

Articulações entre a *Formenlehre* e a Retórica Musical no *Kyrie* da *Missa da Sagração* de José Maria Neves

Jayme Cabral Guimarães (UFSJ/UFMG)¹

Robson Bessa Costa (UFMG)

Resumo: Esse trabalho analisa o 1º movimento - Senhor, tende piedade de nós - da Missa da Sagração de José Maria Neves (JMN, 1943-2002), investigando as relações entre a estruturação formal e elementos retóricos dos discursos verbal e musical. Comparamos e estabelecemos relações entre a *Formenlehre* (análise formal) e a Retórica Musical, buscando uma melhor compreensão do fenômeno musical. Temos também o objetivo de divulgar a obra composicional do musicólogo JMN, falecido em 2002 no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Formenlehre*. Retórica Musical. José Maria Neves.

Title: Articulations between the *Formenlehre* and the Musical Rhetoric in *Kyrie* in the Ordination Mass by José Maria Neves.

Abstract: This study analyses the first movement – God have mercy on us – in the Ordination Mass by José Maria Neves (JMN, 1943-2002), by investigating the relations between the formal structure and the rhetorical elements in the verbal and musical discourse. The relations between *Formenlehre* (formal analysis) and the Musical Rhetoric were compared and established aiming at a better understanding of the music phenomenon. Our objective is also to spread the compositional work by the musicologist JMN who died in 2002 in Rio de Janeiro.

Keywords: *Formenlehre*. Musical Rhetoric. José Maria Neves.

O musicólogo e compositor JMN foi reconhecido pelo seu trabalho à frente do Departamento de Música da Uni-Rio, pela sua participação na criação do Curso de Mestrado em Música Brasileira, como presidente da Academia Brasileira de Música e diversas outras atividades e realizações importantes no meio musical. Entretanto, suas composições musicais tiveram uma divulgação muito limitada. Após sua morte, seus manuscritos foram preservados no CEREM – Centro de Referência Musicológica da Universidade Federal de São João del Rei - MG. Nas décadas de 1960 e 1970, JMN teve uma produção composicional significativa, tendo tido contato com

¹ Doutorando – UFMG, orientador: Prof. Dr. Oiliam Lanna

as mais diversas tendências estéticas e criativas de sua época, tanto no Rio de Janeiro como durante sua pós-graduação em Paris. A *Missa da Sagração* foi composta em 1967, no início da sua carreira, para a sagração episcopal do seu irmão D. Lucas Moreira Neves² (16/09/1925-08/09/2002). Antes de se dedicar integralmente à música, JMN estudou de 1955 a 1963 na Escola Apostólica de S. Domingos em Juiz de Fora e nos anos de 1963 e 1964 ingressou no curso de filosofia do *Studium Generale* Dominicano em S. Paulo, tendo chegado a se ordenar Frei. A retórica certamente fez parte de sua formação religiosa, o que a nosso ver, justifica uma articulação entre conceitos e ideias da Retórica Musical e características de sua linguagem composicional.

1. Objetivo e Metodologia

O principal objetivo do presente trabalho é a análise musical do movimento - Senhor, tende piedade de nós - da *Missa da Sagração* de JMN, investigando as relações entre os diversos elementos formais da obra com a estrutura do discurso retórico verbal. Além disso, visamos também despertar o interesse pela obra composicional de JMN.

Utilizamos como referencial teórico a *Formenlehre* e a Retórica Musical.

A “*Formenlehre*” desenvolveu-se no século XX, principalmente nos países de língua alemã, com a contribuição de vários estudiosos e compositores como Arnold Schoenberg (1874-1951), seu aluno Erwin Ratz (1898 – 1973), Wilhelm Maler (1902-1974), seu aluno Diether de la Motte (1928-2017) e Clemens Kühn (1945). Atualmente o canadense William E. Caplin (1948) é um dos seus expoentes internacionais. *Musikalische Analyse* (1968) de Dieter de la Motte, *Analyse Lernen* de Clemens Kühn (1994), *Analyzing Classical Form* (2013) e *The Theory of Musical Functions* de William Caplin (2010), serão os títulos utilizados neste trabalho.

A Retórica esteve relacionada com a música desde a Idade Média, quando a música passou a fazer parte do *Trivium*, juntamente com a Gramática e a Dialética. No período barroco, autores como Johann Mattheson³ (1631-1764) escreveram extensos tratados, onde explicam detalhadamente como a estrutura retórica do discurso verbal se aplica à composição musical. Atualmente autores como a alemã Janina Klassen⁴

² NEVES, Dom Lucas Moreira - Bispo auxiliar de São Paulo, Arcebispo de Salvador e a partir de 28/07/1988 Cardeal no Vaticano.

³ MATTHESON, Johann - músico alemão e teórico musical, autor de “*Der vollkommene Kapellmeister*” (1739).

⁴ KLASSEN, Janina – musicóloga alemã e professora na *Hochschule für Musik Freiburg*.

(1953) no seu artigo *Figurenlehre und Analyse - Notizen zum heutigen Gebrauch*⁵ (2006) ressaltam a necessidade de uma contextualização consistente das figuras retórico-musicais para sua utilização adequada. Temos como referência teórico-metodológica as obras *Musica Poetica* (1997) de Dietrich Bartel⁶ (1953) e *Música y Retórica en el Barroco* (2000) de Rubén López Cano⁷ (1966).

Relacionamos cada momento do discurso retórico com sua estrutura formal, progressão harmônica, textura sonora, conteúdo motivico-melódico e rítmico e relação texto/música, procurando evitar a simples enumeração de elementos e detalhes e investigando seu significado no conjunto da obra.

2. Relações entre as funções formais da “Pequena Forma Ternária” (CAPLIN, 2013, p.195) e as funções da estrutura retórica musical

A *Formenlehre* (análise formal) é um processo que busca a compreensão da obra musical através do entendimento da sua estrutura, dos elementos que a integram, da sua articulação em relação ao todo e da sua função em relação ao momento em que estão presentes. É uma investigação que ocorre *a posteriori* e não um modelo imposto ao compositor.

A Retórica estuda a organização do discurso, os meios empregados pelo autor para atingir o seu objetivo e as estratégias para convencer e emocionar os ouvintes. Os momentos do discurso retórico conferem grande importância à sua organização temporal. É um processo que ocorre *a priori*, uma orientação flexível que se adapta aos mais diversos objetivos do texto.

Segundo Caplin, a “Pequena Forma Ternária” (*The Small Ternary Form*) está baseada em 2 ideias principais: 1 – uma unidade temática relativamente fechada é juxtaposta a uma unidade contrastante; 2 – a volta da unidade formal original garante a conclusão dessa estrutura. As 3 seções são tradicionalmente rotuladas com as letras e as seguintes funções:

A = exposição

B = trecho contrastante

A' = recapitulação

A divisão por letras das diferentes seções de uma peça não deixa clara a função de cada elemento composicional, no momento em que ele é utilizado. Segundo Caplin (2010, p. 25), o objetivo da teoria das funções

⁵ Figuras retórico-musicais e análise – notas sobre seu uso atual (t.n.). Publicado na revista alemã *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* em 2006.

⁶ BARTEL, Dietrich - musicólogo e professor da *Canadian Mennonite University*

⁷ CANO, Rubén López - musicólogo mexicano, professor da *Escola Superior de Música de Catalunya*.

formais é diferenciar como cada trecho expressa a sua temporalidade. As funções surgem da interação de diferentes parâmetros como tonalidade, harmonia, agrupamento e cadências. Os diferentes elementos podem ter várias funções, como a de apresentação de uma ideia musical, de antecedente ou conseqüente em um período, de desenvolvimento, variação, fragmentação, função cadencial, como também de recapitulação, dependendo do contexto em que está inserido.

A Retórica, através da ordenação do discurso, procura definir o momento e o modo com que os conteúdos específicos devem ser apresentados, revelando, tal como a *Formenlehre*, um cuidado especial com a ordenação temporal do discurso. A aplicação dos princípios retóricos à música vem desde a Idade Média, sendo que os passos da *Dispositio* foram descritos pela primeira vez por Gallus Dressler⁸ (1533-1581) (BARTEL, 1997, p.80) como *exordium*, *medium* e *finis*. Essa ordenação já reflete o caráter temporal de cada etapa e se tornou um fator determinante na composição musical, mas coube a Mattheson a aplicação sistemática dos diversos passos da *Dispositio* retórica à composição musical (BARTEL, 1997, p.81).



Fig. 1 - Momentos do discurso retórico musical

Inventio: segundo Dietrich Bartel em seu livro *Musica Poetica* (1997, p.77), é o primeiro passo na elaboração do discurso retórico, é o momento da escolha do tema e de todo material que será usado para a representação dos afetos e do significado expressivo da obra.

Dispositio: é o próprio corpo da composição.

⁸ DRESSLER, Gallus – compositor e teórico musical alemão.

La *dispositio* es la sección del sistema retórico en donde las ideas y argumentos descubiertos en la inventio son ordenados y distribuidos en los momentos del discurso (CANO, 2.000, p.82)

La *dispositio* musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico (CANO, 2.000, p. 88)

Exordium: é a introdução ao discurso. É a transição do silêncio ao som (CANO, 2.000, p.82). Pode ter a forma de um prelúdio ou uma abertura lenta antes de uma ária e deve atrair a atenção dos ouvintes.

Narratio/Propositio: tem a função de apresentar o conteúdo e o propósito da peça (BARTEL, 1997, p.81)

Confutatio: é o processo contrastante com o objetivo último de fortalecer a proposição, refutando ou resolvendo qualquer objeção a ela. (BARTEL, 1997, p.81)

Confirmatio: fortalece a proposição inicial, reexpondo os primeiros elementos transformados agora pelo confronto com os elementos divergentes. (CANO, 2.000, p.81)

Peroratio: é a conclusão (epílogo) da composição (BARTEL, 2000, p. 81). Resume ou enfatiza o que foi exposto ou enuncia algum tipo de conclusão. (CANO, 2.000, p. 84).

3. *Missa da Sagração de JMN*

A missa como celebração eucarística foi sendo elaborada através dos dois mil anos da religião católica. Segundo o psicólogo suíço C. G. Jung⁹ (1875-1961) (2012, p. 11), o relato mais antigo que temos sobre a eucaristia encontra-se na primeira epístola de São Paulo aos Coríntios 11,23-26. Nesse trecho, São Paulo transmite a estrutura da eucaristia baseada na última ceia. O ritual místico veio diretamente de Jesus e se tornou presente em todas comunidades cristãs como uma forma de participação direta do ser humano no mistério do sacrifício divino.

A formação religiosa de JMN provavelmente fortaleceu sua relação com o canto gregoriano. Entre as formas tradicionais de execução, sacerdote e solista, solista e coro, ou alternadamente por dois coros (MICHELS, 1977, p.115), JMN fez uma fusão entre as diversas possibilidades, visando a participação da comunidade na execução da *Missa da Sagração*, destinando

⁹ JUNG, Carl Gustav - Psiquiatra suíço fundador da psicologia analítica.

à assembleia uma linha musical própria, que responde às intervenções do solista.

Existem 3 cópias disponíveis da *Missa da Sagração* no Centro de Referência Musicológica (CEREM) e na biblioteca da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei - MG). O CEREM abriga a coleção JMN com o maior número de manuscritos do compositor, além de sua biblioteca particular, correspondência, fotos e documentos. A Orquestra Ribeiro Bastos preserva, além dos manuscritos originais da *Missa da Sagração*, os manuscritos de várias peças sacras compostas também para a cerimônia de sagração de Dom Lucas.

Documentos:

1—Cópia feita por Aluizio José Viegas¹⁰ (1941-2015) em 01/1969.

2—Cópia feita por D. Stella Neves¹¹ (1928-2013) em 22/11/1993.

3—Manuscrito de JMN da orquestração do *Kyrie* e *Glória* de 1967.

A orquestração está incompleta e a gravação em fita cassete da apresentação de 1992 (comemoração dos 25 anos da sagração), que se encontra no CEREM, atesta que a missa foi executada somente com o coro, órgão e solistas. A obra foi escrita em Português, somente dois anos após o Concílio Vaticano II (1962-1965) ter permitido o uso da língua vernácula na celebração da missa, evidenciando a vontade de inovação do compositor, que nesta época ainda iniciava seus estudos musicais no Rio de Janeiro.

A obra segue o Ordinário da Missa com os nomes em português: Senhor, tende piedade de nós (*Kyrie*); *Gloria*; Creio em um só Deus (*Credo*); Santo (*Sanctus/Benedictus*); Cordeiro de Deus (*Agnus Dei*).

3.1. Senhor tende piedade de nós (*Kyrie*)

No primeiro contato com a composição de JMN observamos claramente dois elementos que traduzem e expressam a ideia fundamental desse movimento. Eles são a matéria básica que já contêm na sua formação as características que serão desenvolvidas na composição do *Kyrie*. A obra está baseada em duas melodias de 4 compassos, que revelam a influência do Canto Gregoriano. Essas melodias são formas completas e acabadas que não sofrem nenhuma fragmentação ou desenvolvimento e têm a função de *Cantus Firmus* (CF). O CF-A está presente nas seções A e A', o CF-B na seção B. A segunda frase (B) se desenvolve em resposta à primeira (A), apesar de ser

¹⁰ VIEGAS, Aloizio José - Musicólogo e diretor da Orquestra Lyra Sanjoanense.

¹¹ NEVES VALLE, Maria Stella - Maestrina mineira, irmã de JMN, esteve à frente da orquestra Ribeiro Bastos durante toda sua vida, tendo contribuído de forma decisiva para a manutenção da vida musical de São João del-Rei.

sustentada por uma progressão harmônica básica semelhante à primeira frase e se define pelo contraste em relação a A.



Ex. 1- *Cantus Firmus A* (CF-A)



Ex. 2- *Cantus Firmus B* (CF-B)

Essas melodias definem o caráter, a progressão harmônica, são a base para a criação das outras vozes, estabelecem a unidade formal e se contrastam criando uma seção B, definem os valores rítmicos utilizados, a dinâmica, o andamento, a articulação e a relação texto/música.

As duas frases têm um padrão consistente de movimentação por quintas descendentes: Lá-Ré; Mi-Lá. Progressões harmônicas básicas muito semelhantes: CF-A: i-iv-V-i. CF-B: V-iv-V-i. Frases de 4 compassos bem balanceadas, atingindo seu auge na dominante (acorde cadencial de quarta e sexta) no 3º compasso.

Valores rítmicos iguais nas duas frases. Mínimas, semínimas e colcheias somente nas notas de passagem. As notas mais longas, a articulação legato, e a dinâmica em piano (*p*) reforçam o andamento lento e o caráter devocional do movimento.

O movimento melódico é oposto nas duas frases. CF-A começa com uma 8ª ascendente, descendo depois por graus conjuntos até a nota Dó, terça do acorde de Lá menor. Essa linha descendente é ornamentada no 2º compasso entre as notas Fá e Mi, valorizando a palavra “piedade”. CF-B começa com a nota Dó#, terça da dominante individual do quarto grau, prosseguindo com o intervalo de 3ª menor ascendente e graus conjuntos até o Dó natural, finalizando na nota fundamental do acorde de Lá menor. CF-B começa e termina com uma 3ª menor (Dó#-Mi ascendente e Dó-Lá

descendente). CF-A compensa o salto de 8ª inicial com o movimento descendente até a 3ª da tônica. As duas frases têm a extensão de uma oitava.

O texto é uma oração de súplica a Deus. A nosso ver, as duas frases expressam essa súplica através da tonalidade menor (Lá menor), graus conjuntos, andamento lento e a dinâmica *p*. A direção melódica pode ter um significado simbólico. No CF-A, o intervalo inicial de oitava na palavra “Senhor” pode representar a figura retórica *Exclamatio* ou *Saltus Duriusculus* (CANO, 2000, p.155), que é um salto melódico ascendente ou descendente, superior a uma 3ª, podendo simbolizar a prece da humanidade ao Senhor. O movimento descendente seguinte pode representar a volta ao nível humano simbolizado pela palavra “nós”. O CF-B já realiza o movimento inverso. O início da frase tendo por base a dominante individual do quarto grau, com o texto “Cristo” e o movimento ascendente, pode simbolizar a esperança de sermos atendidos na nossa súplica pela intervenção divina do filho de Deus. A natureza humana do Cristo divino como nosso mediador pode ser simbolizada pela frase musical partindo do grave (nível humano) até atingir o ponto culminante uma oitava acima (nível divino) na palavra piedade, finalizando em Lá menor.

Tendo como base as observações feitas, consideramos que as duas frases preenchem as características fundamentais da *Inventio* retórica ao representarem o conteúdo musical estrutural e expressivo que será organizado (*Dispositio*) e desenvolvido ao longo da composição.

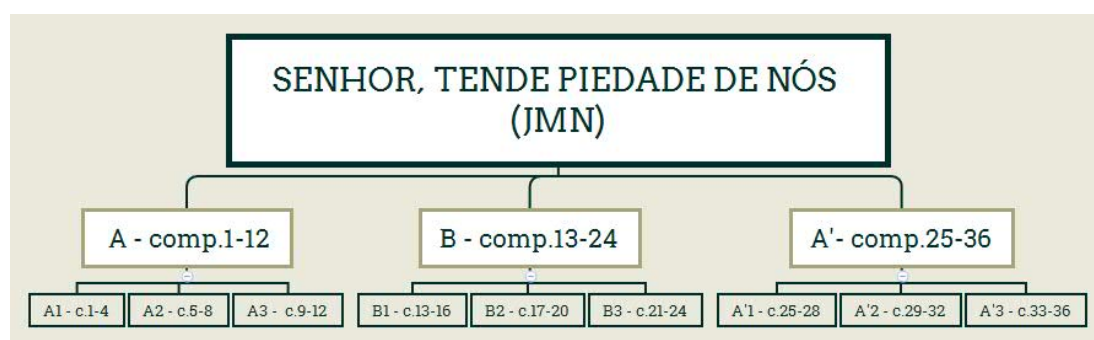


Fig. 2 – Diagrama estrutural – *Dispositio*

A obra de JMN tem 36 compassos, divididos em 3 seções, A-B-A', subdivididas novamente em 3 frases (subseções). Cada subseção apresenta também as mesmas características funcionais de exposição, contraste e recapitulação, caracterizando a “pequena forma ternária” em níveis diferentes de organização formal, uma estrutura dentro da outra. A peça tem uma macroestrutura (seções A, B e A') e uma microestrutura (as 3 subdivisões de

cada seção). Cada microseção de 4 compassos apresenta uma organização que garante sua autonomia de funcionamento, sendo concluída por uma cadência autêntica imperfeita (CAI¹²) em Lá menor.

A textura sonora é formada por 3 grupos que se alternam, sustentados pelo acompanhamento do órgão:

- Baixo solista
- Coro misto a 4 vozes (S, A, T, B)
- Assembleia em uníssono
- Órgão

CF-A e CF-B são executados a cada frase por um grupo diferente, segundo a seguinte ordem:

Seções	A	B	A'
Texto	Senhor, tende piedade de nós	Cristo, tende piedade de nós	Senhor, tende piedade de nós
Compassos	1-4	13-16	25-28
Cadências	CAI*	CAI	CAI
Disposição das vozes/texto	Baixo solista: <i>Cantus Firmus A</i> Coro: <i>Bocca Chiusa</i>	Baixo solista: <i>Cantus Firmus B</i> Coro: <i>Bocca Chiusa</i>	Baixo solista: <i>Cantus Firmus A</i> Coro: <i>Bocca Chiusa</i>
Compassos	5-8	17-20	29-32
Cadências	CAI invertida	CAI	CAI invertida
Disposição das vozes/texto	Coro: <i>Cantus Firmus A</i> na voz do baixo coral	Coro: <i>Cantus Firmus B</i> na voz do baixo coral	Coro: <i>Cantus Firmus A</i> na voz do baixo coral
Compassos	9-12	21-24	33-36
Cadências	CAI	CAI	CAI
Disposição das vozes/texto	Assembleia: <i>Cantus Firmus A</i> Coro com o texto: Senhor, tende piedade de nós	Assembleia: <i>Cantus Firmus B</i> Coro com o texto: Cristo, tende piedade de nós	Assembleia: <i>Cantus Firmus A</i> Coro com o texto: Senhor, tende de piedade de nós

Tab. 1- Disposição do CF-A e CF-B nos diferentes grupos sonoros; *CAI – cadência autêntica imperfeita

¹² Com a terça no soprano (KOSTKA, 1995, p.153).

Os 4 compassos iniciais com o texto “Senhor, tende piedade de nós” baseados no CF-A, têm a dinâmica *p* e sonoridade muito suave do coro em *bocca chiusa*, o andamento lento e a articulação legato, direcionam a atenção para a parte solista e reforçam a função introdutória do trecho. Na análise formal podemos denominar esses 4 compassos ideia básica introdutória ou apresentação, e na retórica *Exordium*, primeiro momento da *Dispositio*. O tipo de frase utilizada por JMN é uma unidade completa e acabada, não sendo estruturada como antecedente ou consequente.

A unidade e o equilíbrio da estrutura estão sustentados por uma harmonia circular, girando em torno do acorde de Lá menor. Os compassos 1 e 2 (subseção A1) apresentam uma progressão de prolongamento da tônica com o pedal harmônico no baixo (nota Lá), e a tonicalização do iv grau do segundo compasso através do acorde de sétima da sensível como dominante individual: $vii^{\emptyset 4}_3/iv$. Os compassos 3 e 4 trazem a progressão cadencial – dominante (quarta e sexta cadencial) e a resolução em uma cadência autêntica imperfeita (CAI). As subseções A1, A3, A'1 e A'3 são sustentadas pelo CF-A e pela mesma progressão harmônica. A movimentação das 4 vozes em bloco na subseção A'3, principalmente no compasso 34, reforça a função conclusiva da cadência final. A dominante no compasso 35 é mantida no estado fundamental, fortalecendo decisivamente a cadência autêntica imperfeita (3ª no soprano).

As subseções A2 e A'2 são baseadas também no CF-A, mas com uma harmonização contrastante entre os graus básicos da progressão. Nos compassos 6 e 30, a harmonia iv^6_5 é preparada pelo acorde i^4_2 , agora com a função de dominante individual. A harmonização das duas seções é mais elaborada com acordes com a 5# e 9 e a conclusão em uma cadência autêntica invertida (3ª no baixo).

As subseções A1, A3, A'1 e A'3 têm conduções harmônicas semelhantes no que diz respeito à interdependência rítmica das vozes. Soprano e Contralto com a mesma movimentação rítmica em semínimas e mínimas. Tenor e Baixo são um pouco mais independentes, com notas pontuadas e colcheias. Já as subseções A2 e A'2 são contrastantes pela escrita polifônica e por uma maior variedade rítmica, tendo as frases confiadas somente ao coro. Nos compassos 5 e 29 cada voz tem seu início individual na seguinte ordem: B, S, T e A, além de uma movimentação melódica e rítmica independente.

As considerações feitas confirmam as características de exposição da seção A e de recapitulação da seção A'. As subseções A1 e A'1 são frases de apresentação da idéia musical básica, finalizadas por dois compassos com

função cadencial (conclusiva). As subseções A2 e A'2 têm a função contrastante principalmente pela escrita polifônica e pela execução do coro com voz plena. As seções A3 e A'3 são a recapitulação da primeira seção com a participação conjunta do coro e da assembleia. No nível da macroestrutura, a seção A tem as características retóricas de *Exordium*, *Narratio/Propositio* e a seção A' de *Confirmatio* e *Peroratio*. Na microestrutura, a subseção A1 e A'1 podem ser classificadas como *Exordium* pelo caráter introdutório. As subseções A2 e A'2 como *Narratio/Propositio* com a exposição da ideia básica. A subseção A3 como *Confirmatio*. Os compassos finais da subseção A'3 têm uma condução vocal por blocos e ritmos muito semelhantes em todas vozes. A progressão final – acorde de quarta e sexta cadencial – com a dominante na posição fundamental, acentua a força conclusiva da cadência, finalizando o movimento. A subseção A'3 pode ser classificada como *Peroratio*.

A seção B (compassos 13 a 24) é o trecho contrastante que completa a “pequena forma ternária” e reforça o significado religioso da oração litúrgica com a mudança do texto para “Cristo, tende piedade de nós”. O contraste é conseguido pela mudança na progressão harmônica, que parte agora da harmonia de dominante individual da subdominante e finaliza em Lá menor. O conteúdo motivico-melódico é outro, tendo por base o CF-B. A direção melódica ascendente e o movimento cromático do baixo nos compassos 14 e 22 enriquecem as características expressivas do trecho. A subseção B1 tem a função de apresentação da nova melodia (CF-B) e da nova progressão harmônica, a seção B2 é contrastante pela escrita polifônica e pela textura sonora semelhante a A2, e a B3 cobe a função de recapitulação ao apresentar novamente as estruturas de B1. Retoricamente a seção B pode ser classificada como *Confutatio* pelas suas características contrastantes que reforçam a proposição pela contraposição de elementos. A microestrutura B1, B2 e B3 tem as mesmas funções de *Exordium*, *Narratio/Propositio* e *Confirmatio* como as seções A e A'.

A composição musical se mescla ao texto litúrgico pela escrita silábica que torna possível uma boa compreensão do texto, pela manutenção do mesmo *Cantus Firmus* para cada repetição, pela mudança harmônica e melódica com a palavra “Cristo” podendo simbolizar a esperança de redenção e a natureza humana do Filho de Deus, pela dinâmica *p* e o andamento lento. A composição coloca o texto em primeiro plano realçando a mudança na seção B, reforçando o caráter repetitivo das orações e envolvendo tanto músicos como assembleia no ritual divino da sagrada liturgia.

Resultados e Conclusões

A peça analisada é uma “pequena forma ternária” (Caplin, 2013) A-B-A’, na qual evidenciam-se relações entre a estrutura formal e as funções da estrutura do discurso retórico. *Exordium*, *Narratio* e *Propositio* retóricos se afirmam na seção A, com a função de expor as ideias e conteúdos da obra. A seção B está relacionada com a *Confutatio* e sua função contrastante, utilizando elementos da seção A com um novo significado. *Confirmatio* e *Peroratio* se realizam na seção A’ com a função de recapitulação e conclusão.

Essas conclusões baseadas na harmonia e suas progressões características, na textura sonora, no conteúdo motivico-melódico e rítmico e na relação texto música, realçam como cada trecho apresenta características que podem ser compreendidas pelos dois processos analíticos de maneira complementar. A *Formenlehre* e a Retórica Musical apresentam pontos de contato e podem contribuir para uma compreensão aprofundada da obra musical.

A análise também reflete de modo significativo o desenvolvimento musical do autor, que à época se iniciava na composição, revelando seu cuidado com a melhor expressão musical do texto religioso e com as possibilidades concretas de sua realização por músicos amadores, como era a realidade da vida musical de São João del-Rei.

Referências Bibliográficas

- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Lincoln: University of Nebraska, 1997.
- CANO, Ruben López. *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. 267
- CAPLIN, William E. *Analyzing Classical Form*. New York: Oxford University Press, 2013. 736
- _____, The Theory of Formal Functions. BERGÈ, Pieter (Ed.) *Musical Form, Forms, Formenlehre: Three Methodological Reflections*. 2ª ed. Leuven: Leuven University Press, 2010 [p. 21-67].
- DE LA MOTTE, Diether. *Musikalische Analyse*. Kassel: Bärenreiter, 1990.
- JUNG, Carl Gustav. *O símbolo da transformação na missa*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- KLASSEN, Janina. *Figurenlehre und Analyse: Notizen zum heutigen Gebrauch*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Hildesheim: v. 3/3 [p. 285-289], [2006]. Disponível em <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/235.aspx>
- KOSTKA, Stefan, PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 3ª ed. New York: McGraw-Hill, Inc. 1995.
- KÜHN, Clemens. *Analyse Lernen*. Kassel: Bärenreiter, 2008.

MICHELS, Ulrich. DTV – Atlas zur Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1977.

5th international meeting of music theory and analysis
5º encontro internacional de teoria e análise musical

Anexo: Senhor, tende piedade de nós – JMN (cópia de Aloízio José Viegas)

Missa da Sagração José Maria Neves
VIII - 1967

SENHOR, TENDE PIEDADE DE NÓS 1

Lento Seção A - Exordium - Narratio/Propositio - Exposição

The musical score is written for a choir (Assembleia) and solo voices (Baixo solo, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo). The tempo is marked 'Lento'. The score is divided into sections: A1 - Exordium, A2 - Narratio/Propositio, and A3 - Confirmatio. The lyrics are in Portuguese: 'Se - - - nhor, Tende pie da - - - de de nós'. The score includes a piano introduction (A1 - Exordium) and a confirmation (A3 - Confirmatio). The lyrics are: 'Se - - - nhor, Tende pie da - - - de de nós'. The score is written for a choir (Assembleia) and solo voices (Baixo solo, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo). The tempo is marked 'Lento'. The score is divided into sections: A1 - Exordium, A2 - Narratio/Propositio, and A3 - Confirmatio. The lyrics are in Portuguese: 'Se - - - nhor, Tende pie da - - - de de nós'.

[illegible]

Seção A' - Confirmatio/Peroratio - Recapitulação

3

A'1 - Exordium

da — de de nós

Se — — nhor, — — ten-de pie-da — — de de

da — de de nós

da-de de nós

da — de de nós

da — de de nós

Boca fechada

Boca fechada

Boca fechada

A'2 - Narratio/Propositio

Se — nhor, ten — de pie e - da - de de nós

Se — nhor, ten — de pie-da-de de nós

Se — nhor, ten — de pie-da — de de nós

Se — nhor, ten-de pie-da — de de nós

4

A3 - Peroratio

Se nhor, ten-de pie-da-de de de nós.

Se nhor, ten-de pie-da-de de de nós.

Se nhor, ten-de pie-da-de de de nós.

Se nhor, ten-de pie-da-de de de nós.

GLÓRIA

Allegro marcato

Assembleia

f

SOPRANO

f E paz na ter-ra dos ho-mens de bo-a von-ta

CONTRALTO

f

TENOR

f E paz na ter-ra aos ho-mens de bo-a von-ta.

BAIXO

f