

Análise das figuras de retórica nos dois primeiros movimentos da cantata *Ad Manus* (BuxWV75/3) de Dieterich Buxtehude

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Pedro Seara Pastor
pedrosearapastor@gmail.com

Laura Tausz Rónai
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
laura.ronai@unirio.br

Resumo. A *musica poetica* se apresenta como um novo entendimento musical originado nas regiões reformadas entre os séculos XVI e XVIII. Essa nova maneira de pensar a música buscava relacionar de forma sistemática aspectos da disciplina retórica com o ato composicional. Esse artigo procura evidenciar como esses ideais e sistemas se inserem concretamente no fazer musical. Para isso, analisamos os dois primeiros movimentos da Cantata *Ad Manus* de Dieterich Buxtehude. Nessa análise, nos atentamos principalmente ao uso das figuras de retórica musical e sua relação com o texto cantado. Ao fim, concluímos que a construção discursiva da Cantata está integralmente ligada com os ideais retóricos, teológicos e musicais presentes nos tratados da *musica poetica*.

Palavras-chave. Retórica Musical, Análise Musical, Dieterich Buxtehude, Musica Poetica.

Title. Analysis of the Rhetorical Figures in the First Two Movements of Dieterich Buxtehude's Cantata *Ad Manus* (BuxWV75/3).

Abstract. *Musica poetica* presents itself as a new musical understanding originating in the reformed regions between the sixteenth and eighteenth centuries. This new way of thinking about music sought to systematically relate aspects of rhetorical discipline to the compositional act. This article seeks to highlight how these ideals and systems are concretely inserted into music-making. To this end, we analyze the first two movements of Dieterich Buxtehude's Cantata *Ad Manus*. In this analysis, we focus mainly on the use of musical rhetorical figures and their relationship with the sung text. In the end, we conclude that the discursive construction of the Cantata is integrally linked with the rhetorical, theological, and musical ideals present in the treatises of *musica poetica*.

Keywords. Musical Rhetoric, Musical Analysis, Dieterich Buxtehude, Musica Poetica.

Introdução

É notório que, desde a antiguidade clássica, a retórica se apresenta como uma firme edificação filosófica e linguística que busca “ensinar a praticar o tipo de discurso que convém

a cada caso particular” (TODOROV, 1977, p. 56). Entre os séculos XVI e XVIII uma nova forma de entendimento musical se estabeleceu no mundo luterano, a *musica poetica*. Essa nova maneira de pensar a música, buscava, a partir da emulação de dispositivos advindos da retórica para a composição musical, construir um discurso sonoro que cumpriria os ideais luteranos de música, religião e pedagogia.

A primeira aparição da *musica poetica* se dá no tratado *De Musica* escrito em 1537 por Nikolaus Listenius (ca. 1510-?). Até então, a música era exposta nos tratados seguindo sua divisão bipartite medieval. Isto é: a *musica theorica*, disciplina essencialmente especulativa e matemática que buscava intuir as razões matemáticas que governam as diversas esferas do mundo a partir dos intervalos musicais; e a *musica pratica*, entendimento que abarcava a própria ação, ou seja, a prática da *performance*. No seu tratado, Listenius define a nova acepção musical como aquela que “não se baseia somente no conhecimento das coisas (*rei cognitione*), nem no seu exercício”, e que consiste na “produção de um trabalho que se perpetue como uma obra perfeita e absoluta, mesmo após a morte do artista” (LISTENIUS, 1541). Dessa forma, inicia-se um novo entendimento da música que buscava uma formalização sistemática da poética musical. Como afirma Cassiano Barros:

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

Após Listenius, a divisão tripartida da música aparece constantemente na tratadística luterana dos séculos XVII e XVIII, sendo ainda definida pelo tratadista alemão Gallus Dressler (1533-1581) como a “arte de modelar o poema musical” (DRESSLER, 1563). Dessa forma, a composição musical se unia cada vez mais ao texto, assim como o trabalho do compositor ao do poeta.

Não é possível desvincular o surgimento da *musica poetica* da função religiosa da música luterana. O entendimento da música, da educação e da teologia luteranas são características que não podem ser compreendidas de forma separada. Embora o texto e os afetos tenham sido um fator determinante também nas teorias da *Camerata Fiorentina*, os músicos italianos abordavam tais questões de forma notadamente distinta. Como esclarece Monica Lucas:

A concepção musical luterana centra-se na representação de palavras do texto. Para autores reformados, a palavra isolada é entendida como a matéria da *inventio*, a aplicação de lugares-comuns à composição musical: a fantasia do compositor deve girar em torno de palavras do texto que possuam conteúdo afetivo e imagético. [...] no pensamento luterano, certos procedimentos musicais não só representam, mas ainda explicam a palavra, evidenciando seu sentido oculto, geralmente fundamentado nos dogmas da doutrina. [...] Na compreensão proposta pela *Camerata Fiorentina*, não existe uma preocupação em transformar procedimentos musicais em um sistema de regras didático. Teóricos luteranos (os *Kantoren*) diferentemente, afirmam que a música é *ars*, faculdade aristotelicamente definida como a “disposição da capacidade de fazer envolvendo um método verdadeiro de raciocínio”. Para músicos luteranos, a *musica poetica* é uma técnica transmissível, como a arte de produzir discursos (LUCAS, 2011 p.41).

Assim, a *musica poetica* inaugurada no século XVI caminha para o desenvolvimento da sistematização da retórica musical durante o século XVII. A partir de então, os elementos sonoros específicos de uma composição musical passam a ser compreendidos dentro do âmbito de preceptivas já desenvolvidas na disciplina retórica, caso notório das figuras de retórica musical.

Joachim Burmeister (1564-1629) em seu tratado *Musica Poetica* inaugura a teoria das figuras de retórica musical, e as define da seguinte forma:

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

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

figuras linguísticas de retórica, ou cunhados a partir delas (tais como *anaphora*, *anadiplosis*, *hyperbole* entre outros).

Após Burmeister, inúmeros tratados começaram a apresentar uma série de figuras musicais advindas da retórica. É a partir desse *corpus* teórico que buscamos analisar a presença das figuras de retórica musical nos primeiros movimentos da cantata *Ad Manus* de Dieterich Buxtehude, introduzindo esse conceito de forma a explicitar como, concretamente, se dá a construção desse discurso retórico-musical.

Explicito que esse artigo advém do meu Trabalho de Conclusão de Curso, defendido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no qual, após uma introdução mais aprofundada a respeito das origens da *musica poetica* e sua posição no pensamento luterano, a Cantata *Ad Manus* é integralmente analisada. A redução da análise foi uma medida necessária para que se conseguisse compreendê-la no escopo desse artigo.

A cantata *Ad Manus*

Sob o título de *Membra Jesu nostri patientis sanctissima*, Dieterich Buxtehude compôs, em 1680, sua única série de cantatas organizadas em ciclo. O ciclo inteiro compreende sete cantatas, sendo a cantata *Ad Manus*, foco desse artigo, a terceira. O texto utilizado na composição advém da oração medieval com início *Salve mundi salutare*, conhecida durante o século XVII como *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentes*. A oração, assim como o ciclo de cantatas, divide-se em sete partes, cada qual dedicada à contemplação de um membro do corpo crucificado de Cristo: pés, joelhos, mãos, lateral, peito, coração e cabeça. Para cada uma das cantatas, Buxtehude selecionou três estrofes da oração medieval e acrescentou um verso bíblico que diz respeito à parte previamente referida do corpo de Cristo.

Ao analisarmos as três estrofes escolhidas dentre as dez da oração inicial, observamos a intenção em manter versos nos quais o membro de Cristo é mencionado diretamente. Em todas as cantatas do ciclo, trechos do texto original em que o membro é indiretamente aludido são deixados de lado. Na cantata trabalhada aqui, podemos observar que a palavra “mão”, em suas diversas declinações, está presente em todas as estrofes, enquanto no texto integral está presente em apenas seis das dez estrofes. De certa forma, essa constante repetição — podendo até ser entendida como a figura de retórica anáfora — parece ter como ambição inserir o ouvinte em uma narrativa sonora, visual e tátil (Figura 1).

Figura 1 – Texto utilizado na cantata *Ad Manus***Ad Manus**

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

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

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

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

Às Mãos

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

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

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

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

Fonte: Tradução do próprio autor. Na tradução do versículo para português foi utilizada a versão Almeida Revista e Atualizada da Bíblia.

Outro aspecto importante do texto a ser tratado é a diferença de aceitação da mão de Cristo em cada uma das estrofes. Na primeira delas a mão se apresenta como aquela que estende e prega Jesus na cruz, na segunda estrofe, ela se revela como a mão torturada que jorra seu sangue e, por fim, a mão salvadora no juízo final. O sentimento de ambiguidade aparece então como elemento constante e essencial da obra. Mais uma forma de apresentação desse sentimento incerto surge na atitude dupla do “eu-lírico” ao abraçar e beijar as mãos de Cristo enquanto chora no fim da segunda estrofe.

O sangue também se revela como importante princípio do texto. Na terceira estrofe, o sangue jorrado das mãos torturadas, com o qual o “eu-lírico” se banha ao confiar-se a Jesus Cristo, parece posicionar-se como o elo entre o homem e o divino. No momento em que a mão toma sua significação divina e protetora, o sangue aparenta imbuir-se em sua ambivalência metafórica, e estabelecer uma conexão entre o simbolismo da dor, do sofrimento e da tortura e o amor de Cristo. Como define a musicóloga Isabelle Von Elferen (2009, p.250), ao longo do

texto o sangue é descrito como um símbolo do “amor de Cristo, que desperta o sincero amor recíproco”.

Sobre sua forma e tonalidade, a cantata *Ad Manus* — escrita para dois violinos, violone e baixo contínuo mais um coro de dois sopranos, alto, tenor e baixo —, tem todos seus movimentos na tonalidade de Sol menor. A cantata se inicia com uma curta sonata que prefigura alguns dos elementos posteriormente apresentados no concerto. Seguindo-a, o concerto em *tutti* se insere trazendo o versículo *quid sunt plagae istae[...]* de Zacarias 13:6 (que feridas são estas entre tuas mãos?). Esses são os dois movimentos que nos deteremos a analisar aqui. Seguindo, a primeira ária para soprano traz a estrofe que se inicia *salve Jesu pastor bone* do poema medieval e termina com um *ritornello* que leva à segunda — também para soprano — utilizando a estrofe iniciada *Manus sanctae vos amplector*. A terceira ária, agora escrita para alto, tenor e baixo, trata da última estrofe *In cruore tuo lotum*. Ao fim, o concerto é repetido. A sonata inicial e o concerto são escritos em compasso quaternário simples, já as árias se apresentam em compasso ternário simples (Tabela 1). Dessa forma, a cantata segue a seguinte estrutura:

Tabela 1 - Estrutura dos movimentos da cantata *Ad Manus*.

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

Fonte: Elaboração própria.

A Sonata

O exórdio da Cantata apresenta-se como uma introdução ao concerto que lhe sucede. Aqui, a tonalidade de Sol menor, definida por Mattheson (1713/2012 p.233) como útil para representar o “delicado”, o “saudoso” ou o “prazeroso”, é delineada. Logo de início são apresentados ao ouvinte tanto a textura contrapontística e os desenhos melódicos a serem

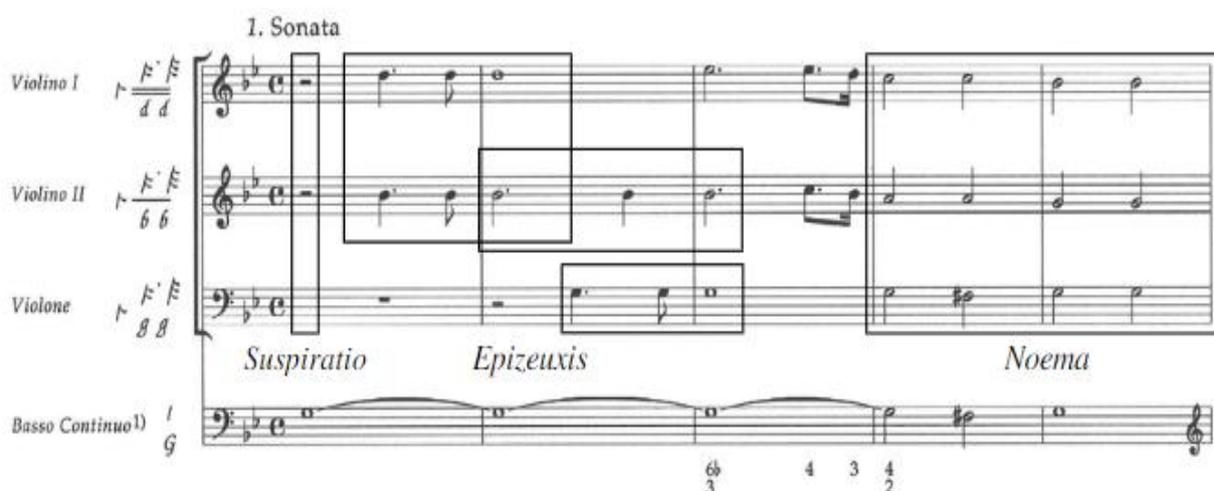
continuados posteriormente, quanto as figuras de retórica musical que serão incorporadas durante toda a Cantata.

O compasso que inicia o movimento é marcado pelo uso da *suspiratio*, figura que, a partir da pausa, busca expressar afetos relacionados à saudade e à lamentação (BARTEL, 1997 p.394). O compositor alemão Georg Daniel Speer (1697 apud BARTEL 1997 p.204), ao tratar do uso das pausas como dispositivos de retórica, assinala e encoraja o uso desse tipo de figura em textos que tratam da “perda, da destruição e da infinitude”.

A seguir, com a entrada dos violinos, o compositor apresenta dois outros elementos estruturais para a obra: a figura rítmica semínima pontuada mais colcheia¹, e o princípio retórico-musical da *epizeuxis*. A *epizeuxis* se mostra como a repetição enfática e imediata de certa ideia musical.

A partir do compasso 4, a textura se modifica. Dois compassos homofônicos realizam a cadência em Sol menor. O *noema*, definido por Bartel (1997 p. 339) como “uma seção homofônica que contrasta com a textura que a circunda, dando-lhe, junto do texto associado, uma maior ênfase e significância”, parece manifestar exatamente esse tipo de expressividade (Figura 2).

Figura 2 – *Ad Manus*. Sonata c.1-5



1. Sonata

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

Violino II $\frac{F}{6}$ $\frac{F}{6}$

Violone $\frac{F}{8}$ $\frac{F}{8}$

Basso Continuo $\frac{1}{G}$

Suspiratio Epizeuxis Noema

6 3 4 3 4 2

Fonte: Ed. Klaus Beckman 2015 p.43.

¹Para nos referirmos a essa figura, utilizaremos a partir de então, o termo “troqueu”, termo esse advindo dos pés métricos clássicos. O troqueu é aquele pé métrico constituído por uma sílaba longa seguido de uma sílaba breve, como é o caso, musicalmente, desse motivo.

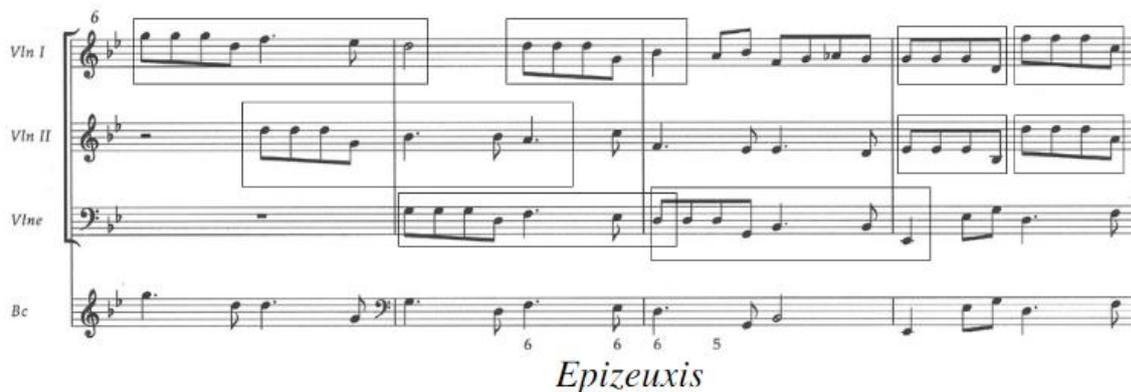
Partindo de uma análise que distancia as duas formas de textura antagônicas em debate no início do período barroco, *fuga* e *noema*, poderíamos analisar o mesmo trecho como uma estrutura em *noema*. A maneira do tratamento polifônico dos primeiros compassos não se apresenta como uma grande ruptura da característica dos noemas. Certamente o trecho não é homofônico, mas a polifonia é tão rarefeita que seu resultado é mais próximo de um *noema* alterado que da *fuga*. O que faz com que o *noema* dessa sessão se apresente, de certa forma, alterado, é justamente o uso das figuras de retórica musical.

As figuras se inserem no entendimento da *musica poetica* como uma maneira de infringir a norma contrapontística em voga, e assim dar interesse, variedade e cor à música. Dessa forma, o uso das figuras aqui seria justamente o caminho buscado para infringir a estrutura em *noema* que parece estar subjacentemente presente e iniciar a construção de um discurso integrado aos ideais retóricos. Ou seja, um *noema* que, pelo uso das figuras de retórica em sua construção, apresenta traços que o distanciam da definição estabelecida de *noema*.

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

Dessa forma, se institui uma textura mais próxima da *fuga* do que do *noema* dos primeiros cinco compassos (Figura 3).

Figura 3 – *Ad Manus*. Sonata c.6-9



Fonte: Ed. Klaus Beckman 2015 p.43.

O Concerto

O Concerto se integra à obra como a primeira manifestação da voz. Escrito para toda a formação instrumental e vocal, o movimento é estruturalmente dividido em três partes, que juntas se manifestam na estrutura formal A-A'-A". Cada uma das partes é formada por uma seção vocal reduzida (duas ou três vozes mais baixo contínuo) e outra homofônica em *tutti*. Dessa forma, o versículo *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum* (que feridas são estas entre tuas mãos?) é, no total, apresentado e repetido seis vezes.

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

O terceiro compasso do concerto pode ser considerado como o cume do conteúdo emocional de toda a cantata. Seguindo em terças paralelas, as vozes inferiores atacam a palavra *plagae* (feridas) com as notas Ré e Si bemol, respectivamente, enquanto o primeiro soprano

Com o choque dissonante instaurado no terceiro compasso, o restante do concerto deixar soar a intensa questão apresentada, e, de certa forma, diminui a carga emocional. No compasso 5, uma grande pausa corta e distancia a dissonância retoricamente carregada do que está por vir. Essa pausa pode ser caracterizada também como uma figura retórica de pausa geral, nesse caso uma *aposiopesis*: figura que impõe o silêncio, instaura o vazio, a expectativa à pergunta colocada, e é frequentemente encontrada em textos que lidam com a morte e a eternidade. Sua inserção parece fundamental para a construção do discurso pretendido por Buxtehude.

Após a pausa expressiva e emocionalmente intensa, a peça é retomada com um *tutti*. Aqui, inicia-se o grande *noema* que compreenderá todo o versículo: *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum* (que feridas são estas entre as tuas mãos). Entretanto, o questionamento é dividido ao meio por mais uma grande pausa. Mesmo o texto da primeira metade do versículo já tendo sido entoado nos compassos anteriores, sua repetição revela um tratamento musical e retórico completamente diferente. O que antes três vozes perguntavam, agora todos perguntam de maneira mais exclamativa do que dolorosa.

Um fato de destaque na declamação da segunda metade da frase é a presença, no sétimo compasso, do mesmo intervalo chocante presente nos primeiros compassos do movimento: sopranos I cantando Mi bemol; Sopranos II, Ré; Tenores, Si bemol. Apesar disso, sua função retórica é outra, as mesmas notas que causaram o choque inicial se comportam entre o *tutti* de forma harmonicamente diferente, muito menos dura e perceptível.

A frase se encerra com uma grande *interrogatio*, figura que sugere o uso de pausas, cadências imperfeitas ou frígias para caracterizar uma interrogação no texto (BARTEL, 1997 p.312). A cadência frígia é, precisamente, a ferramenta utilizada por Buxtehude para caracterizar a pergunta na frase cantada, como podemos ver no compasso oito. Agora, pela primeira vez na obra, o questionamento a respeito das feridas das mãos de Cristo é concluído. Outra *aposiopesis* eleva o caráter suspensivo do fim da frase e reitera o silêncio como forma de expressão fundamental dessa obra (Figura 5).

Figura 5 – *Ad Manus*. Concerto c.5-8

5

Vln I

Vln II

Vlnc

S I

S II

A

T

B

Bc

quid sunt pla-gae i-stae in me-di-o ma-nu-um tu-a-rum,

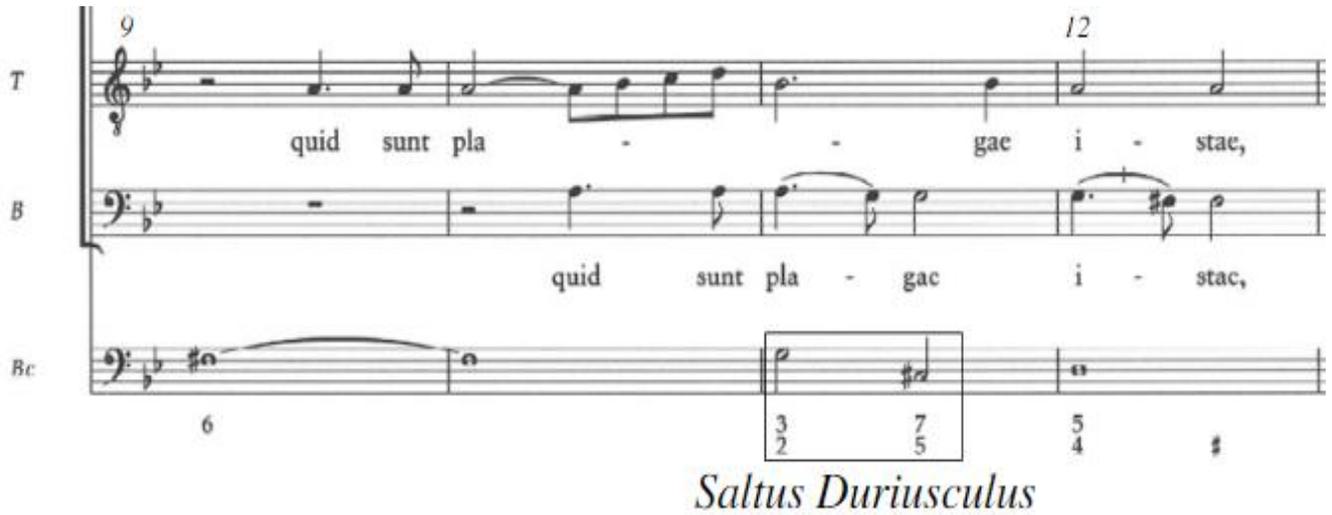
6 [5] 6 5 6 5

Aposiopesis Noema Interrogatio

Fonte: Ed. Klaus Beckman 2015 p.44.

A próxima seção, A', apresenta-se como uma reiteração variada da estrutura retórica e musical ouvida na seção A. A frase dos compassos 9–12 retoma o que foi apresentado nos compassos 1–4, agora entoado por duas vozes masculinas e harmonicamente variado para a dominante, Ré maior. A *anabasis*, o melisma sob a palavra *plagae* e a dura dissonância se mantêm. Nota-se uma variação significativa no baixo contínuo, agora realizando um *saltus duriusculus*, figura de retórica que se pauta no potencial expressivo do salto dissonante, evocando queda, prostração e luto. Assim, a iteração da abertura do movimento se transforma sutilmente, mantendo as características retóricas e afetivas de sua primeira aparição, mesmo que a partir de outras figuras (Figura 6).

Figura 6 – *Ad Manus*. Concerto c.9-12



T
 quid sunt pla - gae i - stae,
 B
 quid sunt pla - gae i - stae,
 Bc
 6 3/2 7/5 5/4 #
Saltus Duriusculus

Fonte: Ed. Klaus Beckman 2015 p.45.

A parte em *noema* da seção A' segue de forma retoricamente similar a seção A, já exposta na análise dos compassos 5–8 (Figura 5). A variação se encontra aqui na repetição da segunda metade do versículo (*in medio manuum tuarum*), terminando o trecho com uma cadência em Si bemol maior.

A terceira seção, estabelecida por nós como A'', tem sua parte polifônica próxima do exposto nos compassos 1–4 (Figura 4). Aqui também, três vozes entoam o início do questionamento, entretanto, dessa vez, são elas contralto, tenor e baixo. Também uma *aposiopesis* se insere entre as frases musicais que dividem o versículo. Na segunda metade do versículo, as palavras *in medio* (entre) são articuladas de forma ritmicamente aumentada. O trecho final do versículo, *manuum tuarum* (tuas mãos), apresenta uma estrutura rítmica muito similar das outras seções, apenas ornamentada e com suas notas finais aumentadas, variação rítmica não ocorrida até então (Figura 7).

Figura 7 – *Ad Manus*. Concerto c.-22-26.



Aposiopesis

Fonte: Ed. Klaus Beckman 2015 p.46.

A seção A'' se impõe como a única que apresenta o questionamento *quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum* (que feridas são essas entre as tuas mãos) de forma contínua, sem qualquer repetição. De suma importância é a cadência em Sol Menor, primeira cadência na tonalidade principal da peça desde o compasso 4. Dessa forma, além de encerrar a perambulação harmônica, a volta à tonalidade principal também encerra, de forma assertiva e coerente, o discurso construído por Buxtehude.

De forma geral, observamos a constante repetição como elemento fundamental no concerto. Essa repetição pode ser interpretada como uma forma de desenvolvimento, de maneiras distintas, do procedimento retórico caracterizado como *anaphora*. As diversas manifestações da *anaphora* aparecem como uma maneira importante tanto para propiciar unidade musical ao concerto, quanto como dispositivo retórico, estruturando assim a construção discursiva do movimento analisado. As pequenas variações presentes nas reiterações musicais,

contrastando com a repetição literal do texto, nos levam a intuir formas distintas de refletir sobre o mesmo questionamento. Reduzindo o movimento ao texto declamado teríamos a seguinte estrutura:

Quid sunt plagae istae

Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum

Quid sunt plagae istae

Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum in medio manuum tuarum

Quid sunt plagae istar in medio manuum tuarum

A repetição se demonstra, nitidamente, como a ferramenta retórica escolhida pelo compositor para estruturar a composição do versículo. O fato de o questionamento do texto ser tão enfaticamente repetido, permeado por estruturas retóricas que modificam sua acepção, leva a musicóloga Isabella van Elferen (2009, p.252), a analisar a construção do concerto como uma interpretação do sentimento místico relacionado à crucificação. Para a pesquisadora, nessa obra o “choque emocional” é a primeira reação esperada do ouvinte, depois o compositor o “conduz através da compaixão à conversão”, e, por fim, ao “amor recíproco e à união mística com Jesus”, tudo isso a partir da repetição de um mesmo texto com tratamentos retórico-musicais distintos.

Outra característica marcante do concerto é a construção melódica da linha de soprano I. O movimento de ascensão e declínio — com sua forte conotação teológica, tendo em vista o texto sob o qual foi construído — está presente em todas as frases do soprano I. O movimento de ascensão é sempre trabalhado a partir da *anabasis* da palavra *plagae*, presente nos primeiros compassos e analisado na Figura 1. A maior parte das linhas delinea o declínio, muitas vezes de maneira escalar. O âmbito desses movimentos melódicos é sempre de uma quarta ou quinta justa, como fica claro nos trechos selecionados (Figura 8).

Figura 8 – Ad Manus. Trechos do primeiro soprano.



1 *4ª justa*
Quid sunt pla - gae i - stae,

5 *4ª justa*
quid sunt pla - gae i - stae in me - di - o ma - nu - um tu - a - rum,

23 *5ª justa*
in me - di - o ma - nu - um tu - a - rum?

Fonte: Ed. Klaus Beckman 2015 p.44-46.

Vale lembrar que, ao fim de toda a cantata, o concerto é repetido, fazendo assim com que os últimos compassos do concerto, sejam também o último momento da obra. Com isso em vista, a cadência em sol menor do compasso 23 em diante, com a linha descendente quase escalar do primeiro soprano, adquire uma importância ainda maior. Depois dos caminhos que a cantata toma nas árias não analisadas aqui, Buxtehude opta por encerrar a cantata que trata efusivamente da crucificação de Cristo usando essa cadência em Sol menor, com uma grande linha descendente, que, gradualmente, despenca do Ré, procura uma ascensão com uma pequena *anabasis* ornamental no terceiro tempo do penúltimo compasso, e, finalmente, repousa no Sol, pondo fim a toda construção retórica que a precedeu.

Considerações finais

Utilizando procedimentos retórico-musicais que tratam tanto de repetições, construções melódicas quanto do tratamento de dissonâncias, Buxtehude apresenta, com a cantata da qual analisamos os dois primeiros movimentos, um exemplo considerável da unidade

entre música, linguagem, pedagogia e teologia luterana. Dessa forma o compositor parece buscar a construção de um discurso embasado no potencial expressivo da música em aflorar as diversas acepções de um mesmo texto. Não por coincidência, a Cantata aparenta estar de acordo com o que expressara Lutero no prefácio da coletânea musical *Symphoniae Jucundae*:

Pois se desejas confortar o triste, aterrorizar o feliz, encorajar o desesperado, tornar humilde o orgulhoso, acalmar o apaixonado, ou apaziguar os cheios de ódio — e quem poderia contabilizar todos estes mestres do coração humano, a saber, as emoções, as inclinações e os afetos que impelem os homens ao bem ou ao mal? — qual meio mais efetivo do que a música você poderia encontrar? (Lutero 1538/1979, p.322).

Como vimos, a cantata em questão se insere em um momento histórico em que os conceitos da *musica poetica* já se apresentavam enraizados no entendimento musical alemão. A partir dessa análise esperamos ter introduzido a maneira como, concretamente, se dava a construção de um discurso musical que buscava cumprir os ideais teóricos, teológicos e musicais da *musica poetica*.

Referências

BARROS, Cassiano. Fundamentos teológico-políticos da Musica Poetica alemã. *Revista Vortex*. Curitiba, v.8, n.2, p.1-31, 2020.

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

CARPENA, Lúcia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos 'Affecten' (Johann Mattheson, 1713): Tradução e breve introdução. *Revista Música*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 219-241, 2012. DOI: 10.11606/rm.v13i1.55111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55111>. Acesso em: 23 jul. 2023.

DRESSLER, Gallus. *Praecepta Musicae Poeticae*. 1563. Disponível em: <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/DREPRA_TEXT.html> . Acesso em: 15 de jul. 2022.

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

LISTENIUS, Nikolaus. *De musica*. Norimbergae: Johan Petreium, 1541. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/112977/oeew>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

LUCAS, Mônica Isabel. MÚSICA E PALAVRA NA MUSICA POÉTICA E NO PENSAMENTO LUTERANO DOS SÉCULOS XVII E XVIII. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 10, n. 2, 2011. DOI: 10.5216/mh.v10i2.15939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/15939>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

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

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