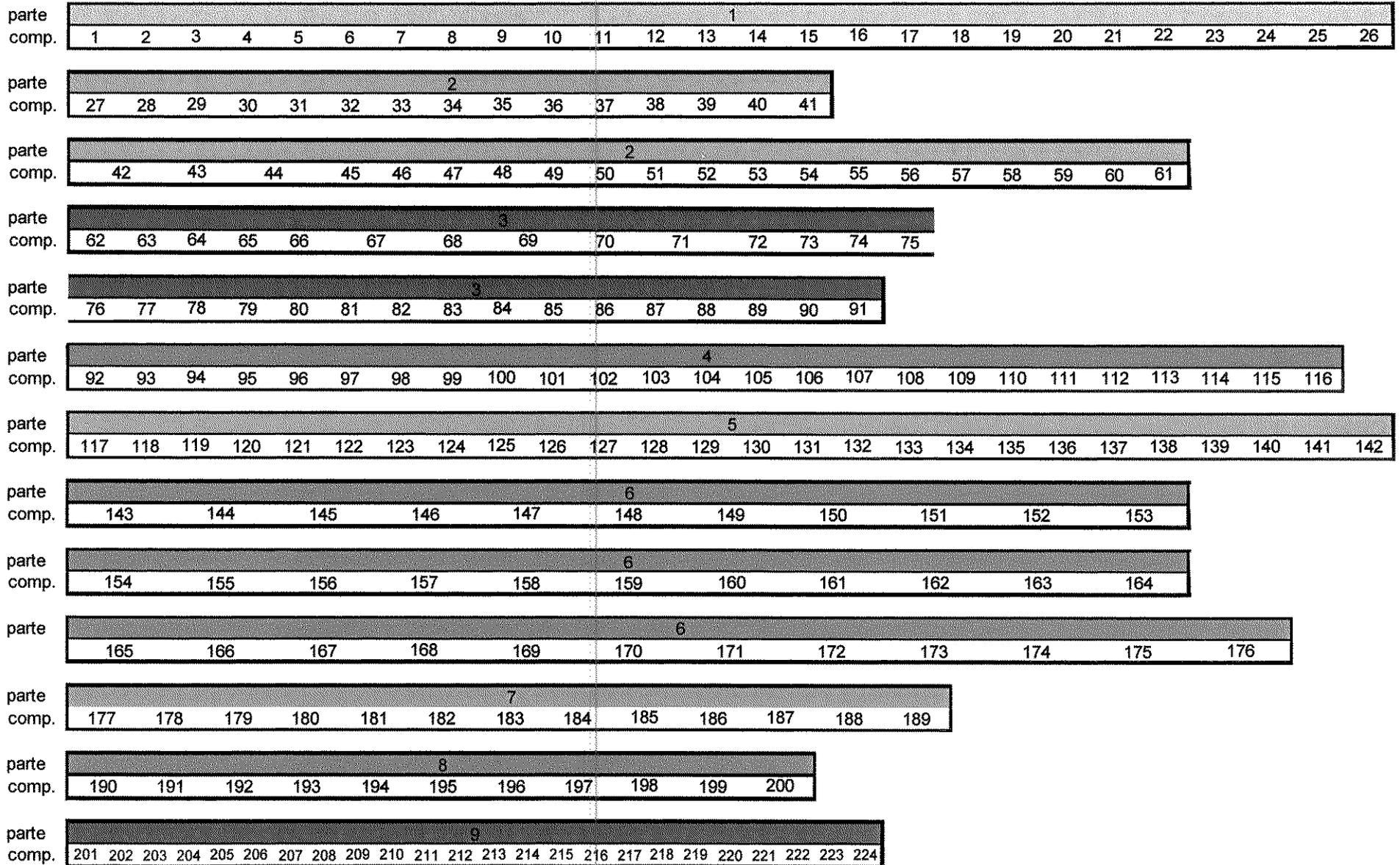
trecho	14																							
comp.	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224
fórm. comp.	binário																							
agógica	<b>Molto vivo</b>																	<b>allarg. e cresc.</b>						<i>ferm.</i>
dinâm 1ª v.	<i>f</i>																							<i>ff</i>
dinâm 2ª v.					<i>f</i>																			<i>ff</i>
dinâm 3ª v.										<i>f</i>														<i>ff</i>

#### 2.2.2.2.8. Aspectos formais

O *Gloria* pode ser dividido em 9 partes. Estas partes são separadas por *fermatas* (c. 26, 61, 91, 142, 176, 189), mudanças de andamento (c. 142-143, 176-177, 189-190, 200-201), mudanças de tonalidade (c. 91-92, 142-143, 176-177, 189-190) ou ainda podem ser divididas seguindo mudanças textuais e entradas de materiais melódicos. O gráfico seguinte ilustra a forma do *Gloria*:

---

Gráfico nº 10: Gloria - forma



### 2.2.3. CREDO

#### 2.2.3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O *Credo* tem o texto mais longo dos ordinários da Missa e até hoje é muito utilizado nas igrejas em forma falada. O texto e tradução segundo Cullen<sup>22</sup> diz o seguinte:

*Credo in unum Deum.* - Creio em um só Deus.

*Patrem omnipotentem,* - Pai onipotente.

*Factorem caeli et terrae,* - Criador do céu e da terra,

*Visibílium ómnium et invisibílium.* - De todas as coisas visíveis e invisíveis.

*Et in unum Dóminum* - E em um só Senhor,

*Jesum Christum,* - Jesus Cristo,

*Fílium Dei unigénitum.* - Filho Unigênito de Deus,

*Et ex Patre natum* - Nascido do Pai

*ante ómnia saecula.* - antes de todos os séculos.

*Dem de Deo.* - Deus de Deus,

*Lumen de Lúmine,* - Luz de Luz,

*Deum verum de Deo vero.* - Deus verdadeiro, de Deus verdadeiro

*Génitum nom factum,* - Gerado, mas, não feito,

*Consubstantiálem Patri:* - Consubstancial ao Pai:

*Per quem ómnia facta sunt.* - Pelo qual foram feitas todas as coisas.

*Qui propter nos hómines* - Que por nós, homens,

*et propter nostram salútem* - E pela nossa salvação,

*descêndit de caelis.* - Desceu dos céus.

*Et incarnátus est de* - E se encarnou por toda obra do

*Spiritu Sancto* - Espírito Santo

*Ex María Vírgine:* - Em Maria Virgem:

*Et homo factus est.* - E fez-se homem.

---

<sup>22</sup> Cullen, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical*, p. 29,30.

*Crucifixus étiam pro nobis*, - Foi também crucificado por nós,  
*Sub Póntio Piláto passus* - Sob Pônio Pilatos, padeceu e  
*Et sepúltus est*. - Foi sepultado.  
*Et resurrexit tértia die*, - E ressuscitou ao terceiro dia,  
*Secúndum Scripturas*. - Segundo as Escrituras.  
*Et ascéndit in caelum*, - Subiu ao céu,  
*Sedet ad délixteram Patris*. - Está sentado à direita do Pai,  
*Et íterum, ventúrus est* - De onde há de vir segunda vez  
*cum glória*, - com glória,  
*Judicáre vivos et mórtuos*; - A julgar vivos e os mortos;  
*Cujus regni non erit finis*. - E seu reino não terá fim.  
*Et in Spíritum Sanctum*, - Creio no Espírito Santo,  
*Dóminum et vivificántem*, - Que é Senhor a dá a Vida e  
*Qui ex Pater Filióque procedit*. - Procede do Pai e do Filho.  
*Qui cum Patrem et Filio* - E com o Pai e o Filho  
*Simul adorátur et conglorificátur*; - é juntamente adorado e glorificado;  
*Qui locútus est per Prophétas*. - E é o que falou pelos Profetas.  
*Et unam sanctam cathólicam* - Creio na Igreja, una, santa  
*Et apostólicam Ecclésiam*. - Católica e apostólica.  
*Confíteor unum baptísma* - Confesso um Batismo  
*In remissiónem peccatórum*. - Para a remissão dos pecados.  
*Et exspécto resurrectiónem mortuórum*. - E espero a ressurreição dos mortos.  
*Et vitam ventúri saeculi*. - E a vida do século futuro.  
*Amen*. - Amém.

O texto de cada uma das vozes pode ser observado a seguir com a numeração dada pelo compositor:

1ª voz:

*Patrem*

- 1) *visibilium omnium,*
- 2) *Et in unum Dominum*  
*Jesum Christum (2x),*
- 3) *Filium Dei unigenitum*
- 4) *Et ex Patre natum ante omnia saecula,*
- 5) *Deum de Deo,*  
*Lumen de lumine,*  
*Deum verum Deo vero.*
- 6) *Genitum, non factum,*  
*Consubstantiali Patri,*  
*Per quem omnia facta sunt.*
- 7) *Qui propter nos homines*  
*Et propter nostram salutem*
- 8) *descendit de coelis (2x).*  
*Et incarnatus est de*  
*Spiritu Sancto*  
*Ex Maria Virgine (2x):*

---

- 9) *Et homo factus est (2x).*
- 10) *Crucifixus etiam pro nobis,*  
*Sub Pontio Pilato*
- 11) *passus, passus*  
*Et sepultus est.*
- 12) *Et resurrexit tertia die,*  
*Secundum Scripturas.*
- 13) *Et ascendit in coelum,*
- 14) *Sedet ad dexteram Patris (3x).*
- 15) *Et iterum, venturus est*  
*Judicare vivos et mortuos,*
- 16) *Cujus regni non erit finis.*  
*Et in Spiritum Sanctum*
- 17) *vivificantem,*

*Qui ex Pater Filioque procedit.*

18) *Qui cum Patre, et Filio*

*Simul adoratur et conglorificatur;*

*Qui locutus 19) est per Prophetas per Prophe- 20) tas*

*In unam sanctam, catholicam*

*Et apostolicam Ecclesiam.*

21) *Confiteor unum baptisma*

*In remissionem peccatorum, peccatorum.*

*Et expecto resurrectionem*

23) *Amen (8x).*

2<sup>a</sup> voz:

*Patrem omnipotentem,*

*Factorem coeli et terrae,*

1) *visibilium omnium,*

*et invisibilium*

2) *Et in unum Dominum*

*Jesum Christum (2x),*

3) *Filium Dei unigenitum*

4) *Et ex Patre natum, et ex Patre natum,*

*ante omnia saecula,*

5) *Deum de Deo,*

*Lumen de lumine,*

*Deum verum Deo vero.*

6) *Genitum,*

*Consubstantialem Patri,*

*Per quem omnia facta sunt.*

7) *Qui propter nos homines*

*Et propter nostram salutem*

8) *descendit de coelis, descendit de coelis.*

*Et incarnatus est de  
Spiritu Sancto  
Ex Maria Virgine, Virgine  
9) Et homo factus est, Et homo factus est.  
10) Crucifixus etiam pro nobis,  
Sub Pontio Pilato 11) passus, passus  
Et sepultus est.  
12) Et resurrexit tertia die,  
Secundum Scripturas.  
13) Et ascendit in coelum.  
14) Sedet ad dexteram Patris (3x).  
15) Et iterum, venturus est  
Judicare vivos et mortuos,  
16) Cujus regni non erit finis.  
17) Et in Spiritum Sanctum,  
Dominum, et vivificantem,  
Qui ex Pater Filioque procedit.  
18) Qui cum Patre, et Filio  
Simul adoratur et conglorificatur,  
Qui locutus 19) est per Prophetas  
Qui locutus est per Prophe- 20)tas  
Et in unam sanctam, unam sanctam  
Catholicam et apostolicam Ecclesiam.  
21) Confiteor unum baptisma  
In remissionem peccatorum, peccatorum.  
22) Et expecto resurrectionem  
32) Amen (8x).*

3ª voz:

*Patrem omnipotentem,*

*Factorem coeli et terrae,*

*1) visibilium omnium,*

*et invisibilium*

*2) Et in unum Dominum*

*Jesum Christum (2x),*

*3) Filium Dei unigenitum*

*4) Et ex Patre natum*

*ante omnia saecula (2x),*

*5) Deum de Deo, Lumen de lumine, Deum verum Deo vero.*

*Deum de Deo, Lumen de lumine, Deum verum Deo vero*

*6) Genitum, non factum,*

*Consubstantialem Patri,*

*Per quem omnia facta sunt.*

*7) Qui propter nos homines salutem*

*8) descendit de coelis (2x).*

*De Spiritu Sancto*

*Ex Maria Virgine (2x)*

*9) Et homo factus est (2x).*

---

*10) Crucifixus etiam pro nobis,*

*Sub Pontio Pilato 11) passus, passus, passus*

*Et sepultus est.*

*12) Et resurrexit tertia die,*

*Secundum Scripturas.*

*13) Et ascendit in coelum (2x),*

*14) Et i- 15) terum, venturus est*

*Judicare vivos et mortuos,*

*16) Cujus regni non erit finis.*

*17) Et in Spiritum Sanctum,*

*Dominum, et vivificantem,*

*Qui ex Pater Filioque procedit.*

*18) Patre, et Filio*

*Simul adoratur et conglorificatur;*  
*Qui locutus 19) est per Prophetas*  
*Qui locutus est per Prophetas*  
*20) Et in unam sanctam, catholicam (2x)*  
*et apostolicam Ecclesiam.*  
*21) Confiteor unum baptisma*  
*In remissionem peccatorum, peccatorum.*  
*22) Et expecto resurrectionem mortuorum.*  
*23) Amen (8x).*

Analisados os textos das 3 vozes pode-se observar omissões e repetições do texto original. Assim como acontece no *Gloria*, o *Credo* também tem sua 1ª frase omitida por todas as vozes que diz: *Credo in unum Deo*. Omissão também acontece na última frase: *Et vitam venturi saeculi*. O gráfico seguinte mostra a organização textual do *Credo*:

---

Gráfico nº 11: Credo - texto

seção comp. tempos 1ª voz 2ª voz 3ª voz	1								1					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
	Patrem								visibiliū omnium,					
2ª voz	Patrem		omnipotentem,	factorem coeli et terrae,				visibiliū omnium,			et invisibiliū			
3ª voz	Patrem		omnipotentem,	*factorem coeli et terrae,				visibiliū omnium,			et invisibiliū			

seção comp. tempos 1ª voz 2ª voz 3ª voz	2							3						
	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
	Et in unum Dominum							Jesum Christum, Jesum Christum,						
2ª voz	Et in unum Dominum							Jesum Christum, Jesum Christum,						
3ª voz	Et in unum Dominum							Jesum Christum, Jesum Christum,						
								Filium Dei unigenitum						
								Filium Dei unigenitum						
								Filium Dei unigenitum						

seção comp. tempos 1ª voz 2ª voz 3ª voz	4									
	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
	Et ex Patre natum ante omnia saecula,									
2ª voz	Et ex Patre natum,					Et ex Patre natum ante omnia saecula,				
3ª voz	Et ex Patre natum ante omnia saecula,					ante omnia saecula,				

seção comp. tempos 1ª voz 2ª voz 3ª voz	5									
	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero									
2ª voz	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero									
3ª voz	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero									

seção comp. tempos 1ª voz 2ª voz 3ª voz	6										
	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57
	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
	Genitum, non factum, consubstantialem Patri,						per quem omnia facta sunt.				
2ª voz	Genitum,					consubstantialem Patri,	per quem omnia facta sunt.				
3ª voz	Genitum,	factum, consubstantialem Patri,				per quem omnia facta sunt.					

Continuação

		7							
seção	comp.	58	59	60	61	62	63	64	65
tempos		1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
1ª voz		Qui propter nos homines				et propter nostram salutem			
2ª voz		Qui propter nos homines				et propter nostram salutem			
3ª voz		Qui propter nos homines				salutem			

		8														
seção	comp.	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
tempos		1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
1ª voz		descendit de coelis, decendit de coelis							Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, ex Maria Virgine							
2ª voz		descendit de coelis, decendit de coelis							Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, Virgine							
3ª voz		descendit de coelis, decendit de coelis							de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, ex Maria Virgine							

		9							
seção	comp.	81	82	83	84	85	86	87	88
tempos		1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
1ª voz		et homo factus est,				*et homo factus est.			
2ª voz						et homo factus est, et homo factus est.			
3ª voz		et homo factus est,				*et homo factus est.			

		10											
seção	comp.	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
tempos		1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
1ª voz		Cruxifixus etiam pro nobis,					sub Pontio Pilato						
2ª voz		Cruxifixus etiam pro nobis,					sub Pontio Pilato						
3ª voz		Cruxifixus etiam pro nobis,					sub Pontio Pilato						

		11											
seção	comp.	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
tempos		1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
1ª voz		passus,				passus			et sepultus est.				
2ª voz						passus			et sepultus est.				
3ª voz		passus,		passus,		passus			et sepultus est.				

Continuação

seção	12											
comp.	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	Et resurrexit tertia die,						secundum scripturas.					
2ª voz	Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.											
3ª voz	Et resurrexit tertia die,						secundum scripturas.					

seção	13					
comp.	125	126	127	128	129	130
tempos	1	2	3	4	1	2
1ª voz	Et ascendit in coelum.					
2ª voz	Et ascendit in coelum.					
3ª voz	Et ascendit in coelum:			Et ascendit in coelum.		

94

seção	14																				
comp.	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
1ª voz	Sedet ad dexteram Patris,							sedet ad dexteram Patris,							sedet ad dexteram Patris,						
2ª voz	Sedet ad dexteram Patris,							sedet ad dexteram Patris,							sedet ad dexteram Patris,						
3ª voz	Et i-																				

seção	15														
comp.	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
1ª voz	Et iterum venturus est							Judicare vivos et mortuos.							
2ª voz	Et iterum venturus est							Judicare vivos et mortuos.							
3ª voz	terum venturus est							Judicare vivos et mortuos.							

Continuação

seção	16									
comp.	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	cujus regni non erit finis.									
2ª voz	cujus regni non erit finis.									
3ª voz	cujus regni non erit finis.									

seção	17																																			
comp.	178				179				180				181				182				183				184				185				186			
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.																																			
2ª voz	*et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.																																			
3ª voz	Et in Spiritum Sanctum,								Dominum,				et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.																							

seção	18																																							
comp.	187				188				189				190				191				192				193				194				195				196			
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	Qui cum Patre, et Filio simul adoratur												*et conglorificatur;								*qui locutus																			
2ª voz	Qui cum Patre et Filio simul adoratur												*et conglorificatur;								qui locutus																			
3ª voz	Patre et Filio simul adoratur												*et conglorificatur;								qui locutus																			

seção	19																																							
comp.	197				198				199				200				201				202				203				204				205				206			
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	est per Prophetas,								qui locutus est								per Prophetas																							
2ª voz	est per Prophetas,								qui locutus est								per Prophetas																							
3ª voz	est per Prophetas,								qui locutus est								per Prophetas																							

seção	20																																							
comp.	205				206				207				208				209				210				211				212				213				214			
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	tas								In unam sanctam,								*catholicam et apostolicam Ecclesiam.																							
2ª voz	tas								Et in unam sanctam, unam sanctam,								*catholicam et apostolicam Ecclesiam.																							
3ª voz	Et in unam sanctam, catholicam,								in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.																															

Continuação

seção comp. tempos	21																																							
	215				216				217				218				219				220				221				222				223				224			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, peccatorum.																																							
2ª voz	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, peccatorum.																																							
3ª voz	Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, peccatorum.																																							

seção comp. tempos	22															
	225		226		227		228		229		230		231		232	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz																
2ª voz	Et expecto resurrectionem															
3ª voz	Et expecto resurrectionem mortuorum															

seção comp. tempos	23																															
	233		234		235		236		237		238		239		240		241		242		243		244		245		246		247		248	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	Amen,		amen,				amen,				*amen,				*amen,				amen,													
2ª voz	Amen,		amen,				amen,				*amen,*				*amen,				amen,													
3ª voz	Amen,		amen,				amen,				amen,				amen,				amen,													

seção comp. tempos	23													
	249		250		251		252		253		254		255	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	amen.						amen.							
2ª voz	amen.						amen.							
3ª voz	amen,						amen.							

## 2.2.3.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.2.3.2.1. Aspectos do ritmo

O *Credo* como quase todos os outros movimentos da Missa, utiliza desenhos rítmicos relativamente simples mas alguns aspectos devem ser destacados. No c. 28 a 31 pode-se observar o uso das colcheias escritas em bloco ultrapassando os limites do compasso, dando a idéia de que o compositor queria eliminar a acentuação do compasso.

O trecho nº 5 (c. 38-46) utiliza um desenho rítmico que favorece a articulação do texto pelo uso da forma silábica. O uso de tercinas acontece no trecho nº 5 e volta a se repetir nos c. 107-111. Estes dois são os únicos momentos que a tercina é usada no *Credo*.

A relação entre os acentos do compasso com a sílaba tônica da palavra está bastante presente no *Credo*, como por exemplo nos c. 66-72 onde as sílabas tônicas *-scen-* e *-coe-* estão nos primeiros tempos do compasso. Há também uso de imitações rítmicas que seguem as imitações melódicas como descrito no item 2.2.3.2.2.

---

Outro aspecto interessante é o uso de pausas depois de quase toda articulação silábica no trecho nº 18 (c. 187-194). Villa-Lobos optou pela escrita das pausas e não pelo uso do *staccatto* por exemplo. Há um contraste entre o ritmo de colcheias da 3ª voz com o ritmo das mínimas e semínimas e de algumas colcheias da 1ª e 2ª voz no *Amen* (c. 233-241 e c. 249-252).

A barra de compasso inicial é 4/4 que se prolonga até o c. 65. A partir do c. 66 há variações entre compassos ternários e quaternários: 3/4 (c. 66-72), 4/4 (c. 73-88), 3/4 (c. 89-106), 4/4 (c. 107-108), 3/4 c. 109, 4/4 c. 110-112, 3/4 c. 113-24, 4/4 c. 125-130. A partir do c. 131 há indicação do compasso binário até o c. 177. A volta ao 4/4 acontece no c. 178 até o c. 224. O trecho final (c. 225-255) com texto *Et expecto resurrectionem mortuorum* e o *amén* (c. 225-255), está todo escrito em 2/2.

### 2.2.3.2.2. Aspectos da melodia

Villa-Lobos utiliza vários materiais melódicos no *Credo*. Como o texto é extenso o compositor utiliza melodias silábicas (uma nota para cada sílaba), melismáticas, imitações entre as vozes e melodias com acompanhamento. O início do *Credo* em uníssono prepara a entrada do 1º material melódico que é subdividido em duas partes: parte a (c. 3-8), apresentado pela 2ª voz e parte b (c. 9-12) apresentado pela 1ª voz. Este primeiro material melódico tem acompanhamento da 3ª voz (c. 3-11). No c. 9-11 pode-se observar que esta melodia, como o *Patrem* do início, está preparando a entrada do 2º material melódico apresentado também pela 2ª voz (c. 12-14) acompanhado pela melodia em pedais da 3ª voz. O 3º material está na 1ª voz (c. 15-18) e prepara o novo tema (nº 4) que se destaca no *Credo* pela utilização do portamento no c. 18-19. Assim como nos temas 3 e 4, o 5º tema também é apresentado pela 1ª voz nos c. 22-27 com acompanhamento da 2ª e 3ª voz.

A partir do c. 28, a 3ª voz inicia uma imitação (material melódico nº 6) que é imitado pela 2ª voz (c. 30). Já a imitação da 1ª voz contém variações com trechos claros de imitação como por exemplo no c. 32 (o desenho rítmico), e no c. 34 (o desenho das colcheias). No trecho nº 5 (c. 38-46) também observamos o trabalho imitativo. O material 7 é apresentado pela 3ª voz (c. 38-41) e imitado a uma oitava acima pela 1ª voz com variação a partir do c. 44-46, enquanto que as outras vozes, em movimento homofônico, fazem melodias de acompanhamento.

No c. 49 observamos uma volta ao material melódico nº 1, mas desta vez o pedal está na 3ª voz e a melodia na 1ª voz (c. 49). O material nº 8 é apresentado pela 1ª voz (c. 58-60) com acompanhamento da 2ª e 3ª voz. Uma imitação do 2º material melódico acontece na 1ª voz (c. 62) em um intervalo de 4ª J ascendente.

O movimento descendente da linha melódica nº 9 (c. 66-72) descreve o texto *descendit de coelis* que diz: desceu dos céus. O material melódico nº 10 (c. 73-80) é apresentado pela 1ª voz com pequenas imitações entre a 1ª e a 3ª voz.

O material melódico nº 11 também trabalha com imitações. A melodia é apresentada pela 1ª voz (c. 81), imitada pela 3ª voz (c. 82) e pela 2ª voz (c. 84). No c. 89 inicia-se o tema nº 12 com a melodia na 1ª voz e acompanhamento em desenho homofônico na 2ª e 3ª voz. Mais uma melodia descritiva é utilizada no material melódico nº 13 (c. 101-106) na palavra *passus*, imitando passos humanos com o uso de imitação e ritmo simples. O 14º material melódico também utiliza imitação que se inicia com a 2ª voz (c. 107), e é imitada pela 1ª e 3ª voz simultaneamente num intervalo de 8ª entre elas. Os materiais melódicos nº 12, 13 e 14 fazem parte da mesma frase textual.

O material melódico nº 15 (c. 113) utiliza a melodia na 1ª voz, acompanhamento na 3ª voz e uma imitação do tema na 2ª voz (c. 119). A imitação também é utilizada no tema seguinte, nº 16, que se inicia com a melodia na 3ª voz (c. 125) e no c. 128 passa para a 1ª voz enquanto que 2ª e 3ª voz apresentam melodias de acompanhamento. Nos c. 131-161 podemos observar várias imitações do tema apresentado pela 1ª voz no c. 131 na própria 1ª voz: a imitação do c. 137 num intervalo de 3ª m descendente, a imitação do c. 143 no tom original com variações rítmicas e melódicas a partir do c. 144 e mais uma imitação no c. 153 também com variações rítmicas e melódicas.

O material melódico seguinte (nº 18, c. 161-167) tem a melodia na 1ª voz e acompanhamento na 2ª e 3ª voz. Depois de tantos temas apresentados utilizando imitações e melodia com acompanhamento, o material melódico nº 19 tem sua melodia também na 1ª voz mas usando uma textura absolutamente homofônica que contrasta com os temas apresentados anteriormente.

Os desenhos imitativos voltam nos temas 20 (c. 178) e 21 (c. 187). O tema 20 é apresentado pela 3ª voz (c. 178), imitado pela 2ª voz (c. 180) e pela 1ª (c. 182), lembrando que o texto utilizado pela 1ª voz não é o mesmo utilizado pela 3ª e 2ª voz. Já o tema 21 é apresentado pela 1ª voz (c. 187) e imitado pela 2ª voz (c. 189). Só a partir do c. 205 a 3ª voz imita o tema 21, e no c. 207 há mais uma imitação na 2ª voz. O tema 21 apresenta uma estrutura melódica diferenciada pelo uso constante de pausas. Para terminar esta frase textual que

começa no c. 187, o compositor utiliza o material melódico nº 22, com a melodia sendo apresentada pela 1ª voz com acompanhamento da 2ª e 3ª voz.

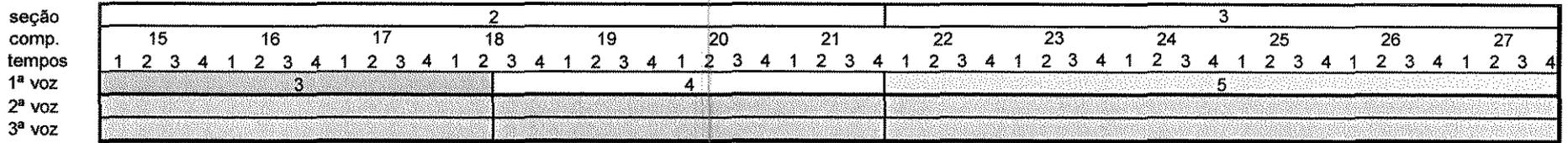
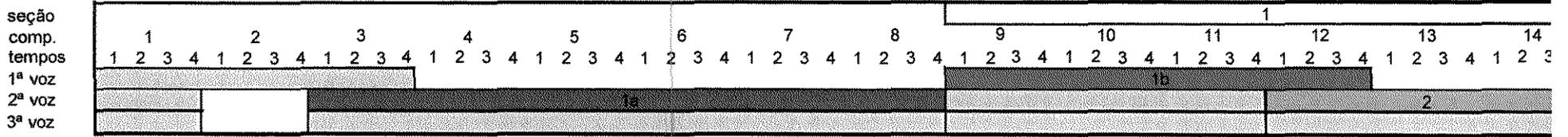
A textura homofônica, com melodia na 1ª voz, caracteriza o tema nº 23 (c. 215-224). No último material melódico antes da entrada do *Amen*, não há participação da 1ª voz. Em uníssono o tema é apresentado pela 2ª e 3ª voz (c. 225-233), observando que a 2ª voz termina sua melodia no c. 230 e a 3ª voz finaliza o tema com a palavra *mortuorum* e a última nota do tema prepara a entrada do *Amen* no c. 233.

O *Amen* é composto por melodias melismáticas e uso de escalas na 3ª voz (c. 233-241 e 249-251). O 1º *Amen* (material melódico nº 25, c. 233-234) é apresentado em uníssono pela 1ª e 2ª voz e há uma imitação deste mesmo tema no c. 149-150. As melodias em escalas da 3ª voz serão chamadas de material melódico nº 26 quando as melodias são ascendentes (c. 233-235 e 249-252) e de material melódico nº 27 para melodias descendentes (c. 236-238 e 239-241).

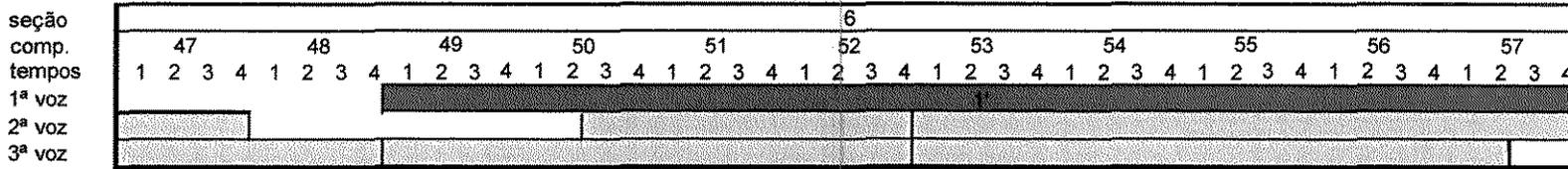
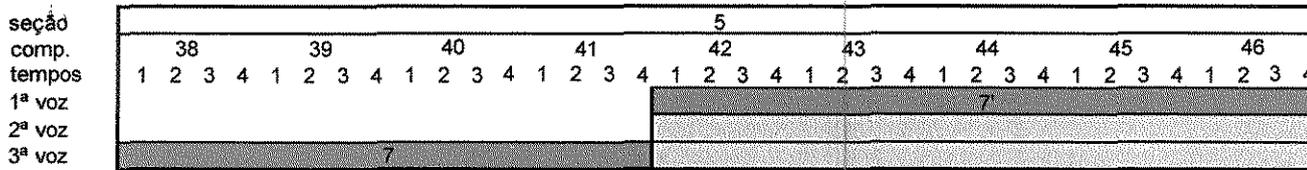
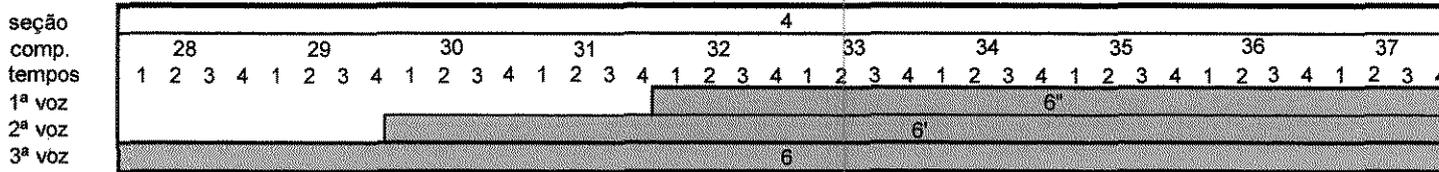
Como dito anteriormente, Villa-Lobos utiliza melodias melismáticas, silábicas, melodias com acompanhamento, imitações e uníssonos. Pode-se dizer que o *Credo* tem características marcantes que o difere dos outros movimentos da Missa: o uso do portamento no c. 20-21, o uso de melodias descritivas (c. 66-71 e c. 101-106) e melodias com uso de pausas constantes (c. 187-190 e c. 200-208).

O gráfico a seguir ilustra todos os materiais melódicos destacados anteriormente:

Gráfico nº 12: *Credo* - melodia



101



Continuação

		7																															
seção																																	
comp.		58				59				60				61				62				63				64				65			
tempos		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz		8								2																							
2ª voz																																	
3ª voz																																	

		8																																																											
seção																																																													
comp.		66				67				68				69				70				71				72				73				74				75				76				77				78				79				80			
tempos		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4								
1ª voz		9														10																																													
2ª voz																																																													
3ª voz																																																													

		9																											
seção																													
comp.		81			82			83			84			85			86			87			88						
tempos		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz		11																											
2ª voz								11'						11''															
3ª voz		11'																											

		10																																			
seção																																					
comp.		89			90			91			92			93			94			95			96			97			98			99			100		
tempos		1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz		12																																			
2ª voz																																					
3ª voz																																					

		11																																								
seção																																										
comp.		101			102			103			104			105			106			107			108			109			110			111			112							
tempos		1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz		13'						13'''						14'																												
2ª voz								13''						14																												
3ª voz		13						13'''						14'																												

Continuação

seção	12																										
comp.	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124															
tempos	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1ª voz	15																										
2ª voz																15'											
3ª voz																											

seção	13															
comp.	125	126	127	128	129	130										
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz									16							
2ª voz																
3ª voz	16															

comp.	14																																							
comp.	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152																		
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	17						17'						17''																											
2ª voz																																								
3ª voz																																								

seção	15																																
comp.	153	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167																
tempos	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	17'''										18																						
2ª voz																																	
3ª voz																																	

seção	16															
comp.	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177						
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	19															
2ª voz																
3ª voz																

Continuação

seção	17																																							
comp.	178				179				180				181				182				183				184				185				186							
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz																	20"																							
2ª voz																	20'																							
3ª voz	20																																							

seção	18																																											
comp.	187				188				189				190				191				192				193				194				195				196							
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	21																																											
2ª voz									21'																																			
3ª voz																																												

seção	19																																											
comp.	197				198				199				200				201				202				203				204				205				206							
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz																																												
2ª voz																																												
3ª voz																																												

seção	20																																											
comp.	205				206				207				208				209				210				211				212				213				214							
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz																	22																											
2ª voz									21"																																			
3ª voz	21"																																											

Continuação

seção	21																																							
comp.	215				216				217				218				219				220				221				222				223				224			
tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1ª voz	23																																							
2ª voz																																								
3ª voz																																								

seção	22							
comp.	225	226	227	228	229	230	231	232
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz								
2ª voz	24							
3ª voz	24							

seção	23															
comp.	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248
tempos	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
1ª voz	25															
2ª voz																
3ª voz	26		27				27									

seção	23						
comp.	249	250	251	252	253	254	255
tempos	1	2	1	2	1	2	1
1ª voz	25'						
2ª voz							
3ª voz	26'						

### 2.2.3.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade

O *Credo* tem como tonalidade central Dó M. Por ser o movimento mais extenso da Missa, o compositor optou pelo uso de vários trechos com várias tonalidades. Inicia-se em Dó M passando por: Lá m, Fá M, Dó# m, Fá# m, Lá M, Ré M, Sib M, Réb M, Mib M, Sol M, Ré M, Si m, Sib M para voltar à tonalidade inicial Dó M.

### 2.2.3.2.4. Aspectos da harmonia

No gráfico seguinte pode-se observar as principais movimentações harmônicas como citado no item acima.

Gráfico nº 13: *Credo* - harmonia

comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
tonal.	DóM								Lám					
harm. Func.	I					vi		V		i		Vb		iv
comp.	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
tonal.	Dó#m													
harm. Func.	i III			i	I	iv	iv	i	i	v	VII	i <sup>dim</sup> /m	i VI	i
comp.	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37				
tonal.	Lám													
harm. Func.	i										V	VII	i	V
comp.	38	39	40	41	42	43	44	45	46					
tonal.	LáM				DóM									
harm. Func.	i			I	ii	iii		I						
comp.	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57			
tonal.	FáM													
harm. Func.	I											V	III	vi VI
comp.	58	59	60	61	62	63	64	65						
tonal.	Solm													
harm. Func.	i	VII		i					II					

continuação

omp. 66 67 68 69 70 71 72  
 nal. Dó#m  
 arm. Func. IV II II iv i i

omp. 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88  
 nal. Fá#m LáM  
 arm. Func. i iv III i V i I

89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111  
 nal. Fá#m Solm  
 arm. Func. VI i v iv i i iv V i iv

113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124  
 nal. SibM  
 arm. Func. I vi I

omp. 202 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236  
 nal. SibM RébM  
 arm. Func. V ii V V I

omp. 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152  
 nal. RébM  
 arm. Func. I

omp. 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167  
 nal. MibM  
 arm. Func. I V III

omp. 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177  
 nal. SolM  
 arm. Func. I III

omp. 178 179 180 181 182 183 184 185 186  
 nal. RéM  
 arm. Func. I V I

omp. 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200  
 nal. RéM  
 arm. Func. I vi I

omp. 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214  
 nal.  
 arm. Func. ii I

omp. 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224  
 nal. Sim  
 arm. Func. i

comp.	225 226 227 228 229 230 231 232
tonal.	Dóm
harm. Func.	i

comp.	233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244
tonal.	DóM mod. P/ Rém
harm. Func.	I

comp.	245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255
tonal.	Rém DóM
harm. Func.	i V I

---

### 2.2.3.2.5. Aspectos da textura

Para dar variedade ao *Credo*, que possui texto extenso, Villa-Lobos optou pelo uso de textura monofônica, homofônica, polifônica e mista (onde duas vozes têm textura homofônica enquanto que a outra voz tem desenho melódico independente). Seguindo numeração dada na partitura, podemos observar a organização do *Credo* seguindo a textura predominante de cada trecho:

c. 1-8: homofônica

nº 1: homofônica

nº 2: homofônica

nº 3: homofônica

nº 4: polifônica

nº 5: homofônica

nº 6: homofônica

nº 7: homofônica

nº 8: homofônica

nº 9: polifônica

nº 10: homofônica

nº 11: polifônica (c. 101-106), monofônica (c. 107-109) e homofônica (c. 107-112)

- nº 12: homofônica (c. 113-118) e polifônica (c. 119-124)  
nº 13: monofônica (c. 125-127) e homofônica (c. 128-130)  
nº 14: homofônica  
nº 15: homofônica  
nº 16: homofônica  
nº 17: polifônica (c. 178-181) e homofônica (c. 182-186)  
nº 18: polifônica  
nº 19: homofônica (c. 197-200), mista (201-204)  
nº 20: polifônica (c. 205-110) e homofônica (c. 211-214)  
nº 21: homofônica  
nº 22: monofônica  
nº 23: polifônica

#### **2.2.3.2.6. Aspectos do timbre**

O aspecto timbrístico do *Credo* é bastante desenvolvido. É iniciado por um uníssono nas 3 vozes. A 1ª frase (c. 3-8) é escrita na região grave da 3ª e 2ª voz. A entrada da 1ª voz, em região mais aguda, dá variedade timbrística já no início do movimento, contudo o timbre grave volta no c. 12. Já o trecho de nº 2 inicia-se em região mais aguda chegando ao seu ápice no c. 20.

Os trechos com polifonia, como por exemplo o de nº 4, mantém timbres bem definidos para cada voz: 3ª voz - grave, 2ª voz - médios e 1ª voz - agudo. O trecho nº 5 é iniciado no grave da 3ª voz. No c. 42 todas as vozes entram utilizando intervalos próximos que se distanciam no c. 44 estabelecendo grande contraste entre a voz mais aguda e mais grave.

O trecho nº 6 utiliza um trabalho timbrístico contrário ao início do *Credo*. A frase melódica é exposta pela voz mais aguda e todo o trecho começa em região mais grave chegando à região aguda no c. 51-52, seguido de desenho melódico descendente chegando novamente à região grave no c. 57. O trecho nº 7 também tem seu tema apresentado no grave e também sofre alteração

timbrística quando, a partir do c. 62, as vozes caminham em sentido ascendente para a região aguda até o trecho nº 8 (c. 66).

A polifonia do trecho nº 9 é iniciada pela voz mais aguda, seguida pela voz mais grave, gerando contraste de timbres. O trecho de nº 11 destaca-se, timbristicamente falando, pelo uso de graves, médios e agudos (c. 110-112) e pelo uso de oitavas paralelas entre a 1ª e 3ª voz.

Nos trechos homofônicos 12 e 14, o uso de apenas duas vozes, também gera variações no aspecto timbrístico. Outro ponto importante é o desenho ascendente de todas as vozes no c. 161-167, finalizando o trecho em acorde brilhante de Sol M.

Nos trechos seguintes Villa-Lobos utiliza a polifonia começando da 3ª para a 2ª e 1ª voz (c. 178-186 e 205-214), e da 1ª voz para as duas mais graves (c. 187-204). Os timbres característicos de cada voz - agudo, médio e grave – são utilizados em textura homofônica nos c. 215-224.

O trecho 22, em monofonia entre 2ª e 3ª voz em região grave, prepara a entrada para o *Amen*. O uníssono entre a 2ª e 1ª voz (c. 233-235) contrasta com as escalas da 3ª voz. A partir do c. 235 a 1ª e 2ª voz passam a ter linhas independentes, voltando ao uníssono no c. 249-251. O *Credo* é finalizado por uma oitava entre as vozes.

#### **2.2.3.2.7. Elementos de expressão**

Pode-se dizer que o *Credo* é o movimento da Missa que mais varia seus elementos de expressão. No aspecto da dinâmica, é iniciado por um *ff* seguido de um *decresc.* para o *p* já no c. 3. O compositor utiliza vários sinais de *decresc.* (c. 11, 20, 47, 60, 67, 71, 98) e dois sinais de *cresc.* (c. 10 e 210). Depois do *ff* inicial, os trechos seguintes variam sua dinâmica entre *p*, *pp* e *mf*. O *ff* só volta no trecho nº 22 (c. 225) para terminar o *Credo* num *fff* (c. 254).

A agógica do *Credo* também é bastante variada, no início temos a indicação de *Largo*, e já no c. 3 *Allegro*. Há indicação de *Largo*, *Allegro*, *Lento*, *Andantino*, *Andante*, *Allegretto*, *Moderato*, *Allegro Animato* e *Vivo*.

Villa-Lobos ainda utiliza *fermatas*, *rallentandos* e *allargandos*; acentos (c. 1, 143, 233-240, 249-253), *tenuto* (c. 252), ligaduras e *sfz* (c. 10, 24). O gráfico a seguir mostra as mudanças de andamento e dinâmica do *Credo*:

Gráfico nº 14: Credo - elementos de expressão

seção comp.									1					
fórm. comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
agógica	quaternário													
1ª voz	<i>Largo</i>		<i>allegro</i>											
2ª voz	<i>ff</i>	>										<i>sfz</i>	<	>
3ª voz	<i>ff</i>	>	<i>p</i>									<i>sfz</i>	<	>

seção comp.	2						3						
fórm. comp.	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
agógica													
1ª voz							> <i>pp</i>					<i>sfz</i>	
2ª voz							> <i>pp</i>					<i>sfz</i>	
3ª voz							> <i>pp</i>					<i>sfz</i>	

seção comp.	4									
fórm. comp.	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
agógica										
1ª voz					<i>mf</i>					<i>ferm.</i>
2ª voz			<i>mf</i>							
3ª voz	<i>mf</i>									

seção comp.	5								
fórm. comp.	38	39	40	41	42	43	44	45	46
agógica									
1ª voz				<i>ferm.</i>				<i>ferm. ferm.</i>	
2ª voz					<i>mf</i>				
3ª voz	<i>mf</i>				<i>mf</i>				

seção comp.	6										
fórm. comp.	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57
agógica	<i>Tempo I</i>		<i>allegro</i>								
1ª voz			<i>p</i>							<i>rall.</i>	<i>ferm.</i>
2ª voz	>				<i>p</i>						
3ª voz	>		<i>p</i>								

Continuação

seção	7							
comp.	58	59	60	61	62	63	64	65
fórm. comp.								
agógica	<i>a tempo</i>							
1ª voz	<i>mf</i>		>					>
2ª voz	<i>mf</i>		>					>
3ª voz	<i>mf</i>		>					>

seção	8															
comp.	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	
fórm. comp.	ternário						quaternário									
agógica							<i>ferm.</i>									
1ª voz							>									
2ª voz							>									
3ª voz							>									

seção	9							
comp.	81	82	83	84	85	86	87	88
fórm. comp.								
agógica	<i>allegro</i>							
1ª voz	<i>mf</i>							
2ª voz								
3ª voz	<i>mf</i>							

seção	10											
comp.	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
fórm. comp.	ternário											
agógica	<i>Lento</i>											
1ª voz	<i>p</i>											
2ª voz	<i>p</i>											
3ª voz	<i>p</i>											

seção	11											
comp.	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
fórm. comp.					quaternário			ternário		quaternário		
agógica					<i>rall.</i>			<i>ferm.</i>		<i>ferm.</i>		
1ª voz												
2ª voz												
3ª voz												

Continuação

seção	12											
comp.	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124
fórm. comp.	ternário											
agógica	<b>Andantino</b>											
1ª voz												
2ª voz												
3ª voz												

seção	13						
comp.	125	126	127	128	129	130	
fórm. comp.	quaternário						
agógica							
1ª voz				<i>mf</i>			
2ª voz				<i>mf</i>			
3ª voz	<i>mf</i>						

seção	14																					
comp.	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152
fórm. comp.	binário																					
agógica	<b>allegro</b>																					
1ª voz																						
2ª voz																						
3ª voz																						

seção	15														
comp.	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167
fórm. comp.															
agógica															
1ª voz	<i>p</i>							<i>p</i>							
2ª voz	<i>p</i>							<i>p</i>							
3ª voz							<i>p</i>								

seção	16									
comp.	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177
fórm. comp.										
agógica	<b>Largo e Lento</b>									
1ª voz										
2ª voz										
3ª voz										

Continuação

seção	17								
comp.	178	179	180	181	182	183	184	185	186
fórm. comp.	quaternário								
agógica	<b>Andante</b>								
1ª voz					<i>p</i>				<i>ferm.</i>
2ª voz			<i>p</i>						
3ª voz	<i>p</i>								

seção	18									
comp.	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196
fórm. comp.										
agógica	<b>Allegretto</b>									
1ª voz	<i>mf</i>									
2ª voz			<i>mf</i>							
3ª voz				<i>mf</i>						

seção	19							
comp.	197	198	199	200	201	202	203	204
fórm. comp.								
agógica				<i>poco rall.</i>	<i>a tempo (meno)</i>			<i>rall.</i>
1ª voz								
2ª voz								
3ª voz								

seção	20									
comp.	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214
fórm. comp.										
agógica	<b>a tempo</b>									
1ª voz										
2ª voz						<				
3ª voz									<i>ferm. ferm.</i>	

Continuação

seção	21									
comp.	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224
fórm. comp.										
agógica	<b>Moderato</b>									<b>ferm.</b>
1ª voz	<b>p</b>									
2ª voz	<b>p</b>									
3ª voz	<b>p</b>									

seção	22								
comp.	225	226	227	228	229	230	231	232	
fórm. comp.	binário								
agógica	<b>Allegro Animato</b>								
1ª voz									
2ª voz	<b>ff</b>								
3ª voz	<b>ff</b>								

seção	23															
comp.	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248
fórm. comp.																
agógica	<b>Vivo</b>											<b>allarg.</b>				
1ª voz	<b>ff</b>															
2ª voz	<b>ff</b>															
3ª voz																

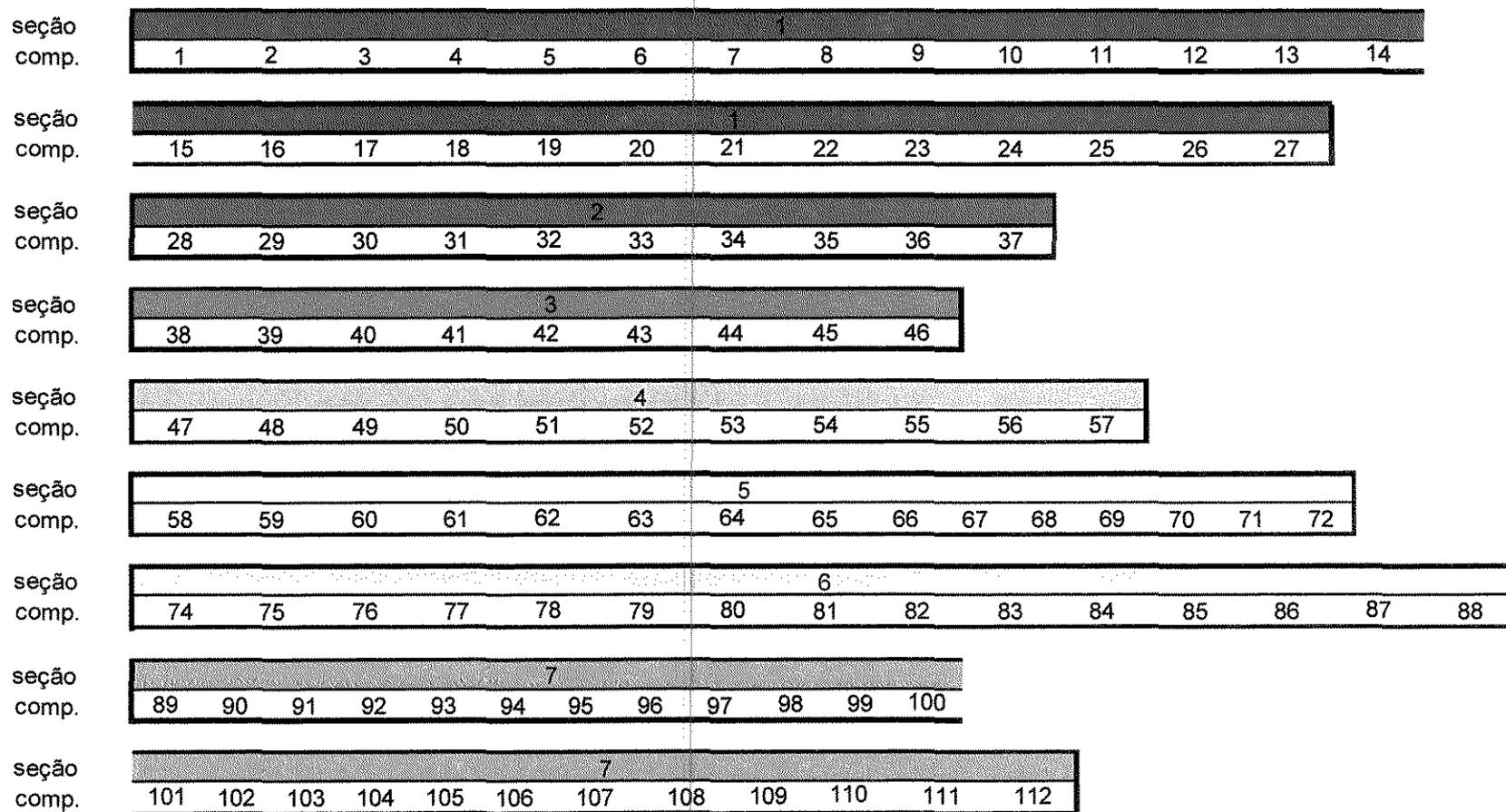
seção	23						
comp.	249	250	251	252	253	254	255
fórm. comp.							
agógica						<b>ferm.</b>	
1ª voz						<b>fff</b>	
2ª voz						<b>fff</b>	
3ª voz						<b>fff</b>	

#### **2.2.3.2.8. Aspectos formais**

O *Credo* foi escrito em várias partes. Estas partes foram divididas seguindo a frase textual, frase melódica, indicações de *fermatas*, mudanças de andamento, de compasso ou de tonalidade. Seguindo estas indicações o *Credo* dividiu-se em 17 partes indicadas no gráfico seguinte:

---

Gráfico nº 15: *Credo* - forma



Continuação

seção	8											9						
comp.	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130

seção	10																					
comp.	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152

seção	11										12														
comp.	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177

seção	13								
comp.	178	179	180	181	182	183	184	185	186

seção	14																		
comp.	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	

seção	14									
comp.	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214

seção	15									
comp.	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224

seção	16							
comp.	225	226	227	228	229	230	231	232

seção	17																						
comp.	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255

## 2.2.4. SANCTUS

### 2.2.4.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O *Sanctus* tem texto breve, com apenas 3 frases. Segundo Cullen<sup>23</sup> o texto e tradução dizem o seguinte:

*Sanctus, Sanctus, Sanctus*, - Santo, Santo, Santo, sois Vós,

*Dóminus, Deus Sábaoht*. - Senhor, Deus dos exércitos.

*Pleni sunt caeli et terra* - Os céus e a terra estão cheios de glória tua. - vossa glória.

*Hosánna in excélsis*. - Hosana nas alturas.

Villa-Lobos utiliza várias repetições das palavras do texto, por exemplo, o primeiro *Sanctus* não é só repetido 3 vezes mas 6 vezes pela 1ª e 2ª voz. Outro aspecto interessante é o uso de repetições na frase *Hosanna in excelsis*. Estas repetições enfatizam o texto. A organização textual do *Sanctus* nas 3 vozes se dá da seguinte forma:

---

1ª voz:

*Sanctus* (6x),

*Dominus Deus Sabaoth*,

*Sanctus* (2x),

*Dominus Deus Sabaoth*.

*Pleni sunt coeli et terra* (2x),

*Gloria tua*.

*Hosanna* (3x),

*in excelsis* (3x),

*Hosanna* (3x),

*in excelsis* (3x),

---

<sup>23</sup> Cullen, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical*, p. 33.

*Hosanna (3x)*

*in excelsis.*

2 voz:

*Sanctus (6x),*

*Dominus Deus Sabaoth,*

*Sanctus (2x),*

*Dominus Deus Sabaoth.*

*Pleni sunt coeli et terra (3x),*

*Gloria tua.*

*Hosanna (3x),*

*in excelsis (3x),*

*Hosanna (3x),*

*in excelsis (3x),*

*Hosanna (3x)*

*in excelsis.*

3 voz:

*Sanctus (2x),*

*Dominus Deus Sabaoth,*

*Sanctus (2x),*

*Dominus Deus Sabaoth.*

*Pleni sunt coeli et terra (3x),*

*Gloria tua.*

*Hosanna (3x),*

*in excelsis (2x),*

*Hosanna (3x),*

*in excelsis (3x),*

*Hosanna (3x)*

*in excelsis*

Observada a organização textual é importante destacar que no *Sanctus* não há muita variação das repetições entre as vozes, exceto na 3ª voz que está em pausa no início do movimento. Este aspecto também pode ser observado por causa da escrita predominantemente homofônica (ver item 2.2.4.2.5). O gráfico a seguir ilustra a organização textual do *Sanctus*:

Gráfico nº 16: *Sanctus* - texto

trecho					1				2			
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1ª voz	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus				Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,				Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,			
2ª voz	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus				Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,				Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,			
3ª voz					Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,				Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,			

trecho	3											
comp	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
1ª voz	Pleni sunt coeli et terra; plenit sunt coeli et terra									gloria tua. Ho-		
2ª voz	Pleni sunt coeli et terra; plenit sunt coeli et terra, pleni sunt coeli et terra									gloria tua. Ho-		
3ª voz	Pleni sunt coeli et terra; plenit sunt coeli et terra, pleni sunt coeli et terra									gloria tua. Ho-		

trecho	4								
comp	24	25	26	27	28	29	30	31	32
1ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis, in excelsis, Ho-								
2ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis, in excelsis, Ho-								
3ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis, in excelsis, Ho-								

trecho									
comp	33	34	35	36	37	38	39	40	41
1ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis, in excelsis, Ho-								
2ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis, in excelsis, Ho-								
3ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis, in excelsis, Ho-								

trecho	5				
comp	42	43	44	45	46
1ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis.				
2ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis.				
3ª voz	sanna, hosanna, hosanna in excelsis.				

## 2.2.4.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.2.4.2.1. Aspectos do ritmo

O ritmo tem grande importância no *Sanctus*. Comparativamente é o movimento da Missa que utiliza os desenhos rítmicos mais elaborados com uso de polirritmia, quer dizer, uso de figuras binárias contra figuras ternárias. O único trecho onde esta polirritmia não acontece é o de nº 4 (c. 24-32), que poderia ter sido escrito em 4/4 por causa da subdivisão em 2 e não em 3 como em todo resto do movimento, lembrando que foi escrito em 12/8 do início ao fim.

Esta escrita rítmica que sobrepõe uma subdivisão de 2 contra uma de 3 dá ao ouvinte uma sensação de independência entre as vozes mesmo utilizando texto idêntico e com as mudanças das sílabas nos mesmos tempos. Esta ambigüidade torna o *Sanctus* o movimento da Missa mais interessante do ponto de vista rítmico.

### 2.2.4.2.2. Aspectos da melodia

---

Como visto no item anterior, há uso de figuras rítmicas subdivididas em 2 e em 3. No aspecto melódico podemos observar duas melodias independentes usando estas subdivisões rítmicas ocorrendo simultaneamente. No início da peça a 1ª voz apresenta a melodia com subdivisão ternária que utiliza movimento descendente, contudo se os compassos forem visualizados como blocos de frases há um movimento ascendente nas mudanças de compasso. Este 1º material melódico será repetido nos c. 2-9, 10-12, 42-46 pela 2ª e 3ª voz. A 2ª voz tem uma melodia em subdivisão binária nos c. 1-4. O material melódico nº 2 é a melodia principal do *Sanctus*. Apresentado pela 1ª voz (c. 5-8) é repetido pela mesma 1ª voz (c. 9-12) com variações intervalares. Nos c. 13-23 a 2ª voz apresenta melodia também derivada do material melódico nº 2, chamado de material melódico nº 3. Simultaneamente, a 1ª voz reapresenta o tema 1 (chamado de material melódico nº 4) com variação no sentido

ascendente e descendente das frases; a 3ª voz tem melodia de acompanhamento para a 2ª voz. A partir do c. 19 não há mais subdivisão ternária dos tempos, a 1ª voz tem um pedal na região aguda e o trecho até o c. 23 pode ser chamado de preparatório para a entrada do *Hosanna*.

O material melódico nº 5 é apresentado pela 1ª voz e acompanhado pelas outras vozes em movimento homofônico. É interessante observar que há *divisi* na 3ª voz. Para finalizar o *Sanctus* (c. 42-46) Villa-Lobos optou por repetir os c. 5-8, com variação nos dois últimos compassos se comparado ao original e mudança do texto para *Hosanna, hosanna, hosanna in excelsis*.

No gráfico seguinte pode-se observar as principais melodias do *Sanctus*:

Gráfico nº 17: Sanctus - melodia

trecho					1				2			
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1ª voz	1				2				2'			
2ª voz					1'				1''			
3ª voz					1'				1''			
trecho	3											
comp	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
1ª voz					4=1							
2ª voz	3=2								3'=2			
3ª voz												
trecho	4											
comp	24	25	26	27	28	29	30	31	32			
1ª voz	5											
2ª voz												
3ª voz												
trecho	4											
comp	33	34	35	36	37	38	39	40	41			
1ª voz	5											
2ª voz												
3ª voz												
trecho	5											
comp	42	43	44	45	46							
1ª voz	2											
2ª voz	1											
3ª voz	1											

#### **2.2.4.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade**

O *Sanctus* tem como tonalidade principal Fá m. No trecho intermediário (c. 13-23) a tonalidade passa para a relativa Lá b M. Villa-Lobos utiliza muitos intervalos de 7ª e 9ª.

#### **2.2.4.2.4. Aspectos da harmonia**

No gráfico seguinte pode-se observar os principais movimentos harmônicos do *Sanctus*:

Gráfico nº 18: *Sanctus* - harmonia

comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
tonalid.	fám											IábM
harm. Func.	i	V <sup>7<sup>9</sup></sup>	V <sup>7<sup>9</sup></sup> <sub>3</sub> V <sup>7<sup>9</sup></sup>		i	V <sup>7</sup>	i V <sup>7</sup>		i	III VII <sup>7</sup>	i	VII <sup>7</sup> III

comp.	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
tonalid.												
harm. Func.	V <sup>7<sup>9</sup></sup> <sub>3</sub>	I	V <sup>7<sup>9</sup></sup> <sub>3</sub>	I	V <sup>7<sup>9</sup></sup> <sub>3</sub>	I III <sup>7</sup>		vi V/V f <sup>4<sup>6</sup></sup>	I	IV	I V <sub>3</sub>	I

comp.	24	25	26	27	28	29	30	31	32
tonalid.	fám								
harm. Func.	i	III	i	i <sup>5dim7</sup>	III/V III/IV	vV	i	V i	V

comp.	42	43	44	45	46
tonalid.					
harm. Func.	i	V <sup>7</sup>	i	V <sup>7</sup> V <sup>7</sup> iv <sup>4<sup>6</sup></sup>	i

#### 2.2.4.2.5. Aspectos da textura

Como acontece no *Gloria*, podemos dizer que o *Sanctus* tem uma textura mista, isto é, o uso de homofonia e polifonia simultaneamente, como por exemplo no c. 5-23, onde duas vozes caminham homofonicamente e a outra tem uma linha independente destas duas. No meio do movimento temos homofonia nas 3 vozes (c. 24-41) voltando à textura mista no c. 42 até o fim do *Sanctus*.

#### 2.2.4.2.6. Aspectos do timbre

Villa-Lobos utiliza contrastes timbrísticos no *Sanctus*. O acompanhamento é apresentado pela voz mais aguda no início e logo no c. 5, a mesma 1ª voz apresenta a melodia mais característica do movimento com acompanhamento da 2ª e 3ª voz nas regiões média e grave. A partir do c. 13 os papéis se invertem: a 1ª voz passa a fazer o acompanhamento numa região aguda, a 2ª apresenta o tema na região média e a 3ª num acompanhamento para a melodia da 2ª voz numa região grave.

Pelo uso restrito dos graves, o trecho numerado pelo compositor como nº 4 tem o timbre mais brilhante e rico do *Sanctus* devido ao uso do timbre agudo das vozes e do *divisi* na 3ª voz. No trecho nº 5 observamos o mesmo tratamento timbrístico do trecho nº 1 por ser uma imitação do mesmo.

#### 2.2.4.2.7. Elementos de expressão

As vozes que apresentam os temas principais têm sempre uma dinâmica mais forte do que o acompanhamento, por exemplo, no início a 1ª voz está em *p*, enquanto que a 2ª voz está em *mf*, no c. 5 a 1ª voz tem um *mf* e a 2ª e 3ª um *p*; e no c. 13 a 2ª voz em *f*, a 3ª em *mf* e a 1ª em *p*. Este tratamento da dinâmica deixa claro o que o compositor queria que fosse ouvido. No trecho nº 4 todas as vozes estão em *f* para a entrada do *Hosanna*. O *Sanctus* termina com uma indicação de *mf* para a 1ª voz e *p* para a 2ª voz. Como a 3ª voz não tem

indicação de dinâmica supomos que acompanhe o *p* proposto para a 2ª voz já que ela também têm uma melodia de acompanhamento.

Só há um sinal de decrescendo, no c. 4. Podemos observar que Villa-Lobos faz um crescendo na peça para chegar ao trecho do texto *Hosanna*, começando com o *mf* (c. 5) para o *f* (c. 13) e culminando com o *f* para as 3 vozes no c. 24.

O compositor utiliza ligaduras nos temas principais, ligaduras com acentos e tenutos nas melodias de acompanhamento destacando cada tempo do compasso. *Rallentandos* são usados nos finais de seções (c. 4, 12, 45). O andamento inicial é *Adagio (Languoroso)*, no trecho nº 3 *Più Mosso*, no trecho nº 4 *Poco Animato (con fervore)*, e volta ao *Adagio* no trecho nº 5.

O gráfico a seguir indica as mudanças de andamento e os sinais de dinâmica utilizados no *Sanctus*:

Gráfico nº 19: Sanctus - elementos de expressão

trecho					1				2				3										
comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
fórm. comp.	quaternário composto X simples																						
agógica	<b>Adagio</b> ( <i>Languoroso</i> ) <i>rall</i>								<i>rall. Più Mosso</i>														
dinâm 1ª v.	<i>p</i>												<i>p</i>										<i>f</i>
dinâm 2ª v.	<i>mf</i>												<i>f</i>										<i>f</i>
dinâm 3ª v.													<i>mf</i>										<i>f</i>

trecho												4					5						
comp.	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
fórm. comp.																							
agógica	<b>Poco Animato - con fervore</b>																<b>Adagio</b>						
dinâm 1ª v.																	<i>mf</i>						
dinâm 2ª v.																	<i>p</i>						
dinâm 3ª v.																	<i>rall</i>						

### 2.2.4.2.8. Aspectos formais

Villa-Lobos dividiu o *Sanctus* em 5 partes. O início, que não recebe numeração, pode ser chamado de introdução. O trecho nº 1 será chamado de A, o trecho nº 2 de A' e o trecho nº 3 de A''. Foram assim chamadas porque são todas variações do trecho nº 1. O trecho nº 4 (*Hosanna*) é chamado de B e o trecho nº 5 de A, lembrando que este trecho é uma imitação do trecho nº 1 com alterações nos c. 45-46. No gráfico seguinte pode-se observar a forma do *Sanctus*:

Gráfico nº 20: *Sanctus* - forma

trecho					1				2				3														
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23				
forma	Introdução				A				A'				A''														
trecho	4																							5			
comp	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46				
forma	B																		A								

## 2.2.5. BENEDICTUS

### 2.2.5.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

Também com texto breve, a tradução do *Benedictus* segundo Cullen<sup>24</sup> diz o seguinte:

*Benedíctus qui venit* - Bendito seja O que vem

*in nómine Dómini.* - em Nome do Senhor.

*Hosánna in excélsis.* - Hosana nas alturas.

O mesmo artifício utilizado no *Sanctus* de repetir palavras e frases é usado no *Benedictus*. Se observada a organização textual das 3 vozes percebe-se pouca diferença entre elas. Somente a 2ª voz (c. 7-10) tem uma frase a mais do que as outras vozes. Segue abaixo o texto de cada uma das vozes:

1ª voz:

---

*Benedictus* (2x),

*Benedictus qui venit*

*In nomine Domini* (3x)

*Hosanna* (3x)

*Hosana in excelsis,*

*Hosana* (2x)

*Hosana in excelsis, in excelsis.*

2ª voz:

*Benedictus* (2x),

---

<sup>24</sup> Cullen, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical*, p. 33.

*Benedictus qui venit*  
*In nomine Domini (3x)*  
*Hosanna (3x)*  
*Hosana in excelsis,*  
*Hosana (2x)*  
*Hosana in excelsis, in excelsis.*

3ª voz:

*Benedictus (2x),*  
*Benedictus qui venit*  
*In nomine Domini (3x)*  
*Hosanna (3x)*  
*Hosana in excelsis,*  
*Hosana (2x)*  
*Hosana in excelsis, in excelsis.*

---

Villa-Lobos utiliza os acentos fortes da palavra concordando com os tempos fortes do compasso mantendo, assim, a prosódia. Uma exceção está no c. 19 na palavra *nomine* onde a sílaba forte é *no-* e a sílaba *-ne* é que está na cabeça do compasso. O gráfico a seguir ilustra a organização do texto do *Benedictus*:

Gráfico nº 21: *Benedictus* - texto

trecho	1													
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
1ª voz	Benedictus, benedictus, benedictus qui venit							in nomine Domini, in nomine						
2ª voz	Benedictus, benedictus, benedictus qui venit in nomine Domini,										in nomine Domini, in nomine			
3ª voz	Benedictus, benedictus, benedictus qui venit							in nomine Domini, in nomine						

trecho	2									
comp	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
1ª voz	Domini,				in nomine Domini.				Ho-	
2ª voz	Domini,				in nomine Domini.					
3ª voz	Domini,				*in nomine Domini.					

trecho	3										4							
comp	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38			
tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4			
1ª voz	sanna, hosanna, hosanna, hosanna in excelsis, ho-							sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis.										
2ª voz	sanna, hosanna, hosanna, hosanna in excelsis, ho-							sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis.										
3ª voz	sanna, hosanna, hosanna, hosanna in excelsis, ho-							sanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis.										

## 2.2.5.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.2.5.2.1. Aspectos do Ritmo

Usando o compasso quaternário, Villa-Lobos utilizou figuras rítmicas simples, com o uso de semínimas, colcheias, semínimas pontuadas, mínimas e mínimas pontuadas. Há uso de síncopas nos compassos: 1, 4, (2ª e 3ª voz), 19 (2ª voz) e 35-36 (1ª voz). A figura rítmica mais utilizada no *Benedictus* é:

Figura nº 5:



que aparece no início do movimento e no c. 4 na 1ª voz com texto: *Benedictus*. No c. 24 a 34 este mesmo desenho rítmico aparece em quase todos os compassos em pelo menos uma das vozes: c. 14, 27, 31, 32 (todas as vozes), c. 28 (1ª e 3ª voz), c. 29, 34 (2ª voz), com o texto variando entre: ---*san-na*, *Ho-* ou *-san-na in ex-* ou ainda com o melisma na sílaba *-cel-*.

---

### 2.2.5.2.2. Aspectos da melodia

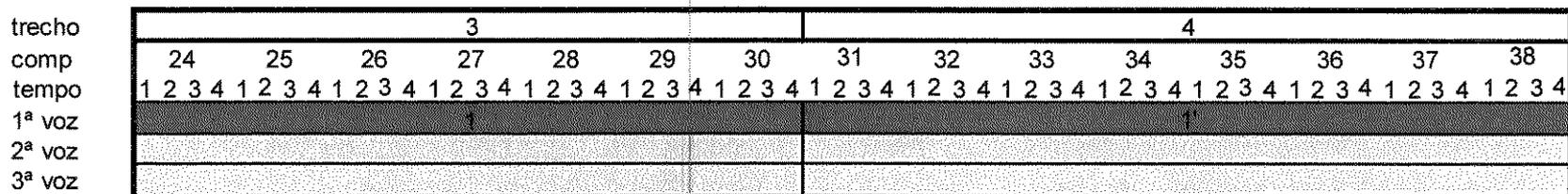
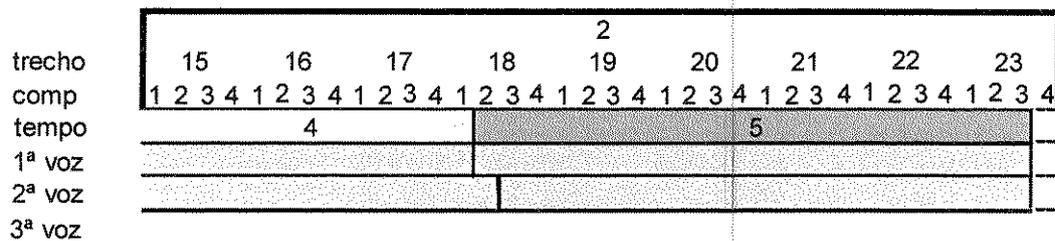
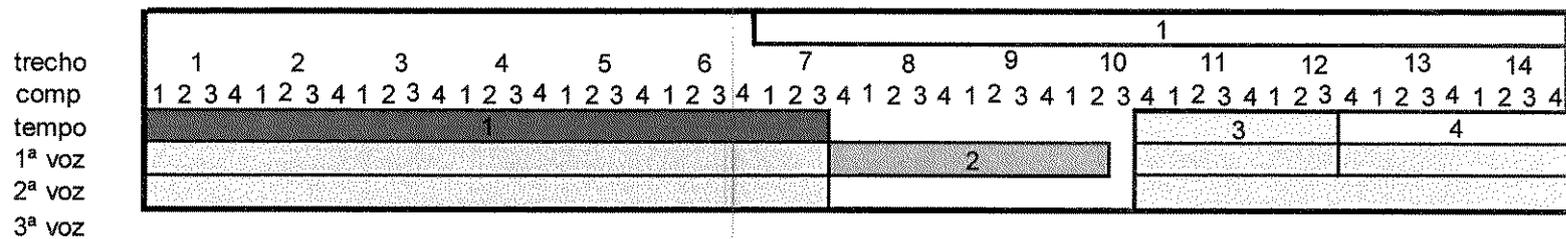
O primeiro material melódico é apresentado pela 1ª voz com melodia de acompanhamento na 2ª e 3ª voz. Este material começa no c. 1 e se estende até o c. 7. A 2ª voz inicia o material melódico nº 2 no c. 7-10. A partir do c. 11, utilizando o mesmo texto *in nomine Domini*, as vozes fazem variações melódicas utilizando a figura rítmica apontada no item anterior, com melismas e melodias independentes para cada voz. Será chamado de material melódico nº 3 a 1ª voz c. 11-13, nº 4 c. 13-18, e nº 5 18-23 também na 1ª voz. Estas frases foram assim analisadas seguindo a frase textual de cada uma.

Para o texto *Hosanna in excelsis*, Villa-Lobos voltou ao material melódico nº 1 que é fielmente imitado nos c. 24-30 apenas com a mudança do texto. A partir do c. 30 há uma nova imitação da frase 1 com variações até o fim do movimento

chamado de material melódico 1'. O gráfico a seguir mostra as melodias citadas anteriormente:



Gráfico nº 22: *Benedictus* - melodia



### **2.2.5.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade**

O *Benedictus* também é tonal. Sua tonalidade principal é Sib M com trecho intermediário na quinta (Fá M). Esta mudança é precedida por um trecho na relativa menor de Fá (Ré m), nos c. 7-12.

### **2.2.5.2.4. Aspectos da harmonia**

O gráfico seguinte ilustra os principais acontecimentos harmônicos do *Benedictus*:

---

Gráfico nº 23: *Benedictus* - harmonia

comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
tonalid.	sibM									
ham. Func.	I IV <sub>3</sub> i	V	I	I IV <sup>5aum</sup> i VI <sup>6m</sup> iii		VII <sup>7</sup>		rém		i

comp.	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23			
tonalid.	fãM															
ham. Func.	VII V VI	V	VI	iii	ii V <sup>9</sup> I	V/V	ii V	vi vii I II V I iii V/V	ii	vi	V	VI V	iii	ii V <sup>9</sup> I	V/V V	I

comp.	24	25	26	27	28	29	30	
tonalid.	sibM							
ham. Func.	I IV <sub>3</sub> i	V	I	I IV <sup>5aum</sup> i VI <sup>6m</sup> iii		VII <sup>7</sup>	rém	i

comp.	31	32	33	34	35	36	37	38	
tonalid.									
ham. Func.	IV <sub>3</sub> i	V/V V	VI	iii	V/V	V IV	iii	ii I ii V	I

#### 2.2.5.2.5. Aspectos da textura

A textura do *Benedictus* é basicamente homofônica. Somente a partir do c. 35-36 a 1ª voz está desvinculada das outras vozes pela diferença rítmica com desenhos em síncopa.

#### 2.2.5.2.6. Aspectos do timbre

Este é um dos movimentos da Missa onde as 3 vozes caminham, timbristicamente falando, na mesma região, quer dizer, não há grandes contrastes timbrísticos por causa do uso de intervalos pequenos entre as vozes. O uso de movimento paralelo entre as vozes é bastante freqüente.

#### 2.2.5.2.7. Elementos de expressão

Não há grandes variações de dinâmica no *Benedictus*. O movimento começa no *mf* para todas as vozes, é reescrito no c. 10 e somente no c. 31 há uma indicação de crescendo para chegar ao *f* no c. 34 seguido pelo crescendo do c. 36 até o fim do movimento.

O andamento sofre mais alterações. É iniciado por *Andantino* e já no c. 9 há um *rall.* A partir do c. 11 a indicação é de *Andante Moderato* até o c. 23. O *Tempo I* volta no c. 24 com um *Animato* no c. 32, um *Meno* no c. 35 e um *allarg.* no c. 36 até o fim do movimento. Há duas indicações de *fermata*, uma no c. 23 e a outra no c. 38.

Como é característico também dos outros movimentos da Missa, Villa-Lobos utiliza várias ligaduras no *Benedictus* e não há uso de acentos. No gráfico a seguir pode-se observar os elementos de expressão utilizados no *Benedictus*:

Gráfico nº 24: *Benedictus* - elementos de expressão

trecho comp.	1						1							
fórm. comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
agógica	<b>Andantino</b>						<i>rall.</i>			<b>Andante moderato</b>				
dinâm 1ª v.	<b>mf</b>									<b>mf</b>				
dinâm 2ª v.	<b>mf</b>									<b>mf</b>				
dinâm 3ª v.	<b>mf</b>									<b>mf</b>				

trecho comp.	2								
fórm. comp.	15	16	17	18	19	20	21	22	23
agógica	ferm.								
dinâm 1ª v.									
dinâm 2ª v.									
dinâm 3ª v.									

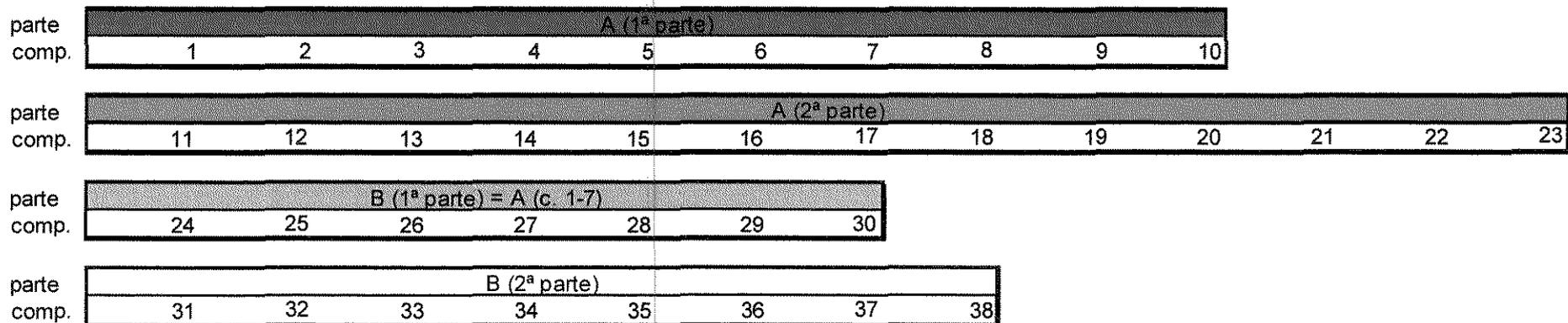
trecho comp.	3						4											
fórm. comp.	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38			
agógica	<b>Tempo I</b>						<b>animato</b>						<i>meno allarg. e cresc.</i>				ferm.	
dinâm 1ª v.							<b>cresc.</b>						<b>f</b>					
dinâm 2ª v.							<b>cresc.</b>						<b>f</b>					
dinâm 3ª v.							<b>cresc.</b>						<b>f</b>					

#### 2.2.5.2.8. Aspectos formais

O *Benedictus* pode ser dividido em 2 partes chamadas de A (c. 1-23) e B (c. 24-38). Estas partes seguem as frases do texto. Tanto a parte A como a B podem ser subdivididas em duas partes: A (1ª parte) do c. 1-10 e A (2ª parte) do c. 11-23; B (1ª parte) do c. 24-30 e B (2ª parte) do c. 31-38. É interessante observar que os 7 primeiros compassos são imitados na 1ª parte do B (c. 24-30) com mudança apenas no ritmo. A partir do c. 31 há uma nova imitação do compasso inicial que segue até o c. 33 em desenho ascendente. O gráfico seguinte ilustra a forma do *Benedictus*:

---

Gráfico nº 25: *Benedictus* - forma



## 2.2.6. AGNUS DEI

### 2.2.6.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O texto do *Agnus Dei* é composto de uma frase repetida 3 vezes. A tradução segundo Cullen<sup>25</sup> diz o seguinte:

*Agnus Dei* - Cordeiro de Deus  
*qui tollis peccata mundi*, - que tirais o pecado do mundo,  
*Miserere nobis*. - tende piedade de nós.

O texto utilizado nas vozes não obedece a repetição das 3 vezes. Villa-Lobos também adiciona a frase *Dona Nobis Pacem* que significa Dai-nos a paz. Seguindo numeração indicada na partitura a organização do texto se dá da seguinte forma:

1ª voz:

---

*Agnus Dei*  
*qui tollis peccata mundi*,  
*Miserere nobis* (2x).  
*Agnus Dei*  
*Qui tollis peccata mundi*,  
*Dona nobis pacem, pacem*  
*Dona nobis pacem*,  
*Pacem* (3x).

---

<sup>25</sup> Cullen, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical*, p. 35.

2ª voz:

*Agnus Dei*

*qui tollis peccata mundi,*

*Miserere nobis (3x).*

*Agnus Dei*

*Qui tollis peccata mundi,*

*Dona nobis pacem,*

*Pacem (2x),*

*Dona nobis pacem,*

*Pacem (2x).*

3ª voz:

*Agnus Dei*

*qui tollis peccata mundi,*

*Miserere nobis (4x).*

*Agnus Dei*

*Qui tollis peccata mundi,*

*Dona nobis pacem, pacem, pacem (2x).*

O gráfico seguinte ilustra a organização do texto do *Agnus Dei*:

Gráfico nº 26: *Agnus Dei* - texto

trecho	1																	2																						
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17						
tempo	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1 voz																		Agnus Dei qui tollis peccata mundi,				miserere nobis, miserere nobis.																		
2 voz																		Agnus Dei qui tollis peccata mundi,				miserere nobis, miserere nobis, miserere nobis.																		
3 voz	Agnus Dei qui tollis peccata mundi,																	miserere nobis, miserere nobis, miserere nobis, miserere nobis.																						

trecho	3							4																													
comp	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1		
tempo	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1
1 voz	Agnus Dei qui tollis peccata mundi,							dona nobis pacem, pa-										cem,																			
2 voz	Agnus Dei qui tollis peccata mundi,							dona nobis pacem,										pacem, pa-	cem,																		
3 voz	Agnus Dei qui tollis peccata mundi,							dona nobis pacem,										pacem, pa-	cem,																		

trecho	5							
comp	28	29	30	31	32	33	34	
tempo	1	2	3	4	1	2	3	4
1 voz	dona nobis pacem, pacem, pacem, pacem.							
2 voz	dona nobis pacem, pacem, pacem.							
3 voz	dona nobis pacem, pacem.							

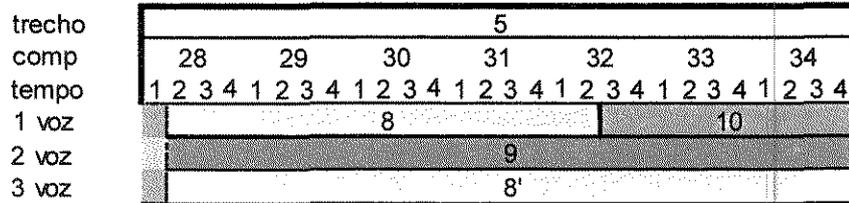
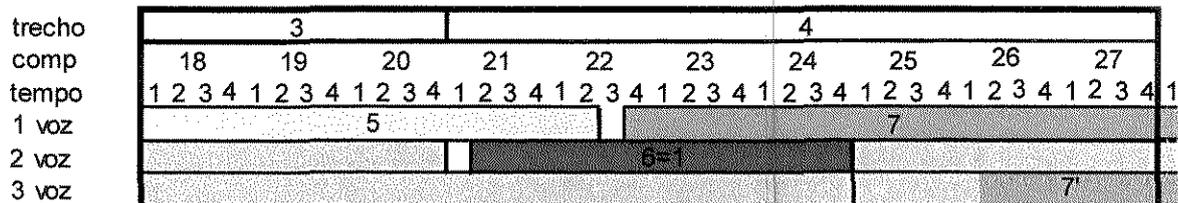
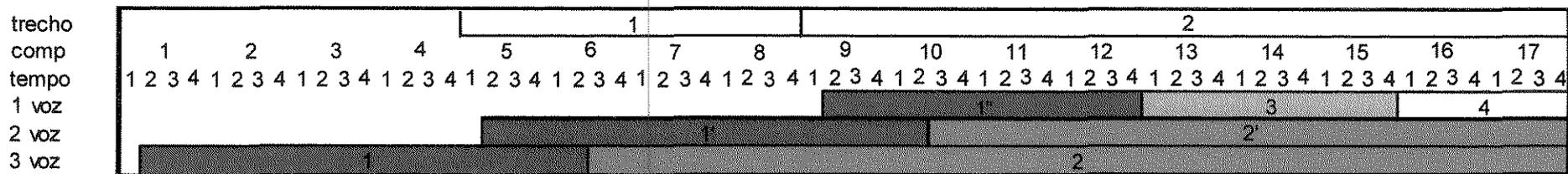


A 1ª voz apresenta os 3 seguintes materiais melódicos: nº 3 (c. 13-15), nº 4 (c. 15-17) e nº 5 (c. 18-22). A 2ª e 3ª voz tem melodias secundárias, de acompanhamento. No c. 20-22, a 2ª voz tem uma melodia derivada da 1ª, chamada aqui de nº 6. O material de nº 7 (c. 22-26) é apresentado pela 1ª voz e também é derivada do 1º material melódico. A 3ª voz faz uma imitação do material nº 7 nos c. 26-28.

A partir do c. 28-32 a 1ª e a 3ª voz, num intervalo de oitava apresentam o material melódico nº 8. Já a 2ª voz (c. 28-33) exhibe outra melodia chamada aqui de nº 9. O *Agnus Dei* é finalizado pela melodia na 1ª voz, material melódico nº 10 (c. 32-34), num *divisi* de terças e acompanhada pelos pedais da 3ª voz e pelo término do material melódico nº 9 da 2ª voz, terminando no *pacem* final (c. 33-34).

No gráfico seguinte pode-se observar os materiais melódicos aqui apresentados:

Gráfico nº 27: *Agnus Dei* - melodia



### 2.2.6.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade

O *Agnus Dei* é iniciado na tonalidade de Mib M. A partir do c. 18 há uma mudança para Fá M que é preparatória para a tonalidade de Dó m estabelecida a partir do c. 21, permanecendo esta tonalidade até o c. 32, onde há uma preparação para terminar o movimento e a Missa na tonalidade de Dó M. Pode-se observar um pedal sobre a tônica a partir do último tempo do c. 31, reforçando a tonalidade de Dó m e M. Villa-Lobos utiliza muitos acordes de sétima que variam entre a sétima natural e sétima bemol. No manuscrito da Missa São Sebastião, Villa-Lobos escreve que a Missa é em dó m, por isso esta volta à tonalidade de Dó m e o término em Dó M.

### 2.2.6.2.4. Aspectos da harmonia

No gráfico seguinte pode-se observar as principais movimentações harmônicas do *Agnus Dei*:

Gráfico nº 28: *Agnus Dei* - harmonia

comp.	1	2	3	4	5	6	7	8													
tonalid.	mibM																				
harm. Func.	I						V														
comp.	9	10	11	12	13	14	15	16	17												
tonalid.																					
harm. Func.			I	V		I	IV	ii	iii	IV	V	IV	I	IV	I	V					
comp.	18	19	20	21	22	23	24	25													
tonalid.	fáM				dóm																
harm. Func.	vi	v	vi	I	v	IV	I	i	iv	V	i	VII	III	i	VII	VI					
comp.	26	27	28	29	30	31	32	33	34												
tonalid.									dóm												
harm. Func.	i	VII	VI	VII	i	iii	v	IV	VII	VI	VII	III	VI	IV	i	VII	VI	ii	IV	VII	I

#### 2.2.6.2.5. Aspectos da textura

O *Agnus Dei* é iniciado com uma textura polifônica. Breves momentos de homofonia acontecem nos c. 15-20 voltando à polifonia nos c. 22-28. Pode-se dizer que a partir do c. 28-33 Villa-Lobos utilizou duas linguagens simultaneamente: a homofônica da 1ª e 3ª voz e a polifônica da 2ª voz contra a 1ª e 3ª voz por ter uma melodia independente. No *pacem* final todas as vozes estão em homofonia.

#### 2.2.6.2.6. Aspectos do timbre

No início do *Agnus Dei*, com a textura polifônica, a diferença timbrística das 3 vozes é bem clara por cantarem em regiões bem distintas. A 3ª voz tem uma linha melódica bem grave (c. 18-28). As oitavas paralelas entre a 1ª e 3ª voz (c. 28-32) também se destacam por ser um recurso não utilizado anteriormente. O *Agnus Dei* termina com um *divisi* na 1ª e 2ª voz (c. 33) e na 1ª e 3ª voz (c. 34) possibilitando um som mais rico harmonicamente com o uso de 5 notas para um acorde de Dó M.

#### 2.2.6.2.7. Elementos de expressão

A dinâmica do *Agnus Dei* é iniciada por um *p* com sinal de decrescendo no c. 13. No c. 25 há um crescendo para todas as vozes que culmina num *pp* na 1ª voz, precedido por um *sfz* e logo no c. 26 um *pp*. A 3ª voz segue em *mf* no c. 26. Um *f* para todas as vozes começa no c. 18 até o c. 33, há um decrescendo na última nota deste mesmo c. 33 e um *ff* na última nota do *Agnus Dei* (c. 34).

O andamento inicial é *Adagio* com um *Lento* no c. 16 seguido por um *rall.* neste mesmo compasso. O andamento volta *a tempo* no c. 18, um *rall.* no c. 20 e mais um retorno *a tempo* no c. 21. Um *cantabile* é indicado no c. 28 e a finalização do *Agnus Dei* é feita por um *allarg.* no penúltimo c. (32).

Villa-Lobos utiliza muitas ligaduras, *fermatas* (c. 18 e 34) e um *sfz* na 1ª voz (c. 25). No gráfico a seguir pode-se observar os elementos de expressão do *Agnus Dei*:

Gráfico nº 29: *Agnus Dei* - elementos de expressão

trecho	1																	2				
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17					
fórm. Comp.	quaternário																					
agógica	<b>Adagio</b>																	<b>Lento ferm.</b>				
1 voz									<i>p</i>				>							<i>rall.</i>		
2 voz													>							<i>rall.</i>		
3 voz	<i>p</i>				<i>p</i>								>							<i>rall.</i>		

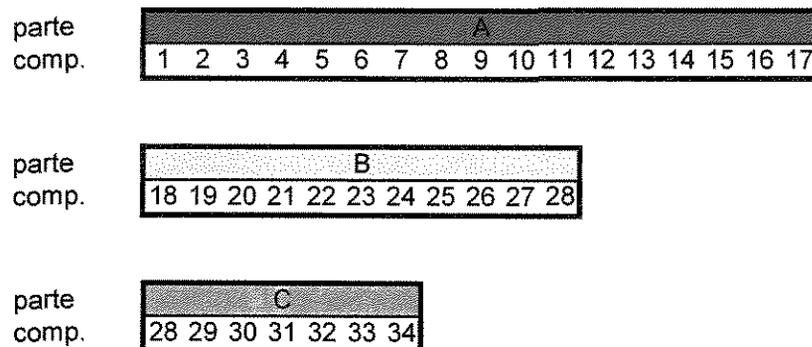
trecho	3			4							
comp	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
fórm. Comp.											
agógica	<b>a tempo</b>			<b>rall. a tempo</b>				<b>cresc.</b>			
1 voz								<b>sfz</b>	<b>pp</b>		
2 voz											
3 voz									<b>mf</b>		

trecho	5							
comp	28	29	30	31	32	33	34	
fórm. Comp.								
agógica	<b>Cantabile</b>							<b>allarg. ferm.</b>
1 voz	<b>f</b>							> <b>ff</b>
2 voz	<b>f</b>							> <b>ff</b>
3 voz	<b>f</b>							> <b>ff</b>

### 2.2.6.2.8. Elementos formais

O *Agnus Dei* pode ser dividido em 3 partes: 1ª parte (c. 1-17), 2ª parte (c. 18-28) e 3ª parte (c. 28-34). Estas divisões são indicadas pelo uso da *fermata* (c. 17), e pela apresentação de um novo tema no 2º tempo do c. 28. A forma do movimento pode ser observada claramente no gráfico seguinte:

Gráfico nº 30: *Agnus Dei* - forma



### 2.3. BENDITA SABEDORIA – Uma introdução

A Bendita Sabedoria é um conjunto de seis corais *a cappella* para coro misto a seis vozes com frequentes *divisi*. Foi escrita em Paris em 1958 por sugestão de Carlton Sprague e dedicada à Universidade de Nova York. A primeira audição deu-se em 02 de dezembro de 1958 na reunião de encerramento da “Semana do Brasil”, realizada na própria Universidade. O grupo que interpretou a obra foi o “College Chorus” grupo da Universidade de Nova York, sob a regência de Maurice Paresse. A Bendita Sabedoria foi a última obra coral *a cappella* escrita pelo compositor.

Villa-Lobos viajou periodicamente aos Estados Unidos a partir de 1944, quando o país estava vivendo o chamado “movimento coral *a cappella*”, onde grupos corais, principalmente os mistos (homens e mulheres), começavam a se consagrar naquele país. Talvez o compositor tenha sido influenciado pelo movimento e este tenha servido de inspiração para a composição da “Bendita Sabedoria”.

O texto, em latim, é tirado da Bíblia, do Livro dos Provérbios e do Livro dos Salmos. Todos os versículos utilizados têm como tema a sabedoria. Algumas exclamações e sílabas são adicionadas ao texto bíblico. L. Horta descreve os corais:

*A metade dessas peças duram menos de um minuto. O que as torna de execução difícil é a linguagem harmônica, que sugere às vezes um conjunto instrumental. “Vencidas as dificuldades, o coro sentir-se-á gratificado pela beleza da obra” (Bruno Kiefer). De um modo geral, a harmonia é atonal/modal. “os coros diferem ainda entre si pelo espírito que os anima: uns são solenes e místicos, outros de uma leveza raveliana, os de número 2 e 5, por exemplo, animado da jovialidade de breves e deliciosos scherzi” (Adhemar da Nóbrega).<sup>26</sup>*

O “Magnificat Aleluia”, a “Fantasia Concertante para Orquestra de Violoncelos”, a “Floresta do Amazonas”, e a “Melodia Sentimental” para canto e orquestra, são algumas das obras escritas pelo compositor neste ano de 1958.

<sup>26</sup> Horta, L.P. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro : Zahar, 1987, p. 93.

A "Bendita Sabedoria" foi gravada pelo grupo inglês "Corydon Singers" sob regência de Matthew Best com o selo Hyperion; pelo "Coral Ars Nova" sob regência de Carlos Alberto Pinto de Fonseca com o selo ENIR; e no I Concurso Internacional de Coro Misto com o University of Texas Chamber Singers, sob regência de Morris J. Beachy, Tapeçar Gravações.

A Bendita Sabedoria foi impressa pela editora francesa Max Eschig, utilizada neste trabalho. Segundo gravação do grupo inglês "The Corydon Singers", a obra tem duração total aproximada de 11 minutos: Coral nº 1 – 3'02, Coral nº 2 – 1'35, Coral nº 3 – 0'38, Coral nº 4 – 0'28, Coral nº 5 – 4'03, Coral nº 6 – 1'22.

### 2.3.1. Coral nº 1

#### 2.3.1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O Coral nº 1 tem o seguinte texto: “*Oh! Ah! Sapientia foris predicat, (foris predicat) in plateis dat vocem, in prateis dat vocem.*” O texto original foi retirado do Liber Proverbiorum 1:20, da Vulgata Latina: “*Sapientia foris praedicat in plateis dat vocem suam*”<sup>27</sup>, segundo Almeida, no texto de Provérbios 1:20 lemos: “Grita na rua a Sabedoria, nas praças, levanta a voz”<sup>28</sup>.

Comparando o texto utilizado por Villa-Lobos com o seu original da Vulgata Latina, percebemos uma diferença ortográfica na palavra *praedicat* (original) para *predicat*. Há também outra diferença ortográfica na palavra *plateis*, que foi escrita *prateis* na sua repetição (c. 36). A palavra *suam* foi omitida pelo compositor. As palavras *foris predicat* foram repetidas pelas vozes masculinas (c. 34-35), e *in plateis dat vocem* foram palavras repetidas pelas vozes femininas (c. 36-40). A partir do c. 26 até o c. 35 tem-se o uso do mesmo texto, mas com desenhos rítmicos diferentes gerando dificuldade no entendimento do texto. Somente no c. 36 todas as vozes têm o mesmo texto com o mesmo desenho rítmico. A palavra *sapientia* é repetida por todas as vozes nos compassos 48 a 51. No gráfico a seguir pode-se observar a organização textual do Coral nº 1:

---

<sup>27</sup> BIBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1969.

<sup>28</sup> A BÍBLIA SAGRADA. tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

Gráfico nº 31: Coral nº 1 - texto

		Seção A											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
comp	tempos	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
soprano													
contralto 1													
contralto 2													
tenor									Oh!			Oh!	
baixo 1						Oh!			Oh!			Oh!	
baixo 2		Oh!				Oh!			Oh!			Oh!	

		Seção A'														
		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25		
comp	tempos	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3		
soprano									Ah!				Ah!			
contralto 1						Ah!			Ah!				Ah!			
contralto 2		Ah!				Ah!			Ah!				Ah!			
tenor																
baixo 1																
baixo 2		Oh!				Oh!			Oh!				Oh!			

		Seção B																	
		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40			
comp	tempos	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3			
soprano		Sapientia	foris	predicat,		in plateis dat				vocem.			in prateis dat		vocem.				
contralto 1		Sapientia	foris	predicat,		in plateis dat				vocem.			in prateis dat		vocem.				
contralto 2		Sapientia	foris	predicat,		in plateis dat				vocem.			in prateis dat		vocem.				
tenor			Sapientia		foris		predicat,		foris	predicat		in prateis dat		vocem.					
baixo 1			Sapientia		foris		predicat,		foris	predicat		in prateis dat		vocem.					
baixo 2			Sapientia		foris		predicat,		foris	predicat		in prateis dat		vocem.					

		Seção C														
		41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51				
comp	tempos	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3	1 2 3				
soprano		Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Sa- pi- en- tia							
contralto 1		Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Sa- pi- en- tia							
contralto 2		Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Ah!	Sa- pi- en- tia							
tenor					Oh!	Oh!	Oh!	Oh!	Sa- pi- en- tia							
baixo 1		Oh!		Oh!		Oh!	Oh!	Oh!	Sa- pi- en- tia							
baixo 2		Oh!		Oh!		Oh!	Oh!	Oh!	Sa- pi- en- tia							

## **2.3.1.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA**

### **2.3.1.2.1. Aspectos do Ritmo**

No Coral nº 1 destacam-se desenhos rítmicos que são repetidos no decorrer da peça. Basicamente, o compositor utiliza desenhos rítmicos simples, com uso de mínimas, mínimas pontuadas, semínimas, semínimas pontuadas, colcheias e tercinas. O primeiro desenho rítmico importante pode ser observado nos seguintes compassos: baixo II (c. 1 a 3), baixo I (c. 4 a 6), tenor (c. 7 a 9), contralto II (c. 13 a 15), contralto I (c. 16 a 18) e soprano (c. 19 a 21). O segundo desenho rítmico a ser destacado ocorre no baixo I (c. 10 a 12) e no contralto I (c. 22 a 24). Nos compassos 28 (vozes femininas), 41 a 45 (Baixos 1 e 2) e 47 (todas as vozes), também pode-se observar um ritmo derivado do primeiro apresentado anteriormente.

É interessante observar que somente no c. 47 todas as vozes têm o mesmo desenho rítmico. As tercinas só ocorrem na voz dos baixos II (c. 24), como finalização de uma seção do Coral nº 1. A peça foi escrita dentro do compasso  $\frac{3}{4}$ , com alteração para  $\frac{4}{4}$  nos c. 27 e 48.

---

### **2.3.1.2.2. Aspectos da melodia**

No Coral nº 1 há um desenho melódico que será apresentado por todas as vozes dos compassos 1 a 21. Composto num estilo fugato, este primeiro desenho melódico (1) é apresentado pelo baixo II (c. 1 a 3), imitado pelo baixo I (c. 4 a 6), e pelo tenor I (c. 7 a 9), lembrando que a imitação do baixo I ocorre a uma 4ª J ascendente do tema original, seguindo fielmente as relações intervalares. Já o tenor (c. 7 a 9) reinterpreta o tema original uma oitava acima. A mesma relação de imitações pode ser observada nas vozes femininas sendo que estas imitam (a uma oitava acima), dos c. 16 a 25, as vozes masculinas (c. 1 a 12). O acompanhamento para estas melodias é feito basicamente pelo uso de intervalos cromáticos, como por exemplo, no baixo II (c. 4 a 9) e no baixo I (c. 7 a 9). No c.

16 pode-se observar que a linha do baixo II também é proveniente deste 1º material melódico (1'') apresentado, por sua similaridade rítmica e na direção da melodia. O mesmo ocorre nos c. 41 a 46 na linha dos baixos (1'''), onde só a primeira parte do tema original é utilizado mas com variações nas relações intervalares. Nos c. 26 a 29 a melodia do soprano (1'') obedece fielmente a melodia original, a diferença está no desenho rítmico.

Como visto no item 3.2.2.1., a linha do baixo II se destaca pelo desenho rítmico de tercinas. O 2º (c. 30 a 35) e o 3º (c. 36 a 40) material melódico estão na linha do soprano. As outras vozes têm papel de acompanhamento. Nos c. 48 a 51 estes papéis se invertem: a linha de soprano tem papel de acompanhamento enquanto que as outras vozes apresentam o último material melódico do Coral nº 1 utilizando um paralelismo entre as vozes. O gráfico a seguir dá uma visão geral das frases melódicas aqui destacadas:

Gráfico nº 32: Coral nº 1 - melodia

		Seção A											
comp		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
tempos		1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
soprano													
contralto 1													
contralto 2													
tenor													
baixo 1													
baixo 2													

		Seção A'												
comp		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
tempos		1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
soprano														
contralto 1														
contralto 2														
tenor														
baixo 1														
baixo 2														

		Seção B														
comp		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
tempos		1 2 3	1 2 3	4	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
soprano																
contralto 1																
contralto 2																
tenor																
baixo 1																
baixo 2																

		Seção C										
comp		41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
tempos		1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	4	1 2 3	1 2 3
soprano												
contralto 1												
contralto 2												
tenor												
baixo 1												
baixo 2												

### **2.3.1.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade**

O Coral nº 1 é tonal. Mesmo finalizando a peça em Dó M e sem nenhum acidente marcado no início da peça, a tonalidade central do Coral nº 1 é Dó m e os acidentes foram escritos durante o decorrer do movimento.

### **2.3.1.2.4. Aspectos da harmonia**

Villa-Lobos utiliza o paralelismo entre as vozes femininas (c. 41 a 47), entre contraltos e vozes masculinas (c. 48 a 49) e oitavas paralelas entre os baixos (c. 41 a 47). No c. 26-29 pode-se observar que há bitonalidade entre vozes femininas e masculinas. O gráfico a seguir descreve os principais movimentos harmônicos do coral:

Gráfico nº 33: Coral nº 1 - harmonia

		A													
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
seção	comp.														
seção	harm. func.	iv				i				VI		V		V	

		A'													
		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
seção	comp.														
seção	harm. func.	iv				i									VI <sup>dim</sup> <sup>79</sup>

		B															
		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
seção	comp.																
seção	harm. vozes fem.	i - V	iii <sup>dim</sup> -VII	iii-IV <sub>7</sub> <sup>5</sup>	V <sub>5</sub> <sup>4</sup>												
seção	harm. vozes masc.	iv	VI <sup>aum</sup> <sup>5</sup>	vi	VI/IV		VII <sup>39</sup> <sub>7</sub>			V		VI <sup>79</sup>		IV <sup>5aum</sup> <sup>7</sup>		V	

		C										
		41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
seção	comp.											
seção	harm. func.	i Vb	IV <sup>7</sup>	I <sup>257</sup>	iii <sup>39</sup>	IV <sup>7m</sup> <sub>39</sub>	ii <sup>79</sup>	V <sup>24aum</sup> <sup>579</sup>	I III I VIb Vlb VIIb			I

#### 2.3.1.2.5. Aspectos da textura

A polifonia é claramente percebida com as entradas dos materiais melódicos (ver item 3.2.1.2.). Mas há também o uso da escrita homofônica, que ocorre entre as vozes femininas e entre as vozes masculinas (a partir do c. 26), como se trabalhadas em dois blocos homofônicos.

#### 2.3.1.2.6. Aspectos do timbre

O Coral nº 1 foi escrito para 6 vozes: soprano, contralto I, contralto II, tenor, baixo I e baixo II. Nos c. 11 e 12 há um *divisi* no tenor e nos c. 23, 24, 28 e 30 temos um *divisi* no soprano. Villa-Lobos trabalha separadamente os timbres femininos e masculinos como se fossem dois blocos. A Seção A (c. 1 a 12) é apresentada pelas vozes masculinas e imitada na Seção A' (c. 13 a 25) pelas vozes femininas com acompanhamento do Baixo II. Nestas duas seções o compositor não utiliza texto mas interjeições: Oh! para as vozes masculinas, e Ah! para as vozes femininas. Segundo especialistas, a vogal “o” é uma vogal fechada, favorecendo um som mais escuro e a vogal “a” é uma vogal mais aberta transmitindo um som mais claro. O compositor utiliza estas vogais para realçar a diferença das vozes masculinas das femininas.

#### 2.3.1.2.7. Elementos de expressão

A dinâmica utilizada no Coral parte do *p* e no c. 26, onde ocorre a mudança de interjeições para texto e a participação de todas as vozes, há um mudança para *mf*. Este *mf* se estende até o c. 50 e é seguido por um decrescendo no último compasso (51).

O andamento inicial é *Adagio*. No c. 25 (fim da primeira parte do Coral) há um *rall.* e um sinal de *fermata* na última nota deste mesmo compasso e outro sinal de *fermata* na pausa. A partir do c. 26 o andamento volta a *Tempo*. No começo da

Seção C (c. 41) ocorre uma aceleração no andamento (*Piú Mosso*). Um *allarg.* no c. 48 prepara o término da peça.

Na última nota também há um indicação de *fermata*.

As frases e articulações são indicadas por ligaduras. Há apenas um sinal de acento no c. 25 na linha do soprano. A seguir pode-se observar os aspectos de dinâmica e agógica do Coral nº1 representados no gráfico:

Gráfico nº 34: Coral nº 1 - elementos de expressão

		Seção A												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
comp														
fórm. Comp.		3/4												
agógica		<b>Adagio</b>												
din. Sopr.														
din. Contr. I														
din. Contr. II														
din. Ten.								<i>p</i>						
din. Baixo I						<i>p</i>								
din. Baixo II		<i>p</i>												

		Seção A'													
		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
comp															
fórm. Comp.															
agógica															
din. Sopr.															
din. Contr. I															
din. Contr. II		<i>p</i>													
din. Ten.															
din. Baixo I															
din. Baixo II															
														<i>rall./ferm.</i>	
														<i>acento</i>	
														>	

		Seção B																	
		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40			
comp																			
fórm. Comp.		4/4		3/4															
agógica		<b>a Tempo</b>																	
din. Sopr.		<b>mf</b>																	
din. Contr. I		<b>mf</b>																	
din. Contr. II		<b>mf</b>																	
din. Ten.		<b>mf</b>																	
din. Baixo I		<b>mf</b>																	
din. Baixo II		<b>mf</b>																	

		Seção C											
		41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	
comp													
fórm. Comp.									4/4	3/4			
agógica		<b>Più mosso</b>											
din. Sopr.		<b>mf</b>										>	
din. Contr. I		<b>mf</b>										>	
din. Contr. II		<b>mf</b>										>	
din. Ten.												>	
din. Baixo I		<b>mf</b>										>	
din. Baixo II		<b>mf</b>										>	
												<i>allarg.</i>	

### 2.3.1.2.8. Aspectos Formais

O Coral nº 1 está dividido em 3 partes, sendo que na primeira parte há uma subdivisão caracterizada pela reapresentação de A chamada aqui de A'. São elas: seção A (c. 1 a 12), seção A' (c. 13 a 25), seção B (c. 26 a 40), seção C (c. 41 a 51). A seção B tem divisão clara por vir seguida de uma *fermata* da seção anterior que transmite sensação de término. A seção B é finalizada por uma nota longa e seguida de barra dupla. Uma mudança de andamento caracteriza o início da seção C.

Gráfico nº 35: Coral nº 1 - forma

---

	Seção A														
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
	Seção A'														
comp	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25		
	Seção B														
comp	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	Seção C														
comp	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51				

---

## 2.3.2. CORAL nº 2

### 2.3.2.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O versículo bíblico utilizado no 2º Coral da Bendita Sabedoria encontra-se no Livro dos Provérbios 20: 15b “...os lábios instruídos são jóia preciosa”<sup>29</sup>. Comparando o texto utilizado pelo compositor com o versículo bíblico na “Vulgata Latina”, pode-se observar a omissão da palavra latina “et” e uma diferença ortográfica na palavra “labiae”:

- Texto da partitura: “*Vas pretiosum labia scientiae*”
- Texto da Vulgata Latina – Liber Proverbiorum 20:15b : “*et vas pretiosum labiae scientiae*”<sup>30</sup>

O versículo é repetido 5 vezes pelas vozes femininas e 4 vezes pelas vozes masculinas. No c. 9 as vozes femininas cantam em *bocca chiusa* e nos dois últimos compassos há um acréscimo das interjeições Ah! (vozes femininas) e Oh! (vozes masculinas). A organização textual do coral nº 2 se dá da seguinte forma:

---

<sup>29</sup> A BÍBLIA SAGRADA. tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

<sup>30</sup> BIBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1969.

Gráfico nº 36: Coral nº 2 - texto

		Seção A																																															
		1						2						3						4						5						6						7						8					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
comp.																																																	
tempos																																																	
vozes fem. agudas		Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae.					
vozes fem. graves		Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						lab. scien-					
vozes masc. agudas																																																	
vozes masc. graves																																																	

		Seção A'																																																																	
		9						10						11						12						13						14						15						16																							
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6																		
comp.																																																																			
tempos																																																																			
vozes fem. agudas		bc						bc						bc						bc						bc						bc						bc						Vas pretiosum						labia scientiae.																	
vozes fem. graves		tiaie						bc						bc						bc						bc						bc						bc						bc						bc						Vas pretiosum						labia scientiae.					
vozes masc. agudas		Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae.																							
vozes masc. graves		Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						labia scientiae,						Vas pretiosum						lab. sc.																							

		Coda											
		17						18					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
comp.													
tempos													
vozes fem. agudas		Ah!			Ah!			Ah!			Ah!		
vozes fem. graves		Ah!			Ah!			Ah!			Ah!		
vozes masc. agudas		Oh!			Oh!			Oh!			Oh!		
vozes masc. graves		Oh!			Oh!			Oh!			Oh!		

## 2.3.2.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.3.2.2.1. Aspectos do Ritmo

Villa-Lobos utiliza um desenho rítmico para o texto *Vas pretiosum labia scientiae*. Este desenho é utilizado até o fim da peça, sendo imitado por todas as vozes. A diferença que ocorre entre vozes agudas e graves é que a imitação das vozes graves começa no início do 2º apoio (4º tempo) e não no primeiro como acontece nas vozes agudas.

Este desenho rítmico só é alterado no c. 9 quando as vozes femininas entram cantando em *bocca chiusa*, utilizando mínimas pontuadas para as mudanças das notas. A exceção do ritmo em mínimas pontuadas acontece no c. 13 onde há uma mínima ligada a uma colcheia mais uma colcheia. Outra alteração do ritmo pode ser observada no c. 16 na linha das vozes graves masculinas. Esta mudança ocorre para que no c. 17 todas as vozes masculinas cantem num só ritmo a interjeição "Oh!". O ritmo utilizado é o mesmo que aparece nas vozes femininas no c. 9, de mínimas pontuadas.

Neste mesmo c. 17, as vozes femininas cantam, com a interjeição "Ah!", um ritmo derivado do c. 1, com uma semínima pontuada e uma colcheia, e outro desenho rítmico derivado das colcheias apresentadas nas vozes femininas agudas no c. 2. O Coral nº 2 foi escrito dentro do c. 6/4.

### 2.3.2.2.3. Aspectos da melodia

No Coral nº 2, Villa-Lobos utilizou várias imitações: o texto se repete por muitas vezes, o ritmo se repete, as vozes masculinas imitam as vozes femininas, e dentro das vozes pode-se observar algumas imitações.

Para a análise melódica, cada frase textual foi numerada e dividida em duas partes chamadas de "a" e "b": *Vas pretiosum* (a) e *labia scientiae* (b). Observando cada uma das melodias utilizadas nota-se que várias delas na realidade são imitações. Por exemplo, nas vozes femininas agudas, 3b é igual a

2b, 4a é igual a 1b. Tem-se assim, um trecho melódico construído em espelho, o que pode ser facilmente observado no gráfico nº 37 onde as imitações têm cores iguais. A mesma imitação por espelho não acontece nas vozes femininas graves. O que se pode concluir é que 3a é derivado de 2a e 3b é derivado de 2b, observando que há variações melódicas.

Os intervalos utilizados na melodia seguem sempre a ordem: descendente, ascendente e descendente. Esta regra aplica-se às partes “a” e “b”.

Entre as duas vozes femininas agudas são usados intervalos de 4ª J, 3ª M e 3ª m, e nas vozes femininas graves são utilizados intervalos de 4ª J, 5ª J, 3ª M e 3ª m. A partir do c. 9, as vozes masculinas imitam as vozes femininas. A única diferença acontece nas vozes graves no c. 16 onde o ritmo é alterado.

Outra característica que pode ser observada na melodia é que nos tempos fortes do compasso (1º e 4º), a melodia do soprano I segue em terças. Se analisado só o primeiro tempo de cada compasso o desenho melódico é ascendente até o c. 5 e descendente até o c. 8.

Uma nova melodia aparece no c. 17 para a finalização do coral. A organização melódica pode ser observada no gráfico a seguir:

---

Gráfico nº 37: Coral nº 2 - melodia

		Seção A																																															
		1						2						3						4						5						6						7						8					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
comp.																																																	
tempos																																																	
vozes fem. agudas		1a						1b						2a						2b						3a						3b = 2b						4a = 2a						4b = 1b					
vozes fem. graves		1a						1b						2a						2b						3a = 2a'						3b = 2b'						4a						4b					
vozes masc. agudas																																																	
vozes masc. graves																																																	

		Seção A'																																															
		9						10						11						12						13						14						15						16					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
comp.																																																	
tempos																																																	
vozes fem. agudas		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		bc		4a'		4b'											
vozes fem. graves		4b		bc		bc		bc		bc		bc		4a''		4b''																																	
vozes masc. agudas		1a						1b						2a						2b						3a						3b = 2b						4a = 2a						4b = 1b					
vozes masc. graves		1a						1b						2a						2b						3a = 2a'						3b = 2b'						4a						4b'					

		Coda											
		17						18					
		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
comp.													
tempos													
vozes fem. agudas		Ah!		Ah!		Ah!		Ah!		Ah!		Ah!	
vozes fem. graves		Ah!		Ah!		Ah!		Ah!		Ah!		Ah!	
vozes masc. agudas		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!	
vozes masc. graves		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!	

#### **2.3.2.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade**

O Coral nº 2 tem como centro tonal Sib M, portanto é considerado tonal na sua estrutura harmônica.

#### **2.3.2.2.4. Aspectos da harmonia**

A harmonia utilizada é rica, com acordes de 7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>. O gráfico a seguir ilustra harmonicamente o Coral nº 2, onde os acordes foram analisados nos primeiros e quartos tempos dos compassos:

---

Gráfico nº 38: Coral nº 2 - harmonia

		Seção A							
comp.		1	2	3	4	5	6	7	8
harm. Func.		iii - vi <sub>5</sub>	vi <sup>9</sup> - vi <sub>5</sub>	ii - V	I <sup>9</sup> - IV <sup>7</sup>	V <sub>3</sub> - V <sup>7</sup>	I <sup>9</sup> - IV <sup>7</sup>	ii - iii <sup>7</sup>	I <sup>75</sup> - ii <sup>7</sup>

		Seção A'							
comp.		9	10	11	12	13	14	15	16
harm. Func.		iii <sup>7</sup> - vi <sub>5</sub> <sup>7</sup>	vi <sup>974</sup> - vi <sub>5</sub> <sup>7</sup>	ii <sup>79</sup> - V	I <sup>794aum3</sup> - IV <sup>79</sup>	V <sub>3</sub> <sup>47</sup> - V <sup>679</sup>	I <sup>9</sup> - IV <sup>79</sup>	ii - iii <sup>7</sup>	I <sup>79</sup> - ii <sup>79</sup>

		Coda	
comp.		17	18
harm. Func.		V - VI <sup>6</sup>	I

#### 2.3.2.2.5. Aspectos da textura

Podemos dizer que a textura do Coral nº 2 é mista, com uso de homofonia e imitações entre as vozes. Vozes femininas e masculinas agudas seguem em movimento homofônico nos c. 1-8 e 9-16. O mesmo acontece com as vozes femininas e masculinas graves que também têm entre elas movimento homofônico, lembrando que elas estão sempre imitando o material melódico e rítmico das vozes agudas.

#### 2.3.2.2.6. Aspectos do timbre

No Coral nº 2 há uma separação definida entre as vozes femininas e masculinas. Elas estão divididas em 4 vozes femininas: soprano I, soprano II, contralto I, contralto II; e quatro vozes masculinas: tenor I, tenor II, baixo I, baixo II. Esta divisão entre os naipes empresta uma riqueza timbrística à obra.

A Seção A (c. 1 a c. 8) é apresentada pelas vozes femininas. A partir do c. 9 (Seção A') há uma transposição para uma oitava abaixo da Seção A e os homens passam a cantar os temas enquanto as mulheres fazem um acompanhamento em *bocca chiusa*. Esta formação em 8 vozes enriquece o timbre na obra.

Nos compassos 17 e 18 um vocalize na interjeição "Ah!" é apresentada pelas vozes femininas e a interjeição "Oh!" pelas vozes masculinas. A falta de texto sugere um caráter instrumental aos compassos finais do Coral.

#### 2.3.2.2.7. Elementos de Expressão

A dinâmica predominante do Coral nº 2 é de *mf*. Somente no c. 17 há um *cresc.* que chega ao *ff* no c. 18. Há uma diferença entre o *mf* utilizado na Seção A (c. 1 a c. 8) e o *mf* da Seção A' (c. 9 a c. 16) por causa da formação vocal. Com a adição das vozes masculinas na Seção A' o *mf* do c. 9 soará mais forte do que aquele do c. 1.

A peça tem como andamento o *Andantino*. A partir do c. 17 o andamento muda para *Meno*, seguido de um *allarg.* para terminar o coral. A partir do 4º tempo do c. 9, as vozes femininas têm acentos nas *bocchas chiusas*. Estes acentos, assim como as ligaduras nas partes “a” e “b” das frases, estabelecem um pulso de 2 num compasso de 6/4. A mesma acentuação dada a partir do c. 9 nas vozes femininas, acontece nas vozes masculinas graves no c. 17. Os elementos de expressão do Coral podem ser observados no gráfico seguinte:

Gráfico nº 39: Coral nº 2 - elementos de expressão

Seção Tempo. Ritmica Vozes fem. agudas Vozes fem. graves Vozes masc. agudas Vozes masc. graves	Seção A							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	<i>Andantino</i>							
	<i>mf</i>							
	<i>mf</i>							
	<i>mf</i>							
Seção Tempo. Ritmica Vozes fem. agudas Vozes fem. graves Vozes masc. agudas Vozes masc. graves	Seção A'							
	9	10	11	12	13	14	15	16
	<i>mf</i>							
	<i>mf</i>							
	<i>mf</i>							
	<i>mf</i>							
Seção Tempo. Ritmica Vozes fem. agudas Vozes fem. graves Vozes masc. agudas Vozes masc. graves	Coda							
	17	18						
	<i>Meno allarg.</i>		<i>ferm.</i>					
	<i>mf cresc.</i>		<i>ff</i>					
	<i>mf cresc.</i>		<i>ff</i>					
	<i>mf cresc.</i>		<i>ff</i>					

### 2.3.2.2.8. Aspectos Formais

O Coral nº 2 é dividido em 3 partes: Seção A (c. 1 a c. 8), Seção A' (c. 9 a c. 16) e a Coda (c. 17 e 18). A segunda Seção foi chamada de A' por ser um imitação derivada da Seção A. Pode-se observar que na Seção A' as vozes masculinas imitam o material melódico apresentado na Seção A pelas vozes femininas e desta vez há um acompanhamento em *bocca chiusa* das vozes femininas. A Coda é a única Seção onde o texto é omitido em todas as vozes e interjeições são utilizadas. A seguir o gráfico que ilustra a forma utilizada no Coral nº2:

Gráfico nº 40: Coral nº 2 - forma

---

seção	Seção A							
comp.	1	2	3	4	5	6	7	8
seção	Seção A'							
comp.	9	10	11	12	13	14	15	16
seção	Coda							
comp.	17	18						

---

### 2.3.3. Coral nº 3

#### 2.3.3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O Texto do Coral nº 3 foi retirado da Vulgata Latina do Liber Proveriorum 4:7a que diz: "*Principium sapientiae, posside sapientiam*,"<sup>31</sup>. Na tradução de Almeida o versículo diz: "O princípio da sabedoria é: Adquire a sabedoria"<sup>32</sup>. O texto é repetido várias vezes pelas vozes: 3 repetições no soprano, 2 no contralto e do tenor, e também 2 repetições no baixo, sendo que a última vez está incompleta, contendo apenas a segunda parte da frase. Depois da primeira exposição do texto com o baixo (c. 1 e 2), estes seguem cantando com a interjeição Oh! até o c. 7.

O gráfico a seguir mostra a organização textual do Coral nº 3:

Gráfico nº 41: Coral nº 3 - texto

	1						2						3						4									
comp																												
tempos	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3
soprano													Principium sapientiae, posside sapientiam															
contralto																												
tenor																												
baixo	Principium sapientiae, posside sapientiam.						Oh!						Oh!															

	5						6						7						8						9											
comp																																				
tempos	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5
soprano	*Principium sapientiae, posside sapientiam.						Principium sapientiae,						*Posside sapientiam.																							
contralto	Principium sapientiae, posside sapientiam.						Principium sapientiae,						*Posside sapientiam.																							
tenor	Principium sapientiae, posside sapientiam.						Principium sapientiae,						*Posside sapientiam.																							
baixo							Oh!		Oh!		Oh!		Oh!		Oh!		*Posside sapientiam.																			

<sup>31</sup> BIBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1969.

<sup>32</sup> A BÍBLIA SAGRADA. tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

## 2.3.3.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.3.3.2.1. Aspectos do ritmo

Assim como o texto é repetido várias vezes, o desenho rítmico (que acompanha o texto) também é repetido. No c. 4 temos as entradas do contralto e tenor onde, na primeira nota, ocorre uma variação rítmica se comparado ao desenho apresentado pelo baixo (c. 1), de uma colcheia para uma semínima. Também neste desenho rítmico pode-se perceber a concordância das sílabas fortes das palavras com os tempos fortes do compasso.

Depois que o baixo apresenta o material melódico (c. 1 e 2), utiliza semínimas, colcheias e mínimas pontuadas (c. 3 a 7) para uma melodia de acompanhamento cantada em “Oh!”. Para preparar o fim da peça há uma variação rítmica, que ocorre em todas as vozes, nas sílabas *-en-* e *-tiam* da palavra *sapientiam*, esta variação é de aumento rítmica. Escrita no compasso 6/4, o Coral nº 3 é composto por apenas 9 compassos, sendo esta a peça mais curta da Bendita Sabedoria.

---

### 2.3.3.2.2. Aspectos da melodia

O primeiro desenho melódico é apresentado pelo baixo (c. 1 e 2). Assim como o texto é dividido em duas partes, a frase melódica segue o mesmo princípio sendo então: a – *Principium sapientiae*, b – *posside sapientiam*. O soprano (c. 3 e 4) imita o tema apresentado pelo baixo. Esta imitação não acontece na mesma tonalidade mas a um intervalo de 11<sup>a</sup>, contudo a relação de intervalos melódicos das duas frases é igual, mudando apenas nos intervalos das sílabas *-pi-* e *-en-* da palavra *sapientiam* que quando apresentada pelo baixo utiliza um intervalo de 7<sup>a</sup>m e quando pelo soprano um intervalo de 8<sup>va</sup>.

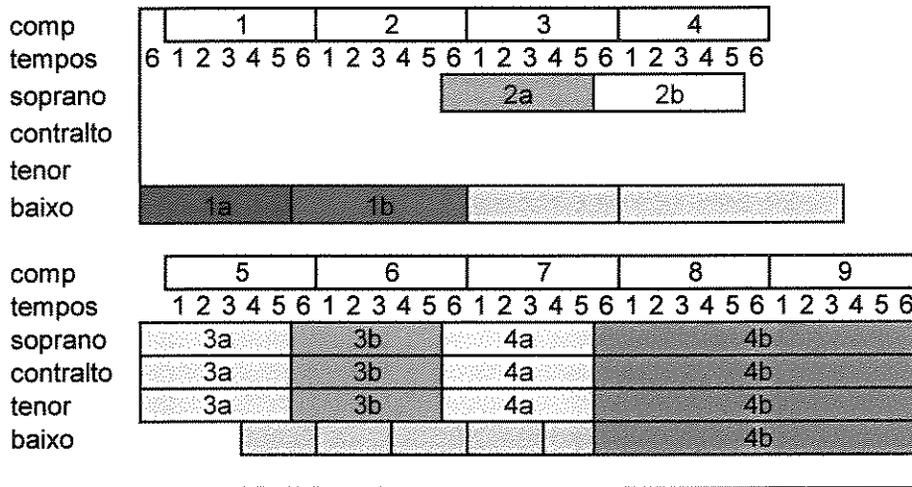
Enquanto o soprano reinterpreta o tema, o baixo segue em “Oh!” com uma melodia de acompanhamento. A partir do c. 4 o soprano segue apresentando variações sobre o tema principal seguido pelo acompanhamento do contralto e do

tenor. Se observado o desenho melódico do soprano, a partir do c. 5, temos um desenho descendente das semifrases (partes a e b) até o fim do Coral.

O Coral nº 3 foi escrito, basicamente, para 4 vozes, tendo apenas um *divisi* no contralto e no baixo no penúltimo compasso, e no tenor no último compasso.

O gráfico seguinte ilustra a organização melódica do Coral nº 3:

Gráfico nº 42: Coral nº 3 - melodia



### 2.3.3.2.3. Aspectos de Tonalidade/Modalidade

A tonalidade central do Coral nº 3 é Dó M.

### 2.3.3.2.4. Aspectos da Harmonia

O gráfico ilustra o desenvolvimento harmônico do Coral nº 3:

Gráfico nº 43: Coral nº 3 - harmonia

---

comp.	1	2	3	4
harm. Func.	I	IV		

comp.	5	6	7	8	9
harm. Func.	I vii	vi V	IV iii	IV iv <sup>7/9</sup>	I

---

### 2.3.3.2.5. Aspectos da textura

Villa-Lobos utilizou a escrita polifônica quando o baixo apresenta o tema principal (c. 1 e 2) que é imitado a seguir pelo soprano (c. 3 e 4). Contudo, a partir do c. 5, soprano, contralto e tenor formam uma estrutura homofônica acompanhados pelas notas longas do baixo.

### 2.3.3.2.6. Aspectos do timbre

Ao contrário dos Corais 1 e 2, onde há uma divisão timbrística entre vozes femininas e masculinas formando dois blocos quase distintos, o Coral nº 3 trata as quatro vozes como um só bloco misturando assim timbres femininos e masculinos.

### 2.3.3.2.7. Elementos de Expressão

A indicação inicial da dinâmica do Coral nº 3 é *mf*. Na entrada do soprano (c. 3) o compositor utiliza o mesmo *mf* mas o acompanhamento do baixo é alterado para *p*. Esta indicação de dinâmica segue a mesma até o fim da peça. O andamento indicado é *Quasi allegretto* com um *allarg.* no penúltimo compasso e

uma *fermata* é indicada no último compasso. O gráfico seguinte ilustra os elementos de expressão do Coral nº 3:

Gráfico nº 44: Coral nº 3 - elementos de expressão

	A								
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9
agógica	<i>Quasi allegretto</i>				<i>allarg.</i>				
din. Sopr.	<i>mf</i>								
din. Contr.									
din. Ten.									
din. Baixo	<i>mf</i>	<i>p</i>							

### 2.3.3.2.8. Aspectos Formais

Utilizando a estrutura da fuga o Coral nº 3 começa com a apresentação do tema principal pelos baixos (c. 1) e é imitado pelo soprano (c. 4) num intervalo de 11ª, o desenvolvimento começa a partir do c. 5 com a inclusão de contralto e tenor e termina com uma *coda* no c. 8 e 9. O Coral nº 3 difere também dos Corais 1 e 2 no aspecto da forma, onde há divisões claras das partes, que neste caso apresenta apenas uma parte. O gráfico ilustra os aspectos da forma apresentados.

Gráfico nº 45: Coral nº 3 - forma

	A								
seção									
comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9

## 2.3.4. Coral nº 4

### 2.3.4.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O texto do Coral nº 4 é: “*Vir sapiens, fortis est*”<sup>33</sup>, retirado do Liber Proverbiorum 24:5a da Vulgata Latina. Almeida apresenta a seguinte tradução: “Mais poder tem o sábio do que o forte”<sup>34</sup>. Este texto só é apresentado uma vez pelas vozes femininas (c. 4 e 5), e uma vez pelas vozes masculinas (c. 6 e 7). No restante da obra Villa-Lobos utiliza a sílaba “la”, dando assim um aspecto articulatório à peça. No último compasso (12) tem-se a repetição de *fortis est* para todas as vozes. O gráfico a seguir ilustra o aspecto do texto do Coral nº 4:

---

<sup>33</sup> BIBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1969.

<sup>34</sup> A BÍBLIA SAGRADA. tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

Gráfico nº 46: Coral nº 4 - texto

	1				2				3			
comp. tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
sopr. I e II	La, la, la!		La, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!						
contr. I e II	La, la, la!		La, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!						
tenor I e II		La, la, la!	La, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,						
baixo I e II		La, la, la!	La, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,						

	4				5				6				7			
comp. tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
sopr. I e II	Vir sapiens, fortis est.								La, la, la!	la, la, la,						
contr. I e II	Vir sapiens, fortis est.								La, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,
tenor I e II	la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!	Vir sapiens, fortis est.							
baixo I e II	la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!	Vir sapiens, fortis est.							

	8				9				10			
comp. tempos	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
sopr. I e II	La, la, la!		La, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,						
contr. I e II	La, la, la!		La, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,						
tenor I e II		La, la, la!	La, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,						
baixo I e II		La, la, la!	La, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,						

	11				12			
comp. tempos	1	2	3	4	1	2	3	4
sopr. I e II	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la!	fortis est!			
contr. I e II	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la!	fortis est!			
tenor I e II	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!	fortis est!			
baixo I e II	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la,	la, la, la!	fortis est!			

## 2.3.4.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

### 2.3.4.2.1. Aspectos do Ritmo

Como visto no item anterior o texto usado no Coral nº 4 é curto, contendo apenas uma frase. A sílaba “la” é muito utilizada e predominantemente com o seguinte desenho rítmico:

Figura nº 7:

---3---



La la la

E quando o texto é utilizado o desenho nas vozes femininas é o seguinte:

Figura nº 8:



Vir sapiens, fortis est.

E o seguinte na vozes masc.:



Vir sapiens, fortis est.

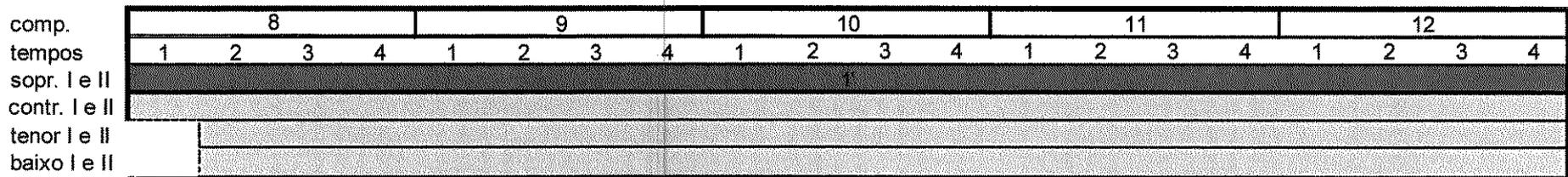
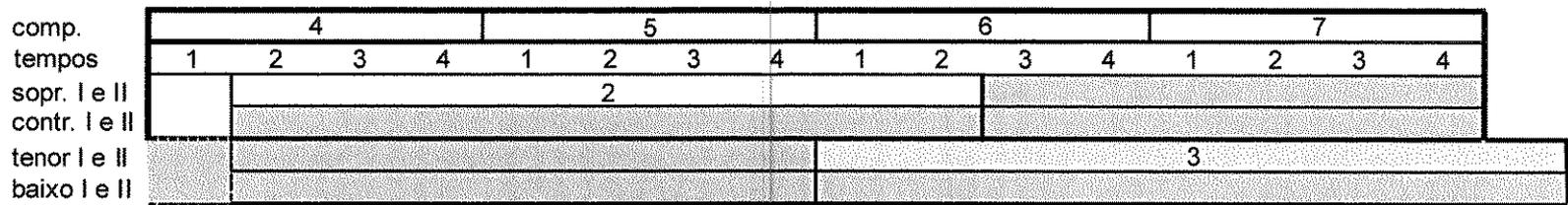
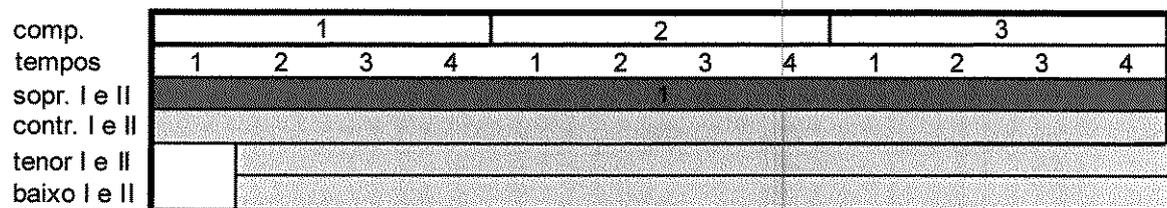
sendo que um desenho rítmico é derivado do outro com diferenças nas notas ligadas e na acentuação natural do compasso quaternário (compasso este utilizado no Coral nº 4). De todos os Corais da Bendita Sabedoria, este é o que utiliza desenhos rítmicos mais marcantes, dando grande importância à articulação.

#### **2.3.4.2.2. Aspectos da Melodia**

Similar aos Corais 1 e 2, o Coral nº 4 também utiliza imitações tanto de seções inteiras como também de imitações de pequenos trechos rítmicos que acontecem logo no início da peça onde vozes masculinas imitam o desenho de tercinas das vozes femininas utilizando as mesma notas e relações intervalares entre as vozes. Se observadas as primeiras notas de cada grupo de tercinas do soprano, a linha melódica compõe um desenho ascendente (c. 1 e 2), e descendente (c. 3). Neste mesmo c. 3 contralto, tenor e baixo têm função de acompanhamento da linha melódica do soprano. Enquanto as vozes masc. continuam com o desenho das tercinas em movimento paralelo e descendente, soprano e contralto apresentam uma nova idéia melódica utilizando o texto e uma melodia em movimento ascendente. No c. 6 vozes masculinas utilizam o texto para a apresentação de outro material melódico que difere daquele apresentado pelas vozes femininas por ser construído em movimento descendente. A partir do c. 8 até o c. 10 há uma imitação fiel aos compassos 1 a 3. O último material melódico do Coral nº 4 é apresentado nos compassos 11 e 12. É importante destacar que o uso do paralelismo entre as vozes é constante.

Basicamente são 3 materiais melódicos: o de nº 1 tem sua melodia na linha do 1º soprano (c. 1-3), lembrando que há uma imitação entre as vozes femininas e masculinas; o material melódico nº 2 também na linha do soprano (c. 4-6); e o de nº 3 na linha do tenor (c. 6-8). O material nº 1' (c. 8-12) é imitação do primeiro material melódico. O gráfico seguinte ilustra as melodias citadas:

Gráfico nº 47: Coral nº 4 - melodia



### 2.3.4.2.3. Aspectos de Tonalidade/Modalidade

O Coral nº 4 é tonal. Sua tonalidade central é Ré M.

### 2.3.4.2.4. Aspectos da Harmonia

Assim como há uma imitação do motivo melódico, há uma imitação da harmonia entre vozes femininas e masculinas (c. 1-2 e 8-9). Villa-Lobos utiliza acordes com sétimas, nonas e quartas como pode ser observado no gráfico seguinte:

Gráfico nº 48: Coral nº 4 - harmonia

comp	1	2	3	4	5	6	7
harm. Func.	V vi <sup>7</sup>	VII <sup>5dim</sup> <sub>7m</sub> - I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup> vi III <sub>4</sub>	vi <sup>7m</sup> V <sup>7</sup> IV <sup>7</sup>	iii ii <sup>7m</sup> I <sup>7</sup> vii <sup>5dim7m</sup>	vi IV <sup>7</sup> vi	vi <sup>9</sup> li <sup>75</sup> vi <sup>4</sup> vi
comp	8	9	10	11	12		
harm. Func.	iii <sup>7</sup> V vi <sup>7</sup>	VII <sup>5dim</sup> <sub>7m</sub> - I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup> vi III <sub>4</sub>	vi <sup>7</sup> VII V <sup>46</sup> V <sup>7</sup>	I V <sup>47</sup> <sub>3</sub> I		

### 2.3.4.2.5. Aspectos da Textura

No Coral nº 4 podemos encontrar tratamento polifônico nas imitações (c. 1 e 2) e na independência entre as vozes femininas e as masculinas (c. 4-5 e 6-7). Contudo a homofonia também está presente entre as vozes femininas e entre as vozes masculinas nos c. 3, 10, 11 e 12.

### 2.3.4.2.6. Aspectos do Timbre

Assim como nos Corais 1 e 2, Villa-Lobos trabalha timbres agudos (vozes fem.) e timbres graves (vozes masc.) em dois blocos distintos. Nos

compassos 1 e 2, por exemplo, vozes fem. e masc. são divididas em 4: soprano I, soprano II, contralto I, contralto II, tenor I, tenor II, baixo I e baixo II num total de 8 vozes. Já no c. 3, não há subdivisão entre as vozes sendo então 4 vozes no total. Este tratamento no decorrer da obra, gera diferentes cores timbrísticas.

### 2.3.4.2.7. Elementos de Expressão

O Coral nº4 é iniciado com uma indicação de *f* para todas as vozes. A partir do c. 4 o *mf* indicado para vozes masculinas acontece para não haver dúvida de que o novo tema apresentado pelas vozes femininas precisa ser ressaltado na interpretação. Estas dinâmicas se invertem no c. 6 quando vozes masc. têm o tema em *f* e vozes fem. com acompanhamento em *mf*. Para voltar ao material melódico inicial há um *crescendo* no c. 7 até o *f* no c. 8. Este *f* permanece até o fim da peça. Nas tercinas são usados *staccatos*, acentos (>) e ligaduras.

O andamento indicado no início da peça é *Allegro*. No c. 7 há um *rall.*, que acompanha o *crescendo* citado anteriormente, voltando a *tempo* no c. 8. No c. 11 há indicação de um *allarg.* para os dois últimos tempos dos compassos seguido de uma *fermata* na última nota da peça. O gráfico seguinte ilustra os aspectos de expressão citados acima:

Gráfico nº 49: Coral nº 4 - elementos de expressão

	1	2	3	4	5	6	7
Imp. rítmica	<b>Allegro</b>						
v. sopr. I e II	<i>f</i>					<i>mf</i>	<
v. contr. I e II	<i>f</i>					<i>mf</i>	<
v. tenor I e II	<i>f</i>			<i>mf</i>		<i>f</i>	<i>mf</i> <
v. baixo I e II	<i>f</i>			<i>mf</i>		<i>f</i>	<i>mf</i> <

	8	9	10	11	12
Imp. rítmica	<b>a Tempo</b>			<i>allarg.</i>	<i>ferm.</i>
v. sopr. I e II	<i>f</i>				
v. contr. I e II	<i>f</i>				
v. tenor I e II	<i>f</i>				
v. baixo I e II	<i>f</i>				

### 2.3.4.2.8. Aspectos Formais

O Coral é dividido em 2 seções: A (c. 1 a 7) e A' (c. 8 a 12). Estas seções são subdivididas da seguinte forma:

- Seção A : 1ª parte (c. 1 a 3)
- Seção A: 2ª parte (c. 4 e 5)
- Seção A: 3ª parte (c. 6 e 7)
- Seção A': 1ª parte – igual a 1ª parte da Seção A - (c. 8 a 10)
- Seção A': 2ª parte ou *coda* (c. 11 e 12)

Estas subdivisões são caracterizadas pela mudança da sílaba “la” para a letra em latim (c. 4), pela mudança de naipes apresentando o tema (c. 6), pela volta ao primeiro material apresentado (c. 8) e pela *coda*, preparação do fim da peça (c. 11). O gráfico ilustra a forma utilizada na composição do Coral nº 4:

Gráfico nº 50: Coral nº 4 - forma

seção	A						
parte/seção	1ª parte			2ª parte		3ª parte	
comp.	1	2	3	4	5	6	7

seção	A'				
parte/seção	1ª parte=1ª parte A			Coda	
comp.	8	9	10	11	12

### 2.3.5. Coral nº 5

#### 2.3.5.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O Coral nº 5 é o que utiliza o texto mais longo de toda a obra. Tirado da Vulgata Latina do Liber Proverbiorum 3:13 -14 é assim expresso: "*Beatus homo qui invenit sapientiam, et qui affluit prudentia; Melior est acquisitio ejus negotiatione argenti, et auri primi et purissimi fructus ejus.*"<sup>35</sup> A tradução segundo Almeida diz assim: "Feliz é o homem que acha sabedoria, e o homem que adquire conhecimento; porque melhor é o lucro que ela dá do que a da prata, e melhor a sua renda do que o ouro mais fino", Provérbios 3:13-14<sup>36</sup>.

Seguindo a linha do contralto do início da peça até o c. 13, o texto diz: "*Beatus homo invenit sapientiam et qui affluit prudentia; melior, est acquisitio eins negotiatione argenti et auri primissimi. auri primissimi*", vozes masculinas seguem: "*auri primissimi*" do c. 13 a 16. A partir do c. 17 o texto para as vozes masculinas segue assim: "*Beatus homo qui invenit sapientiam, Beatus homo qui invenit sapientiam, sapientiam.*", e o texto para as vozes femininas: "*Beatus homo qui invenit sapientiam, Beatus homo qui invenit sapientiam.*" Comparando o texto utilizado ao original conclui-se que há uma omissão da palavra *qui* na primeira apresentação do texto, fato este que não se repete a partir do c. 17. No c. 7 a palavra *eins* deveria ter sido escrita *ejus* e a palavra *primi*, do original da Vulgata Latina, foi substituída por *primissimi*. Villa-Lobos omite as últimas palavras do versículo 14: *et purissimi fructus ejus*. Também são usadas repetições das palavras *auri primissimi* e *Beatus homo qui invenit sapientiam*. O texto do c. 1 a 16 é repetido nos compassos 29 a 45. *Bocca chiusa*, "Ah!" e "Oh!" também são utilizados no Coral nº 5. No gráfico seguinte pode-se observar a organização do texto do Coral nº 5:

<sup>35</sup> BIBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1969.

<sup>36</sup> A BÍBLIA SAGRADA. tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993

Gráfico nº 51: Coral nº 5 - texto

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
comp tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
soprano	B.C.				Beatus homo invenit,			est acquisitio eius negotiati one argenti				et auri primissimi. auri primissimi.				Ah! Ah! Ah!
contralto	Beatus homo qui invenit sapientiam et qui affluit prudentia; melior,						est acquisitio eius negotiati one argenti			et auri primissimi. auri primissimi.				Ah! Ah! Ah!		
tenor	Beatus homo qui invenit sapientiam et qui affluit prudentia; melior,						Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!			Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!				et auri primissimi.		
baixo	Oh! Oh!		Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!						Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!				et auri primissimi.			

	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
comp tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
soprano	*Beatus	homo	qui	invenit sapientiam,			*Beatus	homo	qui	invenit sapientiam,		
contralto	*Beatus	homo	qui	invenit sapientiam,			*Beatus	homo	qui	invenit sapientiam,		
tenor	*Beatus homo qui invenit sapientiam,						*Beatus homo qui invenit sapientiam,					
baixo	*Beatus homo qui invenit sapientiam,						*Beatus homo qui invenit sapientiam,					

	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	
comp tempo	4 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
soprano	B.C.				Beatus homo invenit,			est acquisitio eius negotiati one argenti				et auri primissimi. auri primissimi.				Ah! Ah! Ah! Ah!	Ah!	
contralto	Beatus homo qui invenit sapientiam et qui affluit prudentia; melior,						est acquisitio eius negotiati one argenti			et auri primissimi. auri primissimi.				Ah! Ah! Ah! Ah!				Ah!
tenor	Beatus homo qui invenit sapientiam et qui affluit prudentia; melior,						Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!			Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!				et auri primissimi.				Ah!
baixo	Oh! Oh!		Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!						Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!				et auri primissimi.				Ah!	



Como observado no texto, a partir do c. 29 há uma imitação idêntica da primeira parte da peça. Ritmicamente haverá mudança apenas no c. 44 e o acréscimo de uma semibreve com uma *fermata* para finalizar o Coral. Mínimas e semibreves compõe os acompanhamentos em “Ah!”, “Oh!” e *bocca chiusa*.

#### **2.3.5.2.2. Aspectos da Melodia**

Villa-Lobos utiliza basicamente 3 materiais melódicos no Coral nº 5: o primeiro é dividido em duas partes: 1a apresentado pelo contralto (c. 1-4), 1b apresentado pelo tenor (c. 4-6) e na anacruze do c. 5 há uma melodia no soprano derivada da 1ª, chamada de 1a' (c. 5-6); o segundo material é dividido em três partes, a primeira (c. 7-9) e a segunda parte (c. 10-13) são apresentados pelo soprano e a parte 2c é apresentada pelo tenor. O material melódico nº 3 (c. 17-22) é apresentado pelo tenor I e acompanhado, também em desenho homofônico, pelas outras vozes masculinas. Vozes femininas têm pequenos motivos que funcionam como ecos das vozes masculinas. O material nº 3 é repetido a partir do c. 23 e sofre modificação do c. 26-28 tanto nas vozes masculinas quanto nas femininas, por isso chamado de 3' (c. 23-28).

É interessante observar que os temas andam sempre com pelo menos uma voz fazendo acompanhamento em desenho homofônico. No tema 1a por exemplo, o contralto tem acompanhamento do tenor e notas funcionando como pedais nas B.C. dos sopranos e nos Oh! dos baixos. Já o tema 2a tem o soprano na melodia e o contralto fazendo acompanhamento homofônico enquanto que as vozes masculinas têm pedais usando a interjeição Oh!. No tema 2c os papéis se invertem: tenor está com o tema, baixo I com acompanhamento homofônico, baixo II com pedais em Oh! e soprano e contraltos com pedais em Ah!.

Do compasso 29-45 temos a repetição de toda a primeira parte do Coral nº 5 (c. 1-16). A única variação ocorre no c. 44 e 45, dois últimos compassos do Coral. Sendo assim, os temas 1 a, 1 a, 2 a, 2 b e 2 c são repetidos nesses

compassos. No gráfico seguinte pode-se observar os materiais melódicos citados anteriormente:



Gráfico nº 52: Coral nº 5 - melodia

comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
soprano					*1a			2a				2b				
contralto	*1a															
tenor					*1b											2c
baixo																

comp	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
soprano												
contralto												
tenor												
baixo	*3						*3'					

comp	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
tempo	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
soprano					*1a			2a				2b					
contralto	*1a																
tenor					*1b												2c'
baixo																	

### 2.3.5.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade

O Coral nº 5 é tonal. Sua tonalidade central é Lá m.

### 2.3.5.2.4. Aspectos da harmonia

Villa-Lobos utiliza no Coral nº 5 acordes com sétimas, nonas, sextas e quartas. No gráfico seguinte pode-se observar as principais movimentações harmônicas do coral:

Gráfico nº 53: Coral nº 5 - harmonia

comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	
harm. Func.	i			III iv iv <sup>6</sup>	VII <sup>7/9</sup>	i	VI'	V iv'	
comp.	9	10	11	12	13	14	15	16	
harm. Func.	i' vii <sub>3</sub>	III <sub>7</sub> IV <sub>5</sub>	V <sup>o</sup> <sub>9m</sub> /III	III <sub>5</sub>	VII <sub>7</sub> V <sup>4/9</sup>	i	iv	i	
comp.	17	18	19	20	21	22	23	24	
harm. Func.	vii <sub>7m</sub>	VI <sup>#</sup> <sub>7m</sub>	v <sub>7m</sub>	V/V	v	i	vii <sub>7m</sub>	VI <sup>#</sup> <sub>7m</sub>	
comp.	25	26	27	28					
harm. Func.	v <sub>7m</sub>	V/V	V II <sup>o</sup>	V					
comp.	29	30	31	32	33	34	35	36	
harm. Func.	i			III iv iv <sup>6</sup>	VII <sup>7/9</sup>	i	VI'	V iv'	
comp.	37	38	39	40	41	42	43	44	45
harm. Func.	i' vii <sub>3</sub>	III <sub>7</sub> IV <sub>5</sub>	V <sup>o</sup> <sub>9m</sub> /III	III <sub>5</sub>	VII <sub>7</sub> V <sup>4/9</sup>	i	iv	i I	I <sup>2o</sup>

#### **2.3.5.2.5. Aspectos da textura**

A textura do Coral nº 5 é predominantemente homofônica. Os temas vêm sempre acompanhados por pelo menos uma voz utilizando movimento homofônico, como citado no item 2.3.5.2.2.. Há também o uso de pedais, notas longas, utilizando a *bocca chiusa* nos sopranos, e a interjeição Oh! nas vozes masculinas e Ah! nas vozes femininas.

O trecho intermediário do coral (c. 17-28) tem uma textura um pouco distinta da anterior: as vozes masculinas têm desenho homofônico entre elas mas as vozes femininas têm melodias quase como ecos, utilizando entradas depois das vozes masculinas e com ritmos mais curtos, que terminam antes das melodias das vozes masculinas.

#### **2.3.5.2.6. Aspectos do timbre**

O Coral nº 5 difere do anterior no aspecto timbrístico que utilizava vozes femininas e masculinas como dois blocos. Villa-Lobos usa melodias nas vozes intermediárias (contralto e tenor) e pedais nas vozes extremas (soprano e baixo) – c. 1-4; melodias nas vozes agudas (soprano e tenor) – c. 4-6; melodias nas vozes femininas e pedais nas vozes masculinas – c. 7-13; melodias no tenor e baixo I e pedais nas vozes femininas e baixo II.

Entre os compassos 17-28 Villa-Lobos utilizou novamente as vozes femininas e masculinas funcionando como dois blocos. A região aguda de tenores e sopranos faz com que este trecho se diferencie do inicial. Vale citar que o baixo II tem extensão bastante grave, chegando a um mi<sup>1</sup> (c. 22,28). A partir do c. 29 até o fim do coral tem-se a imitação do trecho inicial (c. 1-16), portanto com o mesmo tratamento timbrístico.

### 2.3.5.2.7. Elementos de expressão

O Coral nº 5 inicia-se em *Andante* até o c. 16. Do c. 17-28 temos um *Più Mosso* e volta ao *Tempo 1º* no c. 29 que vem precedido por um *rall.* no c. 28. Outro *rall.* acontece no penúltimo compasso do coral.

Villa-Lobos utiliza acentos, *sfz*, ligaduras e *fermatas* no Coral nº 5. A dinâmica também é bastante variada. Todas as vozes têm um *mf* do início da peça. Contraltos e tenores têm um *sfz* no c. 2 seguido de um *p* para reforçar a sílaba forte –ve- da palavra *invenit*. No c. 9 há um *decrescendo* até o *pp* que segue até o c. 13, com mudança, no compasso seguinte, para *mf* nas vozes femininas e *f* nas masculinas. Na *fermata* do c. 16 há indicação de *p*. Na mudança de andamento para *Più Mosso* tem-se um *f* para todas as vozes que segue até o c. 28. A partir do c. 29 tem-se o mesmo tratamento de dinâmica utilizado do início do coral. No c. 44 há um *rall.* que leva ao *f* do último compasso seguido de um *decrescendo* até o *pp*. No gráfico seguinte pode-se observar os elementos de expressão do Coral nº 5:

---

Gráfico nº 54: Coral nº 5 - elementos de expressão

comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16					
tipo comp.	quaternário																				
agógica	<b>Andante</b>																				
din. sopr.	<i>mf</i>								>	<i>pp</i>				<i>mf</i>		<i>p ferm.</i>					
din. contr.	<i>mf</i>		<i>sfz p</i>										>	<i>pp</i>				<i>mf</i>		<i>p ferm.</i>	
din. tenor	<i>mf</i>		<i>sfz p</i>										>	<i>pp</i>				<i>f</i>		<i>p ferm.</i>	
din. baixo									>	<i>pp</i>				<i>f</i>				<i>p ferm.</i>			

comp	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
tipo comp.												
agógica	<b>Più Mosso</b>											
din. sopr.	<i>f</i>											
din. contr.	<i>f</i>											
din. tenor	<i>f</i>											
din. baixo	<i>f</i>											
											<i>rall.</i>	

comp	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45					
tipo comp.																						
agógica	<b>a Tempo I<sup>o</sup></b>																					
din. sopr.									>	<i>pp</i>				<i>mf</i>		<i>rall.</i>			<i>f &gt; pf</i>			
din. contr.	<i>mf</i>		<i>sfz p</i>										>	<i>pp</i>				<i>mf</i>		<i>f &gt; pf</i>		
din. tenor	<i>mf</i>		<i>sfz p</i>										>	<i>pp</i>				<i>f</i>		<i>f &gt; pf</i>		
din. baixo									>	<i>pp</i>				<i>f</i>					<i>f &gt; pf</i>			

### 2.3.5.2.8. Aspectos da forma

O Coral nº 5 é dividido em 3 blocos: A (c. 1-16), B (c. 17-28) e A' (c. 29-45). Alguns aspectos afirmam esta divisão como, por exemplo: repetição de texto (c. 17 e 29), mudança de andamento (c. 16 e 28), *fermata* (c. 16), *rall* (c. 28) e volta ao tema inicial (c. 29). A forma do Coral nº 5 pode ser observada no gráfico a seguir:

Gráfico nº 55: Coral nº 5 - forma

---

seção	A																
comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
seção	B																
comp.	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28					
seção	A'																
comp.	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45

---

## 2.3.6. Coral nº 6

### 2.3.6.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

O texto utilizado no Coral nº 6 foi retirado do livro dos Salmos. Na Vulgata Latina, o Liber Psalmorum 90:20 diz: "*Dexteram tuam sic notam fac, et eruditos corde in sapientia.*"<sup>37</sup> O versículo correspondente ao Salmo 92:20: "Ensina-nos a contar nossos dias, para que alcancemos coração sábio."<sup>38</sup>

Se comparado o texto original com o texto utilizado no Coral observamos algumas diferenças: o acréscimo da letra "e" na palavra *Dexeteram*; o acréscimo da interjeição Oh! e Ah!; e o acréscimo da palavra *Toum!* (soprano II, contralto e tenor no c. 5). O gráfico seguinte apresenta a organização do texto do Coral nº 6:

---

<sup>37</sup> BIBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1969.

<sup>38</sup> A BÍBLIA SAGRADA. tradutor J.F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

Gráfico nº 56: Coral nº 6 - texto

	1				2				3				4							
comp.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
tempos																				
sopr. I									sic notam fac:											
sopr. II									sic notam fac:											
contr. I									tuam				sic notam fac:							
contr. II									tuam				sic notam fac:							
tenor I									Dexeteram				tuam				sic notam fac:			
tenor II									Dexeteram				tuam				sic notam fac:			
baixo I									Dexeteram				tuam				sic notam fac:			
baixo II									Dexeteram				tuam				sic notam fac:			

	5				6				7				8				9				10			
comp.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
tempos																								
sopr. I	et eruditos corde in sapientia.								Ah!															
sopr. II	Toum!								et eruditos corde in sapientia.															
contr. I	Toum!								et eruditos corde in sapientia.															
contr. II	Toum!								et eruditos corde in sapientia.															
tenor I	Toum!								et eruditos corde in sapientia.															
tenor II	Toum!								et eruditos corde in sapientia.															
baixo I	et eruditos corde in sapientia.								et eruditos corde in sapientia.															
baixo II	et eruditos corde in sapientia.								Oh!															

	11				12				13				14				15			
comp.	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
tempos																				
sopr. I									sic notam				fac.							
sopr. II									sic notam				fac.							
contr. I									tuam sic				notam fac.							
contr. II									tuam sic				notam fac.							
tenor I									Dexeteram tuam				sic notam fac.							
tenor II									Dexeteram tuam				sic notam fac.							
baixo I									Dexeteram tuam				sic notam fac.							
baixo II									Dexeteram tuam				sic notam fac.							
baixo III	Oh!								notam				fac.							

## **2.3.6.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA**

### **2.3.6.2.1. Aspectos do ritmo**

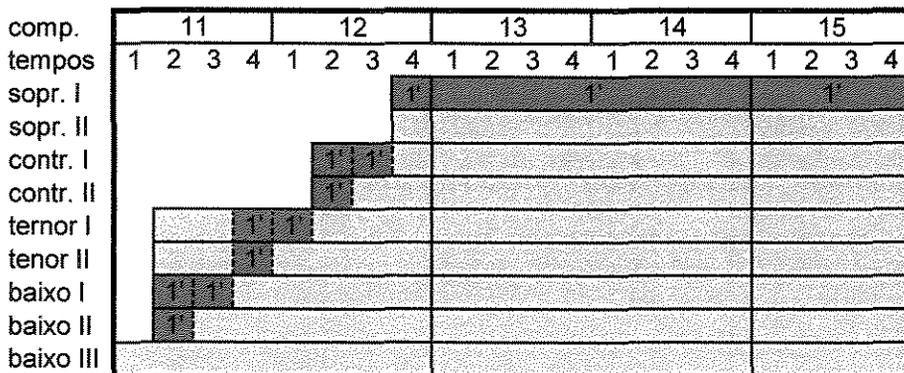
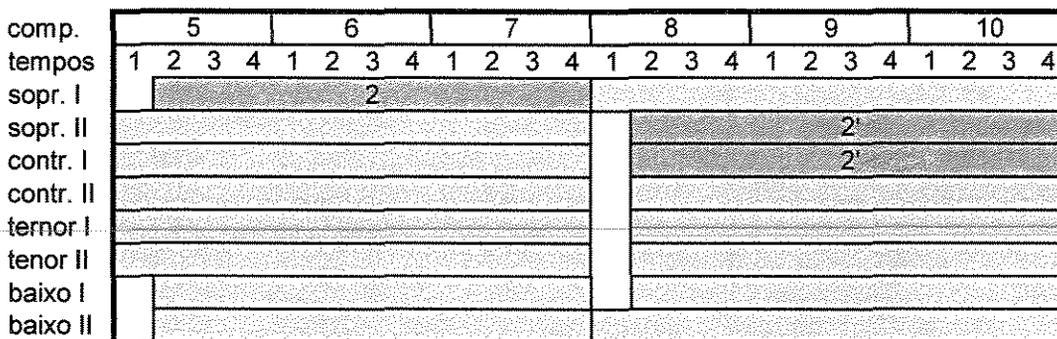
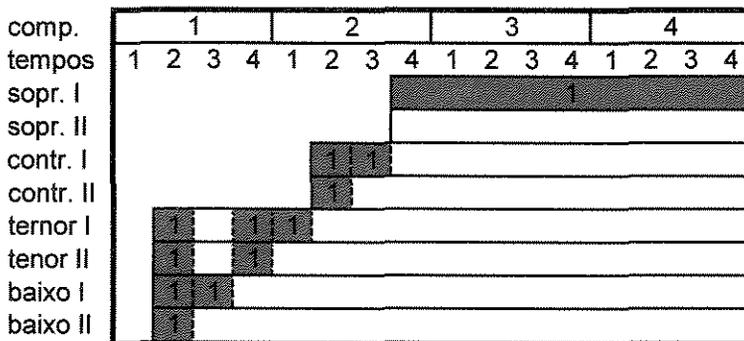
O uso do ritmo é feito basicamente por semínimas, mínimas, colcheias e semibreves. No c. 3 (soprano) e c. 13 (soprano II, contralto II, tenor II e baixo II) há um desenho rítmico que inicia-se por uma semínima, duas colcheias, três colcheias em tercina e quatro semicolcheias, utilizando portanto uma figura mais longa até chegar à mais curta. Villa-Lobos também fez uso de muitos pedais, notas longas, que funcionam como acompanhamentos para as melodias (c. 5-7, 8-10).

### **2.3.6.2.2. Aspectos da melodia**

O Coral nº 6 é composto por dois materiais melódicos. O primeiro é construído a partir da oitava em lá b 1 e lá b 2 entre baixos e tenores, ré 2 do baixo I, sol 2 do tenor, dó 3 do tenor I, fá 3 do contralto, si b 3 do contralto I, mi b 4 do soprano, terminando no c. 3 e 4 com a linha do soprano. Esta frase melódica tem grande riqueza timbrística por usar vozes masculinas, femininas, agudos e graves na mesma melodia, e pelo uso de uma extensão de quase três oitavas. Esta mesma melodia é repetida nos c. 11-15, com algumas diferenças: uso de pedal em mi b 1 no baixo I; transposição para 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> ascendentes; no c. 13 a melodia é apresentada por oitavas entre soprano II, contralto II, tenor II e baixo II. Outra característica interessante, se comparadas as duas melodias, é o uso dos acentos para identificar a nota da melodia e acentos distintos para as duas melodias. O 2º material melódico é apresentado pelo soprano I, com acompanhamento em desenho homofônico do baixo, enquanto que as vozes intermediárias têm notas longas, pedais. A partir do c. 8 há uma repetição do material nº 2 com inversão nos papéis das vozes: as vozes extremas (soprano I e Baixo II) têm notas longas e o soprano II e o contralto I estão com a melodia em

uníssonos a uma oitava a baixo do original com mudança apenas na última nota que é ascendente enquanto que a primeira era descendente; esta melodia é acompanhada pelo contralto II, tenor I e II e Baixo I, em desenho homofônico. No gráfico a seguir pode-se observar os materiais melódicos citados:

Gráfico nº 57: Coral nº 6 - melodia



### 2.3.6.2.3. Aspectos de tonalidade/modalidade

O Coral nº 6 é tonal. Sua tonalidade central é Mi b M.

### 2.3.6.2.4. Aspectos da harmonia

Para formar o primeiro acorde (VII) Villa-Lobos utilizou intervalos de 4ª para a formação deste que culmina num acorde de dominante. A mesma técnica é usada no c. 11-12. Os principais movimentos harmônicos podem ser observados no gráfico seguinte:

Gráfico nº 58: Coral nº 6 - harmonia

comp.	1	2	3	4								
harm. Func.	VII <sup>267</sup> <sub>5</sub>		V <sup>46</sup> <sub>7</sub>		V/vi							
comp.	5	6	7	8	9	10						
harm. Func.	vii <sup>46</sup>		iv <sup>46</sup> vi		V <sup>79</sup> <sub>46</sub>							
comp.	11	12	13	14	15							
harm. Func.	I <sup>46</sup>		V' I		V		I					

### 2.3.6.2.5. Aspectos de textura

O Coral nº 6 tem textura homofônica e é iniciado (c. 1-4) com uma melodia formada por notas de todas as vozes começando a partir do baixo e tenor até o soprano I. Do c. 5-7 as vozes extremas (soprano I e baixo) apresentam melodia em desenho homofônico e as vozes intermediárias (contralto I e II, tenor I e II) com notas longas com papel de acompanhamento. Do c. 8-10 tem-se a mesma melodia apresentada no c. 5-7 mas desta vez com soprano II e contralto II na melodia, contralto II, tenor I e II, e baixo I com acompanhamento homofônico desta melodia e vozes extremas (soprano I e baixo II) em notas longas. A partir do c. 11

até o fim da peça há uma imitação da mesma melodia criada a partir do grave para o agudo como no início da peça com variações na relação intervalar.

#### **2.3.6.2.6. Aspectos do timbre**

Para o último coral da Bendita Sabedoria Villa-Lobos apresenta seu tema utilizando notas de todas as vozes, gerando uma riqueza no timbre. A melodia é criada como se houvesse um grande crescendo de timbres. Nas melodias seguintes (c. 5-7 e 8-10) temos pedais de notas longas nas vozes intermediárias (c. 5-7) e pedais nas vozes extremas (c. 8-10), artifício utilizado também no Coral nº 5. Para finalizar o coral e a obra, a mesma melodia utilizando timbres de todas as vozes as vozes é usada.

#### **2.3.6.2.7. Elementos de expressão**

Para indicar as notas que fazem parte da melodia do primeiro tema Villa-Lobos utiliza acentos (c. 1-2) e *rfz* (c. 11-12). Outros *rfz* são utilizados: no soprano (c. 3), nas notas longas do soprano I, contralto I e II e tenor I e II (c. 5) e nas notas longas das vozes extremas (soprano I e baixo II – c. 8). Um sinal de respiração para destacar a penúltima da última nota é indicada.

Um *mf* é indicado nas entradas das vozes (c. 1-2) e chega ao *f* (c. 4). É interessante observar que há um crescendo não indicado neste início do coral mas ele acontece pela adição de mais vozes e melodia ascendente. Para as notas longas há um *p* logo depois do *sfz* (c. 5) e para a melodia um *f* (c. 5 e 8). A última indicação de dinâmica está no c. 12 onde há um *mf* para sopranos.

A indicação de andamento é *Largo (imponente)*. Esta indicação não muda até o fim do coral e não há mais nenhuma indicação de mudança de andamento apenas uma *fermata* na última nota (c. 15). No quadro a seguir pode-se observar os elementos de expressão utilizados no Coral nº 6:

Gráfico nº 59: Coral nº 6 - elementos de expressão

	1	2	3	4
comp. agógica	<b>Largo (Imponente)</b>			
sopr. I		<i>mf rfz</i>		<i>f</i>
sopr. II		<i>mf</i>		<i>f</i>
contr. I		<i>mf</i>		<i>f</i>
contr. II		<i>mf</i>		<i>f</i>
tenor I	<i>mf</i>			<i>f</i>
tenor II	<i>mf</i>			<i>f</i>
baixo I	<i>mf</i>			<i>f</i>
baixo II	<i>mf</i>			<i>f</i>

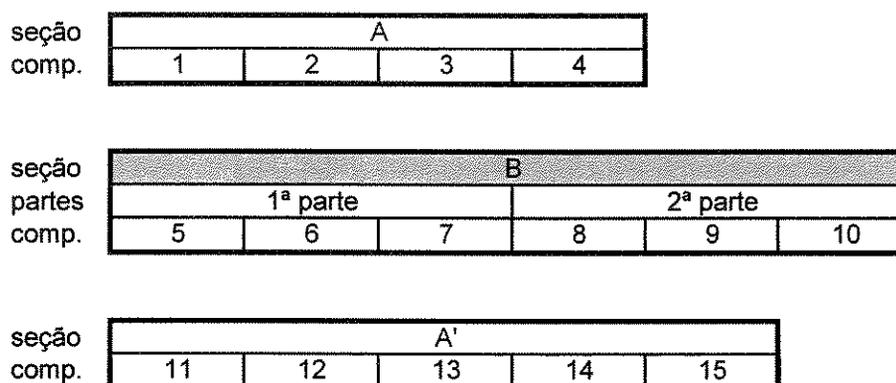
	5	6	7	8	9	10
comp. agógica						
sopr. I	<i>f</i>			<i>rfz</i>		
sopr. II	<i>rfz p</i>			<i>f</i>		
contr. I	<i>rfz p</i>			<i>f</i>		
contr. II	<i>rfz p</i>			<i>f</i>		
tenor I	<i>rfz p</i>			<i>f</i>		
tenor II	<i>rfz p</i>			<i>f</i>		
baixo I	<i>f</i>			<i>f</i>		
baixo II	<i>f</i>			<i>rfz</i>		

	11	12	13	14	15
comp. agógica					<b>ferm.</b>
sopr. I		<i>mf</i>			
sopr. II		<i>mf</i>			
contr. I		<i>rfz rfz</i>			
contr. II		<i>rfz</i>			
tenor I		<i>rfz rfz</i>			
tenor II		<i>rfz</i>			
baixo I	<i>rfz rfz</i>				
baixo II	<i>rfz</i>				
baixo III					

### 2.3.6.2.8. Aspectos Formais

O Coral nº 6 está dividido em 3 partes. A primeira parte chamada de A vai do início até o c. 4. A segunda parte chamada de B pode ser dividida em duas: do c. 5-7 e do c. 8-10. A terceira parte é uma imitação da primeira, portanto chamada de A' (c. 11-15). O gráfico ilustra a forma do último coral da Bendita Sabedoria:

Gráfico nº 60: Coral nº 6 - forma



## 2.4. O ESTUDO PARALELO À ANÁLISE

Todo estudo feito anteriormente servirá de base para a interpretação das peças. Na análise do texto pôde-se entender seu significado, estrutura, origem; no aspecto da estrutura musical foram destacadas as características mais marcantes de cada movimento. Com este estudo o regente pode começar a formar sua própria interpretação e alguns pontos devem ser observados:

- a) As vozes: Paralelamente à análise, o regente deve estudar cada voz separadamente, observando as frases melódicas, seu ritmo, intervalos, extensão e respiração. Futuramente deve cantar uma voz e tocar outra no piano para observar intervalos entre as vozes que podem gerar dificuldade de execução dos coralistas. Para facilitar o planejamento dos ensaios o regente pode destacar estes pontos de dificuldade.
- b) A linha de regência: A marcação na partitura usando cores variadas para indicar a linha de regência, isto é, principais temas e em que voz ou vozes ocorrem; entradas, cortes, mudanças de compasso, mudanças de andamento e dinâmica também podem ajudar o regente na concepção da obra, na memorização e principalmente nos ensaios porque as dificuldades serão pré-estudadas. É importante citar que o uso exagerado de marcações pode confundir o regente, por isso seria interessante possuir uma cópia da partitura específica para estudo e outra para uso em concertos. Cada regente pode estabelecer sua própria marcação, o importante é estabelecer uma e não mudá-la no decorrer do estudo pois também pode gerar confusão. A seguir um exemplo do uso de cores no estudo da partitura:

Figura nº 12: (Kyrie da Missa São Sebastião)

Figura nº 12: (Kyrie da Missa São Sebastião)

4

- te e - lei son, Chris-te  
 - i - son, Chris-te e-lei - son,  
 Chris-te e-lei - son,  
 - lei - son, Chris - te e -  
 e - lei - son, Chris - te e - le - i - son, Chris - te e -  
 e - lei - son,  
 lei - son, e - lei - son.  
 lei son, e - lei - son. Ky - ri - e e -  
 Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei -  
 le - i - son, e - lei -  
 Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

*pp* ③  
*sfz*  
*sfz*  
*rall. sfz* Meno  
*rall. sfz*  
*rall. sfz*  
 ④ Tempo I

A-525

175

- c) O gestual: O passo seguinte é resolver problemas de gestual. Heffernan<sup>39</sup> sugere que o regente pratique o gestual com um grupo imaginário tentando ouvir internamente todos os detalhes da música. Trechos com dificuldade devem ser estudados separadamente. É importante que o regente transmita o andamento e a dinâmica já na preparação da entrada. O regente deve analisar cada movimento e transmitir no gesto o que a partitura quer dizer, por exemplo: se compararmos o *Kyrie* da Missa São Sebastião com o Coral nº 6 da Bendita Sabedoria chegamos a conclusão de que o *Kyrie* requer uma regência muito mais voltada à palavra, utilizando acentuação do texto, quer dizer, uma regência mais voltada àquela da música coral da Idade Média; já o Coral nº 6 pede uma regência enérgica por causa dos acentos e bastante clara por causa das várias entradas que ocorrem. Assim cada movimento ou seção têm sua característica contrastante e o regente deve explorá-la.
- d) Os ensaios: Depois do estudo da obra e do gestual o regente deve preparar-se para os ensaios, estabelecer metas de acordo com o calendário de apresentações. Como a maioria dos corais brasileiros dispõe de poucas horas de ensaio por semana é importante que o regente esteja preparado, que organize seus ensaios. Regentes mal preparados perdem muito tempo nos ensaios quando tentam decifrar e chegar a conclusões de interpretação e de resolução dos problemas na frente do seu coro. Como consequência perde-se um tempo que é precioso. Para ensaios bem sucedidos o regente deve pré-estabelecer aspectos da interpretação. Heffernan<sup>40</sup> diz que o regente deve ouvir internamente o som ideal para aquela peça e lutar para conseguir esta qualidade sonora desejada. Um dos primeiros passos no preparo dos ensaios são os exercícios vocais que devem utilizar elementos composicionais iguais aos das peças ou que tenham como finalidade resolver problemas de articulação, fonemas não

---

<sup>39</sup> Heffernan, C. W. *Choral Music: Technique and Artistry*. New Jersey :Prentice-Hall, 1982. p. 18.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 14.

presentes na língua portuguesa, saltos intervalares de difícil execução, acordes dissonantes que podem causar problemas de afinação, dinâmica, articulações como acentos e ligaduras, frases longas que requerem grande controle respiratório ou respiração alternada entre cantores, entre outros. Trabalhando estes aspectos no momento inicial do ensaio o regente estará preparando seus coralistas à linguagem musical das obras.

Outro aspecto que deve ser observado é o andamento de cada um dos movimentos. Com certeza o andamento para a leitura não é o mesmo que será utilizado na apresentação. Mesmo assim o regente deve ter pré-estabelecido o andamento de cada peça para a performance.

- e) **Concepção da peça:** O regente deve lembrar que todo estudo e preparo deve ter como objetivo final a performance da peça. Quanto mais estudada for a obra, mais profunda será a interpretação, lembrando que o tempo de estudo, da aquisição do conhecimento de técnica vocal, a prática e a vivência com a música coral pode mudar a interpretação; e o regente deve ter a consciência de quanto melhor preparado ele estiver, tanto nos conhecimentos citados no capítulo I quanto no entendimento e conhecimento das peças, melhor será seu resultado à frente do seu grupo coral.

Os itens a), c) e e) fazem parte do estudo individual de cada regente. No capítulo 3 são citados os aspectos mais importantes de cada movimento da Missa São Sebastião e da Bendita Sabedoria, com gráficos ilustrando os principais elementos para a linha de regência; alguns pontos que podem gerar dificuldade de execução dos cantores e possíveis exercícios vocais para resolvê-los e sugestão de andamento, abordando assim os itens b) e d) citados anteriormente.

### **3. PREPARAÇÃO DOS ENSAIOS E CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS**

Cada movimento tanto da Missa quanto da Bendita Sabedoria tem sua particularidade composicional, características musicais que o fazem único e distinto de qualquer outro. Contudo existe uma unidade quando comparados os movimentos da Missa ou da Bendita Sabedoria. Se os movimentos das obras forem analisados e comparados uns com os outros, pode-se concluir que geralmente há uma unidade entre eles. Esta unidade pode ser percebida pelo tipo de escrita melódica, rítmica, pelos movimentos harmônicos, ou o tratamento do timbre. Assim, nos aspectos gerais da Missa e da Bendita Sabedoria são levantadas algumas dessas características que fazem dos movimentos uma só obra. Estas características devem ser observadas para que o regente possa preparar os ensaios e saber que tipo de linguagem usar nos exercícios chamados de “aquecimento”. O mesmo levantamento é feito para cada movimento separadamente, indicando aspectos que podem gerar dificuldade no entendimento da obra ou dificuldade de execução que serão tratados no item a). Nos itens b) e c) há sugestões de andamento e um gráfico geral de cada movimento indicando as principais mudanças que ocorrem no aspecto melódico, no texto, na harmonia, na fórmula de compasso, na agógica e na dinâmica. Este gráfico tem como objetivo geral apresentar de forma sucinta o que é a música, mas só pode ser entendido se todos os aspectos da análise tiverem sido estudados anteriormente.

#### **3.1. MISSA SÃO SEBASTIÃO – Aspectos Gerais**

A Missa não requer um coro com grande número de vozes mas vozes com boa extensão tanto para os agudos (1ª voz) quanto para os graves (3ª voz). Alguns aspectos podem gerar dificuldade na execução da Missa como por exemplo, o uso constante de textura polifônica, com melodias independentes tendo como consequência a articulação do texto em tempos diferentes para cada voz, diferenças rítmicas, ausência dos acentos do compasso gerando maior ênfase ao texto. Outro aspecto é o uso de vários materiais melódicos como por

exemplo, no *Gloria* e no *Credo* que têm texto extenso. Este fato pode requerer maior tempo de ensaio e tempo de assimilação do corista.

As várias seções dos movimentos também podem causar problemas na manutenção do tom, principalmente naqueles movimentos mais extensos. A afinação pode gerar certa dificuldade também pelo uso constante de tríades e de uníssonos nos finais das seções; pelas mudanças de tonalidade entre uma seção e outra; e pelos melismas extensos muitas vezes com melodias descendentes facilitando a perda do tom. Muitas das melodias são longas, portanto o uso de respiração alternada entre coralistas faz-se necessária. Outro aspecto que pode gerar dificuldade é a pronúncia do latim e principalmente os cortes de consoantes que muitas vezes não existem na língua portuguesa.

Se interpretada integralmente é importante que o regente escolha local e público adequado para a execução pois a Missa tem duração de aproximadamente 34 minutos e é uma obra bastante densa. Nos itens seguintes pode-se observar alguns pontos de dificuldade, sugestão de andamento e gráfico geral de cada movimento da Missa.

### 3.1.1. Kyrie

---

#### a) Dificuldades:

- melodias independentes
- ausência da acentuação no tempo forte do compasso e ênfase no texto
- região aguda na 1ª voz (c. 12-14)
- afinação nos finais de seções (c. 20, 33 e 39)
- decrescendo para *pp* e crescendo logo em seguida para *f* (c. 49-50)
- uníssonos no fim do movimento (c. 59)

#### b) Andamento:

- a sugestão é de 76 batimento por minuto no *Andante*, 69 no *Meno* (c. 34) e 66 no *Adagio* (c. 56) para cada semínima.

c) Gráfico geral:

Gráfico nº 61: *Kyrie* - geral

	A		B	
seção				
comp.	1	20	21	39
fórm. comp.	C			
agógica	<i>Andante</i>		<i>Meno</i>	
dinâmica	<i>p</i>	<i>rall.</i> <i>&gt; pp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i> <i>rall. ferm.</i>
harmonia	Dó m		Fá m	Sol M
texto	<i>Kyrie eleison</i>			
m. mel.	1,2,3,4a, 4b		5a, 5b, 6a, 6b	

	C	
seção		
comp.	40	59
fórm. comp.		
agógica	<i>Tempo I</i>	<i>Adagio rall. ferm.</i>
dinâmica	<i>p&lt;f</i>	<i>&gt;pp&lt;f</i> <i>&gt;</i>
harmonia	Sol m	Dó m
texto	<i>Kyrie eleison</i>	
m. mel.	1,7	

### 3.1.2. Gloria

#### a) Dificuldades:

- grande número de melodias distintas
- polifonia, melodias independentes
- ausência da acentuação no tempo forte do compasso e ênfase no texto
- mudança de tonalidade entre seções (c. 26-27, 91-92, 129-130, 176-177, 189-190)
- pedal sol 2 na 3ª voz (c. 34-41)
- respiração alternada para a frase longa da 2ª voz (c. 96-103)
- grandes saltos intervalares na 3ª voz (c. 102-111)
- grandes saltos intervalares na mudança de seção (c. 116-117)
- pedal 3ª voz (c. 130-133)
- colocação do texto, articulação (c. 143-153)
- melodia com saltos intervalares de difícil execução (c. 145-150, 1ª voz)
- melisma com ritmo distinto na 3ª voz (169-170)
- afinação da oitava entre 1ª e 3ª voz. (c. 190)
- articulação das notas curtas da 3ª voz (c. 194-197)
- ritmo (c. 207, 1ª voz e c. 209-211, 2ª voz)
- extensão na 1ª voz (c. 219-224)

#### b) Andamento:

- a sugestão para cada semínima é: 138 batimentos por minuto no *Allegro non troppo*, 92 bpm para *Meno quasi lento* (c. 92), 84 bpm para *Andantino* (c. 117), 108 bpm para cada colcheia no *Andante* (c. 143), 112 bpm para *Poco Allegro* (c. 177), 120 bpm para *Vivo* (c. 184), 84 bpm para *Lento* (c. 186) e 138 bpm para *Molto Vivo* (c. 201)

#### c) Gráfico geral:

Gráfico nº 62: *Gloria* - geral

seção	1	
comp.	1	26
fórm. comp.	3/4	
agógica	<i>Allegro non troppo</i>	
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	SibM	
texto	<i>Et in terra pax hominibus.</i>	
m. mel.	1,1,1"	

seção	2	
comp.	27	41
fórm. comp.	3/4	
agógica		
dinâmica		
harmonia	Sol m	
texto	<i>Laudamus te, benedicimus te.</i>	
m. mel.	2,2'	

seção	2	
comp.	42	61
fórm. comp.	6/8	alternado com 3/4
agógica	<i>allarg.</i> <i>ferm.</i>	
dinâmica		
harmonia	Ré m	
texto	<i>Adoramus te, Glorificamus te.</i>	
m. mel.	3	

seção	3	
comp.	62	75
fórm. comp.	3/4	alternado com 6/8
agógica		
dinâmica		
harmonia	Sib M	
texto	<i>Gratias agimus tibi</i>	
m. mel.	4,5	

Continuação

seção	3	
comp.	76	91
fórm. comp.	3/4	
agógica		rall. ferm.
dinâmica		>
harmonia		
texto	<i>propter magnam gloriam tuam</i>	
m. mel.		

seção	4	
comp.	92	116
fórm. comp.	3/4	
agógica	<i>Meno, quasi lento</i>	rit.
dinâmica	<i>p mf/pp</i>	<i>&gt; mf/pp</i>
harmonia	Dó m	
texto	<i>Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens</i>	
m. mel.	6, 6', 6", 6"	

seção	5	
comp.	117	
fórm. comp.	3/4	
agógica	<i>Andantino rit. a tempo</i>	<i>rall. a tempo ferm.</i>
dinâmica	<i>p pp &gt;</i>	<i>p &lt;</i>
harmonia	Mib M	
texto	<i>Domine Fili unigenite, Jesu Christe; Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.</i>	
m. mel.	7, 7', 7"	

seção	6	
comp.	143	153
fórm. comp.	6/8	
agógica	<i>Andante</i>	
dinâmica	<i>p</i>	
harmonia	Láb M	
texto	<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.</i>	
m. mel.	8, 9	

Continuação

seção	6	
comp.	154	164
fórm. comp.		
agógica	<i>rall.</i>	
dinâmica		<i>pp</i>
harmonia		
texto	<i>suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere, miserere, qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, qui</i>	
m. mel.	9', 10"	

seção	6	
comp.	165	176
fórm. comp.		
agógica		<i>rall. ferm.</i>
dinâmica		
harmonia		
texto	<i>sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, miserere nobis. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, miserere nobis.</i>	
m. mel.	10', 10"	

seção	7	
comp.	177	189
fórm. comp.	4/4	
agógica	<i>Poco Allegro ferm. A tempo</i>	<i>Vivo Lento rall. ferm.</i>
dinâmica	<i>f</i>	
harmonia	Fá M	
texto	<i>Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus, Jesu Christe.</i>	
m. mel.	11, 12, 13	

seção	8	
comp.	190	200
fórm. comp.		
agógica		
dinâmica	<i>f pp ff</i>	<i>ff</i>
harmonia	Sol m	
texto	<i>Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.</i>	
m. mel.	14, 14', 14"	

seção	9	
comp.	201	224
fórm. comp.	2/2	
agógica	<i>Molto vivo</i>	<i>allarg. ferm.</i>
dinâmica	<i>f</i>	<i>cresc. ff</i>
harmonia	Sib M	
texto	<i>Amen.</i>	
m. mel.	15, 15', 15"	

### 3.1.3. Credo

#### a) Dificuldades:

- grande número de melodias distintas
- polifonia, melodias independentes
- extensão da 1ª voz (c. 19-20)
- afinação depois do portamento (c. 21)
- acento na 1ª voz (c. 33) sem uma nova articulação
- corte na palavra *homines* (c. 60)
- corte na palavra *salutem* (c. 65)
- grandes saltos intervalares (1ª voz, c. 89-98)
- afinação (c. 101-106)
- afinação nas oitavas entre 1ª e 3ª voz (c. 110-112)
- articulação e cortes nas palavras *et resurrexit* (c. 113-124)
- mudança de tonalidade (c. 130-131)
- cortes nas palavras *sedet ad dexteram* (c. 131-145)
- cortes do “s” na palavra *patris* (c. 142)
- ataque agudo na palavra *qui* (1ª voz, c. 183)
- quiálteras na 1ª voz (c. 189)
- ritmos distintos nas 3 vozes (c. 193-196)
- colocação das consoantes (c. 225-232)
- afinação nas escalas descendentes da 3ª voz (c. 136-241)
- ritmos distintos (c. 235-248)
- afinação do uníssono da última nota (c. 154)

#### b) Andamento:

- A sugestão para cada semínima é de 58 batimentos por minuto no *Largo*, 120 bpm no *Allegro* (c. 3), 58 bpm no *Tempo I* (c. 58), 120 bpm no *Allegro* (c. 81), 80 bpm no *Lento* (c. 89), 104 bpm no *Andantino* (c. 104), 120 bpm no *Allegro* (c. 131), 60 bpm no *Largo e Lento* (c. 168), 80 bpm no *Andante* (c. 178), 120 bpm no

*Allegretto* (c. 187), 108 bpm no *Moderato* (c. 215), 132 bpm no  
*Allegro Animato* (c. 225), 152 bpm no *Vivo* (c. 233)

c) Gráfico geral:

Gráfico nº 63: Credo - geral

seção	1	
comp.	1	27
fórm. comp.	4/4	
agógica	<i>Largo</i> <i>allegro</i>	
dinâmica	<i>ff</i> > <i>p</i>	< > > <i>pp</i>
harmonia	Dó M	
texto	<i>Patrem omnipotentem, factorem coelis et terrae visibilium omnium, et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.</i>	
m. mel.	1, 2, 3, 4, 5	

seção	2		3	
comp.	28	37	38	46
fórm. comp.				
agógica				
dinâmica	<i>mf</i>		<i>mf</i>	
harmonia	Lá m		Lá m	
texto	<i>Et ex Patre natum ante omnia saecula.</i>		<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.</i>	
m. mel.	6, 6', 6"		7, 7'	

seção	4	
comp.	47	57
fórm. comp.		
agógica	<i>Tempo I</i> <i>allegro</i> <i>rall.</i> <i>ferm.</i>	
dinâmica	> <i>p</i>	
harmonia	Fá M	
texto	<i>Genitum, non factum, consubstantialem Patris, per quem omnia facta sunt.</i>	
m. mel.	1',	

seção	5	
comp.	58	72
fórm. comp.		
agógica	<i>a tempo</i>	
dinâmica	<i>mf</i> > > > <i>ferm.</i>	
harmonia	Sol m	Dó# m
texto	<i>Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.</i>	
m. mel.	8, 2', 9	

Continuação

seção	6	
comp.	73	88
fórm. comp.	4/4	
agógica	<i>allegro</i>	
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	Fá# m	
texto	<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.</i>	
m. mel.	10, 11, 11', 11"	

seção	7				
comp.	89	107	109	110	112
fórm. comp.	3/4	4/4	3/4	4/4	
agógica	<i>Lento</i>	<i>rall. ferm. ferm.</i>		<i>ferm.</i>	
dinâmica	<i>p</i>	<i>&gt;</i>			
harmonia	Fá# m				
texto	<i>Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est.</i>				
m. mel.	12, 13, 14, 14'				

seção	8		9	
comp.	113	124	125	130
fórm. comp.	3/4		4/4	
agógica	<i>Andantino</i>		<i>ferm.</i>	
dinâmica			<i>mf</i>	
harmonia	Sib M			
texto	<i>Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.</i>		<i>Et ascendit in coelum.</i>	
m. mel.	15, 15'		16, 16'	

Continuação

seção	10	
comp.	131	152
fórm. comp.	2/2	
agógica	<i>Allegro</i>	
dinâmica		
harmonia	Réb M	
texto	<i>Sedet ad dexteram Patris</i>	
m. mel.	17, 17', 17"	

seção	11		12	
comp.	153	167	168	177
fórm. comp.				
agógica			<i>Largo e lento</i>	<i>fem.</i>
dinâmica	<i>p</i>	<i>rall.</i>	<i>fem.</i>	
harmonia	Mib m		Sol M	
texto	<i>Et iterum venturus est Judicare vivos et mortuos.</i>		<i>cujus regni non erit finis.</i>	
m. mel.	17", 18		19	

seção	13	
comp.	178	186
fórm. comp.	4/4	
agógica	<i>Andante</i>	<i>fem.</i>
dinâmica	<i>p</i>	
harmonia	Ré M	
texto	<i>Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem, qui ex Patre ...</i>	
m. mel.	20, 20', 20"	

## Continuação

seção	14	
comp.	187	200
fórm. comp.		
agógica	<i>Allegretto</i>	<i>poco rall.</i>
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	Ré M	
texto	<i>Qui cum Patre, et Filio simul adoratur et con glorificatur; qui locutus est per Prophe.</i>	
m. mel.	21, 21'	

seção	14	
comp.	201	214
fórm. comp.		
agógica	<i>a tempo (meno)</i>	<i>rall. a tempo</i> <span style="float: right;"><i>fem. fem.</i></span>
dinâmica	<	
harmonia		
texto	<i>qui locutus est per Prophetas Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	
m. mel.	21", 21"	

seção	15	
comp.	215	224
fórm. comp.		
agógica	<i>Moderato</i>	
dinâmica	<i>p</i>	
harmonia	Si m	
texto	<i>Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.</i>	
m. mel.	23	

Continuação

seção	16	
comp.	225	232
fórm. comp.	2/2	
agógica	<i>Allegro animato</i>	
dinâmica	<i>ff</i>	
harmonia	Sib M	
texto	<i>Et expecto resurrectionem mortuo...</i>	
m. mel.	24	

seção	17		
comp.	233		255
fórm. comp.			
agógica	<i>Vivo</i>	<i>allarg.</i>	<i>ferm.</i>
dinâmica	<i>ff</i>		<i>fff</i>
harmonia	Dó M		
texto	<i>Amen.</i>		
m. mel.	25, 25'		

### 3.1.4. Sanctus

a) Dificuldades:

- polirritmia: divisão em 2 contra divisão em 3
- cortes nas palavras *Sanctus*, *Deus*, *Sabaoth*
- afinação nos desenhos descendentes e paralelos da 2ª e 3ª voz (c. 5-11)
- região grave para 3ª voz e afinação do intervalo de 7ªm entre 2ª e 3ª voz (c. 15)
- corte e articulação da palavra *excelsis* (c. 28-29 e 32)
- afinação do uníssono (c. 46)

b) Andamento:

- A sugestão para cada colcheia é de: 116 batimentos por minuto no *Adagio*, 120 bpm no *Più Mosso* (c. 13), 96 bpm para cada tempo (3 colcheias) no *Poco Animato* (c. 24), e 116 bpm no *Adagio* (c. 42)

---

c) Gráfico geral:

Gráfico nº 64: *Sanctus* - geral

seção	introdução		1		2		3		
comp.	1	4	5	8	9	12	13	23	
fórm. comp.	12/8								
agógica	<i>Adagio</i> <i>rall.</i>				<i>ferm.</i>		<i>Più Mosso</i>		
dinâmica	<i>p/mf</i> > <i>mf/p</i>						<i>p/f/mf</i>		
harmonia	Fá m						Láb M		
texto	<i>Sanctus,</i>		<i>Sanc., dominus Deus Sabaoth</i>		<i>Sanc., dominus Deus Sabaoth</i>		<i>Pleni sunt coeli et terra gloria tua.</i>		
m. mel.	1		1', 2		1", 2'		3,4,3'		

seção	4			5	
comp.	24			41	42 46
fórm. comp.					
agógica	<i>Poco animato Con fervore</i>			<i>Adagio</i> <i>rall.</i> <i>ferm.</i>	
dinâmica	<i>f</i>			<i>mf/p</i>	
harmonia	Fá m			Fá m	
texto	<i>Hosanna in excelsis,</i>			<i>Hosanna in excelsis.</i>	
m. mel.	5			2	

### 3.1.5. Benedictus

a) Dificuldades:

- salto, cromatismo e linha descendente na 1ª voz (c. 4)
- cortes e articulação das palavras *Benedictus, venit, excelsis*
- afinação nas melodias descendentes (c. 11-14 e 17-23)
- extensão da 1ª voz (c. 16-17)
- ritmo da 1ª voz (c. 35-36)
- afinação no uníssono (c. 37)

b) Andamento:

- A sugestão para cada semínima é de 80 batimentos por minuto no *Andantino*, 92 bpm no *Andante Moderato* (c. 11), 80 bpm no *Tempo I* (c. 24)

c) Gráfico Geral:

---

Gráfico nº 65: *Benedictus* - geral

	A (1ª parte)	
seção comp.	1	10
fórm. comp.	4/4	
agógica	<i>Andantino</i>	<i>rall.</i>
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	Sib M	
texto	<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>	
m. mel.	1,2	

	A (2ª parte)	
seção comp.	11	23
fórm. comp.		
agógica	<i>Andante moderato</i>	<i>ferm.</i>
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	Ré m	
texto	<i>in nomine Domini.</i>	
m. mel.	3,4,5	

	B (1ª parte) = A (c. 1-7)	
seção comp.	24	30
fórm. comp.		
agógica	<i>Tempo I</i>	
dinâmica		
harmonia	Sib M	
texto	<i>Hosanna in excelsis</i>	
m. mel.	1	

	B (2ª parte)		
seção comp.	31		38
fórm. comp.			
agógica	<i>animato</i>	<i>meno allarg.</i>	<i>ferm.</i>
dinâmica	<i>cresc.</i>	<i>f</i>	<i>cresc.</i>
harmonia			
texto	<i>Hosanna in excelsis.</i>		
m. mel.	1'		

### 3.1.6. Agnus Dei

#### a) Dificuldades:

- melismas na 3ª voz (c. 4-5) e na 2ª voz (c. 8-9)
- melodias independentes
- extensão da 3ª voz (c. 18-24)
- dificuldades rítmicas pelo uso de melodias independentes e melismáticas (c. 26-33)
- cortes nas palavras *Agnus, tollis, nobis, pacem*
- afinação do acorde final (c. 34)

#### b) Andamento:

- A sugestão para cada semínima é de 66 batimentos por minuto no *Adagio*, 58 bpm no *Lento* (c. 16), 66 bpm no *A Tempo* (c. 21), 66 bpm no *Cantabile* (c. 28)

#### c) Gráfico geral:

---

Gráfico nº 66: *Agnus Dei* - geral

	A	
seção		
comp.	1	17
fórm. comp.	C	
agógica	<i>Adagio</i>	
dinâmica	p	<i>Lento rall. ferm.</i>
harmonia	Mib M	
texto	<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>	
m. mel.	1,1',1'',2,2',3,4	

	B	
seção		
comp.	18	28
fórm. comp.		
agógica	<i>a tempo rall. a tempo</i>	
dinâmica	<i>cresc. pp</i>	
harmonia	Fá M mod. para Dó m	
texto	<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.</i>	
m. mel.	5,6=1,7,7'	

	C	
seção		
comp.	28	34
fórm. comp.		
agógica	<i>allarg. ferm.</i>	
dinâmica	f	> ff
harmonia	Dó M	
texto	<i>dona nobis pacem.</i>	
m. mel.	8,8',9,10	

### 3.2. BENDITA SABEDORIA - Aspectos Gerais

Para interpretar a Bendita Sabedoria o regente precisará de um grupo coral relativamente grande para os *divisi* que podem chegar até 2 em cada naipe totalizando 8 vozes. A qualidade vocal dos integrantes também é importante devido à extensão das melodias que utilizam regiões graves e agudas, principalmente dos baixos, sopranos e contraltos.

Mesmo utilizando textos bastante curtos, a pronúncia pode ser ponto dificultador nos ensaios, principalmente nos fonemas não existentes na Língua Portuguesa. Palavras que terminam com “m” são sonoras mas não anasaladas. Falantes de português têm tendência de anasalar o “n” depois de vogal, como por exemplo na palavra *sapientiam*. Palavras que terminam em consoante como: *sic, et, affluit, invenit, est e dat* exigem cuidados com os cortes. O regente também deve preocupar-se com as entradas para que a articulação de todos os coralistas seja feita na mesma hora, sem atrasos ou adiantamentos.

A afinação é talvez o ponto de maior dificuldade na execução da Bendita Sabedoria. Há muito uso de acorde com intervalos de 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>. O uso constante de movimento paralelo principalmente em linhas melódicas descendentes, também podem gerar problemas de afinação e na manutenção do tom até o final da peça. Melodias cromáticas também são freqüentes na escrita dos corais. Nos itens seguintes pode-se observar um gráfico geral com os principais aspectos musicais de cada coral, bem como uma relação de possíveis dificuldades de execução tanto do regente como dos coralistas, e sugestão de andamento.

#### 3.2.1. Coral nº 1

a) Dificuldades:

- cromatismo e região grave (baixo II, c. 4-9; contralto II, c. 16-21)
- intervalo de 2<sup>a</sup> M entre tenor I e II (c. 11) e soprano I e II (16-21)

- A afinação do c. 26, politonalidade entre vozes femininas e masculinas
- extensão e grandes saltos intervalares na linha do baixo (c. 13-15 e 19-25)
- articulação em região aguda (soprano I e II, c. 36-39)
- afinação no movimento paralelo das vozes femininas (c. 41-47)
- afinação nas oitavas paralelas entre baixo I e II (c. 41-47)
- a afinação do soprano nos pedais de notas repetidas contra o movimento paralelo das outras vozes (c. 48)
- uníssono na nota final
- ritmo: textos desencontrados entre vozes femininas e masculinas (c. 26-40)
- diferença entre timbres com interjeição Ah! e Oh!
- respiração, frases indicadas pelas ligaduras ou pontuação do texto
- uso de respiração alternada nas vozes masculinas (c. 26-33) e nas vozes femininas (c. 30-35)

b) Andamento:

- A sugestão para cada semínima é de 66 batimentos por segundo no *Adagio* e no *Più Mosso*, a sugestão é de 108 batimentos por minuto.

c) Gráfico geral:

Gráfico nº 67: Coral nº 1 - geral

	A		A'	
seção	1	12	13	25
comp.	3/4			
fórm. comp.	<i>Adagio</i>		<i>rall. ferm.</i>	
agógica	<i>p</i>		<i>p</i>	
dinâmica	dó m		dó m	
harmonia	<i>Oh!</i>		<i>Ah! e Oh!</i>	
texto	1-1'-1		1-1'-1	
m. mel.				

### 3.2.2. Coral nº 2

a) Dificuldades:

- uso constante de palavras com som de “s” e “z”
- “n” depois de vogal
- cortes dos “m” dos finais das palavras e do “s” da palavra *Vas*
- extensão do soprano I (c. 17-18)
- notas longas nos finais das frases tendem a cair de afinação
- afinação nas vozes femininas em B.C. com intervalos de 2ª e 7ª (c. 9-14)
- corte dos baixos (c. 16) que difere das outras vozes

b) Andamento:

- Para o *Andantino*, a sugestão para cada semínima é de 88 batimentos por minuto.

d) Gráfico geral:

Gráfico nº 68: Coral nº 2 - geral

seção	A	
comp.	1	8
fórm. comp.	6/4	
agógica	<i>Andantino</i>	
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	sol m	
texto	<i>Vas pretiosum labia scientiae,</i>	
m. mel.	1ab-2ab-3ab-4ab	

seção	A'		Coda	
comp.	9	16	17	18
fórm. comp.				
agógica			<i>Meno allarg. f.</i>	
dinâmica	<i>mf</i>		<i>mf cresc. ff</i>	
harmonia			sib M	
texto	<i>Vas pretiosum labia scientiae, B.C.</i>		<i>Ah! Oh!</i>	
m. mel.	1ab-2ab-3ab-4ab			

### 3.2.3. Coral nº 3

a) Dificuldades:

- intervalos de 5ª, 6ª e 7ª
- tendência a cair afinação devido aos saltos de 5ª descendente no soprano I (c. 5-7)
- ataque da última nota com com corte de "s"
- cortes de "m" nas palavras *principium* e *sapientiam*
- articulação de "n" nas palavras *principium* e *sapientiam*
- extensão do baixo (c. 3-4)

b) Andamento:

- A sugestão para cada semínima é de 120 batimentos por minuto para o *Quasi Allegreto* indicado.

c) Gráfico geral:

Gráfico nº 69: Coral nº 3 - geral

seção	A	
comp.	1	9
fórm. comp.	6/4	
agógica	<i>Quasi allegreto</i>	<i>allarg. ferm.</i>
dinâmica	<i>mf</i>	<i>(p)</i>
harmonia	dó M	
texto	<i>Principium sapientiae, posside sapientiam.</i>	
m. mel.	1ab-2ab-3ab-4ab	

### 3.2.4. Coral nº 4

a) Dificuldades:

- manter afinação nos blocos de tercina que utilizam notas repetidas
- articulação da sílaba lá em *staccato*
- afinação do movimento paralelo de soprano, contralto e tenor contra movimento contrário do baixo
- articulação do soprano em região aguda (c. 4) e afinação com a oitava do contralto
- afinação do movimento paralelo e descendente das vozes masculinas (c. 4-5)
- articulação do “n” na palavra *sapiens* (c. 5 e 6) e corte do “s”
- corte do “s” e do “t” nas palavras *fortis est* (c. 5-6, vozes femininas e c. 7-8, vozes masculinas)
- corte do “s” em todas as vozes (c. 12) na palavra *fortis*

b) Andamento:

- A sugestão é de 120 batimentos por minuto no *Allegro*

c) Gráfico geral:

Gráfico nº 70: Coral nº 4 - geral

seção	A						A'			
	1ª		2ª		3ª		1ª	coda		
parte comp.	1	3	4	5	6	7	8	10	11	12
fórm. comp.	4/4									
agógica	<i>Allegro</i>			<i>rall.</i>			<i>a tempo</i>		<i>allarg. ferm.</i>	
dinâmica	<i>f</i>		<i>mf cresc.</i>				<i>f</i>			
harmonia	ré M									
texto	<i>lá, lá, lá Vir sapiens fortis est</i>						<i>lá, lá, lá fortis est.</i>			
m. mel.	1-2-3						1'			

### 3.2.5. Coral nº 5

#### a) Dificuldades:

- afinação das notas longas do soprano (c. 1-3)
- afinação na 5ª entre baixo e soprano (c. 2-3)
- articulação do texto em região aguda do soprano (c. 12)
- afinação dos pedais com intervalos de 5ª e 8ª (c. 14-16)
- afinação do movimento descendente e paralelo em acordes de 7ª e 8ª (vozes masculinas) e 8ª (vozes femininas), nos c. 17-28
- salto de 6ª e região aguda no tenor (c. 5-6)
- cortes em palavras como: *nit, affluit, melior, et, venit, beatus*
- “n” nas palavras *sapientiam* e *invenit*
- 5ªs paralelas entre tenor e baixo I (c. 14-16)
- *sfz* e *p* no contralto e tenor (c. 2 e 30)
- articulação da palavra *negotiatione*
- afinação no *pp* (c. 38-41)

#### b) Andamento

- A sugestão é de 76 batimentos por minuto na indicação de *Andante* e 84 batimentos por minuto na indicação de *Più Mosso*.

#### c) Gráfico geral:

Gráfico nº 71: Coral nº 5 - geral

seção	A	
comp.	1	16
fórm. comp.	4/4	
agógica	<i>Andante</i>	
dinâmica	<i>mf</i>	
harmonia	lá m	
texto	<i>Beatus homo invenit sapientiam et qui affluit prudentia; melior, estacquistio eins negotiatione argenti et auri prmissimi.</i>	
m. mel.	1ab-2abc-1a'	

### 3.2.6. Coral nº 6

#### a) Dificuldades:

- afinação da primeira frase que tem notas adicionadas de cada voz
- afinação do acorde do c. 3
- afinação da 8<sup>va</sup> (c. 4)
- afinação do acorde na palavra *Toum!* (c.5)
- articulação do “n” na palavra *sapientia* e “t” na palavra *et*; afinação entre soprano I e baixo (c. 5-7)
- nota grave sustentada no baixo II (c. 11)
- afinação nas notas longas de soprano I, contralto I, tenor I e baixo I (c. 13)
- afinação na melodia descendente de soprano II, contralto II, tenor II e baixo II (c. 13)
- afinação da última nota em uníssono

#### b) Andamento:

- A sugestão é de 58 batimentos por minuto para cada semínima na indicação de *Largo* do Coral nº 6

#### c) Gráfico geral:

Gráfico nº 72: Coral nº 6 - geral

	A		B			A'		
seção comp.	1	4	5	7	8	10	11	15
fórm. comp.	4/4							
agógica	<i>Largo</i>					<i>ferm.</i>		
dinâmica	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f (p)</i>			<i>mf</i>		
harmonia	mi b							
texto	<i>Dexeteram tuam sic notam fac;</i>		<i>et eruditos corde in sapientia. Toum! Ah! Oh!</i>			<i>Dexeteram tuam sic notam fac.</i>		
m. mel.	1		2-2'			1'		

### 3.3. ALGUNS EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS

Depois de levantadas as dificuldades de cada movimento o regente deve preparar os ensaios (lembrando que há também um preparo individual do regente em relação ao gestual a às linhas de cada voz, que a esta altura já deverá estar internalizado, como citado no capítulo 2.4.). A escolha dos exercícios preparatórios é importante porque devem conter elementos que antecipem estas dificuldades e problemas, assim o coralista já terá tido contato com a linguagem composicional antes da leitura das peças, economizando tempo na leitura das mesmas. É importante destacar que o regente deve continuar desenvolvendo seus coralistas vocalmente, portanto os exercícios de técnica vocal visando o desenvolvimento individual de cada integrante devem continuar sendo trabalhados paralelamente aos exercícios com objetivo de apresentar elementos utilizados nas peças, não esquecendo que a saúde vocal dos coralista deve ser prioridade nos exercícios de técnica. Ehmann<sup>1</sup> no prefácio de seu livro diz que em alguns casos a música não pode ser ensinada sem um treinamento vocal e nem um som balanceado pode ser encontrado sem técnica vocal.

Já existem no mercado, principalmente europeu e americano, livros com exercícios vocais para coro, vocalises. Vários deles são passados de regente a regente, de professor de canto a professor de canto. Alguns regentes optam por compor seus próprios exercícios vocais que muitas vezes é o mais indicado por saber quais são as deficiências vocais de seu grupo. Se, por exemplo, o regente brasileiro sabe que o corista brasileiro terá dificuldade na articulação da palavra *excelsis* por causa dos sons de consoantes juntas, articulação do “l” e corte do “s”, ele pode utilizar esta palavra no seu vocalize já observando e apontando para as dificuldades na dicção, lembrando que o exercício pode ser utilizado em outras tonalidades:

---

<sup>1</sup> Ehmann, W; Haasemann, F. *Voice Building for Choirs* tradutora Brenda Smith. London : Hinshaw Music, 1982. p. vii

Figura nº 13:



Para trabalhar as muitas melodias da Missa com melismas, articulações, ritmos e cortes em tempos distintos, seria interessante trabalhar com o método de contagem dos tempos desenvolvido pelo Prof. Robert Shaw, onde ao invés de cantar o texto o cantor utiliza os números correspondentes ao tempo em que é executada. O Prof. David Junker<sup>2</sup> adaptou a figura de 4 semicolcheias à língua brasileira, substituindo 1tateta (usado nos Estados Unidos) para 1tieta. O quadro a seguir mostra o esquema de contagem utilizado pelo maestro Robert Shaw<sup>3</sup>:

Figura nº 14:



1 2 3 4 (fala-se: um, dô, trê, quá)



1 e 2 e 3 e 4 e (fala-se: um e, dô e, trê e, quá e)



1tieta 2tieta 3tieta 4tieta

Obs: a partir do desenho 1tieta pode-se formar outros desenhos rítmicos como: 1eta (para uma colcheia mais duas semicolcheias), 1tie (para duas semicolcheias)

<sup>2</sup> Junker, David. *A Arte da Regência*. (no prelo).

<sup>3</sup> McHose, A.; Tibbs, R.N. *Sight Singing Manual*. Appleton-Century-Crofts, Inc., 1957.

mais uma colcheia), 1tita (para uma semicolcheia mais uma colcheia mais uma semicolcheia).

d)-3- -3- -3- -3-



1lali 2lali 3lali 4lali

Utilizando o sistema de contagem o regente pode indicar aonde serão feitos os cortes dos finais de palavras e o coralista passa a ter uma consciência maior do ritmo ajudando na execução de melismas e ritmos distintos.

Para trabalhar melodias independentes o regente pode usar cânones ou exercícios em forma de cânone. No primeiro exemplo abaixo, o regente pode utilizar qualquer vogal ou sílaba:

Figura nº 15:



Coralistas respondem muito aos exercícios musicais quando feitos simultaneamente a gestos. Como há muitas melodias com desenhos descendentes, gestos com braços no sentido contrário (para cima) podem ajudar a resolver o problema do coro em relação a afinação e perda do tom. Para trabalhar a manutenção do tom o regente pode mudar a tonalidade das músicas nos ensaios para  $\frac{1}{2}$  tom acima ou abaixo, observando sempre a extensão das vozes extremas para que a execução seja factível.

Na Bendita Sabedoria, Villa-Lobos utilizou muitos acordes com intervalos de 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> e muito movimento paralelo entre as vozes. Para trabalhar estes dois aspectos o exercício proposto por Henry Leck<sup>4</sup> faz-se uma opção interessante. O autor deixa ainda a possibilidade de trabalhar outras sonoridades como por exemplo acordes de 7<sup>a</sup> M e m.

---

<sup>4</sup> Leck, H. *Vocal Techniques for the Young Singer*. Indianapolis : Plymouth Music CO.

do do do re mi do re ti do mi mi mi fa sol mi fa re mi

5

sol sol sol sol sol la sol fa sol fa mi mi mi mi mi fa mi re sol do

9

quintas paralelas

do do do re mi do re ti do mi mi mi fa sol mi fa re mi

13

sol sol sol sol sol la sol fa sol fa mi mi mi mi mi fa mi re sol do

17

terças maiores

do do do re mi do re ti do mi mi mi fa sol mi fa re mi

21

sol sol sol sol sol la sol fa sol fa mi mi mi mi mi fa mi re sol do

25

terças menores

do do do re mi do re ti do mi mi mi fa sol mi fa re mi

29

sol sol sol sol sol la sol fa sol fa mi mi mi mi mi fa mi re sol do

Figura nº 16:

segundas maiores

33

do do do re mi do re ti do mi mi mi fa sol mi fa re mi

37

sol sol sol sol sol la sol fa sol fa mi mi mi mi mi fa mi re sol do

segundas menores

41

do do do re mi do re ti do mi mi mi fa sol mi fa re mi

45

sol sol sol sol sol la sol fa sol fa mi mi mi mi mi fa mi re sol do

Existem muitos exercícios vocais que podem ser utilizados na preparação da leitura e ensaio das obras. O regente deve mudar de exercícios conforme o desenvolvimento dos coralistas. Muitas vezes alguns exercícios não funcionam e é preciso mudá-los. Variar os exercícios também é importante para que haja concentração dos coralistas. O regente deve continuar trabalhando com exercícios vocais que desenvolvam tecnicamente o seu grupo.

Outro aspecto que deve ser destacado é o da importância na organização da agenda de ensaios. O regente deve trabalhar por um objetivo que é a apresentação da peça, portanto, deve organizar a leitura e o trabalho com seu coro de acordo com a data da apresentação. Apresentar a agenda de ensaios para o coro pode ser interessante para que o coralista se torne responsável pelo cumprimento da mesma.

## CONCLUSÃO

Aspectos conclusivos importantes devem ser citados sobre este trabalho. Serão destacados os seguintes pontos: a divulgação da obra de Villa-Lobos, a diferença de escrita entre as duas obras, a importância do estudo das obras antes do primeiro ensaio do regente com seu coro, o desenvolvimento e apresentação de um método de estudo para regentes, representações de aspectos musicais e textuais em gráficos e a literatura de canto coral e regência que sustenta os princípios apresentados no trabalho.

A divulgação e o estudo da obra de um dos mais reconhecidos compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos, através de duas obras sacras a *cappella* importantes: a Missa São Sebastião e a Bendita Sabedoria, é um dos primeiros pontos que devem ser citados. Com este trabalho, a comunidade musical terá mais duas obras importantes do compositor estudadas e analisadas.

Através do estudo das obras pôde-se notar a beleza composicional das mesmas e a diferença de composição entre elas. Por terem sido escritas em períodos distintos da vida de Villa-Lobos, a Missa quando tinha 50 anos e a Bendita Sabedoria aos 71 anos, a análise mostra claramente a mudança do compositor na sua forma de compor, principalmente nos aspectos harmônico e timbrístico.

O trabalho mostra ainda o quão importante é o estudo de uma obra antes do primeiro ensaio do regente com seu coro. Analisando a obra anteriormente, o regente estará preparado para organizar seus ensaios e antecipar dificuldades que o coro possa vir a ter. O regente poderá escolher ou preparar os exercícios de vocalize já antecipando a linguagem das obras, assim, os coralistas terão mais facilidade em absorver a escrita do novo repertório.

Um método de estudo foi desenvolvido e solidificado neste trabalho, dando importância a todos os aspectos relacionados ao texto e à música. Este método apresentado propõe passos fundamentais para que o regente conceba sua interpretação e possa transmiti-la aos seu coristas. O método mostra também que

há necessidade de disciplina no estudo de uma partitura para que todos os aspectos importantes da partitura sejam estudados.

Aplicar os principais aspectos da análise do texto e da música em gráficos proporcionou um entendimento e uma visão mais direta daquela oferecida na partitura, onde fica mais difícil obter esta visão pelo grande número de páginas. Depois de haver estudado as obras e preparado os gráficos propostos, o regente poderá beneficiar-se dos mesmos por ilustrarem, de uma forma sucinta, os acontecimentos musicais e textuais de cada movimento. Os gráficos ajudam ainda no desenvolvimento de uma concepção da peça e podem ajudar na memorização da mesma. A proporção dos compassos de cada uma das páginas dos gráficos foi mantida para que houvesse comparação entre os tamanhos de cada parte, de cada seção da música. O uso de cores para ilustrar os principais materiais melódicos é também uma forma interessante de entender como estes materiais foram organizados. A repetição de uma melodia faz-se bastante clara e pode ser percebida pelo uso repetido de cores utilizado em cada página do gráfico apresentado. Os gráficos são ferramentas importantes no desenvolvimento interpretativo das obras e podem ser utilizados no estudo de qualquer obra musical.

A literatura de regência coral lida no preparo deste trabalho dá ênfase e sustenta a proposta apresentada nesta dissertação: o da importância do estudo e preparação do regente antes do primeiro ensaio da obra com seu coro. Como o tempo de ensaio é escasso na maioria dos corais, se o regente esperar para aprender e entender a música junto com seu coro, estará perdendo um tempo precioso e que poderia ser utilizado no desenvolvimento vocal e musical do seu grupo. Por isso, é importante que o regente ou aluno de regência tenha sempre a preocupação de se preparar para os ensaios através do estudo da obra. Conseqüentemente, haverá regentes mais bem preparados e coros com melhor qualidade interpretativa.

Os propósitos e objetivos da dissertação, apresentados no início do trabalho, foram alcançados. Estes propósitos incluem: a divulgação da obra sacra de canto coral *a cappella* do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, através do

estudo de suas obras: Missa São Sebastião e Bendita Sabedoria e a apresentação de um método de estudo de música coral para estudantes de regência e regentes, através do trabalho com as duas obras do compositor. O método apresentado poderá ser utilizado no estudo de outras obras corais ajudando regentes e estudiosos na concepção das mesmas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS\*

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução João F. de Almeida. 2.ed. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

APPLEBY, D.P. *Heitor Villa-Lobos – A Bio-Bibliography*. Connecticut : Greenwood Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos – A Life (1887-1959)*. London : The Scarecrow Press, 2002.

ANDRADE, M. *Música Doce Música*. São Paulo : Martins, 1976.

BÍBLIA SACRA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt, 1960.

CARPENTIER, A. *Villa-Lobos*. São Paulo : IMESP, 1991.

---

CARVALHO, E. O Estudo da Partitura Coral. In: *Convenção Nacional de Regentes de Coros*. Brasília : CESPE/UNB, 1999.

COOPER, B. Vocalise nº 159. In: J. Cox. (Comp.) *A Choral Vocalise Reference Manual*. Iowa : Iowa Choral Directors Association, 1991.

CROKER, R.; HILEY, D. Gloria in excelsis Deo. In: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Washington : Macmillan, 2001.

CULLEN, T.L. *Música Sacra: Subsídios para uma Interpretação Musical*. Brasília : Musimed, 1983.

---

\* Baseada na NBR-6023/2000, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

EHMANN, W.; HAASEMANN, F. *Voice Building for Choirs*. Translation Brenda Smith. London : Hinshaw Music, 1982.

ERICSON, E. *Choral Conducting*. Sveriges Körförbund : Walton Music Corp., 1974.

HALSALL, P. *Internet Medieval Source Book*. Disponível em: [www.fordham.edu/halsall/basis/latinmass2.html](http://www.fordham.edu/halsall/basis/latinmass2.html). Acesso em: 13 jul. 2003.

HEFFERMAN, C. *Choral Music: Technique and Artistry*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1982.

HORTA, L.P. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro : Zahar, 1987.

JONES, A.H. A Seminar on Rehearsal Techniques. Sixth World Symposium in Choral Music, Minneapolis : August 5 and 6, 2002.

JORDAN, J. *Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing*. Chicago : GIA Publications, 1996.

JUNKER, D. *A Arte da Regência*. (no prelo)

LECK, H. *Vocal Techniques for the young voices*. Indianapolis : Plymouth Music CO.

MCHOSE, A.; TIBBS, R.N. *Sight Singing Manual*. Appleton : Century-Crofts, 1957.

PAINE, G. Score Selection, Study and Interpretation. In: Guy Webb (Ed.) *Up Front! Becoming the Complete Conductor*. Boston : ECS Publishing, 1993.

RAO, D. Singing in the Choir. In: Charles Fowler (Ed.) *Sing*. Houston : Hinshaw Music Textbook Division, 1988.

SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1982.

WISNIK, J.M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (Org.) *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo : Editora Ática, 1987.

YUDKIN, J. *Music in Medieval Europe*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1988.