

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

CAMINHOS PARA UMA ATUALIZAÇÃO
DO REPERTÓRIO CORAL EVANGÉLICO

RICARDO AIGNER

Rio de Janeiro, 2006

CAMINHOS PARA UMA ATUALIZAÇÃO DO REPERTÓRIO CORAL EVANGÉLICO

por

RICARDO AIGNER

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Ricardo Tacuchian.

Rio de Janeiro, 2006

A289 Aigner, Ricardo.
Caminhos para uma atualização do repertório coral evangélico / Ricardo
Aigner, 2006.
viii, 202f.

Orientador: Ricardo Tacuchian.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música, 2006.

1. Composição (Música) – Brasil. 2. Música coral – Brasil – Sec. XX.
3. Música sacra – Igrejas evangélicas. 4. Hinos religiosos – Apreciação.
5. Canto coral. 6. Coros (Música). I. Tacuchian, Ricardo. II. Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.610981

Autorizo a cópia da minha dissertação, “Caminhos para uma atualização do repertório coral evangélico”, para fins didáticos.



Ricardo Aigner



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**“CAMINHOS PARA UMA ATUALIZAÇÃO DO REPERTÓRIO
CORAL EVANGÉLICO”**

por

Ricardo Aigner

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Ricardo Tacuchian (orientador)

Professor Doutor Luiz Paulo Sampaio

Professor Doutor João Guilherme Ripper

Conceito: Aprovado.....

JUNHO DE 2006

Av. Pasteur, 436 – Urea – RJ Cep: 22290-240

Tel.: (0xx21) 2295-6096

<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

*à memória de meus pais,
Ricardo e Lici*

AGRADECIMENTOS

Ao Criador, fundamento da existência e autor de toda a beleza.

A Nilcéa e Pedro, esposa e filho, privados por tantas horas de minha companhia.

À Primeira Igreja Batista em Alcântara, principalmente os jovens e adolescentes do coro.comSagrado, pela alegria e entusiasmo com que se envolveram neste trabalho.

Aos mestres e doutores desta casa, com excelentes lembranças desde a graduação.

A todos os meus alunos e coralistas, que souberam entender as minhas ausências neste período.

*Meu Deus, eu te amo, não porque
Espera os céus e o bem
Nem é que eu tema, ao não te amar,
Sofrer no inferno além*

*Atrai-me o teu infundo amor
De tal maneira a ti
Que, mesmo sem inferno ou céu,
Eu te amarei aqui
(Hinário Para o Culto Cristão, 82)*

*Deliberamos sobre as coisas que estão ao nosso alcance e podem ser realizadas, e essas são
as que restam para a análise.
(Aristóteles)*

*Além disso, meu filho, preste atenção: escrever livros é um trabalho sem fim, e muito estudo
cansa o corpo.
(Eclesiastes 12.12)*

AIGNER, Ricardo. *Caminhos para uma atualização do repertório coral evangélico*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação trata da adequação de técnicas e procedimentos composicionais da música do século XX ao repertório coral das igrejas evangélicas. Intentou-se demonstrar como uma linguagem musical atualizada pode contribuir para uma comunicação relevante dos conteúdos bíblicos e doutrinários que fundamentam a atividade e a razão de ser das igrejas, bem como contribuir para o enriquecimento da experiência de culto nas comunidades. Procedeu-se à composição de um corpo de obras para coro onde procurou-se utilizar as sonoridades e algumas constâncias da música do século XX no contexto do coro de igreja, levando em consideração seu perfil não acadêmico, bem como desenvolvendo um ambiente litúrgico apropriado. Um levantamento dos conteúdos da revelação bíblica veiculado no repertório atualmente praticado nas igrejas foi realizado a partir de pesquisa bibliográfica, e a partir do exame das partituras e dos principais hinários em uso. A pesquisa bibliográfica também forneceu as fontes para os dados relativos ao panorama do culto evangélico, batista em particular, no Brasil. Os tratados de Composição de Cope (1977), Dallin (1977), Deri (1968) e Persichetti (1961), que tratam da música do século XX, forneceram parâmetros a partir dos quais foi analisado o repertório atualmente praticado nas igrejas. A renovação do repertório que se propõe aponta para a superação do estilo restrito e repetitivo da música coral evangélica, contribuindo para a criação de um ambiente litúrgico mais rico e simbolicamente significativo, ao mesmo tempo em que permite colocar a comunidade dos fiéis em contato com uma produção musical atualizada. Dos muitos idiomas desenvolvidos pela música no século XX, os mais úteis para a composição coral evangélica são aqueles advindos do tonalismo, expandidos e transformados de acordo com as características técnicas dos coros.

Palavras-chave: Composição – Música coral – Música Sacra

AIGNER, Ricardo. *Paths for an update on evangelical choral repertoire*. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation is about the suitability of compositional techniques and procedures of 20th century music to the evangelical church choirs repertoire. It was intended to demonstrate how an updated musical language may contribute for a relevant communication of the doctrinal and biblical contents who supports the church's activities, as well as to contribute for the enrichment of the worship experience within the communities. A collection of pieces for choir was composed, in which some sonorities and patterns of 20th century music was intended to be used in the context of a church choir, taking into account its non-academical profile, as well as developing an appropriate liturgical environment. It was made a survey on the biblical revelatory contents carried on evangelical choral repertoire in use nowadays, by bibliographical research and examination of the scores and the main hymnbooks used. Bibliographical research has also given information about evangelical worship in Brazil, particularly Baptist. Treatises on composition by Cope (1977), Dallin (1977), Deri (1968) and Persichetti (1961), all concerning to 20th century music, have given the parameters for analyses on the church repertoire in use nowadays. The renewal of the repertoire once proposed aims at the overcoming of the restrict and repetitive style of evangelical choral music, contributing for the rising of a richer and symbolically meaningful liturgical environment; allowing, at the same time, to put the community of believers in contact with a updated musical production. Of many idioms developed in 20th century music, the most useful for the evangelical choral composition are those arisen from tonality, expanded and transformed according with the technical features of the choirs.

Keywords: Composition – Choral music – Church music

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE QUADROS.....	x
LISTA DE TABELAS.....	xi
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	xii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – PARA UMA ATUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL QUE SIRVA À TOTALIDADE DA REVELAÇÃO BÍBLICA.....	7
1.1 Os conteúdos da revelação bíblica na música coral evangélica no Brasil	
1.2 As relações entre os conteúdos da revelação e a linguagem musical	
1.3 Contribuições de uma linguagem atualizada	
CAPÍTULO 2 – PARA UMA ATUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL NO REPERTÓRIO CORAL EVANGÉLICO.....	36
2.1 O compositor evangélico e o panorama da composição musical em nossos dias	
2.2 Introdução à música vocal no século XX	
2.3 Introdução à música coral sacra no século XX	
CAPÍTULO 3 – PARA UMA ATUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL ACESSÍVEL AOS COROS DE IGREJA.....	77
3.1 Perfil sócio cultural da Primeira Igreja Batista em Alcântara	
3.2 O ambiente tonal da música coral evangélica	
3.3 A adequação de uma linguagem atualizada ao coro de igreja	
CONCLUSÕES.....	130
REFERÊNCIAS	135
ANEXOS.....	142

LISTA DE QUADROS

Páginas

Quadro 1 – Análises de obras musicais.....	95
--	----

LISTA DE TABELAS

	Páginas
Tabela 1 – Relação numérica de hinos do <i>Cantor Cristão</i> com o teor de seus conteúdos.....	15
Tabela 2 – Relação numérica de hinos do <i>Coros Sacros</i> com o teor de seus conteúdos.....	16
Tabela 3 – Relação numérica de hinos de <i>Os Céus Proclamam</i> com o teor de seus conteúdos.....	17
Tabela 4 – Faixa etária das pessoas entrevistadas.....	77
Tabela 5 – Renda familiar das pessoas entrevistadas.....	78
Tabela 6 – Natureza de residência das pessoas entrevistadas.....	78
Tabela 7 – Serviços públicos domiciliares das pessoas entrevistadas.....	78
Tabela 8 – Bens de consumo e serviço das pessoas entrevistadas.....	78
Tabela 9 – Grau de instrução das pessoas entrevistadas.....	79
Tabela 10 – Grau de instrução do chefe de família, ou do pai.....	79
Tabela 11 – Principais meios de informação das pessoas entrevistadas.....	79
Tabela 12 – Frequência de leitura de jornal das pessoas entrevistadas.....	79
Tabela 13 – Jornais lidos pelas pessoas entrevistadas.....	79
Tabela 14 – Frequência a concertos e espetáculos musicais das pessoas entrevistadas.....	80
Tabela 15 – Preferências musicais das pessoas entrevistadas.....	80
Tabela 16 – Mídias musicais preferidas pelas pessoas entrevistadas.....	80
Tabela 17 – Rádios preferidas pelas pessoas entrevistadas.....	80

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Páginas
Exemplo musical 1 – “Ressurgiu”. <i>Cantor Cristão</i> n.º 101.....	85
Exemplo musical 2 – “Justo és, Senhor”, <i>Cantor Cristão</i> n.º 2.....	86
Exemplo musical 3 – “Firme Nas Promessas”, <i>Cantor Cristão</i> n.º 154, compassos 1-9.....	87
Exemplo musical 4 – “Nosso Pai Que Estás no Céu”, <i>Hinário Para o Culto Cristão</i> n.º 384, compassos 1-4, 1.ª estrofe.....	88
Exemplo musical 5 – “Deus Nos Chama a Ser Seu Povo”, <i>Hinário Para o Culto Cristão</i> n.º 490, compassos 1-4.....	88
Exemplo musical 6 – “Santuários Nós Somos”, <i>Hinário Para o Culto Cristão</i> n.º 246, compassos 9-16, estribilho.....	89
Exemplo musical 7 – “Perdoado”, Blankenship & Red, 1983, compassos 14-25.....	91
Exemplo musical 8 – “Oh, Vinde, Cantemos ao Senhor”, Gatz, 1995, compassos 5-12.....	93
Exemplo musical 9 – Classificação vocal por Gorla.....	97
Exemplo musical 10 – Extensão das vozes por Schoenberg.....	98
Exemplo musical 11 – Extensão vocal restrita.....	98
Exemplo musical 12 – “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”.....	99
Exemplo musical 13 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 26-29.....	101
Exemplo musical 14 – “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, compassos 1-7.....	102
Exemplo musical 15 – “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, compassos 25-31.....	103
Exemplo musical 16 – “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, cluster de sete sons.....	105
Exemplo musical 17 – “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 4-6.....	106
Exemplo musical 18 – “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 69-75.....	107
Exemplo musical 19 – “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, articulação aleatória de valores rítmicos.....	108
Exemplo musical 20 – “Que Hei de Esperar, Senhor?” compassos 1-5.....	109
Exemplo musical 21 – “Grande Deus”. Compassos 1-16.....	110

	Página
Exemplo musical 22 – “Me Guiará” compassos 1-12.....	111
Exemplo musical 23 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 1 e 2.....	112
Exemplo musical 24 – “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, compassos 6 e 7.....	112
Exemplo musical 25 – “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, compassos 13,14.....	112
Exemplo musical 26 – “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, compassos 16-24.....	113
Exemplo musical 27 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 3-8.....	114
Exemplo musical 28 – “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 39-44.....	115
Exemplo musical 29 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 29-32.....	117
Exemplo musical 30 – “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, acompanhamento.....	117
Exemplo musical 31 – “Mostra-me, Senhor”, compassos 14-16.....	118
Exemplo musical 32 – “Mostra-me, Senhor”, compassos 17-20.....	118
Exemplo musical 33 – Escala resultante dos modos pentatônicos sobrepostos.....	119
Exemplo musical 34 - “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, compassos 25-29.....	119
Exemplo musical 35 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 3-8.....	121
Exemplo musical 36 – “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 68-69.....	123
Exemplo musical 37 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 13-18.....	124
Exemplo musical 38 – “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 8-13.....	125
Exemplo musical 39 – “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 48-58.....	126
Exemplo musical 40 – Cinco modos da escala pentatônica diatônica.....	128
Exemplo musical 41 – “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, compassos 41-43.....	129

INTRODUÇÃO

O século XX assistiu ao desenvolvimento no cenário religioso de denominações evangélicas (Igreja Batista, Presbiteriana, Metodista, e Assembléia de Deus), fruto do trabalho de missionários estrangeiros. A trajetória dessas denominações é marcada por uma intensa atividade musical, principalmente na prática do canto coral (Braga, 1961). Inicialmente utilizando o repertório fornecido pelos próprios missionários, os conjuntos corais batistas foram ampliando seu repertório, que inclui versões em língua portuguesa de obras do repertório europeu dos períodos barroco, clássico e romântico, bem como produções recentes de compositores norte-americanos (Frederico, 2001). Uma outra tendência observável é o uso de peças de compositores brasileiros, preocupados em contextualizar a linguagem musical, mesclando-a a elementos de música popular e regional de vários estados do Brasil (Frederico, 2001). Todas estas vertentes de repertório lograram, cada qual a seu modo, impulsionar o movimento coral nas igrejas. Mas é observável a quase total ausência de obras que trazem em sua estética os procedimentos e as sonoridades da música de concerto do séc. XX. Foi proposto nesta pesquisa justamente compor uma obra destinada ao uso litúrgico e aos corais de igreja, que traga as contribuições estéticas e expressivas da música para coro dos compositores de tradição erudita do século XX.

A atividade coral nas igrejas evangélicas, e na igreja batista em particular, é vista como um elemento preservador da identidade denominacional, uma vez que está ligada à história da igreja, além de notabilizar a atividade da igreja na comunidade em que está inserida. “...a música é um fenômeno objetivo e subjetivo vinculado a vivências pessoais e coletivas e (...) devido a estas características, também é um meio de construção de identidade” (Costa, 1994, p.130). Tal disposição mobiliza uma parcela expressiva da comunidade de fiéis, organizados em coros que se dividem por faixa etária, por gênero (masculino-feminino) e também por tipo de repertório.

O Coral, como um instrumento dinâmico do fenômeno social que está em constante transformação, busca sempre uma identidade com valores humanos significativos: - valorização da própria individualidade; - valorização da individualidade do outro; - e o respeito às relações interpessoais. Envolvendo-os num comprometimento mútuo de solidariedade e cooperação para que os membros se tornem mais eficientes como pessoas e como membros do grupo (Silva, 1986. p.22).

Além da intensa atividade coral da igreja local, também é notável o trabalho desenvolvido pelas associações de músicos, nacionais, estaduais e regionais, que promovem encontros e congressos onde a prática coral é discutida e avaliada, sendo estes encontros um dos principais meios de difusão do repertório coral praticado nas igrejas.¹ Toda esta estrutura fortalece a prática coral e preserva sua estrutura e funcionamento, tornando possível uma prática musical de grande potencial artístico-educacional e de grande alcance social (Robinson & Winold apud Junker, 1999). Ao se tentar colocar à disposição dos coros, regentes e igrejas um repertório que traga as contribuições estéticas e expressivas da música de concerto do século XX, esbarra-se num problema específico, que é justamente a adequação das técnicas composicionais e dos idiomas musicais do século XX com a realidade não - acadêmica dos coros das igrejas batistas, cujos integrantes têm, na maior parte dos casos, a participação no coro de sua igreja como a única prática musical, e o seu regente como o único professor de música, isto é, se o próprio regente tiver uma formação musical acadêmica, o que nem sempre acontece. A história da música registra uma vasta produção coral para uso litúrgico composta no século XX, comprometida com as evoluções da linguagem logradas no período (Wanderley, 1992; Routley, 1966; Frederico, 2001; Wienandt, 1965). Mas esta produção acaba desembocando na sala de concerto, dada a dificuldade de execução e justamente o pouco preparo técnico dos coros de igreja. No contexto observado em nosso campo de atuação, que são as igrejas batistas na cidade de São Gonçalo (RJ), a realidade é

¹ Este autor esteve presente, no ano de 2005, nos congressos da Associação dos Músicos Batistas Fluminenses (AMBF), em São Fidelis (RJ); e da Associação dos Músicos Batistas do Brasil (AMBB), no Rio de Janeiro (RJ).

bastante diferente daquela dos coros profissionais e mesmo dos amadores que se dedicam ao cultivo deste repertório, o que torna a quase totalidade dessa produção sem utilidade para a execução no culto.

Esta pesquisa, desenvolvida na linha de Linguagem e Estruturação musical, pretendeu apontar algumas soluções composicionais para o problema específico, justificando sua importância para a área musical em que se desenvolve, no caso, a composição. Mas ainda outros fatores somam-se à preocupação do pesquisador, alargando o alcance dos resultados que se quer obter. O produto gerado pela pesquisa pode ser útil para o estabelecimento de um novo ambiente estético da música coral destinada ao culto, possibilitando que conteúdos doutrinários não comumente contemplados pelo repertório em uso, sejam veiculados através do canto coral, dada a radicalidade própria tanto da mensagem evangélica original como da linguagem musical do século XX. Os resultados pretendidos com o produto desta pesquisa podem ir além das conquistas estéticas ou técnicas, senão contribuir para a formação de um novo ambiente, uma vez que pretende colocar a comunidade de fiéis em contato com uma linguagem musical desafiadora e com a própria cultura de nosso tempo. “...através da educação musical o indivíduo entra em contato com um universo maior de possibilidades sonoras que possibilitam a sua expressão simbólica” (Costa, 1994, p.132). Assim sendo, empreendeu-se a produção de uma obra coral para uso nas igrejas batistas que se revela devedora a alguns avanços da linguagem musical do século XX, que procura ser compatível com as possibilidades técnicas dos coros de igreja, sendo por isto útil para gerar um ambiente estético que possibilite a veiculação de conteúdos bíblicos e doutrinários negligenciados pelo repertório atualmente praticado; e que, finalmente, contribua para conferir às celebrações de culto um significado renovado.

A obra composta é destinada principalmente ao uso no culto batista, pois é aquele vivenciado pelo autor em sua igreja local, bem como pela denominação batista em geral,

através dos contatos permanentes que se fazem entre os músicos das diferentes igrejas batistas locais. Mas nada impede que possa ser usado pelas demais denominações evangélicas históricas, como a Igreja Metodista e Presbiteriana, uma vez que estas compartilham o que há de essencial na revelação bíblica.

As técnicas e procedimentos próprios da música do século XX tiveram como referência os tratados de Dallin, Persichetti, Messiaen, Cope e Deri. As pesquisas composicionais foram levadas à frente por tópicos, referenciados nos tratados citados. Cada tópico pode dizer respeito a um parâmetro sonoro, a um modo de estruturação formal, ou a uma técnica específica de composição desenvolvida ao longo do século XX. Assim, as contribuições foram agrupadas e analisadas do ponto de vista de a) escrita melódica; b) estruturas rítmicas; c) progressões harmônicas; d) propostas sobre textura e timbre e, finalmente, e) estruturação formal. Estas unidades de análise, puramente técnicas, estão demonstradas no texto da dissertação. Nas obras compostas estas unidades estão presentes, mas sempre amalgamadas com os demais parâmetros do discurso musical, e orientadas pela intuição estética do compositor. São, portanto, peças sem o caráter de “estudo”, mas concebidas para uso na liturgia do culto batista. Todo o trabalho da pesquisa direcionou-se à seguinte questão geral: Como tornar possível o aproveitamento de idiomas e técnicas composicionais da música do século XX no repertório litúrgico dos coros de igreja batistas, levando em consideração a realidade não – acadêmica destes coros?

A análise histórica do culto protestante no Brasil foi baseada em pesquisa bibliográfica e está referenciada em Frederico (2001) e Mendonça (1984, 1990). A propriedade da aplicação da estética musical do século XX à música de igreja está embasada em Routley, (1966, 1968). Estes autores se mostraram úteis para o esclarecimento de questões paralelas, que tratam da utilidade da linguagem musical do século XX na veiculação da totalidade dos conteúdos bíblicos e doutrinários e na contribuição para uma crítica do sentido do culto

comunitário. O resultado da pesquisa está evidenciado principalmente no corpo da obra musical inédita, composta ao longo e consoante o processo de pesquisa. As formações musicais escolhidas são aquelas mais presentes no culto batista testemunhado pelo autor, e que compreendem: coro misto *a capella* e coro misto com acompanhamento de piano.

Entendendo que o processo composicional é sempre fruto de indagações estéticas, de sugestões advindas de obras musicais ouvidas ou executadas e da própria necessidade de o compositor se comunicar através de sua linguagem artística, o trabalho de composição seguiu um roteiro que compreende a pesquisa e a reflexão sobre tais parâmetros.

O primeiro passo da pesquisa consistiu em fazer um levantamento de procedimentos e técnicas de composição no século XX. Estes dados tiveram como fonte os tratados de composição que contemplam a música do período, uma vez que já consistem numa sistematização. Paralelamente à pesquisa se deu a composição, tendo agora como parâmetro orientador o nível de leitura e de formação musical geral dos coros a que se destinam as obras. A avaliação do que seja ou não pertinente do ponto de vista do aprendizado das músicas foi realizada no próprio processo de preparação do repertório, com vista ao recital apresentado em conjunto com a defesa da dissertação. A atividade de regente coral atualmente exercida por este pesquisador na comunidade facilitou o exame de como um coro de igreja pode reagir ao repertório, o que possibilitou correções e ajustes, bem como gerou fatos relevantes para uma sistematização de procedimentos composicionais, relatados no texto. Estes resultados, que respondem à questão central da pesquisa, estão relatados no terceiro capítulo da dissertação.

No primeiro capítulo é estudado o teor dos textos veiculados pela música coral e congregacional nas igrejas batistas no Brasil, sua relação com a linguagem musical atualmente praticada e as contribuições que uma linguagem renovada pode oferecer para que conteúdos bíblicos e doutrinários mais abrangentes possam ser veiculados pela música coral.

Por conteúdos bíblicos e doutrinários consideramos os dados da revelação contidos na Bíblia Sagrada, que têm sido objeto de estudo e sistematização pelos teólogos e pastores das igrejas. Comparando o conteúdo bíblico e doutrinário das letras dos hinos constantes nos dois principais hinários da denominação batista no Brasil² e nas coletâneas de música coral com o que está disposto no documento intitulado “Declaração Doutrinária da Convenção Batista Brasileira” (1986), verificou-se se há ou não um equilíbrio entre estes quanto ao conteúdo e relevância dos textos veiculados pelas obras musicais. Buscou-se também estabelecer as relações entre o conteúdo dos textos, o ambiente litúrgico do culto batista e a estética musical cultivada.

No segundo capítulo é abordada a atividade do compositor que se dedica ao repertório coral de igreja, e em alternativas possíveis pelas quais pode optar para levar à frente uma atualização da linguagem e da estética de sua música. Neste capítulo também estão relatados dados sobre o panorama da composição de música vocal e da música coral destinada à igreja no século XX.

No terceiro capítulo foi estudado o contexto sócio cultural dos membros da Primeira Igreja Batista em Alcântara, onde este autor comunga, com a finalidade de estabelecer relações entre o nível de acesso a bens culturais e os estilos musicais, que representam a preferência e se refletem na prática musical desta comunidade. Em seguida foi estudado o ambiente tonal cultivado no repertório coral normalmente executado nas igrejas batistas, para finalmente se propor alternativas quanto à adequação de uma linguagem musical atualizada ao repertório coral das igrejas evangélicas.

Procedeu-se à composição de um corpo de obras que totalizam aproximadamente 20 minutos de execução, editadas em computador, no programa *Sibelius 2*, e colocadas à disposição da comunidade científica e cultural.

² São eles o *Cantor Cristão* e o *Hinário Para o Culto Cristão*.

CAPÍTULO 1 – PARA UMA ATUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL QUE SIRVA À TOTALIDADE DA REVELAÇÃO BÍBLICA

1.1 Os conteúdos da revelação bíblica na música coral das igrejas batistas no Brasil

No prefácio ao *Hinário Para o Culto Cristão*³ a profª. Joan Larie Sutton, coordenadora geral da comissão do hinário, assim se expressou:

O cântico reflete a fé, os valores, as preferências, as doutrinas, os rumos e a espiritualidade de cada um de nós. Nosso cântico reflete quem somos e onde estamos, na peregrinação cristã. Um hinário é uma coletânea de cânticos que, além de refletir quem somos, indica o estágio em que nos encontramos nessa trajetória cristã. Além disso, prevê quem seremos e medirá, no percurso, nossa estatura espiritual. O formato, o estilo e a disposição do conteúdo de um hinário definem os dias e a época de seu uso (*Hinário Para o Culto Cristão*, JUERP, 1991. Prefácio).

Embora o hinário seja destinado primordialmente ao canto congregacional, o mesmo se pode dizer em relação ao repertório coral praticado nas igrejas. Este será um bom termômetro do nível musical e cultural da comunidade, bem como daquilo que Sutton chamou de “estatura espiritual”. A música coral, por sua própria natureza e história, veicula um texto. A música coral no culto cristão evangélico veicula textos religiosos, sejam estes extraídos diretamente da Bíblia, sejam textos poéticos que abordem questões religiosas, desde que tenham fundamentação bíblica. A centralidade da Bíblia Sagrada na vida religiosa dos batistas atesta-se primeiramente no documento denominado *Declaração Doutrinária da Convenção Batista Brasileira* (1986), que se expressa nos seguintes termos:

A Bíblia é a Palavra de Deus em linguagem humana. É o registro da revelação que Deus fez de si mesmo aos homens. Sendo Deus seu verdadeiro autor, foi escrita por homens inspirados e dirigidos pelo Espírito Santo. Tem por finalidade revelar os propósitos de Deus, levar os pecadores à salvação, edificar os crentes e promover a glória de Deus. Seu conteúdo é a verdade, sem mescla de erro e por isso é um perfeito tesouro de instrução divina. Revela o destino final do mundo e os critérios pelos quais Deus julgará todos os homens. A Bíblia é autoridade única em matéria de religião, fiel padrão pelo qual devem ser aferidas a doutrina e a conduta dos homens. Ela deve ser interpretada sempre à luz da pessoa e dos ensinamentos de Jesus Cristo (*Convenção Batista Brasileira*, 1986, p. 2).

³ Coletânea produzida pela JUERP, Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira, lançada em 1990.

Para os batistas, toda a Bíblia é considerada “Palavra de Deus”, e todo o seu conteúdo é considerado como sendo de inspiração divina. No entanto observa-se na trajetória dos batistas brasileiros uma nítida predominância de alguns aspectos da revelação em detrimento de outros. Tal situação foi causada pelas inclinações históricas dos fundadores da denominação no Brasil que, impregnando o seu pensamento teológico, trouxeram conseqüências diretas sobre a concepção de culto e da música no culto. A igreja Batista, juntamente com a Metodista e a Presbiteriana, pode ser classificada como não-litúrgica⁴, isto é, não apresenta uma ordem de culto preestabelecida, não observa o ano litúrgico, não há uso de lecionário, a pregação da Palavra (Bíblia Sagrada) tem total predominância em relação à observância de ritos. Esta forma de culto tem origem em movimentos religiosos ocorridos em épocas e lugares distintos, mas que estão presentes e fundidos no culto herdado dos missionários norte-americanos. São estes o pietismo, o puritanismo e a teologia forjada pelos movimentos avivalistas. O pietismo não pode ser localizado pontualmente na história do Cristianismo. Tratou-se mais de uma tendência a romper com toda a forma estabelecida de autoridade eclesiástica, sempre que o momento histórico forneceu liberdade para tal. De modo que

o movimento pietista reuniu cristãos de várias denominações, incluindo católicos, os quais tinham como propósito, uma vez desvinculados das autoridades, reunirem-se para oração, para trabalhos de assistência social e para compartilharem suas experiências religiosas (Frederico, 2001, p.180).

Dentro do luteranismo, pode-se considerar marco inicial do pietismo a atividade e a obra de Jakob Spener (séc. XVII). Através de sua publicação *Pia Desideria* (1675) traçou ele “um quadro severo dos males da sociedade leiga e sacerdotal” (Mendonça, 1984, p.69) formulando em seis pontos a maneira de resgatar a essência do pensamento reformista:

⁴ Tomamos emprestado a Frederico (2001, p.14) a seguinte ressalva: “A classificação das igrejas protestantes em “litúrgicas” e “não-litúrgicas”, embora tenha respaldo na literatura (Prócoro VELASQUES FILHO, Antonio G. MENDONÇA, *Introdução ao Protestantismo na Brasil*, 1990, p.145-170), não constitui uma terminologia precisa para definir essas igrejas. O vocábulo “não-litúrgica” diz respeito às igrejas que chegaram ao Brasil via missões dos Estados Unidos.”

intensificação do estudo da Bíblia; reforço das atividades dos leigos em seu sacerdócio espiritual; ênfase maior na lado prático da vida cristã, e não no intelecto; aprofundamento do conteúdo devocional nos estudos teológicos e reforma na maneira de pregar (Routley apud Frederico, 2001, p.179).

Em suma o pietismo marca uma posição contrária ao intelectualismo da fé; ao racionalismo da teologia, podemos dizer que desde Tomás de Aquino; e à estrutura hierárquica do clero, claramente formulada no catolicismo e apenas disfarçada nas igrejas reformadas. Para Mendonça, parecem ser fatores desencadeadores do movimento pietista

o excessivo clericalismo e eclesiasticismo, assim como o dogmatismo doutrinário que tende a reduzir a religião a uma epistemologia. Os momentos da história do cristianismo em que estas tendências se tornaram demasiadamente fortes, mostram quase sempre o recrudescimento de movimentos de caráter pietista (Mendonça, 1984, p.67).

O puritanismo tem sua origem em alas descontentes na Igreja Anglicana durante o século XVII. Influenciadas pela rigorosa conduta moral do calvinismo, propunham uma reforma profunda na igreja, para que esta se libertasse do mal exemplo de clérigos e leigos; da herança medieval no que tange aos ritos e vestimentas; bem como do governo da igreja pelos bispos. Quanto ao último ponto, os puritanos foram fundamentais para o estabelecimento da idéia de independência das igrejas locais, o que viria a forjar a estrutura de congregacionais e batistas. Ainda segundo Mendonça “não se pode dar com exatidão uma definição do puritanismo. É um modo de ser, de ver os homens e as coisas sob o prisma da fé religiosa. É, essencialmente, um modo de viver” (1984, p.37). Transplantado para a América do Norte através dos imigrantes, esse “modo de viver” acabaria forjando a própria nação norte-americana e as mentes das igrejas protestantes⁵ que floresceriam naquele continente, e que com a grande expansão missionária do século XIX chegariam ao Brasil.

⁵ Este autor prefere não ver uma diferença essencial entre os termos ‘protestante’ e ‘evangélico’ no que diz respeito às igrejas aqui consideradas. Pastores e escritores batistas têm se esforçado por esclarecer que a Igreja Batista não é ligada à Reforma e por isso não deve ser chamada protestante. Tal argumentação, porém, é mais de caráter apologético de uma necessária ocupação de espaço no cenário religioso, do que propriamente histórico e documental. Para uma informação mais detalhada ver Azevedo (2004, p.212-224).

(...) na nova situação americana, os puritanos se dedicaram a realizar o que se lhes havia sido impossível na Inglaterra. O ideal puritano do ordenamento de tudo sob Deus combinado com um conceito congregacionalista de igreja. A maioria dos puritanos da Nova Inglaterra era formada por congregacionalistas não-separatistas que tinham abrigado a esperança de reformar a partir de dentro a Igreja da Inglaterra e sentiam que era precisamente isso que estavam fazendo na América. A igreja devia ser formada somente por crentes professos, unidos por um pacto de igrejas locais, mas dominados pelo ideal calvinista de uma sociedade organizada no culto e em todos os aspectos da vida por uma única compreensão religiosa. Esta era uma esperança que surgira em solo inglês, mas que só se tornava efetiva na América (Dilleberger & Welch apud Azevedo, 2004, p. 93-94).

Em princípios do século XVIII a efervescência religiosa e o puritanismo tinham declinado muito nas colônias. As lutas políticas e as guerras podem ter desviado as atenções da religião para interesses mais imediatos (Mendonça, 1984). É bom lembrar que o puritanismo era calvinista em sua teologia, e isto significa dizer que o homem era considerado incapaz, por seus próprios meios, de se aproximar de Deus. Este cenário rígido pode ter causado o enfraquecimento do fervor religioso, que seria novamente colocado em primeiro plano através dos chamados movimentos avivalistas (*revivals*). Mendonça nos informa:

Historicamente, os grandes reavivamentos americanos começam com Jonathan Edwards, em 1734, e ganham grande intensidade com a chegada de George Whitefield, companheiro de John Wesley no movimento metodista na Inglaterra. Os reavivamentos, atingindo todas as denominações americanas, avançaram pelo século XIX, até a sua primeira metade, marcando ciclos de altos e baixos na religião nacional. Mesmo as denominações mais formalistas, como os presbiterianos, por exemplo, tiveram de pagar tributo ao estilo do culto dos avivamentos: um sermão acompanhado de hinos e muita emoção (1990, p.174).

A preocupação era a conversão das almas e o enfoque estava agora na capacidade humana de aceitar ou rejeitar a mensagem pregada, ao contrário do que ditava a doutrina da predestinação, calvinista. A pregação avivalista apontava o foco novamente para a liberdade do homem em gerar e gerir sua vida espiritual. Talvez por isso Azevedo defenda a tese de um neopietismo presente no movimento avivalista. Segundo esse autor

os avivamentos são filhos do princípio voluntarista aplicado à perfeição cristã. O voluntarismo é puritano. O perfeccionismo, também. O que o neopietismo

fez foi reinterpretar o puritanismo, reforçando-lhe o individualismo, especialmente ao destacar a experiência da decisão pessoal (Azevedo, 2004, p.142).

No contexto social e político, o princípio voluntarista foi a mola propulsora do processo de conquista e edificação da América do Norte. Não seria possível coadunar tal ambiente com os pressupostos calvinistas da predestinação, que tirava do homem, no plano religioso, toda a sua iniciativa e capacidade de decisão para a salvação. O Calvinismo, como fulcro da teologia protestante norte-americana, nunca chegou a ser descartado totalmente, mas foi moldado consoante o momento histórico e as necessidades da nação que ora despontava. Este era o pano de fundo do protestantismo norte-americano quando começaram os primeiros esforços missionários para a América do Sul e Brasil. Segundo Frederico “as [chamadas] igrejas não-litúrgicas herdaram do pietismo, do puritanismo e do avivalismo um culto sem uma ordem oficializada, impregnado da idéia pietista de valorização do individual” (2001, p.275). No Brasil os missionários norte-americanos encontraram uma realidade bastante diferente de seu país de origem. Já decorriam mais de três séculos de catequese católica, sendo esta também a religião oficial da monarquia brasileira. A necessidade de marcar uma posição em relação ao catolicismo obrigou o nascente protestantismo brasileiro a se afastar definitivamente de uma estrutura litúrgica do culto. “A aversão que essas igrejas têm pela tradição litúrgica pode ser explicada pelo temor de que os ritos e símbolos possam torná-las parecidas com a Católica Romana, à qual, com poucas exceções, devotam uma ‘sagrada’ antipatia” (Frederico, 2001, p.275, aspas do autor). Era necessário, para desbravar os sertões e evangelizar as cidades, que o culto não oferecesse dificuldades de comunicação, além dos evidentes embaraços dos missionários no domínio da língua portuguesa. Desde cedo os missionários repetiram a fórmula que ajudou a tornar os Estados Unidos uma nação protestante: um culto centrado na pregação, quase sempre de caráter conversionista; pouco ou nenhum aparato litúrgico ou vestes especiais; hinos que apelassem à emoção, tratando da relação com Deus de forma

individual, herança do pietismo. Por trás dessa prática de culto, além do contexto teológico acima descrito, e também em razão deste, pervaga a idéia de culto como uma obrigação a que o crente deve atender, pois é pelos seus esforços que as almas serão alcançadas. “A idéia de que culto é adoração e louvor não foi passada; antes, o legado consistiu na noção de que culto é trabalho, é ensino e, mais do que tudo, é conversão de almas e consagração de vida” (Frederico, 2001, p.277). Coube a um professor francês, Émile Leonard⁶, registrar a impressão do culto-trabalho. Comparando o protestantismo brasileiro com aquele que ele vivenciara na Europa, Leonard escreveu a respeito do culto:

Esse corpo, que é propriamente a igreja, teria como divisa, para um protestante europeu, ‘adorar e orar’. Para o brasileiro – e não procuramos saber se se trata, aqui, de um traço americano ou apenas de juventude espiritual – essa divisa será ‘aprender e trabalhar’ (Leonard apud Mendonça, 1984, p.186).

A crítica ao culto-trabalho não é novidade no meio protestante brasileiro: Mendonça testemunha:

(...) o conteúdo mesmo do ato religioso designado por culto impregnou-se do sentido de algo que deve ser realizado como obrigação onerosa, como cumprimento de um dever, e não como momento de comunhão jubilosa e ludicamente expressa entre criatura e Criador (1990, p.186).

É natural que o canto nas igrejas protestantes brasileiras refletisse a teologia, a concepção da missão da igreja e a noção de culto herdadas. São exatamente os hinários compilados para uso no culto protestante ou evangélico no Brasil que dão uma prova viva do modelo de adoração perpetuado:

Não é possível entender o acervo dos hinários, que seriam publicados para uso nas igrejas protestantes brasileiras, muitos dos quais ainda recentemente em uso, sem que se pesquise o expansionismo missionário americano e a teologia que estava por trás dele (Frederico, 2001, p. 279).

⁶ Veio lecionar história na Universidade de São Paulo em 1948. Sendo protestante, ligou-se aos presbiterianos desta cidade, onde a partir daí recolheu material para a sua pesquisa.

A concepção de culto como trabalho veio portanto a impregnar os hinários evangélicos, e propriamente o hinário batista mais tradicional, o *Cantor Cristão*⁷. Podemos atestar o fato na letra do hino n.º 442, que em português levou justamente o título de “Trabalho Cristão”:

Vamos nós trabalhar, somos servos de Deus
 Com o Mestre seguindo o caminho dos céus
 Com o seu bom conselho o vigor renovar
 E fazer prontamente o que Cristo mandar (1ª estrofe)
 (estribilho) No labor, com fervor, a servir a Jesus
 Com esperança e fé e com oração
 Até que volte o Redentor.⁸

A preocupação em difundir a fé evangélica no imenso Brasil católico também fez brotar composições que retratavam a importância fundamental da igreja, a missionária, com forte toque proselitista. O hino de número 444 do mesmo *Cantor Cristão* dá-nos um bom exemplo:

1. Do vasto Mato Grosso à costa Ceará
 Por vilas e cidades, do sul ao Grão Pará
 Desse evangelho santo que nos legou Jesus
 Ao povo brasileiro levemos nós a luz.

2. Do sul ao Amazonas, do centro até o mar
 A doce nova corre do amor que não tem par
 E muitos foram salvos da morte e perdição
 Pois, crendo agora em Cristo, já têm a salvação.

3. Mas muitos infelizes que devem ser cristãos
 Adoram deuses feitos por suas próprias mãos

⁷ Publicado em sua primeira edição por Salomão L. Ginsburg em 1891, contendo então 16 hinos. A última edição, 36ª, atualmente em uso, data de 1971 e contém 581 hinos (Braga, 1961, p. 192).

⁸ Letra de Reginald Heber (1783-1826), tradução de Guilherme Luiz dos Santos (1850-1934) e música de Lowell Mason (1792-1872).

De tão fatal pecado, a idolatria vil

Unidos no evangelho, salvemos o Brasil.⁹

Tanto a preocupação em trabalhar no culto da igreja local, através da pregação e do ensino, como a de enviar missionários eram questões consideradas urgentes. O culto revestia-se, portanto de um caráter eminentemente utilitarista, não havendo tempo para “devaneios”, fossem filosóficos, teológicos ou artísticos. E não somente tem havido desequilíbrio quanto à qualidade do culto, mas também em relação à quantidade, isto é, ao excesso de programações na igreja. A crítica a este ‘ativismo’ também não é nova:

o cansaço de tantas atividades e a falta de criatividade acabam por fazer com que os líderes preencham os horários com cultos improvisados. Então, os excessos de cultos e a improvisação terminam por produzir um resultado desastroso: a banalização. O culto vem a ser, além de ‘trabalho’, um acontecimento ‘banal’ (Mendonça, 1990, p. 188, aspas do autor).

É compreensível que tal ambiente não tenha sido propício ao surgimento de composições literárias que tratassem de temas mais transcendentais, e que por isto mesmo fossem veiculados por uma linguagem musical mais rica e mais sutil. A concepção de culto também como pedagogia em muito obliterou a essência sobrenatural da mensagem evangélica:

Na segunda fase histórica do protestantismo no Brasil, isto é, quando as décadas de implantação já haviam passado, a necessidade de manutenção dos fiéis nas Igrejas já consolidadas transformou os templos em salas de aula (Mendonça, 1990, p.189).

A solidificação das doutrinas portanto exigiu um discurso, seja pelo púlpito ou pelo conteúdo dos hinários, apoiado num racionalismo bem objetivo.

O conteúdo literário dos hinos evangélicos cantados no Brasil também sofre a crítica de não contemplar a realidade da vida social, em não tratar de problemas como a fome, a desigualdade social, preconceitos, analfabetismo, etc. Frederico atesta que

embora haja registro desses temas, eles continuam a ser periféricamente abordados nos hinários oficiais das principais igrejas protestantes históricas. Acredita-se que tal teologia ainda não foi abraçada oficialmente por tais

⁹ Letra de Alfredo Henrique da Silva (1870-1950) e música de Lowell Mason (1792-1872).

igrejas, que dela se ocupam de modo apenas ocasional, em esforços sazonais e esparsos (2001, p.291).

Ao analisar os conteúdos da revelação bíblica veiculados na música coral das igrejas batistas no Brasil, deve-se levar em conta o próprio *Cantor Cristão*, que até hoje na comunidade onde este autor congrega é usado como fonte de repertório coral, seja com a música original, seja em arranjos. Este hinário, como já foi dito, reflete bem a teologia e a concepção de culto herdadas dos missionários norte americanos. A última edição do hinário, lançada em 1971, traz um “Índice dos Assuntos”, que é útil para a elaboração de programas de culto, e que nos ajuda a constatar o teor predominante dos conteúdos. Reproduzimos numa tabela alguns assuntos, cada qual com o seu caráter teológico de fundo, e a quantidade de hinos relacionados:

Tabela 1 – relação numérica de hinos do *Cantor Cristão* com o teor de seus conteúdos

ASSUNTOS	CARÁTER TEOLÓGICO	N.º DE HINOS RELACIONADOS
Adoração e Louvor	Doxológico	39
Apêlo (sic) ao Pecador	Conversionismo	79
Batismo	Teologia / Novo Testamento	7
Ceia	Teologia / Novo Testamento	12
Cristo – Amor e Graça de	Avivalista (Metodismo Arminiano)	74
Cristo – Natal de	Teologia / Novo Testamento	8
Cristo – Ressurreição	Teologia / Novo Testamento	4
Cristo – Humilhação (Paixão)	Teologia / Novo Testamento	1
Amparo e Proteção	Pietismo	34
Confiança	Pietismo	44
Vida Cristã – Luta na Causa	Culto como Trabalho	27
Vida Cristã – Trabalho Cristão	Culto como Trabalho	25
Vida Cristã – Vitória nas Lutas	Culto como Trabalho	17

Chega a ser desconcertante a discrepância entre o número de hinos relacionados ao tema do apelo ao pecador, que consiste em textos que exploram o emocionalismo e estão relacionados

ao caráter conversionista da teologia dos avivamentos; e o número de hinos propriamente “evangélicos”, ou seja, relacionados aos fatos da vida de Cristo, como o Natal, a Ceia, a Ressurreição e a assim chamada Humilhação¹⁰. Analisando por esse prisma, o conteúdo veiculado no *Cantor Cristão* está a serviço muito mais de uma filosofia de evangelização do que propriamente de uma propagação e celebração da revelação bíblica, a despeito de os batistas considerarem a Bíblia Sagrada como autoridade única em matéria de religião. Em suma, os fatos centrais da fé cristã; nascimento, sofrimento, morte e ressurreição de Jesus Cristo; passam ao largo da produção hinológica batista.

Em relação ao repertório coral propriamente dito, Mendonça identificou dois momentos históricos significativos: “o primeiro poderia ser chamado ‘época dos *Coros Sacros*’ e ‘época de *Os Céus Proclamam*’ (1990. p.192). Os *Coros Sacros* constituem-se de “oito volumes (...) compilados por Arthur Lakschevitz e lançados em diferentes datas pela Casa Publicadora Batista (...) abrangendo um total de cento e noventa hinos” (Braga, 1961, p. 368). Para esta pesquisa foi utilizada a 7ª edição, de 1983¹¹, já reunida em um só volume. Não consta nesta edição um índice de assuntos. Verificando os textos de todas as composições chegamos à seguinte análise:

Tabela 2 – Relação numérica de hinos dos *Coros Sacros* com o teor de seus conteúdos

ASSUNTOS	CARÁTER TEOLÓGICO	N.º DE HINOS RELACIONADOS
Louvor e Adoração	Doxológico	28
Vida Após a Morte	Escatológico, de fundo pietista	25
Apelo ao Pecador	Conversionismo	19
Deus – comunhão e confiança	Pietismo	41
Cristo – Obra Redentora	Avivalista (Metodismo Arminiano)	23
Cristo – Paixão e Morte	Teologia / Novo Testamento	2

¹⁰ Provavelmente uma estratégia para se evitar o uso da palavra “Paixão”, por ser talvez considerada muito próxima do universo católico.

¹¹ LAKSCHEVITZ, Arthur. *Coros sacros: hinos especiais para coros* compilados por Arthur Lakschevitz. 7ª ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1983.

Cristo - Ressurreição	Teologia / Novo Testamento	2
-----------------------	----------------------------	---

É fácil constatar que os *Coros Sacros* repetem o desequilíbrio do *Cantor Cristão* entre a temática da expansão missionária, herdeira da teologia dos avivamentos, e os temas centrais da fé cristã. Observa-se também o lastro de pietismo que se derrama em hinos cujas letras versam sobre as vantagens de uma vida em comunhão com Deus, todos eles escritos na 1ª pessoa do singular, como se a vida para um cristão se bastasse a um mundo particular e separado de tudo e de todos. Em toda a coleção foi encontrado um único hino que trata do tema da comunhão entre os crentes, escrito na 1ª pessoa do plural. Embora esta coleção não apresente nenhuma notoriedade do ponto de vista artístico-musical¹², e sofra em estilo mesmo no nível literário, continua a ser usada na igreja onde este autor congrega. Já a coletânea *Antemas Celestes*, “preparada por Alynna Muirhead para câro (sic) misto incluindo cinquenta e duas peças, sendo as letras, em geral, paráfrases de textos bíblicos” (Braga, 1961, p.368), apresenta alguma evolução, por conter mais hinos de caráter doxológico e por se concentrar em temas bíblicos. Alguns de seus hinos se tornaram verdadeiros marcos da música coral batista no Brasil, como “*Grande é Jeová*” e “*Maravilhosa Graça*”.

A coletânea *Os Céus Proclamam* foi organizada por João Wilson Faustini em cinco fascículos, o primeiro lançado em 1958. Consta de 210 composições e arranjos e apresenta um índice de assuntos, do qual retiramos as informações que nos interessam mais precisamente:

Tabela 3 - Relação numérica de hinos de *Os Céus Proclamam* com o teor de seus conteúdos

ASSUNTOS	CARÁTER TEOLÓGICO	N.º DE HINOS RELACIONADOS
Louvor e Graças	Doxológico	29
Proteção Divina	Pietismo	30
Natal	Teologia Novo/Testamento	26

¹² Sendo única exceção uma versão em português para a trilogia de G. Rossini “Fé, Esperança e Caridade”.

Paixão	Teologia Novo/Testamento	8
Páscoa e Ressurreição	Teologia Novo/Testamento	19
Intróitos, Responsos e Améns	Liturgia	29

Constata-se um maior equilíbrio entre os temas e a disposição de fornecer material para uma função litúrgica do coro, dada a quantidade de músicas para os intróitos, responsos e améns. Além disso, não há constrangimento no uso de expressões como “quaresma”, “ofertório” e “paixão”, tradicionalmente ligadas ao universo católico, para designar temas. Musicalmente esta coletânea também é mais criteriosa, por trazer versões em português de peças de compositores consagrados, como J.S. Bach, W.A. Mozart, J. Haydn, entre outros. Pelo que foi visto, *Os Céus Proclamam* representam uma evolução em termos de conteúdo literário e forma musical no repertório dos coros batistas.

Ao se analisar os textos da música coral mais recente nas igrejas batistas, o pano de fundo deixa de ser aquele herdado dos missionários e que se repetiu século XX adentro, e passa a tomar o colorido emprestado ao movimento neopentecostal, que eclodiu no Brasil na década de 1960.

As origens mais remotas desse tipo de religiosidade encontram-se no metodismo primitivo. Contudo, o fenômeno, na sua expressão contemporânea, diz respeito a datas mais recentes: os primeiros anos do século XX para o aparecimento do que chamamos pentecostalismo clássico, e a década de 60 para o surgimento do neopentecostalismo (ou movimento carismático protestante), da renovação carismática católica e das agências de cura divina (Velasques Filho, 1990, p.256).

Há na literatura referências a uma idéia segundo a qual a crescente institucionalização das igrejas protestantes históricas criou um fosso entre o pensamento oficial das lideranças e a religiosidade popular. É como se os fiéis perdessem paulatinamente o acesso à esfera do sagrado, pertencendo esta a uma elite constituída pelos pastores e demais líderes das comunidades. A origem desta situação pode estar justamente nos desdobramentos da Reforma, em que a necessidade de um discurso racional e claro acerca da fé foi afastando da

vida religiosa a comunicação simbólica, na medida em que passou a substituir o espaço antes ocupado pelos rituais, paramentos, imagens e sacramentos. É nesse contexto que o afastamento destes elementos no culto protestante tem sido interpretado como um processo de ‘espoliação do simbólico’:

É inegável o misticismo de Lutero, por exemplo, mas a necessidade da racionalização do discurso polêmico obscureceu significativamente aquele traço, com o agravante da intensa racionalidade introduzida pelos demais reformadores. (...) É nesse sentido que se pode afirmar que o protestantismo, na evolução religiosa do cristianismo, se constitui num processo tardio de espoliação do simbólico (Mendonça, 1990, p. 238).

As igrejas neopentecostais se caracterizam pela ênfase na ação direta do Espírito Santo na vida e no culto dos fiéis, ação que seria evidenciada por atos de cura divina e pelo falar em línguas estranhas. Este contato direto com a divindade marca o desejo de resgatar o misticismo, perdido nas igrejas protestantes pela total preponderância do discurso racional da fé em detrimento do simbolismo dos ritos e dos sacramentos: “Um imediatismo na relação com o sagrado substitui a mediação do discurso” (Mendonça, 1990, p.240). O movimento neopentecostal é um fenômeno predominantemente urbano, com grande incidência sobre a massa assalariada ou desempregada. Os cultos se realizam em enormes templos, no caso das denominações mais ricas, ou mesmo em galpões. A música é ruidosa, assim como todo o culto, sempre amparada por instrumentos eletrônicos. A estética musical é aquela perpetuada pelas chamadas “rádios evangélicas”, ou seja, toda fundamentada nos clichês da música popular de caráter comercial. O que nos interessa aqui é a influência deste movimento nos textos dos cantos do repertório congregacional e coral das igrejas batistas, que se constitui numa ênfase demasiada e repetitiva no conteúdo doxológico, a saber, numa doxologia que atende aos anseios de uma religiosidade popular, urbana e marcada pela pressão do mercado musical. Frederico atestou que: “nos cultos da igreja batista, os cânticos doxológicos têm sido introduzidos por influência do movimento carismático que ultimamente vem sendo infiltrado

na denominação batista, fato nacionalmente conhecido e discutido” (2001, p.64). A ênfase doxológica dos cânticos neopentecostais pode ser interpretada como expressão literária da reapropriação da esfera do sagrado. Nesse sentido, louvar significa não somente elogiar a pessoa de Deus, mas aproximar-se e apropriar-se de uma situação privilegiada em relação a este Deus. Se por um lado esta tendência poderia contribuir para restaurar o equilíbrio entre o culto-adoração e o culto-trabalho, por outro lado o louvor neopentecostal raramente vai além da “tomada de posse” das coisas sagradas¹³. O conteúdo literário dos cânticos neopentecostais não trata com profundidade a concepção do culto como adoração e contemplação. “Essa superficialidade seria em parte explicada pela falta de um texto poético mais trabalhado, como também poderia ser justificada pela repetição do conteúdo doxológico que predomina nesse tipo de cântico” (Frederico, 2001, p.64).

A influência da hinódia neopentecostal é verificada em publicações consideradas como importantes fontes do repertório coral nas igrejas batistas do Brasil: os encartes da revista Louvor e os livros de partitura dos congressos de música realizados em nível estadual e nacional. A revista *Louvor* tem como público alvo os ministros e diretores de música das igrejas batistas do Brasil. Traz, em suas edições trimestrais, informações do meio musical batista, matérias e depoimentos sobre assuntos ligados à prática musical na igreja, e um encarte com partituras para coros de várias formações, além de músicas para solo vocal com piano e piano solo. Veicula obras de compositores nacionais, todos eles conhecidos principalmente no meio musical batista, e, em menor número, composições de autores estrangeiros em versão para a língua portuguesa. Analisando os encartes dos últimos cinco anos, pudemos verificar uma distribuição mais diversificada dos conteúdos. Já não há tanta discrepância entre conteúdos propriamente bíblicos e aqueles voltados para obra de evangelização com as características já comentadas. Entre os conteúdos bíblicos veiculados

¹³ O autor faz menção a um cântico originado no meio neopentecostal durante a década de 1990, do qual tomou conhecimento numa igreja batista onde congregou, que diz: “Todas as bênçãos de Deus pra nós/Tomamos

há predominância de teor doxológico, o que é perfeitamente compreensível. Mas como as igrejas batistas persistem, em sua maioria, na prática de um culto centrado no sermão, a música coral de teor doxológico se apresenta desligada de um evento litúrgico que lhes justifique plenamente dentro do culto. O tipo de participação do coral no culto a que essas peças se destinam visam um efeito semelhante às manifestações do culto neopentecostal, isto é, propiciar um clima de êxtase espiritual, através de repetições no texto de expressões de louvor. No que tange à linguagem musical propriamente dita, uma característica muito notada é a exploração da região aguda do soprano no final, quase sempre em fortíssimo¹⁴.

Passamos ao exame das composições veiculadas pelos congressos de músicos batistas, realizados anualmente. Em seu último congresso, o de número 21, realizado no Rio de Janeiro em Janeiro de 2005, a Associação dos Músicos Batistas do Brasil (AMBB) congregou um coro com todos os inscritos, como é de costume¹⁵. O regente convidado para reger o coro do congresso selecionou nove composições: três são de conteúdo doxológico, quatro tratam da comunhão pessoal do crente com Deus (pietismo), uma trata da providência divina e a outra trata o velho tema do apelo à conversão. Para o vigésimo terceiro congresso da Associação dos Músicos Batistas Fluminenses (AMBF), realizado em Outubro de 2005 em São Fidélis (R.J.), foram selecionadas cinco peças, duas de conteúdo doxológico, uma tratando do tema do amor de Deus (metodismo arminiano), outra sobre consagração a Deus e uma “*Bênção Coral*”. Considerando os dois congressos, não encontramos, por exemplo, nenhuma peça tratando de temas relevantes à teologia cristã como a Trindade, a Encarnação, a Ressurreição, ou mesmo cenas bíblicas da vida de Jesus. Apenas uma das peças é estruturada diretamente

posse, é nossa herança”.

¹⁴ Em “Aleluia”, de Steve Maudin (vol. 2/nº 83), o texto se resume ao título, e o final se dá com um fá sustenido 4 no soprano, em fortíssimo, por quatro compassos. Em “Cantem ao Deus Eterno Uma Nova Canção” de Dulcinéa de Oliveira Spínola (vol.2/nº95) exige-se do soprano um lá 4 no final.

¹⁵ As peças executadas pelo coral do congresso vêm a ser uma referência para o repertório nas igrejas. Tal fato se deve por serem as peças realizadas com um bom nível artístico, já que os integrantes do coro são em sua maioria regentes e diretores de música em suas igrejas, e os pianistas são selecionados para o evento. A boa performance do coral do congresso, além da própria qualidade das composições, motiva os regentes a repetirem as peças em seus coros.

sobre um texto bíblico (“*Que Os Povos Te Celebrem*” – Salmo 67, de Robson Ribeiro). Também em nenhuma peça são tratadas questões sociais e existenciais, apesar de estes temas serem abundantes na revelação bíblica.

Para a obra coral, composta em conjunto com esta pesquisa, foram utilizados textos bíblicos que tratam da temática da morte. É um assunto pouco abordado no repertório coral evangélico. Nos hinários, os hinos que abordam o assunto aparecem geralmente sob o título de ‘Vida futura’, e acabam por serem executados principalmente em cultos fúnebres. Mas não se tem observado o emprego de repertório que trate do assunto num contexto reflexivo, daí nossa justificativa em deixar uma contribuição para o problema. As peças compostas estão reunidas num ciclo intitulado justamente “Reflexões Sobre a Morte”.

1.2 As relações entre os conteúdos da revelação e a linguagem musical

A música coral praticada nos cultos batistas no Brasil apresenta algumas constâncias as quais acreditamos estarem ligadas ao teor dos textos veiculados e às funções que a música coral tem dentro do culto. Enquanto predominaram as coletâneas *Coros Sacros* e *Os Céus Proclamam*, os corais batistas cultivaram um estilo tradicional, tributário da música sacra européia desde o século XVII. Nos *Coros Sacros* verificamos uma impressionante uniformidade de estilo musical. As composições em geral carecem de um plano formal mínimo, resistem à análise mais elementar, não sendo possível muitas das vezes sequer identificar temas. As melodias e progressões harmônicas carecem absolutamente de invenção. Na verdade, seria necessário um estudo mais específico sobre esta coletânea para se verificar se, em relação à peças que apresentam estas características, não se trata de um único compositor. Reforça esta hipótese o fato de inexistir qualquer identificação de fonte documental dos compositores e autores das letras. Nem sabemos se a editoração das partituras segue o padrão de colocar compositores à direita e autores do texto à esquerda do título da peça. Se assim for estamos diante de compositores pouco, ou, quem sabe, jamais relacionados em qualquer outro hinário ou coletânea¹⁶. A estética musical observada nos *Coros Sacros* está a serviço do tipo de culto que caracterizou as primeiras décadas da Igreja Batista no Brasil, isto é, um “trabalho” que constava principalmente da pregação conversionista. Não havendo propriamente uma liturgia, o lugar da participação coral no culto fica à mercê da pregação, devendo reforçar seu caráter de convite ao arrependimento e alertar para os perigos de partir para a eternidade estando “distante” de Deus. Mesmo em relação aos hinos que apresentam conteúdo doxológico, Mendonça observa que: “eles são realmente sincréticos; não são

¹⁶ Transcrevemos aqui alguns desses compositores da maneira como aparecem: Lincoln, F.G.; Buchanan, G.H.; Uthmann, Jul.; Dahlof, F.D.; Jacob, Powell F.; Fitian, P.M. Davis, Emil Ruh, W. O. Perkin. Nenhum destes nomes consta no índice de autores do *Cantor Cristão*, do *Hinário Para o Culto Cristão*, nos *Antemas Celestes* e em *Os Céus Proclamam*.

estritamente de louvor e adoração” (1990, p.193). Observa-se que, ainda hoje,¹⁷ a principal expectativa de uma participação coral é que ela aconteça logo antes do sermão, como que para sensibilizar o auditório e “preparar o terreno” para o recebimento da mensagem pelo pregador. Naturalmente que esta função restringe a liberdade de se trabalhar com composições mais extensas, ou que exigem maior esforço de concentração por parte dos ouvintes. Acreditamos, portanto, que a função acessória da música coral no culto batista tradicional é responsável em grande medida pela estagnação da linguagem musical verificada no repertório dos *Coros Sacros*.

Em relação à coletânea *Os Céus Proclamam* podemos verificar um outro panorama. Ao lado de corais de Bach e de trechos de oratórios e cantatas de outros compositores da tradição européia, figuram obras contemporâneas à compilação da coletânea (décadas de 1960 e 1970), de compositores norte-americanos, em sua maioria, e brasileiros, notadamente do próprio compilador, João Wilson Faustini. As composições não se afastam, em termos de estilo, dos modelos que as acompanham. A escrita harmônica é austera, devedora a um certo academicismo, mas nem por isso estéril. Os acompanhamentos cumprem a função de suporte harmônico, e se destinam ao teclado de um modo genérico¹⁸. Apesar de não dar uma contribuição decisiva para a atualização da linguagem musical no repertório coral das igrejas, a coletânea *Os Céus Proclamam* não chega a traduzir um quadro de crise, pois as composições se mostram adequadas às funções da música coral no culto; dando aliás valiosa contribuição para o cultivo de uma liturgia mais elaborada. A linguagem musical das composições recentes desta coletânea, ainda que possa ser considerada austera por círculos menos conservadores, não pode ser acusada de banalidade.

¹⁷ O autor reporta-se à sua experiência como Ministro de Música na Primeira Igreja Batista em Alcântara, São Gonçalo (RJ), atividade que exerce desde dezembro de 2001.

¹⁸ Normalmente há a indicação “piano ou órgão”. Em razão disto não são explorados procedimentos mais característicos da execução destes instrumentos.

Já a recente produção de repertório coral para o culto evangélico afasta-se do extremo da participação acessória em relação ao sermão para o extremo da auto-suficiência dentro do culto. A influência do estilo de culto neopentecostal chegou ao repertório coral, reforçando neste um sentido de êxtase místico. Musicalmente pode-se caracterizar este novo momento por um distanciamento da música tradicional européia, e uma aproximação da música popular norte-americana. Este novo estilo vingou no Brasil principalmente através da veiculação de cantatas de compositores norte-americanos vertidas para a língua portuguesa, a partir da década de 1970. Este repertório apresenta um melodismo leve, uma harmonia menos austera que aquela estritamente coral, ritmos próprios da música popular de caráter comercial e talvez a grande novidade para a época, um acompanhamento orquestral disponível em fita K7 (*play-back*) (Frederico, 2001). Não foi sem conflitos que este estilo entrou nas igrejas brasileiras. A demanda por instrumentos eletrônicos e por um sistema de som que reproduzisse satisfatoriamente o *play-back* fez aumentar em muito o volume total da música nos templos, causando fortes reações nos meios mais conservadores.¹⁹ Por outro lado esta configuração sonora atende ao ambiente neopentecostal de busca pelo êxtase religioso, ao lado, evidentemente, das novas tendências rítmicas, baseadas numa pulsação rápida e onipresente. Routley registra: “A menos que o propósito da adoração seja induzir o fiel a algum tipo de transe, a intensidade do ritmo e do ruído acabará por aniquilar uma adoração racional”²⁰ (1961, p.119). O que nos interessa de perto é que por trás de toda essa massa sonora o que se ouve é uma linguagem musical empobrecida, muitas vezes banal, que apela para um emocionalismo vago, em muito diferente do que a revelação bíblica registra em

¹⁹ Quando de sua chegada à Primeira Igreja Batista em Alcântara, em 2001, este autor testemunhou um fato infelizmente ainda comum em muitas igrejas: pessoas idosas se retirando do templo quando da participação dos chamados “grupos de louvor”, que se constituem de bandas no modelo da música *pop* (geralmente teclado, guitarra e baixo eletrônicos e bateria). Uma medição, realizada por um técnico com um decímetro e analisador de espectro *Phonic PA 2* recentemente nesta igreja, constatou, quando da apresentação de uma dessas bandas, a pressão sonora de 117 decibéis. Autoridades médicas não recomendam a exposição prolongada a uma pressão sonora acima de 90 decibéis.

²⁰ “Unless the inducing of some kind of trance in the worshiper is the avowed aim of the worship, the intense rhythmic noise of pop will defeat rational worship.”

relação à vida cristã. Ao longo de sua experiência como regente coral em igrejas batistas²¹, este autor pôde constatar uma espécie de modelo (quase como uma “receita de bolo”) que é seguido por aqueles compositores norte-americanos mais divulgados e traduzidos entre nós. No caso de veicular um texto de fundo pietista, o que se observa nas peças corais é o seguinte:

- 1) uma introdução ao piano, em movimento moderado, estruturado em arpejos na mão esquerda e uma melodia na região médio-aguda, que pode ou não ser derivada da melodia vocal;
- 2) apresentação da primeira parte do “tema” ou estrofe em uníssono, geralmente pelas vozes femininas, seguido da segunda parte com as vozes masculinas também em uníssono ou acompanhando a melodia em intervalo de sexta inferior;
- 3) estribilho a quatro vozes, ou a três, onde o baixo dobra a melodia do soprano;
- 4) repetição da estrofe inicial, já a duas ou mais vozes, podendo ter havido uma transposição ascendente a meio-tom;
- 5) estribilho a quatro vozes, com ou sem variação;
- 6) repetição do estribilho, com nova transposição a meio-tom ou um tom acima;
- 7) Coda, cuja única finalidade é dar um final grandioso à peça, exigindo dos sopranos algo como um lá 4. No caso do texto ter um teor doxológico, a música segue um estilo de fanfarra, com alguma inventividade rítmica no acompanhamento do piano. A harmonia pode ter um ou outro acorde mais ousado. Persiste o final apoteótico.

Reproduzimos, em anexo, duas peças muito executadas pelos coros batistas na década de 1990 e que seguem a linha estética aqui explicitada. São elas “Amou-me” de Tom Fetke e Doug Holck (1992) com tradução de Joan Larie Sutton; e “Digno de Todo o Louvor”, de Mark Blankenship, arranjo de Keith Christopher (1993) com versão em português de Hiram Rollo Júnior.

Em relação ao lugar que a música coral ocupa no culto pouca coisa mudou. A influência do movimento neopentecostal debilitou ainda mais a frágil estrutura litúrgica das igrejas evangélicas. A participação coral geralmente está confinada a um momento específico

²¹ Iniciou suas atividades na Primeira Igreja Batista de Cabo Frio (R.J) em 1993, permanecendo ali até 2001, quando se transferiu para Alcântara, São Gonçalo (RJ).

do culto e o envolvimento do canto coral com a dinâmica da adoração coletiva é desencorajada tanto pela ausência de planejamento de uma ordem de culto como pelo despreparo de regentes e pastores em relação à liturgia. Neste cenário a música coral justifica-se a si mesma, é um apêndice dentro do culto, pouco importando se os textos que veicula estão direcionados a incentivar uma atitude meditativa ou a questionar a própria razão de ser um fiel ou de congregar numa igreja. Tampouco existe um ambiente para que a linguagem musical seja também um fator relevante no compartilhamento dos conteúdos verdadeiramente bíblicos, a saber, aqueles que tratam das necessidades humanas em todas as suas facetas, e não apenas quanto à salvação de sua alma com vistas a uma vida futura.

1.3 Contribuições de uma linguagem atualizada

Empreender um conjunto de ações que levem uma comunidade religiosa a debater e aprimorar a qualidade e a relevância de suas reuniões de culto é tarefa árdua, que exige uma vontade muito clara de seus líderes e um amadurecimento seguro por parte dos fiéis. Acreditamos que uma prática musical no culto atualizada, vigorosa e acessível aos executantes disponíveis seja capaz de contribuir para que as condições necessárias a uma reforma profunda da concepção da adoração coletiva até aqui analisada, se tornem uma realidade histórica. A música do século XX, por mais multifacetada que se apresente, tem uma nota comum entre os seus expoentes, que é a capacidade de provocar no ouvinte uma reação intensa. Pode-se amar ou odiar, causar encanto ou revolta. O que não ocorre é causar indiferença. Temos o testemunho histórico do escândalo que foram algumas estréias de Stravinsky (1882-1971), de Schoenberg (1874-1951) e de seus discípulos, Berg (1885-1935) e Webern (1883-1945) (Griffiths, 1998). É justamente esta capacidade de chocar, de causar certa perplexidade no ouvinte que faz da música chamada moderna uma ferramenta útil a novas possibilidades de expressão. No caso da revelação bíblica não se trata de um novo discurso, muito pelo contrário, mas de uma nova maneira de abordar e expressar artisticamente a riquíssima herança registrada pelos escritores bíblicos.

Durante o século XIX a geração romântica supervalorizou as suas conquistas no plano das artes, a ponto de absolutizar seus pontos de vista estéticos, que seriam válidos para representar qualquer objeto, de qualquer época e lugar. No dizer de Routley

(...) a cultura romântica na arte é centrada no presente; isto não fica longe da afirmação de que tal cultura tem como referência uma resposta *emocional* (...) Os escritores, filósofos e artistas românticos devotaram seus esforços ao presente; o passado e o futuro eram ilustrativos – não eram objetos de estudo por seus próprios méritos²² (1968, p.29,30, grifo do autor).

²² (...) the romantic culture in art is present-centered; this is not far from saying that is the culture in which emotional response is paramount. (...) Romantic writers, philosophers, and artists devote their positive attention and statement to the present; the past and the future are illustrative – they are not objects of study in their own right.

Esta tese harmoniza-se com a construção dos heróis medievais à luz do presente e dos ideais românticos, levada a cabo nas grandes realizações literárias do século XIX. E é o que Mendelssohn terá feito com dois grandes heróis do passado bíblico, o apóstolo Paulo e o profeta Elias. Quando da composição de seus oratórios, Mendelssohn já testemunhava a inevitável migração das grandes obras corais sacras dos templos para as salas de concerto. Dessa maneira é que ele recria o cenário despojado dos personagens bíblicos ao sabor das grandes linhas sinfônicas do século XIX. É bem verdade que Mendelssohn, notadamente em *Paulus* (1835), utiliza-se quase que exclusivamente das escrituras, mas o faz não sem uma diluição do caráter dramático da revelação bíblica. Charles Rosen registra:

A evocação mendelssohniana da religião é simultaneamente mais geral e mais concentrada: não representa qualquer doutrina, e não são aventados quaisquer assuntos particulares (...) A música não expressa religião mas piedade.

Ela é kitsch na medida em que substitui a própria religião pela exterioridade emocional da religião. Ela evita todos os aspectos controversos, de conflito dramático. Ela não conforta, somente nos apazigua (...) A religião é drenada de todo o seu conteúdo e se torna poderosamente sensual, uma forma puramente estética do sublime (Rosen, 2000, p.782).

Enquanto em *Paulus* o modelo ainda é a síntese bachiana de recitação bíblica e melodia coral, no oratório *Elijah* (1846) Mendelssohn se aproxima da interpretação secularizada na linha das grandes obras sacras de Handel (Wienandt, 1965). Sem dúvida esta segunda obra se aproximava mais do gosto não denominacional do público das salas de concerto. Este panorama da composição sacra vai subsistir enquanto a tradição romântica não for contestada no século XX, e novamente a igreja voltar a ser um foco de atenção de compositores talentosos. À grandiosidade (e, em alguns casos, à vulgaridade) da concepção romântica, incompatível com a realização das obras dentro de uma liturgia, parte significativa dos compositores sacros no século XX vai contrapor meios mais despojados e um retorno às escrituras, desta vez à luz de uma representação mais fiel dos conteúdos bíblicos, consoante com a concepção realista então predominante. Cremos que esta atitude se harmoniza com o

pano de fundo histórico da música do século XX, quando se presenciou uma valorização de contextos musicais relegados a um plano secundário durante o Romantismo, como foi o caso da música folclórica (conforme a obra de um Bartók), da música de cabaré e da música sacra destinada a uma liturgia.

Somente no século XX houve um interesse renovado na composição de música de igreja, em parte por compositores já reconhecidos principalmente em meios seculares, mas também por um contingente considerável de compositores de um grupo emergente que estava retornando à performance e à composição sacra para a igreja, trazendo de volta um sentido de dignidade a esta vocação²³ (Wienandt, 1965, p.371).

Foi principalmente na Alemanha que floresceu uma geração notável de compositores sacros na primeira metade do século XX, dos quais podemos citar Joseph Haas (1879-1960), Hugo Distler (1908-1942), Ernst Pepping (1901-1981), Hans Friedrich Micheelsen (1902-1973), Johannes H.E. Koch (1918-), Friedrich Zipp (1914-), Heinz Werner Zimmermann (1930-) e, o mais avançado em estilo de todos, embora nascido ainda no século XIX, Johann Nepomuk David (1895-1977) (Frederico, 2001; Wienandt, 1965). Das tendências observadas na maioria dos casos, Wienandt registra aquelas que nos interessam mais de perto:

Comum a estas cantatas é um grau de flexibilidade e de adaptação geral que as tornam possíveis [de execução] em várias situações. (...) De grande importância é o retorno aos textos das Escrituras nas obras mais extensas, e a inclusão de melodias corais como material de suporte ou, como nas cantatas, como o conteúdo integral sobre o qual a peça é estruturada²⁴ (Wienandt, 1965, p.377).

Permitir uma representação viva e profunda dos grandes dramas bíblicos; mostrar os personagens e suas ações com todas as contradições e conflitos registrados pelos autores sagrados; despir as narrativas bíblicas da interpretação idealística do romantismo; despertar um novo olhar, através de uma nova escuta, sobre as histórias bíblicas tantas vezes contadas.

²³ Only in the twentieth century has there been a renewed interest in church music composition, some of it by composers who have been recognized principally in secular music circles, but a considerable amount coming from a newly emerging who have returned to performing and composing for the church, bringing dignity back into the calling of church musician.

Eis o que supomos ser possível fazer com o auxílio das ferramentas técnicas e estilísticas da música do século XX, que constituem-se no esforço de atualização da linguagem musical no contexto do culto batista contemporâneo. Tal abordagem da revelação bíblica empreendida junto à comunidade permite que se estabeleça um conflito entre a realidade vivida, individual e socialmente, e as proposições das Escrituras. Este conflito não precisa ficar restrito às questões propriamente religiosas, como o destino da alma após a morte ou a dialética entre pecado e redenção, mas pode abranger a totalidade dos questionamentos do ser humano no decurso de sua existência. Este posicionamento coaduna-se com uma poderosa corrente teológica desenvolvida durante o século XX, que tem como principal expoente a figura do teólogo alemão Paul Tillich (1886-1965). Segundo Grounds, Tillich propõe

uma nova estrutura teológica (...) que sintetizará a sabedoria e a experiência humanas com a religião bíblica, empregando todos os recursos da ciência, da história, da literatura, da arte, e da psicologia em profundidade, bem como a filosofia clássica e moderna, especialmente o existencialismo de Kierkegaard e Heidegger (Grounds, 1987, p.90).

Tillich defendia que todas as respostas aos questionamentos existenciais do homem podem ser encontrados na revelação. Esta não diz respeito apenas a um testemunho histórico, ou ao relato de experiências religiosas por parte das pessoas e comunidades dos tempos bíblicos. Numa definição elementar o próprio Tillich assevera que “a revelação é a manifestação daquilo que diz respeito a nós em última análise... a manifestação da profundidade da razão e o fundamento da existência” (apud Grounds, 1987, p.96). Para Tillich o conhecimento da revelação é o conhecimento de Deus, o qual deve ser descrito simbolicamente. As escrituras são um símbolo através do qual Deus revela-se a si mesmo em Jesus como o Cristo, isto é, como o Messias prometido, o qual encerra o significado do símbolo. A comunicação simbólica da revelação bíblica é uma preocupação central na teologia de Tillich:

²⁴ Common to these cantatas is a degree of flexibility and general adaptability that makes them practical in many situations. (...) Of greatest importance is the return to scriptural texts in the large works, and the inclusion of chorales as supporting material or, as in the cantatas, as the entire substance of which the piece is formed.

Não pode haver dúvida de que toda afirmação concreta sobre Deus deve ser simbólica, pois uma afirmação concreta é aquela que usa um segmento da experiência finita para dizer algo sobre Deus. (...) Um símbolo *tem* verdade: ele é adequado à revelação que expressa. Um símbolo *é* verdadeiro: ele é a expressão de uma revelação verdadeira (Tillich, 2005, p.245-246, grifo do autor).

Portanto, uma devida abordagem da revelação divina no contexto da finitude humana deve ser expressa simbolicamente, além de ser correlacionada com as verdades existenciais. A esta altura podemos inferir a importância e o alcance das expressões artísticas na representação dos símbolos da revelação bíblica. O imenso patrimônio artístico das igrejas cristãs acumulado ao longo dos séculos atesta esta verdade. A oportunidade de colocar a expressão musical a serviço de uma comunicação simbólica da revelação bíblica junto a uma comunidade, somada à possibilidade de lançar mão dos recursos da música moderna, é algo que não deve passar despercebido quando se almeja elevar o nível da conceituação e da prática de adoração contemporâneas.

Paul Tillich é também a base de uma argumentação de outro importante escritor cristão do século XX, que é Erik Routley (1917-1982). Centrado especificamente na questão da música de igreja, em seus aspectos históricos e filosóficos, Routley, em sua obra *Words, Music, and The Church*, nos deixa seu testemunho:

A tarefa da igreja no culto é mostrar o homem em sua totalidade a ele mesmo, e requerer dele os dons e as respostas deste homem por inteiro. (...) isto será possível somente se a adoração na igreja for vista essencialmente e não meramente como uma chamada a uma aspiração, mas um *drama* que inclui todas estas aspectos e os funde numa totalidade viva²⁵ (1968, p.173, grifo nosso).

Temos razões para crer que nos círculos católicos e nas igrejas protestantes que preservaram parte da liturgia herdada, a dimensão do drama na adoração nunca esteve totalmente afastada. Tão somente a observação do ano litúrgico, comum a católicos e

²⁵ (...) the church's business at worship is to show the whole man to himself, and to call forth the gifts and the responses of the whole man. (...) this will be possible only if the church's worship is seen to be essentially not merely an appeal to the will, but a drama which includes all these things and fuses them into a living whole."

luteranos, já é capaz de fornecer à igreja a possibilidade de celebrar e reviver os fatos centrais da revelação expressa nos evangelhos, e isto não é outra coisa senão a atualização do drama bíblico. Mas, uma vez desprovidas de uma referência global para a adoração coletiva, as igrejas protestantes não-litúrgicas acabaram por encontrar na eloquência verbal de seus pregadores a veia dramática, responsável por conferir um mínimo de sentido às reuniões de culto e por estabelecer a centralidade do sermão no culto destas igrejas, centralidade esta observada até hoje em dia.

As formas puritanas de culto procuraram envolver a congregação, e (...) isto teve que ser feito através de três métodos somente, o uso de uma eloquência abundante, o uso de um envolvimento mental através de uma atenção concentrada, e a suposição de que a congregação era não apenas uma família em adoração, mas uma família muito obediente, receptiva e esperançosa²⁶ (Routley, 1968, p.151).

Vemos portanto que a concepção de culto como instrução, já analisada aqui, acaba por esvaziá-lo de sua dimensão dramática e da possibilidade de estabelecer um diálogo acerca das necessidades existenciais da comunidade. Daí a necessidade de restaurar “o elemento do drama – que poderia também ser chamado de elemento existencial – no culto”²⁷ (Routley, 1968, p.203). Não é difícil, à luz destas proposições, reportar-se à obra musical litúrgica produzida ao longo do período barroco, para nos deter apenas em um período histórico. O elemento dramático da música destinada ao serviço religioso deste período é facilmente percebido nas cantatas e paixões. Ocorre que, àquela época, os compositores trabalhavam com os idiomas da música de seu tempo. Para os nossos dias, a necessidade de restaurar o elemento dramático na adoração leva-nos naturalmente a considerar o uso de uma linguagem musical desafiadora e comprometida com a cultura na qual estamos inseridos. Routley

²⁶ (...) the puritan forms of worship sought to involve the congregation, and (...) they had to do by three methods only, the use of abounding eloquence, the use of mental involvement through concentrated attention, and the assumption that the congregation was not merely a family at worship, but a very obedient, receptive, and expectant family.

²⁷ (...) the element of drama – which could also be called the existential element – in worship.

correlaciona os dois aspectos – drama e música contemporânea – criando uma espécie de círculo virtuoso:

Com certeza, se a igreja vê o seu culto em termos de um drama mais do que em termos de instrução, novas formas de música poderão dar a sua contribuição, contribuição esta que tem sido evitada pela visão protestante convencional²⁸ (Routley, 1968, p.208).

Não somente o culto pode deixar de ser exclusivamente uma oportunidade de instrução dos fiéis, mas também a igreja como um todo pode se posicionar no mundo menos como uma instrutora de infiéis “ignorantes das coisas sagradas”, mas desenvolver uma postura auto crítica, muito próxima mesmo do questionamento existencial. Tal reflexão levará a comunidade a perceber a importância e o alcance extraordinário de simplesmente “estar no mundo”, e influenciá-lo positivamente através da demonstração prática do amor e da justiça revelados em Jesus Cristo nos evangelhos. A adoração passa a ser um momento crucial da comunidade, em que ela não precisa se preocupar em causar boa impressão aos de fora, mas quando se dá justamente o conflito dramático entre a realidade vivida e aquela revelada e desejada por Deus para os homens. Routley defende que o culto na igreja contemporânea deve ser

mais arriscado, mais inquietante, mais penitencial, e com isso mais sábio, sereno, e mais seguro em relação ao que nós normalmente almejamos. (...) Se ele for menos defensivo, menos apreensivo por não dar uma impressão errada, menos amedrontado por causar controvérsias, será por isso verdadeiramente mais fiel. Sua música, nós deduzimos, precisa ser mais capaz de chocar, de permitir que qualquer situação possa acontecer, e ao mesmo tempo mais orientada e fundamentada na experiência real das pessoas²⁹ (1968, p.216).

²⁸ “At any rate, if the church sees its worship in terms of drama rather than in terms of instruction, new kinds of music are going to be able to make a contribution which the conventional Protestant outlook prevented them from making.”

²⁹ “more perilous, more alarming, more penitential, and then more wise, serene, and assured than we usually rise to. (...) If it is less defensive, less frightened of giving the wrong impression, less afraid of controversy, it will be more truly faithful. Its music, we infer, needs to be more liable to shock, more an occasion on which anything might happen, and at the same time more rooted and grounded in the real experience of the people.”

Um culto coletivo embasado pelos conceitos ora vistos fornece um amplo espaço para uma atuação relevante do coro e da música coral na comunidade. Não se trata unicamente de fazer da participação coral uma parte ativa da celebração litúrgica; para que esta não seja apenas mais uma das muitas coisas que simplesmente antecedem ao sermão; como também pode dizer respeito àquilo que interessa às pessoas em última análise. Ao tratar de temas tão essenciais, o compositor, ao colocar música nos textos, deve estruturar um discurso musical vigoroso o bastante para levar adiante os questionamentos e as respostas suscitadas pela Revelação; de forma sensata, equilibrada, mas sem evasivas estéticas; dando a contribuição de um homem do seu tempo e enriquecendo a experiência estética da comunidade.

CAPÍTULO 2 – PARA UMA ATUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL NO REPERTÓRIO CORAL EVANGÉLICO

2.1 O compositor evangélico e o panorama da composição musical em nossos dias

Iniciar a composição de uma peça musical em pleno início do século XXI, estando ciente dos caminhos que a linguagem e a técnica dos sons trilharam no século precedente, implica em fazer escolhas talvez menos por convicções do que por eliminação. Tal constatação se deve à multiplicação das tendências, das técnicas e dos materiais empregados na composição durante o século XX e na atualidade. Ainda no último quarto do século passado, Griffiths constatava:

Pode-se argumentar que a atividade artística parece sempre incoerente e multiforme aos olhos dos contemporâneos, e que os traços comuns definem-se apenas mais tarde (...) Ainda assim, é difícil fugir à conclusão de que o período moderno assistiu a uma inédita diversificação dos estilos musicais, de que os compositores de hoje não se apresentarão à posteridade tão identificados entre si quanto seus antecessores no século anterior: Wagner, Brahms, Liszt, Dvorak, Bizet, Verdi, Mussorgsky, Grieg. Por diversificada que fosse a música destes, todos respeitavam os mesmos princípios fundamentais, os da harmonia diatônica. Na década de 1970, já não existem verdades comuns (1998, p.183).

Difícilmente alguém, salvo a exceção do gênio, seria capaz de dominar todas as vertentes da composição musical, pelo menos de modo satisfatório; donde ser necessário ao compositor saber renunciar a tantas “ofertas” e delimitar sua atuação onde sintasse-se mais útil, ou mais verdadeiro, sem oposição necessária destes conceitos. Stravinsky testemunha:

Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, mais me cercar de obstáculos (1996 p. 64-65).

Se até o final do século XIX todas as tendências, por mais antagônicas que fossem, se apoiavam sobre a base comum do sistema tonal; é compreensível que um ou outro compositor pretendesse criar uma obra com validade “universal”. É nesse contexto que Wagner intentara,

no dizer de Otto Maria Carpeaux: “construir uma nova arte (...)” (2001, p.308). O *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) levado a cabo nos dramas musicais, deixava clara a intenção de estabelecer novos parâmetros para a concepção do fazer musical, mormente no âmbito da música para o teatro. E mesmo um espírito tão lúcido como Arnold Schoenberg (1874-1951) almejou ter encontrado com o sistema serial “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (Schoenberg apud Griffiths, 1998, p.80). Com a multiplicidade dos meios e dos materiais sonoros hoje à disposição, não é mais possível, se é que um dia tenha realmente sido, criar uma obra que represente uma concepção totalizadora da linguagem musical. Resta aos compositores contemporâneos delimitarmos nosso campo de atuação. No que concerne a esta pesquisa, foi necessário definir quais dos muitos avanços observáveis na música do século XX se mostram úteis para se apontar novos caminhos para a música coral evangélica. Ainda Stravinsky: “Proceder por eliminação – saber como descartar, como diz o jogador, esta é a grande técnica de seleção” (1996, p.69).

Quaisquer que sejam os parâmetros composicionais a escolher, todos estarão mais ou menos relacionados a um aspecto fundamental observável na música do século XX, que é a dissolução do sistema tonal: “Uma das principais características da música moderna (...) é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII” (Griffiths, 1998, p.7). O que nos interessa como referência neste trabalho não são propriamente as contribuições oriundas da superação do sistema tonal, mas antes os resultados intermediários, dos quais podemos dizer que promovem um relaxamento da escuta tonal. A necessidade de encontrar novas ferramentas para a organização do discurso sonoro foi sentida, nos primeiros anos do século XX, de diferentes formas por espíritos das mais diversas feições estéticas. Cada qual a seu modo procurou os meios necessários para superar a crise em que o sistema tonal havia mergulhado, como

consequência de sua própria evolução. Algumas das inteligências mais capazes do campo das artes dedicaram seus esforços à criação musical nesse novo contexto sonoro. O compositor que deseje renovar a linguagem dos coros de sua comunidade religiosa deve conhecer tal trajetória criativa, buscando modelos para a sua própria obra. A sistematização das técnicas de composição do século XX, realizadas nos tratados referidos, revelou-se uma fonte de grande praticidade, tanto por resumir em linhas gerais cada procedimento composicional como por remeter a compositores e obras onde estes procedimentos foram iniciados e/ou desenvolvidos. Deri (1968) distribui as conquistas técnicas e expressivas da música do século XX em cinco categorias: melodia, ritmo, harmonia, textura e forma. Está claro que estas categorias não podem ser pensadas separadamente, principalmente no ato da composição, quando uma tomada de decisão, a escolha de um modo ou escala com a qual se trabalhar, por exemplo, tem diretas implicações melódicas e harmônicas, podendo também influir decisivamente na textura e na forma. Mas, por outro lado, é uma característica de toda a sistematização sacrificar o inter-relacionamento das partes, chegando-se a abstrair, e mesmo a construir um objeto de estudo.³⁰ Destarte consideremos as inovações em cada uma das categorias observadas na música do século XX.

a) Melodia

Apesar da crescente objetividade na música, bem como em outras áreas do conhecimento, observada desde o final do século XX, permanece uma certa “aura mística” em torno do que seja uma boa melodia e de como estabelecer parâmetros analíticos seguros para se estabelecer juízos bem como para o ensino desta arte. Dallin abre o segundo capítulo de seu tratado *Twentieth Century Composition*, que trata de contorno e organização melódica, expressando-se nos seguintes termos: “De todos os aspectos da composição musical, a

³⁰ O que, em grande medida, reforça a tese dos filósofos da chamada Escola de Marburgo, de matriz kantiana, que “...levam tão longe a correlação entre método e objeto que acabam asseverando não ser este senão o

habilidade para escrever melodias efetivas é o que há de mais esquivo, mais dependente de dons naturais, e mais difícil de ensinar”³¹ (Dallin, 1977, p.4). Podemos notar uma consistente sistematização do dado harmônico ao longo da história da música, e mesmo traçar com pormenores a evolução deste aspecto predominantemente vertical da escrita musical. O mesmo, embora em menor medida, pode ser dito das técnicas de contraponto. Mas sobre a questão melódica propriamente dita as contribuições são mais esparsas, e estão diluídas tanto nos tratados de harmonia como naqueles de contraponto. Cowell (1996) faz uma interessante análise histórica, ao postular que a concepção predominantemente harmônica da música teve origem na ocorrência incidental de complexos sonoros verticais pelo desenvolvimento da escrita horizontal, isto é, das melodias simultâneas e independentes da polifonia: “à medida em que o contraponto se tornou mais complexo, as combinações simultâneas resultantes se tornaram mais complexas, e os problemas da harmonia surgiram e foram resolvidos”³² (Cowell, 1996, p.35-36). Com o passar do tempo os papéis se equilibram, e a escrita contrapontística, principalmente depois de Bach, passa a correr paralela com os princípios harmônicos então em voga. Ainda segundo Cowell (1996) “o fato impressionante que permanece a ser notado é que enquanto o progresso na complexidade harmônica foi ininterrupto, no contraponto praticamente todo o desenvolvimento cessou com a conclusão das obras de Bach”³³ (p. 37-38). Assistiu-se finalmente durante o século XIX, com a consolidação e expansão contínua do sistema tonal, o apogeu do lirismo melódico, que acabou por resistir mesmo às muitas tentativas de superação deste mesmo sistema. É evidente que o

resultado do método, e que é o método que põe o objeto. Os neokantianos da Escola de Marburgo não distinguem, pois, essencialmente, entre objeto e método” (Reale, 1994, p. 57).

³¹ “Of all the aspects of musical composition, the ability to write effective melodies is the most elusive, the most dependent upon natural gifts, and the most difficult to teach.”

³² “As counterpoint became more complex, the resulting simultaneous combinations became more complex, and the problems of harmony arose and were solved.”

³³ “the striking fact that remains to be noted is that whereas progress in complexity has been in harmony uninterrupted, in counterpoint practically all such development ceased with the completion of Bach’s own work.”

perfil melódico do romantismo tardio apresenta rupturas com a prática precedente. O próprio Schoenberg é quem assevera que

(...) tendo em conta o desenvolvimento harmônico e sua influência sobre cada conceito de estética musical, é óbvio que as antigas definições de ‘tema’ e ‘melodia’, ‘melodioso’ e ‘não-melodioso’ deixaram de ser adequados (Schoenberg, 1996, p.126-127, aspas do autor).

Outros compositores debateram sobre os rumos da melodia no limiar da nova música do século XX. Craft registra uma tentativa de definição por Busoni:

A melodia é uma série de intervalos ascendentes ou descendentes sucessivos que são subdivididos e movimentados pelo ritmo; contém uma harmonia latente em si própria, e proporciona um certo estado de espírito; pode existir, e existe, independentemente das palavras como expressão, e independentemente dos acompanhantes como forma; na sua execução, a escolha da altura e do instrumento, não fazem diferença para sua essência (Craft apud Stravinsky, 2004, p.89).

Se atentarmos para esta definição, veremos que ela pode se aplicar tanto à prática melódica tradicional (com exceção, em relação ao período romântico, do ponto em que fala sobre a não importância de qual instrumento executa a melodia), como a grande parte da produção chamada moderna. Vale a pena ainda citar Stravinsky sobre a questão: “Modalidade, tonalidade, polaridade são apenas recursos provisórios que passam, e acabarão por desaparecer. O que sobrevive a toda mudança de sistema é a melodia” (1996, p.43). Vista por esse ângulo, a questão melódica parece não ser algo que dependa de pesquisa mais aprofundada por parte do compositor contemporâneo. Mas esta visão não é compartilhada por Pierre Boulez (1925-), representante de outra vertente muito importante, principalmente da segunda metade do século XX, que defende um vigoroso aparelhamento teórico por parte do compositor, nestes termos:

(...) do *querer ao fazer* o único caminho passa pelo *conhecer* e pelo *saber*. Ignorem a técnica e sua importância, e ela se vingará com juros e encherá de defeitos a sua obra. Adotem uma técnica herdada, sem qualquer outra relação com os dados históricos a não ser a reconstrução artificial, inconsequente e decorativa, e este exercício de estilo absorverá e aniquilará as suas forças vivas... sepulcros caiados! (Boulez, 1992, p.20, grifo do autor).

Em outra obra, ainda que respeitosamente, não poupa a melódica de Stravinsky à análise:

Devo também falar do que se chamou ausência de melodia em Stravinsky? Diante de uma tradição melódica herdada da Itália e da Alemanha (falo dos italianos dos séculos XVII e XVIII e dos alemães dos séculos XVIII e XIX), e mesmo sem pretender uma atitude polêmica, constatou-se que Stravinsky não tinha o dom da melodia (...). A tendência de Stravinsky à fixidez vertical do material sonoro também é encontrada sob uma forma horizontal (Boulez, 1995, p. 132-133).

E logo adiante vai atribuir a Webern a inauguração de um modo de pensar musical que vai além do esquadramento cartesiano entre melodia e harmonia, que pervagara a mente dos teóricos por tanto tempo: “Na realidade, o único que teve consciência de uma nova dimensão sonora, da abolição do horizontal em oposição ao vertical (...) foi Webern” (idem, p. 201). E ainda:

Enquanto a melodia permanecia no próprio interior da polifonia como elemento fundamental, pode-se dizer que, no sistema serial, tal como foi concebido por Webern, o próprio elemento polifônico torna-se elemento de base: resultando numa forma de pensamento que transcende as noções de vertical e de horizontal (idem, p. 203).

Ainda que não faça uso do sistema serial, julgamos importante que o compositor contemporâneo tenha conhecimento das possibilidades melódicas que este sistema abre. E se sua opção for realmente aquela mais conservadora, vale registrar as considerações de Dallin (1977, p. 29-54) sobre a escrita melódica no século XX. Este autor identifica algumas tendências: a) linhas melódicas não-vocais, seja pela extensão maior que a observada na prática precedente, seja pela transposição à oitava de incisos e repetições imediatas; b) recursos adicionais de escalas, entre estas as escalas pentatônicas (nos seus vários formatos), a escala hexatônica, escalas sintéticas; octatônicas; os modos de transposição limitada de Messiaen, etc; c) A tonalidade expandida, vista sobre três abordagens: primeiramente como negação da tonalidade, ou a partir da técnica serial, ou ainda pela chamada tonalidade livre, em parte próxima ao ultra cromatismo de fins do século XIX; d) influência da harmonia do

século XX; e) novos dobramentos melódicos. Cremos que um embasamento, mesmo que não exaustivo, sobre os conceitos acima descritos por parte do compositor contemporâneo de música coral, já seria suficiente para imprimir à sua escrita, respeitando as características de seu coro, um ambiente renovado, capaz de se distinguir do lugar comum do repertório atualmente praticado nas igrejas.

b) Ritmo

A busca por novas formas de expressão na música do século XX também levou a pesquisas no campo da rítmica. Boulez mesmo diz: “É válido considerar que, desde o Renascimento, o ritmo não foi tratado em pé de igualdade com os outros componentes musicais, que se deixou isso ao critério da intuição e do bom gosto” (1995, p.135). A nova consideração dada às possibilidades do ritmo de estruturar a composição musical, num momento em que o principal fator discursivo até então, o sistema harmônico tonal, estava sendo considerado como que exaurido, fez aparecer novas formas de escrita que se diferenciavam de tudo o que havia sido feito durante os séculos XVIII e XIX. Uma destas linhas de trabalho foi inaugurada por Stravinsky, a partir de *Le Sacre du Printemps* (A Sagração da Primavera), de 1913. Em contraste ao discurso musical tradicionalmente enunciado por frases melódicas, Stravinsky trabalha sobre pequenas células rítmicas que, através de uma vigorosa acentuação, são repetidas, variadas e interpoladas umas às outras, o que gera grande variedade de articulação e andamento (Griffiths, 1998). Embora a peça tenha causado escândalo quando de sua estréia, sendo saudada como “o máximo da dureza harmônica e do atentado ao sistema tonal” (Barraud, 1997, p.51), a análise elementar de Barraud vai mostrar que

as combinações harmônicas mais aparentemente agressivas de Stravinsky reduzem-se todas a evoluções mais ou menos audaciosas em torno de um pólo fortemente atrativo. Há sempre um pólo tonal formulado abertamente, ou passageiramente implícito (1997, p.57).

informando em seguida que “é no domínio do ritmo que Stravinsky transportava seu público para uma terra desconhecida” (idem). Stravinsky manipulava elementos claramente diatônicos numa escrita rítmica absolutamente nova, sendo ela responsável por conferir um novo dinamismo ao discurso musical. Um novo dinamismo era o que buscava Schoenberg e seus discípulos, por sua vez através da procura de um caminho harmônico alternativo ao sistema tonal. Por isto mesmo as pesquisas rítmicas da Nova Escola de Viena tenham ficado absolutamente aquém dos resultados obtidos nos outros campos da composição musical. A análise de Boulez é lapidar:

É igualmente inegável que Stravinsky possui em menor grau o sentimento do desenvolvimento, isto é, do fenômeno sonoro em constante renovação. (...) aí está um dos pontos de partida dessa força rítmica que ele se veria obrigado a desdobrar para fazer frente à dificuldade de escrever. (...) Inversamente, aliás, ao que se passou em Viena, onde a escrita passava por uma transformação radical dentro de uma organização rítmica um pouco mais que a tradicional e onde as complexidades se escoravam no inabalável princípio da métrica regular (Boulez, 1995, p.77).

Numa linha semelhante a Stravinsky caminhou Béla Bartók (1881-1945), mas motivado por outros fatores musicais. Sua abordagem científica do folclore permitiu registrar, através do fonógrafo, as melodias populares com uma exatidão que evidenciava o quanto a música dos camponeses húngaros ainda não tinha sido “contaminada” pela quadratura clássica. Bartók considerava este estado virgem de expressão musical capaz de conferir uma concisão que ia de encontro à objetividade ora pretendida:

Estou convencido de que cada uma de nossas melodias populares, no sentido estrito da palavra, é uma verdadeiro modelo da mais alta perfeição artística. (...) A música popular ensina a essência da expressão, ou seja, substancialmente, justamente aquilo que nós buscávamos depois da prolixa expansividade da época romântica (Bartók, apud Menezes, 2002, p.272).

Ritmicamente isto significou uma escrita rítmica complexa, na medida em que as melodias tradicionais se apresentavam inconciliáveis com as tradicionais divisões binária e ternária da tradição acadêmica ocidental. Daí “essa pulsação irregular de que a dança popular húngara ou

romena lhe revelou o segredo. Daí sua notação, que introduz no interior do compasso tempos de durações diferentes” (Barraud, 1997, p.76). As inovações tanto de Stravinsky como de Bartók caminhavam na direção de ritmos enérgicos, e podem ser consideradas como a tendência central das contribuições neste campo durante a primeira metade do século XX. Central porque ladeada cronologicamente por tendências antagônicas, que podem ser representadas respectivamente por Claude Debussy e Anton Webern. A novidade rítmica em Debussy operava de maneira diversa a Stravinsky, causando porém a mesma suspensão em relação à maneira como a métrica fora abordada na tradição ocidental até então. Segundo Deri

A esquia de Debussy à óbvia regularidade das pulsações também foi favorecida por Stravinsky, que apareceu em cena alguns anos mais tarde. Os dois compositores diferiam apenas em seus meios: enquanto o compositor francês deliberadamente e com frequência ocultava todas as pulsações, deslizando através das barras de compasso, Stravinsky *destruía* a regularidade das pulsações pela colocação de acentos em tempos fracos ou pela mudança contínua da métrica³⁴ (1968, p.45, grifo do autor).

Stravinsky inaugurava uma estruturação rítmica apoiada na energia imprevisível dos acentos deslocados de sua hierarquia tradicional, enquanto o ritmo em Debussy fluía livremente pelo desfavorecimento da métrica através de suspensões e da ausência mesmo de acentos pronunciados, de que Deri dá o testemunho: “De acordo com um crítico, uma ‘passividade atemporal’ pervaga a música de Debussy, que é descrita como tendo alcançado o ‘nadir da atividade rítmica’”³⁵ (1968, p.44, aspas do autor). O paralelo com Webern pode ser traçado na medida em que na música deste “a pulsação regular dos compassos é dissolvida, dando lugar a tênues murmúrios sonoros ou ostinatos desprovidos de ênfase” (Griffiths, 1998, p.48). Neste aspecto Webern se diferencia de seus colegas vienenses Schoenberg e Berg, que tomaram a mesma estrutura métrica da tradição alemã como esqueleto para suas ousadias harmônicas e

³⁴ Debussy’s avoidance of the obvious regularity of the pulsations was also favored by Stravinsky, who appeared on the scene a few years later. The two composers differed only in their means: while the French composer often deliberately concealed all pulsations, sliding across bar lines, Stravinsky *destroyed* the regularity of pulsations by placing accents on weak beats or by continually changing meters.

³⁵ According to a critic, “timeless passivity” pervades Debussy’s music, which he describes as having reached the “nadir of rhythmical life”.

melódicas. Sustentamos que tanto Debussy como Webern buscaram, por uma nova abordagem rítmica bem como através de outros parâmetros de organização, uma estruturação mais livre, menos determinada pelos processos tradicionais do discurso musical, menos previamente direcionada:

Webern – poder-se-ia dizer que através de Debussy – reage violentamente contra toda uma retórica herdada, tendo em vista reabilitar o poder do som. Com efeito, só mesmo Debussy pode ser aproximado de Webern, pela mesma tendência de destruir a organização formal preexistente à obra, (...) pela mesma forma elíptica de pulverização da linguagem (Boulez, 1995, p.247).

A postura de Webern viria a influenciar decisivamente os rumos da estruturação do tempo na composição durante a Segunda metade do século XX, mesmo entre correntes diferentes, como aquelas representadas por John Cage (1912-1992), que em grande medida deixou o ritmo musical ao sabor da aleatoriedade, e Pierre Boulez, que exatamente ao contrário de seu colega norte-americano, operou um controle absoluto do tempo pela serialização das durações. Apenas com o minimalismo em meados da década de 1970 é que observaríamos um retorno à pulsação regular como condição possível da elaboração do discurso musical (Cope, 1977). Dallin (1977) sintetiza os principais procedimentos da organização rítmica na música do século XX em cinco pontos: a) ritmos amétricos, cuja escrita ainda preserva as indicações tradicionais de compasso, mas apenas por uma conveniência da notação, não denotando na composição ou na performance qualquer limitação inerente à métrica indicada; b) deslocamentos de acentos, ainda indicados sobre a divisão tradicional, com o intuito de conferir mais flexibilidade rítmica; c) compassos assimétricos, tais como 5/4, ou indicações tradicionais divididas assimetricamente, como um compasso 9/8, indicado como 4/8 + 5/8; d) mudanças de compassos, recurso de escrita usado sempre que necessário para refletir as implicações métricas da música, sempre que preferível a fazê-lo dentro de uma mesma métrica; e) novas concepções de ritmo, tais como aquelas oriundas da influência da música oriental. Nesse ponto é preciso destacar a contribuição de Olivier Messiaen, que em seu

tratado *Technique de Mon Langage Musical* (1944) discorre sobre a livre multiplicação, adição e subtração de valores de curta duração, com fins a uma nova concepção de métrica. Sobre o conceito de ‘valor acrescentado’, Messiaen discorre: “é um valor breve, acrescentado a um ritmo qualquer, seja por uma nota, por uma pausa, seja por um ponto de aumento”³⁶ (Messiaen, 1944, p.8).

Ao abordar a questão rítmica em sua atividade criadora, o compositor evangélico deve refletir sobre como os recursos acima citados podem ajudá-lo naquela que é a sua mais importante tarefa: comunicar os textos da revelação. Não apenas tais recursos abrem novas possibilidades de uma forma geral, mas, no tocante ao tratamento do texto é inevitável considerar a possibilidade de se resgatar a rítmica da fala e as acentuações próprias do texto para além da camisa de força da métrica tradicional. Esta, aliás, não será uma prática nova, como nos diz Ottman:

(...) compositores do século XX freqüentemente retornaram a princípios rítmicos e estruturas métricas comumente encontradas na música do século XVI. O ritmo da música daquela época, particularmente a música vocal, geralmente se apresenta com uma extrema liberdade, sendo mesmo não regulável pelos padrões do período da prática comum³⁷ (Ottman, 1961, p.391).

Pode-se atingir um refinamento rítmico original, considerando o repertório dos coros de igreja, tão somente se o compositor explorar as inflexões do texto, sem necessariamente apelar para obsessivas mudanças de compasso. Está claro que poderá fazê-lo, mas é necessário ter em mente que dificuldades excessivas na escrita rítmica tendem a desencorajar a performance, principalmente de grupos amadores como são os conjuntos corais das igrejas. No caso do acompanhamento dos coros pode-se pensar com mais ousadia. Primeiramente por se utilizar tradicionalmente o piano, instrumento de possibilidades rítmicas e dinâmicas bastante generosas; e também pelo fato de os pianistas acompanhadores, de que normalmente

³⁶ “C’est une valeur brève, ajoutée à un rythme quelconque, soit par une note, soit par un silence, soit par le point.”

dispõem as igrejas, terem uma formação musical que permite uma leitura mais ou menos precisa, o que com certeza pode encorajar uma escrita mais arrojada.

c) Harmonia

É perfeitamente possível afirmar que os dois parâmetros composicionais até agora examinados só ganharam status de independência justamente durante o século XX. Até então, juntamente com os aspectos do timbre, da textura e principalmente da forma musical, estiveram eles a serviço do sistema tonal. O sistema harmônico tonal, que regia a organização chamada vertical do fenômeno musical, correspondia ao princípio organizador da forma e do discurso na música. Para se buscar uma alternativa para este sistema seria necessário uma revolução no pensamento musical, o que verdadeiramente aconteceu. Mas não de imediato. Nem a solução concreta proposta por Schoenberg com a técnica dodecafônica chegou a ser uma unanimidade. Daí observarmos várias soluções intermediárias que, partindo de uma noção expandida do tonalismo, contribuem para promover um relaxamento do domínio da tonalidade e fornecer novas possibilidades expressivas, necessárias e desejáveis quando se pensa na renovação do repertório coral nas igrejas evangélicas. Machlis (1985) faz uma análise, um tanto simplória, mas suficiente para nós, do caminho percorrido por algumas aquisições harmônicas no século XX. Este caminho começa por Debussy e pela expansão dos acordes triádicos de cinco para seis e sete sons, gerando os acordes de 11^a e de 13^a. A consequência lógica dessa expansão é a geração de tríades distintas que soam simultaneamente, e que podem estar na origem dos poliacordes, e da própria politonalidade. Esta por sua vez vai além das terças diatônicas, proporcionando uma gama de misturas que abrangem os doze sons da escala cromática. Mas ainda estamos falando de acordes formados por superposição de terças. Outra prática foi a construção de acordes por superposição de

³⁷ “Twentieth century composers have often returned to principles of rhythmic and metric structures commonly found in sixteenth century music composition. The rhythm of the music of that era, particularly vocal music, often seems extremely free and even unregulated by standards of the common practice period.”

intervalos de quarta, bem como de sua inversão, a quinta. Da mesma forma procedeu-se aos acordes por segundas e seus aglomerados, os *clusters*. Este diminuto apanhado de técnicas e procedimentos harmônicos, se investigado com atenção e usado com sensibilidade, já será amplamente suficiente para inaugurar uma nova expressividade no ambiente da música coral evangélica testemunhado pelo autor, ainda que os mesmos tenham sido explorados e mesmo exauridos pela música de concerto ocidental há praticamente cem anos. É preciso deixar claro que os procedimentos aqui citados correspondem a novas abordagens de materiais musicais tradicionais, numa visão evolutiva que se restringe à expansão e modificação de práticas anteriores. Não se deve ignorar as pesquisas mais avançadas, aquelas que lidaram com sistemas ou técnicas originais como o dodecafonismo, o serialismo integral, e o microtonalismo, por exemplo; mas, tendo em vista o ambiente tonal vivenciado na comunidade, a adoção de procedimentos que se afastem radicalmente da prática comum³⁸ pode se revelar simplesmente irrealizável, por questões puramente técnicas.³⁹

d) Textura

Tratando agora das questões relacionadas ao parâmetro da textura na música do século XX, tomaremos de início a conceituação do termo que, segundo Deri (1968), se refere a dois aspectos de como se apresentam as linhas musicais. De acordo com este autor, textura pode se referir à “densidade das linhas, isto é, o número de linhas e suas relações; e à qualidade das linhas, isto é, o som e a cor instrumental”⁴⁰ (Deri, 1968, p.73). Berry nos dá uma conceituação mais precisa, quando diz

O número de componentes é um aspecto da densidade textural; o grau de compressão e volume do espaço textural são outros parâmetros

³⁸ Tomamos o termo emprestado à literatura, especialmente norte-americana. Autores como Dallin (1977), Simms (1996) e Ottman (1961) utilizam o original ‘common practice’ como referência aos períodos clássico e romântico.

³⁹ Não nos sentimos capazes de afirmar se tais procedimentos seriam efetivos ou não no tocante à comunicação artística. A restrição se deve apenas à possibilidade de execução pelos coros de igreja, pelo menos por aqueles de nosso conhecimento e prática.

⁴⁰ The density of the lines, that is, the number of lines and their relationship; the quality of the lines, that is, sound and instrumental color.

quantificáveis. Algumas outras características da textura são *qualitativas* (a relativa independência-interdependência de seus componentes, as interações interlineares de dissonância e imitação, etc.) De modo que, nós falamos de *progressões e recessões qualitativas e quantitativas* como mudanças orgânicas e funcionais expressivas na estrutura textural⁴¹ (Berry, 1987, p.204, grifos do autor).

Quanto ao número de linhas e suas relações, que considera três possibilidades básicas, monofonia, polifonia e homofonia, o que se viu foi uma revalorização da prática do contraponto, que está na base da textura polifônica. Esta prática foi útil no momento em que novas alternativas ao sistema tonal estavam sendo tentadas, quando na ausência de um sistema alternativo, o desenvolvimento musical se tornava possível através de uma escrita linear. Segundo Adorno

A polifonia é o meio adequado para a organização da música emancipada. Na era da homofonia, a organização se realizava mediante as convenções harmônicas. Uma vez desaparecidas estas junto com a tonalidade, todo som que entra na formação de um acorde é casual se não se legitima em função das partes, ou seja, polifonicamente (Adorno, 2004, p.53).

Também o desejo de se afastar tanto quanto possível das sonoridades maciças do último romantismo, principalmente entre os compositores da corrente neoclássica, levou naturalmente a uma valorização de linhas mais transparentes, o que foi possível pelo emprego do contraponto e pela redução e reformulação dos conjuntos orquestrais. De acordo com Machlis “este novo interesse num pensamento linear serviu ao desejo daquela geração por uma condensação do estilo e por uma pureza de expressão”⁴² (Machlis, 1985, p.39). Condensação de estilo e pureza de expressão é tudo o que há de necessário quando se pensa em superar a uniformidade estética da produção coral evangélica da atualidade. A onipresença

⁴¹ The number of components is one aspect of textural density; the degree of compression and volume of texture space are other quantifiable parameters. Certain other features of texture are *qualitative* (the relative independence-interdependence of its components, the interlinear interactions of dissonance and imitation, etc.) Thus, we speak of *qualitative and quantitative progressions and recessions* as organic, functional, expressive changes in the textural structure.

⁴² This new interest in linear thinking served the desire of the age for condensation of style and purity of expression.

da textura homofônica, aliada à pouca inventividade harmônica e melódica observadas e relatadas na introdução deste trabalho, bem que pode dar lugar a um renascimento do contraponto, ainda que restrito ao acompanhamento, ou usado apenas de forma residual, como forma de variação de um inciso, um motivo, etc. Acontece que os coros de igreja atualmente não têm uma prática contínua de execução de música polifônica, talvez por uma incompatibilidade estética ou apenas técnica de seus próprios regentes. Tampouco tal prática tem sido estimulada pela produção recente. Para darmos um exemplo prático, cremos que uma peça predominantemente polifônica, a duas vozes, com um acompanhamento ao piano que reitere e enriqueça a textura, pode levar o mesmo tempo e dar o mesmo trabalho para o aprendiz que uma composição a quatro vozes com o acompanhamento arpejado de sempre, ao mesmo tempo em que gera uma experiência nova e rica para o coro e para a comunidade da igreja.

Pensando-se em textura como o aspecto da qualidade das linhas musicais, a contribuição da música do século XX foi revolucionária. Inaugurou-se a possibilidade como que de uma nova ordem do discurso musical, onde o valor do som em si mesmo, libertado até de sua relação com um instrumento musical em particular, passa a ser considerado como uma possibilidade de estruturação da composição.

A importância do resultado sonoro dos acordes é ressaltada, o timbre torna-se importante elemento composicional. Acabam-se os desenvolvimentos temáticos clássicos e surgem as composições nas quais os acordes não são usados para dar forma às frases por tensão e abrandamento. Cada acorde é concebido como uma unidade sonora em uma frase cuja estrutura é mais adequada pelo perfil melódico ou pelo valor do timbre do que pelo movimento harmônico (Zuben, 2005, p.50,51).

No último capítulo de seu tratado de harmonia, Schoenberg já reclamava uma atenção ao timbre equivalente àquela que vinha sendo dada para o parâmetro da altura: “Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito dos sons” (Schoenberg, 2001, p.578). Schoenberg

acabou por concretizar este pensamento na peça *Farben*, op. 16, em que operou a técnica da melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*) na qual “o timbre deixa, assim, de ser utilizado como resultado sonoro de um instrumento e passa ‘ser utilizado por si mesmo, funcionalmente’” (Zuben, 2005, p.85, aspas do autor). Com efeito, desde a música impressionista de Debussy já se observa uma tendência a estabelecer o foco mais sobre o instante sonoro do que sobre um desenvolvimento linear. Boulez observou que “Debussy recusa toda hierarquia que não esteja implicada no instante musical. (...) na organização dos sons, essa concepção se traduz pela recusa das hierarquias harmônicas existentes como dados únicos dos fatos sonoros” (Boulez, 1995, p.40). De onde aproveitamos a conclusão de Zuben “A discursividade musical é substituída pelo mergulho atemporal na profundidade da sensação luminosa dos timbres orquestrais” (Zuben, 2005, p.37). Outras pesquisas sobre novas possibilidades de timbre seriam levadas adiante no século XX, chegando a resultados absolutamente inéditos na história da música ocidental, principalmente com o advento das músicas eletrônica (Menezes, 1996) e concreta (Schaeffer, 1966). No caso da música coral destinada à igreja, se o compositor atual tiver em mente uma exploração mais criteriosa dos registros vocais, bem como de seus possíveis dobramentos e cruzamentos; se servir-se dos recursos sonoros da voz falada e sussurrada; se explorar no acompanhamento as nuances de ataque possíveis ao piano; e, principalmente, se usar estas possibilidades como elementos estruturadores do discurso musical, não estará distante dessa tendência importante da música moderna que é a valorização do fato sonoro em si, enquanto promoverá uma atualização do conceito de som musical no meio onde atua.

e) Forma

A valorização do som, como reflexo da valorização de elementos puramente musicais, trouxe em si uma reformulação do conceito de forma musical. Griffiths reconhece já em Debussy as sementes das inovações no campo da forma musical que seriam testemunhadas ao

longo do século XX: “A música de Debussy abandona o modo narrativo, e com ele o encadeamento coerente projetado pela consciência” (Griffiths, 1998, p.10). Na verdade, uma vez que todos os conceitos tradicionais que envolviam o fazer musical começavam a ser questionados, era natural que juntamente com isto se buscassem novas maneiras de organização dos materiais. Para Griffiths, em Debussy estão presentes estes elementos essenciais da música que ele chama de moderna: “abandono da tonalidade tradicional, desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, reconhecimento da cor como elemento essencial, criação de uma forma nova para cada obra (...)” (Griffiths, 1998, p.12). Debussy desta forma rompia com a longa tradição alemã do desenvolvimento como motor da forma musical, tradição muito cara a Schoenberg, que tinha muito clara a concepção sobre o assunto:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com a sua importância e função (Schoenberg, 1996, p.27, grifo do autor).

Daí o impasse em que Schoenberg se colocou ao abandonar justamente o esteio dos esquemas formais da música ocidental de até então, a tonalidade; o que o teria levado a prosseguir as pesquisas na busca de um caminho capaz de, na ausência da harmonia diatônica, suprir um método que satisfizesse as exigências da “forma musical dinâmica” defendida por Adorno (2004, p.128). É Adorno também quem identifica em Stravinsky a continuação direta da “concepção espacial plana da música de Debussy” (Adorno, 2004, p.147) não sem condenar esta estética, cujo texto achamos por bem citar aqui:

Stravinsky se afasta do princípio dinâmico subjetivo da variação e emprega uma técnica de ataques permanentes, técnica que busca em vão, tateando, o que na realidade não pode alcançar nem conservar. Sua música não conhece a lembrança e nem tampouco a continuidade temporal (idem, p.128).

Em outro lugar:

A composição não se realiza através do desenvolvimento, mas em virtude dos hiatos que a marcam. (...) A música de Stravinsky é um fenômeno marginal, apesar da difusão de seu estilo, que alcança quase toda a geração jovem, porque evita a discussão dialética com o decurso musical no tempo, discussão que representa a essência de toda a grande música, desde Bach (idem, p.144).

De todo modo estavam postas as bases de uma alternativa à forma contínua de desenvolvimento predominante na música tonal até o século XIX. E o prosseguimento das pesquisas sobre novos materiais musicais alargou ainda mais o campo de investigação da forma. Boulez testemunha:

Escrever uma obra significava sujeitar-se a um esquema preciso. A evolução do vocabulário, da morfologia esvaziou pouco a pouco estes esquemas de toda realidade, entrando seu poder ordenador em contradição com o material que deviam ordenar. Toda esta construção de esquemas teve, afinal, que ceder diante da concepção de uma forma renovável a cada instante. Cada obra teve de engendrar sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu conteúdo (Boulez, 1992, p.96).

As formas da música vocal executada nas igrejas seguem os padrões de repetição e contraste que deram origem às formas estróficas, a uma, duas ou três partes. E isto vale tanto para os hinos quanto para a maior parte da música coral. Em se tratando de veicular os conteúdos da revelação bíblica, a melhor fonte será, sem dúvida, o próprio texto, de acordo com as melhores traduções, feitas diretamente sobre as línguas originais. Ficam de fora, portanto, as paráfrases metrificadas, necessárias para a composição estrófica. Ao se debruçar sobre o texto bíblico para colocá-lo em música, o compositor terá que saber lidar com uma forma mais livre, que pode bem ser binária ou ternária, mas que deve ser concebida em conjunto com o texto, e a partir deste. Este pensamento harmoniza-se com uma tese central sobre a forma na música do século XX, defendida por Boulez, como foi citado acima, e corroborada na recomendação de Dallin, a qual tomamos para nós:

Na escrita vocal contemporânea a forma, como regra, brota do texto, e as idéias literárias e musicais determinam a forma mais que o contrário.

Idealmente, cada obra tanto vocal como instrumental cria a sua própria forma⁴³
(Dallin, 1974, p.279).

⁴³ In contemporary vocal writing the form as a rule springs from the text, and the literary and musical ideas shape the form rather than vice versa. Ideally, each work both vocal and instrumental creates its own form.

2.2 Introdução à música vocal no século XX

O uso da voz no contexto da música de concerto no século XX acompanhou o caminho das transformações radicais pelas quais passaram outros elementos do pensar e do fazer musical. Ainda no contexto do ultra-romantismo alguns compositores já buscavam, através da voz cantada, recursos que os ajudassem a conferir força direcional ao discurso musical. Isto se deu quando a harmonia, na sua acepção clássica, já não suportava sozinha o peso das aquisições mais extremadas do cromatismo, sendo necessária a adição de elementos tímbricos e de textura extras. No caso da voz cantada, ela foi útil tanto por veicular um texto que, semanticamente, poderia funcionar como condutor do sentido geral da obra; como também por se constituir num poderoso veículo sonoro, somando-se as técnicas herdadas do *bel canto* à possibilidade de se arregimentar conjuntos corais colossais. (Griffiths, 1998). Entre os compositores que lançaram mão desses recursos figura, notadamente, Gustav Mahler (1860-1911), que empregou a voz em sinfonias e ciclos de canções com orquestra. Também Schoenberg em sua primeira fase reuniu solistas, coros e grande orquestra para compor os *Gurrelieder* (1900-1911). Mas aqui o ambiente vocal ainda tem ligações com as técnicas difundidas nos teatros de ópera. Este modelo sonoro da voz será confrontado com novas perspectivas, sempre associadas a outras formas de fragmentação ou mesmo de abolição das práticas tradicionais.

A voz do século XX rompeu com o legato, o som redondo, valores inalienáveis do *bel canto*. Em contrapartida, incorporou sons vocálicos outrora banidos do universo da arte (solução, sussurro, tosse etc.); ou, dito de outro modo, agregou o ruído (Valente, 1999, p.132).

Coube justamente a Schoenberg, figura central dos esforços por uma nova ordem harmônica (e talvez por isto mesmo), causar o primeiro escândalo associado à voz na música de concerto no século XX. No prefácio ao seu *Pierrot Lunaire* (1912), ciclo de 21 poemas de Albert Giraud composto para voz e pequeno conjunto instrumental, o próprio Schoenberg orienta o intérprete no prefácio:

Aquilo que na voz falada (*Sprechstimme*) for apresentado como melodia através das notas (salvo alguma exceção especialmente assinalada) não se destina a ser cantado. O executante deve levar em conta a altura do som indicada para transformá-la em uma melodia-falada (*Sprechmelodie*) (Schoenberg apud Campos, 1998, p.47).

A indicação do ritmo permanecia precisa, mas no campo das alturas Schoenberg inaugurava um novo caminho, exatamente por não pretender a exatidão do canto melodioso, mas por apenas dar uma indicação de como o intérprete deve modular o registro de sua execução. *Pierrot Lunaire* não se tornou célebre (umas das mais célebres composições musicais do século XX) unicamente pelo uso inusitado da voz. A fina textura, altamente elaborada para cada um dos poemas do ciclo, aliada a um lirismo sutil e perfeitamente adequado às qualidades do texto, contribuiu para a criação de uma atmosfera surpreendente, que causou profunda impressão em toda uma geração de compositores. Segundo Campos (1998), Stravinsky, Ravel e até mesmo Boulez teriam trabalhado em composições que recriam as sonoridades e o estilo de *Pierrot*. Schoenberg, à época da composição deste ciclo, ainda não havia chegado à sistematização da técnica dodecafônica. Não dispunha portanto, de um meio que assegurasse um *continuum* estrutural às suas produções, uma vez abandonada a segurança do sistema tonal. À falta de um novo sistema que ‘amarrasse’ a escrita atonal, a procura por um meio de fundamentar o discurso musical foi o tom distintivo dos compositores de vanguarda da época. Segundo Menezes (2002) “Tanto Schoenberg, quanto Berg e Webern recorreram ao apoio dos textos literários, do discurso verbal, a fim de retomar a discursividade na música” (p.137). No entanto, o mergulho nas possibilidades do universo atonal já havia sido muito profundo. Não apenas a ordem harmônica tradicional estava sendo posta em cheque, mas junto com ela outros fatores da composição musical. Deste modo

Era natural que um questionamento tão profundo a nível harmônico, tão emancipado a ponto de arremessar seus próprios preconizadores num impasse, como foi o atonalismo do início do século, trouxesse consigo inevitavelmente um potencial de questionamento com relação aos outros aspectos sonoros (...), e que, em meio a tal potencial crítico, a *musicalidade da própria fala* fosse alvo de profundo questionamento, principalmente no momento em que a

linguagem verbal encontrava-se apta a auxiliar, naquele determinado período histórico, a produção atonal no sentido de recuperar o ato discursivo na música (Menezes, 2002, p.137-138, grifo do autor).

Seguindo a trilha deixada pelo *Sprechgesang* (canto falado), encontramos na obra de Luciano Berio (1925-2003) mais um marco desta tendência, própria do século XX, que foi a de pesquisar as possibilidades das fontes sonoras, neste caso, a voz, até as suas últimas conseqüências. O próprio Berio estabelece o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg como ponto de partida do que seja a voz musical na música de concerto: “Considero a voz falada como um instrumento entre outros. A partir do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, a voz falada não é mais exterior à música” (Berio apud Valente, 1999, p.160). Obra referencial deste compositor no campo vocal é a *Sequenza III* (1960), para atriz/cantora sem acompanhamento. Através de uma notação particular, Berio explora um amplo espectro de possibilidades sonoras da voz, gerando um gesto musical que vai além da semântica do texto, que aliás é bastante fragmentado pela composição. Auxiliou-o neste, como em outros projetos notáveis no uso da voz, a cantora Cathy Berberian, que era também sua companheira. A proximidade de uma intérprete tão capacitada foi fundamental para dar a segurança para os passos ousados que Berio trilhou. “Para o próprio autor, o material de que *Sequenza III* é constituída não é outro senão o próprio riso. O riso como ação vocal cotidiana, reorganizado de maneira virtuosística, complexa, vale dizer, afastado de sua banalidade” (Valente, 1999, p.161). Berio também foi protagonista de uma outra tendência importante da música vocal no século XX, que foi o chamado teatro musical.⁴⁴ O movimento pode ter sido uma conseqüência natural das novas exigências a que os intérpretes foram sendo submetidos. Segundo Griffiths: “a idéia fundamental, (...), era que a performance musical é, por sua natureza, dramática, e que um

⁴⁴ Que também, de certa forma, descende do *Pierrot Lunaire*, bem como das pequenas peças dramáticas de Stravinsky, no que diz respeito à integração entre música, texto e expressão cênica (Griffiths, 1998).

solista vestido para um concerto, tocando num palco, é um ator⁴⁵ (Griffiths, 1995, p.181). Mas também a crise por que passou o teatro tradicional de ópera no período contribuiu para o surgimento de um espetáculo mais ágil, menos dispendioso, e mais aberto à experimentação.

Pierre Boulez faz a seguinte análise:

(...) a hierarquia de uma casa de ópera é muito mais complexa, na medida em que está ligada a um *staff* permanente que inclui toda uma orquestra e coro (...) Quando você precisa considerar um efetivo de aproximadamente 200 pessoas, experimentações estão mais ou menos fora de questão⁴⁶ (Boulez e Peskó, 1978, p.3).

Importantes no gênero são as obras de Peter Maxwell Davies (1934-) *Revelation and Fall* (1965-6), *Eight Songs for a Mad King* (1969) e *Vasalii icones* (1969); que, segundo Griffiths (1995), seguem o modelo de Schoenberg. Mais próximas das realizações cênicas de Stravinsky estão as obras de Sir Harrison Birtwistle (1934-), *Down by the Greenwood Side* (1969) e *Bow Down* (1977). A designação de teatro musical é geralmente aplicada a muitas outras obras, algumas com características de mini-óperas, ou mesmo difíceis de serem enquadradas em outra classificação, como é o caso das obras de Mauricio Kagel (1932-), estas carregadas de irreverência e de sátira ao virtuosismo da cena dramática tradicional. (Griffiths, 1998) Antes da década de 1960 podemos dizer que o teatro de ópera tradicional também foi contemplado, menos por compositores mais vanguardistas do que por aqueles que perpetuavam elementos da tradição romântica. Whittall chega mesmo a dizer:

As tentativas de argumentar que a ópera na era moderna é um anacronismo nunca tiveram muito peso puramente musical. Compositores que representam todos os diversos estilos do presente sentiram-se atraídos por algum tipo de ‘teatro musical’, mesmo que tenham rejeitado o termo ‘ópera’ como tal, e mesmo entre os compositores de ópera que mantiveram a tonalidade e permaneceram relativamente próximos às formas e idiomas do século XIX,

⁴⁵ (...) the more fundamental idea, (...), was that musical performance is by nature dramatic, and that a soloist in concert dress, playing on a platform, is an actor.

⁴⁶ The hierarchy of an opera house is much more complex, as it is tied to a permanent staff which includes a whole orchestra and choir (...) When you have to consider a permanent staff of approximately 200 people, experiments are more or less out of question.

uma ampla variedade e vitalidade podem ser observadas⁴⁷ (Whittall, 1988, p.93).

Entre aqueles que se colocaram à frente das pesquisas musicais durante o século XX e que se dedicaram à ópera destacam-se Alban Berg (1885-1935) com duas obras primas, *Wozzeck* (1917-22) e a inacabada *Lulu*. Inacabadas também ficaram *Die Jakobsleiter* (1917-22) e *Moses und Aaron* (1932), de Schoenberg. São todas obras que, apesar do distanciamento no campo harmônico, ainda preservam a grande orquestra e a imponência dos coros. Diverso é o caráter da contribuição de Bela Bartók (1881-1945), *O Castelo do Barba Azul* (1911), em que Griffiths reconhece a influência de Debussy e Strauss, admitindo porém um melodismo e uma rítmica essencialmente húngaros. Stravinsky deixou duas obras teatrais fortemente marcadas por sua linguagem neoclássica, que são *Oedipus Rex* (1926-27) e *The Rake's Progress* (1948-51). Também neoclássicas são as primeira óperas de outros dois compositores soviéticos, Sergei Prokofiev (1881-1953) e Dmitri Shostakovich (1906-1975), que são respectivamente *O Amor das Três Laranjas* (1919) e *O Nariz* (1927-28). A partir da década de 1950 compositores da nova geração voltarão seus esforços para a criação de obras vocais com forte conotação política. É o caso da cantata *Il Canto Sospeso* (1956) e da ópera *Intolleranza 1960*, ambas de Luigi Nono (1924-1990). Nono esteve ligado ao grupo de Darmstadt, caracterizando-se, por suas pesquisas no serialismo integral, como um compositor de vanguarda. Menos vanguardistas são Hans Werner Henze (1926-) e Michael Tippett (1905-1998), que também trataram de temas políticos em suas obras dramáticas. Outro importante autor de óperas no século XX é Benjamin Britten (1913-1976), cujo conhecimento e exploração da música inglesa do passado pode ser visto como uma espécie de neoclassicismo, sem porém ser agressivo à tradição romântica (Griffiths, 1998). Outra forma de vanguarda,

⁴⁷ Attempts to argue that opera in the modern age is an anachronism have never carried much purely musical weight. Composers who represent all the diverse styles of the present have felt drawn to some kind of 'music theatre', even if they reject the term 'opera' as such, and even amongst opera composers who retain tonality and remain relatively close to nineteenth century forms and idioms, ample variety and vitality can be observed.

aquela que empreendeu as pesquisas no campo da música eletroacústica, também não deixou de fora os recursos da voz. Notável neste campo é a realização de Karlheinz Stockhausen (1928-) em *Gesang der Junglinge* (1955-56), em que

utilizou tanto sons naturais (a gravação da voz de um menino) quanto materiais gerados eletronicamente. O objetivo aqui pode ter sido técnico, fundindo extremos opostos como era seu hábito, mas a obra impôs-se também como poderosa evocação de imagens, representação dos três adolescentes na fornalha causticante do Livro de Daniel (Griffiths, 1998, p.148).

Em relação à música coral, era inevitável que esta atraísse a atenção dos compositores no século XX, inclusive em relação às novas técnicas e tendências quanto ao uso da voz. Ao lado das realizações fundamentadas na voz cantada, tanto aquelas ligadas à escola vienense como as produções neoclássicas de vários matizes, figura uma produção que incorpora as pesquisas mais audazes no campo da técnica vocal. Uma consequência da evolução da escrita vocal é a nova demanda que recaiu sobre os cantores e coros. Historicamente voltados para uma música que tinha um suporte harmônico definido, ou, pelo menos sustentado pelo acompanhamento, os cantores tiveram que lidar com exigências sequer imaginadas antes. Uma nova geração de executantes vocais acabou surgindo, treinados para atender os pressupostos da música moderna. Segundo Brindle “os novos cantores têm uma musicalidade igual àquela dos instrumentistas. Eles desenvolveram uma extensão vocal, uma expressividade, flexibilidade no timbre, e uma maestria de efeitos que estão bastante além das capacidades de seus predecessores”⁴⁸ (Brindle, 1987, p.163). Maestria é o mínimo que se deve exigir de um grupo coral quando se pensa na execução de *Il Canto Sospeso*, já citada obra de Luigi Nono, por exemplo. Estruturada dentro dos cânones do serialismo integral, a peça exige de cada uma das subdivisões de naipe uma precisão na entonação das alturas, na articulação rítmica e na execução da dinâmica absolutamente impensáveis fora de círculos estritamente

⁴⁸ The new singers have a musicality equal to that of any instrumentalist. They have developed a vocal range, expressiveness, flexibility in timbre, and mastery of effect which is far beyond the capabilities of their predecessors.

profissionais. Já a composição de György Ligeti (1923-) *Lux Aeterna* (1966) parte de uma situação musical simples, que é a entrada das vozes sucessivamente sobre uma mesma altura e a posterior diferenciação, geradora de *clusters* que se modificam e depois se contraem novamente para um único som. Obviamente que o trabalho do coro fica facilitado, ao mesmo tempo que se constrói uma atmosfera rica e sutil. A peça é escrita para dezesseis vozes, o que é característico da música coral do período. Brindle analisa:

A múltipla subdivisão de vozes é freqüentemente planejada para eliminar a velha concepção da ‘melodia coral na voz mais aguda’, estando as notas proeminentes tão distantes e espalhadas entre as vozes que nenhuma melodia emerge⁴⁹ (Brindle, 1987, p.167).

O mesmo autor observa ainda, e por conseqüência, a quebra do próprio texto: “As palavras são estilhaçadas consideravelmente. Na verdade, alguns compositores as desprezam por completo, atentando antes para o colorido das vogais e consoantes a fim de produzir uma ‘paisagem’ emotiva” (idem). Gradativamente, à medida que os compositores foram descobrindo as novas possibilidades sonoras da música coral, a exatidão na notação e na própria execução deixou de ser uma circunstância obrigatória. Chegava-se a uma síntese necessária entre o efeito desejado e um regime de ensaio compatível com uma atividade musical normal e, por que não dizer, simpática aos executantes:

Ensaio em demasia e atenção a detalhes poderiam produzir um refinamento que seria exatamente o contrário dos reais objetivos do compositor, e poderiam destruir o real espírito da música. Os aspectos enigmáticos da notação tiveram, portanto, um propósito – estimular a invenção e evitar uma exatidão excessiva⁵⁰ (Brindle, 1987, p.169).

O que estava em jogo, para os compositores que seguiam as tendências desta nova música coral, eram as amplas possibilidades de colorido e os efeitos tornados possíveis com a emancipação da técnica vocal. Ao lado desta corrente, subsistiram aqueles interessados ainda

⁴⁹ The multi-subdivision of voice parts is often designed to eliminate the old concept of ‘choral melody on the top line’, the prominent notes being so widely spaced and spread between the parts that no melody can emerge.

⁵⁰ Too much rehearsal and attention to detail could produce a finesse which would be quite outside the real objectives of the composer and could destroy the real spirit of the music. The enigmatic aspects of the notation therefore have a purpose – to stimulate invention and avoid too much exactitude.

na sonoridade redonda do coro nos moldes da emissão tradicional, seja sob a tenda generosa da denominação 'neoclássica', ou a serviço da música folclórica ou de uma aproximação com a música popular.

2.3 Introdução à música coral para a igreja no século XX

É necessário desde já estabelecer uma delimitação do assunto tratado neste tópico. Vamos nos deter em compositores que tenham desenvolvido um esforço contínuo na criação de obras destinadas ao uso litúrgico. Composições oriundas de encomendas ou de interesses esparsos podem ser citadas conforme o alcance destas obras no meio musical das igrejas, e conforme o equilíbrio que tenham atingido entre o interesse musical e a acessibilidade por parte dos coros de igreja. Apenas a intenção ou o desejo declarado de um compositor quanto à sua obra ser executada num serviço litúrgico não garante, a nosso ver, um lugar de preeminência na música de igreja do século XX. É o caso aqui de analisarmos dois exemplos. O primeiro diz respeito à *Missa* (1942), de Stravinsky. O próprio compositor declarou: “Tinha esperança de que minha *Missa* chegasse a ser usada liturgicamente” (Stravinsky, 2004, p.102, grifo do autor). Podemos imaginar que tipo de igreja teria um conjunto hábil o bastante para executar, e de maneira satisfatória, a *Missa*; e, além disso, uma congregação com mente e ouvidos abertos o suficiente para um envolvimento satisfatório com a execução.⁵¹ Fosse Stravinsky mais realista na destinação de sua obra poderíamos compreender que ele tivesse esperança de que um dia, no futuro, sua *Missa* fizesse parte do repertório básico de um coro de igreja. Mas os rumos que a estética do culto cristão têm tomado, aliados à diminuição progressiva do público interessado na música de concerto, ainda mais na música do século XX (Campos, 1998), parece tornar este anseio cada vez menos provável. O outro exemplo é a já citada *Gesang der Junglinge* (1954) de Stockhausen. Temos o seguinte registro: “A primeira apresentação dessa obra teve lugar na Catedral de Colônia, na Alemanha, mas não recebeu aprovação das autoridades, que não puderam suportar a “ousadia” da técnica de gravação ali utilizada” (Wilson-Dickson apud Frederico, 2001, p.240, aspas do autor). Por

⁵¹ Julgamos o termo envolvimento mais adequado do que simplesmente apreciação. Seguimos o modelo de celebração religiosa proposto por Kierkegaard, em que a congregação, ao invés de ser platéia, assume o lugar de ator principal, isto é, aquele que apresenta o gesto de adoração a Deus, este sim, o apreciador (Santos e Luz, 2003).

mais que algumas autoridades religiosas sejam obtusas em relação à liberdade de expressão, sobretudo artística, devemos lembrar que a igreja como instituição está fundamentada, doutrinária e historicamente, sobre o princípio da autoridade. O artista que almeja ver sua obra integrada à vida de uma comunidade religiosa deve levar isto em consideração, concomitante à preocupação com os aspectos técnicos de sua arte.

Outra delimitação imposta a este tópico trata de não considerar a contribuição, em muitos casos rica e variada, dos músicos ligados ou oriundos da música popular, principalmente do vasto e tortuoso universo da música pop.⁵² A natureza eminentemente comercial deste tipo de música corresponde a uma massificação incompatível com uma pesquisa estética escrupulosa, necessária quando se pensa numa contribuição artisticamente valiosa à música para uso no culto.

Isto posto passamos a considerar a música composta para uso litúrgico, produzida no contexto da música de concerto, ao longo do século XX. Já foi mencionado (1.1.3) que já a partir do século XVIII a música sacra migrou das igrejas para as salas de concerto. Este fenômeno intensificou-se durante o século XIX, quando os ideais da expressão romântica não permitiram uma valorização objetiva dos meios musicais tradicionais da igreja. Tanto o material propriamente musical (o cantochão, o coral protestante, etc) como os meios instrumentais e vocais próprios da igreja não atenderam às necessidades da expressão romântica do fenômeno religioso; precisaram de uma amplificação, quando não de uma transfiguração, de sua natureza elementar.⁵³ A retomada do interesse pela música sacra

⁵² A edição concisa, em português, do dicionário Grove de música (1994) registra para o verbete 'pop music': "Expressão aplicada desde o final dos anos 50 aos tipos de música popular dominantes, de maior circulação e de maior sucesso comercial."

⁵³ Valem aqui as considerações sobre a obra sacra de duas figuras importantes do Romantismo musical, saídas da pena mordaz de Otto Maria Carpeaux (2001). Sobre Liszt: "Não se pode duvidar do catolicismo de Liszt, pecador que expiou profundamente seu passado. Mas sua música sacra, brilhando em todas as cores da orquestra de Berlioz e declamada com grande retórica teatral, é menos litúrgica do que qualquer outra" (p.278,279). Sobre César Franck: "Foi homem tão profundamente religioso como Bruckner. Mas seu catolicismo não é o dos mosteiros barrocos na paisagem alpina. É o catolicismo da igreja neogótica de Ste. Clotilde em Paris. (...) as

litúrgica no século XX vai ser alimentada pela postura anti-romântica do período. Isto se dará no âmbito de duas características fundamentais da música do século XX. Em primeiro lugar a música sacra litúrgica se beneficiou das pesquisas empreendidas pelos compositores nacionalistas do século XX. Ao nacionalismo voluntarioso do romantismo do século XIX sucedeu-se uma pesquisa mais criteriosa do folclore, consoante a nascente disciplina teórico-musical de então, a etnomusicologia:

As práticas musicais nacionalistas do século XX diferem em vários aspectos das do século XIX. Procedeu-se a um estudo muito mais sistemático do material popular e com métodos científicos rigorosos. A música popular deixou de ser recolhida pelo processo rudimentar, que consistia em transcrevê-la em notação convencional, para passar a sê-lo com a fidelidade que a utilização do fonógrafo e do gravador tornou possível; os espécimes recolhidos foram analisados objectivamente (sic), com técnicas desenvolvidas no âmbito da nova disciplina da etnomusicologia, permitindo descobrir a verdadeira natureza da música, em vez de ignorar as suas “irregularidades” ou de tentar enquadrá-las nas regras da música erudita, como tantas vezes haviam feito os românticos (Grout e Palisca, 1994, p.698, aspas do autor).

Traz marcas desse nacionalismo revisitado a obra sacra de Leos Janáček (1854-1928). Sua fonte de pesquisa foi tanto a música folclórica de sua Morávia natal quanto os sons e ritmos característicos da fala de seus compatriotas (Griffiths, 1998). Um interesse especial também pela literatura de sua terra vai ser o ponto de partida de suas composições litúrgicas. É o caso de *Vecné Evangelium* (O Eterno Evangelho, 1914), cantata composta sobre uma adaptação de textos poéticos de Joachim de Flora (século XIII). Exemplo mais contundente é a *Missa Glagolítica* (1926), que segue o ritual ortodoxo, com texto eslavo adaptado por Milos Weingart. A missa, embora tendo a sua utilidade restringida (para nós, ocidentais) por não veicular o texto latino e por requerer uma orquestra de tamanho considerável, serve como parâmetro de uma música sacra viva e desafiadora, “cheia de fé e alegria” (Routley, 1966). Mais próxima da realidade musical de uma igreja é a *Missa de Campo* (1939), para vozes masculinas, sopros e percussão, do compatriota de Janáček, Bohuslav Martinu (1890-1959).

obras profanas de Franck (...) são mais genuinamente religiosas que sua música sacra, que tem algo de falsidade dos bustos de santos de gesso, nas lojas de artigos de devoção da Place Saint-Sulpice” (p. 361).

Composta durante a Segunda Guerra Mundial, a missa foi destinada à execução pelos soldados em campanha, o que explica a ausência de cordas na instrumentação, bem como a simplicidade da escrita, embora o resultado seja de grande efeito. Routley (1966) nos informa que não se trata estritamente de uma missa, mas sim de algumas partes do texto latino, mesclados com “frases dos Salmos, e por fim, poesia do tipo patriótico e nostálgico apropriada”⁵⁴ (p.124). A Europa central foi também o palco de outra pesquisa de material folclórico, de alcance e profundidade maiores que aquele iniciado por Janáček. Trata-se do trabalho dos húngaros Bartók e Zoltan Kodaly (1882-1967). Bartók não dedicou muitos esforços para a música sacra, mas talvez a obra mais conhecida de Kodaly seja justamente os *Psalmus Hungaricos*, para tenor solista, coro e orquestra (1923). Outras obras de grande perfil são o *Te Deum* (1936) e a *Missa Brevis* (1951), ambas para coro e orquestra. São peças grandiosas, mas não absolutamente distantes do púlpito: o piano pode funcionar como um bom redutor da orquestra, por reproduzir adequadamente os impulsos rítmicos do acompanhamento, e a escrita coral é límpida e acessível. Kodaly, ao lado de sua produção de caráter educacional, deixou um número considerável de peças avulsas para coro a capella, nas quais preserva uma identidade de música para uso didático.

Mais próxima, entretanto, da realidade do culto protestante no Brasil está a contribuição de Ralph Vaughan Williams (1872-1958). Entre os compositores notáveis do século XX, foi ele talvez quem mais se envolveu com a causa da música sacra litúrgica, pois além de suas composições em maior escala trabalhou também como editor do *English Hymnal* (Hinário Inglês), para o qual escreveu alguns hinos. Também foi nacionalista, mas num sentido mais arcaizante que um Bartók, pois se utiliza da antiga polifonia inglesa ou de sua música folclórica para revelar a riqueza desse passado musical, ao contrário de Bartók, que “...vai além do uso diverso das entidades harmônicas arquetípicas, estendendo o caráter

⁵⁴ (...) it takes phrases from the Psalms, and for the rest it uses poetry of an appropriately patriotic and nostalgic kind.

heterogêneo de sua obra ao fazê-lo situar-se não só no terreno da atonalidade (pantonalidade), mas também no da modalidade, politonalidade, polimodalidade” (Menezes, 2002, p.270). Foi esta preocupação de não se afastar do universo diatônico que garantiu a influência de Vaughan Williams na música de igreja. O que o diferenciou foi a busca de sonoridades alternativas à linguagem romântica imediatamente anterior, que na Inglaterra foi academicamente estereotipada por uma seqüência impressionante de compositores menores, exceção feita a Edward Elgar (1857-1934). Ao recorrer à antiga polifonia inglesa e ao universo folclórico de seu país, Vaughan Williams colocou em evidência os encadeamentos modais e o perfil melódico libertado da quadratura clássica, além de procedimentos harmônicos que seriam prontamente reprovados pela tradição acadêmica.

“Portanto Vaughan Williams na música de igreja popularizou grandemente um novo idioma que na verdade era bem antigo, enquanto que em suas obras mais extensas ele soava, para ouvintes seculares, como um compositor ‘moderno’” (Routley, 1966, p.26, aspas do autor).

Routley ainda sintetiza, em quatro pontos, a estratégia de Vaughan Williams para evitar o idioma estabelecido no século anterior: a) não tomar a escrita a quatro partes como referência necessária. Enquanto muitos compositores aumentaram o número de partes para enriquecer a textura e assim conferir interesse novo às suas obras, Vaughan Williams tratou muitas vezes de escrever a três ou mesmo a duas vozes, utilizando dobramentos da melodia principal, apoiada em acordes paralelos. b) Abandono da noção ortodoxa de cadência harmônica, em favor de procedimentos sugeridos pelo modalismo ou por uma escrita linear. c) Encadeamentos melódicos apoiados em outros graus que não o III e o V, mas aqueles sugeridos pela escala modal em uso. d) Uma melodia vocal de caráter mais melismático, apoiada sobre grupos silábicos, em detrimento de uma divisão tradicional de compasso e de desenho de frases (idem).

Assim como na Alemanha, apareceu na Inglaterra uma geração de compositores considerados ‘menores’, que deram atenção à música litúrgica com alguma originalidade. Eric

Thiman (1900-1975) ainda que essencialmente um conservador é digno de nota por sua ligação duradoura com a Igreja Congregacional. Esta posição levou-o a submeter seu pensamento musical aos modestos meios de que dispunham as igrejas. Neste sentido, sua música aproxima-se da tendência de escrever *Gebrauchsmusik* (música utilitária) e segundo Routley, “no melhor sentido – escrita para a demanda específica com uma situação em vista”⁵⁵ (Routley, 1966, p.45). *Gebrauchsmusik* foi um termo usado para classificar uma prática surgida, principalmente na Alemanha, a partir da década de 1920, que constava de escrever uma música cujo alcance social fosse mais relevante que aquele das nebulosas obras expressionistas do período (Schoenberg, por exemplo). Foi música escrita para o rádio, para a trilha de filmes e, o que nos interessa mais de perto, para executantes não profissionais. Esta última tendência também foi chamada *Gemeinschaftsmusik* (música para a comunidade).

A principal ênfase desta nova geração está menos em ouvir composições escritas para a sala de concerto do que em fazer música por eles mesmos. Correspondentemente, não mais o virtuoso que toca a parte principal, mas o grupo, a comunidade (Sbminsky apud Vinton, 1975, passim).

O gênero teve correspondentes na literatura, no teatro (as peças de Bertold Brecht), nas artes plásticas (a escola da Bauhaus). Na música a prática foi associada principalmente a Kurt Weil (1900-1950) e a Paul Hindemith (1895-1963), embora este último tenha rejeitado a classificação, preferindo descrever sua música para amadores como sendo *Sing-und Spielmusik* (música para cantar e tocar) (Hindemith, 1928). O movimento decaiu após o fim da Segunda Guerra Mundial, mas acabou influenciando gerações posteriores em outros países da Europa e nos Estados Unidos no seguinte sentido:

(...) o sentimento de uma dicotomia entre a vida de concerto profissional e a experiência diária permaneceu em questão e continuou a inspirar redefinições dos papéis do compositor, do intérprete e do público⁵⁶ (Vinton, 1975, passim).

⁵⁵ (...) in the best sense – written with the specific demands of a situation in mind.

⁵⁶ (...) the feeling of a dichotomy between professional concert life and every day experience has remained an issue and has continued to inspire redefinitions of composer-performer-audience roles.

Menos *Gebrauch* é Herbert Howells (1892-1983), que dividiu suas atenções entre a música de igreja e a música de concerto. Sua mais importante obra sacra não foi propriamente planejada para a igreja: *Hymnus Paradisi* (1950) solicita dois coros e grande orquestra. Mas o fato de o compositor ter providenciado partes opcionais de piano, órgão e celesta pode indicar uma preocupação de a música ser realizável, pelo menos em parte, em um serviço religioso. Também escreveu motetos e hinos corais, além de serviços religiosos completos para as catedrais inglesas. Esteticamente Howells é um compositor híbrido, que acrescenta novidades de seus conterrâneos mais avançados, desde Vaughan Williams até Michael Tippett (1905-1998), à matriz romântica de sua música. Nesta mesma linha caminharam Gerald Finzi (1901-1956) e Arthur Bliss (1891-1975). William Walton (1902-1983) deixou um *Coronation Te Deum* (1953) e uma *Missa Brevis* (1966) inventivos, porém serenos se comparados à linguagem geral de sua obra. Quem vai retomar a influência da música antiga e medieval inglesa (que temos interpretado como uma espécie de Neoclassicismo) é Edmund Rubbra (1901-1986). Católico, escreveu três missas específicas para uso litúrgico, um *Lauda Sion* (1961) e dois *Te Deum*, também destinados a cerimônias religiosas específicas, além de motetos avulsos. Deixaram uma contribuição pequena, mas digna de toda a atenção, dois músicos-teóricos que imigraram para a Inglaterra. São eles Egon Wellesz (1885-1974) e Matyas Seiber (1905-1960). Alunos respectivamente de Schoenberg e Kodaly, imprimiram à vida musical inglesa um rigor científico e um senso de responsabilidade artística que transparecem na atividade pedagógica e na pesquisa da música antiga. Ambos são comeditos ao escreverem para a igreja, criando missas e motetos apropriados à realidade litúrgica.

Na Alemanha, podemos notar traços de Nacionalismo na obra de alguns compositores do início do século XX (citados em 1.3), na medida em que desenvolvem uma linguagem que se opõe à prática romântica e que se baseia na tradição musical iniciada com a Reforma Protestante.

Esses compositores deixaram que o ritmo e o contorno naturais do discurso dramático moldassem as composições musicais, e não ao contrário. Neste sentido, eles têm algo em comum com os compositores de ópera mais destacados do seu tempo como Debussy, Janáček e Britten, mas a inspiração vem da música luterana do passado (Wilson-Dickson apud Frederico, 2001, p.239).

Outra tendência geral da música do século XX que se torna visível na música de igreja é o Neoclassicismo. De certa forma esta tendência está mesclada ao Nacionalismo de Vaughan Williams, na medida em que o modalismo da Inglaterra pré-barroca possibilitou a (re) criação de sonoridades que afrontam a homogeneidade acadêmica do romantismo, pelo menos do romantismo vertido para a música de igreja. Também é neoclássica a economia de meios dos novos *Kapellmeister* Distler e Pepping, que não hesitam em revalorizar o canto a capela, entre outros procedimentos:

Distler e seus contemporâneos encorajaram uma nova maneira de cantar e arranjar melodias corais, que não dependia do uso de um grande órgão [romântico] para o acompanhamento, mas antes o uso de um grupo reduzido de instrumentos apoiados por um pequeno órgão, com a função de contínuo⁵⁷ (Routley, 1966, p.92).

Enquanto predominou a estética neoclássica, no período entre as duas guerras mundiais, era normal que os compositores que à época produzissem para a igreja se utilizassem deste tipo de escrita, ou pelo menos demonstrassem trazer alguma influência dela. O diferencial, para nós, está em quanto o caráter neoclássico de uma peça foi usado em favor da criação de obras compatíveis com o dia a dia dos serviços religiosos e com os coros de igreja. Não foi o caso de Francis Poulenc (1899-1963), que deixou algumas obras sacras de grande valor artístico, mas de pouca utilidade prática para a igreja. Nem tanto pela veia satírica peculiar de Poulenc, mas pela angulosidade de suas linhas, que demandam por parte de um coro de igreja um regime de trabalho que foge aos padrões normalmente realizáveis. Menos combativo contra a herança romântica na França foi Arthur Honegger (1892-1955),

⁵⁷ Distler and his contemporaries have encouraged especially a new manner of singing, and arranging, chorales which has depended not on the use of a large organ for accompaniment, but rather on the use of a small group of instruments supported by a small organ as *continuo*.

que chegou a preocupar-se em facilitar a escrita coral em seu oratório *Le Roi David* (O Rei Davi, 1921) (Grout e Palisca, 1994), mas concentrou-se em obras maiores e de caráter cênico, como o oratório citado, adaptáveis à igreja apenas circunstancialmente. Já plenamente integrado às necessidades litúrgicas está Jean Binet (1893-1960), suíço, cuja passagem pelo Instituto Jacques Dalcroze em Bruxelas como professor (1923-29), deve ter aguçado suas preocupações didáticas, exemplificadas nos motetos, salmos e cantatas que compôs (Wanderley, 1992).

Olivier Messiaen (1908-1992) representa um quadro à parte no panorama musical do século XX. Não é neoclássico, enquanto não levanta a bandeira anti-romântica; tampouco se encontra numa linha evolutiva direta do romantismo francês. Barraud nos diz o seguinte:

Messiaen (...) não é um destruidor de ídolos. Ele não rejeita nada da herança do passado e saúda a melodia como o mais nobre elemento da música. Mas, é claro, não trata a melodia segundo as fórmulas da música clássica e do balanço tônica-dominante de que ela era acompanhada (Barraud, 1997, p.71).

Interessa-nos o que o próprio Messiaen escreveu no seu tratado *Technique de Mon Language Musical* (1944): “a primeira idéia que eu quis expressar, a mais importante por se colocar acima de tudo, é a existência das verdades da fé católica. (...) É este o principal aspecto do meu trabalho, o mais nobre, sem dúvida o mais útil, o mais válido” (Messiaen apud Griffiths, 1998, p.121). Esta orientação levou-o a escrever uma obra impressionante para órgão, em tamanho e originalidade; mas suas composições litúrgicas para coro ainda requerem dos executantes um apuro técnico raramente encontrado em coros de igreja. A grande influência que exerceu se traduz em pólos opostos: por um lado suas fórmulas de escrita se tornaram o ponto de partida da geração que reinterpretou o serialismo na França (Barraud, 1997). Por outro lado sua “ampla expressividade emotiva, de tom profundamente religioso” (Grout e Palisca, 1994) foi balizadora de uma geração de músicos que se voltaram para o serviço religioso. Entre eles Jean Langlais (1907-1991). Perpetuador da linhagem francesa do órgão; que passa por Dupré, Tournemire, Vierne e Widor; Langlais emprega largamente o canto

gregoriano em suas missas, “tendo em vista nada além do que as necessidades da liturgia” (Routley, 1966), o que o torna uma figura central na música sacra francesa, embora pouco conhecido no campo secular. O mesmo caminho foi percorrido por Maurice Duruflé (1902-1986), que baseia sua obra quase que inteiramente sobre melodias gregorianas, como é o caso do *Requiem* (1947) e dos *Quatre Motets* (1960), estes últimos de grande interesse pela vivacidade da escrita modal e pela acessibilidade.

Voltando à Inglaterra e às influências do movimento neoclássico aparece a figura de Benjamin Britten (1913-1976). Como referência que foi para a música vocal no século XX, Britten deixou uma contribuição decisiva no campo da música litúrgica. Mantendo uma posição de equilíbrio entre a tradição e a veia satírica neoclássica, Britten sintetiza uma linguagem apropriada à concepção dramática do culto, que vai desde o júbilo de *A Ceremony of Carols* (1943) até a beleza trágica e perturbadora do *War Requiem* (1962).

País de origem e de principal inspiração da música evangélica no Brasil, os Estados Unidos foram o cenário de variadas correntes musicais ao longo do século XX. Paralelamente às gerações de compositores de vanguarda tais como Charles Ives (1874-1954), Carl Ruggles (1876-1971), Henry Cowell (1897-1965), Milton Babbitt (1916-) e John Cage (1912-1992); surgiram levadas de compositores que suscitaram ao historiador Gilbert Chase três classificações: há os pós ou neo românticos, como Howard Hanson (1896-1981) e Samuel Barber (1910-1981); os de feição neoclássica do tipo stravinskyana, Aaron Copland (1900-1990) e Walter Piston (1894-1976); e aqueles tratados como ecléticos, entre estes Roger Sessions (1896-1985), Virgil Thomson (1896-1989), Randall Thompson (1899-1984) e Leonard Bernstein (1918-1990) (Chase, 1966). De todo modo podemos enquadrá-los genericamente como conservadores, embora desejosos de marcar posição como compositores essencialmente norte-americanos, e não simplesmente cópias deslocadas de seus colegas europeus. Estes compositores “freqüentemente expressaram a sua independência ao adotar um

posicionamento nacionalista em sua música, embora eles ainda fossem à Europa para receber treinamento e mantivessem contato próximo com os novos estilos do exterior”⁵⁸ (Simms, 1996, p.266). É dentro desse panorama conservador, consolidado a partir da década de 1930, que podemos buscar exemplos de uma música sacra norte-americana que preserva uma comunicabilidade franca com o público, ao mesmo tempo em que procura modernizar alguns valores e materiais tradicionais da escrita musical (Simms, 1996). A música sacra foi uma alternativa natural de aproximação com o público e com uma experiência musical freqüente. Daí que, pelo meio do século, praticamente todo compositor norte-americano com algum reconhecimento tenha investido na música sacra (Stevenson, 1961). Talvez em razão disso Virgil Thomson tenha deixado o seguinte testemunho sobre o assunto:

A música coral moderna, (...) como nós a encontramos hoje em cultos ou em oratórios sobre textos sacros, raramente é convincente. Musicalmente ela é geralmente engenhosa, mas de alguma maneira é difícil para muitos acreditar que o compositor realmente acredita, de forma profunda, na verdade do texto que ele musicou. É um pouco como se todos os textos, sacros ou seculares, tenham sido tratados em seu todo como pretextos dramáticos para experimentações corais⁵⁹ (Thomson, 1989, p.23,24).

Thomson é lembrado por *De Profundis* (1951); *Missae Brevis* (1942) para coro masculino; outra obra, homônima, para coro feminino (1952); *Scenes from the Holy Infancy* (1937), para vozes mistas; *Hymns from the Old South* (1949), também para vozes mistas; e a sua mais importante obra coral sacra, *Missae Pro Defunctis* (1959-60), para coro masculino, coro feminino e orquestra (Chase, 1966). Já Randall Thompson deixou uma das obras corais sacras mais executadas entre nós, o *Alleluia* (1940), para coro *a capella*. Escreveu também *Mass of the Holy Spirit* (1956), igualmente *a capella*, bastante ancorada na tradição e estruturada em cânones e movimentos fugados (Stevenson, 1961). Roger Sessions deixou

⁵⁸ [They] often expressed their independence by adopting a nationalistic stance in their music, although they still went to Europe to receive training and kept closely in touch with new musical styles abroad.

⁵⁹ Modern choral music, (...) as we encounter it today in church services or in oratorios on sacred texts, is rarely convincing. Musically ingenious it often is, but somehow many find it hard to believe that the composer himself

Mass for Unison Choir and Organ (1955), um tanto mais ousada que a missa de Thompson, apesar da escrita em uníssono. Hanson, Copland e Barber trabalharam sobre textos sacros apenas ocasionalmente; enquanto que as obras religiosas de Bernstein, bastante originais e de inspiração fortemente judaica, pagam pequeníssimo tributo à liturgia.

Fora do contexto dos compositores consagrados sempre foi composta muita música para a igreja, fato previsível num país que nasceu sob a égide de um pensamento religioso e cujo clima de liberdade fez florescer toda a sorte de denominações. Ultimamente tem chamado a atenção músicos do perfil de John Leavitt (1956-), compositor, professor e diretor musical de igrejas luteranas nos Estados Unidos. Sua abundante produção musical não faz nenhuma concessão às harmonias modernas. Caracterizam-na a fluidez e a elegância das linhas melódicas, por vezes contrastada por ritmos de fanfarra no acompanhamento, “oscilando entre a escrita escolástica e a música de efeitos isolados” (Junker, 2003). Leavitt é bem conhecido entre os regentes evangélicos brasileiros, que vez por outra fazem ouvir trechos da *Festival Mass* (que na verdade se trata de composições avulsas reunidas entre 1988 e 1991), do *Festival Te Deum* (s.d.) e do *Magnificat* (1998).

No Brasil, a grande contribuição prestada à música sacra cristã tem sido dada por compositores católicos, confessos ou apenas circunstancialmente voltados à música litúrgica. Também entre nós podemos fazer uma cisão entre obras destinadas ao serviço religioso e aquelas mais adequadas às salas de concerto. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), embora não tenha sido propriamente um homem religioso, deixou algumas obras importantes. Demonstra uma afeição ao canto gregoriano no oratório *Vida Pura* (1919) para coro, órgão e orquestra. Já a *Missa de São Sebastião* (1937) é destinada ao coro e capela. Peça de grande efeito é o *Magnificat Alleluia* (1958); alternância, como sugere o título, do texto de São Lucas, confiado ao contralto solista, com os aleluias a cargo do coro, acompanhados de orquestra. Algumas

really trusts, deeply trusts the truth of the text he has been setting. It is rather as if all the texts, sacred as well as secular, had been approached wholly as dramatic pretexts for choral experiments.

peças de menor dimensão ocupam lugar importante no repertório, tais como o *Pater Noster* (1952), *Cor dulce, Cor amabile* (1950) e as seis peças que formam o ciclo *Bendita Sabedoria* (1958), que segundo Mariz “situam-se entre as mais significativas páginas da música brasileira” (1983, p.136). Francisco Mignone (1897-1986) também não professava oficialmente a fé católica, mas deixou, segundo Mariz (1994), sete missas. Já Osvaldo Lacerda (1927-) envolveu-se diretamente na causa da música sacra, na ocasião em que integrou a Comissão Nacional de Música Sacra, na década de 1960. Disto resultaram dois estudos teóricos e algumas composições, como a *Missa Ferial* (1966) para coro misto *a capella* e a *Missa a Duas Vozes* (1966) com órgão. Ambas estão perfeitamente adequadas ao serviço litúrgico, tanto pela escrita concisa como pelo texto, cantado em português (Lacerda, 2005). Donos de abundante produção coral são Ernst Widmer (1927-1990) e José Penalva (1924-2002). Widmer foi regente do Madrigal da Universidade Federal da Bahia, o que justifica o interesse pela música coral, e, inevitavelmente, pelos textos sacros, como o Salmo CL. Penalva foi sacerdote católico, conhecendo bem as necessidades e o contexto da liturgia, embora tenha composto também obras destinadas ao concerto, como o *Salmo 90* (1973), para solistas, coro e orquestra (Mariz, 1994). Quem deu um exemplo lapidar de música litúrgica foi Lindembergue Cardoso (1939-1989) com a sua *Missa Nordestina* (1966). Trata-se de uma música de grande simplicidade mas de intenso fervor, francamente modal. Mas uma peça que, a nosso ver, tem sido extremamente feliz na adequação ao culto cristão, católico ou protestante, é o *Salmo CL* (1975) de Ernani Aguiar (1950-). Toda construída sobre quintas e oitavas e apoiada sobre um ritmo obsessivo, esta breve composição já faz parte do repertório de alguns coros de igreja, apesar de conservar o texto em latim.

Nossa preocupação sempre reiterada de acentuar a propriedade litúrgica de uma composição, ao procedermos este breve levantamento, de maneira nenhuma se baseia numa posição conservadora em relação à evolução da linguagem musical. O que este trabalho

procura evidenciar, em última análise, é justamente a necessidade de se buscar um equilíbrio entre estes dois pólos, que são a justa adequação de uma peça musical ao serviço religioso ao mesmo tempo que tem valor em si mesma, como obra que testemunha a visão de mundo de um artista preocupado com as questões estéticas de seu tempo. A música destinada ao serviço religioso se encontra em desvantagem em relação a outros campos do fazer musical, uma vez que deve ter esta dupla orientação, e satisfazer ambas as exigências. Wienandt relaciona quatro funções que a música de igreja deve desempenhar satisfatoriamente para atingir seus objetivos. Segundo Wienandt uma peça musical executada num culto deve servir para “(1) induzir à reflexão; (2) estimular uma compreensão imaginativa; (3) elevar a consciência; (4) alimentar ideais objetivos”⁶⁰ (Wienandt, 1965, p.429). Não cabe a nós julgar se uma obra como o *Miserere* (1967), de Penderecky, atende *a priori* a estas prerrogativas ou não. O que deve ser levado em conta é se o coro de uma determinada igreja é capaz de executar *bem* esta peça, e se a audiência desta mesma igreja possui sofisticação musical para usufruir da execução num contexto de culto. Se este cenário for realidade em alguma igreja, é bem provável que a composição contribua para a criação do ambiente musical útil e necessário para uma adoração cristã simbolicamente rica e significativa.

⁶⁰ “(1) induce reflection; (2) stimulate imaginative comprehension; (3) heighten awareness; and (4) nurture objective ideals.”

CAPÍTULO 3 – PARA UMA ATUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL ACESSÍVEL AOS COROS DE IGREJA

3.1 Perfil sócio cultural da Primeira Igreja Batista em Alcântara

A Primeira Igreja Batista em Alcântara foi organizada em 03 de Novembro de 1956. Situa-se na Estrada Raul Veiga, número 330, na região central de Alcântara, que vem a ser o principal centro comercial de São Gonçalo (RJ). O santuário principal acomoda aproximadamente 800 pessoas sentadas. Há também na propriedade um edifício de educação religiosa, salas para reuniões e ensaios, uma clínica comunitária; além de secretaria, cozinha, cantina, almoxarifado, e outras pequenas dependências. Os cultos realizam-se aos domingos (quatro ao todo) e nas quartas-feiras à noite. A igreja conta atualmente com aproximadamente 1.500 (mil e quinhentos) membros, distribuídos entre as faixas etárias de forma equilibrada.

O que nos propusemos neste pequeno levantamento foi obter dados referentes ao nível de renda, escolaridade e acesso a bens de cultura, principalmente aqueles ligados ao universo musical. Procedeu-se a uma pesquisa de Observação Direta Extensiva (Lakatos & Marconi, 1991) realizada através de um questionário. Optou-se por coletar as informações através de perguntas de múltipla escolha, algumas delas com mostruário, isto é, dando a opção de mais de uma resposta, quando fosse o caso. Foi pedido que os informantes não se identificassem, com a finalidade de não provocar constrangimentos, principalmente em relação às questões sobre renda; e garantir a fidedignidade das informações. Responderam ao questionário 56 pessoas. Reproduzimos as perguntas, sintetizando os resultados em tabelas como se segue.

1. Qual a sua faixa etária?

Tabela 4. Faixa etária das pessoas entrevistadas

15 a 20 anos	20 a 30 anos	30 a 40 anos	40 a 50 anos	50 a 60 anos	Acima de 60 anos
39% *	12 %**	7%	13 %	4 %	17 %

*A grande discrepância entre as faixas etárias corresponde não necessariamente à realidade, mas antes àqueles que devolveram o questionário

**índices aproximados

2. Qual a faixa de rendimento mensal, somando-se os ganhos de todas as pessoas que moram na sua casa?

Tabela 5. Renda mensal familiar das pessoas entrevistadas

de R\$ 300 a R\$ 1.000	de R\$ 1.000 a 1.800	de R\$ 1.800 a R\$ 3.000	de R\$ 3.000 a R\$ 4.500	de R\$ 4.500 a R\$ 6.000	Acima de R\$ 6.000
40 %	19 %	18 %	15 %	8 %	0 %

3. Indique a natureza de sua residência

Tabela 6. Natureza de residência das pessoas entrevistadas

própria, comprada	própria, herdada	alugada	De parentes	Conjugada (“puxadinho”)
48 %	35 %	17 %	0 %	0%

4. Indique os serviços públicos aos quais você tem acesso em sua residência

Tabela 7. Serviços públicos domiciliares das pessoas entrevistadas

calçamento	Água	Luz	Telefone fixo	Coleta de lixo
74 %	100 %	100 %	87 %	95 %

5. Você, ou o chefe da família possui automóvel? Possui microcomputador? Possui endereço eletrônico cadastrado em seu nome? Possui TV a cabo ou similar?

Tabela 8. Bens de consumo e serviço das pessoas entrevistadas

	automóvel	microcomputador	endereço eletrônico	TV a cabo
sim	56%	58 %	70 %	8 %
não	44 %	42 %	30 %	92 %

6. Informe o seu grau de instrução.

Tabela 9. Grau de instrução das pessoas entrevistadas

Ensino fundamental 1ª a 4ª série	Ensino fundamental 5ª a 8ª série	Ensino médio	Ensino superior	Pós-graduação
4 %	13 %	70 %	13 %	0 %

7. Informe o grau de instrução do chefe de família, ou do pai, mesmo se falecido.

Tabela 10. Grau de instrução do chefe de família, ou do pai.

Ensino fundamental 1ª a 4ª série	Ensino fundamental 5ª a 8ª série	Ensino médio	Ensino superior	Pós-graduação
22 %	4 %	56 %	13 %	0 %

8. Você normalmente toma conhecimento das notícias através de: (marque mais de uma opção, conforme o caso)

Tabela 11. Principais meios de informação das pessoas entrevistadas

televisão	rádio	Jornal de papel	internet
92 %	47 %	47 %	47 %

9. Com que frequência você lê jornal?

Tabela 12. Frequência de leitura de jornal das pessoas entrevistadas

diariamente	Fins de semana	eventualmente	raramente
17 %	4 %	39 %	39 %

10. Qual jornal (indique mais de uma opção, se for o caso)

Tabela 13. Jornais lidos pelas pessoas entrevistadas

O Globo	Jornal do Brasil	O Dia	Extra	O São Gonçalo	Folha Universal	Outros
56 %	9 %	34 %	60 %	4 %	0%	4 %

11. Com qual frequência você vai a concertos e espetáculos musicais? (não considere as atividades promovidas pela igreja)

Tabela 14. Frequência a concertos e espetáculos musicais das pessoas entrevistadas

semanalmente	mensalmente	eventualmente	raramente	Nunca foi
0 %	4 %	26 %	53 %	17 %

12. Que tipo de música você gosta de ouvir? (Indique quantas opções quiser)

Tabela 15. Preferências musicais das pessoas entrevistadas*

Cantores evangélicos nacionais	Cantores evangélicos internacionais	Bandas de igreja e/ou comunidades	MPB	Música instrumental
87 %	26 %	60 %	60 %	70 %

*Apenas os resultados mais significativos estão indicados

13. Você ouve música principalmente através de: (marque mais de uma opção, conforme o caso)

Tabela 16. Mídias musicais preferidas pelas pessoas entrevistadas

rádio	CD original	CD pirata	DVD	internet
87 %	87 %	35 %	48 %	21 %

14. Cite 3 emissoras de rádio que você ouve com frequência

Tabela 17. Rádios preferidas pelas pessoas entrevistadas *

El Shaddai FM (evangélica)	Melodia FM (evangélica)	JB FM	MPB FM	Jovem Pan FM	Antena 1 FM
52 %	30 %	30 %	18 %	18 %	18 %

*apenas as emissoras mais citadas estão indicadas

Não foi nossa intenção refletir com rigor um quadro sociológico dos membros da igreja. Isto iria muito além dos objetivos deste trabalho. Entretanto este levantamento oferece dados que podem auxiliar o leitor a formar um perfil cultural do membros da igreja. É este perfil de consumidor cultural que irá interagir, seja cantando no coro ou participando das

celebrações, com a linguagem musical renovada que nos propomos a veicular. São pessoas que, por exemplo, têm a televisão como o principal meio de informação – 92 % – mesmo índice dos que têm acesso apenas à TV aberta. Ora, conhecemos o teor geral dos conteúdos culturais e musicais que vêm sendo atualmente veiculados pela TV aberta. Com poucas exceções, as transmissões se igualam aos lançamentos de música comercial. O grau de instrução predominante, tanto das pessoas entrevistadas como de seus pais, corresponde ao Ensino Médio, o que está situado dentro da obrigatoriedade legal do ensino. A leitura de jornal não se situa entre os hábitos de informação mais cultivados: somando-se os que lêem eventual e raramente chegamos ao índice de 78 %. Um dado que julgamos ser muito esclarecedor é a frequência a concertos e espetáculos musicais: os que freqüentam eventual ou raramente somam 79 %; e 17 % dos pesquisados tiveram tranquilidade para informar que nunca foram a um concerto ou espetáculo musical. Cantores e rádios evangélicas foram os mais indicados na preferência musical, embora algumas emissoras não voltadas especificamente a segmentos populares, como a rádio JB FM, MPB FM e Antena 1 FM; tenham sido bem indicadas. De qualquer forma, a música moderna de concerto, se é que podemos chamar assim ao gênero sobre o qual estamos discorrendo neste trabalho, parece ser um produto distante da experiência cultural dos informantes. Nossa tarefa, portanto, revela-se uma oportunidade de alargamento dos horizontes culturais da comunidade, ao mesmo tempo em que reconhecemos os limites e as dificuldades de realização. Daí nossa preocupação central de aproximar o aparato cultural da comunidade à música moderna, e vice-versa.

3.2 O ambiente tonal da música coral evangélica

Ao se levantar o perfil da música coral numa igreja evangélica deve-se levar em conta os hinários, no caso de se tratar de uma igreja que faz uso deles. Primeiramente porque são usados em praticamente todas as reuniões de culto, mesmo as mais informais. No caso da denominação batista, e da Primeira Igreja Batista em Alcântara em particular, são de uso constante o *Cantor Cristão* e o *Hinário Para o Culto Cristão*, já referidos. Na compilação do *Cantor Cristão* encontramos hinos tanto da tradição européia, desde o século XVII, como da hinódia norte-americana, principalmente do séc. XIX. Quase nada de produção nacional, e mesmo assim quando ocorre, não se encontra absolutamente nenhuma ocorrência do que Lacerda chama de constâncias da música popular brasileira:

Quais são esses elementos da música popular de que o compositor deve lançar mão para criar música erudita de caráter nacional? São as chamadas constâncias musicais. Constância é, portanto, um elemento que aparece, com regularidade, na música popular de uma nação e que reflete um dos aspectos do pensar musical dessa mesma nação (Lacerda, 2005, p.62)

Entre o material estrangeiro, a predominância é quase total da hinódia norte-americana. Este fato vem determinar as características do tonalismo, e de demais aspectos da linguagem musical, vivenciado na comunidade pelas razões que se seguem. Na tradição luterana a harmonização das melodias corais seguiu uma trajetória que atingiu sua máxima expressão na contribuição de Johann Sebastian Bach (Braga, 1958). A linguagem musical dos corais de Bach atinge uma síntese entre pensamento polifônico e estruturação vertical. Sobre isto expressou-se Candé:

A escolha judiciosa das melodias, a beleza simples da polifonia e a eficácia de sua função meditativa transfiguraram esses velhos cânticos e unificaram tão bem seu repertório, que em geral são designados como 'corais de Bach' (2001, p.538).

Observa-se, geralmente, em cada Coral uma grande diversidade de caminhos harmônicos desenvolvidos, uma vez que a harmonização é construída "nota a nota", isto é, cada nota da

melodia é revestida de um sentido harmônico próprio, no caso de Bach em função do significado do texto, o que imprime ao discurso grande força direcional, intensificada ainda pela direcionalidade melódica das vozes internas, sempre ambientadas num contexto polifônico. Mas em todo o Cantor Cristão não encontramos uma única harmonização de Bach. Tal fato pode ser explicado por este hinário ter o início de sua compilação num momento em que a obra e a figura de Johann Sebastian Bach não desfrutavam do prestígio atual. Deve-se levar em conta igualmente as circunstâncias da incipiente denominação batista; nascida em berço puritano e alimentada pelo fervor do pietismo e da teologia dos avivamentos, não era de se esperar que sua hinódia se fundasse sobre a contribuição de uma igreja litúrgica como a luterana. Da tradição alemã, entre fontes católicas e protestantes, encontramos poucos exemplos de hinos no Cantor Cristão; entre os 581 hinos figuram apenas 12. Perguntamo-nos se o pensamento e a prática musical nas igrejas batistas teriam tomado outros rumos se desde o seu início as harmonizações de Bach, e também de outros mestres que trabalharam sobre os Corais luteranos, se fizessem ouvir nos salões de culto. Isto porque tradicionalmente tem sido atribuído ao Coral um papel fundamental no desenvolvimento da música alemã, que acabou por se tornar durante um período a cultura musical hegemônica na Europa. Reconhece-se no Coral luterano o impulso inicial de um forte sentido de desenvolvimento, e que “nele se encontra a explicação do vigoroso crescimento da música, que culminou na obra criadora de J.S. Bach. (...) sem o Coral teriam sido impossíveis os *Lieder* de Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf.” (Nettl, apud Braga, 1958, p.31) Ao ignorar a herança do Coral luterano, a hinódia batista colocou-se à margem de uma poderosa vertente evolutiva da linguagem musical, o que pode ter contribuído para as feições pálidas do tipo de tonalismo presente em seus hinários e, conseqüentemente, em sua música coral.

Maior penetração nos hinários do nascente protestantismo americano teve a hinódia inglesa, fato natural sabendo-se que as principais levas de imigrantes que chegavam ao novo

mundo eram provenientes das ilhas britânicas. A hinódia inglesa começa a ter uma feição própria com Isaac Watts (1674-1748). Herdeiro da tradição calvinista de cantar os Salmos, Watts deixou como contribuição principal seu trabalho de adaptar a linguagem dos salmos para a realidade neo-testamentária. Na linguagem do próprio Watts:

Agora, se nossa nação é para ser convertida em cantos cristãos, acho que os nomes de *Amom* e *Moabe* podem ser devidamente mudados para os nomes dos principais inimigos do evangelho, tanto quanto seja possível, sem ofensa pública: *Judá* e *Israel* podem ser chamados de *Inglaterra* e *Escócia*, e a terra de *Canaã* pode ser traduzida por *Grã-Bretanha*: as expressões típicas e nebulosas da dispensação legal deveriam ser vertidas em linguagem evangélica (Watts apud Frederico, 2001, p.189).

Esta espécie de simplificação literária teve seu correspondente musical, na medida em que Watts preocupou-se em tornar o canto acessível à comunidade através de composições curtas, com poucas estrofes, “desenvolvendo-se sobre um único tema musical” (idem, p. 190). Outra contribuição fundamental foi a dos irmãos John Wesley (1703-1791) e Charles Wesley (1707-1788). Foram os principais líderes responsáveis pelo avivamento evangélico ocorrido na Inglaterra no século XVIII. Seus hinos refletem já uma influência do pietismo alemão, associado a uma linguagem musical extremamente sedutora:

suas melodias inspiravam-se nas melodias seculares de Purcell e Handel e, embora destinadas a congregações, eram editadas como solos, com a melodia e o baixo figurados. Eram melodias populares ou adaptadas da música das óperas que abundavam na época (Frederico, 2000, p.193).

Os hinos dos irmãos Wesley também se tornaram imensamente populares, a ponto de serem levados pelos imigrantes para as colônias americanas. Assim é que “no fim do século XVIII, os batistas camponeses da Nova Inglaterra estavam cantando ‘Watts e Wesley’ com melodias populares que haviam trazido da “velha pátria” (Hustad, 1991, p.130, aspas do autor). Musicalmente estes hinos, de uma maneira geral, conservam algumas características do coral alemão, como o apego a procedimentos polifônicos, e uma harmonização enriquecida pelo uso de inversões. (Exemplo musical 1)

Este é um dos poucos hinos da tradição europeia que permanecem no repertório congregacional da Primeira Igreja Batista em Alcântara.

1. Cris - to já res - sus - ci - tou; a - - le - lu - ia!
 2. U - ma vez na cruz so - freu; a - - le - lu - ia!
 3. Gra - tos hí - nos en - to - ai; a - - le - lu - ia!

1. Só - brea mor - te tri - un - fou; a - - le - lu - ia!
 2. U - ma vez por nós mor - reu; a - - le - lu - ia!
 3. A Je - sus, o gran - de Rei; a - - le - lu - ia!

1. Tu - do con - su - ma does - tá; a - - le - lu - ia!
 2. Mas a - go - ra vi - voes - tá; a - - le - lu - ia!
 3. Pois à mor - te quis bai - sar, a - - le - lu - ia!

1. Sal - va - ção de gra - ça dá; a - - le - lu - ia!
 2. E - pra - sem - pre rei - na - rá; a - - le - lu - ia!
 3. Pe - ca - do - res pra sal - var; a - - le - lu - ia!

Exemplo musical 1. "Ressurgiu". Cantor Cristão n.º 101

Ao lado dele figuram dezenas de hinos de origem norte-americana que, ou seguem um estilo de transição ou se afastam definitivamente para as marchas de índole militar que apresentam

pouquíssimas informações harmônicas. Como estilo de transição podemos identificar a música de Lowell Mason (1792-1872). Mason é autor de 11 melodias e harmonizações no Cantor Cristão, algumas delas utilizadas com mais de um texto. Um arranjo seu representa bem o equilíbrio entre a simplicidade requerida no culto puritano na América e o tributo devido ao modelo europeu. (Exemplo musical 2)

Justo és, Se-nhor, nos-teus san-tas ca-mi-nhos; És dig-no em

Eis, pertoes-tas
tò-das as tu-as o-bras; Eis, pertoes-tas de
Eis, pertoes-tas, Se-nhor, de

lãx dos
to-dos que Te in-vo-cam De todos que Te in-vo-cam
Per-to dos
to-dos

em ver-da-de! A-le-lu-ial A-le-lu-ial

Exemplo musical 2. "Justo És, Senhor", *Cantor Cristão* n.º 2

Mas o estilo de hino que marcou a trajetória da igreja batista no Brasil é sem dúvida aquele identificado como *gospel song* (Frederico, 2000), obra de compositores norte-americanos, largamente utilizado nas campanhas avivalistas urbanas do século XIX⁶¹. Características desses hinos são os ritmos de marcha, a utilização desmedida da figuração rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia, e uso preponderante da tonalidade maior, com a harmonia baseada no encadecamento dos graus I, IV e V. (Exemplo musical 3)

The image shows two systems of musical notation for the hymn "Firme Nas Promessas". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 1. Fir-me nas pro-mes-sas do meu Sal-va-dor, can-ta-rei lou-vo-ras ao meu Cri-a-dor.
 Fi-co, pe-los sé-cu-los do seu a-mor, fir-me nas pro-mes-sas de Je-sus

System 2:
 Fi-co, pe-los sé-cu-los do seu a-mor, fir-me nas pro-mes-sas de Je-sus

Exemplo musical 3. “Firme Nas Promessas”, *Cantor Cristão* n.º 154, compassos 1-9

O cultivo, ao longo das décadas, deste estilo de hino no canto congregacional das igrejas batistas no Brasil, contribuiu para que o ambiente harmônico da música coral ficasse também restrito às funções tonais básicas e a um melodismo refém da rígida métrica dos estilos de marcha. Corresponde plenamente a esta estética o material compilado para os *Coros Sacros*, coletânea de música coral a que já nos referimos no capítulo 1. Correspondem plenamente a esta estética duas das peças mais cantadas pelos coros batistas no Brasil, *Maravilhosa Graça* e *Grande é Jeová*.

O outro hinário da denominação batista, *Hinário para o Culto Cristão*, apresenta

⁶¹ Posteriores às campanhas “de fronteira”, isto é, aquelas associadas ao expansionismo rumo ao Oeste.

menor desequilíbrio entre hinódia americana e tradição europeia. Traz também exemplos de uma nascente hinódia caracteristicamente brasileira. (Exemplo musical 4)

1. Nos - so Pai que es - tás no céu, no - me san - to se - ja o teu.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the treble staff. The melody is simple and hymn-like, with a clear cadence at the end of the phrase.

Exemplo musical 4. “Nosso Pai Que Estás no Céu”, *Hinário Para o Culto Cristão* n.º 384, Compassos 1-4, 1ª estrofe. Composição de Nabor Nunes Filho, 1972.

Entre as composições contemporâneas encontramos um avanço, ainda tímido, em direção a uma linguagem musical mais sutil, enriquecida por modalismos e por uma harmonia expandida (Exemplos musicais 5 e 6)

1. Deus nos cha - ma a ser seu po - vo, su - a gra - ças de - mons - trar,
pe - lo ís - pi - ri - to u - ni - dos, es - pe - ran - ças do mun - do dar.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the treble staff. The melody is more complex and modern than the previous example, featuring chromaticism and a more active bass line. The lyrics are split across two lines of music.

Exemplo musical 5. “Deus Nos Chama a Ser Seu Povo”, *Hinário Para o Culto Cristão* n.º 490, compassos 1-4. Composição de David W. Hodges, 1989.

Mas aconteceu de o *Hinário Para o Culto Cristão* não ter tido uma acolhida calorosa

entre igrejas e pastores, embora goze de grande consideração entre os ministros e diretores de música. Esta pouca receptividade pode ter várias causas, como a escassez de músicos capazes

The image shows a musical score for a hymn. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system is marked 'unissono'. The lyrics are: 'Ao Se-nhor eu per-ten-ço; não sou meu, bem cer-to es-to. Tu-do en-tre-gi ao meu Mes-tre que do mal me li-ber-tou.'

Exemplo musical 6. “Santuários Nós Somos”, *Hinário Para o Culto Cristão* n.º 246, Compassos 9-16, estribilho. Composição de Skinner Chávez-Melo, 1985.

para ensinar e executar os hinos, principalmente nas pequenas igrejas e congregações; a simples falta de interesse em aprender novos hinos, ou ainda o receio de criar-se um ambiente ruim entre os membros de igreja mais antigos, que normalmente têm um apreço muito grande pelo outro hinário da denominação, o *Cantor Cristão*.⁶²

Na Primeira Igreja Batista em Alcântara, em particular, usa-se preferencialmente o

⁶² Para se ter uma idéia de quão arraigado está o *Cantor Cristão* na vida da denominação batista, basta informar que é comum os irmãos disporem de uma edição em que a Bíblia Sagrada, na tradução revista e corrigida de João Ferreira de Almeida, e o *Cantor Cristão* formam, juntos, um único volume. Fato pilouresco é o costume que alguns crentes mais antigos têm de citar, para dar fundamento a uma atitude ou fato da vida, não somente os versos da Bíblia, mas também algumas linhas dos hinos do *Cantor Cristão*.

novo *Hinário*⁶¹, embora não haja uma preocupação especial de que os fiéis adquiram seus próprios exemplares. Nas reuniões de domingo, realizadas no santuário principal, imprime-se a letra dos hinos nos boletins de culto, ou utiliza-se o recurso do retro-projetor. Mas em todas as outras reuniões, aquelas mais informais e que não são poucas, canta-se naturalmente os hinos do *Cantor Cristão*, mais conhecidos e comodamente alocados no “fim da Bíblia”.

Olhando-se a denominação batista no Brasil de uma forma geral, não é difícil reconhecer, porém, que os hinários, pelo menos na forma tradicional como são conhecidos, encontram-se no ocaso de sua existência. Os cânticos avulsos, provenientes das rádios evangélicas e do mercado de discos já em muitas comunidades constituem-se na única fonte de música congregacional, e por conseguinte, no modelo musical a ser seguido pelos coros, isto no caso de haver um coro nestas comunidades. Este repertório tem origem nos novos estilos musicais de caráter comercial, que desde seu surgimento, na década de 1950, têm sido agrupados no amplo conceito de música pop (Frederico, 2000; Routley, 1961). O repertório coral evangélico no Brasil sofreu modificações em relação à estética que vigorou nos *Coros Sacros* e *Antemas Celestes*. Parte substancial dessas modificações se devem à influência dos novos estilos musicais que então despontavam, e à incorporação destes estilos à música de igreja. O repertório coral gerado no contexto desta estética abandona então os ritmos de marcha e a figuração de colcheia pontuada e semicolcheia, em favor de melodias mais elásticas e de uma harmonia menos austera. Permanece, porém o caráter pietista fundamental dos hinos evangelísticos do século XIX. Exemplo típico é a composição coral “Perdoador”, (Blankenship & Red, 1983) muito popular nas igrejas batistas no Brasil na década de 1980. (Exemplo musical 7)

⁶¹ Isto não se deu sem conflitos: durante uma celebração de ceia, a execução do hino “Oh Fronte Ensangüentada”, tradução de *O Haupt voll Blut und Wunden*, justamente numa harmonização de Bach, n.º 130 do *Hinário Para o Culto Cristão*, que vinha sendo ensinado à igreja desde alguns domingos; foi simplesmente interrompida pelo celebrante na ocasião, em favor de um hino “mais pra frente” (sic), isto é, mais “animado”.

S. e C.

T. e B. Per - dón - do, fui per - do - a - do,

Per - dón - do, fui per - do - a - do,

Piano

Deus o - lhou em com - pai - xão, en - trou no meu

- do, Deus o - lhou em com - pai - xão, en - trou no

eo - ra - ção, deu - me e - ter - na

eo - ra - ção,

saí - va - ção, 'stou per - do - a - do pe - lo a - mor.

Exemplo musical 7. “Perdoado”, Blankenship & Red, 1983, compassos 14-25

A partir desta mesma década duas fontes de repertório coral se consolidaram entre os batistas brasileiros. São eles a revista *Louvor* e os livros de partituras dos congressos de músicos de associações a nível nacional, estadual e regional, já referidos no item 1.1 deste trabalho. Nota-se nestas publicações que o estilo musical cultivado, que talvez pudéssemos chamar de neopietista, não vai muito além do estágio de “Perdoado”. Naquilo que concerne mais especificamente a este trabalho notamos a quase total inexistência de procedimentos e de constâncias sonoras próprios da música de concerto do século XX. A orientação estética segue primordialmente o embasamento romântico, com alto grau de sentimentalismo, herdado das composições importadas dos Estados Unidos e influenciadas pela música pop, sempre num ambiente tonal definido e muito pouco, ou nada expandido. Em todos os casos é requerido um uso convencional da voz, bem como em relação à utilização do texto. Todas as obras estão em notação tradicional, apresentando alturas fixas para vozes e instrumentos. Não há utilização de percussão corporal ou qualquer outra fonte sonora não convencional. Ainda admitindo que a produção possa seguir uma orientação neoclássica, “termo usado para

descrever o estilo de certos compositores do séc. XX que, (...), reviveram as formas equilibradas e os processos temáticos explícitos dos estilos antigos” (Sadie, 1994, p.646), não são observáveis procedimentos desenvolvidos por compositores desta tendência, tais como uma harmonia tonal expandida (politonalidade, harmonias quartais) ou um senso rítmico mais vigoroso, característica que, entre os representantes do neoclassicismo no século XX, é proveniente tanto do aproveitamento das formas antigas de dança, como do ressurgimento do contraponto (Griffiths, 1998). Excelente exceção é a peça “Oh, Vinde, Cantemos ao Senhor”, de Marcos Bernardes Gatz (1995), estruturada sobre intervalos de quartas e quintas, com um impulso rítmico entrecortado pela alternância de compassos, preservando o sentido de um centro tonal; mas já desafiadora frente ao romantismo tardio-sentimentalista de todas as demais obras analisadas. (Exemplo musical 8)

The musical score is for the piece "Oh, Vinde, Cantemos ao Senhor" by Marcos Bernardes Gatz. It is written for piano and two vocal parts: "VOZES FEMININAS" (Female Voices) and "VOZES MASCULINAS" (Male Voices). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts enter with the lyrics "Oh, vin-de-can-te-mos ao Se-nhor." The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece is structured with alternating measures of 4/4 and 3/4 time, as indicated by the bar lines and the "8va" markings at the bottom of the piano part.

nhor, pois da nos-sa sal-va-ção e-le é a ro-cha e-ter-na.
 pois da nos-sa sal-va-ção e-le é a ro-cha e-ter-na. Oh.

Exemplo musical 8. “Oh, Vinde, Cantemos ao Senhor”, Gatz, 1995, compassos 5-12

A revisão aqui apresentada contemplou prioritariamente a produção de compositores brasileiros, uma vez que é direcionada aos coros das igrejas batistas no Brasil, que partilham de realidades semelhantes, sendo este o mesmo direcionamento da obra composta como produto desta pesquisa. Há também a questão prosódica, de fundamental importância para a fixação de uma escrita vocal típica para coros brasileiros, fato que recebe pouca atenção no vasto repertório norte-americano que é traduzido para uso nos coros das igrejas batistas no Brasil. Analisando as obras quanto à ambientação harmônica, subdivisão rítmica, uso da voz, estilos de acompanhamento, texturas e escrita coral, sintetizamos as características das peças no Quadro 1. Pelo analisado, é evidente a lacuna, no repertório coral das igrejas batistas atualmente veiculado, de peças que tragam as contribuições logradas à linguagem musical pela música de concerto desenvolvida ao longo do século XX.

Quadro 1. Análise de obras musicais

Nome da peça, autor e data	Ambientação Harmônica	Subdivisão Rítmica	Uso da voz	Estilo de Acompanhamento	Textura	Escrita Coral
" <i>Celebrando Deus com o Planeta Terra</i> " Jean Charles de Oliveira, 1992	tonal, 7as e 9as acrescentadas	convencional, com alusões a regionalismos	convencional	mero suporte harmônico	predominantemente homofônica	tradicional
" <i>Louvor e Glória</i> " Herivelto Pereira, 1993	tonal, com empréstimos modais; acordes quartais ocasionais.	convencional	convencional	elaboração motívica independente	homofônica	tradicional
" <i>Oh, Vinde, Cantemos ao Senhor</i> " Marcos B. Gatz, 1995	predomínio de quartas e quintas; centro tonal definido	compassos alternados, rítmica vigorosa	convencional	elaboração motívica independente	mista	tradicional
" <i>Tudo Valerá</i> " Emirson Justino da Silva, 1995	tonal	convencional	convencional	mero suporte harmônico	homofônica	tradicional
" <i>Nosso Pai Que Estás Nos Céus</i> " Nabor Nunes Filho, 1995	modal	alusiva a padrões de música regional	convencional	a cappella	Polifônica	tradicional
" <i>Pai Nosso</i> " Cláudio Mota, 2001	tonal, com empréstimos modais	convencional	convencional	suporte harmônico	homofônica	tradicional
" <i>Não Desanimes, Deus Proverá!</i> " Marcílio de Oliveira Filho, 2001	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico, explorando a região aguda do piano	homofônica	tradicional, estilo antifonal
" <i>Em tua Presença, Em Adoração</i> " Rubens de Oliveira, 2002	tonal, 7as e 9as acrescentadas	convencional	convencional	suporte harmônico	homofônica	em bloco, a três vozes
" <i>Vivo Feliz</i> " Apolônio Ataíde Jr., 2002	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico Ligeiro uso da voz falada	homofônica	tradicional
" <i>Os Meus Dias Ensina-me a Contar</i> " Ralph Manuel, 2002	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico, incisos melódicos	homofônica	tradicional
" <i>Cantem ao Deus Eterno uma Nova Canção</i> " Dulcinéa de Oliveira Spínola, 2003	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico	mista	tradicional
" <i>Bênção</i> " Cristiane Pascoal da Mota, 2003	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico	homofônica	tradicional
" <i>Cristo, Bom Mestre, Eis Meu Querido</i> " Robson Ribeiro, 2004	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico, aproveitamento dos incisos melódicos	Predominantemente homofônica	tradicional
" <i>Vida Completa</i> " João Bosco Pinheiro, 2004	tonal	convencional	convencional	suporte harmônico	homofônica	tradicional

[RA1] Comentário:

A predominância de um tonalismo estreito, restrito às funções harmônicas primárias, seja nos hinários, na música comercial cantada nas igrejas, ou no repertório coral, torna a tarefa de atualização da linguagem algo que exige muito cuidado por parte do compositor. Há que se proceder com cautela para que nem os coros nem a congregação estranhem demasiadamente as composições, sob o risco de as mesmas não se realizarem. Daí a justificativa de não termos nos afastado radicalmente de uma linguagem tonal, conforme será visto. Apenas nos empenhamos em não contemplar alguns procedimentos exaustivamente repetidos. Além do mais, o tonalismo, em variados matizes, esteve presente na obra de importantes compositores do século XX. Acreditamos que cabe ao compositor evangélico contemporâneo possibilitar à sua comunidade um contato com novos paradigmas de escuta e execução musical. Isto pode ser feito a partir de um alargamento do ambiente tonal atualmente vivenciado, momento inicial de uma trajetória que poderá levar as comunidades evangélicas a considerarem, num futuro mais ou menos próximo, a linguagem tonal apenas como uma entre outras possibilidades musicais de expressão da fé.

3.3 A adequação de uma linguagem atualizada ao coro de igreja

Além dos parâmetros composicionais normalmente considerados, a preocupação com a possibilidade de execução por parte de um coro de igreja neste trabalho assume uma posição central. Tal adequação, porém, não deve descer ao nível de uma simplificação exagerada. Mesmo quando da preparação de um repertório tradicional o coro deve ser confrontado com alguns desafios para que se realize uma interpretação criteriosa, ou pelo menos uma execução correta. Compositores e regentes que trabalhem para um coro de igreja devem estimular o desenvolvimento das habilidades do coro, utilizando-se do repertório, tradicional ou moderno, como ponto de partida e motivador do aprimoramento técnico e artístico.

Existem obras no repertório coral que o coro não tem condições de interpretar, pois exigem conhecimento musical e domínio de certas técnicas de canto. Mas se o maestro deseja que essas obras sejam interpretadas pelo coro, deve iniciar um trabalho de preparação a longo prazo para que seus cantores obtenham a capacitação necessária para interpretá-las. O maestro nunca deve desprezar a capacidade de seus coralistas. A adequação do repertório às condições levará a um resultado mais eficaz e de melhor qualidade (Martinez, 2000, p.42).

Optamos por considerar a adequação de uma peça a um coro de igreja a partir dos seguintes parâmetros: a) extensão vocal e tessitura; b) técnicas de emissão vocal; c) intervalos melódicos das linhas vocais; d) ritmo e métrica; e) acompanhamento.

extensão vocal e tessitura - Os critérios que governam este parâmetro são os mesmos, quer se queira executar um repertório tradicional ou moderno. Gorla (2000, p.190) propõe a seguinte extensão para as vozes do coro (Exemplo musical 9):



Exemplo musical 9. Classificação vocal. Gorla (2000, p.190)

As regiões no exemplo 9 são dadas tendo em vista a tarefa do regente de classificar as vozes para um coro. Sobre isto o autor faz a seguinte ressalva: “a classificação vocal pela extensão é válida apenas quando associada a outras formas de classificar a voz, entretanto é a forma mais usual de classificar uma voz devido às necessidades existentes em um coral” (idem). Já Schoenberg (2001, p.79) propõe a seguinte extensão (Exemplo musical 10):

Exemplo musical 10. Extensão das vozes. Schoenberg (2001, p.79)

Onde “as semínimas entre parênteses indicam as notas extremas, no agudo e no grave, que podem ser utilizadas em caso de maior necessidade” (idem). Nossa experiência com coros de igreja nos permite indicar uma extensão mais restrita, onde as vozes se aproximam do seu registro médio, o que garante não só o conforto vocal, mas também uma maior uniformidade sonora (Exemplo musical 11).

Exemplo musical 11. Extensão vocal restrita

É claro que submeter-se a esta extensão requer uma grande disciplina na escrita, e o compositor deverá saber como proceder caso seja necessário ir além dos limites. Indo além do limite agudo corre-se o risco de desequilibrar a sonoridade, uma vez que o esforço para atingir uma nota aguda gera um aumento proporcional em intensidade, principalmente em vozes não

treinadas. Isto se dá principalmente nas vozes masculinas, que têm a região de passagem⁶⁴ no agudo. O mesmo, em sentido inverso, se dá quando se explora a região grave para além dos limites indicados, ou seja, a intensidade da emissão pode beirar o inaudível. Também nos coros de igreja dificilmente os naipes são equilibrados em número de cantores, o que exige cuidados ainda maiores na hora de se escrever. Não somente os limites da extensão devem ser observados, mas também a tessitura, isto é, a região onde a voz é chamada a atuar durante a maior parte de tempo ao longo de uma peça. Silantien (1999, p.94) aponta a existência de notas repetidas e de notas longas numa melodia como uma causa possível de desafinação coral.⁶⁵ Quanto mais próximas essas notas, repetidas ou longas, estiverem do limite da extensão, maiores os riscos de desafinação. Daí segue-se que o compositor não deve, a princípio, investir em novas sonoridades corais que tenham por base uma exploração inovadora da tessitura. Tomamos como exemplo um trecho da peça n.º 3, “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”. O que está sendo explorado é a sonoridade dos acordes de 7ª, em que as inversões geram sempre um intervalo de 4ª ou de 5ª entre soprano e contralto e entre tenor e baixo; e dos acordes por quartas que se alternam (Exemplo musical 12):



Exemplo musical 12. “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, sem indicação de compasso

⁶⁴ Gorla (2000, p.191) dá uma definição prática do que seja a região de passagem: “Quando o homem ou a mulher canta na tessitura de sua voz falada, existe uma certa naturalidade na emissão do som, no entanto, quando o homem quer seguir para uma região mais aguda ou a mulher descer para uma região mais grave do que a de sua voz falada, tais vozes encontram-se na região de passagem.”

⁶⁵ Ao lado destas razões, que nos interessam por ora, o autor em questão aponta ainda outras treze: 1) apoio respiratório insuficiente, desatenção ao final de frases; 2) vogais sem foco; 3) duração incorreta dos sons vocálicos, precipitação nos ditongos; 4) incerteza quanto ao intervalo; 5) falta de equilíbrio entre os cantores de um naipe ou entre naipes; 6) ritmo ou articulação pobre; 7) consoantes sonoras; 8) intervalos descendentes; 9) andamento lento; 10) tessitura aguda; 11) dissonância harmônica; 12) tonalidades problemáticas, por exemplo, fá maior; 13) ambiente físico.

A linguagem harmônica explorada, aliada ao ritmo livre sugerido pela inexistência da indicação de compasso, favorece uma sonoridade menos estereotipada e uma linguagem musical mais atualizada, ainda que as vozes atuem estritamente dentro de um registro confortável.

b) técnicas de emissão vocal – Conforme visto no capítulo 2, item 2.2, deste trabalho, as técnicas de emissão vocal bem como o conceito de voz musical passaram por grandes transformações durante o século XX. Ainda que as novas técnicas de emissão vocal sejam matéria suficiente para a composição musical de um bom número de obras, tal procedimento deve ser usado com cautela quando se trata de destinar-se a composição a um coro de igreja, mais ainda à execução numa igreja, particularmente durante um serviço religioso. O problema aqui se impõe nem tanto por dificuldades técnicas. Levar um coro a realizar gritos, sussurros, estalos de língua, sons respiratórios e outros, artisticamente, requer uma disposição e uma prontidão para a performance dificilmente encontrável num coro de igreja, tampouco podemos considerar viável à maioria das comunidades uma performance de tal tipo. Longe de determinarmos uma impossibilidade, estamos antes nos reportando à nossa experiência de culto em igrejas batistas. Não obstante, encontramos no uso da voz falada um recurso simples e de grande valia para enriquecer a escrita coral. Como o jogral¹ é uma prática ainda recorrente no culto batista, um coro que alterne ou sobreponha texto cantado e texto falado não causará um estranhamento que prejudique o entendimento do texto ou o envolvimento dos ouvintes; além disto, normalmente o coro sentir-se-á confortável em executar uma peça musical com estas características. A voz falada pode ser usada com um recurso interpretativo do texto, expressando, através de um simbolismo, qual a leitura o compositor fez do texto. Esta atitude hermenêutica não é estranha, dentro da História da Música, à música sacra. Basta reportarmos-nos, guardadas as devidas proporções, à obra de Johann Sebastian Bach, “a quem

¹ Texto recitado por várias pessoas, alternada ou simultaneamente.

já se deu o título de ‘quinto evangelista’” (Carpeaux, 2001, p.120). Na peça n.º 1, “Mais Vale o Bom Nome”, as vozes faladas na região grave fundem-se ao arioso do tenor, criando uma textura sonora que pode dar uma sensação de distanciamento (Exemplo musical 13):

The musical score consists of five systems. The first four systems are vocal staves, and the fifth is a piano accompaniment. The vocal staves are arranged as follows:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Dynamics: *pp*. Lyrics: li es - ti o fim de to - do o ser hu - ma - ão.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*. Lyrics: li es - ti o fim de to - do o ser hu - ma - ão.
- Staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *mf*. Lyrics: li es - ti o fim de to - do o ser hu - ma - ão.
- Staff 4: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*. Lyrics: li es - ti o fim de to - do o ser hu - ma - ão.

The piano accompaniment (Staff 5) is in the same key signature and features a steady bass line with chords in the right hand. The tempo/mood is marked *mf*.

Exemplo musical 13. “Mais Vale o Bom Nome” compassos 26-29.

O que se desejou aqui foi sugerir como que se os espíritos dos mortos testemunhassem e reforçassem a grave mensagem bíblica. No exemplo que consta da peça n.º 5, “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, a voz falada é usada na abertura com um sentido dramático. O texto é do Apocalipse de João, e as palavras do narrador equivalem ao testemunho do escritor bíblico. Ao coro são reservadas as palavras que João ouviu da “Voz do céu” (Exemplo musical 14):

♩ = circa 60

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASSO

Narrador

Piano

ppp

ppp

Ou-vi en-tão u-ma voz do

mp

Bem a-ven-tu -

mp

céu. que di - zi - a

mp

mp

mp

Exemplo musical 14. “Ouvir Então Uma Voz do Céu” compassos 1-7.

Ao fim desta mesma peça as vozes do coro repetem livremente, isto é, seguindo um ritmo alcatório definido no ato da execução por cada cantor, as palavras “as suas obras os seguirão”,

como que desenvolvendo um movimento canônico, iniciado por uma melodia cantada (Exemplo musical 15):

25

p Pois as su - as o - bras os se - gui - rão.

p Pois as su - as o - bras os se - gui - rão.

p Pois as su - as

p Ré Ré Ré Ré Ré

Voz falada ad libitum
na região grave
ppp

repetir ad libitum

28

as su - as o - bras os se - gui - rão

as su - as o - bras os se - gui - rão

ppp rio.

ppp as su - as o - bras os se - gui - rão

p o - bras os se - gui - rão.

p Pois as su - as o - bras os se - gui - rão.

p Ré Ré Ré

30

repetir ad libitum

voz falada ad libitum
na região grave
ppp

as su-as o-bras as se-gui-rão

repetir ad libitum

voz falada ad libitum
na região grave
ppp

ão as su-as o-bras as se-gui-rão

Ped

Exemplo musical 15. “Ouvi Então Uma Voz do Céu” compassos 25-31.

O procedimento aqui adotado faz eco a uma prática comum à música sacra dos períodos barroco, clássico e romântico, e que consiste em tratar um texto religioso em sua parte final, sempre quando se trata de assuntos com implicações na eternidade, de forma fugada.

c) intervalos melódicos das linhas vocais – Cada integrante de um coro traz para a prática da música coral a sua experiência do uso da voz na prática cotidiana, seja cantarolando canções ao longo do dia, ou acompanhando a música do rádio ou de outras mídias. No caso do membro de uma igreja batista esta vivência é potencializada pelo fato de se cantar em praticamente todas as reuniões da igreja. Já vimos no início deste capítulo que o ambiente de toda a música da igreja é tonal, e de um tonalismo bastante restrito. É nesta experiência de emissão vocal, diatônica e pouco habituada mesmo a cromatismos eventuais, que o fiel vai se fundamentar durante o aprendizado e a execução do repertório coral. Daí segue-se que o

compositor que deseje renovar a linguagem do repertório coral na igreja, deverá conceber seu discurso musical a partir de eventos vocais o mais possivelmente aproximados da prática tradicional. Pode-se pensar como modelo a seguinte suposição: que a melodia que o cantor terá de entoar tenha seus possíveis significados tonais bem evidentes, para que faça sentido sozinha, ainda que esta expectativa seja frustrada quando da execução simultânea de todas as vozes. Mas a esta altura cremos que o processo de memorização da melodia já tenha se fixado, bastando contextualizar, através da repetição, a melodia aprendida com o seu real contorno harmônico. Entendemos que uma melodia faz sentido para um cantor habituado com a música tonal quando este consegue lidar com este tipo de evento musical naquilo que Sloboda chama de estágio cognitivo, “o qual envolve formar uma *representação interna* abstrata ou simbólica da música.(...) A maneira pela qual as pessoas representam a música para si próprias determina o quanto elas podem lembrá-la e executá-la bem”⁶⁷ (Sloboda, 2000, p.3, grifo do autor). Em outro lugar: “Quando ouvintes escutam uma melodia, o processamento desta normalmente envolve a tentativa de reter a estrutura rítmica e harmônica implícita. Representar a melodia para si mesmo *significa* recuperar esta estrutura”⁶⁸ (idem, p.52, grifo do autor). Desta maneira, ao expressar musicalmente a palavra “vento” num cluster de sete sons na peça n.º 3, “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, partiu-se do uníssono com movimento contrário diatônico por graus conjuntos (Exemplo musical 16):

Exemplo musical 16. “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, cluster de sete sons, sem indicação de compasso

⁶⁷ Which involves forming an abstract or symbolic *internal representation* of the music. (...) The way in which people represent music to themselves well they can remember and perform it.

⁶⁸ When listeners hear a melody, their processing of it normally involves the attempt to retrieve implicit harmonic and rhythmic structure. Representing the melody to themselves *means* recovering this structure.

Outro acorde de sete sons, agora triádico, é realizado na peça n.º 6, “Aleluia, Os Céus São do Senhor”. Desta vez, mais de um procedimento é adotado para se chegar ao acorde pretendido. Sopranos, contraltos e o segundo tenor alcançam suas notas no acorde por grau conjunto, após movimento melódico de pequeno âmbito e numa região confortável. O primeiro tenor alcança a nota no acorde por quarta justa ascendente (lá-ré), intervalo que tem forte conotação tonal, o que não traz embaraços para a entoação. Os baixos, divididos em três, cantam em região próxima; o mais grave realizando nota pedal, e os demais atingindo suas respectivas notas no acorde por arpejo de terças (Exemplo musical 17):

Exemplo musical 17. “Aleluia, Os Céus São do Senhor”, compassos 4-6.

Na mesma peça há uma seqüência onde acordes por quartas, aparentemente tríades com a quarta suspensa (dó-lã-sol, por exemplo), são encadeados a partir de uma livre relação entre as fundamentais. A progressão resulta num discurso em que a linguagem tonal fica bastante diluída, apesar de as vozes entoarem na maioria das vezes intervalos consonantes. No primeiro tempo do compasso 70 o coro realiza um acorde formado por segundas (fã-sol-lá-si), empregado para variar o discurso e preparar a cadência sobre a palavra “Senhor”

(Exemplo musical 18).

The image displays two systems of a musical score for a choir. The first system, starting at measure 67, is marked 'c. circa 66' and 'mf'. It features four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics: 'Quon - to a nós, ben - di - re - mos o Se - nhor'. The second system, starting at measure 72, continues with the lyrics: 'des - de a - go - ra e pa - ra sem - pre. A - le - lu - ia!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical 18. “Aleluia, Os Céus São do Senhor”, compassos 69-75

d) Ritmo e métrica – Não seria possível num coro de igreja empregar uma escrita rítmica baseada num controle rígido das durações, assim como foi observado nos cultores do serialismo integral. Neste caso a flexibilização métrica pode ser tentada através daquela que é a tendência oposta ao controle total, e que consiste em tratar o ritmo livremente, seja de forma alcatória, conduzido pelo regente, seja seguindo o ritmo do texto. Na peça n.º 3, “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, o coro canta o texto “a duração da minha vida...” sobre um ostinato na nota mi, que simboliza o tempo cronológico da existência; e sobre clusters alcatórios de notas rápidas, simbolizando a brevidade e tempestuosidade desta mesma existência. O coro articula as notas da melodia também alcatóricamente, seguindo a orientação

do regente. A relação gráfica entre a articulação do coro e do piano não deve ser seguida estritamente (Exemplo musical 19).

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "A du - ra - ção da mi - nha vi - da é qua - se no - da. um pal - mo." The piano accompaniment features a steady eighth-note melody in the right hand and a more complex, rhythmic bass line in the left hand. The vocal line uses various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) that do not align with a standard meter, illustrating the concept of aleatory rhythmic articulation.

Exemplo musical 19. “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, articulação aleatória de valores rítmicos, sem indicação de compasso

Ao usar os textos bíblicos direto da fonte, o compositor necessariamente terá de lidar com um texto não estrófico, não estruturado sobre uma métrica regular. Procurar seguir as inflexões do texto é uma forma natural de evitar a métrica regular, ao mesmo tempo em que é criado um discurso mais fluido, menos condicionado. Na peça n.º 4, “Que Hei de Esperar, Senhor?”, cada uma das vozes executa apenas duas alturas, sendo o dó³ uma nota comum a todas as vozes. Tal simplicidade no campo das alturas é compensado por uma escrita rítmica livre. Os cantores foram ensinados a realizar uma leitura rítmica observando a colchica como unidade de tempo. Isto se tornou necessário, pois a considerável liberdade de organização das durações não favorece a memorização. Como no parâmetro da altura há pouca informação

com a qual lidar (apenas dois sons), foi possível, num tempo normal de ensaio, a preparação da peça. As barras de compasso têm função de orientação visual apenas (Exemplo musical 20):

The image shows a musical score for a choir. It consists of eight staves, each representing a different voice part: Soprano I, Soprano II, Contralto I, Contralto II, Tenor I, Tenor II, Baixo I, and Baixo II. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: "Mas a-gu-ra, Se-nhor, que hei de es-pe-rar, que hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe". The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines. There are some markings like '3' above certain notes, possibly indicating triplets. The bottom of the page has a small black mark.

Exemplo musical 20. “Que Hei de Esperar, Senhor?” compassos 1-5

e) **acompanhamento** – Na verdade aqui se apresenta a “parte do leão”. Primeiramente pela facilidade que um instrumento de sons fixos como o piano apresenta para a execução de uma variedade muito ampla de acordes e aglomerados, dentro de um amplo registro e com gradações de intensidade também amplas. Justamente o piano é um instrumento largamente utilizado para o acompanhamento dos coros nas igrejas batistas. Também o acompanhador quase sempre tem alguma formação acadêmica, o que permite que trechos mais complexos, rítmica e harmonicamente, sejam confiados ao acompanhamento. Estas possibilidades não passam despercebidas dos arranjadores e compositores que trabalham com a linguagem tradicionalmente veiculada. Algumas das composições bem conhecidas e executadas pelos coros batistas chegam a exigir uma técnica bastante precisa (Exemplo musical 21).

Piano

5

9

Gran - de Deus, o - mi - po - ten - te Rei, to - da

13

hon - ra, to - da gló - ria a E - le da - rei

Exemplo musical 21. “Grande Deus” Hayford & Schrader (s.d.), compassos 1-16

Mas a maioria do repertório disponível apresenta um acompanhamento com mera função de suporte harmônico, onde, por exemplo, não há desenvolvimento motivico, e muito menos uma contribuição para estabelecer um ambiente musical que sugira algum tipo de interpretação simbólica do texto (Exemplo musical 22).

♩ = 66

mp

VOZES FEMININAS *mp*

As á - gias tran-qui - los me gu - a - ra. des -

con - so á mi-nha al-ma do - ra. No seu bom ca - mi - nho en

cresc.

cresc.

10 *mf* *mp*

con - to poz. sen - tir seu a - mor me re - faz. me

mf *mp*

Exemplo musical 22. “Me Guiará”, McDonald (s.d.), compassos 1-12

Propomos superar este uso restrito do acompanhamento pensando-o primordialmente como um recurso estruturador da composição, além de ser suporte para a execução, por certo. Na peça n.º 1, “Mais Vale o Bom Nome”, a introdução do piano estabelece o parâmetro predominante da organização das alturas em questão, que são acordes por segundas (Exemplo musical 23).

F₃-F-G) e o quinto (B₃-D₃-E₃-F-A₃). O coro encarrega-se de conduzir do quinto modo novamente para o primeiro, no compasso 24 (Exemplo musical 26).

16

dian - te. Diz o Es - pi - ri - to, o Es - pi - ri - to. *pp*
 Diz o Es - pi - ri - to. *pp*
 Diz o Es - pi - ri - to. *pp*
 Diz o Es - pi - ri - to. *pp*

fff

29

Sim, sim, des-can-sa - rão das su-as fa-di-gas,
 Sim, sim, des-can-sa - rão das su-as fa-di-gas,
 Sim, sim, des-can-sa - rão das su-as fa-di-gas,
 sim, des-can-su - rão das su-us fa-di-gus,

Exemplo musical 26. “Ouvi Então Uma Voz do Céu” compassos 16-24.

Outra proposta é a substituição do acompanhamento arpejado, quase onipresente no repertório tradicional, pelo ostinato; capaz de imprimir um vigor rítmico diferenciado ao discurso, ao mesmo tempo em que incorpora esta técnica, tão bem explorada por compositores no século XX. Na peça n.º 1, o ambiente dos acordes por segundas é alongado por meio de ostinatos (Exemplo musical 27).

Exemplo musical 27. “Mais Vale o Bom Nome” compassos 3-8.

O mesmo ocorre na peça n.º 6, “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, agora caminhando de E₉ para Dm₉, sustentando o movimento canônico do coro (Exemplo musical 28).

11

lou - vam ao Se - nhor.

Não são os mor - tes que lou - vam.

mor - tos que lou - vam ao Se - nhor.

Não são os mor - tes que lou - vam.

12

Exemplo musical 28. “Aleluia! Os Céus São do Senhor” compassos 39-44.

Outra ferramenta que não deve absolutamente passar despercebida pelo compositor evangélico contemporâneo é a facilidade para a execução de clusters ao piano. Na peça n.º 1,

estruturada sobre acordes por segundas, a utilização dos acordes em clusters tornou-se uma consequência quase que natural (Exemplo musical 29).

The image shows a musical score for 'Mais Vale o Bom Nome' (Example 29). It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a low register, with lyrics 'ma - no:' and 'que os'. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, illustrating the use of clusters.

Exemplo musical 29. “Mais Vale o Bom Nome” compassos 29-32.

Na peça n.º 3, “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, as estruturas agora são alcatórias, em teclas brancas e pretas, atacadas e soltas rapidamente (Exemplo musical 30).

The image shows a musical score for 'Um Palmo Foram os Dias que Me Deste' (Example 30). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal part has lyrics 'A du - tu - ção du - mi -'. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, illustrating the use of clusters.

Exemplo musical 30. “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, acompanhamento, sem indicação de compasso.

Finalmente o acompanhamento pode ser usado para sobrepor modos ou diferentes materiais escalares ao discurso do coro. Evidentemente este procedimento requer cuidado para que a afinação do coro não seja dificultada ao extremo. Na peça n.º 2, “Mostra-me, Senhor”, a parte do coro está escrita em modo eólio sobre a nota lá. O piano está escrito sobre o mesmo centro (lá) com o terceiro grau alterado ($d\acute{o}_2$). O cuidado neste caso consiste em evitar a ocorrência de $d\acute{o}_2$ e $d\acute{o}_2$ na mesma região (Exemplo musical 31).

Exemplo musical 31. “Mostra-me, Senhor” compassos 14-16.

Ou, na mesma região, evitar a simultaneidade (Exemplo musical 32).

Exemplo musical 32. “Mostra-me, Senhor” compassos 17-20.

Na peça n.º 5, três dos modos pentatônicos já referidos são sobrepostos. A parte do coro está escrita sobre o primeiro modo, a mão direita do piano executa um motivo sobre o terceiro modo, enquanto a mão esquerda realiza um arpejo sobre o segundo modo. A sobreposição dos três modos gera a escala demonstrada no Exemplo musical 33.



Exemplo musical 33. Escala resultante dos modos pentatônicos sobrepostos.

Procurou-se tornar a parte do coro facilmente realizável escrevendo-a em cânone à oitava (Exemplo musical 34).

Voz falada ad libitum
na região grave
ppp

repetir ad libitum

Voz falada ad libitum
na região grave
ppp

p

as su - as o - bras os se - gui - rão

as su - as o - bras os se - gui - rão

o - bras os se - gui - rão.

Pois as su - as o - bras os se - gui -

Do Do Do

Exemplo musical 34. “Ouvi Então Uma Voz do Céu” compassos 25-29.

A acomodação da linguagem musical normalmente veiculada nas igrejas a um tonalismo restrito, bem como a uma melódica e uma rítmica previsíveis, conforme temos visto, têm condicionado a escolha do repertório por parte dos regentes e também alguns hábitos de execução por parte dos cantores. Neste contexto não há como se afastar radicalmente da prática corrente, sob o risco de se compor uma obra irrealizável. Nossa proposta foi a de conceber novas sonoridades e novos paradigmas da música coral evangélica através de procedimentos de execução que são em grande medida aplicados na execução do repertório atualmente praticado. Daí que a obra composta como produto desta pesquisa ter sido toda concebida dentro de um ambiente tonal. Evitou-se; e neste posto acreditamos ter dado nossa principal contribuição; sistematicamente, certos procedimentos harmônicos característicos do tonalismo, os quais passamos a tratar.

Mesmo em composições recentes, onde se percebe uma tentativa de superação da linguagem predominante, o conceito de acorde como superposição de terças dificilmente é colocado em questão. De largo emprego na música do século XX, os acordes por superposição de quartas, ou por superposição de segundas, oferecem boas possibilidades expressivas para a composição coral sacra, desde que respeitados os critérios de executabilidade dos coros de igreja. Tais sonoridades não são absolutamente estranhas à harmonia de terças, como observou Dallin:

A segunda inversão de uma tríade com a suspensão sexta-sétima no soprano nos dá um acorde por quartas (...) Um acorde de décima terceira, desde que contém toda as notas de uma escala de sete sons, pode ser arrumado em segundas, quartas, e quintas bem como em terças⁶⁹ (Dallin, 1977 p.92).

Deve-se, portanto, procurar construir estruturas não derivadas de acordes por terças. Na peça n.º 1, “Mais Vale o Bom Nome”, procuramos aproveitar as possibilidades dos acordes por segundas, mediante alguns procedimentos. Primeiramente, achamos conveniente dispor os acordes em posição aberta, gerando intervalos de sétima e nona, a fim de permitir maior liberdade ao movimento das vozes. Acordes formados por duas segundas maiores, podem ser percebidos como tríades maiores, às quais se acrescentou uma nona e se omitiu a quinta. Em vista disto preferimos usar os acordes em primeira inversão. Desta maneira são encadeados dois acordes por segundas, ambos de três sons (Exemplo musical 35).



⁶⁹ The second inversion of a triad with a seven-six suspension in the soprano gives a chord in fourths (...) The thirteenth chord, since it contains all of the tones of a seven-tone scale, can be arranged in seconds, fourths, and fifths as well as in thirds.

5

mf Mais va - le o bom

mf Mais va - le o bom

mf va - le. mais va - le o bom

mf Mais va - le o bom

B₃-C-D

no - me que o fi - no per -

no - me que o fi - no per -

no - me que o fi - no per -

no - me que o fi - no per -

C-D-E₃

Exemplo musical 35. “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 3-8, indicando-se os acordes.

Acordes por quartas podem ser encadeados paralelamente ou, o que preferimos, ser usados em progressões que valorizem o movimento contrário e oblíquo entre as vozes. Já vimos que uma tríade, com a quarta suspensa e em segunda inversão, apresenta a configuração de acorde por quartas. Tal tríade, em seu estado fundamental, se constitui num acorde exhaustivamente usado no repertório tradicional, isto quer dizer que os coros estão habituados a executá-lo. Procedemos, na peça n.º 6, a uma progressão em que os acordes por quartas se sucedem como tríades com quarta suspensa, onde notas melódicas auxiliam o movimento das vozes (Exemplo musical 36).

$\text{♩} = \text{circa } 66 \text{ escap.}$

mf
Quan - to a nós, ben - di - re - mos

mf
Quan - to a nós, ben - di - re - mos

mf
pass.
Quan - to a nós, ben - di - re - mos

mf
Quan - to a nós, ben - di - re - mos

G-C-F B-E-A G-C-F E-A-D

Exemplo musical 36. “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 68-69, indicando-se os acordes e notas melódicas.

Acordes por quartas podem ser usados para neutralizar outros contextos acordais, favorecendo a transição para novos contextos. Novamente na peça n.º 1, o piano faz a transição entre os acordes por segundas precedentes e o contexto harmônico de terças, realizado pelo coro a capela (Exemplo musical 37).

The image displays a musical score for the piece "Mais Vale o Bom Nome". It is divided into two systems. The first system shows a piano introduction with a treble clef staff featuring a complex, flowing melodic line and a bass clef staff with a steady, rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 16, introduces vocal parts. It consists of five staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and three additional staves. The lyrics are: "Mais va - le vi - si - tur u - ma ca - sa em", "Mais va - le vi - si - tur u - ma ca - sa em", "Mais va - le vi - si -", and "Mais va - le vi - si -". The piano accompaniment in the second system includes markings for *decresc.* and *p* (piano).

Exemplo musical 37. “Mais Vale o Bom Nome”, compassos 13-18.

Acordes por terças são evitados somente na medida em que remetem para um procedimento convencional. Ademais os acordes por terças oferecem inúmeras possibilidades para se criar novas sonoridades, como por exemplo, através da agregação ou omissão de notas à triade. No Exemplo musical 38, observamos no compasso dez a triade de si menor com a 11ª agregada, onde foram omitidas a 7ª e a 9ª; e no compasso doze o acorde G¹³ com a omissão da terça e da quinta.

B 11^a acresc.

8

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

lu - ia! A - le - lu - ia!

11

G 13 com omissão de 3^a e 5^a

A - le - lu - ia! Os

A - le - lu - ia!

p

p

Exemplo musical 38. “Aleluia! Os Céus São do Senhor”, compassos 8-13, indicando-se os acordes.

Outro recurso para a utilização dos acordes por terças num contexto diverso dos séculos XVIII e XIX diz respeito ao tipo de relação entre as fundamentais, isto é, o emprego

do ciclo de terças e de segundas, ao invés do tradicional ciclo de quintas (Persichetti, 1961, p.66-74). Também Dallin discorre sobre as possibilidades dos acordes triádicos no contexto da música do século XX, concluindo que

O livre intercâmbio entre qualidades modais dos acordes e a não-ênfase sobre a relação de quartas e quintas entre as fundamentais leva inevitavelmente a um relaxamento da influência tonal nas relações harmônicas e a uma linguagem mais contemporânea⁷⁰ (1977, p.115).

Escolhemos aplicar o conceito de livre formação dos acordes e a utilização do ciclo de terças entre as fundamentais a uma progressão construída a partir de acordes por segundas. Tal progressão encontra-se no acompanhamento ao piano da peça n.º 1, onde se procurou criar um ambiente sem definição tonal, sobre o qual o coro apresenta o texto em voz falada. Trata-se de acordes de três sons em 1ª inversão, encadeados segundo uma relação de terças ascendentes, até que se complete o ciclo (Exemplo musical 39).

B_b-C-D D-E_b-F

⁷⁰ The free interchange of modal chord qualities and de-emphasis of fourth and fifth root movements leads inevitably to a relaxation of tonal influence on harmonic relationships and a more contemporary idiom.

31 *voz falado na região grave*

pp O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa de lu-to

pp O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa de lu-to

pp O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa de lu-to

pp O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa de lu-to

mf

F-G-A A-B_♭-C

33

o co-ra-ção dos in-sen-sa-tos na ca-sa da a-le-gri-a

mf

C-D-E_♭ E_♭-F-G

55

mp *p* *ppp*

rit.

ppp

mp

G-A-B_b B_b-C-D

Exemplo musical 39. “Mais Vale o Bom Nome” compassos 48-58, indicando-se os acordes.

Procurou-se evitar, sistematicamente, o uso dos modos maior e menor, privilegiando-se os demais modos eclesiásticos e, especialmente, a as escalas pentatônicas. A partir de uma escala pentatônica diatônica, utilizando-se o mesmo método de transposição modal que gera os sete modos eclesiásticos, podemos chegar a cinco modos pentatônicos (Persichetti, 1961, p.50). Foi a partir deste postulado teórico que compusemos a peça n.º 5, “Ouvi Então Uma Voz do Céu”, utilizando os cinco modos gerados a partir da escala pentatônica diatônica em si bemol (Exemplo musical 40).

1º modo 2º modo 3º modo

Transposto à mesma tônica para comparação



Exemplo musical 40. Cinco modos da escala pentatônica diatônica. Adaptado de Persichetti, 1964, p. 51.

Sempre que o texto sugeriu uma ocorrência harmônica para além das formações descritas, partiu-se para a utilização de procedimentos aleatórios, entendidos aqui como a maneira mais adequada de se chegar a uma sonoridade mais complexa, sem os incômodos de uma determinação precisa e, no caso dos coros a que se destina, irrealizável. É o que acontece na peça n.º 3. Não se pretende uma execução precisa das alturas compreendidas graficamente na notação do cânone, mas tal notação indica a região aproximada da emissão vocal, grave, média ou aguda; sempre relativa a cada naipe (Exemplo musical 41).

Exemplo musical 41. “Um Palmo Foram os Dias que Me Deste”, compassos 41-43.

CONCLUSÕES

A atualização da linguagem musical do repertório coral nas igrejas evangélicas passa pela necessidade de superar a crise histórica em que o culto protestante no Brasil se encontra, na medida em que não tem conseguido superar o estágio da pregação conversionista, mesmo entre as comunidades mais antigas e estáveis. Tal crise tem determinado o teor dos textos que vêm sendo postos em música, tanto nos hinários como na produção do repertório coral. Encontramos num primeiro momento, que vai desde o surgimento das primeiras denominações evangélicas não-litúrgicas, no último quarto do século XIX, até a década de 1960, a ênfase nos textos voltados para a teologia dos avivamentos, que consiste na preparação da congregação para o recebimento da mensagem conversionista. Outro assunto constante nas letras dos hinos e das peças corais é a exortação ao trabalho religioso, que vem refletir a noção de culto herdada dos missionários norte-americanos. Num segundo momento, já por influência dos movimentos neo-pentecostais, a ênfase nas letras passa para os conteúdos doxológicos, sem porém dar uma contribuição relevante quanto à profundidade e mesmo à qualidade literária dos textos. Nos dois momentos verificamos uma estética musical empobrecida e repetitiva. O repertório coral ligado ao primeiro período está representado por duas importantes publicações, as coletâneas *Coros Sacros* e *Os Céus Proclamam*. Guardadas as diferenças, nenhuma das duas oferece contribuições quanto ao aproveitamento da estética musical do século XX, foco principal de nosso trabalho. Acreditamos que a noção de culto e o teor predominante dos textos tenha contribuído decisivamente para que a linguagem musical do repertório coral permanecesse ligada ao século XIX, salvaguardando a contribuição de *Os Céus Proclamam* quanto ao resgate de um repertório dos períodos barroco e clássico, e de sua valiosa contribuição para o cultivo de uma liturgia evangélica mais elaborada. Nas últimas décadas do século XX vimos a emergência dos novos estilos musicais, oriundos da música pop, na música de igreja. A difusão do repertório coral neste novo estilo deu-se pela

importação de cantatas de compositores norte-americanos, nas quais pode ser observado um afastamento da música tradicional européia e da harmonia clássica a quatro vozes, em direção a um melodismo leve, apoiado por ritmos de balada pop, tendo-se agora à disposição dos coros os acompanhamentos em fita K7. Não há dúvidas de que este repertório contribuiu para o fomento da música coral nas igrejas, mas não observamos avanços estéticos relevantes nas décadas seguintes. Pelo contrário, o que se viu foi uma massificação do estilo, o que tem se perpetuado até os nossos dias.

Enquanto nas primeiras décadas de atividade das igrejas evangélicas no Brasil, a música coral esteve subordinada à centralidade do sermão no culto; ultimamente observamos a participação do coro em outro extremo, isto é, compondo um momento isolado, sem relação necessária com o restante da liturgia, espécie de apêndice. Concluímos que a estética repetitiva do repertório tem contribuído para a perpetuação deste quadro. A atualização do repertório coral passa por uma reavaliação do papel do coro no culto e na comunidade, para os quais pode contribuir decisivamente. Uma linguagem musical atualizada é capaz de causar o impacto necessário quando se pensa em colocar a música coral num patamar de real relevância no contexto do culto. Uma linguagem musical atualizada é capaz de veicular conteúdos bíblicos negligenciados pelo repertório evangélico em uso. Uma linguagem musical atualizada é capaz de representar com propriedade questões cruciais acerca do homem, de Deus, da vida e da morte; para além da teologia folhetinesca do conversionismo e da doxologia diluída observada no repertório mais recente.

Reconhecendo as potencialidades da música moderna o compositor evangélico contemporâneo deverá estar a par dos muitos aspectos da música do século XX, aqui divididos em cinco parâmetros de organização: melodia, ritmo, harmonia, textura e forma. Em cada um destes parâmetros podemos encontrar contribuições de compositores e escolas, uns mais afeitos a um paradigma musical totalmente novo, outros ainda apegados às linhas gerais

do tonalismo. Os caminhos de atualização da linguagem aplicados ao repertório coral de igreja passam pela análise e seleção de tais contribuições, avaliando-se o alcance e a praticidade dos procedimentos junto ao coro de igreja. Neste trabalho intentamos indicar algumas das possibilidades de organização do material musical, aquelas que julgamos aplicáveis, em maior ou menor grau, ao repertório coral evangélico.

Particularmente, o uso da voz no século XX foi alvo de intensa pesquisa, gerando novas propostas musicais, algumas das quais indicamos aqui. Também estas contribuições devem ser conhecidas e avaliadas quanto à possibilidade de utilização no repertório.

Fundamental para a avaliação dos procedimentos composicionais úteis ao coro de igreja é exatamente a produção de compositores importantes do século XX que foram destinadas ao serviço religioso. Observou-se no século XX um renascimento do interesse pela composição litúrgica. Algumas destas composições, se adaptadas convenientemente para a língua portuguesa, podem fazer parte do repertório das igrejas. O compositor evangélico não deve pois pensar que, ao dedicar-se à música para culto, estará numa posição culturalmente inferior. Pelo contrário, estará plenamente inserido no contexto da revalorização da música de igreja no século XX.

A música tonal permaneceu viva e teve importantes expoentes no século XX. Obviamente os compositores que optaram por perpetuar as harmonias tonais o fizeram num novo contexto, expandindo o sistema tonal e propondo alternativas que dessem um novo impulso à prática tradicional. Mas não é este tonalismo expandido que está presente no repertório coral evangélico. O que se observou mediante a análise musical do mesmo foi um tonalismo restrito às funções básicas, ao lado de uma melódica previsível. Identificamos duas razões para este estágio da linguagem musical evangélica: o desapego pela herança musical da reforma, principalmente pelo coral luterano; e a perpetuação da hinódia norte-americana, representada pelo seu estilo mais difundido, o *gospel song*. Como consequência destas razões

podemos apontar ainda a onipresença de uma textura homofônica, e um estilo de acompanhamento que tem mera função de suporte harmônico, não sendo explorado em desenvolvimentos ou elaboração de motivos.

Reconhecendo que o acesso a bens culturais, entenda-se, bens culturais diversificados daqueles oferecidos pela grande mídia, é bastante restrito na comunidade estudada mais de perto (Primeira Igreja Batista em Alcântara) e, reconhecendo que um tonalismo restrito foi uma marca na trajetória das igrejas evangélicas de um modo geral, concluímos que uma atualização da linguagem musical no repertório coral deve seguir caminhos que tenham origem no próprio tonalismo, e que venham a gerar novas experiências de execução e escuta. Uma linguagem musical onipresente, como é o tipo de tonalismo observado nas igrejas evangélicas, acaba por determinar os aspectos técnicos da execução. Em razão disto algumas características são marcantes nos coros evangélicos de modo geral. Seus integrantes raramente recebem instrução quanto à leitura musical⁷¹, o mesmo valendo para a técnica vocal. A adequação de uma linguagem atualizada ao repertório de um coro de igreja deve, portanto, passar pela consideração dos seguintes parâmetros: a) extensão vocal e tessitura; valer-se de uma extensão restrita e não fundamentar a composição na exploração de tessituras inovadoras; b) técnicas de emissão vocal; aproveitar as possibilidades da voz falada, e quando o contexto do culto e o perfil da comunidade permitir, outras sonoridades alternativas à voz cantada; c) intervalos melódicos das linhas vocais; elaborar um discurso atualizado a partir de linhas melódicas diatônicas; d) ritmo e métrica; utilizar o ritmo próprio do texto e da fala como uma alternativa à métrica tradicional; e) acompanhamento; aproveitar as características técnicas do piano, instrumento acompanhador por excelência da música coral evangélica, e valer-se de preparo musical, em maior ou menor grau, da maioria dos pianistas acompanhadores.

⁷¹ Muitas vezes os regentes sequer disponibilizam as partes musicais para os cantores, fornecendo-lhes apenas as letras do repertório.

Julgamos estar no estágio de relaxamento de uma escuta tonal, pelo menos do tonalismo experimentado na igreja até aqui. Na obra composta em conjunto com esta pesquisa, evitou-se a montagem de acordes maiores e menores, e quando se fez, foi mediante o acréscimo ou a supressão de notas à tríade, o que por sua vez gerou estruturas que podem dar margem a mais de uma perspectiva de escuta. Assim é que, conduzindo as vozes por caminhos diatônicos, construímos acordes de 11^a e 13^a, estruturas que sugerem tríades distintas, relativizando o sentido de um centro tonal e trazendo a lume justamente o gérmen da politonalidade. Outro procedimento da tonalidade clássica evitado foi o encadeamento de acordes pelo ciclo das quartas e quintas. O encadeamento pelo ciclo de segundas ou de terças revelou-se uma ferramenta versátil para se compor progressões menos previsíveis, ao mesmo tempo que acessíveis em termos de executabilidade. Tríades convencionais também podem gerar progressões originais, na medida em que apresentem qualidades (maior, menor, aumentada ou diminuta) oriundas de diversos modos, ou simplesmente de livre construção. Os acordes formados por superposição de segundas e por superposição de quartas também ofereceram interessantes possibilidades expressivas, tanto na escrita coral como no acompanhamento. Formações originalmente triádicas podem ser dispostas de modo a sugerirem acordes por segundas ou quartas. Esta estratégia revelou-se útil para renovar a linguagem harmônica, partindo-se da experiência comum dos cantores.

As obras compostas no âmbito desta pesquisa foram concebidas para a execução no culto batista. Não tendo o caráter de peças de estudo, apresentam uma fusão de procedimentos, alguns mais recentes, outros tradicionais. O texto é o ponto de partida para a forma musical e para a escolha dos procedimentos composicionais. O texto é o ponto de partida para a concepção harmônica e da textura. Propomos colocar o texto num tempo e numa substância musical. A música enleva o verbo. No princípio era o Verbo. O Verbo estava com Deus. O Verbo era Deus.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AZEVEDO, Israel Belo de. *A celebração do indivíduo: a formação do pensamento batista brasileiro*. São Paulo: Vida Nova, 2004.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as música de hoje*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOULEZ, Pierre & PESKÓ, Zoltan. Musical Aspects in Today's Musical Theatre. *Tempo*. Liverpool, n.º 127, p. 2-9, December, 1978.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961.
- _____. *Do coral e sua projeção na história da música*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1958.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: the avant-garde since 1945*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONVENÇÃO BATISTA BRASILEIRA. *Declaração doutrinária da Convenção Batista Brasileira*. Disponível em <<http://www.batistas.org.br/nossascrencas>> acessado em novembro de 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CHASE, Gilbert. *America's music: from the pilgrims to the present*. 2ª ed. New York: McGraw-Hill, 1966.

COPE, David. *New music composition*. New York: Schirmer, 1977.

_____. *New directions in music*. 6th ed. Dubuque: Wm. C. Brown, 1993.

COSTA, Márcia Victório de Araujo. *Música religiosa: som de memória ou memória do som? um estudo das relações entre educação religiosa e música na Igreja Presbiteriana do Brasil no Presbitério do Rio de Janeiro*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música) Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1994.

COWELL, Henry. *New musical resources*. New Your: Cambridge University Press, 1996.

DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition – a guide to the materials of modern music*. 3ª ed. Dubuque: WM. C. Brown Company Publishers, 1977.

DERI, Otto. *Exploring twentieth-century music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.

FAUSTINI, João Wilson. Direitos autorais: ignorância ou malandragem? In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS. 1999. Brasília. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 33-37.

FREDERICO, Denise Cordeiro. *Cantos para o Culto Cristão*. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

GORIA, Pedro. A preparação vocal de um cantor. In: MARTINEZ, Emanuel. *Regência coral: princípios básicos*. Curitiba: Dom Bosco, 2000.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

_____. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GROUND, Vernon C. Precursores da teologia radical dos anos 60 e 70. In GUNDRY, Stanley. *Teologia contemporânea*. 2ª ed. São Paulo: Mundo Cristão, 1987.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

HUSTAD, Donald P. *A música na igreja*. São Paulo: Edições Vida Nova, 1991.

JUNKER, David. A Importância do Canto Coral. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS. 1999. Brasília. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 107-112.

_____. John Leavitt: Missa Festiva. Disponível em <http://www.unb.br/coral/Repertorio/kompositores/leavitt.htm> atualizado em 2003. Acessado em Maio de 2006.

LACERDA, Osvaldo. Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra. In *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.

LAKATOS, Eva M. & MARCONI, Marina de A. Técnicas de Pesquisa. In *Fundamentos de Metodologia Científica*. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1991.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. 2nd ed. London: JM Dent & Sons, 1985.

MARTINEZ, Emanuel. *Regência coral: princípios básicos*. Curitiba: Dom Bosco, 2000.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *O celeste porvir: a inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1984.

_____. A crise do culto protestante no Brasil. In VELASQUES FILHO, Prócoro & MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1990.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Música eletroacústica, história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1944. 2 volumes.

NEOCLASSICISMO. In: SADIE, Stanley. (Ed.) *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OTTMAN, Robert W. *Advanced harmony: theory and practice*. New Jersey: Prentice Hall, 1961.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century harmony: creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

REALE, Miguel. *Introdução à filosofia*. 3^a ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROUTLEY, Erik. *Twentieth century church music*. London: Herbert Jenkins, 1966.

_____. *Words, music and the church*. Nashville: Abingdon Press, 1968.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994)

SANTOS, Leila Christina Gusmão dos & LUZ, Westh Ney Rodrigues. *Culto cristão: contemplação e comunhão*. Rio de Janeiro: Juerp, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3^a ed. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

SILANTIEN, John. Técnicas de ensaio coral para aperfeiçoar a afinação. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS. 1999. Brasília. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p.91-94.

SILVA, Nelson Mathias. *Coral – um canto apaixonante*. Brasília: Musimed, 1986.

SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press, 2000.

STEVENSON, Robert. Church music: a century of contrasts. In LANG, Paul Henry. *One hundred years of music in America*. New York: G. Schirmer, inc., 1961)

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SUTTON, Joan L. Prefácio. In: *Hinário para o culto cristão*. Rio de Janeiro: JUERP, 1990.

TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. 5ª ed. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

VALENTE, Heloísa da Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VELASQUES FILHO, Prócoro & MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1990.

VINTON, John. *Dictionary of Twentieth Century Music*. London: Thames and Hudson, 1975.

WANDERLEY, Ruy. *História da música sacra*. 3ª ed. São Paulo: Redijo, 1992.

WHITALL, Arnold. *Music since the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

WIENANDT, Elwyn A. *Choral music of the church*. New York: The Free Press, 1965.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização da música do século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PARTITURAS

ATAÍDE JÚNIOR, Apolônio Guilherme de. Vivo Feliz! In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 25, volume 2, n. 91, 2002.

FILHO, Marcílio de Oliveira. Não Desanimes, Deus proverá! In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 24, volume 3, n. 88, 2001.

FILHO, Nabor Nunes. *Nosso Pai Que Estás No Céu*. In *Coletânea da Associação dos Músicos Batistas do Brasil: Coletânea musical para coros mistos*. Rio de Janeiro: JUERP, 1995, p. 61-68.

GATZ, Marcos Bernardes. Oh, Vinde, Cantemos ao Senhor. In *Coletânea da Associação dos Músicos Batistas do Brasil. Coletânea musical para coros mistos*. Rio de Janeiro: JUERP, 1995, p. 14-19.

MANUEL, Ralph. Os meus dias ensina-me a contar. In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 25, volume 4, n. 93, 2002.

MOTA, Claudio. Pai Nosso. In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 24, volume 2, n. 87, 2001.

MOTA, Cristiane Pascoal da. Bênção. In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 26, volume 3, n. 96, 2003.

OLIVEIRA, Jean Charles de. *Celebrando Deus com o Planeta Terra*. Rio de Janeiro: JUERP, 1992.

OLIVEIRA, Rubens de. Em tua presença, em adoração. In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 25, volume 1, n. 90, 2002.

PEREIRA, Herivelto C. *Louvor e Glória*. Santos: Manancial Publicações, 1993.

PINHEIRO, João Bosco. Vida Completa. In: XXI CONGRESSO DOS MÚSICOS BATISTAS FLUMINENSES. 2004. São Gonçalo. *Caderno de Partituras*. São Gonçalo: AMBF, 2004.

RIBEIRO, Robson R. Cristo, Bom Mestre, Eis Meu Querer. In: XXI CONGRESSO DOS MÚSICOS BATISTAS FLUMINENSES. 2004. São Gonçalo. *Caderno de Partituras*. São Gonçalo: AMBF, 2004.

SILVA, Emerson Justino da. Tudo Valerá. In: Coletânea da Associação dos Músicos Batistas do Brasil. *Coletânea musical para coros mistos*. Rio de Janeiro: JUERP, 1995, p. 39-44.

SPÍNOLA, Dulcinéia de Oliveira. Cantem ao Deus Eterno uma Nova Canção. In *Louvor - Revista de Música da Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira*, ano 26, volume 2, n. 95, 2003.

ANEXO A

	Página
Amou-me (Tom Fettke & Doug Holck).....	142
Digno de Todo o Louvor (Mark Blankenship & Keith Christopher).	150

Amou-me

Vozes mistas, com acompanhamento

TOM FETTKE e DOUG HOLCK (Rm. 8.35-39)
Trad. JOAN LARIE SUTTON

TOM FETTKE e
DOUG HOLCK

Com Grande Devoção
(♩ = ca. 72)

PIANO mp

1

5

VOZES FEMININAS (Unfs.)
mp *deliberadamente*

Cha-mou-me, no e-ter - no pla - no seu, cha-mou-me,

8

pra si me es - co - lheu. Cri - ou - me. E deu-me tu - do a-

11

VOZES MASCULINAS (Unfs.)
levemente rit. *a tempo*

qui, mas na - da dis - to eu quis. A-mou-me,

levemente rit. *a tempo*

14

quan-do eu não ti-nha a-mor. A-mou-me, a mim, um pe-ca-dor.

17

levemente accel.

Com-prou-me; mor-reu pra meu per - dão e deu-me a

levemente accel.

20

rit. sal - va-ção.

mf Com Mais Movimento (♩ = ca. 76) CORO (Unís.)

Quem po-de se-pa-rar-me do a-

rit. *g^{va}* *g^{va}* **mf** Com Mais Movimento (♩ = ca. 76)

24

mp VOZES FEMININAS (Unís.)

mor de Deus? Nem dor ou tris - te - za,

Amou-me - 2

28 VOZES FEMININAS (Unís.) *accel.* Um Pouco Mais Rápido (♩ = 80)

nem an - gús - tia, pes - te ou per - se - gui -

VOZES MASCULINAS (Unís.) *accel.*

fo - me, po - bre - za, nem an - gús - tia, pes - te ou per - se - gui -

Um Pouco Mais Rápido (♩ = 80)

31 *cresc. poco a poco* *mf* *levemente rit.*

ção, pe - ri - go a - troz, nem tri - bu - la - ção.

cresc. poco a poco *mf* *levemente rit.*

cresc. poco a poco *levemente rit.*

34 *div. mf enfaticamente* Mais Rápido (♩ = 90) *cresc.*

Mas nes - tas coi - sas so - mos ven - ce - do - res,

div. mf enfaticamente *cresc.*

Mais Rápido (♩ = 90) *mf enfaticamente* *cresc.*

Amou-me — 3

38 *rit. e decresc.*

so-mos ven - ce - do - res por Cris-to e seu a - mor,

rit. e decresc.

rit. e decresc. *mp*

43 *Unís. mp* *Um Pouco Mais Devagar (♩ = 84)* *delicadamente*

pois cer - to eu es - tou que nem a mor - te nem a vi - da, nem

Unís. mp *delicadamente*

Um Pouco Mais Devagar (♩ = 84) *delicadamente*

46 *mf*

an - jos, nem prin-ci - pa - dos, nem po - de - res, nem o pre-

mf

mf

Amou-me - 4

49

sen - te, nem o fu - tu - ro, nem a al-

52 Um Pouco Mais Rápido (♩ = 88)

tu - ra, pro - fun - di - da - de, nem cri - a - tu - ra nos po - de -

Um Pouco Mais Rápido (♩ = 88)

55 rit. *decresc.* Unis. *mf*

rã se - pa - rar do a - mor de Deus. Pois cer - to eu es -

rit. *decresc.* Unis. *mf*

Amou-me — 5

59 Um Pouco Mais Lento (♩ = 84)

tou _____ que nem a mor-te nem a vi-da, nem an - jos, _____ nem prin-ci-

62

pa - dos, nem po-de - res, nem o pre - sen - te, nem o fu-

65 *f* *div.* *levemente rit.* *ff* Um Pouco Mais Rápido (♩ = 92)

tu - ro, _____ nem a al-tu - ra, pro - fun-di-

f *levemente rit.* *ff* Um Pouco Mais Rápido (♩ = 92)

Amou-me — 6



68

da - de, nem cri - a - tu - ra nos po - de - rá se - pa - rar do a

71

mor de Deus *rit.* que es - tá em Cris - to Je -

75

sus.

Um Pouco Mais Lento (♩ = 88) *rit.*

Um Pouco Mais Lento (♩ = 88) *rit.*

g^{va}

g^{va}

g^{va}

g^{va}

Bva

Bva

Bva

Amou-me - 7

DIGNO DE TODO O LOUVOR

TERRY YORK
Trad. HIRAM ROLLO JÚNIOR

MARK BLANKENSHIP
Arr. KEITH CHRISTOPHER

Enérgico ♩ = 120

Calmo ♩ = 104

12 VOZES FEMININAS (Unís.)

mp Dig - no de a - do - ra - ção re - ce - ber,

16

dig - no de hon - ra e gló - ria.

© Copyright 1988 e © Copyright do arranjo 1992 McKinney Music Inc. (BMI)/Van Ness Press, Inc. (ASCAP).
Todos os direitos reservados. Direitos internacionais assegurados. Usado com permissão.
© Copyright da tradução 1993 Hiram Rollo Júnior. Usado com permissão.

21

Dig - no de nos - sa can - ção de lou - vor, dig - no de

26

nos - sa ex - pres - são de a - mor. Tu és dig - no, Unis.

31

Pai a - mo - ro - so. Tu és dig - no, Deus po - de-

36

ro - so. Tu és dig - no, ma - ra - vi - lho - so, és

div.

41

dig - no de to - do o lou - vor.

46

rit.

Dig - no de re - ve - ren - te lou - vor,

Unis. mp

rit. mp

51

dig - no de o - fer - ta sin - ce - ra. Dig - no de

56

cul - to e fi - el de - vo - ção, dig - no de vi - das em

61

de - di - ca - ção. Tu és dig - no, Pai a - mo -

Unís. Unís.

sem respirar *mf*

mf

mf

66

div. Unís. div.

ro - so. Tu és dig - no, Deus po - de - ro - so. Tu és

71

Unís. Unís.

dig - no, ma - ra - vi - lho - so, és dig - no de

76

to - do o lou - vor.

81 CORO (Unfs.) Mais Largo

f O - ni - po - ten - te Deus, Rei dos reis,

rit.

86 *mf* Mes - tre e Se - nhor so - be - ra - no. Con - so - la -

91 SCC dor e a - mi - go le - al, fon - te de vi - da e a -

96

mor sem i - gual. Tu és dig - no, Pai a - mo-

101

ro - so. Tu és dig - no, Deus po - de-

105

ro - so. Tu és dig - no, ma - ra - vi-

109

lho - so, / és dig - no de to - do o lou - vor. Tu és

sem respirar

DESCANTE

114

Tu és dig - no,

dig - no, Pai a - mo - ro - so. Tu és

118

dig - no. Tu és dig -

dig - no, Deus po - de - ro - so. Tu és dig - Tu és

Tu és

* Chamada à adoração opcional: comece aqui o acompanhamento, entrando o coro no final do compasso 113.

123 no,
dig - no,
no, ma - ra - vi - lho - so, és dig - no de gló - ria,

128 dig - no de gló - ria, dig - no de to - do o lou - vor,

133 to - do o lou - vor.

M.E.

rit.

rit.

g^{ra}

ANEXO B

Página

Partituras

“Reflexões sobre a Morte”, ciclo de peças para coro *a capella* e com
acompanhamento de piano, sobre textos bíblicos.....160

1. Mais Vale o Bom Nome

Eclesiastes 7, 1-4

RICARDO AIGNER (2005)

♩ = circa 66

SOPRANO

ALTO

TENOR

BALNO

Piano

3

mf

Mais

5

mf Mais va - le o bom

mf Mais va - le o bom

mf va - le. mais va - le o bom

mf Mais va - le o bom

7

no - me que o fi - no per -

no - me que o fi - no per -

no - me que o fi - no per -

no - me que o fi - no per -

9

fu - me. e o di - a da

fu - me. e o di - a da

fu - me. mais va - le, e o di - a da

fu - me. mais va - le, e o di - a da

11

mor - te mais que o nas - ci -

mor - te mais que o nas - ci -

mor - te mais que o nas - ci -

mor - te mais que o nas - ci -

13

men - to.

men - to

men - to

men - to

16

Mais va - le vi - si - tar u - ma ca - sa em

Mais va - le vi - si - tar u - ma ca - sa em

Mais va - le vi - si -

Mais va - le vi - si -

decresc.

19

lu - to, do que

lu - to, do que

tar u - ma ca - sa em lu - to,

tar u - ma ca - sa em lu - to,

22

ir à ca - sa do ban - que - te,

ir à ca - sa do ban - que - te,

do que ir à ca - sa do ban - que - te,

do que ir à ca - sa do ban - que - te,

25

(voz falada grave) *pp*

lã es - tã o fim de to - do o ser hu

(voz falada grave) *pp*

lã es - tã o fim de to - do o ser hu

mf

lã es - tã o fim de to - do o ser hu

(voz falada grave) *pp*

lã es - tã o fim de to - do o ser hu

mp

29

mf

ma - ño: que os

f

35

vi - vos a - pli - quem a is - so o co - ra - ção.

vi - vos a - pli - quem a is - so o co - ra - ção.

vi - vos a - pli - quem a is - so o co - ra - ção.

vi - vos a - pli - quem a is - so o co - ra - ção.

The musical score for measures 35-40 features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "vi - vos a - pli - quem a is - so o co - ra - ção." The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

37

f

The musical score for measures 37-40 shows the piano accompaniment. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand provides a simpler bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the section.

20

Mais
Mais va - le
Mais va - le

22

va - le a dor que o ri - so
a dor que o ri - so
a dor que o ri - so
Mais va - le que o ri - so

44

— pois sob um ros - to tris - te

— pois sob um ros - to tris - te

— pois sob um ros - to tris - te po - de pul -

— pois sob um ros - to tris - te po - de pul -

46

— po - de pul - sar um co - ra - ção fe - liz.

— po - de pul - sar um co - ra - ção fe - liz.

— sar um co - ra - ção fe - liz.

— sar um co - ra - ção fe - liz.

48

48

voz falada na região grave

51

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to,

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to,

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to,

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to

mf

51

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to,

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to,

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to,

pp

O co-ra-ção dos sá-bios es-tá na ca-sa do lu-to

mf

53

o co-ra-ção dos in-sen-sa-tos na ca-sa da a-le-gri-a.

55

mp

p

ppp

mp

2. Mostra-me, Senhor

Salmos 39.4

RICARDO AIGNER (2005)

♩ - circa 68

SOPRANO
ALTO

TENOR
BAIXO

Piano

mf *p* *mf*

4

VOZES FEM.

Mo - tra - me, Se -

p *f*

© Ricardo Aigner 2005

8

nhor, mos - tra - me, Se - nhor, mos - tra - me o

mf *mf*

12

fa - da mi - rra vi - da

15

VOZES MASC. Mos - tra me, Se - nhor.

Mos - tra - me o - nó - me - ro dos meus di - as

19 *f*

pa - ra que eu sai - ba, quão frá - gil sou.

pa - ra que eu sai - ba, quão frá - gil sou.

f

22

p *mf*

26

Mos - tra - me, Se -

p *mf*

28 *rit.*

nhor, Se - nhor.

Mos - tra - me, Se - nhor, Se - nhor.

rit. *mf* *p*

Detailed description: This musical score block contains three systems of music. The first system consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment line in the bass clef. The vocal line has lyrics 'nhor, Se - nhor.' with a long note on 'Se' and a slur over 'nhor'. The piano accompaniment has lyrics 'Mos - tra - me, Se - nhor, Se - nhor.' with notes corresponding to the words. The second system continues the piano accompaniment, starting with a treble clef staff and a bass clef staff. It includes dynamic markings: *rit.* above the first measure, *mf* above the second measure, and *p* above the final measure. The piano part features chords and moving lines in both hands.

3. Um Palmo Foram os Dias Que me Deste

Salmo 39 5(6)

Largo
meditativo

RICARDO AIGNER (2005)

♩ = circa 50

SOPRANO
ALTO

TENOR
BAIXO

Piano

p

p

p

cresc.

mp

cresc.

mp

Um pal-mo

fo-ram os di-as.

© Ricardo Aigner, 2005

fo-ram os di - as que me des - te,

p

This system contains the first two systems of music. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass clef staff. The second system shows the continuation of the piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano) above the treble staff.

This system continues the piano accompaniment from the previous system. It consists of two staves (treble and bass clef) with musical notation. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

A du - ra - ção da mi -

This system contains the third system of music. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The lyrics are "A du - ra - ção da mi -".

nha vi - da é qua - se na - da, um pal - mo,

qua - se na - da dia - te de ti

♩ = 60

mf
 Sim,

o ho - mem vai e vem

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "o ho - mem vai e vem". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

co - mo um re - fle - xo

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics are "co - mo um re - fle - xo". The piano accompaniment is written in a grand staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Sim, su - a a - gi - ta - ção

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics are "Sim, su - a a - gi - ta - ção". The piano accompaniment is written in a grand staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a vocal line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The vocal lines are marked with *div. pp* and *pp*. The lyrics are "ven - to!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

Musical score for the second system. It includes a vocal line (treble clef), a vocal line (bass clef) labeled "Narrador", and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The vocal lines are marked with *pp*. The lyrics are "E - le a - cu - mu - la e não". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Musical score for the third system. It includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are "sa - be quem re - co - he - rá". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

4. Que Hei de Esperar, Senhor?

Salmo 39. 7.12.13

Ricardo Agner (2006)

p *circa 86*

SOPRANO I
Mas a - go - ra. Se - nhor, que hei de es - pe - rar, que

SOPRANO II
Mas a - go - ra. Se - nhor, que hei de es - pe - rar, que

CONTRALTO I
Mas a - go - ra. Se - nhor, que hei de es - pe - rar, que

CONTRALTO II
Mas a - go - ra. Se - nhor, que hei de es - pe - rar, que

TENOR I
p
que hei de es - pe - rar, que

TENOR II
p
que

BAIXO I

BAIXO II

4

hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 hei de es-pe-rar? Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois
 Mi-nha es-pe-ran-ça es-tá em ti Pois

10

sou pa - ra ti — um es - tran - gei - ro

um es - tran - gei - ro

um es - tran - gei - co - mo fi - ram meus an - te - pas -

sou pa - ra ti — um es - tran - gei - co - mo fi - ram meus an - te - pas -

co - mo fi - ram meus an - te - pas -

co - mo fi - ram meus an - te - pas -

sou pa - ra ti — um es - tran - gei - ro an - te - pas -

um es - tran - gei - ro

14 A

dos. Des - vi - a de mím ___ os teus o - lhos

dos. Des - vi - a de mím ___ os teus o - lhos

sa - dos. Des - vi - a de mím ___ os teus o - lhos

sa - de mím ___ os teus o - lhos

sa - de mím ___ os teus o - lhos

sa - dos. Des - vi - a de mím ___ os teus o - lhos

sa - dos. Des - vi - a de mím ___ os teus o - lhos

dos. Des - vi - a de mím ___ os teus o - lhos

20

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me vá e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me vá e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me vá e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me vá e

pa - ra que eu vol - te a ter a - le - gri - a an - tes que eu me e

5. Ouvi Então Uma Voz do Céu

Apocalipse 14.13

RICARDO AIGNER (2005)

♩ = circa 60

SOPRANO

ALTO

TENOR

Baixo

Narrador

On-vi en-tão u-ma voz do

Piano

ppp

ppp

mp

Bem a-ven-tu-

céu, que di-zi-a:

mf

mf

mf

2da

8

ra - dos os mor - tos que mor - re - ram no Se - nhor

Bem a - ven - tu - ra - dos os mor - tos

Bem a - ven - tu - ra - dos os mor - tos, no Se - nhor

os mor - tos no Se - nhor

p

Tri

12

de a - go - ra em

p nhor

mf

de a - go - ra em diu - se.

mf

p

Tri

16

dai - te. Diz o Es - pi - ri - to, o Es - pi - ri - to.

Diz o Es - pi - ri - to.

Diz o Es - pi - ri - to.

Diz o Es - pi - ri - to.

fff

20

Sim, sim, des - can - sa - rão das su - as fa - di - gas,

Sim, sim, des - can - sa - rão das su - as fa - di - gas,

Sim, sim, des - can - sa - rão das su - as fa - di - gas,

sim, des - can - sa - rão das su - as fa - di - gas,

fff

30

repetir ad libitum

voz falada ad libitum
na região grave
ppp
as su - as o - bras as se - gui - rão

repetir ad libitum

voz falada ad libitum
na região grave
ppp
rão. as su - as o - bras os se - gui - rão

ppp

ppp

6. Os Céus São os Céus do Senhor

Salmo 115.16-18

RICARDO AIGNER (2005)

♩ = circa 92

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAIXO

Piano

4

f

A - le - lu - iá! A - le - lu - iá! A - le - lu - iá!

A - le - lu - iá! A - le -

A - le - lu - iá!

A - le - lu - iá! A - le -

© Ricardo Aigner 2005

8

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!
 lu - ia! A - le - lu - ia!
 A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!
 lu - ia! A - - le - lu - ia!

11

A - le - lu - ia! Os.
 A - le - lu - ia!
 A - le - lu - ia!
 A - - le - lu - ia!

14

cêus são os cêus do Se - nhor.

São os

Os cêus são os cêus do Se -

São os

17

do Se - nhor.

cêus do Se - nhor.

nhor, do Se - nhor.

cêus do Se - nhor.

21

Mas a ter - ra

Mas a

24

deu - a nos lí - lhos dos ho - mens,

Mas a ter - ra dos ho - mens,

ter - ra deu aos ho - mens,

Mas a ter - ra dos ho - mens,

27

dos ho - mens. A - le - lu - ia!
A - le -
A - le -

cresc. *f*
cresc. *f*

31

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le -
lu - ia! A - le - lu - ia! A - le -
A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le -
lu - ia! A - le - lu - ia! A - le -

35

lu - ia! A - le - lu - ia!

lu - ia! A - le - lu - ia!

lu - ia! A - le - lu - ia!

lu - ia! A - le - lu - ia!

lu - ia! A - le - lu - ia!

38

Não são os mor - tos que

Não são os

41

lou - vam ao Se - nhor.
Não são os mor - tos que lou - vam.
mor - tos que lou - vam ao Se - nhor.
Não são os mor - tos que lou - vam.

44

47

que des - cem au si -
e - les que des - cem e - les que des - cem au si -
que des - cem au si -
e - les que des - cem au si -

51

A - le - lu - ia!
A - le - lu - ia!
A - le - lu - ia!
A - le - lu - ia!

56

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

60

lu - ia! A - le - lu - ia! lu - ia! A - le - lu - ia! lu - ia! A - le - lu - ia!

63

p *pp* *rit.*

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

67

mf *circa 66*

Quan - to a nós, ben - di - re - mos o Sc - nhor

Quan - to a nós, ben - di - re - mos o Sc - nhor

Quan - to a nós, ben - di - re - mos o Se - nhor

Quan - to a nós, ben - di - re - mos o Se - nhor

mf *circa 66*

72

des - de a - go - ra e pa - ra sem - pre. A - le - lu - ia!

des - de a - go - ra e pa - ra sem - pre. A - le - lu - ia!

des - de a - go - ra e pa - ra sem - pre. A - le - lu - ia!

des - de a - go - ra e pa - ra sem - pre. A - le - lu - ia!

76

rit.

A - - le - lu - ia!

rit.