

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

Missa em Dó Menor de Henrique Oswald para
Coro, Órgão e Orquestra de Cordas:
um estudo analítico e interpretativo a partir dos parâmetros
da Música Sacra do Romantismo

Vastí Atique Ferraz de Toledo

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

CAMPINAS - 2009

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

Toledo, Vastí Atique.
T575m Missa em Dó menor de Henrique Oswald para coro, órgão e
orquestra de cordas: um estudo analítico e interpretativo a partir
dos parâmetros da música sacra do Romantismo / Vastí Atique
Toledo. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

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

1. Oswald, Henrique, 1852-1931 2. Missa. 3. Música coral. 4.
Regência. 5. Música sacra. 6. Católica. I. Ostergren, Eduardo
Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Mass in C minor by Henrique Oswald for chorus, string
orchestra and organ: analytical and interpretive study based on Parameters
for Sacred Music of the Romantic Period".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Oswald, Henrique, 1852-1931 ; Mass ;
Choral music ; Conducting ; Sacred music ; Catholic.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Profa. Dra. Adriana Giarola kayama.

Profa. Dra. Helena Jank.

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

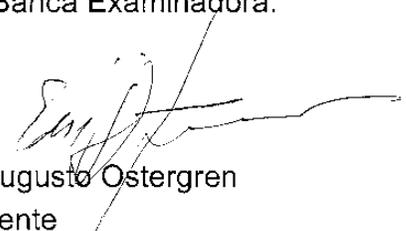
Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araujo

Data da Defesa: 11/02/2009

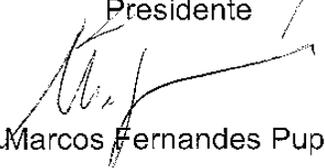
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

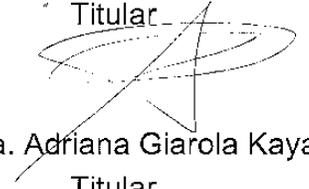
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Vastí Atique Ferraz De Toledo - RA 20044 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Titular



Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Titular

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Roberto e Adilles, pela condução dos meus primeiros passos acadêmicos, viabilizando, assim meu desenvolvimento musical.

Ao meu marido, Wladimir, e aos meus filhos, Vinícius e Rodrigo, pelo constante amor, apoio e participação direta no processo de formação da minha carreira. Sem eles, nenhuma realização profissional e acadêmica teria sentido em minha vida. E ainda um agradecimento especial ao meu marido por ter sido compreensivo nos momentos em que me mantive ausente e pela paciência e ajuda na revisão gráfica desta dissertação.

À pianista Lúcia Olga Chaves, por sua presença tão marcante em minha vida profissional e ao Madrigal Vivace, a todos os seus cantores e amigos pela dedicação e pelo envolvimento com meu trabalho à frente deste grupo.

À professora e amiga Teresa Longatto, por sua dedicação no preparo vocal do Madrigal Vivace.

À professora Rita, amiga e colaboradora atenciosa em relação às minhas dúvidas.

Ao amigo Maurício, pela revisão da partitura no Finale.

À professora e amiga Gicélia, pela paciência na revisão ortográfica e gramatical de todo o texto deste trabalho.

À Orquestra de Câmara Ars Musicalis/ Metrocamp e seu diretor artístico, maestro Hermes Coelho, pelo apoio na apresentação da *Missa em Dó menor*.

Ao maestro Urban e ao Bispo Dom Gil, pelas informações e apoio. Ao padre Donizete e ao Monsenhor Fernando pela participação e celebração da missa.

À pesquisadora Susana Igayara, da USP, pela atenção e pelo material colocado à minha disposição.

Aos professores e colegas do Curso de Mestrado em Música da UNICAMP e a todos aqueles que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

Por fim, meu muito obrigado ao maestro Dr. Eduardo Augusto Ostergren, meu orientador no curso de Mestrado da UNICAMP, pela confiança depositada em mim e por ter me cedido o microfilme com os manuscritos originais da *Missa em Dó menor*, sem o qual a realização deste trabalho não teria sido possível. Agradeço a ele não só pelos momentos de orientação, mas pela amizade e disposição em transmitir seu rico conhecimento, para o qual exponho minha admiração.

RESUMO

Tendo em vista a preparação de um regente que se disponha a executar a *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald, este trabalho sugere um processo para auxiliá-lo desde o primeiro contato com a partitura até a sua apresentação pública.

O trabalho, que tem como foco central a *Missa em Dó menor*, é composto por quatro capítulos e um anexo. Nele abordam-se assuntos diversos em busca de uma maior compreensão dessa obra.

O primeiro capítulo apresenta dados sob uma perspectiva histórica do contexto em que o compositor escreveu a obra. O segundo é uma reflexão sobre os textos utilizados, seu significado e suas origens. Já o terceiro capítulo é uma análise da partitura, sendo abordados os parâmetros da forma, da orquestra e do órgão, da escrita vocal e da música em relação ao texto. Concluindo, o quarto capítulo apresenta elementos de interpretação da obra, com sugestões para sua preparação e execução. Este último capítulo é o objetivo primeiro do trabalho e justifica todo o esforço para sua realização. O anexo é a edição eletrônica da *Missa*, a partir dos manuscritos originais, com as devidas correções e sugestões.

ABSTRACT

The objective of this study is to provide elements to help the conductor in the performance of Henrique Oswald's "*Mass in C minor*" in a gradual process from the initial preparation of the music score to the final public presentation of the work. It is divided into four chapters with an addendum to provide the reader with not only a complete overview of the work but to examine in detail the various musical, textual and esthetical aspects of the composition.

The first chapter discusses the historical context in which the composition was written; the second analyses the origin and meaning of both biblical and liturgical texts employed by the composer; the third presents an analysis of the music score, including discussion about structure parameters, vocal and instrumental writing, music and text relationship and the use of the orchestra and of the pipe organ.

As conclusion, the fourth chapter discusses interpretive elements and offers rehearsal and performance suggestions as well. The addendum consists of a digital edition of the "*Mass in C minor*", with the necessary corrections and editorial remarks having as basis a microfilm of the original manuscript found in the National Library of Rio de Janeiro, made possible through the courtesy of Prof. Dr. Eduardo Ostergren of Unicamp.

LISTA DE ABREVIATURAS

- c. compasso (s)
- ed. edição
- f* forte (relativo à dinâmica)
- i acorde sobre o primeiro grau menor, válido para todos os outros
- ii^o acorde sobre o segundo grau, com quinta diminuta, válido para todos os outros
- I acorde sobre o primeiro grau maior, válido para todos os outros
- V/iii acorde sobre o quinto grau do terceiro, válido para todos os outros
- p* piano (relativo à dinâmica)
- p. página e pp. páginas
- t acorde sobre o primeiro grau (tônica) menor, válido para todos os outros
- T acorde sobre o primeiro grau (Tônica) Maior, válido para todos os outros
- vol. volume

Missa – refere-se à *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald

missa – refere-se ao ato litúrgico.

Para as análises da estrutura harmônica da obra, foram adotados os seguintes critérios:

Numerais romanos em maiúscula – acorde maior. Exemplo: a indicação III refere-se ao acorde Maior sobre o terceiro grau da tonalidade.

Numerais romanos em minúscula – acorde menor. Exemplo: a indicação ii refere-se ao acorde menor sobre o segundo grau da tonalidade.

Letras maiúsculas – acorde maior. Exemplo: a indicação tR refere-se ao acorde de Relativa Maior de uma tônica menor.

Letras minúsculas – acorde menor. Exemplo: a indicação Sr refere-se ao acorde de relativa menor de uma Subdominante Maior.

Barras – indicam que o acorde refere-se à função escrita após a barra e não à tônica. Exemplo: V/III indica que o acorde de quinto grau refere-se ao terceiro grau, e não à tônica.

Parêntesis – indicam que o(s) acorde(s) refere(m)-se à função escrita após eles. Exemplo: (Sr – D)s indica que os acordes de Subdominante relativa e Dominante referem-se ao acorde de subdominante menor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1- PERSPECTIVA HISTÓRICA	5
1.1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A MISSA NO ROMANTISMO.....	5
1.1.1 - <i>O Motu Proprio de Pio X (1903) e a Missa em Dó menor</i>	8
1.2-HENRIQUE OSWALD E SUA OBRA.....	14
1.2.1- <i>Esboço Biográfico</i>	14
1.2.2- <i>As Obras Sacras</i>	16
1.2.3 - <i>A Missa em Dó Menor</i>	19
1.2.3.1- <i>As versões da Missa em Dó menor</i>	20
1.2.3.2- <i>Os diversos títulos da Missa em Dó menor</i>	23
1.2.3.3- <i>Alguns comentários sobre a Missa em Dó menor</i>	24
2 – ANÁLISE DO TEXTO	27
2.1- AS PARTES FIXAS.....	29
2.1.1- <i>Kyrie</i>	30
2.1.2- <i>Gloria</i>	31
2.1.3- <i>Credo</i>	33
2.1.4- <i>Sanctus – Benedictus</i>	35
2.1.5- <i>Agnus Dei</i>	36
3-ANÁLISE DA PARTITURA	37
3.1- I MOVIMENTO - <i>KYRIE</i>	37
3.1.1- <i>A Forma</i>	37
3.1.2- <i>A Orquestra e o Órgão</i>	42
3.1.3- <i>O Coro</i>	43
3.1.4- <i>A Música e o Texto</i>	44
3.2- II MOVIMENTO - <i>GLORIA</i>	45
3.2.1- <i>A Forma</i>	45
3.2.2- <i>A Orquestra e o Órgão</i>	50
3.2.3- <i>O Coro</i>	52
3.2.4- <i>A Música e o Texto</i>	55
3.3- III MOVIMENTO - <i>CREDO</i>	58
3.3.1- <i>A Forma</i>	58
3.3.2- <i>A Orquestra e o Órgão</i>	61
3.3.3- <i>O Coro</i>	62
3.3.4- <i>A Música e o Texto</i>	64
3.4- IV MOVIMENTO - <i>SANCTUS</i>	67
3.4.1- <i>A Forma</i>	67
3.4.2- <i>A Orquestra e o Órgão</i>	68
3.4.3- <i>O Coro</i>	70
3.4.4- <i>A Música e o Texto</i>	71
3.5- V MOVIMENTO – <i>AGNUS DEI</i>	73
3.5.1- <i>Forma</i>	73
3.5.2- <i>A Orquestra e o Órgão</i>	74
3.5.3- <i>O Coro</i>	74
3.5.4- <i>A Música e o Texto</i>	76

4-ASPECTOS INTERPRETATIVOS: PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO	79
4.1- O REGENTE.....	79
4.1.1- ELEMENTOS TEMPORAIS.....	81
4.2- O CORO	83
4.2.1- A ESCOLHA DO CORO.....	83
4.2.2- A ESCRITA CORAL.....	85
4.2.2.1- I MOVIMENTO	85
4.2.2.2- II MOVIMENTO	87
4.2.2.3- III MOVIMENTO.....	91
4.2.2.4- IV MOVIMENTO	98
4.2.2.5- V MOVIMENTO	99
4.2.3- <i>Sugestões para a preparação técnica e musical do coro</i>	100
4.3- CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORQUESTRA DE CORDAS.....	102
4.3.1- <i>Sugestões das arcadas</i>	103
4.4- CONSIDERAÇÕES SOBRE O ÓRGÃO.....	104
4.4.1- <i>Sugestões de registo</i>	105
4.5- A APRESENTAÇÃO PÚBLICA.....	107
4.5.1- <i>A Forma Concerto</i>	108
4.5.2- <i>A Forma Litúrgica</i>	110
4.5.3- <i>Os ensaios preparatórios e o ensaio geral</i>	112
CONCLUSÃO.....	115
BIBLIOGRAFIA.....	117

INDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Relação das Obras Sacras	19
Tabela 2 - Tabela Comparativa das Versões (Resumida)	21
Tabela 3- Tabela Comparativa das Versões (Detalhada)	21
Tabela 4 - Liturgia da Missa Solene	29
Tabela 5 - <i>Kyrie</i>	30
Tabela 6- <i>Gloria</i>	31
Tabela 7- <i>Credo</i>	33
Tabela 8- Sanctus.....	35
Tabela 9- <i>Agnus Dei</i>	36
Tabela 10- I Movimento.....	38
Tabela 11 – Relação Intervalar de terça.....	40
Tabela 12 – II Movimento.....	46
Tabela 13 – III Movimento	58
Tabela 14 – Número de compassos por seção.....	59
Tabela 15 – IV Movimento	67
Tabela 16 – V Movimento.....	73
Tabela 17 – Andamentos.....	82
Tabela 18 – Sugestões de Andamento	82
Tabela 19 – Orquestra de Câmara.....	102

INDICE DE FIGURAS

Figura 1- Frase a	39
Figura 2 – Frase b	40
Figura 3 – Acorde de fá m.....	41
Figura 4- Ex. c.18 a 22.....	42
Figura 5- Cadência final I Movimento.....	43
Figura 6- Extensão vocal do I Movimento.....	43
Figura 7 – Kyrie – Compasso 21	44
Figura 8 – II Movimento – Ex. c. 25 a 33	47
Figura 9 - Estrutura harmônica da Seção B.....	48
Figura 10 – II Movimento – Ex. c. 53-59.....	49
Figura 11 – Relações Intervalares de Terça	49
Figura 12 – Ex. c 8 a 12	51
Figura 13 –Extensão Vocal do II Movimento	52
Figura 14 – Ex. c. 1 a 4	53
Figura 15 - Original	54
Figura 16 - Sugestões.....	54
Figura 17 – Cadência modal.....	60
Figura 18 –Extensão Vocal do III Movimento.....	62
Figura 19 – Ex. c. 22 a 24	63
Figura 20 – Extensão vocal do IV Movimento	70
Figura 21 – Ex. c. 21 e 22	70
Figura 22 – Ex. c.13 a 16	72
Figura 23 – Extensão Vocal do V Movimento	74
Figura 24 - Ex. Kyrie	75
Figura 25 - Ex. <i>Agnus Dei</i>	76
Figura 26 – Canto Gregoriano - <i>Gloria</i>	87
Figura 27 – Ex. c. 9 a 16	88
Figura 28 – Sugestão de respiração c. 35.....	89
Figura 29 – Sugestão de articulação	90
Figura 30 – <i>Amen</i>	91
Figura 31 – Canto Gregoriano - <i>Credo</i>	92
Figura 32 – Ex. c. 16.....	93
Figura 33 – Ex. c.29.....	94
Figura 34 – Ex. c. 36.....	94
Figura 35 – Texto original “ <i>Glorificatur</i> ”	95
Figura 36 – Texto modificado “ <i>Conglorificatur</i> ”	96
Figura 37 – Ex. c. 115 a 118.....	97
Figura 38 – Indicações de articulações	103
Figura 39 – Indicação de arcada.....	104

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe um estudo analítico e interpretativo sobre a música sacra de Henrique Oswald, em particular sua *Missa em Dó menor* para coro, órgão e orquestra de cordas. Tem como finalidade estudar a obra de um compositor brasileiro, analisar seus elementos composicionais e fornecer subsídios para o intérprete, que neste caso é o regente: a figura central na preparação e execução da obra.

Quais foram os motivos que levaram à escolha desta obra?

Na fase de elaboração do pré-projeto de pesquisa buscava-se por uma obra que envolvesse mais de uma linguagem musical, de preferência para a formação de coro e orquestra. Por recomendação do maestro Eduardo Ostergren tomamos conhecimento desta obra e nos empenhamos em desenvolver o projeto para seu estudo entusiasmada pelo fato de ser uma obra brasileira para coro e orquestra pouco conhecida. Por outro lado não são muitas as obras nacionais para esta formação, principalmente deste período da história da música brasileira, com edições revisadas, de fácil leitura e de fácil acesso. Nos últimos anos registraram-se excelentes trabalhos e pesquisas sobre a música sacra para coro e orquestra de compositores brasileiros, porém de períodos anteriores. Além disso, Henrique Oswald por ser um compositor do período romântico, com uma excelente formação musical, merece um estudo aprofundado de sua obra, assim como a divulgação e a inclusão dela no repertório coral brasileiro.

Por se tratar de um estudo na área de práticas interpretativas a “questão” foi a de encontrar métodos que levassem a obter informações para auxiliar o intérprete na performance da obra. Adotou-se como metodologia a contextualização da *Missa* através da pesquisa em livros, teses, artigos de jornais da época e cartas; a análise do texto com base no livro “Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical” de Thomas Cullen; a análise da partitura baseada na estrutura harmônica, na forma e nos motivos, segundo Schoenberg em “Fundamentos da Composição Musical” e ainda o método de Debora Stein e Robert Spillman “Poetry into Song: performance and analysis of Lieder”, em que os três

objetos são estudados: texto, análise musical e performance musical, a partir da separação dos objetos como tópicos independentes e depois unindo-se as informações, combinando os três elementos para um múltiplo entendimento da obra.

Os quatro capítulos deste trabalho, cada um abordando aspectos distintos da composição, estão dispostos de maneira a ajudar o intérprete no ato de preparação da obra.

O primeiro capítulo está focado na perspectiva histórica, abordando de uma forma sintética, o contexto histórico em que Henrique Oswald passou a se dedicar às composições sacras, em especial à *Missa em Dó menor*. Além disso, apresenta o movimento da reforma da música sacra pela igreja católica, assim como o decreto *Motu Proprio*, instituído pelo Papa Pio X, que regulava as composições sacras. Também verifica a figura do compositor e sua obra, destacando os pontos principais de sua biografia.

O segundo capítulo trata da análise do texto por meio de sua tradução e significado dentro da forma litúrgica da missa. Também são observadas as alterações textuais como supressão ou acréscimo de algum trecho.

No terceiro capítulo são apresentados os aspectos analíticos voltados para a interpretação da obra. Estes abordam os parâmetros da forma, da orquestra e do órgão, do coro e da música em relação ao texto. A forma é analisada a partir da estrutura de cada movimento, como a divisão em unidades (seções e frases), os pontos relevantes da harmonia, assim como as cadências. A orquestra e o órgão são abordados no mesmo tópico, uma vez que ambos servem de suporte harmônico, contraponto e dobra das vozes do coro. No item Coro, que é o principal instrumento para o qual foi escrita a *Missa*, são estudados a escrita polifônica e/ou homofônica, os temas, motivos melódios e de acompanhamento além da tessitura vocal. O parâmetro da música-texto é basicamente um estudo narrativo de como todas essas informações se interagem, permitindo um conhecimento mais aprofundado da obra e, conseqüentemente, obtenção de subsídios para a interpretação.

O quarto capítulo é o objetivo principal desta dissertação. A partir da edição computadorizada da partitura, preparação do coro, órgão e orquestra e apresentações foi

possível colher informações relevantes no processo de montagem da obra. Criou-se, então, uma espécie de roteiro de estudo para o regente, organizado a partir da vivência na realização da primeira audição na íntegra da *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald.

No anexo, encontram-se a edição eletrônica da partitura e as sugestões do editor.

A pesquisa foi realizada a partir dos manuscritos autógrafos microfilmados do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e cedidos pelo Professor Dr. Eduardo Ostergren, da UNICAMP, comparados ao manuscrito autógrafo da versão para coro e órgão, cuja cópia foi cedida pela pesquisadora Susana Igayara, da USP.

Como esses manuscritos eram, em grande parte, de difícil leitura, foi realizada como etapa importante do trabalho uma edição computadorizada, obtendo-se dessa forma, a partitura do regente e as partes separadas para orquestra, órgão e coro.

Com esta ação resgatou-se uma importante obra do acervo brasileiro que até o momento encontrava-se arquivada e sem condições de execução por falta de material adequado ao intérprete.

Na edição eletrônica também foram anotadas algumas sugestões de interpretação, de respiração e alterações de prosódia.

1- Perspectiva Histórica

Este capítulo trata, de forma sintética, do contexto histórico da época em que Henrique Oswald (1852-1931) passou a se dedicar às composições sacras, em especial, à *Missa em Dó menor*. Também, aborda o movimento de reforma da música sacra¹ pela igreja católica, assim como o decreto *Motu Proprio*, instituído pelo Papa Pio X, que regulava as composições sacras.

Além disso, estuda a figura do compositor e sua obra, destacando os pontos principais de sua biografia. Toda essa abordagem tem como objetivo levantar dados que contribuam para uma melhor compreensão da obra e das questões de interpretação - o foco desta dissertação.

1.1 – Considerações sobre a missa no Romantismo

As composições musicais sobre os textos da missa no Período Romântico seguiam dois modelos:

- **Missa como gênero de concerto** – grandes obras sacras, verdadeiras sinfonias dramáticas para orquestra, coro e solistas, porém inadequadas aos serviços religiosos. Destacam-se, como exemplos, a *Missa Solene*, de Beethoven, os réquiens de Fauré, Verdi e Berlioz, o *Réquiem Alemão* de Brahms e as missas de Schubert.

- **Missa como obra sacra** – voltada para as funções religiosas. Estimulada não só pelo movimento Ceciliano na Alemanha, mas também pelo trabalho da *École Niedermeyer* e da *Schola Cantorum*, em Paris, que pregavam uma reforma musical dentro da igreja católica, incentivando a volta ao canto gregoriano e o regresso do estilo *a cappella* do século XVI, tendo como modelo a *Missa Renascentista*.²

¹ As informações históricas citadas sobre o movimento da reforma da música religiosa a partir do romantismo foram retiradas de IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*. 2001. cap.1. Dissertação (Mestrado em Musicologia)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

² Um histórico detalhado da evolução da Missa como forma musical pode ser visto no THE NEW GROVE DICTIONARY of Music and Musicians. Stanley Sadie, 2a.ed, 1980. vol.16, pp.77 - 84

A *Missa em Dó menor*, de Henrique Oswald, composta em 1925, segue o segundo modelo, que é baseado no documento *Motu Proprio*, estabelecido pelo Papa Pio X em 1903, regulando e limitando as composições sacras de acordo com os ideais de restauração e a volta às manifestações consideradas puras e imaculadas pela Igreja.

Os principais sintomas da crise da música na igreja eram a ausência de um perfil próprio na música sacra, influenciada pela ópera, pela busca do efeito, da transposição de obras teatrais para os cultos, resultando na perda do sentido original dos cantos litúrgicos.

Como o pensamento reformista estava apoiado no canto gregoriano e em Palestrina, para o êxito da reforma, algumas medidas foram necessárias, dentre elas a restauração da música sacra como manifestação artística e religiosa, em oposição à música de caráter operístico ou à própria utilização de música teatral na igreja.

Na França, na *Abadia de Solesmes*, durante o século XIX, teve início o movimento de restauração da liturgia romana, através da revisão dos cantos gregorianos. O líder do movimento foi Dom Guéranger (1805-1875), que já havia publicado um texto neste sentido em 1830, no *Memorial Catholique*, e que publicou, em 1840-1841, suas *Institutions Liturgiques*.

Os estudos desenvolvidos pelos beneditinos na *Abadia de Solesmes*, além de originar novas edições dos cantos religiosos, atraíram a atenção de compositores e musicólogos para a música medieval e renascentista. A produção musical francesa foi influenciada por este movimento que, na verdade, abria novos caminhos de pesquisa sonora em direção ao modalismo. Este ambiente modal redescoberto acabou influenciando compositores como Debussy, Ravel, Saint-Saëns e Fauré.

Outro centro que desempenhou um importante papel nesse ressurgimento foi a *École de Musique Religieuse et Classique*, de Louis Niedermeyer (1802-1861) - músico suíço -, fundador desta escola voltada para a prática musical religiosa em Paris, no ano de 1838. Nesta instituição formou-se Fauré, que teve Saint-Saëns como professor. Niedermeyer e d'Ortigue publicaram um método de harmonização de canto gregoriano que influenciou muitos compositores.

Na Alemanha, outro movimento importante para a implantação da reforma religiosa deu-se na *Sociedade de Santa Cecília*, por Franz Witt (1834 - 1888), responsável pela edição da obra completa de Palestrina, em trinta e três volumes, pela editora *Breitkopf & Härtel*, concluída em 1908.

Na Itália, houve uma grande polêmica após a promulgação do *Motu Proprio*, em 1903, e muita discussão sobre a correta interpretação do canto gregoriano. Por tratar-se do país considerado o berço do *Bel Canto*, houve uma maior resistência ao retorno à pureza do canto gregoriano, pois a atividade musical, mesmo dentro da igreja, estava mediada pelo ideal dramático da ópera romântica.

O Brasil, país de formação católica, também participou da discussão sobre os rumos da música religiosa.

Neste contexto, Azevedo (1956, p. 41), fala da “decadência dos serviços musicais nas igrejas do Rio de Janeiro” e inicia o capítulo IV comentando sobre o gosto musical da época: “(...) já vimos como o gosto pela música teatral se havia tornado exclusivo, em meados do século XIX, invadindo o coro das igrejas”.³

O *Jornal do Comércio*, entre 1895 e 1898, lançou uma campanha pela reforma da música sacra e encontrou apoio de várias personalidades do meio musical, entre elas o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), que fez a seguinte crítica: “(...) é preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a *Synfonia do Guarani* ou *Cheval de Bronze* ou *Pique Dame*, etc...etc..”⁴. Nesta campanha foi nomeada uma comissão que estudou e elaborou o projeto que visava à restauração da música sacra. A comissão foi formada por oito membros (Cônego Velasco Molina, padres João Borges Quintão, Pedro Hermes Monteiro e Antonio Alves Ferreira dos Santos, maestros Alberto Nepomuceno, J. T. Delgado de Carvalho e Henrique Alves de Mesquita, além do Visconde de Taunay), presidida pelo Monsenhor Silva Brito. Foram apresentados três projetos para a reforma da música sacra: do Padre Hermes Monteiro, do cônego

³ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, pp.41, 59.

⁴ *Jornal do Commercio*, RJ, 7 de outubro de 1895.

Velasco Molina e do músico Alberto Nepomuceno que “com ligeiras modificações, foi este o escolhido” (Gazeta de Notícias, Questão do Dia – Música Sacra, 24/03/1898).⁵

1.1.1 - O *Motu Proprio* de Pio X (1903) e a *Missa em Dó menor*

O *Motu Proprio* é uma espécie de código jurídico da Música Sacra, escrito pelo Papa Pio X. Foi promulgado no Palácio do Vaticano, durante a Festa da Virgem e mártir Santa Cecília, em 22 de novembro de 1903, com o objetivo de indicar os princípios que regem a Música Sacra nas funções do culto e de recolher num quadro geral as principais prescrições da Igreja contra os abusos mais comuns em tal matéria. Organiza-se em uma introdução e oito capítulos⁶. A seguir, apresenta-se uma comparação entre as leis impressas por este documento e a *Missa em Dó menor*. Considera-se este estudo importante para o entendimento da composição e da interpretação da obra citada, uma vez que ela foi composta em 1925, conseqüentemente seguindo tais princípios.

Neste ponto do trabalho, optou-se por mencionar, resumidamente, naquilo que afeta a *Missa em Dó menor*, as Leis referentes aos moldes estabelecidos pela Igreja seguidas dos comentários sobre a composição de Henrique Oswald. Para efeito de análise e também para evitar a confusão com os capítulos da dissertação, os capítulos do *Motu Proprio*, serão numerados com algarismos romanos.

Capítulo I - Princípios Gerais

Lei: Este capítulo enfatiza a importância da música sacra como parte integrante da liturgia solene e que tem como fins principais a glória de Deus e a santificação dos fiéis. Por isso, a

⁵ Citado em GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004)

⁶ O texto integral encontra-se no anexo I - PAPA SÃO PIO X. *Tra le sollecitudine – sobre a Música Sacra* Montfort Associação Cultural. Disponível em: http://www.montfort.org.br/index.hph?secao=documento&subsecao=decretos&artigo=musica_sacra&jang=bra, online, acesso em: 31ago.2006.10:56h

música sacra deve apresentar as qualidades da liturgia, a santidade e a delicadeza das formas, excluindo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes. O resultado, espontaneamente, é outra característica, a universalidade, ou seja, a permissão para cada nação utilizar-se de formas particulares, porém subordinadas aos caracteres gerais da música sacra, a fim de que ninguém de outra nacionalidade, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável.

Comentário: Como o próprio título sugere, trata-se de princípios gerais, que se comentarão mais detalhadamente nos próximos capítulos, onde tais aspectos serão confrontados com a *Missa* de Henrique Oswald. Neste ponto, é conveniente citar um comentário de Leosinha F. Magalhães Almeida (1952, p.71) sobre as obras sacras de Henrique Oswald:⁷

“Além desta, outras peças, para diversos trâmites da liturgia católica formam, na obra oswaldiana, um recanto da música brasileira, de curioso sabor e vivo reflexo do feitio pessoal de quem a produziu. É uma arte praticada com bondade, seriedade e gravidade, como desejava Pio X, no seu “*Motu Proprio*”, sem deixar de ser, embora, algo modernizada como música que é “arte de si própria”, flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz e nem sempre é fácil conter os limites”.

Capítulo II – Gêneros de Música Sacra

Lei: As qualidades citadas acima encontram-se no Canto Gregoriano, o único herdado dos antigos Padres. Sendo assim, pode-se estabelecer a seguinte lei geral: uma composição religiosa será considerada tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproximar no andamento e na estrutura à melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar deste modelo. Tais particularidades também são encontradas na polifonia clássica, especialmente da escola romana, que no século XVI atingiu a maior perfeição com as obras de Palestrina.

Comentário: Henrique Oswald utilizou-se do estilo polifônico para a composição de sua missa, tanto na escrita coral, como na orquestral.

⁷ ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães, *Henrique Oswald- 1852-1931*. Rio de Janeiro, s/ ed., 1952.

Lei: A Igreja também tem reconhecido e favorecido o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, desde que respeite as qualidades exigidas acima. Todavia, como a música moderna foi criada principalmente para o uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado para que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas sobre o andamento das composições profanas.

Comentário: Na *Missa em dó menor* o compositor utilizou-se da harmonia moderna para a época, porém com sobriedade, inclusive na escolha dos andamentos.

Capítulo III: Texto Litúrgico

Lei: É determinado que a língua própria da Igreja Romana seja o latim, sendo proibido o vulgar nas funções litúrgicas solenes.

Comentário: Henrique Oswald seguiu esta determinação usando o texto em latim.

Lei: Não é lícito alterar a ordem, nem substituir ou omitir os textos na íntegra ou em parte.

Comentário: Verifica-se a omissão do texto em duas partes da Missa: no *Gloria* e no *Credo*. No *Gloria* foram omitidas as frases “*Gloria in excelsis Deo*”, “*Qui tollis peccata mundi*” e “*Miserere nobis*” e, no *Credo*, a frase inicial, “*Credo in unum Deum*”. Também foi notada a troca da palavra “*Conglorificatur*” por “*Glorificatur*” no *Credo*.

Capítulo IV: Forma externa das composições

Lei: As várias partes da Missa e Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu. O *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, e as demais seções da Missa devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas.

Comentário: Henrique Oswald compôs a Missa utilizando as partes fixas do texto: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus- Benedictus, Agnus Dei*, formando um todo musical e textual.

Capítulo V: Os cantores

Lei: Excetuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, que devem ser em gregoriano, sem acompanhamento de órgão, todo o restante do canto litúrgico faz parte do coro dos levitas. Por isso, os cantores, ainda que leigos, realizam as funções de coro eclesiástico, devendo as músicas, na sua maior parte, conservar o caráter de coro.

Comentário: em toda a missa observa-se uma escrita coral, sem nenhum destaque solista, apenas sugerindo que o celebrante entoe um canto gregoriano nos primeiros versos do *Gloria* e do *Credo*.

Lei: Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro. Querendo-se pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja.

Comentário: Na versão para orquestra, o compositor apenas colocou na partitura: “*Messa a quattro voci con accompagnamento d`Organo e orchestra d`archi*” e, na versão para órgão, usou somente “*Messa*”. A indicação das vozes foi feita da seguinte forma: *soprani, contralti, tenori e bassi*. Não mencionou se é para coro misto ou de meninos. Ainda não se sabe qual coro executou esta obra na época e se ele compôs para um coro específico. O que se sabe é que, durante as comemorações dos 79 anos de aniversário do compositor, entre outros eventos, realizou-se uma missa em ação de graças na Catedral Metropolithana, no dia 01 de maio de 1931, às 9 horas da manhã. Nessa missa foram apresentadas obras do compositor e, entre elas, dois movimentos da *Missa em Dó menor* – o *Kyrie* e o *Benedictus*

Como registro dessa apresentação foi encontrado o artigo do Jornal do Comércio de 30 de abril de 1931 que menciona o fato seguinte:

“foi constituído o coro por numerosas senhoras e senhoritas que se inscreveram na respectiva lista aberta no Instituto de Música, e pelas sociedades allemãs de canto

Lyra e Harmonia, que cederam algumas dezenas de vozes masculinas, sendo a orchestra do Gremio Arcângelo Corelli”.⁸

Deste documento podemos concluir que os coros estáveis eram os masculinos. As mulheres que foram convidadas a participar da apresentação não faziam parte de um coro específico. Nessa Missa em Ação de Graças não se obedeceu às regras do *Motu Proprio* de Pio X. De qualquer forma, ainda não se encontraram documentos que indicassem se a *Missa em Dó menor* foi apresentada na íntegra por algum coro.

Capítulo VI : Órgão e Instrumentos

Lei: Apesar de a música própria da Igreja ser meramente vocal, também se permite a música com acompanhamento de órgão. Em alguns casos, com as convenientes cautelas, poderão admitir-se outros instrumentos, conforme as prescrições do “*Caerimoniale Episcoporum*”. Informações semelhantes podem ser encontrados em documentos posteriores como os DOCUMENTOS PONTIFÍCIOS 112., Pio XII Sobre a Música Sacra (Encíclica “*Musicae Sacrae Disciplina*”)⁹.

Comentário: O compositor seguiu piamente este item, colocando o órgão nas duas versões da missa, mantendo o elo religioso característico desse instrumento.

Nos Documentos Pontifícios foram encontradas informações sobre os outros instrumentos permitidos, como:

“Além do órgão, há outros instrumentos que podem eficazmente vir em auxílio para se atingir o alto fim da música sacra, desde que nada tenham de profano, de barulhento, de rumoroso, coisas estas destoantes do rito sagrado e da gravidade do lugar. Entre eles vêm em primeiro lugar o violino e outros instrumentos de arco, os quais, ou sós ou juntamente com outros instrumentos e com o órgão, exprimem com indizível eficácia os sentimentos, de tristeza ou de alegria, da alma”.

Possivelmente, devido a este item, Henrique Oswald limitou-se a escrever apenas para instrumentos de cordas.

⁸ Jornal do Comércio. 30 de abril de 1931, RJ

⁹ Editora Vozes Ltda, Petrópolis, R. J. , Rio de Janeiro- São Paulo, 1956.

Lei: Como o canto tem de ouvir-se sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo e nunca encobri-lo.

Comentário: este item justifica o fato de os instrumentos fazerem a sustentação harmônica, o contraponto e a dobra das vozes do coro, com poucos momentos de independência e sem exageros virtuosísticos.

Capítulo VII: Amplitude da Música Sacra

Lei: Não é lícito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica. A música do *Gloria* e do *Credo*, segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve.

Comentário: A *Missa em Dó menor* é relativamente curta, tem a duração aproximada de 18 minutos, cumprindo assim este decreto.

Lei: É condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesiásticas a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que seja parte da liturgia.

Comentário: a própria estrutura composicional de Henrique Oswald revela que a música está a serviço da liturgia. Ele evitou as formas com repetições, escreveu para cada texto

uma música diferente e procurou dar ênfase ao próprio conteúdo textual.

Capítulo VIII: Meios principais

Este capítulo não trata diretamente da composição musical, mas do incentivo ao estudo e à preparação das pessoas que irão lidar direta ou indiretamente com a música na Igreja. Reforça a criação de *Schola Cantorum*, para a execução da sagrada polifonia e da boa música litúrgica, além do sustento e da promoção de escolas superiores de música sacra, atendendo à instrução dos seus mestres de música, organistas e cantores, segundo os verdadeiros princípios da arte sacra.

Também recomenda a criação de uma comissão especial de pessoas competentes na música sacra, a cargo de vigiar as músicas que são executadas nas igrejas e

finaliza sugerindo a todos os envolvidos que favoreçam com zelo estas reformas há muito desejadas e por todos unanimemente pedidas, para que não caia em desprezo a autoridade da Igreja.

Estas informações serão imprescindíveis no momento da análise textual e musical e, conseqüentemente, quando se tratar da performance musical nos capítulos pertinentes a elas.

1.2-Henrique Oswald e sua Obra

Apresenta-se agora a figura do compositor, sua formação, premiações, destacando os pontos principais de sua biografia, assim como a relação com o movimento nacionalista brasileiro. Além disto, são registradas suas principais composições nos outros gêneros musicais, já que a dedicação à música sacra ocorreu nos últimos anos de sua vida.¹⁰

1.2.1- Esboço Biográfico

Henrique Oswald foi filho de Jean Jacques Oschwald, suíço-alemão, e de Maria Oracia Cantagalli, italiana. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1852, e morreu na mesma cidade, em 1931. Viveu em São Paulo até os dezesseis anos, período em que recebeu ensinamentos musicais do professor francês Gabriel Giraudion.

Em 1868, mudou-se com seus pais para Florença, permanecendo nesta cidade até 1902. Essa vivência na Itália marcou sua formação musical. Seu contato com o Professor Buonamici permitiu a absorção de preciosos ensinamentos musicais e vivenciamento num ambiente caracterizado por reuniões com grandes artistas da época como Brahms, Saint-Saëns, Massenet, Liszt, Ravel, entre outros.

No ano de 1878, Henrique Oswald realizou um recital em homenagem ao Imperador D. Pedro II, quando este esteve em visita a Florença. Obteve, a partir dessa ocasião, uma bolsa de estudos de 100 francos do Imperador, por aproximadamente dez anos.

¹⁰ A Biografia completa de Henrique Oswald encontra-se em MARTINS, José Eduardo – *Henrique Oswald- Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo, Edusp, 1995

Seu primeiro retorno ao Brasil ocorreu após vinte e oito anos de ausência. Realizou diversos recitais em São Paulo e Rio de Janeiro, acompanhado de sua esposa Laudômia, cantora, e do violoncelista Cesar Cinganelli.

Em Paris, apresentou-se na *Sala Pleyel* com sucesso da crítica especializada. Voltou novamente ao Brasil para uma série de recitais, sendo um deles com Camille Saint-Saëns, tocando, a dois pianos, o Scherzo do mesmo compositor.

“Em 1900 é nomeado para um posto consular, primeiro no Havre, depois em Gênova, a fim de fazer jus ao auxílio financeiro que o seu país natal desejava proporcionar-lhe, em substituição à pensão que antes lhe era servida pela generosidade imperial” (Azevedo 1956, p.127).¹¹

Foi premiado em 1902 pelo jornal francês “*Le Figaro*”, com a obra para piano *Il Neige*, sendo vencedor entre mais de seiscentos candidatos. No júri estavam Saint-Saëns, Fauré e Louis Dièmer. Novas perspectivas se abriram no Brasil, encerrando os anos vividos na Itália desde a juventude. Sua volta definitiva ao Brasil ocorreu em 1903, quando ele tinha cinquenta e um anos de idade, para assumir o cargo de Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Após três anos neste trabalho, pediu demissão do cargo, por não se adequar às imposições burocráticas e políticas que a função lhe exigia.

Durante o período em que viveu na Itália, considerados “anos felizes de maturidade” (Azevedo, 1956, p.124), escreveu várias obras. A propósito dessa época, Azevedo (1956, p.125)¹² comenta:

“É curioso observar na obra de Henrique Oswald, parece que se entrelaçam características musicais que são da escola alemã, da escola francesa e da escola italiana. Uma certa profundidade de pensamento e amor pela construção que provém da primeira, requinte, clareza e cuidadosa escolha de harmonias, revelando convívio com os franceses; e a matéria melódica mais encorpada, plástica, continuamente viva e graciosa da melhor música italiana”.

Destacam-se algumas obras dessa época, todas compostas antes de seu retorno ao Brasil: *Suite d’orquestra*, *Sinfonietta op.27*, *Concerto para piano op.14*, *Sonata para*

¹¹ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de, *150 anos de música no Brasil (1800–1950)*. RJ, José Olympio Editora, 1956.

¹² Idem

violoncelo e piano, Concerto para violino e orquestra e as óperas *La Croce D'oro, Il Neo* e *Le Fate*.

No período de 1903 a 1912, “fase tão laboriosa de sua existência; diminui, talvez, o número das obras que produz; atualiza a sua linguagem musical (...) mas continua escrevendo” (Azevedo,1956,p.131) – fase de pouca inspiração - talvez pelo fato de estar distante da família¹³ que continuava na Europa. Compôs nesta fase *Sonata op. 36 para piano e violino, Sonata Fantasia para violoncelo e piano* e iniciou a *Sinfonia op. 43*.

Em 1912, quando sua família veio para o Brasil, houve um período de grande produção musical. Esta produção só se limitou pelo número de aulas que dava diariamente. Segundo relato de Luli Oswald: “grandes pianistas brasileiros tiveram aulas com ele: Souza Lima, Arnaldo Estrela, Antonieta Rudge, todos passaram pelas mãos dele”.¹⁴

Obras dessa fase: *Trois Études para piano, Quarteto de Cordas op. 39, Paysage d'Automne para orquestra* e pequenas peças de salão para piano, estas editadas pela Casa *Bevilacqua*.¹⁵

1.2.2- As Obras Sacras

A seguir, expõe-se a fase das obras sacras de Henrique Oswald, de 1913 a 1930. Provavelmente, o principal fator que motivou esta fase foi a opção de seu filho Alfredo pela vida religiosa, que data da década de 20. Alfredo era um excelente pianista, divulgador da obra do pai e continuador de sua carreira musical. Ao tomar esta decisão, provocou um sentimento de resignação no compositor, que o levou a compor a *Missa de Réquiem*. Esta hipótese foi abordada por seu outro filho, Carlos Oswald (1945), e citada por Igayara (2002, p.28):

¹³ Sua família era formada pela esposa, Laudômia Bombenard Gasperini; pelo filho Carlos, artista plástico; pelo filho Alfredo, pianista; e pelas filhas Maria Oracia, Henriqueta Margheritta e Erminie (falecida aos três anos).

¹⁴ extraído da Entrevista com Luli Oswald –CERVINI, Lúcia. *Interpretação em Henrique Oswald: Transformações entre o Allegro Agitato da sonata op.21 e a sonata-fantasia op.44 para violoncelo e piano*. 2001.p.147.Dissertação(Mestrado em Artes- Músicais)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas,2001.

¹⁵ A Biografia completa encontra-se em MARTINS, José Eduardo – *Henrique Oswald- Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo, Edusp, 1995

“Quanto ao pai, Henrique Oswald, aceitou também a vontade de Deus, e dominou sua desilusão. Foi naqueles dias que ele compôs a sua conhecida Missa de Réquiem. O sentimento cristão que a invade, as melodias de paz e resignação revelam que ali ele concentrou e desabafou tudo que tinha na alma, em esperanças terrenas perdidas, confiança e resignação à decisão do Altíssimo. De então em diante, até a morte, só comporia músicas de assunto sacro (Missa Solene, Sonata para Órgão, peças para coros como “Tantum Ergo”, “Pater Noster”, etc)”.¹⁶

Também, sugerindo a motivação para as composições sacras, Almeida (1952, p.69) cita *do Boletim Americano de Música*, de 1946 (tomo VI, 1ª. parte), o artigo do Professor Otávio Bevilacqua:

“Henrique Oswald dedicou boa parte de seus últimos anos de compositor à produção de música religiosa. Para tanto, de certo, concorreu o fato de ter um de seus filhos, Alfredo Oswald, grande artista também, ingressado na Ordem Jesuíta. Este nunca se fartou de pedir ao pai que fornecesse material à comunidade para se utilizar dele nas cerimônias do Colégio, nos Estados Unidos, onde atua como mestre e encarregado da música”.¹⁷

A opção pela música religiosa se intensificou num período de recolhimento, em que se observava também um declínio físico, com os sintomas de um mal no aparelho urinário, surgido em fins de 1923.

Em 1930, com setenta e oito anos, revelou ter encontrado na música sacra um caminho pessoal como compositor, à medida que se afastava tanto dos acontecimentos políticos quanto das novas correntes de composição, nas quais não conseguia criar para si uma forma de expressão: (Igayara, 2001, cap.1, p.30)

“Trabalhei muito nestes meses de revolução da qual aproveitei para escrever um Ave Maris Stella, um Tantum Ergo, um Memorare e não mais que 2 Prelúdios e 3 Fugas para órgão(...) Dentro de poucos dias irei a Petrópolis, onde permanecerei até março, descendo porém ao Rio uma vez por semana, para atender às poucas alunas que aqui ficam. Espero trabalhar muito em Petrópolis principalmente em música religiosa, porque a profana (moderna) eu não a sinto e não a entendo, a não ser muito superficialmente”.¹⁸

¹⁶ Oswald, Carlos – Meu pai e meu irmão (1945) – Apêndice I em: Como me tornei pintor. Petrópolis, Vozes, 1957. *apud* IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*. Cap.1 p. 28. Dissertação (Mestrado em Musicologia)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

¹⁷ Artigo citado no livro Almeida, Leosinha F. Magalhães - “Henrique Oswald” 1852-1931. Rio de Janeiro, s/ ed., 1952

¹⁸ Oswald, Henrique – Carta a Furio Franceschini. Rio de Janeiro, 5/12/1930. Tradução: Manoel Franceschini *apud* IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua*

Além dessas considerações, não se pode deixar de mencionar que Henrique Oswald era um compositor romântico, e um dos aspectos fundamentais do Romantismo era a procura pelo desconhecido – a fuga ao mundano, ao cotidiano e a busca pelo misticismo e religiosidade.¹⁹

Os textos musicados por Henrique Oswald foram utilizados por outros compositores, de diferentes correntes estéticas, tanto no panorama nacional como no internacional. A composição de obras sacras, num ambiente de países católicos como França, Itália e Brasil, em que a religião é um dado da vida social, surgiu como uma parte natural da produção musical de diversos compositores, assim como a música de câmara ou música sinfônica. (Igayara , 2001, cap.1 p.32).²⁰

Almeida, que conviveu com o compositor, comenta:

“Com a mesma facilidade com que abordara outros setores da composição musical, Oswald começou a deixar correr sua pena também neste, em admirável fluência e não sem o gozo espiritual de quem sempre fora um sincero crente, assíduo às cerimônias da igreja, antigo organista militante. Não se trata, pois, de um convertido ao gênero; mas, ao contrário, de quem nele está perfeitamente à vontade, já porque o pratica com sinceridade e crença, já por feitiço psicológico, evidentemente adequado ao caso”.²¹

Segundo Igayara (2001, p.32), “o que podemos observar perante todos esses fatos é que a música sacra de Henrique Oswald é música religiosa de um compositor de ofício, católico, mas não é obra de um músico da Igreja, como foi Perosi em Roma ou Franceschini em São Paulo. Fazia parte de um movimento de época e não apenas uma opção pessoal, como poder-se-ia supor a partir de uma leitura do depoimento de seu filho Carlos.”²²

São da fase de composições sacras as seguintes obras:²³

música sacra coral.2001.47-48p.Dissertação(Mestrado em Musicologia)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,2001.

¹⁹ STEIN, Deborah, SPILLMAN, Robert. Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

²⁰ IGAYARA, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*. Cap.1,p.26-32). Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

²¹ Almeida, Leosinha F. Magalhães - “Henrique Oswald” 1852-1931. Rio de Janeiro, s/ ed., 1952. p.70.

²² idem.

²³ relação de obras retiradas de , IGAYARA. pp..256-257.

Tabela 1 - Relação das Obras Sacras

Relação das obras sacras de Henrique Oswald		
Formação	Título	Data
CORO MISTO	Missa em Dó Menor para Coro SATB, orquestra de cordas e órgão	1925
	Missa de <i>Réquiem</i> , em mi menor para coro SATB, órgão <i>ad libitum</i> ²⁴	1925
	<i>Pater Noster</i> , para coro SATB, harmônio as libitum	1926
	<i>Tantum Ergo</i> , para coro SATB, harmônio as libitum	1930
CORO FEMININO	Três Motetos para coro, SSAA e harmônio:	1913
	<i>Ave Maria, Magnificat, O salutaris hostia</i>	
	<i>O salutaris hostia</i> , para coro SSAA, orquestra de cordas e órgão	1913
	Três Motetos para coro feminino e harmônio:	1930
	Tantum ergo(SAA), veni, Sancte Spiritus (SAA), Memorare (SSAA)	
CORO MASCULINO	Três motetos para coro masculino e harmônio:	1930
	<i>Tantum ergo</i> (TTB), <i>Veni, Sancte Spiritus</i> (TTB), <i>Memorare</i> (TTBB)	

Encontram-se também relacionados arranjos para coro masculino das obras: “*O salutaris hostia*”, “*Pater Noster*”, “*Veni, Sancte Spiritus*”, realizados pelo Frei Pedro Sinzig, que conviveu com Henrique Oswald e os editou postumamente.

1.2.3 - A Missa em Dó Menor

Entre o final do séc. XIX e início do XX, a produção musical sobre o texto da missa teve dois projetos distintos. No primeiro, a missa era concebida como gênero de concerto, com coro, orquestra e solistas, utilizando o texto religioso sem, no entanto, apresentar um compromisso com a arte sacra e com a função religiosa. O segundo tipo concebia a missa como obra sacra, isto é, como música pensada para uma função religiosa. Neste caso, os autores utilizavam coro *a cappella*, coro e órgão ou harmonium, sem partes solistas, em *stillo antico*, homofônico ou polifônico, tendo como modelo a Missa renascentista.

²⁴A *Missa de Réquiem* fazia parte da *Coleção Escolar*, editada pela *Casa Arthur Napoleão*, com adaptação de Villa-Lobos. Henrique Oswald era um dos autores brasileiros estudados no Curso de Especialização para formação de professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1946. Esta obra foi editada eletronicamente e é material de pesquisa da dissertação de IGAYARA .

As obras sacras de Henrique Oswald e em especial a *Missa em Dó menor* se enquadram neste segundo grupo.

Destacam-se aqui os prováveis motivos para essa tendência: a sua admiração por Liszt, que conheceu na casa de seu professor Buonamici, o seu vínculo pessoal com o catolicismo e a preocupação com a edição das obras sacras que tinham uma espécie de selo de acordo com o *Motu Proprio* de S.S. Pio X e eram recomendadas pela própria Igreja.

A *Missa em Dó menor* foi escrita em 1925, no mesmo ano em que compôs a *Missa Réquiem*, consideradas suas maiores composições neste gênero. Sendo este o objeto principal desta pesquisa, verifica-se que pouco se encontra de material e comentários a respeito desta Missa, visto que até o presente momento ela só é encontrada em manuscrito original e não há registros de gravação desta obra.

1.2.3.1- As versões da *Missa em Dó menor*

A partitura manuscrita encontra-se em duas versões:

- Para coro, órgão e orquestra de cordas, sendo o manuscrito autógrafo microfilmado do Arquivo Nacional do estado do Rio de Janeiro e cedido pelo Professor Doutor Eduardo Ostergren,

- Manuscrito autógrafo para coro e órgão, que se encontra no LAM – USP, cuja cópia foi cedida gentilmente pela pesquisadora Susana Igayara. Trata-se de um rascunho, inacabado, com muitas rasuras, que apresenta algumas variações em relação à versão para orquestra.

Apresentamos, a seguir, uma tabela comparativa entre as duas versões.

Tabela 2 - Tabela Comparativa das Versões (Resumida)

Partes da Missa	Versões	No.. Compassos	Andamento
<i>Kyrie</i>	coro, órgão e orquestra	59	Adagio
	coro e órgão	60	Adagio
<i>Gloria</i>	coro, órgão e orquestra	92	Allegro Moderato
	coro e órgão	110	Allegro Moderato
<i>Credo</i>	coro, órgão e orquestra	120	Allegro Moderato
	coro e órgão	120	Moderato
<i>Sanctus</i>	coro, órgão e orquestra	55	sem indicação
	coro e órgão	50	sem indicação
<i>Agnus Dei</i>	coro, órgão e orquestra	46	Andante
	coro e órgão	46	sem indicação

Segue-se com uma comparação mais detalhada sobre as duas versões:

Tabela 3- Tabela Comparativa das Versões (Detalhada)

Partes	Versões	Comentários
<i>Kyrie</i>	coro, órgão e orquestra	c.7, primeira mínima no soprano, nota sol
	coro e órgão	c.7, primeira mínima no soprano, nota mi
	coro, órgão e orquestra	c. 20,27,43 e 57 separa de forma diferente as sílabas:e-lei-son
	coro e órgão	e-le-i-son
	coro, órgão e orquestra	coda tem 2 compassos; 58 e 59
	coro e órgão	coda tem 3 compassos; 58, 59 e 60
	coro, órgão e orquestra	sem indicação de data de conclusão
	coro e órgão	indicação de data de conclusão: 09/07/1925

Partes	Versões	Comentários
<i>Gloria</i>	coro, órgão e orquestra	c.28 a 31 - " <i>Domine Fili unigenite</i> " é escrito em 4 compassos
		com <i>rallentando</i>
	coro e órgão	c. 28 a 33 - tem 2 compassos a mais e não apresenta <i>rall</i>
	coro, órgão e orquestra	c. 32 a 42, no texto " <i>Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, filius Patris,qui tolis peccata mundi</i> " escreve em 11 compassos
	coro e órgão	escreve em 22 compassos, dobrando os valores das figuras musicais
	coro, órgão e orquestra	c. 91 coloca a <i>fermata</i> sobre a pausa de mínima antes da <i>coda</i>
	coro e órgão	escreve um compasso de pausa e coloca a <i>fermata</i> sobre a última nota do coro
	coro, órgão e orquestra	sem indicação de data de conclusão
	coro e órgão	indicação de data de conclusão:22/08/1925

Partes	Versões	Comentários
<i>Credo</i>	coro, órgão e orquestra	c. 56 indicação de mudança de andamento para <i>1o. Tempo</i>
	coro e órgão	c. 56 indicação de mudança de andamento para <i>Allegro</i>
	coro, órgão e orquestra	c. 110 não indica mudança de andamento
	coro e órgão	c.110 indica mudança de andamento para <i>Adagio</i>
	coro, órgão e orquestra	c. 120 coloca fermata sobre a última nota
	coro e órgão	c. 120 não coloca <i>fermata</i>
	coro, órgão e orquestra	sem indicação de data de conclusão
	coro e órgão	indicação de data de conclusão:06/09/1925

Partes	Versões	Comentários
<i>Sanctus</i>	coro, órgão e orquestra	c. 7 e 8 - preparação das cordas para entrada do coro
	coro e órgão	c. 7 -faz a preparação apenas em 1 compasso
	coro, órgão e orquestra	c. 27 - apresenta 1 pausa de semínima no terceiro tempo e
		no c. 28 inicia com 2 pausas de semínima, antes do <i>Hosana</i>
	coro e órgão	une os 2 compassos, colocando o <i>Hosana</i> no lugar da primeira
		pausa de semínima, da versão acima
	coro, órgão e orquestra	c. 32 coloca fermata sobre a pausa, indica mudança de
		andamento para <i>Adagio</i> , e escreve 3 compassos de preparação
		com as cordas para o <i>Benedictus</i>
	coro e órgão	esta versão é mais simples, não consta mudança de andamento
		e tem 2 comp. de preparação no órgão para o <i>Benedictus</i>
	coro, órgão e orquestra	c.51 a 54, coloca <i>Allargando</i> e <i>fermata</i> na última nota
	coro e órgão	não indica mudança de andamento e faz uma antecipação nos
	sopranos e contraltos.	
coro, órgão e orquestra	sem indicação de data de conclusão	
coro e órgão	indicação de data de conclusão:07/07/1925	

Partes	Versões	Comentários
<i>Agnus Dei</i>	coro, órgão e orquestra	c. 43, inclui mudança de andamento para <i>Adagio</i> e <i>pp</i>
	coro e órgão	c.43, não indica mudança de andamento, apenas coloca uma
		respiração, com o sinal de vírgula.
	coro, órgão e orquestra	indicação de data de conclusão com a expressão:
		Rio de Janeiro 25- 9 -1925 - H. Oswald
	coro e órgão	indicação de data de conclusão com a expressão:
	Dou Gratias - 8 - setembro- 1925	

Pelas datas autografadas nos manuscritos, conclui-se que a versão para coro e órgão é anterior à versão coro, órgão e orquestra de cordas. A versão para coro e órgão foi escrita durante os meses de julho, agosto e setembro de 1925, sendo terminada no dia 08 de setembro de 1925. A versão completa: coro, órgão e orquestra de cordas foi encerrada no dia 25 de setembro de 1925.

1.2.3.2- Os diversos títulos da *Missá em Dó menor*

A *Missá em Dó menor* é muitas vezes citada sob diversos títulos²⁵, gerando uma certa confusão:

Missá a 4 voci, organo e orchestra;

Missá para coro a quatro vozes mistas, órgão e orchestra de arcos;

Missá a 4 vozes, arcos e órgão;

Messe a quatro voci con accompagnamento d'organo e orchestra d'archi;

Missá;

Missá a 4 vozes;

Missá Solene;

Missá – 4 vozes mistas, orchestra e órgão.

No próprio Arquivo Nacional, a Missá é tratada com dois nomes, *Missá Solene* e *Missá em Dó menor*, como se fossem missas distintas.

No manuscrito original, Henrique Oswald a intitulou como *Messa a quattro voci con accompagnamento d'organo e orchestra d'archi*. A pesquisadora Susana Igayara sugere, para desfazer as confusões, o título *Missá em dó menor* (*Missá Solene*) (1925) *coro SATB, orchestra de cordas e órgão*.

Convém esclarecer o significado do título *Missá Solene*, que é o objeto deste estudo.

A *Missá Solene* é celebrada com maior solenidade, aos domingos e festas, por três celebrantes: sacerdote, diácono e subdiácono, auxiliados pelo menos por quatro

²⁵ citados em IGAYARA, p.254.

assistentes. Utilizam paramentos mais ricos; o incenso é usado várias vezes no altar. Algumas partes da missa são cantadas pelo coro e outras, pelos celebrantes.²⁶ Entre os modos de celebração constitui a Missa Solene o mais moderno. Introduziu-se no Ocidente e generalizou-se com o aumento do clero nas catedrais e conventos, onde, então, não faltavam levitas.²⁷

Muitas vezes é confundida com *Missa Cantada*, exatamente por ser cantada, porém existe uma diferença no modo de celebração. A *Missa Cantada* é aquela com canto do sacerdote e coro, mas sem assistência de diácono e subdiácono e sem incensação. Já na *Missa Rezada* (*Missa Bassa*, secreta) não há canto. Não é proibido, porém, que durante a Missa Rezada o coro ou o povo cante, mesmo em vernáculo, acompanhando-a.²⁸

O título *Solene*, utilizado por alguns autores, não quis explicar a forma da missa, mas a sobriedade da composição musical. Esta informação será mais precisa no momento em que se acrescentarem à dissertação artigos de jornais e/ou programas sobre as possíveis apresentações que ocorreram na época.

1.2.3.3- Alguns comentários sobre a *Missa em Dó menor*

O Professor Otávio Bevilacqua disse o seguinte sobre a Missa:

“No acervo de sua produção sacra avultam, logo, como obras de maior fôlego, duas Missas - uma, Missa Réquiem, em Mi menor, para quatro vozes mixtas, a capela; outra, de caráter festivo, em Dó menor, a quatro vozes mixtas, com acompanhamento de órgão. Esta última, por exemplo, transcorrendo sempre em grande atividade de contraponto, tem momentos de muita felicidade e propriedade expressiva. Desde o “Kyrie”, bem lançado, vai até o “Dona nobis pacem”, do “Agnus Dei”, falando sempre uma linguagem de oração musical cheia de convicção e ternura, sem jamais transigir com ambiente estranho ao templo. Difícil seria exemplificar o que afirmamos sem uma reprodução vultosa de seus textos musicais. Vale contudo o contemplar-se a serena significação do “Dona nobis pacem”, no final da Missa”.²⁹

²⁶ CULLEN, THOMAS LYNCH, SJ. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*, Brasília, MusiMed, 1983

²⁷ ROWER, BASÍLIO FREI, *Dicionário Litúrgico*, Petrópolis, RJ, Editora Vozes Ltda, 1947, 3ª. Ed

²⁸ Ibid

²⁹ Artigo transcrito do Boletim Americano de Música, de 1946 (tomo VI, 1ª. parte) e citado no livro Almeida, Leosinha F. Magalhães - “Henrique Oswald” 1852-931.. Rio de Janeiro, s/ ed., 1952. p.70

Já Vasco Mariz, em seu livro *História da Música no Brasil*, apenas cita esta obra como “uma importante Missa a quatro vozes mistas com orquestra e órgão”

O Arquivo Nacional do Rio de Janeiro guarda o instrumento de pesquisa Arquivo Particular de Henrique Oswald – AP. 30 – caixa 1 – pacote 1 – livros 11 e 12. No livro de no. 11, constam 185 documentos, entre eles, correspondências, bilhetes, cartões e recortes de jornais. O livro no. 12 possui alguns jornais de várias nacionalidades, aproximadamente 430 recortes, em péssimo estado de conservação. Nas pesquisas realizadas no material citado acima, encontraram-se poucos registros sobre a Missa em Dó menor. O registro mais significativo é o Artigo do Jornal do Comércio de 30/04/1931, assinado por Frei Pedro Sinzig O.F.M,

“Está em foco, mais uma vez, o nome do grande compositor Henrique Oswald a quem o Brasil está prestando nestes dias sucessivas e bem merecidas homenagens. Uma delas se realizará amanhã, na Cathedral, onde às 9 horas, se celebrará a missa, durante a qual um Côro mixto bem numeroso, acompanhado de orchestra de cordas, cantará várias composições do mestre.

Durante os ensaios, o côro não escondeu a sua admiração por esta parte da obra de Henrique Oswald, pois é tal o sentimento, são tão finas e, às vezes, surpreendentes as modulações, e tão eloquente a parte descriptiva, que o ouvinte se sente preso, não sabendo resistir ao encanto das harmonias e à fluência das linhas melódicas. Talvez não seja fora de propósito fazer umas referências aos quatro números que amanhã serão ouvidos na Igreja da Cathedral, sendo constituído o coro por numerosas senhoras e senhoritas que se inscreveram na respectiva lista aberta no Instituto de Música, e pelas sociedades allemãs de canto Lyra e Harmonia, que cederam algumas dezenas de vozes masculinas, sendo a orchestra do Grêmio Arcângelo Corelli.

O 1º. número a ser cantado será o Kyrie da bella Missa em dó menor, cujo singelo thema, caracterizado pelo intervalo da tonica à quinta, passa por todas as partes, apresentando-se logo em imitação cerrada, e reaparecendo ora na inversão, ora aumentado ou modificado de outro modo. O grupo dos três “Christe eleison” é particularmente expressivo e feliz, elevando-se (com a inversão do 1º. intervalo do thema que se segue impetuosamente) à admiravel altura dramática que impressiona profundamente, acalmado-se a música aos poucos, e inesperadas modulações.

O 3º. “Kyrie eleison” não difere do 1º. a não ser pelos últimos compassos e um “alargando”. São frequentes as dissonâncias da composição (la bemol e sol ao mesmo tempo), mas apresentam-se tão naturaes e motivadas que o ouvido as recebe com prazer, como meio de aumentar o agrado pelas consonancias perfeitas que lhe seguem.....

O Benedictus, da Missa já citada, é a mais curta das composições escolhidas para o dia 1º. de maio, não contando mais di que 22 compassos, dos quaes alguns ainda têm que ser cantados em andamento allegro. Isso não impede que o ouvinte se possa deliciar com a religiosidade e suavidade do primeiro thema que- como o Kyrie- aparece logo em imitação cerrada. A exemplo de Beethoven na estúpida e nunca assaz louvada “Missa Solemne”, Henrique Oswald descreve a descida do Filho de Deus do alto do céu, sobre o altar, em notas que descem lentamente (do *mi* agudo até o *mi* uma oitava mais baixo); em Beethoven é o violino-solo que, acompanhado de duas flautas, pinta ao vivo como se abre o céu e Christo desce sobre o altar; em

Oswald são as vozes que se encarregam deste quadro, traçado em poucas linhas, atendendo ao curto tempo que a liturgia da Missa deixa a esse canto...
A missa em Dó, O Pater Noster e o Salutaris honrarão o nome do autor e do Brasil, quando tornados acessíveis aos coros de outros países por uma edição typographica. Faz pena ver trabalhos de tanto valor em parte só existirem em manuscritos, o que lhes impede de divulgação. Poucos amigos e admiradores do maestro Oswald terão ouvido estas composições, mas todos quantos as conhecerem, serão unânimes em proclamar-lhes a excellencia, o sentimento, o gosto apurado, o genio de arte. Teremos que esperar muito por uma edição?...”³⁰

Existe uma coleção de cartas do filho Alfredo e da nora Beatriz para a família Oswald, as quais ainda estão em posse da família. Convém registrar que, em comunicação com familiares via e-mail, sugeriram que se entrasse em contato com o professor José Eduardo Martins, na Universidade de São Paulo, e com a professora Susana Igaraya. Como resposta do professor José Eduardo Martins soube-se que o bisneto do compositor tem a posse das cartas e aguarda o momento oportuno para divulgá-las.

Por se tratar de uma dissertação da área de práticas interpretativas, é importante encontrar respostas para as seguintes questões: quais os motivos que levaram Henrique Oswald a compor a obra? Para quem a compôs? Onde foi apresentada na época? Foi executada por qual coro e qual orquestra? Existem artigos de jornais com críticas de época?

As informações obtidas foram registradas anteriormente, porém sabe-se que, nas cartas de familiares citadas, podem existir outras informações a respeito da *Missa*, uma vez que a obra foi composta a pedido de seu filho Alfredo.

³⁰ Jornal do Comércio. 30 de abril de 1931, RJ

2 – Análise do Texto

O serviço religioso mais importante da igreja católica é a *missa*, palavra que tem origem na frase de encerramento da cerimônia: *Ite, missa est*, que significa: “ Ide-vos, a congregação pode dispersar”. O principal ato da *missa* está baseado nos livros de *Lucas*, 22, 19-20 e *I Coríntios*, 11, 23-26 em que é celebrada a última ceia do Senhor, através da oferta e consagração do pão e do vinho que são partilhados entre os fiéis.

Os textos cantados na *missa* entraram na liturgia em momentos e lugares diferentes. Logo no início, com as descrições de celebração da última ceia, torna-se claro que a cerimônia se divide em duas partes: a liturgia da palavra e a liturgia da eucaristia. No final do século VII, um conjunto de instruções chamado *Ordo romanus primus*, menciona o *Intróito*, o *Kyrie*, o *Gloria* e procedimentos de leituras bíblicas e orações. Em 1570 foi publicado pelo papa Pio V um *missal* com as decisões do *Concílio de Trento* sobre os textos e ritos da liturgia tridentina, que vigoraram até o *Concílio Vaticano II*, nos anos 60 do século XX. Os textos utilizados desde os primeiros tempos cristãos foram musicados por vários compositores durante toda a história da música acompanhando os estilos musicais de cada época.

Quando Henrique Oswald compôs sua Missa, em 1925, seguiu as normas do *Motu Proprio* de Pio X. Nesse período havia diversas formas de se cantar a missa: Missa Solene, Missa Cantada e Missa Rezada, como se viu no capítulo anterior.

As partes da missa cantada pelo coro eram divididas em dois grupos: Partes Fixas e Partes Móveis.

Partes Fixas são aquelas que não variavam com o período do ano ou com as festas:

KYRIE

GLORIA

CREDO

SANCTUS - BENEDICTUS

AGNUS DEI

As Partes Móveis variam, por sua vez , a cada dia, dependendo da época do ano e das festas. As partes cantadas pelo coro eram as seguintes:

INTROITUS
OFERTORIUM
COMMUNIO
GRADUALE
ALELLUJA ou TRACTUS
SEQUENTIA

Os celebrantes também cantavam partes da missa:

CONFITEOR
EPISTOLA/PREFATIO
ORATIO POST COMMUNIONEM
ITE MISSA EST
ORATIO COLLECTA
EVANGELIUM
PATER NOSTER

A liturgia da missa, com cantos sacros, foi regulamentada pela autoridade eclesiástica da Igreja. A tabela seguinte ilustra a sequência litúrgica da missa solene:

Tabela 4 - Liturgia da Missa Solene

LITURGIA DA MISSA SOLENE	
CELEBRANTES	CORO
Liturgia da Palavra	
Procissão ao Altar Confiteor (Voz Baixa) Sacerdote entoa o Glória Celebrantes incensam o Altar Sacerdote canta <i>Oratio Collecta</i> Subdiácono canta a Epístola	Antífona da Entrada <i>Kyrie</i> <i>Gloria</i>
Diácono canta o Evangelho Sermão Sacerdote entoa o Credo	<i>Graduale, Alleluja</i> <i>Sequentia</i> <i>Credo</i>
Liturgia Eucarística	
Ação do Ofertório(voz baixa) Sacerdote canta o Diálogo do Prefácio Sacerdote canta o Prefácio	Antífona do Ofertório Responde ao Diálogo
Sacerdote reza o Cânon em voz baixa Palavras da Consagração	<i>Sanctus</i> <i>Benedictus</i>
Sacerdote canta <i>Pater Noster</i> Fração do Pão, <i>PAX</i> Diácono canta <i>Confiteur</i>	<i>Agnus Dei</i>
Comunhão Oração pós comunhão Despedida pelo Diácono <i>Ite Missa Est</i>	Antífona da Comunhão
Procissão de Saída	Canto de Procissão

2.1- As Partes Fixas

Henrique Oswald utilizou-se apenas das partes fixas da missa para compor sua *Missa em Dó menor*: “Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus” – “Benedictus” e “Agnus Dei”.

2.1.1- *Kyrie*

Tabela 5 - *Kyrie*

Original (grego)	Tradução
<i>Kyrie eleison</i>	Senhor, tende piedade de nós
<i>Christe eleison</i>	Cristo, tende piedade de nós
<i>Kyrie eleison</i>	Senhor, tende piedade de nós

A palavra *Kyrie* é uma transliteração de uma palavra grega, usada na versão grega do Antigo Testamento para traduzir Iahweh, que significa o nome de Deus. Cada frase é cantada três vezes. A tripla repetição é uma homenagem à Santa Trindade.

É um momento na missa em que o homem, diante da santidade de Deus, sente-se envergonhado e necessitado de purificação. É um pedido de misericórdia e ao mesmo tempo um momento para interceder pelos doentes, pobres e aflitos. De uma forma geral é um pedido de piedade por nós, em nossa condição humana.

Henrique Oswald respeitou a forma ternária do texto – *Kyrie Eleison* – *Christe Eleison* – *Kyrie Eleison* e compôs na forma A B A´.

2.1.2- Gloria

Tabela 6- Gloria

Original (latim)	Tradução
<p>Gloria in excelsis Deo.³¹ <i>Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, Miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam Tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.</i></p>	<p>Glória a Deus nas alturas. E paz na terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos. Nós Vos bendizemos. Nós Vos adoramos. Nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças por Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos céus. Deus-Pai, onipotente. Senhor, Filho de Deus unigênito. Jesus Cristo. Senhor, Deus, Cordeiro de Deus Filho do Deus Pai. Vós, que tirais o pecado do mundo, Tende piedade de nós. Vós, que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica. Vós, que estais à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo Só Vós sois o Senhor Só Vós o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, Na glória de Deus-Pai. Amém</p>

O *Gloria* é um grande louvor ao Senhor e começa com as palavras dos anjos, citadas no Evangelho de *Lucas*, II, 14: *Glória a Deus nas Alturas, e paz na terra aos homens de boa vontade*, anunciando a boa nova aos pastores de Belém e louvando pelo nascimento de Cristo. Surgiu como hino matutino na Igreja grega, passou a fazer parte da Missa romana no século VI, mas restrito somente aos domingos e às festas dos mártires. Apenas a partir do século XI, o *Gloria* foi incorporado ao rito de todas as missas. Por se tratar de um texto festivo, é omitido das missas fúnebres, e daquelas celebradas durante o *Advento* e a *Quaresma*, que são períodos de penitência.

³¹ Os versos em negrito foram omitidos pelo compositor.

Verificando-se a partitura do *Gloria* de Henrique Oswald, nota-se que não consta o texto inicial - *Gloria in excelsis Deo* - ; a letra começa com *Et in terra pax hominibus*. Esta é uma prática utilizada pela igreja, como explica Zamacois: “os cantos de introdução (entonação), que estão a cargo do oficiante, pertencem ao canto gregoriano e estão excluídos da composição musical. Assim, por exemplo, no *Gloria*, o oficiante entoia o gregoriano *Gloria in excelsis Deo* e seguidamente entra o coro com a música original escrita pelo compositor”.³²

Como doxologia, o *Gloria* pertence à forma mais elevada de oração cristã. Segundo a doutrina cristã, Deus – Pai destinou os homens antes da criação do mundo a serem vivos hinos de glória (Ef 1:3-6). Através do canto do *Gloria*, os fiéis glorificam, louvam, bendizem e adoram a Deus (*Glória a Deus nas alturas e Nós te louvamos, nós te bendizemos, nós te adoramos, nós te glorificamos*), dão-lhe ação de graças (*Nós te damos graças por tua imensa glória*), imploram seu perdão (*Tu que tiras o pecado do mundo, tende piedade de nós*), celebram e exaltam a sua santidade (*Só Tu és Santo*), e elevam-lhe suas súplicas (*Acolhei a nossa súplica*).³³

³² ZAMACOIS, Joaquim, *Curso de formas musicales*, Barcelona, Editorial Labor, 1985, 6ª. Ed, p.266.

³³ FERNANDES, Ângelo José. “*Missa Afro- Brasileira (de Batuque e Acalanto)*” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos. 2004. 26p. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música - Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2004.

2.1.3- Credo

Tabela 7- Credo

Original (latim)	Tradução
<p><i>Credo in unum Deum</i> ³⁴ <i>Patrem omnipotentem, Factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium</i></p> <p><i>Et in unum Dominum, Iesum Christum, Filium Dei unigenitum Et ex Patre natum, ante omnia sæcula Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero Genitum, non Factum, consubstantialem Patri: Per quem omnia facta sunt Qui propter nos homines, Et propter nostram salutem, Descendit de cælis Et incarnatus est de Spiritu Sancto, Ex Maria Virgine: et homo factus est Crucifixus etiam pro nobis: Sub Pontio Pilato, Passus et sepultus est Et resurrexit tertia die, Secundum Scripturas Et ascendit in cælum: Sedet ad dexteram Patris Et iterum venturus est cum gloria, Judicare vivos et mortuos: Cujus regni non erit finis</i></p> <p><i>Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: Qui ex Patre Filioque procedit Qui cum Patre et Filio, Simul adoratur, et conglorificatur: Qui locutus est per Prophetas</i></p> <p><i>Et unam, sanctam, catholicam,</i></p>	<p style="text-align: center;">I – O Pai</p> <p>Creio em um só Deus Pai Todo-Poderoso Criador dos céus e da terra De tudo o que é visível e invisível</p> <p style="text-align: center;">II – O Filho</p> <p>E no Senhor Jesus Cristo Filho Unigênito de Deus E nascido do Pai antes de todos os séculos Deus de Deus, Luz da Luz Deus verdadeiro do Deus verdadeiro Foi gerado e não criado, consubstancial ao Pai: Por quem tudo foi feito E que, por nós, homens Para nossa salvação Desceu dos céus E encarnou pelo poder do Espírito Santo, Nascendo da Virgem Maria: e fez-se homem. Crucificado também por nós: Sob ordem de Pôncio Pilatos, Padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia Conforme as escrituras. E subiu aos céus Onde está sentado à direita do Pai Voltará novamente com glória, Para julgar os vivos e os mortos, E o seu Reino não terá fim.</p> <p style="text-align: center;">III – O Espírito Santo</p> <p>Creio no Espírito Santo Senhor que dá a vida. Que provém do Pai e do Filho E com o Pai e o Filho É adorado e gloriificado: Ele que falou pelos profetas.</p> <p style="text-align: center;">IV – A Instituição</p> <p>Creio numa única, santa, católica</p>

³⁴ Verso omitido pelo compositor

<i>Et apostolicam Ecclesiam</i>	E apostólica Igreja
<i>Confiteor unum baptisma,</i>	Confesso único batismo,
<i>In remissionem peccatorum</i>	Para remissão dos pecados
<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum</i>	E espero pela ressurreição dos mortos
<i>Et vitam venturi sæculi</i>	E a vida no mundo que há de vir.
<i>Amen</i>	Amém.

O *Credo* é uma profissão de fé que proclama os principais pontos da crença cristã. Hoje é cantado ou rezado no final da parte didática da missa. Seu texto é do ano 325, elaborado pelo *Concílio de Nicéia*. Obteve várias modificações por outros conselhos de bispos e pela Igreja Romana e só foi introduzido na missa romana a partir do século XI.

Pode-se afirmar que seu texto é dividido em quatro partes, reportando às três pessoas da trindade: *Pai, Filho e Espírito Santo*, e por último à Instituição.

Henrique Oswald utilizou o texto na íntegra, porém, assim como no *Gloria*, não escreveu a primeira frase do texto *Credo in unum Deum*, provavelmente deixando a cargo do celebrante a entoação de um canto gregoriano.

Notam-se alguns erros de grafia: na palavra “*giudicare*”, o correto é “*judicare*” e também a troca da palavra “*conglorificatur*”³⁵ por “*glorificatur*”. Neste caso, o correto é “*conglorificatur*”, pois no contexto a frase “*Qui cum Patre , et Filio simul adoratur, et conglorificatur*” tem o significado de “glorificar juntamente – Pai e Filho”.

³⁵ FERREIRA, Gomes, Antonio. *Dicionário de Latim Português*. Lisboa, Portugal: Ed Porto, p.267.

2.1.4- *Sanctus – Benedictus*

Tabela 8- *Sanctus*

Original (latim)	Tradução
<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth Pleni sunt caeli et terra gloria tua Hosanna, in excelsis Benedictus qui venit In nomine Domini Hosanna in excelsis</i>	Santo, Santo, Santo Senhor Deus dos Exércitos Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória. Hosana nas alturas Bendito é aquele que vem Em nome do Senhor Hosana nas alturas

O *Sanctus* é uma das partes mais antigas da missa. São Clemente de Roma diz-nos que era cantado no primeiro século. O *Sanctus* e o *Benedictus* se cantam respectivamente antes e depois da elevação da Sagrada Hóstia.

A primeira parte do *Sanctus* é uma citação do profeta Isaías VI, 3 *Santo, Santo, Santo é o Senhor dos exércitos...Os céus e a terra estão cheios da vossa glória*. É um momento de grande exaltação em que toda a criação louva ao Senhor, sendo também uma chamada dramática para a atenção, respeito e reverência para o momento mais sagrado da missa, o momento da consagração do pão e do vinho. O *Benedictus qui venit*, que se encontra no evangelho de Mateus, XXI, 9, *Bendito o que vem em nome do Senhor*, projeta uma imagem de amor íntimo entre nós e o Cristo. O *Hosanna in excelsis* sucede o *Sanctus* e o *Benedictus*. É a transcrição em latim da expressão hebraica *Hosiah-na*, que significa *dá a salvação*, que é uma citação do povo no Domingo de Ramos, aclamando Cristo, entrando triunfalmente em Jerusalém.

Henrique Oswald utilizou o texto na íntegra para compor o *Sanctus*.

2.1.5- *Agnus Dei*

Tabela 9- *Agnus Dei*

Original (latim)	Tradução
<i>Agnus Dei</i>	Cordeiro de Deus
<i>Qui tollis peccata mundi miserere nobis</i>	que tirais o pecado do mundo Tende piedade de nós
<i>Agnus Dei</i>	Cordeiro de Deus
<i>Qui tollis peccata mundi miserere nobis</i>	que tirais o pecado do mundo Tende piedade de nós
<i>Agnus Dei</i>	Cordeiro de Deus
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	que tirais o pecado do mundo
<i>Dona nobis pacem</i>	Dai-nos a paz

O *Agnus Dei* é uma das mais belas preces cantadas pela cristandade. Representa o sofrimento físico de Cristo no momento em que o celebrante fraciona o pão consagrado e mistura uma pequena parte com o vinho, também consagrado. O texto é encontrado no evangelho de João I, 29: *Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do Mundo*, sendo introduzido nos ritos da missa no século VII.

Assim como ocorre com o *Kyrie*, o texto repete-se três vezes, sendo que na terceira canta-se o *Dona nobis pacem*, ou *Dona eis réquiem sempiternam*, se for uma missa de *Réquiem*. Portanto encerra com uma oração pedindo a paz e união entre as pessoas que estão comungando.

3-Análise da Partitura

O objetivo deste capítulo é apresentar os aspectos analíticos voltados para a interpretação da obra. Esses aspectos serão abordados nos parâmetros da forma, da orquestra e do órgão, do coro e da música.

No que se refere à forma serão mencionados a estrutura de cada movimento, como a divisão em unidades (seções e frases) e as respectivas características musicais e textuais de cada uma, os pontos relevantes da harmonia, assim como as cadências. A orquestra e o órgão serão analisados no mesmo tópico, uma vez que ambos servem de suporte harmônico, contraponto e dobra das vozes do coro. No item Coro, que é o principal instrumento para o qual foi escrita a *Missa*, serão estudados a escrita polifônica e/ou homofônica, os temas, motivos melódicos e de acompanhamento, além da tessitura vocal. O parâmetro da música é basicamente um estudo narrativo de como todas essas informações se interagem, permitindo um conhecimento mais aprofundado da obra e conseqüentemente obtenção de subsídios para a interpretação.

3.1- I Movimento - *Kyrie*

3.1.1- A Forma

Segundo Schoenberg (1991, p.1) “Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*”.³⁶

A *Missa em Dó menor* está organizada textualmente em cinco partes fixas: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*, aqui denominados movimentos.

Cada movimento será dividido em Seções e as Seções em Frases. Para o estudo da forma será considerada a combinação texto-música.

³⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. TRAD. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991

Henrique Oswald respeitou a forma ternária do texto – *Kyrie Eleison – Christe Eleison – Kyrie Eleison* e compôs na forma A B A', como mostra a figura a seguir:

Tabela 10- I Movimento

Seções	Frases	Texto original	Compassos	Tonalidade	Função
A	a	<i>Kyrie eleison</i>	1 a 8	cm - G	t- D
	4 + 4				
B	B	<i>Kyrie eleison</i>	9 a 18	G	D
	4 + 6				
B	C	<i>Christe eleison</i>	19 a 28	G - C	D (D)s
	4 + 6				
B	D	<i>Christe eleison</i>	29 a 36	fm - G	s - D
	4 + 4				
A'	a'	<i>Kyrie eleison</i>	37 a 44	cm - G	t- D
	4 + 4				
A'	b'	<i>Kyrie eleison</i>	45 a 54	G - D ^{b579b}	D - DD ^{5d79b}
	4 + 6				
CODA	3 + 2	<i>Kyrie eleison</i>	55 a 59	G - C	D - T

Seção A – *Kyrie I* – está dividida em duas frases: **a e b**

Frase a, c. 1 a 8

Separada em duas partes de quatro compassos cada, a primeira, antecedente, é uma espécie de exposição do tema, apresentado por todas as vozes, a partir do baixo para o soprano. Inicia-se na tônica, dó menor e caminha para a dominante.

Figura 1- Frase a

The musical score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The tempo is marked *Adagio*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: Soprano: Ky - ri - e e -; Contralto: Ky - ri - e e - lei - son, e -; Tenor: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -; Baixo: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. The score includes dynamic markings of *p* (piano) and accents over the notes.

A segunda, conseqüente, passa por tensões harmônicas de dominante da dominante e termina na dominante da tonalidade, Sol maior.

Frase b, c. 9 a 18

Também é dividida em duas partes, contudo de tamanhos diferentes. A primeira separa-se em quatro compassos e a segunda, em seis. O tema é exposto por todas as vozes, porém, iniciando-se pelo soprano indo até o baixo e sempre na região da dominante.

Figura 2 – Frase b

The musical score for 'Frase b' consists of four staves. The first staff is in treble clef with a dynamic marking of *mf* and contains the lyrics 'Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,'. The second staff continues the melody with 'Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,'. The third staff starts with a rest and then continues with 'Ky - ri - e, Ky - ri - e,'. The fourth staff is in bass clef and contains 'Ky - ri - e e -'. The dynamic marking *mf* is repeated on the second, third, and fourth staves.

Seção B – *Christe eleison* – é composto de duas frases:

Frase c, c. 19 a 28

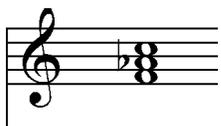
Divide-se também em duas partes, de quatro e seis compassos. A primeira permanece numa harmonia de dominante, inclusive com um pedal de dominante no órgão. A segunda retorna à tônica, Dó menor e termina em Dó maior, como dominante da subdominante, fá menor. No c. 26, a harmonia é direcionada para Lá b Maior, mas não resolve a dominante. O mesmo ocorre no compasso 27, desta vez deixando implícita a harmonia de fá menor. Neste trecho da obra, observa-se uma relação intervalar de terça entre os centros, conforme mostra o esquema abaixo:

Tabela 11 – Relação Intervalar de terça

t	tA	s
dóm	LábM	fám

Nota-se também que os três centros estruturam o acorde de fá menor, que é esperado mas não ocorre nos compassos 29-31.

Figura 3 – Acorde de fá m



Frase d, c. 29 a 36

O compositor separa esta frase em duas partes, de quatro compassos cada. A primeira, sem a presença do órgão, que dá o suporte harmônico, sugerindo-se um fá menor no contraponto das vozes e cordas e a segunda, já com a presença do órgão, passando por um movimento cromático no baixo retornando à dominante.

Seção A' também chamada de *Kyrie II*, compõe-se de duas frases:

Frase a', c. 37 a 44

Idêntica à Seção A, apenas com uma modificação na linha do soprano no c. 43.

Frase b', c. 45 a 54

Enquanto que na frase **b** a harmonia caminha para a dominante, aqui, no c.53, temos uma dominante da dominante, seguida de uma sexta germânica, anunciando a *Coda*.

Coda, c. 55 a 59

Formada por cinco compassos, sendo os primeiros três para finalização do coro e os últimos dois para a conclusão da orquestra e órgão com uma cadência perfeita.

As seções A B A' são equilibradas em relação ao número de compassos, num total de 18 compassos cada parte.

Este movimento não apresenta introdução, porém tem uma conclusão nos compassos 58 e 59 (s D T) com uma cadência Perfeita com *terça da picardia*.³⁷

³⁷ “A terça maior do acorde tônico no final de um movimento ou composição em um modo menor; dá a este

3.1.2- A Orquestra e o Órgão

A orquestra e o órgão atuam como um acompanhamento das vozes do coro. O órgão é praticamente a redução das cordas que dá suporte harmônico para o coro com algumas interferências contrapontísticas.³⁸

As cordas fazem um contraponto com as vozes do coro, além de em alguns momentos dobrarem as vozes do coro.

Este tipo de orquestração vem ao encontro das regras do *Motu Proprio* de Pio X, capítulo VI, que permitia o acompanhamento por instrumentos, porém não podendo se sobressair ao coro cantado.

O mesmo se dá pela ausência de introdução, iniciando-se todos ao mesmo tempo, coro, órgão e orquestra.

Notam-se algumas intervenções da orquestra fazendo uma ponte entre as seções, quando o coro permanece em pausa. Exemplo: c. 8, c.28, c.36, c.44.

Na seção B, Henrique Oswald mudou a escrita para as cordas e colocou os violinos com figuras de colcheias fazendo um contraponto com as vozes, enquanto o órgão mantém apenas o suporte harmônico. Ex. c. 18 a 22.

Figura 4- Ex. c.18 a 22



Finalizou com uma cadência perfeita somente com a orquestra e o órgão.

encerramento um caráter mais decisivo. Era usada no séc. XVI e no decorrer de toda a era barroca.” STANLEY, Sadie, *Dicionário Grove de música*: edição concisa, RJ, Jorge Zahar, 1994, p.941

³⁸ Na versão para coro e órgão, que é anterior à versão completa para coro, órgão e orquestra de cordas, nota-se que os desenhos de contraponto colocados nas cordas foram extraídos da versão para órgão.

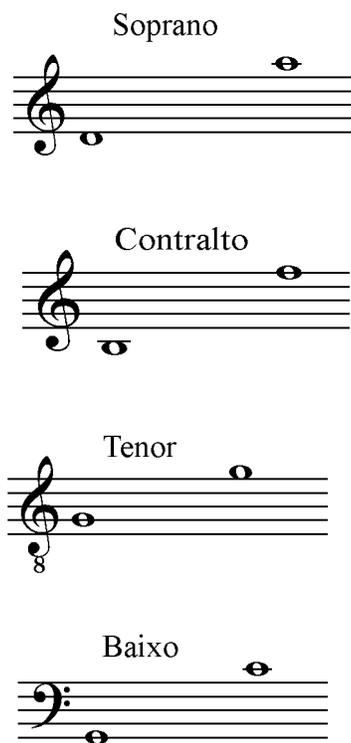
Figura 5- Cadência final I Movimento



3.1.3- O Coro

Extensão vocal:

Figura 6- Extensão vocal do I Movimento



A extensão vocal neste movimento é considerada padrão para todas as vozes, exceto para o contralto, pois no c. 21, encontramos um fá⁴.

Figura 7 – Kyrie – Compasso 21



A atuação do coro no primeiro movimento é predominantemente polifônica. Apenas nos finais de frase é destinado um tratamento homofônico para conclusão das seções. Observa-se este fato na seção A, no final das frases **a** e **b**; na seção B, no final das frases **c** e **d** e em A', no final de **a'**.

Já no final de **b'** o soprano tem o mesmo desenho rítmico do tenor, e o contralto, o mesmo do baixo, caminhando para a *Coda*. Aqui o baixo faz um pedal de dominante enquanto as outras vozes seguem com movimento homofônico para o final.

3.1.4- A Música e o Texto

Este movimento é um pedido de misericórdia a Deus. O sentimento predominante é de piedade pela condição humana diante da santidade de Deus. O compositor escolheu a tonalidade de Dó menor para representar esta condição. O texto “*Kyrie eleison*” (Senhor, tende piedade de nós) é apresentado por todas as vozes com entradas sucessivas, como se toda a humanidade, aos poucos, estivesse reconhecendo sua condição pecadora e ,nos finais de frase, de forma homofônica, afirmando o pedido de misericórdia. Este pedido exige um esforço que é representado pelo tema com saltos de quintas e quartas. Essa ideia permeia toda a Seção A.

A Seção B, sobre o texto “*Christe eleison*” (Cristo, tende piedade de nós) é a mais densa de todo o movimento. Inicia-se na harmonia de dominante, com pedal de dominante tocado pelo órgão, polifonia nas vozes, com saltos descendentes na região aguda, acompanhadas pelos primeiros violinos em *divise*, tocando fragmentos de escalas e arpejos. Passa por um momento de tranquilidade nos c.23 a 28 quando retorna à tônica, dó menor, e caminha para Dó maior, dominante de fá. Neste momento ocorre um contraponto

das vozes e cordas, em saltos descendentes de quintas e quartas, com intervalos menores de tempo, como um *stretto*, articulando a palavra “*Christe*” na dinâmica *f*. O compositor explorou todos os elementos já mencionados acima para representar um sentimento de desespero, implorando pelo perdão de Cristo. Para completar este momento, modificou a dinâmica para *pp* e *rit.* e caminhou com as vozes em movimento cromático até a dominante Sol maior, que leva à Seção A’.

A Seção A’ é praticamente idêntica à Seção A. A diferença ocorre a partir do c.53, terminação da frase **b’**, onde acontece uma harmonia de dominante da dominante, seguida de uma sexta germânica, criando um aumento de tensão sobre o penúltimo “*Kyrie eleison*”, enfatizado pelas cordas e órgão. Segue-se então o último pedido de misericórdia, no início da *Coda*, c. 55, com a dinâmica *pp*, representando um sussurro final e, após a pausa das vozes, a certeza de que o pedido foi atendido, pela cadência perfeita em Dó maior pela orquestra e o órgão.

3.2- II Movimento - Gloria

3.2.1- A Forma

Apesar de o texto ser dividido em duas grandes partes - a primeira, do verso *Laudamos Te* até *Deus Pater omnipotens*, que é um louvor ao Deus Pai e a segunda, do verso *Domine Fili unigenite* até o final, um louvor ao Deus Filho - Henrique Oswald escreveu na forma ABA’.

Tabela 12 – II Movimento

Seções	Frases	Texto original	Compassos	Tonalidade	Função
		<i>Gloria in excelsis Deo</i>	texto omitido		
A	a 4 + 4	<i>Et in terra pax omnibus bonae voluntatis</i>	1 a 8	C - G ⁷	T - D ⁷
	b 4 + 4	<i>Laudamus Te, Benedicimus Te Adoramus Te, Glorificamus Te</i>	9 a 16	C - G	T - D
	c 4 + 3	<i>Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam</i>	17 a 22	C	T
	d 4 + 4	<i>Domine Deus, Rex Coelestis Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite</i>	23 a 31	C - F - C	T - S - T
B	e 4 + 4 + 3	<i>Jesu Christe Domine Deus, Agnus Dei Filius Patris, Qui tollis peccata mundi,</i>	32 a 42	Fm - D ^b G	s - N ⁶ D
	f 5 + 6	<i>Miserere nobis Qui tollis peccata mundi, Suscipe de precationem nostram</i>	43 a 53 texto omitido	E ^b m B ^b	tr (D)tr
Transição	4 + 6	<i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>	54 a 64	B ^b G ⁷	(D)tr D ⁷
		Miserere nobis	texto omitido		
A'	a' 4 + 4	<i>Quoniam tu solus Sanctus tu solus Dominus</i>	65 a 72	C G ⁷	T D ⁷
	b' 4 + 4	<i>Tu solus altissimus Jesu Christe</i>	73 a 80	C G ⁷	T D ⁷
	c' 3 + 4	<i>Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris Amen</i>	81 a 87	C B ^b	T N
	d' 4	<i>in Glória Dei Patris Amen</i>	88 a 91	A ⁷ G ⁷ Am	(D ⁷)S ^{r34} D ⁷ Tr
Coda	3 + 2	<i>Amen.</i>	92 a 96	F ⁶ G ⁷ C	S ⁵⁶ D ⁷ T

Conforme foi dito no capítulo 2, a primeira frase do texto “*Gloria in excelsis Deo*” é omitida pelo fato de ser uma missa solene na qual o próprio celebrante é quem entoia o texto inicial, porém os versos “*Qui tollis peccata mundi*” e “*Miserere nobis*”, como mostra a tabela anterior, também foram omitidos. Pode-se supor que o texto “*Qui tollis peccata mundi*” tenha sido omitido em função de se manter um equilíbrio em relação ao número de compassos nas frases **e** e **f**, com 11 compassos cada. Já o texto “*Miserere*

nobis”, provavelmente fora suprimido pelo fato de o compositor não querer mais um sentimento de misericórdia e sim de louvor, após ter feito a transição para a Seção A’.

A Seção A é dividida em 4 frases : **a - b – c – d**.

As frases musicais se dão de acordo com as divisões dos versos. Uma exceção ocorre no final da Seção A, frase **d**. O compositor encerrou a Seção A com o texto que seria início da Seção B, inclusive separando a estrofe “*Domine Fili unigenite/ Jesu Christe*”. Fez a separação claramente, quando mudou o andamento de *Allegro Moderato* para *Adágio* e caminhou de Dó maior, tônica, para Fá menor, subdominante menor.

Pode-se supor que o compositor teve a intenção de unir as duas Seções, A e B, por meio da separação da estrofe “*Domine Fili unigenite/ Jesu Christe*”. Toda esta estrofe deveria ser início da Seção B, porém, concluiu com “*Domine Fili unigenite*”, alterando a dinâmica para *p* e colocando um *rallentando*, preparando para o *Adágio*, Seção B, e que se inicia sobre a continuação da estrofe com o verso “*Jesu Christe*”.

Figura 8 – II Movimento – Ex. c. 25 a 33

le - stis, Deus Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste,

É possível que esta intenção esteja baseada no *Motu Proprio*, capítulo II, em que são consideradas obras litúrgicas modernas desde que não sejam compostas sobre o andamento das composições profanas, ou seja, mudanças bruscas de andamento.

A Seção B, dividida em duas frases, **e – f**, é a que apresenta maior densidade harmônica, como mostra o esquema a seguir:

Figura 9 - Estrutura harmônica da Seção B

Função Subdominante

iv_{46} V_{34} VI bII_6 V_7 V_{34} iii $V \rightarrow bII \rightarrow V/III$ III_6 V V_7
 s_5 D_5^7 tA N_6 D_7 D_5^7 ta $D \rightarrow N \rightarrow (D)tR$ tR_3 D D_7

Dó m Dób M Dó m
 Variante menor da Tônica Maior Funç. Subdominante Var. menor da Tôn. Maior na cadência p/ MibM

Observa-se que a Seção B estrutura-se sobre a tonalidade de dó menor, portanto, sobre a variante menor da Tônica Maior – Dó Maior.

A primeira cadência, que ocorre nos c. 32-33, caminha para Lá b Maior, tônica anti-relativa da tonalidade. Este acorde pivô, Lá bemol Maior, funciona como Dominante do acorde de Napolitana, Ré bemol Maior, que aparece no compasso 36.

Sucedese uma cadência de engano, formada pelos acordes $N_6 - D_7 - D_5^7 - ta$, compassos 36-45. É importante indicar, aqui, que o acorde de mi bemol menor faz parte do campo harmônico de dó menor como uma variante de sua tônica relativa, Mi bemol Maior. O motivo para a utilização deste acorde, mi bemol menor, é conectar a harmonia de dó menor à de Dó bemol Maior, Napolitana de Si bemol Maior. Nota-se também que este acorde vem com uma pausa no coro, fazendo com que ele soe de forma muito clara, evidenciando a intenção do compositor em enfatizá-lo.

Por meio do emprego do acorde de Napolitana de Si bemol Maior – Dó Bemol Maior, compassos 46-47 – Henrique Oswald retornou à tonalidade de dó menor: Si bemol Maior é a Dominante de Mi b Maior, a Tônica Relativa de dó menor - compassos 53-59, como mostra o exemplo seguinte:

Figura 10 – II Movimento – Ex. c. 53-59

Dób M Sib M Mib M

N D T - em MibM

Seguem-se pedal e uma harmonia de Dominante, que se prolonga até o início da Seção A' – c. 61-64.

Desta forma, conclui-se que a Seção B apresenta-se na tonalidade de dó menor, que é prolongada pelos acordes de mib menor, Dób Maior e Mib Maior, havendo, portanto, entre eles, relações intervalares de terça. Segundo o teórico Stefan Kostka, dissonâncias não resolvidas são muito ocorrentes em peças a partir do final do século XIX, em que não há mais uma relação funcional entre os acordes de uma peça. Observa-se também que, muitas vezes, as fundamentais dos acordes, apesar de fazerem parte do círculo das quintas, apresentam-se em relação de terça cromática.³⁹ Como se nota no exemplo que se segue:

Figura 11 – Relações Intervalares de Terça

Ocorrências de cromatismo entre

sol - solb solb - sol

dó - dób dób - dó

3m 3M 3M 3m

Relações intervalares de terça entre as fundamentais dos acordes

³⁹ KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. pp. 5, 10, 11.

A Seção B encerra-se com o verso “*suscipe deprecationem nostram*”, separando novamente o texto. A idéia original do texto, segundo Cullen, p. 27, é de que as três súplicas: “*Qui tollis peccata mundi, miserere...suscipe deprecationem...qui sedes ad dexteram Patris...*,” formam uma unidade de pedido de misericórdia, não mais com o espírito de angústia como o *Kyrie*, mas pensando com confiança que o Menino nasceu para nos trazer amor e perdão.

Novamente Henrique Oswald utilizou-se da quebra do texto para dar unidade musical. A frase “*Qui sedes ad dexteram Patris*” foi utilizada como uma Transição, retomando o andamento anterior e caminhando para a dominante de Dó Maior.

A Seção A’ inicia-se com o verso “*Quoniam tu solus Sanctus*”. A retomada do tema inicial preserva o caráter alegre e confiante do início. O *Gloria* encerra-se com uma cadência de engano, D⁷ – Tr, nos c. 90 e 91 e uma grande pausa com fermata. A tonalidade é confirmada no Coda, últimos 5 compassos.

3.2.2- A Orquestra e o Órgão

A orquestra e o órgão fazem um contraponto com as vozes do coral. Em momentos de pausa das vozes, os instrumentos confirmam as cadências, como no c.8, e fazem uma ponte com a nova frase, c. 12.

Figura 12 – Ex. c 8 a 12

bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

No Adágio, a orquestra é utilizada para criar efeitos pelas inserções da dinâmica *pp* e *decrescendo*, c. 33 e c. 35. No momento de maior tensão, c. 38, permanecem apenas o órgão e as vozes, reaparecendo a orquestra somente no c. 43, durante a pausa nas vozes, introduzindo o acorde de Mib menor.

Na retomada do 1º. Tempo, que chamamos Transição, a orquestra acompanha as vozes no contraponto, c. 54 a c.61, e finaliza a cadência D T com pedal de dominante, c. 62 a c. 64.

Nos c. 80 a 90, a textura se intensifica pelo uso de divise de oitavas e trêmolos nos primeiros violinos.

A conclusão da peça é feita com órgão e orquestra, sem as vozes, como uma confirmação da tonalidade de Dó Maior em *pp*.

3.2.3- O Coro

Figura 13 –Extensão Vocal do II Movimento

The image displays four musical staves, each representing a different vocal part. Each staff begins with a treble clef (except for the Baixo, which uses a bass clef) and a common time signature. The Soprano staff shows a starting note on the second line (G4) and an extension note on the top line (C5). The Contralto staff shows a starting note on the first line (F4) and an extension note on the second line (C5). The Tenor staff shows a starting note on the first space (E4) and an extension note on the second line (C5). The Baixo staff shows a starting note on the first space (G3) and an extension note on the second line (C4). The extension notes are marked with a stylized eye symbol.

O *Gloria* é uma peça brilhante, de exaltação e louvor a Deus e, para confirmar este caráter, o compositor explorou os limites agudos das extensões em todas as vozes. Os sopranos e tenores iniciam no mi 4 e mi 3 e os contraltos e os baixos no dó 4 e dó 3, respectivamente.

Figura 14 – Ex. c. 1 a 4

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Soprano and Alto, and the bottom two are for Tenor and Bass. The lyrics are: 'Et in terra pax hominibus'. The Soprano and Alto parts have large intervals between notes, while the Tenor and Bass parts are more homophonic. Dynamics include 'f' (forte) and 'f' (fz) markings.

Apresentam sequência de saltos de 4as, 5as e trítonos, sendo um movimento de maior dificuldade técnica para os cantores, principalmente para os sopranos.

A Seção A tem uma escrita polifônica, que em alguns momentos torna-se homofônica.

A Seção B é homofônica. Percebe-se aqui que, quanto maior a densidade harmônica, menor o movimento rítmico e de contraponto, valorizando a harmonia e o texto.

Na retomada do 1º. Tempo, Seção A', a textura volta a ser polifônica.

Alguns problemas de prosódia aparecem no c. 22, nas linhas do tenor e baixo. A palavra “*tuam*” é tratada como monossílabo, enquanto o correto seria “*tu-am*”, dissílabo. A sugestão é desdobrar a semínima em 2 colcheias para acertar a prosódia. Outro problema aparece nos compassos 65 e 68 na palavra “*Quoniam*”. O compositor não fez a separação “*Quo-ni-am*” e sim “*Quo-niam*”, causando, além do problema de divisão silábica, o de

acento tônico, no c. 68. São propostas algumas sugestões para acertar esta questão, conforme exemplo a seguir:

Figura 15 - Original

Quo - niam Tu so - lus. San - - - - - ctus, Tu

Quo - niam Tu so - lus. San - ctus, Tu

Quo - niam Tu so-lus San -

Quo - niam Tu so-lus San -

Figura 16 - Sugestões

65 Quo - ni-am Tu so - lus Sa - - - - - (an) ctus, Tu

Quo - ni-am Tu so - lus San - - - ctus, Tu

Quo - ni - am - Tu so - lus San - - -

Quo - ni - am - Tu so - lus San - - -

Na sequencia, são indicados outros compassos em que se encontram os problemas de prosódia e as modificações sugeridas.

- c.16 e 17 : *gra-tias* para *gra-ti-as*
- c. 21 : *Glo-riam* para *Glo-ri-am*
- c. 38: *Fi-lius* para *Fi-li-us*
- c. 50 e 51: *de-pre-ca-tio-nem* para *de-pre-ca-ti-o-nem*
- c.84 e 87: *Glo-ria* para *Glo-ri-a*

As correções foram realizadas com base na carta de Henrique Oswald para Furio Franceschini, citada por Igayara⁴⁰ e na literatura especializada em dicção do latim eclesiástico.⁴¹

Na carta mencionada acima, Henrique Oswald agradece os conselhos de Franceschini na revisão de sua *Missa Réquiem*: “Li e reli sua prezada carta! Quanta bondade, quão preciosos os seus conselhos. Sigo-os todos; já corriji todos os “fi-li-o”, “om-ni-a”, “glo-ri-a”, etc”.

Oswald tendia a separar “Glo-ria”, “gra-tias”, “re-mi-ssio-nis”, tanto na Missa Réquiem quanto na Missa em Dó menor, escritas na mesma época.

Para realizar as modificações fez-se, quando necessário, a divisão da semínima em 2 colcheias ou da mínima em 2 semínimas, de acordo com a separação das sílabas.

3.2.4- A Música e o Texto

O *Gloria* inicia-se sem introdução instrumental. O tema é exposto pelos sopranos e contraltos com um contraponto da orquestra e do órgão. Caminham por graus conjuntos, porém os instrumentos, no sentido ascendente e as vozes, no sentido descendente, fazendo movimento contrário e afirmando a tonalidade de Dó Maior. O compositor provavelmente colocou as vozes no sentido descendente, pois o texto “*Et in*

⁴⁰ IGAYARA, cap.4, p.222

⁴¹ MORIARTY, John. *Diction*. Boston, Massachusetts : E.C. Schirmer Music Company,1975.

terra pax hominibus” (E paz na Terra aos homens) se refere ao homem, que está na terra, em oposição a Deus, que está no Céu, ou seja, nas alturas. O texto “*Gloria in excelsis Deo*” (Glória a Deus nas Alturas), suprimido da partitura, pode ser entoado pelo celebrante.

A frase **b** inicia-se na tônica e caminha para lá menor, passando por Síb Maior, napolitana de Lá Maior, que é dominante da subdominante relativa. A frase **b** é repetida na tonalidade de ré menor, subdominante relativa, finalizando em Sol Maior⁷, dominante da tonalidade. A próxima frase, **c**, inicia-se após o movimento anacrúsico dos baixos caminhando da dominante para a tônica. Permanece na região da tônica e dominante. A frase **d**, “*Domine Deus Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine fili unigenite*” inicia-se com um arpejo ascendente culminando na palavra “Deus” e, a partir daí realiza um salto descendente de 5^a. diminuta no soprano e contralto e cromatismos descendentes em todas as vozes. Caminha para “*Domine Fili unigenite*”, que deveria ser o início da Seção B, mas neste caso o compositor colocou como finalização da Seção A. Neste trecho, por causa dos cromatismos e da sequência harmônica ta (D)tR D7 pode-se concluir que o compositor quis antecipar a sensação de angústia pela qual Cristo, o filho de Deus, iria passar para livrar a humanidade de sua condição pecadora.

A Seção B inicia-se no Adágio e, como foi dito anteriormente, o compositor divide a estrofe “*Domine Fili unigenite/ Jesu Christe*” iniciando em “*Jesu Christe*”. Esta Seção é completamente homofônica e apresenta muitos saltos e dissonâncias caracterizando um clima de dramaticidade e de sofrimento. A estrutura harmônica leva-nos a entender a resignação de Cristo.

A frase **e**, que se inicia em fá menor, encerra-se com um acorde de Sol Maior⁷. É esperado que se suceda um acorde de Dó Maior ou dó menor, porém o compositor fez uma cadência de engano e atacou com um acorde Míb menor. Este acorde surpreende o ouvinte. Seria muito difícil para as vozes atacarem as notas do acorde, então Henrique Oswald suspendeu o coro e preparou o acorde com a orquestra e o órgão. Esta pausa dramática nas vozes do c. 44, enquanto os instrumentos tocam em **pp** um acorde de mib menor, enfatiza a frase **f**, que vem a seguir, “*Miserere nobis/ Suscipe deprecationem*

nostram” (Tende piedade de nós/ acolhei a nossa súplica). Aqui Henrique Oswald suprimiu o verso “*qui tollis peccata mundi*” que deveria se repetir depois de “*Miserere nobis*”.

A Transição que nos leva novamente à tonalidade de partida está sobre o texto “*Qui sedes ad dexteram Patris*” (Vós que estais à direita do Pai), retorna ao andamento do início da peça, Allegro Moderato, e é escrita num movimento ascendente por graus conjuntos e numa textura polifônica, criando uma agitação maior, dando a entender que o Cristo já cumpriu seu sofrimento na Terra, ressuscitou e agora está à direita de Deus Pai. Isto se confirma musicalmente num pedal de dominante entre as cordas e o órgão e pausa nas vozes. Neste trecho, pode-se supor que o compositor suprimiu o verso “*miserere nobis*”, pelo fato de não querer mais um sentimento de misericórdia, e sim de louvor.

A Seção A’ é formada pelo mesmo tema da Seção A, sobre o texto “*Quoniam tu solus Sanctus*”. Nesta frase **a’**, temos um problema de prosódia, e acento tônico comentados anteriormente.

A frase **b’** segue o mesmo modelo harmônico da frase **b**, porém **b** tem uma estrofe de 4 versos, “*laudamus te/ Benedicimus te/ Adoramus te/ Glorificamus te*” e a frase **b’** tem uma estrofe de 2 versos, “*Tu solus altissimus/Jesu Christe*”. O compositor, para manter a estrutura musical da frase, optou por repetir o texto na íntegra.

A frase **c’**, “*Cum Sancto Spiritu/ in gloria Dei Patris/Amen*” permanece nos acordes de tônica e dominante da tonalidade.

A frase **d’** repete o texto “*in gloria Dei Patris / Amen*” terminando numa cadência de engano D7 Tr e uma pausa com fermata. Esta pausa enfatiza o suspense que é concluído no Coda sobre a repetição do texto “*Amen*” e mais 2 compassos que afirmam a tonalidade Dó Maior.

3.3- III Movimento - *Credo*

3.3.1- A Forma

Este movimento é o que contém o maior número de compassos, 120, em toda a *Missa*, pela própria estrutura de frases que o texto propõe e foi composto na forma binária, ABA'B'.

Tabela 13 – III Movimento

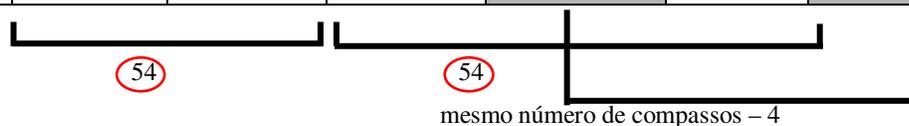
Seções	Frases	Texto original	Compassos	Tonalidade	Função
<i>Credo in unum Deum.</i>			texto omitido		
A	a 5 + 3	<i>Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.</i>	1 a 8	C G	T D
	b 5 + 4	<i>Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo.</i>	9 a 17	C G	T D
	c 4 + 2	<i>Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero.</i>	18 a 23	dm7 G Am	ii7 D Tr
	d 4 + 3	<i>Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos</i>	24 a 30	G	D
	e 4 + 3	<i>homines et propter nostram salutem descendit de caelis.</i>	31 a 37	C E	T (D)Tr
B	f 4 + 4	<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto Ex maria Virgine: Et Homo factus est.</i>	38 a 46	Am Dm	Tr Sr
	g 4 + 6	<i>Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est.</i>	47 a 55	Bb Am C	(N ⁶)Tr Tr T

A'	a' 4 + 3	<i>Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, Et ascendit in</i>	56 a 62	G	D
	b' 4 + 6	<i>caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, Judicare vivos et mortuos;</i>	63 a 72	C G	T D
	c' 4 + 3 + 3	<i>cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem ,</i>	73 a 82	G	D
Transição	H 4	<i>qui ex Patre Filio que procedit.</i>	83 a 86	G Dm Am	(S)Sr Sr Tr
B'	f' 4 + 4	<i>Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per Prophetas.</i>	87 a 94	F C	S T
	g' 4 + 3	<i>Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	95 a 101	G	D
	g" 5 + 3	<i>Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum.</i>	102 a 106 107 a 109	G F	D S
	a" 4 + 2	<i>Et vitam venturi saeculi. Amen.</i>	110 a 116	B° G C	(Sr)Tr D T
Coda	4	<i>Amen.</i>	117 a 120	F C	S T

Apesar da estrutura desigual das frases, conforme se nota na tabela anterior, Henrique Oswald compõe o *Credo* em um formato simétrico quanto ao número de compassos e divisão de duas grandes seções: AB e A'B'. Dividindo-se as seções A' e B', há uma *transição* de quatro compassos, mesmo número de compassos da Coda, como é possível notar na tabela abaixo.

Tabela 14 – Número de compassos por seção

Seção	A	B	A'	Transição	B'	Coda
Compassos	1-37	38-55	47-82	83-86 (4 compassos)	87-116	117-120 (4 compassos)



Na Seção A, frases **a** e **b**, não ocorre grandes tensões harmônicas; o compositor utilizou praticamente as harmonias de tônica e dominante. A escrita lembra as melodias gregorianas, inclusive pela cadência do c. 17, Subdominante – Dominante. Analisando apenas a linha melódica do baixo, a 2ª Maior ascendente, fá – sol, soa como uma conclusão no modo mixolídio em sol.

Figura 17 – Cadência modal

la. [De - um de De - o,]
 la. De - um de De o,
 la. De - um de De - o,
 la. De - um de De - o,

A frase **c** inicia-se na subdominante relativa, o baixo do órgão movimenta-se por quintas: lá-ré-sol-dó passando pela tônica e finalizando na Tônica relativa. A frase **d** permanece na harmonia de dominante. A frase **e** inicia-se na tônica e finaliza na dominante da Tônica relativa, Mi Maior.

Os momentos de maior tensão encontram-se na Seção B. No início da frase **f**, c. 38, o acorde de lá menor, Tr, soa como um repouso. Henrique Oswald transformou este acorde em um acorde de (D)sr por meio de mudança de modo (m –M), lá menor – Lá Maior. Nos c. 43 a 47 o acorde de Sib Maior aparece como N⁶ de suas funções. Na primeira ocorrência, é a N⁶ de Lá Maior, D de ré menor, função para a qual caminha a harmonia. Na segunda, é a N⁶ de lá menor, Tr. Nota-se a mudança de função em razão da ambiguidade de modos (M- m). O coro encerra a frase **g** na Tr e o órgão numa cadência perfeita, D T.

A Seção A' é praticamente igual à Seção A; a diferença maior está na frase **c'** que; apresenta várias dominantes sem resolução. A frase **h** é uma transição entre a Seção A' e a Seção B'. Nela Henrique Oswald manteve o acorde, c. 83, mas alterou sua função. Neste contexto, como a harmonia caminha para ré menor (Sr), o acorde de Sol maior funciona como Subdominante de ré menor, ou seja, (S) sr. Encerra-se a transição numa cadência para lá menor, Tr.

Inicia-se a Seção B', frase **f'**, na cadência de S T e caminha para a harmonia de lá menor, Tr, ré menor, Sr e na cadência D T. As frases **g' e g''** permanecem na região da dominante. O acorde de Fá Maior prepara o retorno da frase **a''**, que traz novamente a cadência S D, característica do modo mixolídio, registrada no c.17. Após a pausa, segue o primeiro *Amen*, na cadência perfeita D T, e o *Coda*, no segundo *Amen*, confirmando a tonalidade de Dó Maior com a cadência plagal, também chamada de cadência do Amém.

A presença de **a''** na Seção B' comprova que a peça traz um único motivo, com variação, o que mantém a unidade do movimento.

3.3.2- A Orquestra e o Órgão

Orquestra e órgão executam um compasso de introdução, que caminha da Tônica para a Dominante, dando apoio harmônico à entrada do coro, no c. 2, sobre um acorde de Dominante. A textura é contrapontística, utiliza movimentação ascendente e descendente em graus conjuntos e dá suporte ao coro.

No c. 31, a orquestra, após um acorde em **p**, entra em pausa, retornando no c.35 com arpejos ascendentes e descendentes nos primeiros violinos, seguidos pelas violas, criando um efeito de desintensificação da textura, que conduz à Seção B, na nova tonalidade, lá menor (Tr).

A partir do c. 38, o coro canta por oito compassos com o acompanhamento do órgão e a orquestra, que estava em pausa, retorna gradualmente no compasso 46, iniciando com

os violoncelos, com um *crescendo* sobre a palavra *Crucifixus*. Seguem-se as violas e segundos violinos, atingindo o *Tutti* no c. 49.

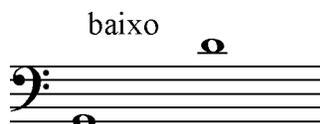
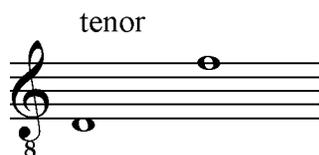
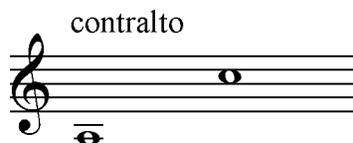
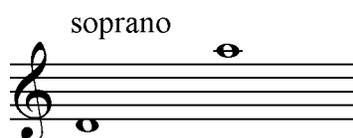
No c.52, a orquestra está em *pp* com solo dos primeiros violinos.

As seções A' e B' seguem o mesmo formato de A e B, com a exceção de que, a partir do compasso 98, a sonoridade das cordas torna-se mais densa com o *divise* dos primeiros violinos em intervalos de oitava.

Nos dois últimos compassos o coro cessa de cantar e a orquestra conclui com dois acordes de Tônica em *pp*.

3.3.3- O Coro

Figura 18 –Extensão Vocal do III Movimento



Neste movimento, o compositor explorou os limites graves das extensões do tenor e do contralto. A extensão do baixo, como no Sanctus, é a mais ampla de toda a *Missa*, como pode ser observado no exemplo a seguir, em que se explora praticamente toda a extensão através de notas repetidas na região grave, seguidas de salto de oitava e repetição de notas na região média-aguda. Ex: compassos 22 a 24.

Figura 19 – Ex. c. 22 a 24



Henrique Oswald trabalhou com as texturas polifônica e homofônica intercaladas. Utilizou a polifonia para desenvolver a composição e, no momento de intensificar o entendimento do texto, preferiu o tratamento homofônico, sendo que este ocorre na maioria das vezes nos finais de frases. Na Seção A, toda a frase **a** “*Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium*” (Pai todo poderoso criador dos céus e da terra, de tudo que é visível e invisível) é polifônica. Já a frase **b**, inicia-se polifônica e, no momento de dizer o nome de Jesus Cristo e sua origem, torna-se homofônica: “*Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo*” (Jesus Cristo, Filho Unigênito de Deus e nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus). A frase **c** possui um texto mais poético “*Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero*” (Luz da Luz, Deus verdadeiro do Deus verdadeiro) e aqui o compositor deu um tratamento polifônico. A frase **d** “*Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos*” (Foi gerado e não criado, consubstancial ao Pai: por quem tudo foi feito e que, por nós) inicia com uma textura mista, com tendência para a homofonia: apenas o baixo fazendo um contraponto com as vozes de soprano, contralto e tenor, e no final desta frase a textura torna-se homofônica, assim como toda a frase **e** “*homines et propter nostram salutem descendit de caelis*” (homens , para a nossa salvação desceu dos céus). Na Seção B, a frase **f** “*Et incarnatus est de Spiritu Sancto. Ex Maria Virgine: et Homo factus est.*” (E encarnou pelo poder do Espírito Santo, nascendo da Virgem Maria: e fez-se homem.) é polifônica e a

frase g “*Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est*” (Crucificado também por nós: sob ordem de Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado) que fala da crucificação e do sofrimento de Jesus Cristo, é homofônica. As Seções A’ e B’ têm o mesmo tratamento das Seções A e B.

Notaram-se também vários problemas de prosódia neste movimento.

Abaixo são indicados os compassos onde se encontram os problemas de prosódia e as modificações realizadas.

- c. 4: *coeli* para *coe-li*
- c. 6: *vi-si-bi-lium* para *vi-si-bi-li-um*
- c. 7: *om-nium* para *om-ni-um*
- c. 12: *fi-lium* para *fi-li-um*
- c. 15: *om-nia* para *om-ni-a*
- c. 16: *Deum* para *De-um*
- c. 28: *om-nia* para *om-ni-a*
- c. 48: *e-tiam* para *e-ti-am*
- c. 50: *Pon-tio* para *Pon-ti-o*
- c. 69: *Glo-ria* para *Glo-ri-a*
- c. 84, 85 e 88 : *Fi-lio* para *Fi-li-o*
- c. 108: *res-sur-re-ctio-nem* para *res-sur-re-cti-o-nem*
- c. 109: *mor-tuo-rum* para *mor-tu-o-rum*

No c. 69 foi corrigida a grafia da palavra “*giudicare*” por “*judicare*”.

No c. 90 encontrou-se um erro no texto; no lugar da palavra “*conglorificatur*”, o compositor colocou “*glorificatur*”. As explicações e correções para essa troca de palavras encontram-se no capítulo 4.

3.3.4- A Música e o Texto

O *Credo* é a profissão da fé cristã. Inicia-se de forma convicta, com apenas um compasso de introdução tocado pelas cordas e órgão, caminhando por graus conjuntos, da tônica, Dó Maior, para a dominante Sol Maior, na dinâmica **f**.

A interpretação que o compositor teve do texto é refletida nas construções das frases musicais. No início do texto, “*Patrem omnipotentem*” até “*invisibilium*”, o sentimento foi de admiração por Aquele que criou todas as coisas, visíveis e invisíveis. Descreveu este sentimento de maneira objetiva, utilizando as harmonias de tônica e dominante e com a textura da linha vocal silábica, isto é, uma sílaba para cada nota, sem melismas. O mesmo se deu na frase seguinte, “*Et in unum Dominum, Jesum Christum*” (e no Senhor Jesus Cristo) até “*ante omnia saecula./ Deum de Deo*” (antes de todos os séculos/ Deus de Deus). Porém o texto “*Deum de Deo*” deveria ser início da próxima frase, o que não ocorreu. Henrique Oswald, assim como no *Gloria*, utilizou a junção do texto da frase seguinte para dar unidade musical.

A próxima frase, **c**, “*Lumen de Lumine, Deum Vero de Deo Vero*” (Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro) apresenta o tema numa melodia melismática, iniciando-se no soprano, na Sr, que é imitado pelo contralto na T, depois pelo tenor também na Sr e, por último, pelo baixo na D⁴⁶. A textura polifônica e a melodia com melismas dão um caráter meditativo ao texto.

A frase **d** é formada por 4 mais 3 compassos. Do c. 24 a 27, é antecedente, permanece na dominante e tem a melodia silábica, “*Genitum, nom factum, consubstantialem Patri*” (Foi gerado e não criado, com a substância do Pai). Para dar ênfase à palavra “*Patri*”, o compositor mesclou a utilização de notas longas nos sopranos e contraltos e escalas ascendentes nos tenores e baixos em dinâmica **f**. Nos c. 28 a 30, a frase é conseqüente, passa por Mi Maior, (D) Tr, lá menor, Tr, Sol^{aum7M9}, com função de dominante da s. Faz a cadência s⁵⁶ D⁷ e chega à T, início da frase **e**. O texto “*Qui propter nos*”(E que, por nós), do c. 30, que deveria ser o início da frase **e**, é utilizado no final da frase **d**, com uma mudança de dinâmica, *dim*, com a função de unir novamente as frases do texto pela música. A frase **e**, é praticamente uma preparação para a Seção B. Esta preparação é realizada pelas mudanças de dinâmica, para **p**, de textura, para homofonia, e de condução harmônica, para a Tr.

A Seção B é a mais dramática, pois trata do mistério da encarnação, do sofrimento e da morte de Cristo. O compositor, para fazer a ambientação deste novo clima, utiliza vários elementos musicais, como mudança de andamento de *Moderato* para *Adagio*, acordes napolitanos nos c.45 e 46, ambiguidade de modos, maior e menor (lá menor e lá Maior), textura polifônica nos c.38 a 46 e homofônica, c. 47 a 55 e dinâmica *pp*. Na frase **f** colocou apenas o coro e o órgão sem a presença das cordas e na frase **g**, fez um contraponto das cordas com as vozes, ampliando o caráter dramático da seção.

A Seção A', sobre o texto "*Et resurrexit tertia die*" (E ressuscitou ao terceiro dia), retorna com espírito triunfante pela ressurreição de Cristo à harmonia de dominante, com dinâmica *f* e melodia silábica. O tratamento musical, nas frases **a'**, **b'** e **c'**, é similar à Seção A, porém tem tamanhos diferentes, devido às diferenças do texto. Sobre o texto "*Qui ex Patre, Filio que procedit*" (Que provém do Pai e do Filho), frase **h**, é feita uma transição, passando pelas harmonias de Sr e Tr, para a Seção B'.

A Seção B' guarda alguns elementos da Seção B, como a harmonia na região da Tr, porém tem um caráter diferente: enquanto a Seção B é dramática, a Seção B' é vibrante. As frases **g'** e **g''** falam da Instituição, "*Et unum sanctam Catholicam et apostolicam Ecclesiam*" (Creio numa única santa, católica e apostólica Igreja) e para elas o compositor fez um tratamento homofônico com melodia silábica, para enfatizar o início do texto, com harmonias de dominante e subdominante. No decorrer da frase, a textura torna-se polifônica, porém a melodia mantém-se silábica, com poucos momentos de melismas, sem perder a energia e a força do texto.

Após uma sequência de acordes na Subdominante retorna-se à frase **a''**, anunciando o texto "*Et vitam venturi saeculi*" (E a vida no mundo que há de vir), na

harmonia de (Sr) Tr D T. A Coda confirma a tonalidade com a cadência plagal⁴² cantada pelo coro e a repetição do acorde de Dó Maior pela orquestra e órgão.

3.4- IV Movimento - *Sanctus*

3.4.1- A Forma

O compositor recorreu à forma binária, ABA'B', para compor o Sanctus.

Tabela 15 – IV Movimento

Seções	Frases	Texto original	Compassos	Tonalidade	Função
A	a 6	<i>Sanctus</i>	1 a 6	cm - D ⁰⁵⁶	t- sr ⁰⁵⁶
	b 6	<i>Dominus Deus Sabaoth</i>	7 a 12	Gm	d
	c 7	<i>Plenit sunt coeli et terra gloria tua</i>	13 a 19	Eb Ab G	tR (N ⁷)D D
B	d 4	<i>Hosanna</i>	20 a 24	G	D
	c' 4 + 5	<i>Hosanna in excelsis</i>	25 a 32	G	D
A'	c 3	(ponte instrumental com mesmo motivo de c)	33 a 35	G Bb	D (D)tR
	c" 5 + 4	<i>Benedictus qui venit in nomine Domini</i>	36 a 44	Eb Bb Eb	tR D tR
B'	d' 4	<i>Hosanna</i>	45 a 48	Eb	tR
	c" 6	<i>Hosanna in excelsis</i>	49 a 54	Ab G C	tA D T

A Seção A é dividida em três frases: **a**, **b**, e **c**.

A frase **a** é uma espécie de introdução composta sobre um pedal de tônica, dó menor, anunciado pelo órgão, violoncelo e viola em oitava. Sobre esse pedal o coro canta em **pp** formando as harmonias de t - tA -t -sr⁰⁵⁶ .

⁴² Cadência Plagal: cadência do Amém. Uma cadência que consiste de um acorde subdominante seguido por um acorde de tônica (IV- I). Extraído de STANLEY, Sadie, ed. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1994. p.154

Na frase **b** os instrumentos continuam a tocar em oitava as notas *sib- dó- sol- sol- fá*, caminhando para um pedal de dominante, sobre o qual são formadas as harmonias d- s- d.

A frase **c** contém o tema principal deste movimento, que é anunciado pelas vozes em polifonia, num pedal de tônica relativa, Mi bemol, formando as harmonias de tR-D – (N⁷)D – D.

Os pedais utilizados pelo baixo, como base da estrutura harmônica Dó – Mib – Sol, formam a tríade de Dó menor, tonalidade deste movimento.

Na Seção B ocorre a mudança de andamento, de *Adagio* para *Allegro*. É formada pelas frases **d** e **c'**, sendo que **d** está na harmonia de dominante e é polifônica e **c'** retorna com o tema exposto na frase **c**, porém com um caráter alegre e uma textura homofônica, finalizando numa cadência para Sol Maior.

A Seção A' inicia-se com as cordas no andamento Adagio, fazendo uma ponte para a tonalidade de Mib Maior. O coro entra no c. 36 utilizando o mesmo motivo apresentado na Seção A. A textura é contrapontística e a harmonia apoia-se na tônica relativa, Mib Maior.

Na Seção B', a frase **d**, é praticamente igual a frase **d'**, apenas com mudança de tonalidade de Sol maior para Mib maior. A frase **c''** encerra o movimento com o mesmo tema da frase **c'**, porém finalizando com uma cadência perfeita com a terça da *Picardia* para Dó Maior.

3.4.2- A Orquestra e o Órgão

Neste movimento, a orquestra e o órgão, além de serem responsáveis pela sustentação harmônica e dobra das vozes do coro, têm a função de criar uma atmosfera de

respeito e seriedade através dos *pedais* sobre os quais são construídas as harmonias. Também têm a função de *ponte* instrumental unindo as Seções.

Inicia-se com um compasso de introdução que é feita pelas violas, violoncelos e órgão tocando em oitava a nota dó, fazendo um pedal de tônica nos c. 1 a 6, depois um pedal de dominante nos c. 9 a 11 e por último um pedal de tônica Relativa nos c. 13 a 17, apenas com o órgão.

Na Seção B, a função das cordas é de dobrar as vozes do coro, enquanto o órgão fica responsável pela sustentação harmônica, com o baixo fazendo um pedal de dominante. No c. 32, após o acorde de dominante, permanecem somente os primeiros e segundos violinos e as violas, soando uma 5^a justa (sol-ré). Esta sonoridade serve de ponte para a Seção A', cujo tema é apresentado apenas pelas cordas.

3.4.3- O Coro

Figura 20 – Extensão vocal do IV Movimento

The image displays four musical staves, each representing a different vocal range: soprano, contralto, tenor, and baixo. Each staff shows a single note on a five-line staff, illustrating the vocal range extension for that voice part. The soprano staff has a note on the top line (G4). The contralto staff has a note on the second line (C4). The tenor staff has a note on the second space (G3). The baixo staff has a note on the bottom line (C2).

Este movimento não apresenta dificuldades técnicas no que se refere à extensão vocal. A extensão vocal do baixo é a mesma do III movimento, porém neste, o extremo agudo do baixo é explorado apenas por um salto de oitava, com retorno a região médio-aguda.

Figura 21 – Ex. c. 21 e 22

The image shows a musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. The lyrics 'Ho - san - na' are written below the staff. The notes are: 'Ho' (G2), 'san' (B2), and 'na' (D3). The 'na' note is followed by a long horizontal line, indicating a sustained note. There are dynamic markings: a hairpin crescendo leading to the 'san' note, and a hairpin decrescendo starting from the 'na' note.

A Seção A, c. 1 a 12, apresenta uma textura homofônica. A partir do c. 13, a textura passa a ser polifônica, com movimentação descendente das vozes por graus conjuntos, formando o tema que irá permear todo o movimento.

Na Seção B, a textura é polifônica nos c. 20 a 24 e, na frase **c'**, é homofônica, c. 25 a 32. A frase **d** tem como característica o salto de oitava em todas as vozes sobre a palavra “*Hosanna*” e a frase **c'** apresenta o retorno do tema de **c**. A recorrência do mesmo motivo utilizado na Seção A é agora modificado por causa da estrutura harmônica, que neste ponto da peça é de dominante.

A Seção A' inicia-se com as cordas. O coro retorna no c. 36 utilizando o mesmo motivo apresentado na Sessão A. A textura é contrapontística e a harmonia apoia-se na tônica Relativa.

A Seção B' apresenta quatro compassos de textura contrapontística e do c. 49 ao fim, a textura homofônica.

Ocorreram alguns problemas de prosódia e elisão que foram modificados nos compassos abaixo:

- c. 14, 15,16 e 17: *coe-liet* para *coe-li et*
- c. 25, 27, 49 e 52: *Ho-san-nain* para *Ho-san-na in*
- c. 17 e 18: *Glo-ria* para *Glo-ri-a*

3.4.4- A Música e o Texto

O Sanctus é um momento na missa de grande exaltação e louvor ao Senhor e também um apelo dramático que envolve todo respeito e reverência ao momento da consagração do pão e do vinho.

Henrique Oswald iniciou o movimento com um sentimento de reverência ao Senhor, cantando “*Sanctus, Sanctus, Sanctus*”, sobre um pedal de tônica. A maneira como o compositor colocou os instrumentos, tocando em oitava e as vozes cantando juntas em **pp** mostra um profundo respeito, como se estivesse pedindo permissão para estar diante da grandeza de Deus.

Sobre o texto “*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*” (Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória), o compositor deu início ao tema que irá transpassar todo o movimento. O tema é exposto de forma imitativa pelas vozes, iniciando no soprano e caminhando até o baixo. O caminhar do agudo para o grave dá a ideia da representação do céu e da terra.

Figura 22 – Ex. c.13 a 16

Ple - ni sunt coe - li et ter - - - - ra

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

Ple - ni sunt coe - li et

Ple - ni sunt

Na Seção B o clima é de exaltação e louvor. O andamento muda para *Allegro* e o coro canta “*Hosanna*” nos c. 20 a 24, com saltos de oitavas de forma imitativa, na tonalidade de Sol maior. Segue-se o texto cantado pelo coro, “*Hosanna in excelsis*” (Hosana nas alturas), primeiro de forma homofônica com a dinâmica *f* e, depois, repetido em *p* com alteração de andamento para **rall**, preparando o *Adagio* da Seção A’.

Retorna o clima de respeito com a presença das cordas tocando o tema e fazendo uma ponte para a nova tonalidade Mi b Maior, na qual será cantado o “*Benedictus qui venit in nomine Domini*” (Bendito é aquele que vem em nome do Senhor). Segue-se novamente o clima de exaltação e louvor ao Senhor com “*Hosanna*”, c. 45 a 48, ainda em Mi b Maior e depois o retorno à tônica maior, através da cadência D T, com terça de picardia.

3.5 – V Movimento – *Agnus Dei*

3.5.1- Forma

A forma encontrada por Henrique Oswald para compor o *Agnus Dei* foi A A' A''. Seguiu a divisão em 3 partes, característica desse texto, porém não fez contrastes entre as partes, apenas pequenas modificações.

Tabela 16 – V Movimento

Seções	Frases	Texto original	Compassos	Tonalidade	Função
A	a b c	<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	1 a 4	Cm Bb Cm	t (D ⁷)tR t
	4 + 4 + 4		5 a 8	G ⁷ Cm Fm	D ⁴⁶ t s
			8 a 12	Ab Fm G	s(tR) s D
	d	<i>miserere nobis</i>	13 a 16	G Cm	D t
	4				
A'	a' b'	<i>Agnus Dei que tollis peccata mundi</i>	17 a 20	Eb	tR
	4 + 6		21 a 26	Eb Gm Fm G	tR d s D
	d'	<i>miserere nobis</i>	27 a 30	Cm G	t D
	4				
A''	a'' b'' c''	<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i>	31 a 34	Cm Bb Cm	t (D ⁷)tR t
	4 + 4 + 4		35 a 38	G ⁷ Cm Fm	D ⁴⁶ t s
			39 a 42	Ab Fm G	s(tR) s D
	d''	<i>dona nobis pacem.</i>	43 a 46	C Dm G ⁷ C	T s D ⁷ T
	4				

A Seção A é dividida em 4 frases: **a - b - c -d**.

A frase **a** inicia-se com o tema sendo apresentado pelo contralto, que é respondido pelo soprano. Na frase **b**, o mesmo tema é apresentado pelo tenor e respondido pelo baixo. Segue-se a frase **c**, com contraponto entre as vozes, culminando numa cadência suspensiva na dominante. Sobre este acorde de dominante inicia-se a frase **d**, que pode ser considerada uma codeta com cadência perfeita em dó menor, encerrando a Seção A.

A Seção A' divide-se em 3 frases: **a' - b'- d'**.

A frase **a'** expõe o mesmo tema da frase **a**, pelo contralto e soprano, porém na tonalidade de Mib Maior. Assim como na frase **b**, o tema é exposto pelo tenor e baixo com expansão de dois compassos com contraponto entre as vozes caminhando para a dominante

de dó menor. A frase **d'** inicia-se sobre o texto “*Miserere nobis*” (tende piedade de nós) e faz uma cadência suspensiva na dominante.

A Seção A” é praticamente igual à Seção A. A diferença está na frase **d”** com o texto “*Dona nobis pacem*” (Dai-nos a paz) que encerra a música e a *Missa* com uma cadência perfeita completa em Dó Maior.

3.5.2- A Orquestra e o Órgão

A orquestra e o órgão, assim como nos movimentos anteriores, têm as funções de suporte harmônico e contraponto com as vozes do coral. Nas frases **d**, **d'** e **d”** acontece uma pausa para os instrumentos, permanecendo apenas o coro em *pp*. Na última nota da última cadência, os instrumentos reaparecem em *pp*, finalizando a *Missa* junto com o coro.

3.5.3- O Coro

Figura 23 – Extensão Vocal do V Movimento

The figure displays four musical staves, each representing a different vocal part: soprano, contralto, tenor, and baixo. Each staff begins with a treble clef (except for the baixo, which uses a bass clef). The notes are as follows:

- soprano:** Treble clef, notes on G4 and A4.
- contralto:** Treble clef, notes on E3 and G3.
- tenor:** Treble clef, notes on G3 and A3.
- baixo:** Bass clef, notes on G2 and A2.

Figura 25 - Ex. *Agnus Dei*

The image shows a musical score for 'Agnus Dei' in G minor, 3/4 time, marked 'Andante' and 'p' (piano). It features two vocal staves. The lyrics are: 'A - gnus De - i qui tol - lis'. The first staff has a rest in the first measure, followed by the lyrics. The second staff has the lyrics from the first measure onwards. The music consists of simple, flowing lines with some ties and slurs.

3.5.4- A Música e o Texto

O *Agnus Dei* é uma prece que se repete três vezes, porém cada repetição tem um significado⁴³.

A interpretação deve ter em conta os três aspectos desta oração: o sofrimento do Cristo simbolizado pela fração do pão; a disposição de um cristão preparando-se para comungar; o aspecto social dos fiéis que comungam o mesmo Cristo. Portanto deve mostrar um espírito e um sentimento de reverência pelo sofrimento do Cristo; um pedido de misericórdia para receber dignamente o seu corpo; e uma oração pedindo o dom da paz e união entre os que estão comungando.

O compositor conhecia o significado do texto e procurou mostrar através da música esta intenção.

A Seção A inicia-se com o tema do *Kyrie*, modificado apenas no ritmo. O *Kyrie* também é um pedido de misericórdia, daí o motivo de se colocar o mesmo tema no “*Agnus Dei*”. As frases **a**, **b** e **c** têm uma textura polifônica onde a divisão não é muito clara, devido a uma grande unidade polifônica. Já a frase **d** é homofônica e está muito aparente. Pode-se considerar a frase **d** uma *codeta*, pois nela está uma cadência perfeita em dó menor, que finaliza a Seção A.

⁴³ segundo Cullen, pág. 35.

A Seção A', segunda repetição do texto, segundo Cullen, indica a disposição de um cristão preparando-se para comungar. É a seção de tessitura mais aguda deste movimento. O compositor escreveu na tonalidade de Mib Maior, tR, com um pedal de Mib por 4 compassos. Ocorre no c. 23 com uma dominante menor, sol menor, criando uma sensação modal, Dó eólio, e retorna para a dominante maior no último tempo do c. 26, preparando para fazer uma cadência suspensiva, i V, no texto "*Miserere nobis*".

Na Seção A" o compositor deu a mesma condução harmônica e mesma tonalidade da Seção A, porém na cadência final que está sobre o texto "Dona nobis pacem" (Daí-nos a paz) que, segundo Cullen, é um pedido de paz e união entre os que estão comungando. Henrique Oswald fez uma cadência perfeita na tonalidade de Dó Maior. Encerrou dessa forma o movimento e a *Missa* com todos os instrumentos e vozes num acorde de Dó Maior em *pp*.

Após as análises das questões formais, conclui-se que Henrique Oswald manteve um pensamento tonal na obra toda. Mesmo quando utilizou em alguns momentos melodias e cadências modais, como no *Credo*, encerrou o movimento com uma cadência plagal e a repetição do acorde de Dó Maior. Finalizou os outros movimentos com cadência perfeita, dominante –tônica, com uma característica marcante, a terça da picardia, presente em todos os movimentos com tonalidade menor (*Kyrie, Sanctus e Agnus Dei*).

As formas adotadas pelo compositor, A B A' – A B A'B' – A A'A'', mostraram seu forte vínculo com as formas tradicionais e o respeito pelas normas do *Motu Proprio*, colocando a música a serviço do texto por meio dos contrastes entre as Seções e a repetição dos temas, ora idênticos, ora modificados. Estruturalmente, observa-se uma grande preocupação com a unidade da composição, que poderia ser resumida no princípio de unidade na variedade.

4-ASPECTOS INTERPRETATIVOS: PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO

Este capítulo é o objetivo principal desta dissertação. A partir da edição computadorizada da partitura, preparação do coro, órgão e orquestra e apresentações, foi possível colher informações relevantes no processo de montagem da obra. Criou-se, então, uma espécie de roteiro de estudo para o regente, organizado a partir da vivência⁴⁴ na preparação e realização da primeira audição da *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald.

4.1- O REGENTE

O regente é o responsável pela interpretação da obra. Segundo ⁴⁵Alfred Cortot, “Interpretar é recriar em si a obra que se toca...insistindo na necessidade de não se lançar à tarefa senão colocando-se nas condições em que a criação foi produzida...em outras palavras, na necessidade de saber muito, a fim de compreender bem e evitar erros”.

Observando as palavras de Cortot e transportando para a figura do regente que “toca” o instrumento coro/orquestra, fica evidente a sua importância como figura central. Sendo assim, o regente deve ter estudado com profundidade a obra para saber exatamente o que pretende extrair do coro, da orquestra e do órgão para se obter uma interpretação adequada ao estilo e ao período em que foi escrita. Para que esses objetivos fossem alcançados com a obra de Henrique Oswald, foi necessário o estudo do contexto histórico, que se fez no capítulo I desta dissertação. O estudo analítico da obra também foi importante, uma vez que, com ele, abordou-se a estrutura composicional aliada ao estudo do texto. Nesta análise, texto-música, que está no capítulo III, tornou-se possível entender a forma que o compositor elaborou para cada um dos movimentos, separando as partes de acordo com as propostas musicais e textuais.

⁴⁴ Esta autora, como regente, preparou e executou a *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald nas duas versões que foram escritas: coro e órgão; e coro, órgão e orquestra de cordas. No dia 08 de junho de 2008 apresentou a versão para coro e órgão, na forma de concerto, no Mosteiro de São Bento na cidade de Jundiá, com o Madrigal Vivace e a pianista Lúcia Olga Chaves. Nos dias 27 e 28 de setembro de 2008, apresentou a versão completa: coro, órgão e orquestra de cordas, com o Madrigal Vivace, o organista José Roberto Forte e a Orquestra de Câmara Ars Musicalis-Metrocamp, na forma litúrgica, na Catedral Nossa Senhora do Desterro, em Jundiá e na Igreja de Santa Rita de Cássia, em Campinas.

⁴⁵ Cortot, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília. Musicmed, 1986- pag.18

O estudo isolado do texto, que neste caso está em latim, também foi importante. Saber a forma correta de pronúncia e seus significados foi fundamental para a interpretação da obra. Como exercício, sugere-se a leitura do texto em voz alta, procurando enfatizar os acentos tônicos das palavras no contexto das frases. A seguir é indicada uma nova leitura no ritmo da música, exagerando na articulação das consoantes, como a letra *c* nas palavras *Sanctus* e *Benedictus* e nas terminações em *s* e *t*.

O regente também deverá observar os elementos de interpretação presentes na partitura, como sinais de dinâmica, andamentos, fórmulas de compasso, tonalidade, etc.

Na partitura do regente deverão estar assinalados, de preferência com lápis coloridos, os sinais de dinâmica, a linha de regência, as principais entradas das vozes e dos instrumentos da orquestra, as mudanças de andamento, de fórmula de compasso, os pontos de clímax e tudo o que mais achar importante não esquecer na hora do ensaio e da apresentação.

Durante o estudo da partitura, o regente deverá cantar todas as vozes do coro para conhecê-las bem, pois muitas vezes terá que cantar para o coro, servindo como modelo de timbre e sonoridade. Recomenda-se que se estudem as várias combinações possíveis de duas vozes, tocando uma ao piano e cantando outra. Muitas vezes, os problemas e as dificuldades como saltos melódicos, dissonâncias, dinâmica etc, são detectados no momento deste estudo e o regente poderá propor exercícios no início do ensaio que ajudem o cantor a resolver estes problemas.

As partes da orquestra deverão ser estudadas tocando-se ao piano as linhas individuais e depois somando-se uma a uma até ter completado o acompanhamento orquestral no piano. Neste estudo o regente terá a oportunidade de experimentar os fraseados e as dinâmicas de cada instrumento da orquestra, marcando-os na partitura e preparando-se para o momento em que estiver à frente desta.

Paralelamente às análises e estudos acima, o regente deverá desenvolver a audição interna da obra e, segundo Scherchen⁴⁶, “uma audição interna da obra tão perfeita como a teria o seu autor”, pois, desta forma, o regente conseguirá emitir o gesto correto, resultado de sua imagem mental.

O estudo do gesto deverá ser feito na frente de um espelho, onde o regente irá testar seus movimentos a partir da audição interna e das marcações que executou na partitura.

4.1.1- ELEMENTOS TEMPORAIS

O regente deve controlar o tempo e todos os seus aspectos. Os andamentos da *Missa em Dó menor* são andamentos cômodos, ligados ao sentido do texto, seguindo as regras de composição e execução musicais contidas no *Motu Proprio* de Pio X.

O compositor teve o cuidado de indicar os andamentos e também as transformações de tempo, por meio de elementos de dinâmica e expressões como *pp*, *rall.*, *p*, *rit. a tempo*, *poco rit.*, *allargando*, sempre visando à melhor compreensão do texto através da música. Por exemplo, no *Gloria* o andamento da Seção A é *Allegro Moderato* (*f*) e o da Seção B é *Adagio* (*pp*). Para fazer esta transição, o compositor escreve *rallentando* (*p*) nos 4 compassos que antecedem a mudança, preparando de forma gradativa a chegada do novo andamento.

Os andamentos foram marcados na partitura, porém sem indicação metronômica.

A única indicação metronômica encontrada em toda a coleção de obras sacras, listadas no capítulo 1, foi na obra “Pater Noster”. Com base na indicação Andante $\text{♩} = 60$ fez-se uma aproximação para os outros andamentos.

Na *Missa em Dó menor*, os andamentos utilizados são (do mais lento para o

⁴⁶ SCHERCHEN, H. *Manual del Direttore d'Orchestra*. Milano, Curci, 1981. p.19

mais rápido):

Tabela 17 – Andamentos

<i>Adagio</i>
<i>Andante</i>
<i>Moderato</i>
<i>Allegro Moderato</i>
<i>Allegro</i>

Resolveu-se pelo teste, na Missa, desta indicação metronômica no *Agnus Dei*, único movimento da Missa em que o compositor colocou como andamento *Andante*. O teste foi bem sucedido, pois com esta marcação metronômica a música e texto mantiveram uma unidade, tornando claro seu entendimento, com a leveza e sutileza que o movimento pede. Então foi adotado, para *Andante* $\text{♩} = 60$. Os outros andamentos foram pensados de acordo com sua posição na tabela anterior, do mais lento para o mais rápido, e também na relação que existe entre eles nas transformações de andamentos dentro de um mesmo movimento, sem que se esqueça de priorizar o caráter e significado do texto. Sugere-se então:

Tabela 18 – Sugestões de Andamento

Adagio $\text{♩} = 60$
Andante $\text{♩} = 60$
Moderato $\text{♩} = 80$
Allegro Moderato $\text{♩} = 88$
Allegro $\text{♩} = 60$

4.2- O CORO

A *Missa em Dó menor* foi concebida como uma obra essencialmente coral. O acompanhamento das cordas e do órgão completa e valoriza ainda mais o timbre das vozes.

Henrique Oswald elaborou a escrita coral para as quatro vozes: sopranos, contraltos, tenores e baixos. Não existe a figura do solista⁴⁷, por se tratar de uma das restrições do *Motu Proprio* de Pio X.

4.2.1- A ESCOLHA DO CORO

Ao escolher um coro para a montagem da *Missa em Dó menor*, é necessário que o regente conheça a prática coral da época e também deve levar em consideração o tamanho da orquestra e quais instrumentos irão acompanhar o coro.

O que se sabe até o momento é que as obras sacras de Henrique Oswald foram compostas a pedido de seu filho Alfredo, que se tornou seminarista e atuava como mestre e encarregado da música no Colégio, nos Estados Unidos. Se esses dados forem considerados, será possível associá-los ao fato de que os coros dos seminários eram masculinos, e também que o *Motu Proprio* de Pio X proibia as mulheres de cantarem na igreja, sendo estas substituídas por meninos. Conclui-se, então, que as vozes de soprano e contralto eram cantadas por homens e meninos. Contudo, no manuscrito original, foram encontradas na capa da Missa as indicações: Missa a quatro voci com accompagnamento d'organo e orchestra d' archi e, internamente, as vozes nomeadas por soprani, contralti, tenori e bassi.

Como registro de apresentações foi encontrado apenas um artigo do Jornal do Comércio de 30 de abril de 1931, que relata as comemorações dos 79 anos de aniversário do compositor. Como parte das comemorações constava a missa em ação de graças, na

⁴⁷ Sugere-se a inclusão do solista em dois momentos: no início do Gloria e no início do Credo, quando o solista canta a parte do texto, a entonação, omitidos na partitura original e que se destinavam ao celebrante.

Catedral Metropolithana, no dia 01 de maio de 1931, às 9 horas da manhã. Nesta missa foram apresentadas obras do compositor e, entre elas, dois movimentos da *Missa em Dó menor*- o *Kyrie* e o *Benedictus*. Conforme citação do referido artigo, para esta apresentação, encontrou-se o seguinte:

“ foi constituído o coro por numerosas senhoras e senhoritas que se inscreveram na respectiva lista aberta no Instituto de Música, e pelas sociedades allemãs de canto Lyra e Harmonia, que cederam slgumas dezenas de vozes masculinas, sendo a orchestra do Gremio Arcângelo Corelli”.⁴⁸

As músicas foram conduzidas pelo Frei Pedro Sinzig O. F. M.

Segundo o *Motu Proprio* de Pio X, a música deve servir à liturgia da missa; porém, se um coro de 100 vozes for considerado para obedecer às leis estabelecidas, haverá um problema de logística: como acomodar tantos cantores numa celebração litúrgica?

Sugere-se, então, um coro de câmara, que “é um pequeno conjunto vocal com tamanho suficiente para ser introduzido em uma câmara, ou seja, um quarto”⁴⁹. Também é muito utilizado em salas de concertos ou mesmo em igrejas.

Este conjunto vocal teve seu apogeu no final do século XVII e no século XVIII para se apresentar com pequenos conjuntos instrumentais. Possui cerca de 40 cantores com vozes preparadas para acompanhar o volume de um pequeno conjunto instrumental.

Para um bom equilíbrio entre as 40 vozes do coro, indica-se a seguinte divisão do número de cantores por naipe:

- 12 sopranos
- 10 contraltos
- 8 tenores
- 10 baixos

As vozes femininas estão em maior quantidade a fim de facilitar o equilíbrio do volume, uma vez que as vozes masculinas produzem maior volume de som. Também,

⁴⁸ Jornal do Comércio. 30 de abril de 1931, RJ

⁴⁹ MARTINEZ, Emanuel. *Regência Coral: Princípios Básicos*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000.p.35.

grande parte das linhas melódicas encontra-se nas linhas de soprano, por isso é interessante ter um número maior de vozes neste naipe. Nas vozes masculinas, é aconselhável ter um número maior na quantidade de baixos, pois estes são responsáveis pela sustentação harmônica.

Fica a critério do executante utilizar ou não as vozes de meninos para substituir as vozes femininas. Essa prática era incentivada pelo Papa Pio X em seu *Moto Proprio*, porém hoje em dia pouco utilizada pela dificuldade de se encontrarem bons coros de meninos cantores no Brasil.

Além de todas as considerações anteriores, é importante salientar que Henrique Oswald não escreveu para um simples coro amador de igreja. Diante das dificuldades técnicas que colocou, principalmente na linha dos sopranos, pressupõe-se que o coro que irá realizar esta obra deve ter experiência e um bom preparo vocal.

4.2.2- A ESCRITA CORAL

Neste tópico destacam-se os principais aspectos relacionados à escrita vocal e à interpretação como: respiração, dinâmica, frase, articulação musical e textual que deverão ser observados nos ensaios e conseqüentemente na apresentação.

4.2.2.1- I MOVIMENTO

O primeiro movimento tem como característica a escrita polifônica. O tema é apresentado na tônica, sucessivamente, por todas as vozes, a partir do baixo para o soprano, com intervalo de quinta ascendente. A dinâmica escolhida pelo compositor é a de *p*. Já no primeiro compasso, aparece o sinal de *crescendo* sobre a palavra *Kyrie* e *decrecendo*, sobre a palavra *eleison*, o que permite destacar a entrada da voz do tenor em *p*. Esta dinâmica acontece na entrada de todas as vozes, c. 1 a 4. Neste trecho é recomendável que

as vozes respirem a cada dois compassos. A partir do c. 5 há um *crescendo* que é enfatizado no c.6 pelo sinal < > e logo no c. 7 um *p* súbito. No c. 9 o tema é novamente apresentado, porém desta vez, na dominante, de forma sucessiva por todas as vozes a partir do soprano para o baixo. A dinâmica é de *mf*. Aconselha-se que os sopranos, os contraltos e os tenores respirem após o c. 12 para enfatizar a dinâmica *f* sobre a palavra *Kyrie* do c.13. Os baixos devem respirar a cada 2 compassos, respeitando o texto *Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison*. A partir do c. 13 sugere-se um pequeno *accelerando* até o c.17, retomando o tempo inicial no c.18 com *decrecendo*. O c.19 é um desafio para os sopranos, pois a nota sol é aguda para se cantar em *p*. Somando-se a esta dificuldade, está a sílaba *Chris* que, para ser ouvida a distância, deve-se dobrar a letra *r*. Devido a esta dificuldade é aconselhável que todas as vozes cantem *mf* em suas respectivas entradas, do c.19 ao c.22.

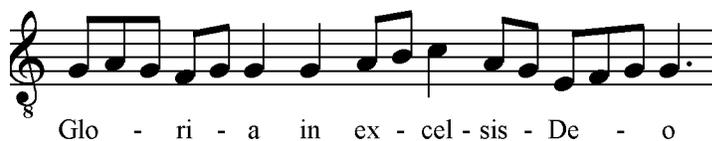
Nos c. 23 e 24, o compositor fez um contraste da linha do soprano com as outras vozes: colocou o desenho melódico do soprano em graus conjuntos descendentes enquanto as outras vozes fazem o mesmo desenho rítmico sobre o texto *Christe eleison*. A sugestão é que se inicie em *p*, fazendo um *crescendo* para a sílaba “*lei*”, e *decrecendo* na sílaba “*son*”, da palavra *eleison*. Desta forma, obtém-se uma dinâmica diferenciada nas vozes, reforçando o contraste rítmico e melódico. Nos c. 29 a 32 surge o clímax deste movimento provocado pela dinâmica *f* sobre a sílaba “*Chris*” e pela sequência de saltos descendentes a cada dois tempos nas entradas alternadas das vozes. Propõe-se aqui um pequeno *sforzando* no lugar do *f*, além da dobra da letra *r* e um *accelerando*, para reforçar a tensão deste trecho que irá se dissipar nos c. 33 ao 36 pelo *pp* súbito e *rit*.

Após o clímax, retoma-se a parte A'. A diferença está apenas nos últimos compassos, 54 a 58. Assim como na parte A, indica-se a dinâmica *f* e um *accelerando* a partir do c. 49. Este trecho é expandido por mais dois compassos sobre um acorde diminuto, insistindo na frase *Kyrie eleison*, sugerindo colocar toda força da emoção neste pedido de misericórdia, que deverá ser cantado na dinâmica *f* e um *sf* nas linhas de soprano, contralto e tenor sobre a sílaba “*lei*”, da palavra *eleison*. São aconselháveis um *rall* e uma cesura antes do c. 55, para preparar o último pedido de misericórdia, agora em *p* caminhando para *pp* e *rall*.

4.2.2.2- II MOVIMENTO

O compositor iniciou este movimento a partir do texto *Et in terra pax hominibus*, que é a segunda frase do poema do *Gloria - Gloria in excelsis Deo*. Tomou-se a liberdade de inserir um canto gregoriano, retirado do *Graduale Romanum*⁵⁰, do *IX In Solemnitatibus Et Festis B. M.V., (cum iubilo)*. Este canto foi escolhido por seu caráter festivo e pelo fato de estar no modo VII⁵¹, também conhecido como mixolídio. Tem a terminação na nota sol, que funciona como uma dominante para a entrada do coro em Dó Maior.

Figura 26 – Canto Gregoriano - *Gloria*



Sugere-se que seja cantado por uma voz masculina do coro, num andamento livre, guiado pelo próprio texto, dando uma certa ênfase na sílaba “*cel*”, tônica da palavra *excelsis*, que está na nota mais aguda, dó.

Para a entrada do coro e orquestra, deve-se prestar atenção no andamento colocado pelo compositor - *Allegro Moderato* – e, dessa forma, é indicada (Mínima = 100), diferente do gregoriano cantado anteriormente. Recomenda-se marcar o novo tempo, com o dedo indicador da mão esquerda batendo sobre o peito do regente, de uma forma discreta, apenas como referência para os cantores e músicos.

⁵⁰ GRADUALE ROMANUM, *Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore & de Sanctis*, Solesmis, Desclée & Co., Tournai, Belgium, 1974, p.742

⁵¹ O modos Eclesiásticos eram identificados por números e agrupados aos pares; os modos ímpares eram designados *autênticos* (originais) e os pares por *plagais* (colaterais). As escalas modais autênticas podem ser consideradas como análogas a escalas de oitava nas teclas brancas de um teclado moderno, partindo das notas Ré (I modo - Dórico), Mi (III modo – Frígio), Fá (V modo – Lídio) e Sol (VII modo- Mixolídio), com os plagais correspondentes uma quarta abaixo. Para maiores informações, é recomendável a leitura das pp.76-78, do livro a HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL, de Donald J. Grout e Claude V. Palisca, ed. Gradiva, 4^a. ed. 2007

Esta marcação deverá ser feita em 2, como sugere a fórmula de compasso - *alla breve*. No momento do segundo tempo, o regente deverá também dar a entrada com a mão direita, preparando o ataque, que deverá começar na dinâmica *f*. Apesar de o compositor ter colocado *f*, aconselha-se iniciar em *mf* e caminhar para o *f* na tônica para a palavra *terra*.

Este é o movimento de maior dificuldade para os sopranos, pois grande parte dos ataques está na região aguda, - c.9, nota sol e c. 13, nota lá.

Figura 27 – Ex. c. 9 a 16



O regente deverá, nestes momentos de dificuldade técnica, incentivar os sopranos a cantar as notas agudas, por meio dos gestos, para garantir que atinjam a afinação correta.

A respiração deverá ser interrompida de acordo com as frases do texto, ou seja, nas vírgulas e pontos finais. Na primeira frase, se os sopranos e os contraltos não conseguirem fazer a frase toda com uma só respiração, recomenda-se que se faça a respiração coral⁵², só respirando na pausa do c. 8. Nas frases seguintes, dos c. 9 a 12 e 13 a 16, não ocorrem problemas de respiração. Na frase seguinte, c. 17, há uma anacruse na linha do baixo, na palavra *gratias*. O regente deve prestar atenção para manter o equilíbrio sonoro da frase, pois existe a tendência de cantar mais forte e articulado do que é necessário. Ainda nesta frase, *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*, é conveniente respirar em todas as vozes, depois da palavra *tibi*, e só voltar a respirar novamente após o final da palavra *omnipotens*. Dessa forma, é possível conduzir melhor as linhas vocais nas dinâmicas *f* e *crescendo* colocadas pelo compositor. O *decrescendo*, do c.27, e a respiração acontecerão de forma natural, pois todo o coro estará necessitando respirar no final da frase. O c.28 inicia-se com a dinâmica *p* e *rall.* preparando a mudança

⁵² Segundo ZANDER, p.212: A respiração coral sempre ocorre quando não há, devido ao fraseado, um lugar exato e bom para respirar. Neste caso, formam-se grupos em um naipe de vozes, deixando que eles respirem alternadamente em lugares diferentes.

de andamento que virá no c. 32.

No *Adagio* do c.32 é indicado continuar a reger em 2 (Mínima = 56). A dinâmica pedida é de *pp*. Recomenda-se a respiração após o c.35. Para executar o corte do *s*, emitir a última nota com valor de semímina pontuada e cortar o *s* no tempo de colcheia:

Figura 28 – Sugestão de respiração c. 35

Adagio
32 *pp*
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - (s)
pp
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - (s)
pp
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - (s)
pp
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - (s)

Outro ponto de dificuldade para os sopranos está no c.36, executar em *pp* a nota lá e depois fazer o salto de 6^a. menor descendente.

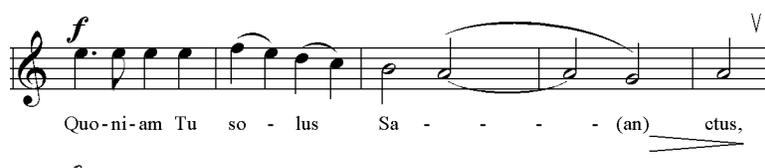
Em todo o trecho do *Adagio*, a sonoridade deve ser leve e murmurante, o que exige um bom preparo vocal do coro.

No final do c. 54 acontece a volta ao 1^o. tempo. O compositor não colocou nenhum sinal de dinâmica nas vozes, porém sugere-se fazer um crescendo gradativo, como indicado para as cordas. Observar o corte do *s* no c. 61. A tendência dos sopranos, contraltos e baixos é de cortar antes dos tenores. Para evitar este erro, marcar o corte do *s* no primeiro tempo do c. 62 para todas as vozes.

O retorno da parte A, c.65, é preparado com um suspense, pela sequência de semínimas em *crescendo* e pela mudança de andamento, *poco rit*, marcada por um acento na última mínima, tocado pelas cordas e órgão. O coro deve entrar vibrante na dinâmica *f*, seguindo o *crescendo* proposto pelas cordas.

Na frase *Quoniam Tu solus Sanctus*, c. 65 a 69, é importante insistir na articulação da consoante *c*, da palavra *Sanctus*. É um trecho que exige atenção, principalmente na linha dos sopranos, pois a sílaba “*San*” é prolongada, devendo-se articular a letra *n* no último momento, antes da outra consoante *c*. Para dificultar ainda mais, a sílaba “*ctus*” está no final da frase e deve ser seguida de respiração, sem acento, pois é final de frase e deve ser executada em *mf* ou até *p*, com elegância.

Figura 29 – Sugestão de articulação



Como se disse anteriormente, no c. 65 dos sopranos e contraltos e c. 67 e 68 dos tenores e baixos, foi localizado um problema de prosódia, na separação da palavra *Quoniam*. As sugestões para correção encontram-se no capítulo 3.

Em termos de uso de dinâmica, este é o único movimento na obra toda em que o compositor colocou *ff*. Isto ocorre no c. 86 sobre a sílaba *A*, da palavra *Amen*. A partir deste momento, Henrique Oswald preparou um grande final. Utilizou os recursos de trêmulo nos violinos e *crescendo* nas violas e cellos para dar suporte ao *ff*, nas linhas de sopranos e contraltos, seguiu com os tenores e baixos cantando também em *ff*, sustentados pelas cordas, que são enfatizadas por acentos e uso de oitavas nos violinos. Para finalizar esta agitação, preparou com *dim.* uma cadência de engano sobre a palavra *Amen*, seguida de uma fermata, que tem uma função dramática. Encerrou com mudança de andamento para *Adagio*. Sugere-se finalizar o último *Amen* sustentando o *n* em boca chiusa, sobre a pausa

de mínima da orquestra e órgão.

Figura 30 – *Amen*

Adagio

A - - - me - (n)

A - - - me - (n)

8 A - - - me - (n)

A - - - me (n)

The image shows four staves of musical notation for the word 'Amen'. The first staff is in treble clef with a tempo marking 'Adagio'. The second staff is also in treble clef. The third staff is in treble clef with an '8' below it, indicating an octave. The fourth staff is in bass clef. Each staff contains a melodic line for the word 'Amen' with a long note for 'A', a dotted note for 'me', and a final note for '(n)'. The lyrics are written below each staff.

4.2.2.3- III MOVIMENTO

No III movimento, assim como no II, o compositor também começou a música omitindo o primeiro verso, neste caso, o verso “*Credo in unum Deo*”, que deverá ser cantado pelo celebrante. A inclusão de um canto gregoriano para ser cantado por uma voz masculina do coro é adequada para este momento. Como sugestão, indica-se o *Credo III*, retirado do *Kyriale do Graduale Romanum*⁵³.

O *Credo III* está originalmente no modo V, isto é, no modo Lydio. Para dar unidade à tonalidade da música, Dó Maior, fez-se uma transposição para o modo VII, mixolídio. Dessa forma, o canto gregoriano funciona como uma dominante, Sol Maior, para a entrada do *Credo* em Dó Maior.

⁵³ GRADUALE ROMANUM, *Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore & de Sanctis*, Solesmis, Desclée & Co., Tournai, Belgium, 1974, p.774

Figura 31 – Canto Gregoriano - *Credo*



O andamento do gregoriano deve ser livre, guiado pelo texto. O regente deverá ficar atento ao final do gregoriano, para dar a entrada para a orquestra e o órgão, no andamento proposto pelo compositor, Moderato (mínima = 80). Este movimento conta com uma introdução; mesmo assim, esta introdução tem apenas um compasso.

Henrique Oswald compôs a *Missa* para o coro todo, não havendo partes solistas, o que torna uma escrita um tanto quanto pesada e densa, causando, em certos momentos, desinteresse por não serem explorados os timbres vocais separadamente. Pela experiência da apresentação, no Mosteiro de São Bento, registrada no item 4.5 desta dissertação, detectou-se que a sensação de monotonia, causada pela textura rígida da composição, poderia ser revertida com algumas modificações. No *Credo*, em especial, notamos uma bela escrita em estilo gregoriano nas vozes masculinas que, ao serem cantadas junto com os sopranos e contraltos, tornam-se despercebidas. A linha do baixo, em especial, foi escrita como uma “corda de recitação”.⁵⁴ Tomou-se a liberdade de enfatizar a escrita gregoriana sugerindo que os compassos de 1 a 8 sejam cantados apenas pelos baixos, que os tenores cantem a partir do c.9 e que as vozes de contraltos e sopranos cantem a partir do c. 18. Dessa forma, valoriza-se o canto “gregoriano” escrito para as vozes masculinas enquanto se cria uma diversidade timbrística na *Missa*, sem modificar a estrutura composicional.

Para acompanhar esta sugestão, as cordas e o órgão devem seguir a mesma ideia. *Tacet*⁵⁵ primeiros e segundos violinos nos compassos 1 a 17 e *tacet* violas nos compassos 1 a 8. O órgão deverá tocar apenas a pauta inferior e a pedaleira do c. 1 ao 17.

⁵⁴ Segundo entrevista com Dom Alexandre de Andrade, monge do Mosteiro de São Bento, no dia 03/02/09, a corda de recitação, também chamada de reto tom, comum nos ofícios gregorianos, é a dominante do modo sobre a qual é cantado o texto, que no caso deste Credo é a nota “sol”.

⁵⁵ *Tacet* (Lat., “silencia”), expressão usada na orquestra para indicar que o intérprete deve silenciar por tempo considerável.

A entrada dos sopranos e contraltos, c. 18 e 19, é favorecida pela escrita polifônica, permitindo uma perfeita integração com a sugestão acima, destacando primeiramente o timbre dos sopranos e depois dos contraltos.

A respiração nos primeiros compassos não apresenta nenhum problema técnico, devendo seguir a pontuação do texto, assim como sua dinâmica e suas inflexões. Neste texto, muitas palavras terminam em *m*; o regente deve chamar a atenção para este fato e exigir que elas sejam bem pronunciadas.

Sugere-se um cuidado especial, no c. 16, dividindo a mínima pontuada em uma semínima e uma mínima para cantar a palavra *De-um*, fazendo um pequeno acento na sílaba “*De*”, e um decrescendo na sílaba “*o*”. A mesma dinâmica pode ser aplicada sobre a palavra *Deo*, como mostra o exemplo abaixo.

Figura 32 – Ex. c. 16

The image shows two staves of musical notation for a vocal part. The top staff is for Soprano (Soprano) and the bottom staff is for Alto (Alto). Both staves have a treble clef. The music is in 4/4 time. The lyrics are "la. De - um de De - o,". The notation includes a fermata over the first measure, a 'V' marking above the first measure, and dynamic markings (accents and decrescendos) under the notes for "De-um" and "De-o".

Os segundos violinos, que até este momento estavam em silêncio, tocam o terceiro tempo do c. 17, preparando a entrada das outras vozes e dos outros instrumentos. No c. 18, todos os instrumentos e as vozes passam a executar dinâmica *p*.

Uma atenção deve ser dada no c. 29, na terminação da palavra “*sunt*”. A mínima pontuada deve ser dividida em uma mínima e uma semínima, na qual será feita a terminação da letra “*t*” por todas as vozes.

Figura 33 – Ex. c.29



O mesmo ocorre no c. 36, na terminação da palavra “*coelis*”. A mínima deverá ser dividida em duas semínimas, sendo a letra “s” pronunciada no último tempo.

Figura 34 – Ex. c. 36



No c. 37, os primeiros violinos e as violas preparam a entrada do *Adagio* com um *ritardando*. O tema é cantado pelos sopranos e contraltos em **pp** e respondido pelos tenores e baixos na mesma dinâmica. Toda esta parte deverá ser executada em **pp** com sentimento de compaixão, pois se trata do nascimento, vida e morte de Cristo. O texto deverá ser pouco articulado, quase murmurante, para sustentar o caráter lírico e singelo. As cordas permanecem em silêncio, mantendo-se apenas o órgão com o acompanhamento das vozes. Nos c. 46 e 47 é importante que o texto seja mais articulado, na dinâmica **mf**, com ênfase na sílaba “*fi*”, da palavra *cruxifixus*, mostando toda a dramaticidade deste momento. A respiração deverá obedecer aos finais de frase, a cada quatro compassos: *Et in carnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine et homo factus est*. O clima de tensão é provocado pela polifonia das cordas, com entradas sucessivas, dos graves para os agudos, enquanto o coro canta, em homofonia, o texto *Cruxifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est*. No momento em que o coro canta *passus, et sepulto est*, é colocada a dinâmica de **pp** e apenas o primeiro violino permanece tocando uma escala, que mais se parece com um choro de tristeza.

No c. 55, esta escala ganha um novo caráter, uma sensação de esperança, caminhando para um crescendo até chegar à dinâmica **f** em que o coro canta *Et ressurexit*.

Neste momento, o compositor retornou à seção A'. Sugere-se que apenas as vozes masculinas cantem do c. 56 ao 72, mantendo o equilíbrio com a seção A e, conseqüentemente, os primeiros e segundos violinos fiquem em silêncio. Assim como na seção A, o órgão deverá tocar apenas a pauta inferior do teclado e a pedaleira. Ao chegar ao c. 73, deverá tocar em *p* para manter equilíbrio com o restante da orquestra e do coro.

No c. 73, temos a volta do andamento, após um *ritardando* na dinâmica *p* do c. 72, representando o respeito pelos mortos. Na volta do andamento *Moderato*, todos os instrumentos e vozes retornam. Este trecho, do c. 73 ao 76, não apresenta dificuldades técnicas e nem de respiração.

Nesta parte, serão feitas algumas recomendações, com a finalidade de estabelecer uma melhor definição para as frases, uma vez que Henrique Oswald escreveu 32 compassos, do c. 77 ao c. 109, sem colocar pausa, sem alterar andamento e sem trocar de dinâmica.

O c. 77 inicia-se com uma nota aguda para os sopranos. O regente deverá incentivar, com o gesto, o ataque da nota sol, para garantir a afinação. A respiração deverá ser de três em três compassos, de acordo com a pontuação do texto.

No c. 83, que é uma transição para levar à seção B', propõe-se um *accelerando* até o c. 86. Neste compasso, é recomendável um pequeno *rallentando* e uma *fermata* sobre o último acorde, que forma uma cadência de engano. Indica-se uma respiração após o c. 89.

No c. 90 foi encontrado um erro no texto: no lugar da palavra “*conglorificatur*”, o compositor pode ter se enganado e colocou “*glorificatur*”. Neste caso, o correto é “*conglorificatur*”, pois, no contexto, “*Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur*” significa “glorificar juntamente – Pai e Filho”. Foi feito o acerto na música, como se mostra a seguir:

Figura 35 – Texto original “*Glorificatur*”

89

a - do - ra - tur, et glo - ri - fi .

a - do - ra - tur, et glo - ri - fi .

a - do - ra - tur, et glo - ri - fi .

a - do - ra - tur, et glo - ri - fi .

Figura 36 – Texto modificado “*Conglorificatur*”

89

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca

Na frase do c. 90 ao c. 94 sugere-se uma respiração no c. 92, nas vozes de sopranos e contraltos após a palavra *conglorificatur*. No final da frase, c. 94, são indicados um pequeno *rallentando* e uma *fermata* sobre o último acorde, na palavra *prophetas*. A terminação em “s” exige um corte preciso. Aconselha-se executar a *fermata*, prolongando a última nota e, num único gesto, fazer o corte do s e a entrada para a última parte do *Credo*,

em que o texto fala sobre a Instituição (Igreja).

Nesta parte, o texto é mais denso, com mais consoantes e terminações em “m”, dificultando a dicção. A música também tem uma polifonia mais intrincada, com muitas dissonâncias e saltos, principalmente nos c. 102 a 109. É recomendável respirar antes do c. 95 e antes do c.102. No trecho *Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum .Et expecto resurrectionem mortuorum*, encontramos dificuldade de marcar um lugar preciso para respirar, indica-se, então o uso da respiração coral.

Finalmente no c. 110, o compositor colocou uma pausa de mínima que é preenchida pela orquestra, guiando o coro para a dinâmica *f*, numa escrita mais homofônica, permitindo uma melhor compreensão do texto. Encerrou com dois *Amens*, o primeiro em *p* e o segundo, como sugestão, iniciar em *p*, sobre a sílaba *A*, crescer e fazer um *p súbito* na sílaba ‘*men*’.

Figura 37 – Ex. c. 115 a 118

A - - - men. A - - - - men.

4.2.2.4- IV MOVIMENTO

Este movimento, diferentemente dos anteriores, começa com uma atmosfera misteriosa. Sobre o pedal de tônica em *pp*, executado pelas violas, cellos e órgão, as vozes do coro cantam *Sanctus*, por 3 vezes em *pp*, passando pelos acordes de Ab, Am e D^o. É aconselhável que o coro cante com uma sonoridade mais escura, principalmente na sílaba “*san*” e que exagere na articulação da consoante *c*. Recomenda-se cortar o *s* no primeiro tempo do compasso seguinte. O gesto da regência deverá ser preciso para o corte do *s* e entrada das cordas, porém, com a mão esquerda, é indicado que se faça o corte do *s* e, com a mão direita, conduza-se a orquestra. Esta deverá ser guiada em um pequeno crescendo e decrescendo para *pp*, nos próximos dois compassos, antes da entrada do coro com o texto *Dominus Deus Sabaoth*. O corte das consoantes “*th*” poderá ser realizado no último tempo do mesmo compasso.

Nos c. 13 a 19 a textura torna-se polifônica. O tema é apresentado por todas as vozes sucessivamente, do soprano para o baixo. Não há indicação de mudança de dinâmica, porém aconselha-se utilizar *p* ou *mf* e clarear a sonoridade em função do significado do texto e da sequência harmônica sobre o pedal de tônica relativa.

A primeira indicação de andamento ocorre no final do c. 19 – *Allegro*, sobre o texto de *Hosannah in excelsis*. O *Allegro* deverá ser regido em 1. A mudança da marcação de regência, de 3 para 1 será feita logo no primeiro tempo do c. 19. O *Hosanna* deverá ser cantado por todas as vozes, de forma vibrante, pois é uma saudação. O compositor colocou um sinal de crescendo, para enfatizar a sílaba tônica “*san*”, da palavra *Hosanna*. No c. 29, a regência deve mudar para a marcação em 3, para fazer o *rallentando*. No c. 31 é necessário cortar o *s* e sustentar a orquestra. Sugerimos cortar o *s* com a mão esquerda e sustentar a orquestra com a mão direita na *fermata*.

É recomendável utilizar o mesmo movimento do corte da *fermata* para dar a entrada para as violas e os cellos no *Adagio* do c. 33..

O Benedictus é introduzido pelas cordas em entradas sucessivas, do c.33 ao 36. Este movimento é um dos mais bonitos e mais bem construídos da *Missa em Dó menor*. No artigo do Jornal do Comércio de 1931, há um comentário, assinado pelo Frei Pedro Sinzig O.F.M., muito importante para ser mencionado neste momento da dissertação:

“O Benedictus, da Missa já citada, é a mais curta das composições escolhidas para o dia 1º de maio, não contando mais de 22 compassos, dos quais alguns ainda têm que ser cantados em andamento allegro. Isso não impede que o ouvinte se possa deliciar com a religiosidade e suavidade do primeiro thema que - como o Kyrie - aparece logo em imitação cerrada. A exemplo de Beethoven na estúpida e nunca assaz louvada “Missa Solemne”, Henrique Oswald descreve a descida do Filho de Deus do alto do céu, sobre o altar, em notas que descem lentamente (do *mi* agudo até o *mi* uma oitava mais baixo); em Beethoven é o violino-solo que, acompanhado de duas flautas, pinta ao vivo como se abre o céu e Christo desce sobre o altar; em Oswald são as vozes que se encarregam deste quadro, traçado em poucas linhas, atendendo ao curto tempo que a liturgia da Missa deixa a esse canto”⁵⁶

O comentário é pertinente, porém é necessário dizer que o Benedictus está inserido no mesmo movimento do Sanctus, ou seja, a forma composicional utilizada foi A B A'B'.

O mesmo tratamento polifônico dos c. 13 a19 foi dado aos c. 36 a 44.

No final do c. 44 inicia-se o *Hosanna*. Henrique Oswald não colocou a mudança de andamento na partitura, porém a escrita musical sugere ser *Allegro*.

No início do movimento também não se encontrou nenhuma indicação de andamento, porém a escrita musical indica que o andamento pensado pelo compositor foi o *Adagio*.

4.2.2.5- V MOVIMENTO

O *Agnus Dei* não apresenta dificuldades técnicas de emissão vocal, saltos ou ataques em notas agudas. De todos os movimentos, é o mais singelo e delicado do ponto de vista de dinâmica. O compositor adotou apenas *p* e *pp* na peça toda. O regente

⁵⁶ Jornal do Comércio. 30 de abril de 1931, RJ

deve se guiar pelo texto e fraseados e acrescentar os *crescendos* e os *decrecendos* dentro da dinâmica pedida para dar um melhor acabamento às frases.

Para as cordas, a dinâmica colocada pelo compositor é de *p*, mas, nos primeiros 4 compassos é aconselhável utilizar *pp*, pois apenas os sopranos e contraltos cantam em *p* neste momento.

Sugere-se que o texto seja pouco articulado, quase murmurado, para manter o *legatto* nas linhas melódicas.

A respiração deverá seguir a pontuação do texto; caso o coro não consiga fazer numa respiração só, utilizar a respiração coral. O importante é que as frases sejam executadas inteiras e ligadas, com terminações em *p* ou *pp*.

A mudança de andamento, de *Andante* para *Adagio*, ocorre somente na última frase *Dona nobis pacem*. Recomenda-se que o *Andante* seja regido em 2 e o *Adagio* em 4. Nesta frase, é muito importante que o coro todo esteja olhando para o regente para equilibrar a sonoridade e a respiração. Esta última frase não deve ser interrompida pela respiração, apenas se propõe um corte sutil do “s”, na palavra “*nobis*”, sem respirar, e que a terminação em “*m*” seja bem pronunciada em *pp*.

4.2.3- Sugestões para a preparação técnica e musical do coro

Neste item destaca-se a realidade brasileira de canto coral. Os corais profissionais existentes no Brasil são corpos estáveis, ligados às prefeituras e ao Estado, portanto possuem uma agenda própria de ensaios e apresentações, o que torna difícil a contratação de um grupo como estes para uma produção independente e acadêmica. A maioria de corais existentes são amadores, isto é, são formados por pessoas das mais variadas profissões, que são amantes da música e se dedicam a esta prática como *hobby*. Apesar de não serem profissionais da voz, têm uma dedicação e empenho nesta atividade que, muitas vezes, se equiparam em resultados aos grupos formados por profissionais de

canto. Para atingir estes resultados, a técnica vocal é realizada regularmente nos ensaios pelo próprio regente ou por um preparador vocal.

Os comentários e sugestões que se farão a seguir são aplicados para o perfil deste tipo de coro: coro amador com experiência e preparo vocal⁵⁷.

A partir da experiência na preparação do coro para a apresentação da *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald, foi possível observar as dificuldades encontradas e a partir delas, são propostos alguns exercícios⁵⁸ para suprir os obstáculos em questão.

Os pontos de maior dificuldade técnica encontrados foram:

a - os ataques e movimentos silábicos na região aguda, principalmente para o naipe de sopranos.

- *Kyrie* – sopranos - c. 20 – contraltos – c. 21
- *Gloria* – sopranos - c.9, 13 e 36

b- os saltos:

- *Kyrie* – sequência de saltos – sopranos – c.13 a 18.
- *Kyrie* – sequência de saltos seguidos de cromatismos – sopranos e contraltos c. 29 a 36; tenores e baixos –c.30 a 36
- *Gloria* - 6a. menor descendente – sopranos - c. 36 e 38
- *Gloria* - trítone –sopranos e contraltos – c. 48
- *Gloria* - 6a. menor descendente, quarta justa ascendente e de trítone descendente – c. 59 e 60
- *Credo* - sequência de saltos – sopranos e baixos- c. 105 e106

c- os cromatismos:

- *Kyrie* –sopranos, contraltos , tenores e baixos- c. 33 a 36

⁵⁷ O coro mencionado é o Madrigal Vivace, cuja regente é a autora desta dissertação.

⁵⁸ As sugestões de exercícios vocais foram aplicadas pela preparadora vocal do Madrigal Vivace, a cantora Teresa Longatto.

- *Credo* - contraltos –c.110 a 114

Com a finalidade de resolver a execução dos trechos comentados anteriormente e manter a qualidade da sonoridade característica da música sacra, isto é, uma massa de som rica em harmônicos, são recomendados exercícios para aumento do suporte respiratório, exercícios de relaxamento laríngeo e elevação do palato mole, por meio da abertura interna da boca e o foco vertical com direcionamento para a máscara, para não perder a região de brilho.

4.3- CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORQUESTRA DE CORDAS

Na definição do papel que os instrumentos têm na *Missa em Dó menor*, registra-se a citação de Igayara⁵⁹, “A escrita de Oswald para a orquestra de cordas é discreta, em que os instrumentos salientam o caráter expressivo e cantábile, presente já no coro, mas não adquirem uma vida própria. Interessante notar que, na escrita para coro e orquestra, Oswald não prescinde do órgão, portanto mantém o elo religioso característico deste instrumento”.

O papel da orquestra é de acompanhar o coro. Como foi sugerido um coro de câmara de 40 integrantes, indica-se também uma orquestra de câmara com cerca de 13 músicos, para manter o equilíbrio sonoro, com a seguinte composição:

Tabela 19 – Orquestra de Câmara

4 primeiros violinos
4 segundos violinos
2 violas
2 violoncelos
1 contrabaixo

⁵⁹ Igayara, p.215

4.3.1- Sugestões das arcadas

Com o propósito de apoiar as vozes, Henrique Oswald, escreveu de uma forma bem detalhista para cada um dos instrumentos, colocando as indicações de articulação, ligaduras de expressão e dinâmica a serviço do texto cantado.

Figura 38 – Indicações de articulações

The image shows a musical score for five string instruments: 1º Violino, 2º Violino, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The tempo is marked 'Adagio'. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music is written in a single system with five staves. The 1º Violino part starts with a rest, then enters with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The 2º Violino part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Viola part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violoncelo part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Contrabaixo part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *p* (piano) for the 2º Violino, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The 1º Violino part has *p* markings. There are also *cresc.* (crescendo) markings in the 1º Violino, 2º Violino, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts. The Viola part has *divisi* markings. The score is annotated with articulation and expression markings, including slurs and accents, which are the focus of the caption.

Em toda a obra encontra-se apenas uma indicação de arcada, no *Kyrie*, c. 36, sobre a segunda semínima, no 2o. violino e na viola, mostrando que a nota deverá ser tocada com o arco para cima, reforçando o ataque na dinâmica *p*.

Figura 39 – Indicação de arcada

The image shows a musical score for a string ensemble, measures 36 and 37. The score is in 3/4 time, marked 'A Tempo'. The instruments are 1° Vln., 2° Vln., Vla., Vc., and Cb. The key signature has two flats. In measure 36, the 2° Vln. and Vla. parts have a 'V' above the first note, indicating a bowing technique. In measure 37, the 2° Vln. and Vla. parts have a 'p' below the first note, indicating piano dynamics. The Vc. part has 'divisi' written above the first note, indicating that the string should be divided. The Cb. part has a 'p' below the first note, indicating piano dynamics. The 1° Vln. part is silent in both measures.

Conclui-se, pelo exemplo anterior, que o primeiro tempo do c. 37 deverá ser tocado com o arco para baixo, para enfatizar o acento tônico na primeira nota que está sobre a sílaba “Ky”, da palavra *Kyrie*. Com este exemplo, fica evidente a preocupação do compositor em utilizar a escrita musical, em especial das cordas, para apoiar o texto.

4.4- CONSIDERAÇÕES SOBRE O ÓRGÃO

O órgão é o instrumento recomendado no capítulo VI do *Motu Proprio* de Pio X para acompanhar as vozes: “Apesar de a música própria da Igreja ser meramente vocal, também se permite a música com acompanhamento de órgão”.

E como já foi dito, o órgão e a orquestra de cordas salientam o caráter expressivo e cantábile, presentes na linha melódica do coro. O timbre do órgão completa a sonoridade da orquestra de cordas e faz sobressair a linha vocal do coro.

4.4.1- Sugestões de reginação

O instrumento utilizado na primeira audição da *Missa em Dó menor* para coro, órgão e orquestra de cordas foi o órgão *Digital Viscount, modelo Jubilate 232*. Foi escolhida esta marca de órgão pela qualidade e por se aproximar da sonoridade de um órgão acústico de tubos, pois as igrejas nas quais foram feitas as apresentações não possuíam o instrumento ou este não estava em condições técnicas de ser executado.

É importante que o regente tenha noções básicas sobre o instrumento, reginação e mudanças de teclado para que possa trocar ideias com o organista e até mesmo fazer-lhe sugestões.

O I teclado, também chamado de grande órgão, é destinado aos momentos que exigem uma dinâmica de *mf* e *f*. Já o II teclado, também chamado de recitativo, destina-se ao uso de dinâmicas mais suaves. Por exemplo, nos momentos que exigem uma sonoridade mais branda, é indicado utilizar o II teclado com registro de flautas e, nos momentos que exigem uma sonoridade mais encorpada, com dinâmica em *mf* ou *f*, é conveniente utilizar o I teclado com registros das famílias dos principais e também o registro de união dos teclados, que ajuda na obtenção de uma sonoridade mais densa, característica da música sacra. Como a participação do órgão na *Missa em Dó menor* é de acompanhamento das vozes, os registros utilizados foram das famílias das flautas e dos principais.

Segue abaixo sugestões de reginação⁶⁰ e mudanças de teclado:

Kyrie:

I Teclado: Principal 8', Flauta 8', Principal 4', Flauta 4'

II Teclado: Rohr Flote 8', Salicional 8', Principal 4', Flauta 4'

Pedal: Subbaixo 16', bass Flute 8'

Unões: II/I, II/P

⁶⁰ As sugestões de reginação e mudanças de teclado acima foram utilizadas na primeira audição da *Missa em Dó menor* pelo organista José Roberto Forte.

Compasso 01 até compasso 10: II teclado;
Compasso 11 até compasso 18: I Teclado;
Compasso 19 até compasso 46: II Teclado;
Compasso 47 até compasso 56: I Teclado;
Compasso 57 até o final: II Teclado.

Gloria:

I Teclado: Principal 8', Flauta 8', Principal 4', Flauta 4', Fifteenth 2'

II Teclado: Rohr Flote 8', Salicional 8', Principal 4', Flauta 4'

Pedal: Subbaixo 16', bass Flute 8'

Uniões: II/I, II/P

Compasso 01 até compasso 27: I Teclado;
Compasso 28 até compasso 54: II Teclado;
Compasso 55 até compasso 91: I Teclado,
Compasso 92 até o final: II teclado.

Credo:

I Teclado: Principal 8', Flauta 8', Principal 4', Flauta 4'

II Teclado: Rohr Flote 8', Salicional 8', Principal 4', Flauta 4'

Pedal: Subbaixo 16', bass Flute 8'

Uniões: II/I, II/P

Compasso 01 até compasso 30: I Teclado;
Compasso 31 até compasso 54: II Teclado;
Compasso 55 até compasso 114: I Teclado;
Compasso 115 até o final: II Teclado.

Sanctus:

I Teclado: Principal 8', Flauta 8', Principal 4', Flauta 4'

II Teclado: Rohr Flote 8', Salicional 8', Principal 4', Flauta 4'

Pedal: Subbaixo 16', bass Flute 8'

Uniões: II/I, II/P

Compasso 01 até compasso 19: II Teclado;

Compasso 20 até compasso 27: I Teclado;

Compasso 28 até compasso 44: II Teclado;

Compasso 45 até compasso 48: I Teclado;

Compasso 49 até o final: II Teclado.

Agnus Dei:

I Teclado: Principal 8', Flauta 8', Principal 4', Flauta 4'

II Teclado: Rohr Flote 8', Salicional 8', Principal 4', Flauta 4'

Pedal: Subbaixo 16', bass Flute 8'

Uniões: II/I, II/P

Compasso 01 até o final: II Teclado.

4.5- A APRESENTAÇÃO PÚBLICA

Neste item discorre-se sobre as possibilidades de apresentação pública que se realizaram durante todo o processo de edição, estudo e teste do repertório:

- a forma concerto
- a forma litúrgica

É importante ressaltar que não se obteve nenhuma referência de gravação anterior, uma vez que a *Missa* nunca foi gravada ou executada na íntegra, o que torna única essa experiência.

4.5.1- A Forma Concerto

A primeira audição pública da obra se deu no formato de concerto. Foi apresentada no dia 08 de junho de 2008, no Mosteiro de São Bento, na cidade de Jundiá, às 19h15, após a celebração da missa.

Esta pequena igreja foi escolhida pelas condições acústicas e pela capacidade de público. Ela foi construída no ano de 1668 e possui piso de pedra e teto de madeira, proporcionando uma acústica com pouca reverberação, ideal para a audição dos cantores e do público. Considerou-se esta primeira audição como um primeiro estágio, anterior à apresentação oficial com orquestra e órgão.

Esta apresentação foi realizada na versão para coro e órgão, que nos parece ser a primeira versão escrita pelo compositor. Optou-se pelo formato de concerto, que é, hoje em dia, a forma habitual de apresentar um repertório sacro. O restante do programa foi completado com outras obras sacras dos períodos Barroco e Clássico, pelo fato de essa obra de Henrique Oswald possuir a duração aproximada de 18 min.

Desta apresentação chegou-se a algumas conclusões sobre os andamentos escolhidos, a qualidade do instrumento utilizado – teclado com som de órgão -, o impacto sonoro da composição como um todo e as sensações causadas pela obra.

Quanto aos andamentos, verificou-se que poderiam ser, de uma forma geral, reduzidos por causa da acústica da igreja, que apresenta maior reverberação que uma sala de ensaios. Mesmo sabendo desta diferença, e preparando o coro para esta mudança de andamentos, somente o ensaio no local pode mostrar o tempo de reverberação e, mesmo assim, este tempo pode mudar na hora da apresentação, com a igreja repleta de pessoas. O regente deve estar atento a este importante fator e, se preciso for, estabelecer um novo andamento que permita à música que ela aconteça. Deve ter domínio completo sobre seus movimentos para que o coro e os músicos sigam sua regência.

A edição para coro e órgão foi realizada a partir da redução da orquestra e também da própria versão do compositor para coro e órgão. Nela foram notadas algumas

diferenças da versão para orquestra, comentadas no capítulo I. O instrumento utilizado para acompanhar as vozes foi um sintetizador *Roland*, modelo JV -50, com som de órgão, infelizmente, inadequado para a grandiosidade da obra, pois não permitiu atingir os efeitos de dinâmica de um instrumento acústico.

A apresentação da *Missa em Dó menor* no formato de concerto infere que os movimentos sejam apresentados um após o outro, com pouco intervalo de tempo entre eles, apenas o necessário para a respiração e preparação dos cantores para o próximo movimento. Como a obra foi composta para ser apresentada durante os ritos litúrgicos, ou seja, durante as partes da missa, o compositor não teve a preocupação de fazer uma ligação entre os movimentos através do jogo de tonalidades (tónica – dominante), como acontece em obras como o *Messiah* de Handel ou o *Requiem* de Mozart. Também escreveu para o *tutti* coral, em todos os movimentos, não destacando uma voz e não utilizando contrastes tímbricos das vozes, o que torna a audição, de certa forma, um tanto quanto cansativa e desinteressante para o ouvinte, pois mantém a mesma sonoridade durante toda a obra.

A partir dessas observações, decidiu-se que, para a primeira audição, na versão completa – coro, órgão e orquestra de cordas -, seria mais interessante a apresentação no formato litúrgico, com andamentos mais lentos e que o órgão deveria ser incontestavelmente um órgão de tubos.

4.5.2- A Forma Litúrgica

A apresentação neste formato envolveu outros fatores, como por exemplo uma conversa prévia com o padre celebrante, para combinar o local do coro, órgão e orquestra, a liturgia, um sinal para as entradas das músicas, e também o momento de se fazer uma leitura e comentários a respeito da primeira audição da *Missa em Dó menor*, além dos agradecimentos aos patrocinadores e apoiadores do evento.

Decidiu-se por completar o programa da missa com obras instrumentais e corais de autores brasileiros contemporâneos a Henrique Oswald, como Alberto Nepomuceno e Fúrio Franceschini. Alberto Nepomuceno, por ser também um compositor de música sacra, que esteve à frente do movimento da reforma da música sacra no Brasil e Franceschini, por ser o compositor a quem Henrique Oswald confiava suas obras sacras para revisão. Foi incluído ainda o “Amém” do Maestro Urban, que foi aluno de Fúrio Franceschini.

Segue abaixo o programa completo da missa:

Liturgia da Missa Solene

- 1- Antífona de Entrada : *Adagio* para Cordas –Alberto Nepomuceno
- 2- *Kyrie*
- 3- *Gloria*
- 4- Salmo do Dia - leitura
- 5- *Aleluia* – fragmento do *Gloria et Honore* de Franceschini
- 6- *Credo*
- 7- Ofertório – Sérénade (cordas) – Henrique Oswald
- 8- *Sanctus/ Benedictus*
- 9- *Amém* - Maestro Urban (coro e órgão)

10- *Pater Noster* (coro a cappella)

11- *Agnus Dei*

12- Comunhão – *Ária da Suite Antique* (cordas)- Nepomuceno

13- Procissão de Saída – *Gloria et Honore* (coro-cordas e órgão) -Fúrio Franceschini

A *Missa em Dó menor* foi apresentada em duas igrejas com construções arquitetônicas distintas. Em Jundiaí, na Catedral Nossa Senhora do Desterro, uma construção de estilo neogótico, que possui uma acústica com maior reverberação e, em Campinas, na Igreja de Santa Rita, em estilo moderno, com uma acústica com menor reverberação. As celebrações também apresentaram características diferentes: em Jundiaí, o padre celebrou num estilo mais tradicional e solene, sempre falando o texto em português para a congregação, após o canto em latim, pelo coro; já em Campinas, foi celebrada num estilo moderno e direto, não havendo a preocupação em traduzir o texto cantado.

As questões acima foram mencionadas, pois tiveram influência direta na performance de cada parte da missa, do ponto de vista dos andamentos, das dinâmicas, da sonoridade e envolvimento emocional de todos os participantes.

Nesta forma de apresentação, o regente tem que estar em perfeita conexão com o celebrante, para que os dois possam atuar com a mesma intenção de emoções que os momentos exigem. Já na forma concerto, é o regente quem conduz todo o concerto e tem mais liberdade de preparar as entradas e dar os tons, pois está desvinculado da liturgia.

As duas experiências foram significativas, na forma de concerto e na forma litúrgica, porém, nesta última, os movimentos foram valorizados, pois se encaixaram perfeitamente na liturgia, por serem curtos e por não existir a necessidade de uma ligação entre eles.

Considera-se importante incluir os comentários da pesquisadora Igayara⁶¹, que marcou a apresentação em Jundiaí com sua honrosa presença e apoiou a escolha dos andamentos da *Missa*:⁶²

“Eu fiquei imensamente feliz em ouvir a missa de Oswald em Jundiaí. O programa completo não poderia ter sido melhor, suas escolhas foram ótimas. Também gostei muito de ouvir a Missa como parte da cerimônia. Embora a liturgia tenha mudado tanto, ouvir a Missa dentro do sentido espiritual do culto deu a concreta dimensão da religiosidade de Oswald e, ao mesmo tempo, de sua técnica e bom gosto. A cada dia o admiro mais como compositor. Na sua apresentação, gostei especialmente dos andamentos escolhidos, ...”

4.5.3- Os ensaios preparatórios e o ensaio geral

Os ensaios preparatórios devem ser realizados de forma isolada com os grupos, isto é, ensaios com o coro, ensaios com o coro e organista e ensaios com a orquestra, para que cada grupo resolva seus respectivos problemas técnicos antes do ensaio geral.

No caso em questão, como o coro é amador, precisou-se de um tempo maior de ensaio. Foram três meses de ensaios com o coro, para a primeira apresentação na versão coro e órgão e mais dois meses de acertos e preparação para a apresentação na versão completa - coro, órgão e orquestra de cordas. Também houve um ensaio com o coro e o organista convidado, antes do ensaio geral. Com a orquestra, foram realizados apenas quatro ensaios, antes do ensaio geral .

É no ensaio geral que o regente tem a oportunidade de ouvir o conjunto orquestral e coral juntos e fazer todos os ajustes necessários de andamentos, dinâmicas, ataques, cortes, fermatas etc, buscando o equilíbrio da sonoridade em função da acústica do local.

O regente terá menor dificuldade de fazer os acertos, se for ele mesmo o preparador do coro e da orquestra.

No ensaio geral, a disposição espacial de cada um e também a entrada e saída, o abrir e o fechar das partituras e os agradecimentos devem ficar definidos.

⁶¹ Susana Igayara, mestre em musicologia, pela USP com a dissertação “Henrique Oswald (1852-1931): A Missa Réquiem no conjunto de sua música sacra coral”, 2001.

⁶² E-mail enviado no dia 29 de outubro de 2008 às 22h25min

É recomendável fazer, pelo menos, dois ensaios gerais. O primeiro é feito para acertar a maioria dos problemas técnicos, sem a necessidade de seguir a ordem da apresentação. Para um melhor aproveitamento do tempo e motivação dos músicos e cantores, é aconselhável ensaiar todas as músicas que tenham a participação do coro. Após, dispensa-se o coro e ensaiam-se as músicas orquestrais, sugeridas anteriormente.

No segundo ensaio geral, o regente deve resolver as pendências que apareceram no primeiro e, em seguida, executar todo o programa, como se fosse a apresentação, sem interrupções. O ideal seria fazer os dois ensaios gerais no local da apresentação. Muitas vezes isto não é possível, principalmente quando se trata de igrejas, pois é necessário conciliar as atividades pastorais com a disponibilidade de horário dos músicos e cantores.

CONCLUSÃO

A *Missa em Dó menor* é, sem dúvida, uma das obras mais importantes no gênero sacro, do compositor brasileiro, do período romântico, Henrique Oswald.

Executar uma obra musical requer uma dedicação muito grande do intérprete que, além de dominar toda a técnica por ela exigida, precisa assumi-la integralmente, pois, embora não a tenha escrito, neste momento é o seu (re)criador.

Neste sentido, o estudo completo da *Missa* só pôde ser realizado após a edição eletrônica da partitura, uma vez que os manuscritos eram de difícil leitura. Neste processo foi importante contar com as duas versões da *Missa*, a primeira para coro e órgão e a segunda para coro, órgão e orquestra de cordas. Com as duas versões foi possível fazer uma análise comparativa, principalmente em trechos que apresentavam dúvidas de alturas de notas, acidentes, andamentos e sinais de dinâmica.

Por meio da análise da contextualização histórica, análise do texto–música e experiência nos dois formatos de apresentação, conclui-se que a *Missa em Dó menor* de Henrique Oswald é, sem dúvida, uma obra composta nos parâmetros do *Motu Proprio* de Pio X e, para executá-la, o intérprete precisa entender este documento, o momento histórico e captar as intenções do compositor, que conseguiu aliar a harmonia romântica às exigências composicionais instituídas pela Igreja. Só assim ele poderá alcançar uma performance coerente e satisfatória, quer na forma concerto ou na forma litúrgica.

Este trabalho procurou atingir seus objetivos e deixa como contribuição:

- O resgate do acervo nacional. A *Missa em Dó menor*, que até o momento se encontrava apenas no manuscrito original, sem condições de leitura e portanto de execução, agora adquire uma edição computadorizada.
- A inclusão da *Missa* no repertório coral brasileiro. É limitada a existência de obras nacionais sacras para esta formação em edições revisadas e acessíveis.

- Um roteiro de estudo para o intérprete. Apresentam-se sugestões de interpretação com base na contextualização histórica, análise texto-música e experiência registrada na preparação, montagem e execução da obra.

Outros aspectos sobre a *Missa* poderão ser encontrados em cartas do filho Alfredo e da nora Beatriz para a família Oswald, as quais ainda estão em posse da família, que aguardam o momento oportuno para divulgá-las. Espera-se que esta lacuna seja em breve resolvida.

Finalmente, parece oportuno encerrar este trabalho como se ele fosse uma resposta a parte da questão levantada por Frei Sinzig no artigo do Jornal do Comércio de 1931

“A missa em Dó, O Pater Noster e o Salutaris honrarão o nome do autor e do Brasil, quando tornados acessíveis aos coros de outros países por uma edição typographica. Faz pena ver trabalhos de tanto valor em parte só existirem em manuscritos, o que lhes impede de divulgação. Poucos amigos e admiradores do maestro Oswald terão ouvido estas composições, mas todos quantos as conhecerem, serão unânimes em proclamar-lhes a excellencia, o sentimento, o gosto apurado, o genio de arte. Teremos que esperar muito por uma edição?...”

Não mais, em janeiro de 2009, os trabalhos são finalizados com a entrega da edição da *Missa em Dó menor*.

BIBLIOGRAFIA

- ALALEONA, Domingos. *História da Música*. 11^a. ed. São Paulo: Ricordi, 1972.
- ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães. *Henrique Oswald -1852-1931*. Rio de Janeiro: s/ ed., 1952.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*, 2^a. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.
- _____. *História da Música Brasileira*, Rio: F. Briguiet & Comp. Editores, 1926.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 9^a. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1987.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800 –1950)*. RJ: José Olympio Editora, 1956.
- CANDÊ, Roland de, (Eduardo Brandão, trad.). *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CERVINI, Lucia. *Interpretação em Henrique Oswald: Transformações entre o Allegro Agitato da Sonata op.21 e a Sonata- Fantasia op. 44 para Violoncelo e Piano*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001. Dissertação de Mestrado em Artes – Música.
- CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação* . Brasília : Musicmed, 1986.
- CULLEN, Thomas Lynch, SJ. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: MusiMed, 1983.
- DOCUMENTOS PONTIFÍCIOS 22. *Pio X e Pio XI: sobre liturgia e música sacra*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1947.
- DOCUMENTOS PONTIFÍCIOS 112. *Pio XII: sobre a música sacra (Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”)*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1956.
- FERNANDES , Ângelo José. “*Missa Afro- Brasileira (de Batuque e Acalanto)*” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos. 2004. p.26. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2004.

FERREIRA, Gomes, Antonio. *Dicionário de Latim Português*. Lisboa, Portugal: Ed Porto, p.267.

FIORINI, Carlos Fernando. *Um Requiem Alemão op. 45 de J. Brahms: um processo no preparo de sua execução*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 1999. (Dissertação, Mestrado em Artes).

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004)

GRADUALE ROMANUM. *Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore & de Sanctis*, Tournai, Belgium, Solesmis: Desclée & Co., 1974. p.774.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental* TRAD. Ana Luísa Faria. 4ª. ed. Portugal: Gradiva – Publicações, 2007

IGAYARA, Susana Cecília. *A Obra Sacra de Henrique Oswald*. Revista da Academia Brasileira de Música, Brasiliana, no. 11, 2002.

_____. *A Trajetória da Missa de Réquiem de Henrique Oswald: aspectos Estilísticos, Questões Musicológicas e Divulgação da obra no Brasil e em Portugal*. São Paulo. vol.11, Revista Música: LAM, ECA, USP, 2006.

_____. *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado em Musicologia.

JORNAL do COMMERCIO, 30 de abril de 1931.

KIFER, Bruno. *História da Música Brasileira: Dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. pp. 5, 10, 11.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARTINEZ, Emanuel. *Regência Coral: Princípios Básicos*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000. p.35.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

MASSIN, Jean & Brigitte. (Angela R. Viana, Carlos Sussekind, Maria Tereza R. Costa, trad.) *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORIARTY, John. *Diction*. Boston, Massachusetts : E.C. Schirmer Music Company, 1975.

PAPA SÃO PIO X. “*Tra le sollecitudine – sobre a Música Sacra*”. Montfort Associação Cultural. Disponível em: http://www.montfort.org.br/index.hph?secao=documento&subsecao=decretos&artigo=musica_sacra&jang=bra, online, acesso em: 31ago.2006.10:56h

ROSEN, Charles. (Eduardo Seincman, trad.) *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ROWER, Basílio Frei. *Dicionário Litúrgico*. 3^a. ed. Petrópolis, R.J.: Editora Vozes Ltda, 1947.

SCHERCHEN, H. *Manual del Direttore d’Orchertra*. Milano, Curci, 1981.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

STANLEY, Sadie, ed. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

STEIN, Deborah, SPILLMAN, Robert *Poetry Into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

THE NEW GROVE DICTIONARY of Music and Musicians. Stanley Sadie, 2a.ed, 1980. vol.16, pp.77 - 84.

ZAMACOIS, Joaquim. *Curso de formas musicales*. 6^a.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. 3.ed. Porto Alegre: Editora Movimento / Instituto Estadual do Livro, 1979.

ANEXO

Edição Eletrônica
a partir dos manuscritos originais,
com notas explicativas, por
Vastí Atique Ferraz de Toledo

HENRIQUE OSWALD

MISSA EM DÓ MENOR (1925)

para coro misto, órgão e orquestra de cordas

Janeiro – 2009

Esta edição faz parte da dissertação de mestrado
Missa em Dó menor de Henrique Oswald para coro, órgão e orquestra de cordas:
um estudo analítico e interpretativo a partir dos parâmetros da música sacra do
Romantismo, apresentada à Unicamp por Vastí Atique Ferraz de Toledo, sob a orientação
do Prof. Dr. Eduardo Ostergren

Relacionam-se abaixo os compassos onde se encontram os problemas de prosódia e as modificações realizadas.

- c.16 e 17 : *gra-tias* para *gra-ti-as*
- c. 21 : *Glo-riam* para *Glo-ri-am*
- c. 22: *Tuam* para *Tu-am*
- c. 38: *Fi-lius* para *Fi-li-us*
- c. 50 e 51: *de-pre-ca-tio-nem* para *de-pre-ca-ti-o-nem*
- c.65 e 67: *Quo-niam* para *Quo-ni-am*
- c.84 e 87: *Glo-ria* para *Glo-ri-a*

Credo:

No *Credo*, assim como no *Gloria*, o compositor inicia a música omitindo o primeiro verso, neste caso, o verso “*Credo in unum Deo*”, que poderá ser cantado pelo celebrante. Sugere-se a inclusão de um canto gregoriano, o Credo III, retirado do *Kyriale do Graduale Romanum*. O Credo III está originalmente no modo V, isto é, no modo Lydio. Para dar unidade à tonalidade da música, Dó maior, fez-se a transposição para o modo VII, mixolídio. Mais uma vez o canto gregoriano funciona como uma dominante, Sol maior, para a entrada do *Credo* em Dó maior.



Indicam-se abaixo os compassos onde se encontram os problemas de prosódia e as modificações realizadas.

- c. 4: *coeli* para *coe-li*
- c. 6: *vi-si-bi-lium* para *vi-si-bi-li-um*
- c. 7: *om-nium* para *om-ni-um*
- c. 12: *fi-lium* para *fi-li-um*

- c. 15: *om-nia* para *om-ni-a*
- c. 16: *Deum* para *De-um*
- c. 28: *om-nia* para *om-ni-a*
- c. 48: *e-tiam* para *e-ti-am*
- c. 50: *Pon-tio* para *Pon-ti-o*
- c. 69: *Glo-ria* para *Glo-ri-a*
- c. 84, 85 e 88 : *Fi-lio* para *Fi-li-o*
- c. 108: *res-sur-re-ctio-nem* para *res-sur-re-cti-o-nem*
- c. 109: *mor-tuo-rum* para *mor-tu-o-rum*

No c. 69 foi corrigida a grafia da palavra “*giudicare*” por “*judicare*”.

No c. 90 encontrou-se um erro no texto, no lugar da palavra “*conglorificatur*”, o compositor pode ter se enganado e colocado “*glorificatur*”. Neste caso, o correto é “*conglorificatur*”, pois no contexto a frase “*Qui cum Patre , et Filio simul adoratur, et conglorificatur*” tem o significado de “glorificar juntamente – Pai e Filho”.

Sanctus- Benedictus

As indicações de andamento constam no manuscrito original nos compassos c. 19, *Allegro* e c. 33, *Adagio*. Pela estrutura musical deduz-se que o andamento do início do movimento é *Adagio* e que no c. 44 há uma mudança para *Allegro*. Ambas as indicações foram colocadas entre parênteses.

Ocorreram alguns problemas de prosódia e elisão que foram modificados nos compassos abaixo:

- c. 14, 15,16 e 17: *coe-liet* para *coe-li et*
- c. 25, 27, 49 e 52: *Ho-san-nain* para *Ho-san-na in*
- c. 17 e 18: *Glo-ria* para *Glo-ri-a*

Vastí Atique

Kyrie

Henrique Oswald

Adagio

1º Violino *p* *cresc.* *p*

2º Violino *pp* *p* *cresc.* *p*

Viola *pp* *p* *divisi* *cresc.* *p*

Violoncelo *pp* *p* *cresc.* *p*

Contrabaixo *pp* *cresc.* *p*

Adagio

Soprano *5 p* *cresc.* *p*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Contralto *p* *cresc.* *p*
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Tenor *p* *cresc.* *p*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Baixo *p* *cresc.* *p*
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Adagio

Órgão *pp* *cresc.* *p*

Kyrie

8

1° Vln. *cresc.* *mf* *f* *divisi*

2° Vln. *cresc.* *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

S *mf* *f*
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

C *mf* *f*
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T *mf* *f*
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

B *mf* *f*
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org. *f* *f*

Kyrie

15

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

C

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T

8 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste,

B

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Órg.

15

divisi

[*mf*] *p*

[*mf*]

[*mf*] *p*

[*mf*]

p

p

Kyrie

22

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - - - son,

C

Chris - te e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - - - son,

T

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - - - son,

B

Chri - ste e - lei - son, Chri - stee - lei - son, Chri - ste e - lei - - - - - son,

Órg.

8

Kyrie

29

1° Vln. *f* *dim.*

2° Vln. *f* *dim.*

Vla. *f* *dim.* *pp* *rit.*

Vc. *f* *dim.* *pp* *rit.*

Cb.

S *f* *pp* *rit.*
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - stee - lei - son, Chris - tee - lei -

C *f* *pp* *rit.*
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chris - tee - lei -

T *f* *pp* *rit.*
Chri - ste e - lei - son, Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei -

B *f* *pp* *rit.*
Chri - ste, Chri - ste, Chri - - - ste e - lei -

Órg. *pp* *rit.*

Kyrie

36 **A Tempo**

1° Vln. *p*

2° Vln. *p* *divisi* *p* *divisi*

Vla. *p* *divisi* *p* *divisi*

Vc. *p* *divisi* *p* *divisi*

Cb. *p* *p*

S **A Tempo** *p* *p*
son, 10 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

C *p* *p*
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T *p* *p*
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B *p* *p*
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Órg. **A Tempo** *p* *p*

Kyrie

44

1° Vln. *cresc.* *mf* *f* *divisi*

2° Vln. *cresc.* *mf* *f* *divisi*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

S *mf*
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

C *mf*
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

T *mf*
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B *mf*
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Órg. *mf* *f* *f*

Kyrie

52

1° Vln. *pp* *pp* *rall.* *ppp*

2° Vln. *pp* *pp* *rall.* *ppp*

Vla. *pp* *pp* *rall.* *ppp*

Vc. *pp* *pp* *rall.* *ppp*

Cb. *pp* *pp* *rall.* *ppp*

S *[p]* *pp* *rall.*
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

C *[p]* *pp* *rall.*
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

T *[p]* *pp* *rall.*
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

B *[p]* *pp* *rall.*
Ky - ri - e, - Ky - ri - e e - lei - - - - son.

Órg. *rall.* *ppp* *rall.* *ppp*

Gloria

Henrique Oswald

Allegro Moderato

1° Violino

2° Violino

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Órgão

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

Gloria

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus te, A - do-ra-mus te, glo-ri - fi - ca - mus te,

C

Lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus te, A - do-ra-mus te, glo-ri - fi - ca - mus te,

T

Lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus te, A - do-ra-mus te, glo-ri - fi - ca - mus te,

B

Lau - da-mus te, be - ne - di - ci-mus te, A - do-ra-mus te, glo-ri - fi - ca - mus te, Gra-ti-as

Órg.

Gloria

17

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

C

T

B

Órg.

divisi

f

f

f

f

Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi prop - ter mag - nam glo - ri - a tu - - - am, Do - mi - ne Deus, Rex coe -

Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi prop - ter mag - nam glo - ri - a tu - - - am, Do - mi - ne Deus, Rex coe -

8 Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - a tu - am, Do - mi - ne De - us, Rex coe -

a - - - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - a tu - am, Do - mi - ne De - us, Rex coe -

Gloria

25

1° Vln. *dim.* *rall. p* *p* *divisi*

2° Vln. *dim.* *rall. p* *divisi*

Vla. *dim.* *rall. p* *divisi*

Vc. *rall.*

Cb.

S
le - stis, Deus Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

C
le - stis, Deus Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

T
le - stis, Deus Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

B
le - stis, Deus Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

Órg. *dim.* *p*

Gloria

32 **Adagio**

1° Vln. *pp*

2° Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

S *pp*
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - [s] A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, qui

C *pp*
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - [s] A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, qui

T *pp*
8 Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - [s] A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, qui

B *pp*
Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - u - [s] A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, qui

Órg. *piu p*

Gloria

40

1° Vln. *pp*

2° Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

S *pp*
tol - lis pec - ca - ta mun - di, Mi - se - re - re no - bis.

C *pp*
tol - lis pec - ca - ta mun - di, Mi - se - re - re no - bis.

T *pp*
tol - lis pec - ca - ta mun - di, Mi - se - re - re no - bis.

B *pp*
tol - lis pec - ca - ta mun - di, Mi - se - re - re no - bis.

Órg.

Gloria

divisi

48

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

p

1° tempo

cresc.

48

S

C

T

B

1° tempo

Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad

Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad

Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

48

Órg.

p

1° tempo

cresc.

Gloria

56

1° Vln. *cresc.*

2° Vln.

Vla.

Vc. *cresc.*

Cb.

S

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - - - tris.

C

dex - te - ram Pa - - - tris, ad dex - te - ram Pa - - - tris.

T

dex - te - ram Pa - - - tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris.

B

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - - - tris.

Órg.

56

Gloria

63 *divisi*

1° Vln. *f* *poco rit.* **A tempo** *f*

2° Vln. *f* *poco rit.* *f*

Vla. *f* *poco rit.* *f*

Vc. *f* *poco rit.* *f*

Cb. *f* *f*

S *f* (a tempo) *f* V
Quo - ni - am Tu so - lus Sa - - - (an) ctus, Tu so - lus

C *f* (a tempo)
Quo - ni - am Tu so - lus San - ctus, Tu so - lus

T *f*
Quo - ni - am - Tu so - lus San - ctus, Tu so - lus

B *f*
Quo - ni - am - Tu so - lus San - ctus, Tu so - lus

Org. *poco rit.* *a tempo*

Gloria

71

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Tu so - lus Al - tis - si -

C

Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Tu so - lus Al - tis - si -

T

8 Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Tu so - lus Al - tis - si -

B

Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Tu so - lus Al - tis - si -

Órg.

Gloria

79

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

mus, Je - su Chri - ste, Cum San - cto Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i Pa - tris, A - - -

C

mus, Je - su Chri - ste, Cum San - cto Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i Pa - tris, A - - -

T

8 mus, Je - su Chri - ste, Cum San - cto Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i Pa - tris, in Glo - ri - a

B

mus, Je - su Chri - ste, Cum San - cto Spi - ri - tu, in Glo - ri - a De - i Pa - tris, in Glo - ri - a

Órg.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

Gloria

87 *ff* *dim.* *p* *pp* *pp*

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

ff *dim.* *pp* *pp*

87 *dim.* *Adagio*

S
men, in Glo-ri-a De - i Pa - tris, A - men. A - - - - me - [n]

C
men, in Glo-ri-a De - i Pa - tris, A - men. A - - - - me - [n]

T
8 *ff* *dim.* De - - - i Pa - tris, A - men. A - - - - me - [n]

B
ff *dim.* De - - - i Pa - tris, A - men. A - - - - me [n]

87 *ff* *dim.* *pp* *pp* *pp*

Órg.

Credo

Henrique Oswald

Moderato

1º Violino *f*

2º Violino *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabaixo *f*

Soprano *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Contralto *f*
Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et

Tenor *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - - - li et

Baixo *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem

Órgão *f*

Credo

1° Vln.
2° Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

S
vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - mi - num

C
ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

T
8
ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

B
coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - mi - num

Órg.

Detailed description: This page of a musical score for the Credo section features five systems. The first system contains five staves for string instruments: 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system contains four staves for voices: Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a fermata over the first measure. The Alto, Tenor, and Bass parts have lyrics written below the notes. The third system contains three staves for the Organ (Órg.), with the right hand on the top two staves and the left hand on the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Credo



11

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Je - sum Chri - stum, Fi - li-um Dei u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

C

Je - sum Chri - stum, Fi - li-um Dei u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

T

8

Je - sum Chri - stum, Fi - li-um Dei u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

B

Je - sum Chri - stum, Fi - li-um Dei u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -

Órg.

11

Credo

16

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne. De - - - um

C

la. De - um de De o, lu - men de lu - mi - ne.

T

la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, lu - men de

B

la. De - um de De - o, Deum de De - - - o,

Órg.

Detailed description: This page of a musical score for the Credo section, measures 16-20. The score is arranged in a system with multiple staves. The top section includes the string ensemble: 1st Violin (1° Vln.), 2nd Violin (2° Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The bottom section includes the vocal choir: Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B), along with the Organ (Órg.). The vocal parts have Latin lyrics written below them. The organ part features a complex texture with multiple voices and large melodic arcs. The page number '16' is written at the top left of the first staff.

Credo

21

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

C

T

B

Órg.

ve - rum de De - - - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub -
Deum ve - rum de De - o ve - ro, ge - - - - ni - tum, non fac - tum, con - sub -
lu - mi - ne. De - um ve - rum de Deo ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub -
lu - men de lu - mi - ne. De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub -

Credo

26

1° Vln. *f* *dim.*

2° Vln. *f* *dim.*

Vla. *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*

S *f* *dim.*
stan - ti - a - - lem__ Pa - - - tri: per quem om - ni - a fa - cta sun - [t] Qui prop - ter nos

C *f* *dim.*
stan - ti - a - - lem__ Pa - tri: per quem om - ni - a fa - cta sun - [t] Qui prop - ter nos

T *f* *dim.*
stan - ti - a - - lem__ Pa - - - tri: per quem om - ni - a fa - cta sun - [t] Qui prop - ter nos

B *f* *dim.*
stan - ti - a - - lem__ Pa - - - tri: per quem om - ni - a fa - cta sun - [t] Qui prop - ter nos

Órg. *f* *dim.*

Credo

31

1° Vln. *p*

2° Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

S *p*
ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - li - [s]

C *p*
ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - li - [s]

T *p*
ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - li - [s]

B *p*
ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - li - [s]

Órg. *p*
8va #8va

Credo

38 **Adagio**
pp

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

pp

C

T

B

Órg.

pp

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

Credo

43

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

C

Vir - gi - ne: et ho - - - - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - - xus

T

8
ex Ma - ria Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - - xus

B

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - - xus

Órg.

Credo

48

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus,

C

e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus,

T

8 e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus,

B

e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus,

Órg.

pp

pp

pp

pp

Credo

59

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

di - - e, se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - - dit in cae - - - lum:

C

di - e, se - cun-dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae - - - lum:.

T

di - - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae - - - lum:

B

di - - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae - - - lum:.

Órg.

Credo

64

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

C

se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

T

se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

B

se - det ad de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Órg.

Credo

69

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Glo - ri - a ju - di - ca - - - re vi - vos, et mor - tu - os: cu - jus re - - -

C

Glo - ri - a ju - di - ca - - - re vi - vos, et mor - tu - os: cu - - - jus

T

Glo - ri - a ju - di - ca - - - re vi - vos, et mor - tu - os: cu - - - jus

B

Glo - ri - a ju - di - ca - - - re vi - vos, et mor - tu - os: cu - - - jus

Órg.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

p rit.

a tempo

p rit.

p rit.

p rit.

p rit.

Credo

79 [*accel.*]

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex

C

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre,

T

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre,

B

San - ctum, Do - mi - num, et vi - - - - vi - fi - can - tem: qui ex

Órg.

Credo

84 [rit.] [♩]

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

Pa - - - tre, Fi - li - o que pro - ce - - - dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul

C

Fi - li - o que pro - - - - ce - dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul

T

8 Fi - li - o que pro - - - - ce - - - - dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul

B

Pa - tre, Fi - li - o que pro - ce - - - - dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul

Órg.

Credo

89

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - - - - tur: qui lo - cu - tus est per pro -

C

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - - - - tur: qui lo - cu - tus est per pro -

T

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - - - - tur: qui lo - cu - tus est__

B

a - do - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - - - - tur: qui lo - cu - tus est__

Órg.

Credo

94 [rit.] [♩] [a tempo]

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -

C

phe - - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - - -

T

8 per pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - - - li - cam et a - po -

B

per pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - - - - tho - li - cam

Órg.

Credo

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

sto - - - li - cam Ec - - - cle - - si - am. Con - fi - te - or u - num Ba -

C

- po - sto - li - cam Ec - cle - - - - - si - am. Con - fi - te - or u - num Ba -

T

sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num Ba -

B

et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num Ba -

Órg.

Credo

104

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

C

T

B

Órg.

pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem mor tu -

pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem mor tu -

pti - sma in re - mis - sio - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem

pti - sma in re - mis - sio - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem

Credo

115

1° Vln. *p* *pp*

2° Vln. *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

S *p* [*p*]

A - - - men. A - - - men.

C *p*

A - - - men. A - - - men.

T *p*

A - - - men. A - - - men.

B *p*

A - - - men. A - - - men.

Órg. *p* *pp*

Sanctus

Henrique Oswald

(Adagio)

1° Violino

2° Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Órgão

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus

pp

pp

pp

pp

Sanctus

10

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Glo - ri - a tu - - -

C

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Glo - ri - a tu - - -

T

8

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Glo - ri - a

B

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Glo - ri - a

10

Órg.

Sanctus

19 **Allegro**

1° Vln. *f*

2° Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.

19 **Allegro**

S
a. Ho - san - na Ho - san - na in ex - cel - sis

C
a. Ho - san - na Ho - san - na in ex - cel - sis

T
8 tu - a. Ho - san - na Ho - san - na in ex - cel - sis

B
tu - a. Ho - san - na Ho - san - na in ex - cel - sis

19 **Allegro**

Órg. *f*

Sanctus

28 *surdina* *pp* *Adagio* *p*

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

28 *p* *rall.* *Adagio* *p*

S
Ho - san - na in ex - cel - sis. Be - ne -

C
Ho - san - na in ex - cel - sis.

T
Ho - san - na in ex - cel - sis.

B
Ho - san - na in ex - cel - sis.

28 *Adagio* *p*

Órg.

Sanctus

(Allegro)

1° Vln. *p* *f*

2° Vln. *p* *f*

Vla.

Vc. *p*

Cb. *p*

S *f*
di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho -

C *f*
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san -

T *f*
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

B *f*
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Órg.

Sanctus

46

1° Vln. *f* *rall.* *pp*

2° Vln. *f* *rall.* *pp*

Vla. *f* *rall.* *pp*

Vc. *f* *rall.* *pp*

Cb. *rall.* *pp*

S *Allargando* *p*
san - na, Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san-na in ex - cel - sis.

C *p*
na, Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san-na in ex - cel - sis.

T *f* *p*
Ho - san - na, Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

B *f* *p*
Ho - san - na, Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

Órg. *f* *p* *Allargando* *pp*

Agnus Dei

Henrique Oswald

Andante

1º Violino *p*

2º Violino (*p*)

Viola *p*

Violoncelo *p*

Contrabaixo *p*

Soprano **Andante** *p*
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A - - - gnus

Contralto *p*
A - gnus De - i qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - di A - - - gnus

Tenor (*p*)
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

Baixo (*p*)
A - gnus De - i qui tol - lis -

Andante

Órgão

Agnus Dei

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

C

T

B

Órg.

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis

mun - di pec - ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis

pec - ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Agnus Dei

17

1° Vln. *p*

2° Vln. (*p*)

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

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

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

T
8
A - gnus De - i qui tol - lis

B
A - gnus De - i qui

Órg. *p*

Agnus Dei

24

1° Vln.

2° Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

S

ca - ta mun - - - di *pp* Mi - se - re - re no - - - bis

C

ca - ta mun - - - di *pp* Mi - se - re - re no - - - bis

T

8 pec - ca - ta mun - - - - di *pp* Mi - se - re - re no - - - bis

B

tol - lis pec - ca - ta mun - di *pp* Mi - se - re - re no - - - bis

Órg.

Agnus Dei

31

1° Vln. *p*

2° Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

S *p*
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A - - - gnus

C *p*
A - gnus De - i qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - di A - - - gnus

T *p*
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

B *p*
A - gnus De - i qui tol - lis

Órg. *p*

Agnus Dei

39 **Adagio**

1° Vln. *pp*

2° Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

S **Adagio**
pp
De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

C *pp*
De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

T *pp*
mun - di pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

B *pp*
pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

Órg. **Adagio**
pp