



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

PEDRO SEARA PASTOR

**Aspectos da educação musical luterana e a construção do discurso retórico da
cantata Ad Manus de D. Buxtehude**

RIO DE JANEIRO

2023

PEDRO SEARA PASTOR

Aspectos da educação musical luterana e a construção do discurso retórico da cantata Ad Manus de D. Buxtehude.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Tausz Rónai
Coorientadora: Profa. Dra. Yara Borges Caznok

RIO DE JANEIRO

2023

S293 Seara Pastor, Pedro
Aspectos da educação musical luterana e a
construção do discurso retórico da cantata Ad Manus
de D. Buxtehude. / Pedro Seara Pastor. -- Rio de
Janeiro, 2023.
69

Orientadora: Laura Tausz Rónai.
Coorientadora: Yara Borges Caznok.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Graduação em Música - Licenciatura, 2023.

1. Lutero. 2. Educação. 3. Retórica Musical. 4.
Buxtehude. 5. Análise. I. Tausz Rónai, Laura ,
orient. II. Borges Caznok, Yara, coorient. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL

Curso de Licenciatura em Música

ASPECTOS DA EDUCAÇÃO MUSICAL LUTERANA E A CONSTRUÇÃO DO
DISCURSO RETÓRICO DA CANTATA *AD MANUS* DE D. BUXTEHUDE

por

Pedro Seara Pastor

BANCA EXAMINADORA

Professora Laura Tausz Rónai

Professora Patricia Michelini

Mônica de Almeida Duarte

Professora Mônica Duarte

Nota: 10,0

FEVEREIRO DE 2023

AGRADECIMENTOS

À meus pais, meus avós e minha tia, por, desde sempre, apoiarem e incentivarem as minhas escolhas.

Aos meus irmãos, por fazerem parte fundamental da minha vida.

À Maria Fernanda, por me motivar, inspirar e me acompanhar nessa jornada acadêmica.

À todos que trabalham na UNIRIO e assim fazem com que a universidade se mantenha de pé.

À todos os professores que fizeram parte da minha formação, musical ou não.

À Professora Laura Rónai, por ter tantas vezes acreditado na minha capacidade.

Em especial à Professora Yara Caznok por ter aceitado me orientar na produção deste trabalho de maneira inspiradora.

À todos aqueles que, encantados, se dedicam ao estudo da arte.

PASTOR, Pedro Seara. **Aspectos da educação musical luterana e a construção do discurso retórico da cantata Ad Manus de D. Buxtehude**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Durante os séculos XVII e XVIII, uma extensa produção de tratados musicais que tinham como objetivo a assimilação de dispositivos e preceitos advindos da retórica para a composição musical foi elaborada nas regiões da Alemanha luterana, e a essa nova forma de entendimento musical deu-se o nome de *musica poetica*. Este trabalho procura elucidar e compreender o lugar da música e da retórica no pensamento luterano, e sua presença na educação reformada. Buscamos esclarecer assim, fatores que fundamentaram a constituição da *musica poetica*, e culminaram em uma produção musical onde o discurso sonoro comportava os ideais pedagógicos e teológicos luteranos. Para evidenciar maneiras como, efetivamente, esses ideais se inserem em uma peça musical, analisamos a cantata *Ad Manus* do ciclo *Membra Jesu nostri* de Dieterich Buxtehude. Nessa análise, nos atentamos principalmente ao uso das figuras de retórica musical e sua relação com o texto cantado. Ao fim do trabalho, concluímos que o discurso teológico com finalidade pedagógica se encontra presente na música luterana do século XVII, e forma, assim, um fenômeno que transborda os limites musicais e reflete outras estruturas que regiam essa sociedade.

Palavras-chave: Lutero, Educação, Retórica Musical, Buxtehude, Análise.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1. Texto utilizado na cantata <i>Ad Manus</i> | 37 |
| Tabela 1. Esquema tonal do <i>Membra Jesu Nostri</i> | 38 |
| Tabela 2. Estrutura dos movimentos da cantata <i>Ad Manus</i> | 41 |
| Figura 2. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Sonata c. 1–5 | 42 |
| Figura 3. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Concerto c. 1–4 | 43 |
| Figura 4. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Sonata c. 6–9 | 44 |
| Figura 5. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Concerto c. 1–4 | 46 |
| Figura 6. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Concerto c. 5–8 | 47 |
| Figura 7. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Concerto c. 9–12 | 49 |
| Figura 8. Buxtehude <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Concerto c. 19–21 | 50 |
| Figura 9. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Concerto c. 22–26 | 51 |
| Figura 10. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 22–26 e 58–61 .. | 53 |
| Figura 11. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 9–13 e 66–70 ... | 54 |
| Figura 12. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 26–35 e 83–92 .. | 55 |
| Figura 13. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 35–38 | 56 |
| Figura 14. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 43–49 | 57 |
| Figura 15. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 53–57 | 58 |
| Figura 16. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 115–118 | 59 |
| Figura 17. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 123–126 e c. 132– 136..... | 60 |
| Figura 18. Buxtehude, <i>Membra Jesu Nostri</i> , Número 3 <i>Ad Manus</i> . Ária c. 126–131 | 61 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1. Música e Retórica no pensamento pedagógico luterano e o estabelecimento da <i>musica poetica</i> | 11 |
| 1. Música e Retórica no pensamento pedagógico luterano e o estabelecimento da <i>musica poetica</i> | 11 |
| | 11 |
| | 11 |
| 1.1 O estabelecimento das escolas luteranas..... | 11 |
| 1.1 O estabelecimento das escolas luteranas..... | 11 |
| 1.2 O currículo das escolas luteranas: a retórica..... | 15 |
| 1.2 O currículo das escolas luteranas: a retórica..... | 15 |
| 1.3 A música para Lutero..... | 16 |
| 1.3 A música para Lutero..... | 16 |
| 1.4 A presença da música nas escolas luteranas..... | 20 |
| 1.4 A presença da música nas escolas luteranas..... | 20 |
| 1.5 A união entre música e retórica na poética musical luterana do século XVII..... | 23 |
| 1.5 A união entre música e retórica na poética musical luterana do século XVII..... | 23 |
| 2. A análise da Cantata Ad Manus..... | 28 |
| 2. A análise da Cantata Ad Manus..... | 28 |
| 2.1 Sobre Buxtehude..... | 29 |
| 2.1 Sobre Buxtehude..... | 29 |
| 2.2 O Ciclo de cantatas <i>Membra Jesu nostri</i> | 33 |
| 2.2 O Ciclo de cantatas <i>Membra Jesu nostri</i> | 33 |
| 2.2.1 O Contexto teológico..... | 35 |
| 2.2.1 O Contexto teológico..... | 35 |
| 2.2.2 O Texto..... | 36 |
| 2.2.2 O Texto..... | 36 |
| 2.2.3 A Estrutura..... | 39 |
| 2.2.3 A Estrutura..... | 39 |
| 2.3 A Terceira Cantata <i>Ad Manus</i> e o uso das figuras de retórica..... | 42 |
| 2.3 A Terceira Cantata <i>Ad Manus</i> e o uso das figuras de retórica..... | 42 |
| 2.3.1 Sonata..... | 43 |
| 2.3.1 Sonata..... | 43 |
| 2.3.2 Concerto..... | 46 |
| 2.3.2 Concerto..... | 46 |
| 2.3.3 As duas primeiras árias..... | 54 |
| 2.3.3 As duas primeiras árias..... | 54 |
| 2.3.4 A terceira ária..... | 60 |
| 2.3.4 A terceira ária..... | 60 |
| CONCLUSÃO..... | 66 |

| | |
|------------------|----|
| CONCLUSÃO..... | 66 |
| REFERÊNCIAS..... | 68 |
| REFERÊNCIAS..... | 68 |

INTRODUÇÃO

O tema da música barroca, me parece — principalmente a partir dos movimentos que, ao longo do século XX, se empenharam em tratar de seu estudo e interpretação—, ser constantemente referido como um discurso sonoro. Uma música de um tempo pretérito que se concatena com diversos ideais extramusicais e se entrega ao ouvinte como um só discurso através dos sons. A meu ver, tratar desse discurso passa, necessariamente, por tentar compreender as condições que permitiriam com que ele pudesse ser construído da maneira como o foi. A análise de uma manifestação musical que, de forma extraordinariamente expressiva, se relaciona com diversos elementos linguísticos e não-musicais foi o que moveu a minha escolha deste tema como foco de minha pesquisa. Como conclusão do curso de Licenciatura em Música, vejo como sendo de grande importância a reflexão a respeito da música como uma arte que se conecta não só com as outras artes, mas também com distintas áreas de conhecimento, de forma que passa a ser tarefa, também, do professor de música estar em constante diálogo com temas que perpassam a própria música. Observo o presente trabalho também como um esforço, de viés pedagógico, para que se debata a música fora dela mesma.

O foco deste trabalho é a *musica poetica* alemã, concepção de música que surge no século XVII nas regiões reformadas e que buscava, a partir do uso composicional de dispositivos advindos da retórica, construir um discurso musical pautado nos ideais luteranos. A disseminação do modo moderno de se fazer e pensar a música advindo da Itália, somada aos preceitos luteranos da música, da teologia e da pedagogia, fizeram com que uma nova concepção da teoria e pedagogia musical se fizesse necessária. Como evidenciaremos ao

longo do texto, a retórica, como uma disciplina já estabelecida no entendimento desta região, parece ter sido a ferramenta utilizada para que se construísse uma nova forma de discurso musical, com o intuito de dar vida à escrita, edificar o ouvinte e ensiná-lo também através dos sons. A construção dessa unidade teológica, linguística, pedagógica e musical é o principal tema deste trabalho.

Aqui tentaremos responder à questão principal: como se forma a unidade discursiva presente na *musica poetica* luterana alemã? Essa pergunta facilmente nos levará a outra igualmente fundamental: como, concretamente, se dá a construção desse discurso na composição musical?

Empenhando-se em responder tais questionamentos, a presente pesquisa se estrutura a partir de duas partes complementares. Na primeira metade, a partir do levantamento bibliográfico, ambicionamos introduzir o pensamento luterano e estabelecer o lugar da música e da educação na sociedade reformada. Para isso, partimos da análise de textos escritos por Lutero que pautam a reforma educacional luterana e o estabelecimento das escolas de latim, e procuramos explicitar o papel fundamental das disciplinas linguísticas, em especial a retórica, nessas escolas. Levantando outros textos de Lutero, também na primeira parte do trabalho, realçamos o tratamento singular dado pelo reformador à música em seus escritos, e a posição desta no currículo das escolas de latim. Como apontaremos, a presença da música como disciplina ensinada nas escolas reformadas é marcante. Ao fim da primeira parte, pretendemos conectar e salientar o vínculo entre a música e a retórica, que, partindo do mesmo princípio pedagógico e teológico luterano, se unem nos tratados da *musica poetica*. Dessa forma, buscamos estabelecer o entendimento desta unidade luterana, na qual o discurso musical — e artístico, de forma geral —, se integra de maneira indissolúvel aos preceitos da retórica, da teologia e da pedagogia.

Na segunda parte do texto, realizaremos uma análise da terceira cantata do ciclo *Membra Jesu nostri* de Dieterich Buxtehude: *Ad Manus*. Essa cantata de 1680 se apresenta como um exemplo significativo de produção musical do século XVII pautada nos ideais da *musica poetica*. Assim pretendemos dar forma às questões trabalhadas previamente no texto, ou seja, expor como, efetivamente, o tratamento retórico participa da composição e aprofunda o fim pedagógico e teológico do texto a partir do qual a cantata foi construída.

1. Música e Retórica no pensamento pedagógico luterano e o estabelecimento da *musica poetica*

Tanto a música quanto a retórica se apresentam como áreas do conhecimento fundamentais para o entendimento luterano. No capítulo 1, pretendemos evidenciar a forma como as duas disciplinas foram tratadas no âmbito pedagógico do mundo reformado. Articularemos então sua presença nos escritos de Lutero e posteriormente, seu papel nas escolas de latim luteranas. Por fim, apresentaremos como se deu a união dos dois conceitos em uma nova forma de pensar o fenômeno musical, a *musica poetica*. A partir dos tratados da *musica poetica*, a composição musical se demonstra vinculada à retórica de uma nova forma, utilizando explicitamente preceitos e dispositivos da disciplina clássica para a construção de um discurso musical que, efetivamente, cumpra os papéis teológicos e educacionais ambicionados.

1.1 O estabelecimento das escolas luteranas

A educação era uma das principais preocupações de Martinho Lutero. Seguindo o estabelecimento da reforma protestante, a reforma educacional se mostrou extremamente necessária para a consolidação do novo regime político-religioso. Fica evidente a importância que Lutero atribuía à educação ao analisarmos, por exemplo, a “Carta a todos os prefeitos e vereadores a respeito das escolas cristãs” escrita por ele em 1524. A partir desse documento,

conseguimos entender claramente os objetivos teológicos e políticos, além da convicção humanista, que respaldaram a reforma educacional luterana.

Em primeiro lugar, o objetivo principal da educação deveria ser a formação teológica. O próprio ato de educar, para os luteranos, era assumido como uma incumbência divina. Durante a carta, Lutero compara o financiamento destinado à educação com o financiamento da defesa, relacionando assim o perigo dos “turcos”, ou seja, da religião islâmica, das guerras e das enchentes com o perigo da influência do Diabo na mente de jovens fora das escolas. Dessa forma deixa claro que a responsabilidade pela educação cabia às autoridades municipais:

Tememos o turco, guerras e enchentes; pois aí sabemos perfeitamente o que é prejuízo e proveito. Mas a este propósito do diabo, este ninguém enxerga e também ninguém o teme; isso acontece em silêncio. Não obstante, se alguém der um ducado para a guerra contra os turcos (ainda que nos assediassem), seria justo que se doassem cem ducados, embora com eles se pudesse educar apenas um garoto de modo a tornar-se um varão verdadeiramente cristão. Pois um cristão verdadeiro é melhor e mais útil do que todos os seres humanos da terra¹ (LUTERO, 1524/1994 p.305).

Dando seguimento à carta, Lutero defende o interesse filológico caracteristicamente humanista, uma das bases da pedagogia luterana. O estudo do grego, do latim e do hebraico é visto como fundamental para a formação do homem cristão. Até então, nas escolas medievais, o estudo da Bíblia era pautado principalmente nos comentários escolásticos a respeito das escrituras, atitude da qual Lutero marcadamente discorda. Apresentando-nos sua interpretação teológica sobre o ressurgimento dos textos clássicos, alicerce do pensamento humanista, Lutero afirma que a possibilidade de se aproximar dos textos em sua língua original seria uma verdadeira benção divina caída sob seu tempo, e, portanto, deveria ser aproveitada como tal. Relacionando o declínio das línguas clássicas com o catolicismo, reitera:

[...] imediatamente após o tempo dos apóstolos, quando acabaram as línguas, também o Evangelho, a fé e toda a causa cristã em geral diminuíram paulatinamente com o passar do tempo, até que sucumbiram por completo sob o papado. [...] Iguamente o contrário: agora que as línguas estão novamente em evidência, nos trazem uma luz tal e realizam coisas tão grandes, que todo o mundo se admira e tem que confessar que temos o Evangelho plenamente na mesma autenticidade e pureza em que o tiveram os apóstolos e que foi restabelecido em toda sua pureza, sendo muito mais puro do que foi nos tempos de São Jerônimo e Santo Agostinho. Em

¹ “Man furcht sich fur Türken und Kriegen und Wassern, denn da verstehet man, was Schaden und Frummen sei. Aber was hie der Teufel im Sinn hat, siehet niemand, furcht auch niemand, gehet still 'erein. So doch hie billig wäre, daß, wo man einen Gulden gebe, wider die Türken zu streiten, wenn sie uns gleich auf dem Halse lägen, hie hundert Gulden geben würden, ob man gleich nür einen Knaben kunnt damit auferziehen, daß ein rechter Christenmann würde. Sintemal ein recht Christenmensch besser ist und mehr Nutzs vermag denn alle Menschen auf Erden.” (LUTERO, 1524. p. 3-4.).

resumo, o Espírito Santo não é nenhum tolo, também não lida com coisas levianas e desnecessárias; considerou as línguas algo tão útil e necessário na cristandade que muitas vezes as trouxe consigo desde o céu. Isso por si só já deveria ser o suficiente para nos comover a nos interessarmos por elas com afincamento e honra e a não desprezá-las, porque agora ele mesmo as reaviva na terra² (LUTERO, 1524/1994 p.313).

Deixar de lado o estudo das línguas clássicas, cujo objetivo era ter acesso à “pureza” das Escrituras, torna-se então, além de uma desobediência à Deus, uma indolência para com os antigos pais da Igreja que, segundo Lutero, com muito esforço e dedicação “alcançaram apenas as migalhas, enquanto nós, com a metade do trabalho, sim, sem muito esforço podemos alcançar o pão inteiro” (LUTERO, 1524/1994 p.316).

Ainda na mesma carta, Lutero expõe o valor não religioso da educação, afirmando que mesmo considerando apenas o regime secular, um mundo onde “não existisse alma, nem céu, nem inferno” (Ibid. p.317), o estudo seria fundamental para a formação de um cidadão digno e capaz de cumprir suas obrigações. Assim, Barros (2020, p.16) aponta que as escolas luteranas se constituíam também “como instrumento de estado para a manutenção do próprio regime secular, que dependia de indivíduos bem formados para seu bom funcionamento”. A escola reformada necessitaria assegurar a igualdade de oportunidade a todos, isto é, todas as crianças luteranas (LUCAS, 2014), formando “homens capazes de governar a terra e as pessoas, e mulheres capazes de dirigir a casa e educar seus filhos” (LUTERO, 1524).

Torna-se necessário ressaltar a explícita união entre Estado e religião, característica marcadamente luterana, expressa nesta carta. A necessidade de se investir em educação aparece como sendo uma obrigação moral, uma virtude individualmente cristã. O poder e a obrigação de se doar à educação não seria tarefa somente de uma instituição, de forma que cada cristão deveria se unir em prol de um bem comum guiado por Deus. A respeito disso, Barros afirma:

Uma vez que, para Lutero, não deveria existir uma instituição que acumulasse e exercesse o poder espiritual, mas, em contraposição, esse poder deveria ser exercido coletivamente e individualmente por todos os cristãos, que assumiriam e exerceriam sua função social conforme a conveniência coletiva e a vocação individual, podemos entender que, no exercício dessa função, do servir ao outro, cada um da sua maneira, todos atuariam por Cristo, sob Cristo e com Cristo. Devemos considerar também que, de acordo com a doutrina de Lutero, os cristãos nunca deveriam agir conforme

2 “Denn so bald nach der Apostel Zeit, da die Sprachen aufhöreten, nahm auch das Evangelion und der Glaube und ganze Christenheit ie mehr und mehr ab, bis daß sie unter dem Papst gar versunken ist.[...]. Also wiederum weil itzt die Sprachen 'erfurkommen sind, bringen sie ein solich Licht mit sich und tun solch große Ding, daß sich alle Welt verwundert und muß bekennen, daß wir das Evangelien so lauter und rein haben, fast als die Apostel gehabt haben, und ganz in seine erste Reinigkeit kommen ist und gar viel reiner, denn es zur Zeit Sankt Hieronimi oder Augustini gewesen ist. Und Summa: Der Heilige Geist ist kein Narre, gehet auch nicht mit leichtfertigen, unnötigen Sachen um, der hat die Sprachen so nütz und not geacht in der Christenheit, daß er sie oftmals von Himmel mit sich bracht hat [...]”(LUTERO, 1524. p.14).

seus próprios interesses, mas guiados apenas pela consecução do bem comum. Assim, a função e o fazer de cada um são concebidos como uma função e um fazer autorizados e guiados por Deus e, nesse sentido, a desobediência entre cristãos e o não cumprimento do servir e da função para qual se era evocado seriam compreendidos como a desobediência a Deus também (BARROS, 2020. p.16).

Sempre alinhado com os ideais humanistas, comparando o seu tempo com a antiguidade clássica, erguendo a educação romana aos mais altos níveis de desenvolvimento e glorificando os escritos clássicos como a melhor forma de se educar, Lutero abre caminho para o desenvolvimento de um projeto pedagógico luterano fortemente voltado aos *studia humanitatis*.

É fato que o caminho a ser traçado para o estabelecimento das escolas luteranas não foi proposto unicamente por Lutero, junto dele diversos reformadores se empenharam em tratar dessa questão. Philip Melanchton (1497-1560) é tido como o principal responsável pelo estabelecimento programático das novas escolas públicas reformadas de nível fundamental, as escolas de latim ou *Lateinschule*. Seus ideais pedagógicos estavam tão diretamente unidos às visões de Lutero que torna-se difícil desvincular as ideias de ambos (LUCAS, 2014). Outro reformador intensamente ligado à estruturação pedagógica luterana foi Helius Eobanus Hessus (1488-1540), responsável pela primeira exposição sistemática dos ideais reformados na Alemanha, a epístola, que em seu nome já traz o empenho humanista dos reformadores, *non contemnendis studiis humanioribus* (“não desprezai os estudos das humanidades”); (LUCAS, 2014).

Um terceiro nome ligado aos desdobramentos pedagógicos da reforma Protestante é Johannes Bugenhagen (1485-1558), um renomado reformador conhecido por ter auxiliado Lutero na tradução da Bíblia para o alemão. Tendo seu trabalho sido focado principalmente no norte da Alemanha, Bugenhagen foi responsável pelas primeiras escolas a ensinarem as línguas clássicas e a religião nesta região, além disso, escreveu diversas ordenanças que tratavam da educação luterana por toda a Alemanha (LUCAS, 2014).

A pedagogia luterana se estabeleceu principalmente a partir do trabalho desses três reformadores e Lutero. De base claramente humanista, a pedagogia reformada visava a constituição de um sujeito culto, que pudesse, a partir dos estudos das línguas clássicas, das artes liberais da história e das ciências, ter acesso às Escrituras, se tornar um homem cristão, e assim dar continuidade a seu trabalho e suas obrigações seculares.

O florescimento da poética musical luterana dos sécs. XVII e XVIII está ligada de maneira indissolúvel aos ideais pedagógicos estabelecidos pelos reformadores ao longo do século XVI. Uma vez que a música era uma das matérias ensinadas nas escolas luteranas,

torna-se necessário a compreensão acerca das forças políticas e teológicas que regiam a estruturação dessas instituições. A tentativa de tratarmos sobre o mundo musical reformado demanda que entendamos e façamos correspondências entre as diversas estruturas que regiam tal mundo e os processos criativos musicais. Uma análise mais profunda do ensino luterano em duas áreas — retórica e música —, nos abre caminho para localizarmos de maneira mais ampla os fenômenos musicais desse período e lugar.

1.2 O currículo das escolas luteranas: a retórica

Duas ordenanças publicadas em 1528, escritas por Philip Melanchthon e Johannes Bugenhagen, sob a influência direta de Lutero, deram corpo às escolas reformadas. Na primeira delas, escrita por Philip Melanchthon, é defendido um programa educacional baseado na doutrina religiosa, no estudo do latim e na retórica. Expandindo a divisão medieval, a educação das escolas de latim deveria ser pautada não só pelas disciplinas do *trivium* (gramática, retórica e dialética), como também pela Poética, História e Ética. As disciplinas matemáticas do *quadrivium* (geometria, aritmética, astronomia e música) — antes somente estudadas nas universidades —, o estudo da patrologia³, a dança e a ginástica também foram introduzidos no currículo das escolas de latim (LUCAS, 2014).

Apesar do grego e do hebraico estarem presentes no currículo, com o propósito de possibilitar ao aluno o acesso direto às Escrituras sem intermediação de traduções ou comentários, o latim aparece como sendo o principal foco das escolas reformadas. Seguindo a ordem do *trivium*, os anos iniciais se empenhavam em tratar da gramática e os anos finais, da retórica. A dialética era disciplina exclusiva dos estudos universitários. Vale ressaltar que até o século XVI, a retórica também se mantinha exclusiva à educação universitária, sendo incluída nos currículos escolares após a Reforma.

A partir da análise de ordenanças luteranas do século XVII que elucidam a bibliografia a ser utilizada nas escolas de latim reformadas, Mônica Lucas evidencia a base retórica da imitação e memorização no ensino da gramática latina nas escolas reformadas:

O ensino do latim é focado na leitura, interpretação (*exponierem*) e imitação de autores clássicos. Assim, as preceptivas voltadas para alunos mais avançados concentram-se no estudo do estilo, propondo *sententiae* (frases de conteúdo moralizante) para leitura, reflexão, comentários e imitação (LUCAS, 2014. p. 7).

³Estudo da vida e dos escritos dos padres ditos pais das Igrejas, em especial Agostinho.

As ordenanças indicavam para a leitura principalmente obras latinas clássicas, e é sabido que nos anos mais tardios da formação escolar, o latim era imposto como língua exclusiva nas salas de aula.

O ensino da retórica se dava seguindo as três etapas acima descritas, adequadas para a disciplina retórica. Primeiro, a aprendizagem e o estudo das preceptivas retóricas se dava, de acordo com Mônica Lucas (2014), a partir da leitura de livros como *De Oratore* e as *Partitiones oratoriae*, de Cícero e a *Institutio oratoria*, de Quintiliano, junto de livros voltados ao ensino dessa disciplina de autores alemães humanistas, especialmente Johannes Sturme Gerhardus Vossius. Depois, se daria a leitura de prosa e poesia consideradas exemplares, sendo lidos aqui “Tácito, Sêneca e Cícero, para a prosa; Ovídio, Sêneca, Lucano, Marcial, Juvenal, Státius, Claudiano, Virgílio e Horácio para a poesia” (Ibid.). Por fim, o ensino era consumado a partir da aplicação de tais preceitos em composições próprias dos alunos em variados gêneros discursivos.

1.3 A música para Lutero

Bem como a educação, a música possuía um lugar de grande importância no pensamento reformado luterano. Ao contrário de outros reformadores, tais como João Calvino e Ulrico Zuínglio, Lutero defende continuamente a música em seus escritos.

Enfatizar a formação teológica agostiniana de Lutero se demonstra fundamental ao tratar de seus escritos musicais. Como aponta Mônica Lucas, a crença de uma relação direta entre as harmonias sonoras e a natureza divina proporcionou à música um lugar de imensa estima dentro do pensamento luterano, superada apenas pela Teologia. Essa relação se apresenta também nos escritos de Boécio e Santo Agostinho, que ambos, por sua vez, retomam ideias platônicas (LUCAS, 2011).

Em 1538, Lutero escreve o prefácio para a coletânea musical *Symphoniae Jucundae* de Georg Rhau (1488-1548). Esse escrito revela-se como uma das principais fontes do pensamento musical de Lutero, expondo de forma extraordinariamente concisa (KORSCH, 2021) ideias que “foram consideradas canônicas no mundo reformado, e continuaram válidas até o fim do séc. XVIII” (LUCAS, 2011). Desde a primeira frase do prefácio, o reformador deixa clara a origem da música como benção divina: “Graças a Deus! Eu certamente gostaria de louvar a música como o presente de Deus que é e recomendá-la a todos.” (LUTERO 1538/1979, p. 321), e localiza-a como motivo de maior apreço após a palavra de Deus (Ibid.).

Avançando, Lutero esclarece a presença da música na natureza desde a Criação. Desta forma procura estabelecer Deus como o criador e a fonte do fenômeno sonoro:

Primeiramente, observando a música em si mesma, descobrirás que desde o começo do mundo ela foi imbuída e implantada em todas as criaturas, individualmente e coletivamente. Pois nada o é sem o som, sem número sonoro. (LUTERO, 1538/1979, p. 322)

Diferentemente de outros pensadores humanistas do século XVI, o entendimento medieval da música especulativa boeciana, isto é, o estudo da música como uma disciplina que busca compreender a unidade do mundo a partir das relações entre as proporções matemáticas dos intervalos musicais e as proporções que governam as distintas ordens do universo, mantém-se conservado no pensamento de Lutero (BARTEL, 1979, p.2). Na concepção do reformador, a música e suas proporções matemáticas são revelações e reflexos de uma unidade criadora, a essência de Deus. Abarcando então tais definições teóricas que formavam o pensamento medieval e renascentista, irrompe o entendimento de Lutero a respeito do “número sonoro” e sua conclusão de que sem ele nada existe. Estabelecendo a proximidade entre a teoria musical defendida por Lutero e as conclusões de Santo Agostinho sobre a música grega, Bartel aponta:

As visões de Lutero sobre música refletem a associação entre a síntese da teoria musical grega de Agostinho com os dogmas cristãos: a música, através de sua própria ordem numérica, não somente espelha a ordem do universo criado mas também pode afetar indivíduos positivamente, pondo-os, através da audição, “em contato” com a grande ordem da Criação (BARTEL, 1979 p.5).⁴

Ao tratar das funções afetivas da música, Lutero deixa explicitamente clara sua validação acerca da capacidade musical de tocar individualmente “as emoções, as inclinações e os afetos que impelem o coração” (Lutero 1538/1979, p.322) de cada homem:

Pois se desejas confortar o triste, aterrorizar o feliz, encorajar o desesperado, tornar humilde o orgulhoso, acalmar o apaixonado, ou apaziguar os cheios de ódio — e quem poderia contabilizar todos estes mestres do coração humano, a saber, as

⁴ Luther's view on music reflect Augustine's synthesis of Greek music theory with Christian dogma: music not only mirrors the order of the created universe through its own numerical order but can positively affect individuals by audibly "putting them in touch" with the greater order of Creation.

emoções, as inclinações e os afetos que impelem os homens ao bem ou o mal? — qual meio mais efetivo do que a música você poderia encontrar? (Lutero 1538/1979, p.322).

Dando seguimento à introdução do *Symphoniae Jucundae*, Lutero procura desenvolver sua tese a respeito da essência divina da música. Segundo defende, o próprio Espírito Santo honra a música e a utiliza buscando diferentes objetivos. Para comprovar a legitimidade de seus argumentos, Lutero se pauta constantemente em trechos das Escrituras em que a música se mostra presente: cita o contato do Senhor com o profeta Elisha através da música em II Reis 3:15⁵, a função da música como ferramenta para Davi expulsar as influências de Satã que abominavam Saul em I Samuel 16:23⁶ e a “profunda admiração e exaltação espiritual” com que Davi — “o mais musical de todos os reis e menestrais de Deus” (Ibid.) — louva o canto dos pássaros do céu no Salmo 104:12⁷. No prefácio ao hinário de Wittenberg (LUTERO, 1524/2016 p.480), o reformador cita a ordem de São Paulo aos colossenses para que cantem com vontade ao Senhor em I Co. 14:15⁸. E assim, conclui: “Portanto, não sem razão, os pais e profetas queriam que nada mais fosse associado tão estreitamente à Palavra de Deus quanto a música” (LUTERO, 1538/1979 p. 323).

A linguagem também aparece como tópico fundamental para a discussão musical de Lutero. Enfatizando sua interpretação teológica e humanista da linguagem, Lutero diferencia a música dos homens dos outros tipos de música encontrados na natureza justamente pelo uso da palavra. Sustentava-se então a ideia da voz e da linguagem como concessões divinas que permitiram o conhecimento de Deus e o canto por seu louvor (BARROS, 2020). Assim, a música dos homens, deveria ser aquela que, através da palavra, exalta, compartilha e expressa os ensinamentos das Escrituras:

Portanto, possuímos tantos hinos e Salmos onde a música e a mensagem se juntam para mover a alma dos ouvintes, enquanto em outros seres vivos e corpos sonoros a música se mantém uma língua sem palavras. Afinal, o dom da linguagem combinado com o dom da música foi somente dado ao homem para fazê-lo entender que deve louvar a Deus tanto com a palavra quanto com a música, proclamando a Palavra de Deus através da música e fornecendo doces melodias com as palavras (LUTERO, 1538/1979 p. 323-324).

5 Ora, pois, trazei-me um músico. E sucedeu que, tocando o músico, veio sobre ele a mão do Senhor.

6 E sucedia que, quando o espírito mau da parte de Deus vinha sobre Saul, Davi tomava a harpa, e a tocava com a sua mão; então Saul sentia alívio, e se achava melhor, e o espírito mau se retirava dele.

7 As aves do céu fazem ninho junto às águas e entre os galhos põem-se a cantar.

8 Que farei, pois? Orarei com o espírito, mas também orarei com o entendimento; cantarei com o espírito, mas também cantarei com o entendimento.

Cabe salientar que a visão acerca da expressão musical não compreendia então os propósitos do entretenimento, da recreação, da expressão individual ou da autonomia sublime do período romântico. Ao dom divino da música concedido por Deus aos homens, caberia carregar a Verdade das Escrituras para aquele que a escuta, a executa ou a estuda (BARTEL, 1979, p.6). Sendo assim, o entendimento, não só a respeito da música, como também de toda a arte desse período, pode ser descrito como “um modo de discurso religioso” (BUTT, 1994, p.33).

Lutero, ao aproximar tão veementemente a música da Palavra de Deus, expõe também o propósito didático e moralizante que nessa enxergava. Como exemplo desse entendimento, no “Prefácio a todos os bons Hinários” (1538), o reformador categoricamente afirma que a música “destrói a obra do diabo e impede que muitos malvados matem” (LUTERO, 1538/2016 p.483). Segundo Cassiano Barros (2020) aponta, é possível reconhecer nessa ideia de música de Lutero seu valor para o aprimoramento da ordem social e do regime político vigente. Mônica Lucas (2010) também destaca que a percepção de tais características moralizantes na música levaram Lutero a constantemente aconselhar e propor a educação musical de jovens. Como o fez, mais uma vez no *Symphoniae Jucundae*, ao afirmar que “devemos acostumar a juventude a essa arte [a música], pois ela torna as pessoas finas e habilidosas”. E também na introdução ao hinário de Wittenberg de 1524, onde a própria disposição da textura dos hinos a quatro vozes é justificada levando em conta os princípios morais e didáticos da música para a juventude:

Além disso, foram arranjados a quatro vozes por nenhuma outra razão senão o meu desejo de que a juventude, a qual afinal de contas deve e precisa ser educada na música e em outras artes dignas, tenha algo com que se livre das canções de amor e dos cantos carnavais para, em lugar destes, aprender algo sadio, de modo que o bem seja assimilado com vontade pelos jovens, como lhes compete. (LUTERO, 1524/2016 p. 481).

O entendimento de Lutero a respeito da música influenciou diretamente o florescimento da poética musical dos territórios luteranos nos séculos posteriores. Ao enfatizar a proximidade da música com a Palavra e propor uma música em que, segundo Dietrich Bartel (1979 p.9), “ambos o coração e a mente deveriam ser alvos do compositor”, e os afetos “deveriam ser retratados e despertados pelo compositor luterano não primariamente para o deleite da audiência, ou para refletir e representar fielmente o texto, mas, simplesmente, para pregar o Evangelho”, Lutero abre caminho para a o desenvolvimento de uma poética musical fortemente arraigada na retórica, onde a composição se torna similar ao sermão. Dessa forma, o compositor, de modo análogo ao pregador, teria a sua disposição

todos os meios artísticos para persuadir seus ouvintes (BARTEL, 1979). Os diversos dispositivos persuasivos da retórica, já estabelecidos no entendimento alemão, se veem então úteis também para que a composição musical efetivamente cumpra seu objetivo pedagógico, moral e teológico, isto é, ensinar e edificar a congregação.

À vista disso, torna-se de grande importância reconhecer o lugar que ambas as disciplinas — música e retórica — ocupavam no currículo das escolas de latim reformadas. Para que assim aprofundemos a compreensão de uma poética musical na qual o fenômeno sonoro, articulado através das estruturas e ferramentas da retórica, cumpre seu papel pedagógico, afetivo, moralizante e religioso.

1.4 A presença da música nas escolas luteranas

As mesmas ordenanças de 1528 que pautaram o desenvolvimento das disciplinas linguísticas também consolidaram o ensino da música nas escolas reformadas. De acordo com Schünemann (apud BUTT, 1994), nessas ordenanças, a música aparecia como uma disciplina essencialmente prática e vinculada ao conjunto medieval de disciplinas do *trivium* (gramática, retórica e dialética). Era recomendado que as aulas de música abrangessem alunos de todas as idades, e que fossem ministradas todos os dias depois do almoço, respeitando assim a crença de que o canto auxiliaria a digestão e seria uma forma de relaxamento dos estudos acadêmicos (BUTT, 1994, p.3.).

Mesmo com as orientações expressas nas ordenanças, Schünemann (apud BUTT, 1994) esclarece que nem todas as escolas seguiam à risca o que se ordenava. Butt aponta:

Mesmo que tais ordenanças recomendassem a prática musical diária, apenas algumas escolas seguiam isso ao pé da letra (Schünemann 1928, p.92-3). Na verdade, é claro que a música não era sempre calorosamente abraçada pelos reformadores acadêmicos humanistas e que o seu *status* como um fundamento da educação não era sempre assegurado como Lutero pessoalmente pudesse ter desejado. Muitas ordenanças requeriam que o componente teórico da música instrumental fosse mantido mínimo e que não fosse atribuído muito tempo à música (ibid, p.84-5). O *status* da música variava de escola para escola e a situação era mais complexa do que muitos estudos modernos assumem; naquela época, assim como hoje, a música, de maneira ambígua, é relacionada a diversos elementos conflitantes dentro do pensamento educacional. (BUTT, 1994 p.2, tradução nossa.)⁹

⁹ Although such ordinances recommend daily practice in music, only certain schools followed this to the letter (Schünemann 1928, pp. 92-3). Indeed, it is clear that music was not always warmly embraced by humanistic academic reformers and that its status as a fundamental of education was not always as secure as Luther himself might have wished. Many ordinances required that the theoretical component of music instruction be kept to a minimum and that not too much time be allotted to music (ibid., pp. 84—5). The precise status of music varied from school to school and the situation was more complex than many modern studies have assumed; then, as now, music was ambiguously related to several conflicting elements in educational thought.

Ainda que, na realidade, as orientações para o ensino da música nas primeiras ordenanças pudessem não ter sido estritamente respeitadas, o vínculo mais estreito entre as escolas e a igreja reformada garantia que a música se impusesse como uma atividade constante na vida escolar (BARROS, 2020 p.23). Assim, a educação — e a formação do homem cristão como seu objetivo —, a música — e sua elevada condição de viva voz do Evangelho —, e a teologia — como guia da existência humana, permeando as instituições e a moral pessoal —, se misturavam de maneira indissolúvel.

Ainda durante o século XVI foram publicados os primeiros livros destinados à educação musical das escolas luteranas. Os primeiros tratados significativos desse tipo foram escritos por Martin Agricola (1483-1556), músico notoriamente próximo de Lutero (BUTT, 1994). Em seus quatro livros: *Ein kurtz deudsche musica* (1528); *Musica instrumentalis*. (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533) e *Rudimenta Musices* (1539), Agricola estabelece o currículo completo para o músico prático, tratando do canto, da polifonia e dos instrumentos (Ibid.), além de elementos da “teoria musical quinhentista [como a] solmização, mutação, *tactus*, *modus*, prolação etc.” (LUCAS, 2014, p. 82). É significativo notar que apesar dos títulos em latim, os livros de Agricola são escritos em alemão, reflexo do intuito luterano de tornar a língua vernacular possível de instrução (BUTT, 1994).

Também se mostra importante o crescente uso de exemplos musicais nos tratados do século XVI. O uso dessa ferramenta, então já utilizada no ensino da retórica e da gramática, demonstra a adaptação dos métodos de ensino da linguagem para o ensino da música. John Butt (1994) aponta para a utilização de exemplos advindos da música renascentista, principalmente de Orlando di Lasso e de Josquin des Prez, presentes em diversos tratados. O exemplo musical sucedia diretamente a explicação de um conceito, como é visto, por exemplo, no tratado de Gallus Dressler (1571) com o *Sanctus* da *Missa L’Homme Armé* de Josquin, incluído logo após a explanação a respeito da notação mensural (Ibid.).

Ao nos concentrarmos sobre a produção dos livros e tratados pedagógicos musicais luteranos desta época é relevante ressaltar o seu uso e difusão. Não existe consenso no que diz respeito a detalhes de sua utilização nas salas de aula luteranas, o que torna extremamente difícil esmiuçar a instrução recebida nessas instituições. É fato que a existência dos tratados revela as ambições, as ideias e os métodos utilizados. Porém, não podemos ter certeza da quantidade nem da forma com que esses livros eram trazidos aos alunos, apesar disso

podemos supor, como afirma Butt (1994), que, no mínimo, faziam parte da instrução básica dos professores.

Até então os tratados musicais abordavam a música a partir da divisão bipartite medieval que se manteve durante o renascimento. Isto é, tratavam a música como duas entidades: a *musica theorica*, disciplina matemática e, portanto, parte do *quadrivium*. De característica fundamentalmente especulativa, era através dela que se ambicionava intuir as razões matemáticas que governam nosso mundo, aquela “cujo fim é entender”(LISTENIUS, 1541, tradução nossa)¹⁰. Sendo a música teórica então, aquela que entende a arte “e se contenta com isso, sem expor exemplos de sua performance“ (Ibid.). E sua contrapartida, a *musica practica*, disciplina cuja finalidade seria a própria ação — *agere* — (Ibid.) da performance.

Ainda no século XVI, um terceiro ramo emerge nas definições de música. Em 1537, Nicolaus Listenius (ca.1510-?) publica o tratado *De Musica*, no qual une à *musica theorica e practica*, a *musica poetica*. Definindo-a como aquela que “não se baseia somente no conhecimento das coisas (*rei cognitione*), nem no seu exercício”, e que consiste na “ produção de um trabalho que se perpetue como uma obra perfeita e absoluta, mesmo após a morte do artista” (Ibid.)¹¹. Segundo Cassiano Barros, o entendimento da música tripartite reflete a crescente busca por uma formalização sistemática da poética musical quinhentista, e define seu surgimento como:

O terceiro ramo, por sua vez, foi concebido como a sistematização do processo de composição musical, ou, dito de outra forma, a partir do referencial aristotélico (Aristóteles, 2005, p. 185-186), como a sistematização do hábito produtivo musical orientado pela razão, dedicado a gerar as coisas que podem ser de um modo ou de outro e cujo princípio está no criador e não na coisa criada. (BARROS, 2020 p.24)

Após o tratado de Listenius, um dos mais utilizados e influentes do século XVI (SION, 2018), a divisão tripartida da música aparece constantemente na literatura pedagógica musical dos países luteranos. Durante as décadas seguintes, a *musica poetica*, se configura cada vez mais como uma nova esfera do pensamento musical. Seguindo a influência de Listenius em ordem cronológica, Heinrich Faber (1500-1552) define a música poética como

¹⁰ “Theorica est quae in ingenii contemplatione ac rei cognitione tantum versatur, cuius finis est scire. Unde Musicus, qui artem ipsam novit, verum hoc ipse contentus, nullum eius specimen agendo exhibet.” (LISTENIUS, 1541)

¹¹ “Poetica, quae nec rei cognitione, nec solo exercitio corenta. sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica. aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum e effectu. Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali qui post se, etiam artifice mortuo, opus perfectum e absolutum rlinquat.”

aquela que “modela o poema musical”¹² (FABER, 1550, p. B.2. Primum, tradução nossa). Utilizando os mesmos termos, Gallus Dressler (1533-1581) mantém a definição de Faber em seu tratado *Praecepta Musicae Poeticae* (Preceitos da Música Poética), quando ao responder o que seria a *musica poetica*, afirma ser “a arte de modelar o poema musical”¹³ (DRESSLER, 1563, tradução nossa).

A constante recorrência da *musica poetica* nos tratados luteranos do século XVI evidencia uma das fases da transformação dos conceitos musicais da época. A composição musical deixava de se pautar nas teorias especulativas medievais e se voltava cada vez mais ao texto, a música se tornava o próprio texto. A elaboração do termo por Listenius e seu difundido uso para descrever tanto um gênero quanto uma disciplina (BARTEL, 1997 p.20), caminha para o desenvolvimento da sistematização da retórica musical do século XVII. A partir de então, o valor da música não está exclusivamente subordinado ao texto, mas também seus elementos sonoros específicos se veem compreendidos dentro do âmbito da disciplina retórica. É significativo notar que, não acidentalmente, o próprio termo deriva de um dos ramos da retórica, a *poetria* (LUCAS, 2014). A função religiosa da música alemã não pode ser deixada de lado ao tentarmos compreender os movimentos que levaram a essa transformação. Como vimos, o entendimento da música, educação e teologia luteranas, não podem ser levados em conta separadamente. As igrejas e as escolas de latim eram carregadas de música, e a música imersa em seus fins teológico-educacionais. Todos estes três conceitos inseparáveis, demonstram terem sido, por sua vez, erguidos sobre o interesse humanista da elevação linguística. É justamente a arte de uma sociedade pautada nessa união que analisamos neste texto.

1.5 A união entre música e retórica na poética musical luterana do século XVII

O *corpus* teórico da *musica poetica* se encontra nos tratados musicais escritos entre 1599-1792 (LOPEZ-CANO, 2000 p.27). Como já apontamos, a estreita relação entre a música e a retórica está presente no entendimento musical alemão desde Lutero. No recorte temporal estabelecido por López-Cano, o século XVII se destaca pela assimilação e reprodução dos

12 *Poetica fingit musica carmina.*

13 *Est ars fingendi musicum carmen.*

preceitos, sistemática, e terminologia da retórica clássica por parte dos teóricos da *musica poetica*.

Como apresenta Lucas (2010, p.41), no século XVII a linguagem passa a ser compreendida como a fonte da representação musical tanto para católicos quanto para reformados. A Itália despontava como o maior centro de difusão cultural da Europa, sendo o principal destino visitado pela nobreza alemã (WEBBER, 1996 p. 43). Durante todo o século XVII a discussão e a emulação dos novos modos italianos de literatura, arquitetura e música se mostram presentes nas regiões reformadas (Ibid.).

Considerando a forte influência da modernidade italiana, Bartel aponta para a diferença a respeito da concepção musical entre os teóricos italianos e germânicos. Segundo ele, enquanto a música italiana procurava utilizar o texto como um trampolim para expressar os afetos — função análoga à do ator e do orador —, os teóricos germânicos viam no texto o objetivo da composição — função análoga ao papel do dramaturgo, ou do retor. Analisando as origens dessa representação em cada uma das esferas religiosas, Lucas aponta a diferença:

Na concepção dos integrantes da Camerata Fiorentina, a música visava imitar a veemência patética da fala movida pelo afeto. Na concepção reformada, diferentemente, a linguagem musical foi abordada em seu aspecto lógico, como materialização do dogma (LUCAS, 2010, p.41).

A respeito disso, Bartel adiciona:

Os dispositivos de expressão musical que caracterizam a *muove[sic] musiche* italiana eram desenvolvidos a partir de um princípio estético, não exegetic. Ao invés de introduzir um nível intermediário de significado linguístico e teológico para o fenômeno musical, como foi feito na Alemanha luterana, os italianos procuraram falar direta e imediatamente aos sentidos¹⁴ (BARTEL, 1997, p. 59).

Continuado, Lucas conclui:

A concepção musical luterana centra-se na representação de palavras do texto. Para autores reformados, a palavra isolada é entendida como a matéria da *inventio*, a aplicação de lugares-comuns à composição musical: a fantasia do compositor deve girar em torno de palavras do texto que possuam conteúdo afetivo e imagético. [...] Para músicos luteranos, a *musica poetica* é uma técnica transmissível, como a arte de produzir discursos. [...] Na compreensão proposta pela Camerata Fiorentina, não existe uma preocupação em transformar procedimentos musicais em um sistema de regras didático (Ibid.).

¹⁴ The expressive musical devices which characterize the Italian *muove musiche* were developed with an aesthetic rather than exegetic principle in mind. Instead of introducing an intermediate level of linguistic and theological significance to the musical phenomena as was done in Lutheran Germany, the Italians sought to speak directly and immediately to the senses.

Dessa forma se dá o florescimento de autores luteranos que tratam a retórica como fundamento pedagógico, de assimilação, análise e composição musical. O sistema retórico era composto por cinco momentos: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Pronuntiatio*. Cada uma dessas partes — como vimos, já estabelecidas na cultura e escolas alemãs — foi adaptada para a teoria musical, consolidando assim o caminho para uma música que buscava, junto ao texto, “mover a mente e os corações dos homens” (BURMEISTER 1606/1994 p.17).

Em 1606, Joachim Burmeister (1564-1629) publica seu tratado intitulado *Musica Poetica*. Nesta importante obra, o teórico une mais intensamente que seus predecessores a música à linguagem. Sendo o primeiro a “descrever artificios musicais com nomes emprestados das figuras de linguagem” (LUCAS, 2014 p.83), o tratado inaugura uma nova forma de análise, compreensão, pedagogia e sistematização da música constantemente retomada em publicações posteriores do mundo luterano.

Nas primeiras páginas de seu tratado, Burmeister define a *musica poetica* de forma a associá-la ao conceito grego da *melopoeia*, termo que, segundo Barros (apud PEREIRA, 2001), assume a origem da música na poesia, ao passo que a existência da música não preexistia a segunda, mas sim surja a partir dessa e forme um todo nomeado *melopoeia*. A partir de Euclides — e vale aqui ressaltar a característica notadamente humanista da justificação de seus argumentos através da referência a um texto clássico —, Burmeister estabelece:

Euclides chama a poetica musical de *melopoeia* e a define como o uso de materiais sujeitos ao tratamento harmônico com o propósito de elaborar um tema. É a parte da música que ensina como compor uma peça musical combinando linhas melódicas numa harmonia adornada com diversos afetos de períodos, de modo a mover as mentes e os corações dos homens para diferentes emoções (BURMEISTER, 1606/1993 p.17).

Um dos elementos de maior importância histórica da produção de Burmeister é a introdução do conceito das figuras de retórica na música. Apesar de autores do século XVI já aplicarem alguma terminologia advinda da retórica ao se tratar de música (BARTEL, 1994 p.75), Burmeister avança e busca, através da terminologia retórica, identificar dispositivos musicais utilizados no repertório renascentista. Dessa forma procura fazer com que o entendimento e ensino de tais conceitos composicionais seja objetivo e acessível. O teórico já havia deixado clara a intenção pedagógica de seu entendimento musical quando, em um tratado anterior, afirmara:

Considerando a maneira como brilha o maravilhoso “ornatus” da música que circunda o texto, devo concluir que preceitos mais abrangentes e completos podem ser providos. Quando estudamos a obra dos grandes mestres, raramente encontraremos casos em que os notáveis dispositivos não são exemplificados. Somos obrigados a registrar nossas observações e reuni-las para as gerações futuras [...] na forma de regras e regulamentos [...] E no exame cuidadoso e racional da música, concluiremos sem dúvida que existe apenas uma pequena diferença entre a música e a natureza de uma oração (BURMEISTER, 1601 apud BARTEL 1994 p.94).

Os dispositivos exemplificados nas obras dos grandes mestres que, quando unidos ao texto alcançam a categoria de brilhante “*ornatus*” ao qual Burmeister se refere, seriam então as figuras. Em seu tratado *Musica Poetica*, o teórico define 26 figuras apresentadas como: “uma progressão musical da harmonia ou da melodia (...) que se afasta das regras básicas da composição e corajosamente ganha uma forma mais ornada”. (apud LUCAS, 2010 p.43). Ou seja, momentos da composição em que o compositor infringe as normas contrapontísticas com o objetivo de conformar, dar interesse, variedade e cor à música e ao texto. Os termos utilizados para definir tais dispositivos são diretamente advindos das figuras linguísticas de retórica, ou cunhados a partir delas (tais como *anaphora*, *anadiplosis*, *hyperbole* entre outros).

Ao longo do tratado, Burmeister fundamenta as figuras musicais e as relaciona com exemplos onde as vê aplicadas por compositores renascentistas — principalmente Orlando di Lassus e Clemens non Papa. O tratado culmina em uma análise completa do uso das figuras no moteto *In me transierunt* de Orlando di Lassus, caracterizando assim o estudo das figuras como um “valioso recurso taxonômico” (LOPEZ-CANO, 2000 p. 115) para a análise de uma obra já elaborada.

A teoria das figuras iniciada por Burmeister foi extensamente aceita e apoiada por diversos teóricos luteranos posteriores. Bartel (1997, p. 84) aponta para 17 autores que escreveram 27 tratados a respeito das figuras de retórica. Apesar de amplamente aceito como teoria, o entendimento das figuras assumia diferentes concepções. Ao longo do século XVII, a concepção da figura com seu objetivo de ornar, dá lugar ao entendimento da figura como o dispositivo que move os afetos e persuade o ouvinte. Como fica claro na definição de Athanasius Kircher, em 1650:

[...] na música as figuras são idênticas e têm o mesmo valor das cores, tropos e outros modos de discurso próprios da retórica. Assim como o retor armado com seus tropos consegue mover o público ao riso e ao choro, à compaixão e à indignação, à ira e ao amor, à piedade e à justiça, acontece na música no eloquente contexto de frases musicais (In LÓPEZ-CANO p.112).

Mostra-se importante salientar que as figuras designam elementos musicais muito distintos, tais como repetições, imitações, acordes específicos, repetição de acordes, ornamentos, seções rítmica, harmônica e melodicamente contrastantes, silêncios, preparação e resolução de dissonâncias, motivos e fragmentos de motivos, conduções melódicas, modificação de registros, entre outros. Como afirma López-Cano (2000, p. 109-110) o conceito de figura abarca “uma grande quantidade de eventos musicais que, em um contexto determinado, são percebidos como desvios ou alterações da gramática musical”.

Apesar das muitas diferenças conceituais, Bartel (Ibid. p.84) afirma que, de forma geral, se mantém a identificação das figuras de retórica musical como um dispositivo artístico e expressivo que se desloca do idioma musical simples ou das regras estabelecidas do contraponto.

A noção das figuras de retórica musical como uma operação que desvia das normas comuns contrapontísticas também se aplica ao entendimento das figuras retóricas literárias, nas quais a figura representa o desvio da norma padrão gramatical. Assim, as figuras materializam a transgressão das regras “corretas” de expressão fazendo com que a construção normal do discurso dê lugar à uma construção que se revela surpreendente, modificando dessa forma o aspecto e o efeito que tal discurso produz no ouvinte (LÓPEZ-CANO, p.102).

Sem dúvida essa definição de figura retórica apresenta pontos duvidosos. Não pretendendo estender a discussão linguística, vejo o questionamento de Todorov apresentado por López-Cano (Ibid. p. 110) muito aplicável ao campo musical tratado aqui e, como vimos, à evolução do conceito de figura de retórica musical durante o século XVII.

Toda figura é realmente um desvio? [...] Por exemplo, o assíndeto é uma coordenação por justaposição¹⁵, já o polissíndeto uma coordenação com conjunções repetidas¹⁶. Qual é o desvio: o primeiro, o segundo, ambos? [...] na realidade comprovamos que o desvio de ser a causa original, torna-se a causa final: muitas figuras são desvios apenas em relação a uma regra imaginária, segundo a qual “a linguagem deveria carecer de figuras” [...] as figuras, sem sombra de dúvida, não são raras, nem incompreensíveis, nem um privilégio absoluto da linguagem literária.” (TODOROV, DUCROT 1989 p. 315 In: LÓPEZ-CANO, 2000 p. 110)

Dando seguimento ao trabalho, trataremos de analisar a terceira cantata do ciclo *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75) de Dietrich Buxtehude. O ciclo se apresenta como um caso notável da produção musical do século XVII e, a partir de sua análise, pretendemos apontar o uso dos dispositivos retóricos como ferramenta para a construção de um discurso musical teológico-educativo, fruto dos conceitos que apresentamos até aqui. Tendo sido composto no

15 Exemplo: chegamos, dormimos, vencemos, voltamos.

16 Exemplo: nem chegamos e nem dormimos e nem vencemos e nem voltamos.

ano de 1680, o ciclo se insere em um período central do desenvolvimento musical luterano, quando as discussões a respeito da poética, da teologia e da educação musical previamente debatidos neste trabalho se encontravam vivos, presentes e se multiplicando na forma de diversos tratados.

2. A análise da Cantata Ad Manus

No segundo capítulo, nos ocuparemos em examinar como os ideais previamente debatidos podem ser observados na composição de uma Cantata. Procuramos introduzir e inserir o compositor Dieterich Buxtehude a partir de uma biografia que leve em consideração sua posição e influência no universo musical do norte da Alemanha. Analisaremos o texto utilizado no ciclo de cantatas buscando deixar claro seu lugar no entendimento teológico reformado do século XVII. , e nos atentaremos à forma como, desde a escolha e estruturação do texto, o compositor busca construir um discurso musical que cumpra o papel teológico e pedagógico da música, como proposto por Lutero.

Uma análise da terceira cantata do ciclo, *Ad Manus*, será realizada com o intuito de tornar evidente como os dispositivos e preceitos advindos da retórica, especialmente as figuras de retórica musical se relacionam para a construção do discurso

2.1 Sobre Buxtehude

Pouco se sabe sobre o nascimento de Dieterich¹⁷ Buxtehude. A maioria dos musicólogos supõe que nasceu no ano de 1637, e como local levamos em conta, a partir da biografia de Kerala Snyder¹⁸, três possibilidades: Oldesloe, cidade alemã de onde seu pai, Johannes Buxtehude, emigrou para a Dinamarca; Helsingør, na Dinamarca, cidade onde Dieterich Buxtehude viveu sua infância e onde seu pai foi organista durante 32 anos na igreja de St Olaf; e Helsingborg, na atual Suécia, onde é sabido que seu pai trabalhou em 1647. Quanto a sua morte, a partir de um obituário de 1707 do *Nova literaria Maris Balthici et septentrionis* (jornal literário mensal publicado em Lübeck), sabemos que morreu dia nove de maio de 1707.

Buxtehude faz parte do grupo de compositores luteranos de maior renome. Segundo Wettstein, Buxtehude foi “o representante mais importante da música religiosa barroca do Norte [da Europa]” (WETTSTEIN, 1987). Grande organista e compositor, ocupou o cargo de organista e *werkmeister*¹⁹ da *Marienkirche* (Igreja de Santa Maria) em Lübeck durante 40 anos. Vale ressaltar que Lübeck encontrava-se em um período crítico quando, em março de 1668, Buxtehude assumiu seu cargo. Sendo Lübeck uma cidade essencial para o comércio do Norte, o estrago da Guerra dos Trinta Anos havia sido enorme. Mesmo a cidade-livre²⁰ tendo se mantido neutra e a paz já tendo sido assinada há mais de 10 anos, no ano em que Buxtehude assumiu seu cargo, a cidade encontrava-se imersa em débito. Contudo, a posição ocupada por ele continuava sendo de grande prestígio. Em comparação à sua ocupação anterior, como organista em Helsingør, Buxtehude passou a receber na *Marienkirche* praticamente o dobro (SNYDER 1987, p.37).

17 Nota-se duas grafias comuns para o primeiro nome de Buxtehude: Dietrich e Dieterich. A primeira aparece com mais frequência em trabalhos recentes, a segunda é a grafia antiga do nome. Optamos por utilizar ao longo do texto a segunda, Dieterich, seguindo a escolha de Kerala Snyder em sua biografia.

18 SNYDER, Kerala J.; **Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck**. Rochester NY: University of Rochester Press, 1987. p.3.

19 Trabalho ligado à administração financeira da igreja, contador.

20 No Sacro Império Romano-Germânico, as Cidades-livres eram um grupo de cidades governadas diretamente pelo Imperador. Diferiam das cidades que faziam parte do Império e eram administradas por príncipes, duques ou condes.

Outro fato que marca sua chegada à Lübeck é seu casamento com Anna Margaretha Tunder. Como era de costume, casou-se com a filha de seu predecessor no órgão da *Marienkirche*, Franz Tunder²¹. Snyder aponta que o casamento dificilmente foi uma imposição de Franz Tunder, mas o fato de Buxtehude ter aceitado casar-se com a filha de seu predecessor talvez tenha sido um fator que influenciou a escolha de Buxtehude como o próximo no cargo (Ibid. p. 46). A celebração do casamento se deu em julho de 1668 na própria *Marienkirche*, seguindo as leis suntuárias e a estratificação social de Lübeck²². Anna Margaretha e Dietrich Buxtehude tiveram sete filhas, das quais apenas três sobreviveram até a idade adulta. Diferente de seu predecessor e sogro, um dos requisitos impostos por Buxtehude ao seu sucessor foi o de casar-se com sua filha mais velha. Após sua morte, Johann Christian Schieferdecker²³ assumiu as funções de *werkmeister* e organista da *Marienkirche*, três meses depois, em agosto de 1707, casou-se com Anna Margreta Buxtehude.

Vivendo a infância no entorno de seu pai, então organista da igreja de St. Olaf em Helsingør, é de se imaginar que Buxtehude tenha iniciado seu contato com a música ainda em sua primeira juventude. Além disso, também supõe-se que havia frequentado a escola de latim da mesma cidade.

Outras incertezas vêm à tona ao se tratar da educação musical formal de Buxtehude. Três opções aparecem nos estudos de André Pirro (1913) e Kerala Snyder sobre sua vida, todas elas levam em conta a tradição entre os organistas alemães de educarem seus filhos no mesmo lugar em que foram formados. A primeira possibilidade diz respeito à Buxtehude ter sido discípulo de Franz Tunder em Lübeck, possibilidade que tenderia a se mostrar real caso seu pai Johannes Buxtehude também tivesse estudado em Lübeck com Peter Hasse²⁴, outro fato que desconhecemos. A segunda possibilidade levantada, seria ter estudado em Hamburgo com algum dos discípulos de Jan Pieterszoon Sweelinck²⁵. Essa alternativa ganha destaque

21 Franz Tunder (1614-1667): Organista alemão. Ocupou simultaneamente, assim como Buxtehude, os cargos de organista e *Werkmeister* da *Marienkirche*. Foi o criador das *Abendmusiken* que, posteriormente, Buxtehude assumiu e ampliou. Sobreviveram até nossos dias 14 peças para órgão e 17 para vozes de sua autoria. Sua obra é marcada pela influência italiana e exemplo claro da escola norte alemã de órgão do século XVII.

22 É sabido que a sociedade em Lübeck era dividida em seis classes sociais, dentre as quais Buxtehude pertencia à quarta. Sua vida era regulada a partir de sua classe, inclusive seus presentes de casamento, a quantidade de convidados, o que seria servido e a quantidade de músicos disponíveis para a celebração.

23 Johann Christian Schieferdecker (1679-1732): Organista e compositor nascido em Teuchern. Foi acompanhador e compositor da Ópera de Hamburgo. Sucedeu Buxtehude como organista e *Werkmeister* da *Marienkirche*, onde permaneceu até sua morte.

24 Peter Hasse (1585-1640): Organista da *Marienkirche* antes de Franz Tunder. Acredita-se que tenha sido aluno de Sweelinck. Sua obra sobrevivente é constituída de três peças para órgão e dois corais. Suas peças para órgão ilustram o início da tradição norte alemã com seu uso idiomático dos corais como *cantus firmus*, já as suas peças vocais são exemplos da inserção do estilo venesiano policoral na região.

25 Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621): Organista, compositor e pedagogo holandês. Considerado um dos maiores pilares para o desenvolvimento musical no norte da Alemanha, formou a maioria dos organistas que posteriormente constituíram a tradição do órgão na região. Notório compositor vocal e para teclas, sua obra

pois Johannes Buxtehude, por ter nascido em Oldesloe, provavelmente estudou em alguma cidade da região; soma-se a isso a nítida influência estilística das obras dos alunos de Sweelinck na escrita de Dieterich Buxtehude e a amizade próxima entre Buxtehude e o compositor localizado em Hamburgo, Johann Adam Reincken²⁶. A terceira possibilidade é a sua ida à Copenhague para estudar com Johann Lorentz Jr.²⁷. Essa opção se mostra provável por uma série de fatores: o custo de deslocar o jovem Buxtehude de Helsingør para Copenhague (cidades a menos de 50 km de distância) era muito menor; além disso, Johann Lorentz Jr. era considerado um dos maiores organistas da região e estava plenamente disponível para ser tutor de Buxtehude. Snyder elege a reconstrução de André Pirro (1913) a respeito da educação de Buxtehude como “a hipótese mais atraente” (Ibid. p.26). Tal hipótese seria: Buxtehude ter começado seus estudos na escola de latim de Helsingør, prosseguido sua formação com Lorentz em Copenhague e concluído seus estudos com algum dos grandes organistas do Norte da Alemanha em Hamburgo ou Lübeck.

Comumente considera-se o legado principal de Buxtehude sua obra para órgão. Em sua função na *Marienkirche* não lhe era exigida a composição de músicas vocais. Entretanto, no conjunto de suas obras sobreviventes hoje, a música vocal se apresenta em quantidade maior do que o que escreveu para o órgão, totalizando 122 obras para vozes e instrumentos, 114 para órgão e 20 sonatas para cordas (Ibid. p.139). Um conceito fundamental para a vida musical de Lübeck, e conseqüentemente para a produção de Buxtehude, era a *Abendmusik*, série anual de concertos vespertinos inaugurada por seu predecessor, Franz Tunder, mantida por Buxtehude, continuada por seu sucessor Schieferdecker e assim por diante até o século XIX. A série *Abendmusik* era motivo de orgulho para a cidade de Lübeck, sendo suas apresentações descritas por Heinrich Elmenhorst (1688 apud SNYDER, 1987, p. 115), teólogo de Hamburgo, como “mundialmente reconhecidas” em seu livro sobre dramaturgia. O envolvimento de Buxtehude na *Abendmusik* era integral: não só compunha as músicas a serem tocadas, escolhia os cantores e instrumentistas, conduzia as apresentações, como também administrava as questões relacionadas à arrecadação de fundos e ao apoio da burguesia mercantil e da igreja, o que possibilitava a existência do grande evento.

sobrevivente é constituída por 254 peças vocais e 70 para teclas.

26 Johann Adam Reincken (1643-1722): Organista e compositor holandês. Notadamente muito próximo de Buxtehude, assumiu o posto de organista na igreja de Santa Catarina em Hamburgo, onde se manteve até a sua morte. A maior parte de sua produção sobrevivente é para órgão. Um dos fundadores da Ópera de Hamburgo e aclamado durante sua vida, teve contato e influenciou o jovem J. S. Bach.

27 Johann Lorentz Jr. (c.1610-1689): Dinamarquês e filho do construtor de órgãos Johann Lorentz. Foi organista da igreja de São Nicolau em Copenhague por mais de 50 anos. Poucas peças para órgão de sua autoria sobrevivem até hoje.

Buxtehude manteve seu cargo na *Marienkirche* e conduziu as *Abendmusik* até o fim de sua vida. O próprio compositor pôde desfrutar do elevado prestígio que alcançou. Seu nome começa a ser citado em tratados sobre a música alemã, o órgão e a composição desde 1687, quando aparece na publicação do reitor de uma escola de Latim dinamarquesa, Matthias Schacht. Outro exemplo que torna evidente sua notoriedade na época eram as peregrinações de diversos músicos alemães à Lübeck para ter contato com a música e com o grande organista da *Marienkirche*. Dentre os nomes que se destacam, podemos citar a ida de George Friedrich Handel, Johann Mattheson e a histórica caminhada de J. S. Bach, de Arnstadt à Lübeck, em 1705. A distância de mais ou menos 450 km entre as duas cidades alemãs foi, de acordo com o obituário de J. S. Bach, percorrida a pé pelo então jovem organista (Bach-Dokumente III. In: DAVID; MENDEL; WOLFF 1998 p.297). A licença obtida para uma viagem de quatro semanas foi quebrada e Bach se manteve em Lübeck por quase quatro meses. Ao ser interrogado durante o consistório²⁸ sobre o porquê da sua estada ter sido maior do que o esperado, Bach responde que “esteve em Lübeck para aprender uma coisa ou outra sobre sua arte” (op. cit. p.46). A influência da música de Buxtehude na obra de Bach e consequentemente em toda a música ocidental posterior é facilmente constatável.

A escola norte alemã de órgão, iniciada por Sweelinck e seus discípulos no início do século XVII teve em Dieterich Buxtehude o maior mestre de sua geração (WEBBER, 1999). Além de ter influenciado grandes compositores, Buxtehude formou importantes organistas, tanto diretamente, recebendo-os em Lübeck, quanto indiretamente, a partir do estudo de suas partituras disseminadas ao longo de toda a Europa. A geração de alunos de Buxtehude foi de imensa importância para a continuação do legado da escola norte alemã de órgão. Seus discípulos podem ser vistos ocupando os principais cargos musicais em uma região que vai desde Braunschweig com Georg Dietrich Leiding²⁹, até Narva na Estônia, onde Ludwig Busbetzky³⁰ era organista.

Outra relação fundamental para o estudo de Buxtehude é sua amizade com o então *Hofkappelmeister*³¹ da corte sueca e organista da igreja alemã em Estocolmo, Gustav Düben³².

²⁸ Assembléia deliberativa religiosa.

²⁹ **Georg Dietrich Leiding** (1664-1710): Organista alemão. Além de ter sido aluno de Buxtehude, também estudou em Hamburgo com Reincken. Sua produção foi principalmente para o órgão. Hoje apenas cinco peças de sua autoria sobrevivem. Todas são marcadas pelo uso virtuosístico do pedal.

³⁰ **Ludwig Busbetzky** (?-?): Pouco é sabido sobre o organista estoniano Ludwig Busbetzky. Estudou com Buxtehude por volta de 1680. Ocupou o cargo de organista da igreja alemã em Narva, na Estônia. Sua produção sobrevivente são duas peças que posteriormente foram atribuídas a Buxtehude.

³¹ Mestre de capela que servia especificamente à corte.

³² **Gustav Düben** (c.1628-1690): Organista sueco. Sua família teve papel fundamental no estabelecimento da cultura musical na corte sueca durante a Era do Grande Poder (*Stormaktstiden*). Após o casamento da Princesa Maria Eleonora da Prússia com o Rei Gustavo Adolfo da Suécia, seu pai, de origem alemã, e mais de 20 músicos

Apesar de provavelmente nunca terem se encontrado (SNYDER, op. cit. p. 121.), Buxtehude e Düben mantinham forte amizade. Exemplo claro disso é o ciclo de cantatas que analisaremos aqui, *Membra Jesu nostri*, em que, na página inicial o é dedicado ao “mais nobre e honroso amigo”³³ de Buxtehude, Gustav Düben. Além de ter ocupado uma importante função na cultura musical sueca do século XVII, e de ter tido músicas a ele dedicadas, a principal importância de Düben para a pesquisa musicológica é, sem dúvida, a “Coleção Düben“, uma coletânea de manuscritos musicais, entre partituras e tablaturas, construída por três gerações da família Düben. Dentre tais manuscritos está a maior coleção de publicações italianas de música religiosa no Norte da Alemanha³⁴, músicas de diversos compositores europeus da Alemanha central, e a principal fonte de obras de Buxtehude. Snyder afirma que 80% da obra vocal e 95% da obra instrumental de câmara composta por Buxtehude está presente na coleção Düben³⁵. Foi a partir dessa coleção que o mais recente compêndio de obras de Buxtehude foi editado³⁶.

Dieterich Buxtehude foi enterrado no dia 16 de maio de 1707 ao lado das escadarias que levam ao coro da *Marienkirche*. Sua sepultura foi destruída durante um bombardeio em 1942 e, após a reconstrução da igreja, uma placa foi colocada para indicar onde, teoricamente, seu corpo havia sido enterrado.

2.2 O Ciclo de cantatas *Membra Jesu nostri*

Sob o título de *Membra Jesu nostri patientis sanctissima*, Dieterich Buxtehude compôs, em 1680, seu único ciclo de cantatas. O texto utilizado na composição advém da oração medieval com início “*Salve mundi salutare*”, conhecido durante o século XVII como “*Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentes*”. A oração, assim como o ciclo de cantatas, divide-se em sete partes, cada qual dedicada à

alemães foram recrutados para servir à corte sueca e “modernizar” sua cultura musical. Sucedeu seu pai servindo como hofkapellmeister da corte e organista da igreja alemã em Estocolmo durante toda sua vida. Até o século XVIII, membros da família Düben ocupavam posições de renome, ligadas ou não à música, na realeza sueca.

33 Originalmente em Latim: *Nobilissimo, Amico pl. honorando*.

34 WEBBER, Geoffrey. **North German Church Music in the Age of Buxtehude**: Oxford Monographs on Music. New York: Oxford University Press, 1996. p. 55.

35 SNYDER, op. cit. p.123.

36 SNYDER, Kerala e WOLF, Christoph (ed.). **Dieterich Buxtehude The Collected Works**. NY, The Broud Trust, 1987.

contemplação de um membro do corpo de Cristo crucificado: pés, joelhos, mãos, lateral, peito, coração e cabeça. Para cada uma das cantatas Buxtehude selecionou três estrofes da oração medieval e acrescentou um verso bíblico que diz respeito à parte previamente referida do corpo de Cristo.

Dentro da obra vocal de Buxtehude, essa composição se destaca por, além de ser sua única produção organizada em ciclo, fazer parte de seu reduzido número de obras utilizando textos em latim. Estruturado a partir do texto, esse conjunto de cantatas faz uso de expressivas ferramentas da retórica musical para dar vida à contemplação do corpo de Cristo crucificado. A aproximação do ouvinte com a morte aparece como um dos principais temas abordados ao longo da obra.

É importante ressaltar que a Paixão-oratório como um gênero dramático somente se desenvolveu a partir do início do século XVIII e, até então tal temática não era comum nas produções musicais luteranas não-litúrgicas. Como indica a museóloga holandesa Isabella van Elferen (2009), o desenvolvimento dos gêneros musicais sacros não-litúrgicos durante o século XVII, tais como os concertos espirituais e as cantatas, não privilegiou textos ligados à Paixão. As músicas escritas para a Paixão de Cristo mantiveram-se vinculadas ao calendário litúrgico. Sobre as composições deste período que abordavam a Paixão, Elferen afirma:

Nas poucas meditações musicais não-litúrgicas ou para-litúrgicas do século XVII aparecem os mesmos temas do que representações poéticas e teológicas da história da Paixão. Porque o amor era o núcleo da teologia luterana da Paixão, essas composições concentraram-se no amor recíproco pelo noivo moribundo, na beleza física do Cristo crucificado, ou no desejo pela união escatológica. (2009, p. 249)³⁷

Continuando, Elferen aponta que a temática da morte nas produções literárias luteranas ligadas ao misticismo³⁸ apresenta-se como a “união amorosa e escatológica entre a alma fiel e o noivo celestial” (ELFEREN 2009, p. 258). A contemplação da morte, portanto, não era tratada com temor, mas sim caracterizada pelo anseio. Por vezes era feita a associação do anseio escatológico com o amor terreno. Ou seja, a morte como o casamento, a união maior entre a alma fiel e Jesus.

A cantata *Membra Jesu Nostrae* se apresenta então como sendo um significativo exemplo da temática da Paixão em uma composição luterana não-litúrgica do século XVII.

³⁷ In the few non-liturgical or para-liturgical musical Passion meditations of the seventeenth century the same themes appear as in theological and poetic representations of the Passion story. Because love was the core of Lutheran Passion theology, these compositions concentrated on reciprocal love for the dying bridegroom, the physical beauty of the crucified Christ, or desire for eschatological union.

³⁸ O misticismo cristão e suas implicações nesta obra de Buxtehude será tratado no próximo tópico.

Como analisaremos, o uso das figuras de retórica em conformidade com as ideias luteranas a respeito da música foi de grande importância para a articulação dos temas trazidos pelo texto.

2.2.1 O Contexto teológico

Ao analisarmos a bibliografia que trata do ciclo *Membra Jesu nostri*, percebemos que duas correntes do pensamento cristão são constantemente citadas: o pietismo luterano e o misticismo. Ambas as correntes têm a devoção individual como um de seus principais questionamentos.

No fim do século XVI, surge o pietismo, movimento teológico luterano que pregava intensamente a devoção pessoal e criticava o intelectualismo eclesiástico estabelecido pelo luteranismo ortodoxo. A fé, para os pietistas, era uma pauta mais vinculada ao coração do que à cabeça. Esse foco estabelecia com maior intensidade a devoção individualizada e emocional da experiência religiosa. A prática da religião defendida pelos pietistas deveria então ser orientada para o desenvolvimento das condutas pessoais, demandando a introspecção e o questionamento do sentimento individual do fiel ao praticar sua crença (VAN DEN BERG, 2018, p. 32).

Já o misticismo acompanha o pensamento e práticas cristãs desde a origem da cristandade. De forma geral, o entendimento místico buscava a união direta (*unio mystica*) entre o fiel e Deus, de forma que a experiência da natureza divina se mostrasse ao alcance da alma cristã (WEBBER, 1996, p. 10). Como define o historiador François Lebrun:

Com os estados místicos, o devoto atinge os graus supremos da piedade pessoal. De fato, o misticismo no sentido estrito do termo é o sentimento de conhecer Deus através da intuição e de entrar em comunicação direta com Ele, sendo o êxtase o grau supremo de tal união. Enquanto práticas obrigatórias e práticas de devoção constituem modalidades exteriorizadas e muitas vezes coletivas da religião, o misticismo, forma mais elevada da espiritualidade, refere-se às relações do homem com Deus no que têm de mais pessoal e íntimo (2009, p. 103).

O século XVII, como aponta o teólogo estadunidense Bernard McGinn (2006, p. 12), é o período de florescimento do “Novo Misticismo”, momento no qual a difusão de textos

místicos medievais por toda a Europa aumentou, incluindo nas regiões reformadas. Cabe ressaltar que o misticismo luterano tem como importante conceito o entendimento de que a união entre a alma fiel e Jesus não aconteceria em vida (ELFEREN 2009, p. 310). Esse paradoxo — a busca pela reconciliação e a *unio mystica*, simultaneamente à ênfase na impossibilidade de realizar tal objetivo em vida — apresenta-se como uma das principais características do misticismo luterano, e, veremos, parece estar presente na construção do ciclo *Membra Jesu nostri*.

O luteranismo então se mostrava dividido com o aumento das práticas pietistas — consideradas cripto-calvinistas³⁹ pelos ortodoxos —, e o estudo do misticismo — considerado, em casos extremos como cripto-católico⁴⁰. Buxtehude⁴¹ se insere nesse momento histórico como um exemplo nítido de que tais divisões não eram tão estreitas. Suas músicas seguiam os preceitos estilísticos ortodoxos. Apesar disso, os textos utilizados em sua obra vocal apresentavam as diversas concepções teológicas do pensamento luterano da época. Há em seu acervo composicional músicas com textos de autores luteranos ortodoxos (BuxWV 60), pietistas (BuxWV 90) assim como textos místicos, caso do ciclo *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75), foco de nosso interesse.

2.2.2 O Texto

O uso do texto em cada uma das sete cantatas do ciclo mantém-se similar. Todas são iniciadas por um verso bíblico que é repetido no último movimento. No cerne de cada cantata, Buxtehude utiliza três estrofes advindas da oração latina *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrurum Christi patientis et a cruce pendentes*. A única cantata que diverge desse esquema é a sétima, em que a repetição do verso bíblico inicial no último movimento é substituído por um *Amen*.

Na forma em que foi estabelecida, durante o início do séc. XIV, a oração latina *Rhythmica oratio* é composta por sete poemas, cada qual sendo uma meditação contemplativa a um membro diferente do Cristo crucificado — seus pés, seus joelhos, suas mãos, sua lateral,

³⁹ Definição apresentada por Weber (1996, p.10).

⁴⁰ Mesmo o misticismo sendo parte do pensamento ortodoxo desde sua fundação, fato extensamente exposto por Elferen (2009 p.154), o estudo excessivo dos textos místicos era visto como um passo para o catolicismo. Um exemplo que comprovaria tal conduta seria o caso de Johan Scheffler, apontado por Snyder (p.145) como físico de origem luterana que se dedicava aos estudos místicos e que, por fim, se tornou padre Franciscano. Três cantatas de Buxtehude foram escritas a partir de seus textos.

⁴¹ A discussão a respeito de Buxtehude ser ou não pietista aparece constantemente na bibliografia consultada, especialmente em Elferen (2009), Snyder (1987), Van den Berg (2018) e Geck (1965).

seu peito, seu coração e sua face. Cada poema é constituído por dez estrofes de cinco versos, e segue um esquema de rimas variáveis.

Foi estabelecido que o autor da maior parte do texto é Arnulfo de Lovaina (1200-1250), abade de Villers entre 1240 e 1258, e membro da Ordem Cirterciense. Entretanto, manuscritos e impressões do final do séc. XV começaram a creditar o texto erroneamente à Bernardo de Claraval (1090-1153), erro mantido por séculos e somente contestado durante o séc. XVII (BECKMANN, 2015, p. xv).

Bernardo de Claraval teve um papel de enorme importância na Igreja Católica. Além de ser responsável pela expansão da Ordem Cirterciense pela Europa, também foi um dos principais responsáveis pelo estabelecimento dos princípios do misticismo no pensamento cristão medieval. A atribuição da autoria do *Rhythmica oratio* a um nome de tão grande estima, por mais que errada, pode ter se provado importante para a disseminação do poema principalmente nas regiões luteranas, tendo em vista que Lutero o havia posicionado “acima de todos os mais renomados professores modernos ou antigos” (BECKMANN, 2015 p. xvi).

Algumas questões vêm à tona ao analisarmos a escolha dos versos utilizados por Buxtehude. Foram selecionadas para cada uma das cantatas três das dez estrofes do texto original. Quem objetivamente fez essa escolha é motivo de dúvida entre os musicólogos. Além disso, a versão do texto utilizado no ciclo não corresponde a nenhuma outra encontrada em publicações impressas ou manuscritas da época (Ibid.). Ainda, não há bíblias em latim em que as passagens correspondam exatamente àquelas utilizadas no ciclo. Sendo assim, é nítida a interferência de alguém, tanto na escolha das estrofes e versículos a serem utilizados, quanto na sua escrita. Martin Geck defende que para essa escolha minuciosa, Buxtehude provavelmente teve ajuda de algum teólogo próximo; já Dietrich Killin afirma que o próprio compositor teria preparado o texto (Ibid.).

De qualquer modo, mesmo com as dúvidas relacionadas a sua autoria e em diferentes versões, o texto circulava ao ponto de se tornar familiar no mundo luterano, principalmente nos ambientes de estudo místico. Ainda, as variações presentes tanto no poema quanto nos versículos bíblicos utilizados no ciclo não apresentam pontos de divergência teológica em relação àquelas encontradas em outras fontes.

Van den Berg (2018), comparando os textos do poema original e os utilizados nas cantatas de Buxtehude, aponta para a intencionalidade na escolha das estrofes. Ao longo das cantatas foram escolhidas as estrofes que remetem literalmente aos membros, já os fragmentos poéticos que vagamente referem-se aos membros são, na maioria das vezes, deixados de lado. Dessa forma, na cantata *Ad Pedes* a palavra “pé” — em suas diversas

declinações — aparece em duas das três estrofes, enquanto no poema original seu uso se limita a três das dez estrofes. O mesmo é verdade para a cantata *Ad Manus*. Como observaremos no texto a seguir (figura 1), a palavra “mão” está presente em todas as estrofes, enquanto no original se limita a seis das dez estrofes.

Outra característica marcante na construção do texto das cantatas é uma certa construção progressiva da esperança. Como aponta Van den Berg (Ibid.), a primeira cantata constantemente remete à desolação com a presença de palavras como *pavens* (apavorado) e *indignum* (indigno). Inicialmente o vislumbre do fim não parece promissor. Entretanto, a partir da segunda cantata surgem palavras como *spes* (esperança), *amor e parce* (perdão). Essa construção da esperança se encerra com a última palavra do texto: *salutaris* (salvação). Como demonstraremos na próxima seção, esse esquema progressivo também parece mostrar-se presente nas tonalidades escolhidas para cada uma das cantatas. Dessa forma a retórica aparece como vínculo essencial para a assimilação da obra. O cerne teológico do texto parece presente em diversos níveis, não só literários — tais como a compilação das estrofes a serem utilizadas, as alterações realizadas na fonte original para se adequarem à cantata e a escolha dos versículos bíblicos que as introduzem —, como também musicais, ambos seguindo o mesmo preceito retórico e afetivo. Vale recordar que, no contexto em que a obra se insere, a música não se relaciona com o ouvinte exclusivamente como um fenômeno sonoro, mas se insere em uma unidade teológica, musical e educativa estruturada pela retórica.

Estreitando o foco deste trabalho, trataremos de analisar apenas a terceira cantata do ciclo, *Ad Manus*. A começar pela exposição do texto (figura 1) com o qual foi composta: primeiramente o original em latim utilizado por Buxtehude na cantata, em seguida a tradução não métrica em português realizada por nós.

Figura 1 — Texto utilizado na cantata *Ad Manus*.

Ad Manus

Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?
[Zachariae 13:6]

Salve jesu pastor bone,
Fatigatus in agone,
Qui per lignum es distractus,
Et ad lignum es compactus
Expansis sanctis manibus.

Manus sanctae vos amplector,
Et gemendo condelector,
Grates ago plagis tantis,
Clavis duris guttis sanctis,
Das lacrimas cum oculis.

In cruore tuo lotum,
Me commendo tibi totum,
Tuae sanctae manus istae,
Me defendant Jesu Christe,
Extremis in periculis.

Às Mãos

Que feridas são essas entre as tuas mãos?
[Zacarias 13:6]

Salve, Jesus, pastor bom
Fatigado pela luta,
Pela madeira foi estirado
E à madeira foi fixado
Com suas sagradas mãos estendidas.

Mãos sagradas, eu vos abraço
E, gemendo, regozijo-me
Agradeço as feridas tantas,
Os pregos firmes e as gotas sagradas
Chorando com beijos.

Em teu sangue, lavado
Me dedico a ti inteiramente,
Que tuas sagradas mãos,
Me defendam, Jesus Cristo,
No extremo perigo.

Fonte: Dietrich Buxtehude, **Collected Works, Vol.10: Sacred Works for Five Voices and Instruments**, p.4. Ed. Klaus Beckman. New York: Broude Trust, 2015. Na tradução do versículo para português foi utilizada a versão Almeida Revista e Atualizada da Bíblia.

2.2.3 A Estrutura

O ciclo *Membra Jesu nostri* se apresenta como claro exemplo de uma cantata concerto-ária do séc. XVII. Esse gênero se define a partir da união de duas formas musicais: o concerto e a ária. Apesar desses nomes continuarem representando gêneros musicais até os dias de hoje, cabe explicitar a diferença entre o entendimento atual e o do séc. XVII.

O concerto então se apresentava como um gênero vocal e instrumental polifônico. Seguindo a definição apresentada por Snyder (1987, p.152) feita por Fuhrmann em 1707, é o gênero no qual as vozes e os instrumentos “lutam” entre si em uma batalha em que cada um busca tornar o texto mais “charmoso”. A textura encontrada na maioria dos concertos do século XVII apontam o uso tanto de dispositivos polifônicos quanto da escrita homofônica. A composição partia do texto escolhido previamente pelo compositor e da utilização dos sistemas retóricos para fazê-lo compreensível musicalmente (Ibid.). Os textos utilizados nos concertos eram majoritariamente em prosa, e, quando se tratava de um concerto sacro, a escolha comum eram versículos da Bíblia.

A ária foi o gênero vocal mais utilizado por Buxtehude. Apesar de constantemente associado ao canto solo, a maior parte de sua produção é para pequenas formações camerísticas com duas ou três vozes. Seguindo, principalmente, a forma estrófica, as árias utilizavam, em sua maioria, poemas. Sua textura era predominantemente monódica com constante acompanhamento do baixo contínuo, e as árias eram estruturadas de maneira ritmicamente mais simples se comparadas ao concerto.

A união desses dois estilos composicionais diferentes se deu justamente nas cantatas concerto-ária. Snyder (1987) afirma que a estrutura das cantatas do ciclo *Membra Jesu nostri* se revela um exemplo do padrão normativo de outras cantatas concerto-ária. Cada uma delas segue a seguinte estrutura formal: inicia-se a partir de uma introdução instrumental (sonata); apresenta um concerto escrito sob um versículo bíblico para o número máximo de vozes e instrumentos da obra, apresenta uma série de três árias escritas para menos vozes utilizando estrofes do poema *Rhythmica oratio* e, repete, ao fim, o concerto.

Dessa forma, cada cantata se demonstra uma unidade coesa e autônoma. À vista disso surgem incertezas a respeito da execução inteira ou parcial da obra, motivo de debate entre musicólogos que tratam do ciclo. Apesar da unidade indiscutível de cada uma das cantatas, o ciclo se une em outros aspectos que não o texto e a formação da imagem completa da crucificação por ele propostas, como podemos observar ao traçar o esquema tonal que rege cada uma das cantatas:

Tabela 1 — Esquema tonal do *Membra Jesu Nostri*.

| Cantata | I | II | III | IV | V | VI | VII |
|------------|-----------------|-----------------------|-----------------|-----------------|------------------|---------------|------------------|
| Título | <i>Ad pedes</i> | <i>Ad genua</i> | <i>Ad manus</i> | <i>Ad latus</i> | <i>Ad pectus</i> | <i>Ad cor</i> | <i>Ad faciem</i> |
| Tonalidade | Dó menor | Mi ^b maior | Sol menor | Ré menor | Lá menor | Mi menor | Dó menor |

Fonte: Elaboração própria.

Partindo de Dó menor, as tonalidades das próximas cantatas avançam traçando a tríade de Dó menor (Dó-Mi^b-Sol). A partir da terceira cantata, as próximas três seguem o ciclo de quintas (Sol-Ré-Lá-Mi). Ao meu ver, buscando estruturar a imagem que parte do pé à cabeça de Cristo, cada cantata avança de maneira ascendente também em seu esquema tonal. Dessa forma, o movimento ascendente que pode ser interpretado como presente tanto na formação

da imagem — ao olharmos para a cruz —, quanto no corpo de Cristo que vai aos céus, parece também existir na maneira com que as tonalidades estão organizadas.

Apesar disso, a última cantata não se insere tonalmente “acima” da penúltima. Levando em conta o caráter místico do texto, a morte como a união escatológica entre o fiel e Cristo, podemos supor que esse retorno representa o momento no qual tal união se torna palpável. Ou ainda que, mesmo estando Cristo estirado na cruz, sua volta é esperada pelo compositor. De certa forma, o posicionamento da mesma tonalidade no início e no fim do ciclo delimita os extremos e a completude do corpo de Cristo. Não por engano erguendo o coração ao ponto mais “alto” enquanto sua face continua na altura de seus pés, o ciclo é encerrado.

Não podemos deixar de lado a importância para a manutenção da unidade harmônica, da volta para a tonalidade de Dó menor no último movimento da cantata. Retornando ao ponto onde se iniciou, o afastamento harmônico ascendente se encerra de maneira harmonicamente coesa, ou seja, em conformidade com a expectativa de que um ciclo tonal deve se resolver.

Curiosamente, todas as cantatas são em tonalidades menores, com exceção à segunda, em Mi bemol maior, relativa da tonalidade principal, dó menor. Essa escolha, apesar de aparentemente divergir do restante da obra, pode ser compreendida ao levarmos em conta o entendimento da tonalidade de Mi bemol maior nos sécs. XVII e XVIII. Mattheson em seu *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) a caracteriza como uma tonalidade que “não pretende ter a ver com outra coisa senão a seriedade e assuntos tristes”, a mesma tonalidade também teria “ódio figadal a toda e qualquer exuberância”. Já Marc-Antoine Charpentier, em 1692, qualifica a tonalidade de mi bemol maior como sendo cruel e penosa. Assim, mesmo se destacando por seu modo, a tonalidade mantém-se em concordância com os afetos que regem o ciclo *Membra Jesu nostri*.

A narrativa da crucificação está presente em inúmeros aspectos da obra, seja no seu texto, na sua estruturação tonal ou no seu tratamento contrapontístico. Aqui se dá a união completa entre os conceitos que baseiam a música luterana tratados na primeira parte deste texto. Não é possível separar o aspecto teológico e literário do aspecto musical e pedagógico presente na cantata. A vivência musical como ferramenta de ensino não só estético, mas também teológico e moral, a meu ver, se mostra constante nessa representação tão profunda e vívida da crucificação.

2.3 A Terceira Cantata *Ad Manus* e o uso das figuras de retórica

A terceira cantata se integra ao ciclo como uma contemplação às mãos de Cristo pregadas na cruz. Como expusemos anteriormente, a mão aparece como a palavra mais repetida durante a cantata. Essa constante repetição, podendo ser representada pela figura de retórica *anaphora*, parece ter como ambição inserir o ouvinte em uma narrativa visual, sonora e tátil. O sangue com o qual o “eu-lírico” se banha ao confiar-se a Jesus, jorra das mãos de Cristo e parece posicionar-se como o elo entre o homem e o divino. Com sua ambivalência metafórica — ao mesmo tempo que representa a dor, o sofrimento, a tortura —, o sangue parece despertar o “mais honesto e recíproco amor” (ELFEREN, 2009 p.250). A ambiguidade também se apresenta através das diversas acepções da figura das mãos ao longo do texto escolhido: na primeira estrofe a mão que estende e prega Jesus na cruz, na segunda estrofe a mão torturada que jorra seu sangue e por fim a mão salvadora no juízo final. Desse sentimento incerto, também surge a atitude dupla do “eu-lírico” ao abraçar e beijar as mãos de Cristo enquanto chora no fim da segunda estrofe.

A terceira cantata tem todos seus movimentos escritos em sol menor. A sonata inicial e o concerto são escritos em compasso quaternário simples, já as árias se apresentam em compasso ternário simples. Dessa forma, a cantata segue a seguinte estrutura:

Tabela 2 — Estrutura dos movimentos da cantata *Ad Manus*.

| | Movimento | Fórmula de Compasso |
|-----|---------------------------------|---------------------|
| I | Sonata | C |
| II | Concerto | C |
| III | Ária I para Soprano | 3/4 |
| IV | Ária II para Soprano | 3/4 |
| V | Ária III para Alto, Tenor Baixo | 3/4 |
| VI | Concerto (repetição) | C |

Fonte: Elaboração própria.

A cantata se inicia com uma curta sonata que prefigura alguns dos elementos posteriormente apresentados no concerto. Seguindo-a, o concerto em *tutti* se insere trazendo o

versículo *quid sunt plagae istae[...]* de Zacarias 13:6 (que feridas são estas entre tuas mãos?). A primeira ária para soprano traz a estrofe que se inicia *salve Jesu pastor bone* do poema medieval e termina com um *ritornello* que leva à segunda — também para soprano — utilizando a estrofe iniciada *Manus sanctae vos amplector*. A terceira ária, agora escrita para alto, tenor e baixo, trata da última estrofe *In cruore tuo lotum*. Ao fim, o concerto é repetido. Partindo dessa estrutura, elaboraremos a análise de cada movimento a fim de deixar evidenciada a importância do uso das figuras de retórica musical na construção da Cantata.

2.3.1 Sonata

O exórdio da Cantata apresenta-se como uma introdução ao concerto que lhe sucede. Aqui, a tonalidade de sol menor, definida por Mattheson (1713) como útil para representar o delicado, o saudoso ou o prazeroso, é delineada. Logo de início são apresentados ao ouvinte tanto a textura contrapontística e os desenhos melódicos a serem continuados posteriormente, quanto as figuras de retórica musical que serão incorporadas durante toda a Cantata.

O compasso que inicia o movimento é marcado pelo uso da *suspiratio*, figura que, a partir da pausa, busca expressar afetos relacionados à saudade e à lamentação (BARTEL, 1997 p.394). O compositor alemão Georg Daniel Speer (1697), ao tratar do uso das pausas como dispositivos de retórica, assinala e encoraja o uso desse tipo de figura em textos que tratam da perda, da destruição e da infinitude⁴².

A seguir, com a entrada dos violinos (Figura 2), o compositor apresenta dois outros elementos estruturais para a obra: a figura rítmica semínima pontuada mais colcheia⁴³, e o princípio retórico-musical da *epizeuxis*. A *epizeuxis* se mostra como a repetição enfática e imediata de certa ideia musical. Assim, partindo da repetição, o sentimento gerado pelo texto é ampliado e salientado de maneira poderosa. Bartel (1997), expondo a comparação de Ahle (1697) entre o uso da *epizeuxis* musical e o sal de cozinha, a caracteriza como uma das figuras de retórica musical mais comumente utilizadas.

⁴² Daniel Speer encourages the expressive use of the pause: “The loss or destruction of something, as well as texts which imply a certain endlessness, such as “The way of the Godless will vanish”, “I have left you for only a moment”, “Heaven and earth shall pass away”, “Of peace there shall be no end”, or similar texts should be followed by pauses as the words demand, with all voices being cut off simultaneously” (BARTEL, 1997 p.204).

⁴³ Para nos referirmos a essa figura, utilizaremos o termo “troqueu”, termo esse advindo dos pés métricos clássicos. O troqueu é aquele pé métrico constituído por uma sílaba longa seguido de uma sílaba breve, como é o caso, musicalmente, desse motivo.

A partir do compasso 4, a textura se modifica inteiramente. A agitação contrapontística dos compassos anteriores cessa e dois compassos homofônicos realizam a cadência em sol menor. O *noema*, definido por Bartel como “uma seção homofônica que contrasta com a textura que a circunda, dando-lhe, junto do texto associado, uma maior ênfase e significância”, parece manifestar exatamente esse tipo de expressividade.

Figura 2 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Sonata c. 1–5.

1. Sonata

Violino I $\frac{F}{d} \frac{F}{d}$

Violino II $\frac{F}{b} \frac{F}{b}$

Violone $\frac{F}{B} \frac{F}{B}$

Basso Continuo¹⁾ $\frac{1}{G}$

Suspiratio Epizeuxis Noema

6^b 4 3 4/2

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.43.

Ao compararmos os compassos 1–5 da sonata inicial (Figura 2) com os quatro primeiros compassos do próximo movimento (Figura 3) conseguimos enxergar de maneira clara a similaridade do tratamento retórico entre os dois trechos. Mesmo sem texto em sua primeira aparição, podemos intuir que na sonata, de maneira instrumental, inicia-se a construção discursiva que culmina no questionamento *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum* (que feridas são estas entre tuas mãos?) do movimento que a sucede.

Figura 3 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Concerto c. 1–4.

The image shows a musical score for six parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso Continuo. The lyrics are 'Quid sunt pla - gae i - stae,'. The Soprano I and II parts have a 4/4 time signature, while the Alto part has a 6/8 time signature. The Tenore and Basso parts have a 3/4 time signature. The Basso Continuo part has a 4/4 time signature. The number 6 is centered below the staff.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.44.

A partir do sexto compasso da sonata (Figura 4) somos apresentados a outro motivo rítmico que persistirá no concerto: as quatro colcheias, sendo três a mesma nota, e a última um salto, de quarta descendente. Podemos compreender esse motivo como uma variação do motivo trocaico previamente analisado: as três notas repetidas como uma iteração daquilo que, em sua outra forma, era dado por uma semínima pontuada, e o salto de quarta realçando a separação da colcheia que antes se mantinha na mesma nota. Essa segunda forma do motivo se apresenta aqui, em um âmbito de quatro compassos, pelo menos duas vezes em cada uma das vozes. Essa ênfase a partir da repetição também pode ser considerada uma *epizeuxis*. A presença da figura rítmica característica dos primeiros cinco compassos (o motivo trocaico) tanto nas vozes superiores quanto no baixo contínuo, também é notável.

Figura 4 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Sonata c. 6–9.

Epizeuxis

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.43.

Como ficará claro ao analisarmos o próximo movimento, a sonata antecipa todo o material motivico trabalhado no concerto. Dessa forma, o discurso inicia-se antes mesmo do texto cantado e prepara o ouvinte, tornando o material familiar para uma melhor assimilação do conteúdo semântico. A construção desse conteúdo não se dá somente através da introdução de materiais rítmicos, harmônicos e melódicos posteriormente elaborados, mas também pela apresentação, através de dispositivos retóricos, do ambiente afetivo que rege a obra musical e o texto poético.

Como vimos, a retórica — na qualidade de edifício filosófico e linguístico que ambiciona ensinar a prática do tipo de discurso que convém a cada caso particular (TODOROV, 1977) — se integra nesse tipo de composição. Assim, a análise do uso de figuras de retórica musical se apresenta como uma efetiva maneira de investigar a construção discursiva desta Cantata, e desse modo, inserimo-la na unidade do entendimento musical da *musica poetica* debatido na primeira seção do trabalho. Sua construção retórica e discursiva permeia o objetivo teológico e pedagógico da música luterana do século XVII, edificando o ouvinte e ensinando-o a viver o texto espiritualmente.

2.3.2 Concerto

O concerto se integra à obra como a primeira aparição da voz. Estruturalmente, o movimento é dividido em três partes, que juntas se manifestam na estrutura formal A-A'-A". Cada uma das partes é formada por uma seção polifônica vocal e outra homofônica em *tutti*. O versículo *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum* (que feridas são estas entre tuas mãos?) é, no total, apresentado e repetido seis vezes.

Assim como na Sonata anterior, o que marca o início deste movimento é a presença do *suspiratio* (Figura 5). Em seguida, a entrada do primeiro soprano estabelece o início do texto. A primeira aparição do questionamento a respeito das feridas nas mãos de Cristo se origina a partir do motivo trocaico previamente apresentado no primeiro compasso da obra. Ao entoar a palavra *plagae*, as notas repetidas dão lugar a uma passagem melismática iniciada por uma discreta *anabase* no primeiro soprano, figura retórica essa que descreve ou sugere a ascensão. Mostra-se importante ressaltar a ênfase dada à palavra sob a qual o canto melismático se dá, *plagae* (feridas). O melisma, ao longo da cantata, revela-se como uma forma expressiva de enfatizar o texto, prolongar a duração da palavra, e nesse caso, principalmente, expressar o lamento. Enquanto a *anabase* se desenrola no melisma do primeiro soprano, as duas vozes inferiores entram homofonicamente em terças paralelas recomeçando o mesmo questionamento.

O terceiro compasso do concerto pode ser considerado como o cume do conteúdo emocional de toda a cantata. Seguindo em terças paralelas, as vozes inferiores atacam a palavra *plagae* (feridas) com as notas ré e si bemol, respectivamente, enquanto o primeiro soprano mantendo o canto melismático repousa na nota mi bemol. Dessa maneira uma chocante dissonância se posiciona como clímax da primeira frase e se incorpora à obra como uma *hypotyposis*. A *hypotyposis* é definida por Bartel (op. cit.) como o procedimento retórico que busca, através de diversos tratamentos musicais, ilustrar de maneira vívida e realista o texto, no caso do compasso que analisamos, o sofrimento, a dor e o espanto causado pelas feridas.

Os dois primeiros compassos entoam a pergunta pela primeira vez e, de certa maneira, se portam como a revelação e apresentação das feridas nas mãos de Cristo. A discreta *anabase* pode sugerir a ascensão tanto do corpo de Cristo quanto do olhar do espectador que se depara com a cena que está por vir. Já o terceiro compasso, a dura dissonância em melisma sob a palavra *plagae*, parece se portar como a confirmação da dor e da dureza dos flagelos sofridos.

A extensa dissonância é resolvida ao longo do melisma ainda sob a palavra *plagae* e, mais uma vez, o *noema* é utilizado no quarto compasso para encerrar a frase. De maneira

análoga aos compassos 4 e 5 da sonata (figura 1), a cadência realiza-se sob essa figura que, a partir de homofonia, e, nesse caso, também da repetição de notas iguais em cada uma das sílabas da palavra *istae* (estas), enfatiza, ao mesmo tempo que une e repousa de maneira contrastante, o texto.

Figura 5 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Concerto c. 1–4.

The image shows a musical score for six parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Basso Continuo. The Soprano I part has a box around the word 'plae' with the label 'Anabase' above it. The Soprano II and Alto parts have the lyrics 'Quid sunt pla - gae i - stae,'. The Tenore and Basso parts have the label 'Hypotyposis' above them. The Basso Continuo part has the label 'Suspiratio' above it. The page number '6' is at the bottom center.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.44.

No restante da obra, nenhuma dissonância aparece de forma tão evidente quanto no terceiro compasso do concerto. Os quatro primeiros compassos deste movimento carregam o cerne emocional da obra, e, sua análise nos leva à possibilidade de intuir uma série de paralelos entre a ambivalência da cena da crucificação — como testemunho tanto da dor, do sofrimento e da tortura, quanto do amor — e as figuras e dissonâncias utilizadas nesse trecho.

Com o choque dissonante instaurado nos primeiros compassos do concerto, o que se segue parece deixar soar a intensa questão apresentada, e, de certa forma, diminuir a intensidade emocional previamente estabelecida. A meu ver, durante os próximos compassos, a aflição deixa de ser o meio pelo qual o compositor pretende comover os ouvintes. No compasso 5 (figura 6), uma grande pausa corta e distancia a polifonia dissonante e retoricamente carregada das feridas do que está por vir. Essa pausa pode ser caracterizada também como uma figura retórica de pausa geral, nesse caso uma *aposiopesis*: figura que

impõe o silêncio, instaura o vazio, a expectativa à pergunta colocada e, segundo Bartel (1997), é frequentemente encontrada em textos que lidam com a morte e a eternidade. Sua inserção aqui parece fundamental para a construção do discurso pretendido por Buxtehude.

Após uma pausa não tão longa em duração, mas intensa do ponto de vista expressivo e emocional, a peça é retomada com um *tutti*. Mais uma vez o *noema* é utilizado. O motivo apresentado aqui nos sopranos I e violinos I é exatamente aquele apresentado no sexto compasso da sonata (figura 2). Apesar do texto ser uma repetição da pergunta já entoada nos compassos anteriores, o tratamento musical e retórico é completamente diferente. O que antes três vozes perguntavam, agora todos perguntam de maneira mais exclamativa do que dolorosa. Após a pausa do início do compasso 5, o conteúdo emocional, afetivo e retórico da Cantata parece já ter sido exposto.

Essa retomada exclamativa do início do questionamento em forma de um *noema* se encerra em mais uma *aposiopesis*. A parte final do questionamento *in medio manuum tuarum* (entre as tuas mãos) é proferida também a partir de um grande *noema*. Aqui a mesma dissonância do quarto compasso é encontrada (sopranos I cantando mi bemol; sopranos II, ré natural; tenores, si bemol) mas, entretanto, sua função retórica é outra, as mesmas notas que causaram o choque inicial aqui se comportam entre o *tutti* de forma muito menos dura. Elferen (2009), exaltando o vínculo desse trecho com a dimensão teológica ambivalente da paixão, afirma que ao longo dessa frase o choque inicial se transforma em compaixão.

A frase se encerra com uma grande *interrogatio*, figura que sugere o uso de pausas, cadências imperfeitas ou frígias para caracterizar uma interrogação do texto (BARTEL, 1997). A cadência frígia é, precisamente, a ferramenta utilizada por Buxtehude para caracterizar a pergunta na frase cantada, como podemos ver no compasso 8 (figura 6). Agora, pela primeira vez na obra, o questionamento a respeito das feridas das mãos de Cristo é concluído. Outra *aposiopesis* eleva o caráter suspensivo do fim da frase, reitera o silêncio como forma de expressão fundamental dessa obra e secciona a parte que previamente definimos como A da seção A' que virá a seguir.

Aposiopesis

Noema

Interrogatio

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.44.

Ao compararmos as diferenças entre o primeiro excerto do concerto analisado (figura 5) com o segundo (figura 6), é importante ressaltar também a linha melódica do primeiro soprano. Nos compassos 1–4 seu âmbito melódico é de uma quarta, que, partindo da nota ré, ascende através da *anabase* ao sol e retorna ao ré no quarto compasso. Já nos compassos 5–8, o soprano I apresenta uma grande linha melódica, descendente, conservando o âmbito de uma quarta. O conceito da ascensão e da descida se mostram significativos para a fundamentação teológica da Paixão, a possibilidade de seu tratamento de forma musical parece, portanto, se relacionar com o conceito teológico aqui retratado. Outra característica notável é também o contraste acústico presente nos dois diferentes momentos texturais do concerto. A diferença acústica das três vozes mais baixo contínuo, quando comparada com o *tutti* que se segue é expressiva, e esse efeito constitui também parte fundamental da construção discursiva da Cantata. Assim, a música parece funcionar como uma ferramenta que, a partir de sua

capacidade de utilizar dispositivos melódicos, harmônicos, texturais e acústicos fundamentados através da retórica, busca amplificar a profundidade teológica do texto.

A próxima seção, A', apresenta-se como uma reiteração variada da estrutura retórica e musical ouvida na seção A. A frase dos compassos 9–12 (figura 7) retoma o que foi apresentado nos compassos 1–4, agora entoado por duas vozes masculinas e variado harmonicamente. A *anabase*, o melisma sob a palavra *plagae* e a dura dissonância se mantêm. Nota-se uma variação significativa no baixo contínuo, agora realizando um *saltus duriusculus*, figura de retórica que se pauta no potencial expressivo do salto dissonante, evocando queda, prostração e luto. Assim, a iteração da abertura do movimento se transforma sutilmente, mantendo as características retóricas e afetivas de sua primeira aparição, mesmo que a partir de outras figuras.

Figura 7 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Concerto c. 9–12.

The image shows a musical score for three parts: Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (Bc). The score covers measures 9 to 12. The lyrics are "quid sunt plagae istae,". The Tenor and Bass parts have similar melodic lines. The Basso Continuo part shows a significant dissonant interval between measures 10 and 11, which is highlighted with a box and labeled "Saltus Duriusculus". The interval is shown as a 3/2 ratio (F#4 to C5) and a 7/5 ratio (C5 to F#4).

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.45.

A parte em *noema* da seção A' segue de forma similar o já exposto na análise dos compassos 5–8 (figura 6).

A terceira seção, estabelecida por nós como A'', tem sua parte polifônica (figuras 8 e 9) mais próxima do exposto nos compassos 1–4 (figura 5). Aqui também, três vozes entoam o início do questionamento, entretanto, dessa vez, são elas contralto, tenor e baixo. O baixo contínuo se mantém inalterado como nos primeiros compassos, apesar de sua variação harmônica.

A seção em *noema* também está presente (figura 9). No entanto, as palavras *in medio* (entre) são articuladas de forma ritmicamente aumentada. O trecho final da frase, *manuum*

tuarum (tuas mãos), apresenta uma estrutura rítmica muito similar, apenas ornamentada e com suas notas finais aumentadas, variação não ocorrida em nenhuma das outras seções. A seção A'' também se impõe como a única que apresenta o questionamento *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum* (que feridas são essas entre as tuas mãos) de forma ininterrupta, sem qualquer repetição.

O concerto se encerra com a primeira cadência em sol menor realizada desde o compasso 4. Retomando o que havia sido apontado, a última frase do soprano I é a única onde essa voz apresenta um âmbito melódico maior do que uma quarta. Realizando aqui, na última frase do concerto, um movimento descendente quase escalar ligando a nota ré à sol, incluindo momentos de duras dissonâncias, caso do acorde de sétima e nona no compasso 24 (figura 9). Mais uma vez, o movimento descendente parece significativo para caracterizar musicalmente um texto que trata da morte de Cristo.

A presença da terça de picardia na cadência final suscita a discussão a respeito de seu potencial retórico, podendo ser aqui entendida tanto como mais uma representação dos paradoxos da crucificação, como o faz Elferen (2009, p. 252), quanto como um dispositivo composicional tão consolidado na tradição barroca que se mostra presente independente do texto. Uma espécie de ponto final que denota o fim do trecho musical.

Figura 8 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostrae*, Número 3 *Ad Manus*. Concerto c. 19–21.

The image shows a musical score for four parts: Soprano I (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The score is for measures 19, 20, and 21. The lyrics are 'quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum'. The Soprano I part has a melodic line that spans more than a fourth. The Tenor and Bass parts have a similar but lower melodic line. The Bassoon part has a low, sustained line. The score is in G minor, as indicated by the key signature of one flat (4b) and the number 9 (representing the 9th degree of the scale).

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.46.

Figura 9 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Concerto c. 22–26.

The musical score for measures 22-26 of Buxtehude's *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features a vocal ensemble (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Cello). The lyrics are: "i - stae in me - di - o ma - nu - um tu - a - rum?". The vocal parts have a melodic line that repeats the text. The string parts provide harmonic support. The score is numbered 22 at the beginning of the first staff.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.46.

De forma geral, observamos a constante repetição como elemento fundamental no concerto. Essa repetição pode ser interpretada como uma forma de desenvolvimento, de maneiras distintas, do procedimento retórico caracterizado como *anaphora*. As diversas manifestações da *anaphora* aparecem como uma maneira importante tanto para propiciar a unidade musical do concerto, quanto como dispositivo retórico, estruturando assim a construção discursiva pretendida pelo compositor. As pequenas variações presentes nas reiterações musicais, contrastando com a repetição literal do texto, nos levam a intuir formas distintas de refletir sobre o mesmo questionamento. Elferen (2009) analisa a construção do

concerto como uma interpretação do sentimento místico relacionado à crucificação. Para a autora, nessa obra o choque emocional é a primeira reação esperada do ouvinte, depois o compositor o leva à compaixão, à conversão, e por fim ao amor recíproco e à união mística com Jesus.

Fazendo parte de um todo musical, retórico, teológico e pedagogicamente coeso, o concerto parece ambicionar uma experiência que, emocionalmente, persuade o ouvinte. Utilizando para isso meios retóricos e musicais que amplificam a profundidade emocional, afetiva e teológica do texto sob o qual a obra se fundamenta.

2.3.3 As duas primeiras árias

As duas primeiras árias apresentam o mesmo material musical. Apesar disso, cada uma carrega uma estrofe diferente do poema medieval. Tendo isso em vista, analisaremos simultaneamente as duas árias, endossando o uso da mesma abordagem retórica em trechos diferentes do texto.

Mantendo a mesma construção analisada no concerto, a grande maioria das frases da ária também é caracterizadas pelo uso da figura *suspiratio*. A primeira frase — uma saudação à Jesus na primeira ária e uma referência às “mãos santas” na segunda — se manifesta a partir de uma *catabasis*, isto é uma figura de retórica que, como atesta Bartel (1997) busca a partir do movimento descendente, expressar afetos ligados à humildade, ao desdém, à servidão e ao declínio. Pode simbolizar também, um movimento do céu em direção à terra, uma resposta divina a uma prece humana (*hypotyposis*). Em conjunto, à *catabasis* observamos um *salto duriusculus* (salto de quarta diminuta de si bemol para fá suspenso), o que incorpora a essa frase a tristeza e o sofrimento de forma enfática.

A presença de figuras ligadas ao declínio, tristeza e sofrimento — quando na primeira ária o texto saúda Jesus e, na segunda ária se refere às *manus sanctae* (mãos sagradas) —, de certa forma deixa claro, desde o início, que a saudação se dirige a Jesus crucificado, e suas mãos são aquelas que, torturadas, o pregam à cruz. Mais uma vez a ambiguidade se delineia como elemento formador da obra.

Figura 10 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 22–26 e 58–61.

The image displays two musical systems. The first system is for Soprano I and Basso Continuo. The Soprano I part is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "1. Sal - ve Je - su, pa - stor bo - ne,". Below the vocal line, the markings "Suspiratio" and "Catabasis" are written. The Basso Continuo part is in bass clef with the same key signature. The notes are: G2, B-flat2, D3, E-flat3, G3, A3, B-flat3, D4, E-flat4, G4. Below the notes are the figures: 6, 6#, 6 5#, 7, 6#.

The second system is for Soprano II (S II) and Basso Continuo (Bc). The Soprano II part is in treble clef with the same key signature. The lyrics are: "2. Ma - nus sanc - tae vos am - plec - tor". Below the vocal line, the markings "Suspiratio" and "Catabasis" are written. The Basso Continuo part is in bass clef with the same key signature. The notes are: G2, B-flat2, D3, E-flat3, G3, A3, B-flat3, D4, E-flat4, G4. Below the notes are the figures: 6, 6#, 6 5#, 7, 6#.

Ária 2:

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.47 e p. 50.

Ao longo das árias, uma série de melismas é utilizada para aprofundar o valor emocional e teológico do texto. A partir do compasso 9, a palavra *lignum* (madeira) na frase *qui per lignum es distractus* (pela madeira foi estirado), apresenta um melisma que, após um simples salto de terça o refaz de forma descendente (*catabasis*) por graus conjuntos em um ritmo pouco usual, a primeira síncope presente na escrita vocal da obra.

Essa acentuação tão marcante se insere justamente na primeira vez em que o texto se refere à cruz. A simples ascensão e a sofrida descida quando a frase toca no local do martírio, me parece uma construção retórica e musical de destaque nas árias da Cantata. Na segunda ária o mesmo trecho musical é entoado sob a frase *grates ago plagis tantis* (agradeço as feridas tantas), mais um momento de grande expressividade emocional do texto.

Figura 11 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostrī*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 9–13 e 66–70.

Ária 1:

9
Qui per lig - - num - - es dis - trac - tus,

6 7 6^b b 7 7 7 6 #

Ária 2:

66
Gra - tes a - - go - - pla - gis tan - tis,

6 7 6^b b 7 7 7 6 #

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.47 e p.50.

Outro melisma fundamental para a construção das árias está presente no compasso 26 da primeira cantata (figura 12). Ali o maior melisma encontrado na obra se apresenta, desenhado sob a palavra *expansis* (estendidas) na frase *expansis sanctis manibus* (estendidas suas sagradas mãos). O melisma percorre uma extensão melódica total de uma oitava, incluindo uma grande e marcante *anabase*, também de uma oitava. Além dessa grande *anabase* na voz, o baixo contínuo realiza simultaneamente uma notável *catabasis*. O melisma mais extenso sendo escrito justamente ao se referir às mãos estendidas de Cristo, ao mesmo tempo que duas figuras contrárias (a ascensão e o declínio) se sobrepõem, me parece, de novo, apontar para a ambição do compositor em inserir o ouvinte numa cena de abundante ambiguidade emocional e teológica.

Ao ser retomado na ária 2, esse compasso se dá sob o texto *dans lacrimas cum osculis*, outro momento de ápice emocional presente no texto, onde o sentimento ambíguo do trecho presente na primeira ária é retomado.

Figura 12 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 26–35 e 83–92.

Ária 1:

26

SI
- pac - tus Ex - pan - sis sanc - tis ma - ni -

Bc
6 5 6 # b 6 5 5 4 #

32

SI
- bus, ex - pan - sis sanc - tis ma - ni - bus.

Bc
6 # 6 6 5 #

Ária 2:

83

SII
sanc - tis, Dans la - cri - mas cum os - cu -

Bc
6 5 6 # b 6 5 5 4 #

89

SII
- lis, dans la - cri - mas cum os - cu - lis.

Bc
6 # 6 6 5 #

Figura 14 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 43–49.

The image displays a musical score for Buxtehude's *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*, specifically the aria section from measures 43 to 49. The score is arranged for five instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vln), Soprano (SI), and Bassoon (Bc). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system covers measures 43 and 44, and the second system covers measures 45 through 49. The word "Epizeuxis" is written below the staves in both systems. In the first system, measures 43 and 44 show the beginning of the section. In the second system, measures 45 through 49 show the continuation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (7, 6, 6, 7, 6#) are indicated below the Bassoon staff. The Soprano part is mostly silent, indicated by a long horizontal line.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.49.

O fim do *ritornello* também apresenta um significativo tratamento retórico. A partir do compasso 53 (figura 15), o desenho do *passus duriusculus* se inicia no baixo contínuo e violone, uma terça acima nos segundos violinos. Entretanto, nessa aparição a figura é ascendente. É importante ressaltar que o *passus duriusculus* aparece no primeiro compasso do *ritornello* de forma descendente e agora, imediatamente antes de seu fim, de forma ascendente. Mais uma vez o jogo entre movimentos ascendentes e descendentes, temática teológica fundamental do texto, está presente de forma significativa nos trechos musicais.

Figura 15 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 53–57.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vlna), Soprano (SI), and Bass (Bc). The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The key signature is one flat. The score starts at measure 51. The Vln I and Vln II parts have a box around measures 53-57. The Vlna part has a box around measures 53-57. The SI part has a box around measure 57. The Bc part has a box around measures 53-57. The Bc part has fingerings: 7, 6#, 6, b, 6, 5, 6, #, 5, 6, 6, 7, 5, 4, #.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.49.

2.3.4 A terceira ária

A terceira ária se insere na obra como a última apresentação de novos materiais, tanto musicais quanto semântico-teológicos. Como indicado na tabela 2, o movimento que a sucede é uma repetição do concerto.

Ao compararmos com as árias anteriores, este movimento se relaciona com elas de forma consideravelmente contrastante. Aqui, a escrita para três vozes (alto, tenor e baixo) permite uma maior variedade textural, havendo assim momentos destoantes de polifonia e de homofonia. Como expusemos previamente, a estrofe tratada na terceira ária diz respeito à conciliação — à união mística —, entre o fiel e Jesus Cristo. Nesse trecho, as sagradas mãos deixam de representar a tortura, o sofrimento e a cruz, e passam a simbolizar a possibilidade de salvação.

Portanto, o aumento na quantidade de vozes em um trecho que conclui as ideias previamente apresentadas na conciliação e união com Jesus, não me parece coincidência. Aqui também foram escolhidas vozes que fogem à tessitura do soprano, por vezes considerada espiritual, dando-se espaço às vozes médias e graves, mais “humanas”, por assim dizer, uma possível representação da congregação. Essas escolhas me parecem parte indispensável da construção retórica, musical e teológica da cantata. Aprofunda-se assim, desde a escolha das vozes, a ideia de união e prostração dos fiéis que apelam às mãos feridas de Cristo por defesa e salvação.

No início da ária, o jogo entre *noema* e *epizeuxis* volta a aparecer de forma semelhante aos movimentos instrumentais. A primeira frase (figura 16) — *in cruore tuo lotum* (em teu sangue, lavado) — é declamada na forma de um *noema* com um expressivo melisma na palavra *cruore* (sangue). Mais uma vez, as figuras trocaicas se mantêm presentes nessa construção.

Figura 16 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 115–118.

Noema

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.53.

Outra manifestação que ressalta o contraste expressivo e emocionalmente significativo dos trechos polifônicos e homofônicos é o tratamento dado à palavra *manus* (mãos). Nas duas ocorrências da frase *tuae sanctae manus istae* (que tuas sagradas mãos) na ária (figura 17), Buxtehude posiciona a palavra *manus* na forma de um *noema* em contraste com o restante da frase. O tratamento se assemelha muito com o que analisamos nos primeiros compassos da cantata: uma construção anafórica em forma de *epizeuxis* seguido de uma conclusão em *noema* (figura 2).

Figura 17 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 123–126 e 132–136.

Primeira ocorrência:

The image shows two musical systems. The first system, labeled 'Epizeuxis', starts at measure 123. It features four staves: Soprano (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The lyrics are 'Tu - ae sanc - tae'. The Soprano part has a melodic line with a box around the phrase. The Tenor and Bass parts have similar lines. The Bassoon part has a simple harmonic accompaniment with fingerings 5, 6, 6, 6, 7, 7, 6. The second system, labeled 'Noema', starts at measure 126. It features the same four staves. The lyrics are 'ma - nus i - stae'. The Soprano part has a melodic line with a box around the phrase. The Tenor and Bass parts have similar lines. The Bassoon part has a simple harmonic accompaniment with fingerings 7, 6, #.

Segunda ocorrência:

The image shows a musical system starting at measure 132. It features four staves: Soprano (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The lyrics are 'Chri - ste, Tu - ae sanc - tae ma - nus i - stae'. The Soprano part has a melodic line with a box around the phrase 'Tu - ae sanc - tae'. The Tenor part has a similar line. The Bass part has a line with a box around the phrase 'Tu - ae sanc - tae, sanc - tae'. The Bassoon part has a simple harmonic accompaniment with fingerings 6, 6, 4, 3, 6.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.53.

A repetição em forma de *epizeuxis* também é notável no trecho do texto onde o “eu-lírico” clama por defesa às sagradas mãos de Cristo. Cada voz proclama enfaticamente a súplica por defesa. Em quatro compassos, o pedido é, no total, entoado cinco vezes.

Figura 18 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 126–131.

126

A
ma - nus i - stae Me de - fen - - dant, Je - su

T
ma - nus i - stae Me de - fen - dant, me de - fen - dant, Je - su

B
ma - nus i - stae Me de - fen - dant, me de - fen - dant, Je - su

Bc
7 6 # 6 5 6 4 3

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.53.

O último verso do texto, *extremis in periculis* (no perigo extremo), é marcado por um grande melisma na palavra *extremis* (extremo). Esse melisma aparece posicionado de maneira análoga ao grande melisma das árias anteriores previamente analisado (figura 12). Sendo assim, as palavras sob as quais os maiores melismas acontecem são: *expansis* (estendidas), *lacrimas* (lágrimas), *extremis* (extremo). Cada uma delas posiciona-se como um elemento importante para a assimilação do cerne emocional de cada estrofe, e denotam as diferentes associações com a mão de Cristo: a mão que o prende na cruz, a mão torturada, fonte de sangue e aquela com potencial para defender o fiel nos momentos de extremo perigo.

Mais uma vez podemos apontar o uso simultâneo da *anabasis* e da *catabasis* realizadas pelo baixo e pelo alto nos últimos compassos do melisma.

Figura 19 — Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*, Número 3 *Ad Manus*. Ária c. 138–146.

140

A
- fen - dant, Je - su Chri - ste, Ex - tre -

T
- fen - dant, Je - su Chri - ste, Ex - tre -

B
- fen - dant, Je - su Chri - ste, Ex - tre - mis, ex - tre -

Bc
5 6 6 7 6# 6 # 6

143

A
Anabase
mis in pe - ri - cu - lis,

T
mis in pe - ri - cu - lis,

B
Catabasis
mis in pe - ri - cu - lis,

Bc
6 6# 6 4 #

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015 p.55.

O mesmo *ritornello* presente nas árias anteriores também se apresenta no fim da ária três. Dessa forma, se encerra a apresentação de novos materiais na Cantata. Mais uma vez, afirmando a posição de destaque das construções anafóricas nesta obra, o concerto é repetido e a Cantata se encerra. A terceira ária se apresenta, então, como o único movimento que se diferencia e não se relaciona analogamente com outro: o concerto se repete no fim e as duas primeiras árias são iterações do mesmo material musical. O conteúdo semântico e teológico da estrofe sob a qual a ária se constrói também aponta para a singularidade desse movimento.

Aqui ocorre a síntese das ideias declamadas nas árias anteriores, a união entre o fiel e Cristo. O ciclo das Cantatas segue de forma ascendente, sendo a lateral do corpo de Cristo crucificado o foco da próxima Cantata.

Outra característica que, a meu ver, marca o destaque da terceira ária para a estruturação da Cantata, aparece ao levarmos em conta a concepção luterana da música regida pelas proporções matemáticas que governam o universo. Sobre a crença luterana no papel das proporções numéricas, Bartel (1997 p. 5 e 16) afirma:

As visões de Lutero a respeito da música refletem a síntese agostiniana da teoria musical grega e os dogmas cristãos: a música não só reflete a ordem do universo criado através de sua ordem numérica, como também afeta indivíduos, auditivamente “pondo-os em contato” com a ordem maior da Criação[...] Além disso, a humanidade pode usar as leis naturais ordenadas pelo divino para fazer soarem as proporções numéricas através da *musica instrumentalis*. A música torna-se assim uma manifestação audível do Divino, refletindo os princípios criativos matemáticos que estão no coração do universo, bem como nas proporções da mente humana, do corpo e do espírito.⁴⁴

Dessa forma, se dividirmos o número total de compassos da cantata — 249 — pelo número *phi* — número que representa a razão áurea: 1,618 —, obtemos como quociente o número 153,89, ou seja, entre 153 e 154. Ao contarmos todos os compassos da cantata, o compasso 153 é justamente o último da segunda ária e, o compasso 154, o início da terceira.

Assim, encerra-se a construção retórica que, musicalmente, articula o texto, movendo, como afirma Lutero, as vivências internas do ouvinte. Utilizando procedimentos retórico-musicais que tratam tanto de repetições, construções melódicas e tratamento de dissonâncias, Buxtehude apresenta, com esta Cantata, um exemplo considerável da unidade entre música, linguagem, pedagogia e teologia. E, parece assim, construir um discurso embasado no potencial expressivo da música em aflorar as diversas acepções do texto. Retomando a citação de Lutero, não coincidentemente, a Cantata aparenta estar de acordo:

Pois se desejas confortar o triste, aterrorizar o feliz, encorajar o desesperado, tornar humilde o orgulhoso, acalmar o apaixonado, ou apaziguar os cheios de ódio — e quem poderia contabilizar todos estes mestres do coração humano, a saber, as

⁴⁴ Luther's views on music reflect Augustine's synthesis of Greek music theory with Christian dogma: music not only mirrors the order of the created universe through its own numerical order but can positively affect individuals by audibly "putting them in touch" with the greater order of Creation [...] Furthermore, humankind can use the divinely ordained natural Laws to bring the numerical proportions to sound through *musica instrumentalis*. Music thereby becomes an audible manifestation of the Divine, reflecting the creative mathematical principles which lie at the heart of the universe as well as the proportions and relationships of the human mind, body, and spirit.

emoções, as inclinações e os afetos que impelem os homens ao bem ou ao mal? — qual meio mais efetivo do que a música você poderia encontrar? (Lutero 1538/1979, p.322).

CONCLUSÃO

Ao longo dos capítulos anteriores traçamos uma longa trajetória do entendimento musical luterano do século XVII. Na primeira parte do trabalho, partindo da exposição sobre a compreensão de Lutero a respeito da importância da educação, elencamos a responsabilidade fundamental do estabelecimento das escolas de latim para o desenvolvimento posterior da música, da pedagogia e da teologia. Constatamos o prestígio, caracteristicamente humanista, dado pelos reformadores às disciplinas linguísticas e sua inserção nos currículos das escolas de latim. A música, como tratamos, também se apresenta como fator fundamental na compreensão do mundo reformado, como o próprio Lutero afirma: “nada o é sem o som, sem número sonoro” (LUTERO, 1538/1979). A presença da música em diversas instâncias do pensamento luterano foi reiteradamente constatada, e a forma como era inserida nas escolas de latim também foi demonstrada em um subcapítulo da primeira parte.

Ao longo do século XVII, tais especificidades da teoria musical luterana, unidas ao novo fazer musical que, partindo da Itália, se instaurou pela Europa, resultaram em uma nova forma de concepção da música, a *musica poetica*. Esse novo entendimento tinha como objetivo tratar da composição musical moderna, partindo de dispositivos advindos da retórica — disciplina já entranhada no entendimento filosófico e linguístico luterano, e que tinha como objetivo a construção de um discurso eloquente e persuasivo. A música cumpriria, então os objetivos teológicos e pedagógicos luteranos, isto é, edificar o ouvinte e ensiná-lo a viver, espiritualmente, o texto. Assim buscamos responder à questão ambicionada na introdução: como se forma a unidade discursiva presente na *musica poetica* luterana alemã?

A segunda parte do trabalho teve como propósito a demonstração de como esses ideais efetivamente se inserem em uma obra musical. Para isso, analisamos a cantata *Ad Manus* do ciclo *Membra Jesu nostri* de Dieterich Buxtehude. A partir da análise de seu texto, seu contexto teológico e sua construção retórico-musical, buscamos apresentar a forma como os temas trabalhados de forma teórica na primeira parte podem, efetivamente, se articular na composição de uma cantata, e assim cumprir os propósitos teológicos e pedagógicos da

musica poetica. A partir dessa análise esperamos ter respondido à segunda pergunta levantada na introdução: como, concretamente, se dá a construção desse discurso na composição musical?

A análise da música antiga, em especial o caso que escolhemos aqui, não pode ser pensado fora do contexto contemporâneo em que vivemos. A meu ver, o estudo de práticas musicais distintas das quais temos contato hoje atinge significativamente a forma como podemos compreender os fenômenos que vivenciamos. Especificamente o estudo do fenômeno musical pautado na unidade entre diversas áreas, me parece significativo para os dias de hoje, onde a música, por vezes é ensinada — seja no ambiente escolar ou nos espaços acadêmicos de nível superior — como uma área do conhecimento isolada, que, mesmo considerada arte, é negligenciada à um espaço onde se encerra nela mesma. A visão da música como uma unidade em constante contato com todas as áreas do conhecimento, me parece um debate fundamental que não só inclui a música antiga, mas toda e qualquer prática musical. A música não se desenvolve a partir do nada, e não se acaba quando o último som deixa de soar. A influência mútua entre todas as áreas para que se possa chegar a alguma conclusão ou produção notável deveria ser um dos guias para a educação artística. E, a meu ver, o professor tem papel primordial nisso.

Este estudo me fez contemplar e analisar a música de forma distinta, inserida em um tempo e espaço que, a princípio, pouco nos assemelha. Esse exercício de analisarmos uma construção artística distante da realidade que vivenciamos, e que se demonstra regida por ideais que não os nossos, me trouxe a ampliação e reconceituação de ideais musicais os quais fui constantemente ensinado como naturais. A possibilidade dessa abertura se demonstrou de imenso valor para a construção de meu entendimento a respeito das formas com que o estudo da música se dá.

Por fim, vale ressaltar a importância da experiência estética para a composição desta pesquisa e de minha vida. De certa forma, o contato com a obra de arte foi o que originou meu interesse em iniciar e concluir a graduação. Assim, espero que neste trabalho fique claro o potencial que a experiência estética — histórica ou não — possui em fazer-te pensar e ampliar-te o desejo de procurar entender mais sobre como ela se insere no mundo. Demonstrar a certeza de que a cada conclusão sobre um objeto artístico uma infinidade do que pode ser explorado se revela, e o quanto essa mesma experiência estética denota o espaço e o tempo em que ela se insere, também é parte fundamental da educação artística. Acredito que fomentar essa experiência e viabilizar o debate a partir dela, seja um dos principais papéis do professor de música.

REFERÊNCIAS

BARROS, Cassiano de Almeida. Fundamentos teológico-políticos da Musica Poetica alemã. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.2, p.1-31, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3816>>. Acesso em: 22 set. 2022.

BARTEL Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics**. New Haven & London. Yale University Press, 1993.

BUTT, John. **Music Education and Art of Performance in the German Baroque**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CARPENA, Lucia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos 'Affecten' (Johann Mattheson, 1713): Tradução e breve introdução. **Revista Música**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 219-241, 2012. DOI: 10.11606/rm.v13i1.55111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55111>. Acesso em: 6 fev. 2023.

DRESSLER, Gallus. **Praecepta Musicae Poeticae**. 1563. Disponível em: <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA_TEXT.html> . Acesso em: 09 de nov. 2022.

ELFEREN, Isabella van. **Mystical love in the German Baroque : theology, poetry, music**. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2009.

FABER, Heinrich. **Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quàm breuissime continens.** Nuremberg: In Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber, 1550. Disponível em: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN82044538X&PHYSID=PHYS_0005&DMDID=>> . Acesso em: 09 nov. 2022.

KORSCH, Dietrich. The Word of God and Music in Luther: Re-Reading Luther's 1538 Rhau Preface. **Lutheran Music Culture: Ideals and Practices**, p. 21-34. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021.

LEBRUN, François. As Reformas: devoções comunitárias e piedade pessoal. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009, v.3, p 76-113.

LISTENIUS, Nikolaus. **De musica.** Norimbergae: Johan Petreium, 1541. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/112977/oeew>>. Acesso em: 21 out. 2022

LÓPEZ CANO, Rubén. **Música y Retórica en el Barroco.** México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000.

LUTERO, Martinho. **An die Radsherrn aller Stedte deütsches Lands: Das sie christliche Schulen affrichten und hallten sollen,** 1524. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/luther1524>>. Acesso em 26 set. 2022.

_____. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. In: LUTERO, Martinho. **Obras selecionadas – volume 5.** São Leopoldo: Editora Sinodal, 1995. pp. 302-325.

_____. Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524. In: LUTERO, Martinho. **Obras Selecionadas – volume 7 – vida em comunidade.** São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016. p. 480-481.

_____. Prefácio a todos os bons hinários. In: LUTERO, Martinho. **Obras Selecionadas – volume 7 – vida em comunidade.** São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016. p. 483-484.

_____. Preface to Georg Rhau's Symphoniae Iucundae. In: LEHMANN, Helmut. **Luther's Works** – volume 53 – Liturgy and Hymns. Philadelphia: Fortress Press, 1979.

LUCAS, Mônica Isabel. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. **Revista Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103/93>>. Acesso em: 22 set. 2022.

_____. MÚSICA E PALAVRA NA MUSICA POÉTICA E NO PENSAMENTO LUTERANO DOS SÉCULOS XVII E XVIII. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 10, n. 2, 2011. DOI: 10.5216/mh.v10i2.15939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/15939>>. Acesso em: 11 out. 2022.

MCGINN, Bernard. **The essential writings of Christian mysticism**. Nova Iorque: Modern Library, 2006.

SION, Ted Honea. Nicolaus Listenius's Musica (1537) and the Development of Music Pedagogy **Journal of Historical Research in Music Education** , Vol. 40, No.1 Out. 2018, p. 10-33.

SNYDER, Kerala J. **Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck**. Rochester NY: University of Rochester Press, 1987.

THISTLETHWAITE, Nicholas; WEBBER, Geoffrey. (Eds.). **Cambridge companions to music: The Cambridge companion to the organ**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do Símbolo**. São Paulo: Edições 70, 1977.

VAN DEN BERG, Clemens. Dissecting Jesus: The Spiritual Role of the Senses in Buxtehude's Cantata Cycle Membra Jesu Nostri (1680). **Junctions: Graduate Journal of the Humanities**, v. 3, n. 1, p. 30, 1 mar. 2018.

WEBBER, Geoffrey. **North German Church Music in the Age of Buxtehude**: Oxford Monographs on Music. New York: Oxford University Press, 1996.